

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



**Fortaleciendo la condición ciudadana desde la
comunicación teatral: el caso de la obra
P.A.T.R.I.A. de la Asociación Cultural Tránsito**

**Tesis para optar el Título de Licenciada en Comunicación para el
Desarrollo que presenta la Bachiller:**

MARÍA LUCÍA GUADALUPE MANTILLA VERA

ASESOR: CLAUDIO ZAVALA GIANELLA

Lima, Abril 2016

*A Julio y Anita,
que me educaron para ser libre.*



“Decir que los hombres son personas, y como personas son libres, y no hacer nada para lograr concretamente que esta afirmación sea objetiva, es una farsa”.

Paulo Freire.

"La cultura no es una actividad del tiempo libre; es lo que nos hace libres todo el tiempo"

Luisa Etxenike

“Yo creo que no hay nada que no pueda lograrse con el teatro porque el teatro tiene dos elementos fundamentales. Primero, el espacio en el que trabaja no es el escenario; es el espíritu del espectador, yo entro a tu espíritu con mi obra. Segundo, entre tú y yo vamos a construir este diálogo con la imaginación. Y en la imaginación tú mueres, tú resucitas, tú te vas al pasado, tú te vas al futuro. No hay nada que pueda detenerte”.

Jorge Chiarella.

AGRADECIMIENTOS

A Julio Mantilla, Anita Vera, David Vera, Rodrigo Mantilla y Paulo Mantilla, por ser la amorosa y fuerte raíz en la que se sostienen todos mis pasos; a Claudio Zavala, por acompañarme incansablemente en esta aventura; a Paloma Carpio, Tania Pezo, Corali Ormeño, Gabriel De La Cruz, Jimena Ballén y Katuska Valencia, por entregarse con tanta valentía a sus creaciones y abrirme las puertas de su hogar teatral; a Rodrigo Benza, por ser mi primer maestro en el camino del arte transformador; a Karina Ramos Murga y Nubia Bonopaladino, por alentarme en cada momento de duda; a Enrique Vaca, por hacer que nuestros sueños cobren una realidad innegable; a todos los entrevistados, por regalarme su tiempo y confiarme sus ideas y vivencias; y a *P.A.T.R.I.A.* porque me permitió conocer personas increíbles, me confrontó con muchos temores, y me confirmó en mi apuesta por el arte para toda la vida.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Capítulo 1: Planteamiento de la investigación.....	15
1.1. Presentación y delimitación del tema.....	15
1.2. Justificación	18
1.3. Objetivos de la investigación	20
1.4. Hipótesis o supuestos provisionales.....	20
Capítulo 2: Marco teórico	22
2.1. [Primer eje] Comunicación	22
2.1.1. La comunicación como interacción.....	23
a) Teoría de la comunicación humana.....	23
b) El interaccionismo simbólico	25
c) El actuar comunicativo de Jürgen Habermas	26
2.1.2. La comunicación desde la recepción.....	27
a) La estética de la recepción según Hans Robert Jauss.....	28
b) La decodificación según Stuart Hall	29
c) La comunicación como mediación, el aporte de Jesús Martín Barbero	30
2.1.3. Comunicación para el desarrollo.....	33
a) Comunicación como difusión	33
b) Comunicación participativa	34
c) Comunicación como relación para el desarrollo	36
d) Comunicación para el cambio social.....	37
2.1.4. [Balance] El teatro como proceso de comunicación	40
2.2. [Segundo eje] El rol del ciudadano en la comunidad política.....	42
2.2.1. Definición de ciudadanía.....	42
2.2.2. Modelos de ciudadanía.....	44
a) Ciudadanía liberal	44
b) Ciudadanía comunitarista.....	46

c)	Republicanismismo cívico	47
2.2.3.	Pertenencia e identidad	48
2.2.4.	Participación ciudadana	54
2.2.5.	Discriminación y exclusión.....	58
a)	Revisión histórica.....	59
b)	Discriminación étnico-racial	67
c)	Discriminación de género	73
d)	Discriminación por orientación sexual.....	79
2.2.6.	Cultura cívica	83
2.2.7.	La dimensión comunicacional de la ciudadanía.....	88
2.2.8.	[Balance] El fortalecimiento de la condición ciudadana.....	91
2.3.	[Tercer eje] El rol político del teatro.....	94
2.3.1.	Sobre el teatro	94
2.3.2.	Sobre la performance	95
2.3.3.	Teatro como proceso comunicacional.....	98
a)	Comunicación creador-espectador	99
b)	Comunicación creador-creador	100
2.3.4.	Teatro de creación colectiva y teatro de grupo.....	101
a)	Eugenio Barba y el tercer teatro.....	104
b)	Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (TEC).....	105
2.3.5.	Teatro político	107
a)	Erwin Piscator y el teatro proletario.....	108
b)	Bertolt Brecht y el teatro épico	109
c)	Augusto Boal y el teatro del oprimido	111
d)	Peter Weiss y el teatro documento	112
2.3.6.	Teatro político en América Latina	113
2.3.7.	Teatro político en Lima.....	118
a)	Teatro de grupo surgido entre 1960 y 1970	119
b)	Yuyachkani	121
c)	Performances políticas durante la dictadura fujimontesinista	125

d)	Grupos de teatro de cultura viva comunitaria	127
e)	Reflexiones sobre el rol político del teatro en Lima	129
2.3.8.	[Balance] El teatro político: propuestas, características y posibilidades.....	139
Capítulo 3:	Metodología	142
3.1.	Tipo de investigación	142
3.2.	Unidad de análisis	142
3.3.	Etapas de la investigación	143
3.4.	Técnicas de investigación	146
3.5.	Variables y conceptos	149
3.6.	Procesamiento de datos.....	151
Capítulo 4:	Caso de estudio.....	153
4.1.	La Asociación Cultural Tránsito	153
4.2.	<i>P.A.T.R.I.A.</i>	155
4.3.	Contexto político 2011	156
4.4.	Contexto político 2013.....	159
Capítulo 5:	Análisis y discusión de resultados.....	163
5.1.	La participación y pertenencia desde la acción artística	163
5.1.1.	La ciudadanía para la Asociación Cultural Tránsito	163
5.1.2.	Pertenecer a Tránsito: el ejercicio ciudadano a través del ejercicio artístico	164
5.1.3.	La creación colectiva.....	167
5.1.4.	La creación colectiva como sistema democrático	169
5.1.5.	Ejercicio teatral como participación política.....	174
5.1.6.	El fortalecimiento de la identidad del actor-ciudadano.....	176
5.1.7.	El fortalecimiento de la identidad grupal	178
5.2.	Los discursos y mensajes teatrales en <i>P.A.T.R.I.A.</i>	180
5.2.1.	Emisor múltiple y femenino.....	180
5.2.2.	Bienvenida al espacio ciudadano	181
5.2.3.	Escenas de ficción	181
a)	Crisis de la política o reír para no llorar.....	181
b)	De cómo elegimos a nuestros representantes	184
c)	El Perú está enfermo	187

d)	El Estado contra sus ciudadanos	189
5.2.4.	Reír para no llorar: el humor y la ironía en <i>P.A.T.R.I.A.</i>	192
5.2.5.	Escenas testimoniales.....	194
a)	Mujer-Carne: visibilizando la violencia contra la mujer.....	194
b)	Chola	195
c)	Los antepasados: La nieta y Mamá-Perú.....	197
d)	Híbrido: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Cuál es mi lucha?	198
e)	Migrante: ¿Sabes lo que es estar harta?	200
5.2.6.	Explorando la frontera: entre la historia individual y la historia colectiva	201
5.2.7.	Ruptura de la cuarta pared: confrontar al espectador	202
5.2.8.	Menaje central de la obra	203
5.2.9.	<i>P.A.T.R.I.A.</i> : ciudadanos y gobernantes	206
5.3.	La <i>P.A.T.R.I.A.</i> de los espectadores	207
5.3.1.	Un teatro diferente.....	208
5.3.2.	El vínculo actor-espectador.....	209
a)	La fuerza de la identificación	210
b)	La indiferencia y el rechazo	214
5.3.3.	Construyendo nuevo sentidos	215
5.3.4.	La negociación del sentido.....	218
5.3.5.	¿Con qué estás comprometido? Reflexiones y acciones producidas a raíz de <i>P.A.T.R.I.A.</i>	219
5.3.6.	“No estamos solos”	225
5.3.7.	“Predicando entre convencidos”	225
	Conclusiones, apuestas, preguntas y una demanda	227
	Bibliografía	236
	Anexos	258

Introducción

En el verano previo a iniciar mis estudios en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, tuve la suerte de viajar a Pucallpa para participar del proyecto: “Teatro Intercultural Ucayali 2007” dirigido por Rodrigo Benza. Esta experiencia congregó a 11 jóvenes mestizos y shipibos¹ de la ciudad de Pucallpa; y a 11 jóvenes de la ciudad de Lima, entre los que me encontraba yo. Durante un mes, participamos en el taller de artes plásticas dictado por Jorge Caparó, y en el taller de teatro dictado por Rodrigo; los que condujeron a la creación colectiva del montaje “¿Te vas?”, que fue presentado en distintos espacios de Pucallpa y Lima. Esta experiencia cambió mi vida, marcando un antes y un después, en mi forma de entenderme a mí misma, a los otros y al Perú. Me acerqué, de un modo más emocional, a aquellas categorías que estudiaría en las aulas en los años venideros: la pobreza, la exclusión, la discriminación, la multiculturalidad y la tan soñada interculturalidad. Pero descubrí también el teatro, y aunque aún no tenía las herramientas para entenderlo del todo, estaba convencida de que el proceso teatral vivido me impulsaba a ser una mejor persona y una mejor ciudadana. Sobre esa intuición, se erige la presente investigación como una apuesta por entender las posibilidades que el teatro, entendido como proceso comunicacional, ofrece al fortalecimiento de la condición ciudadana de actores y espectadores. Partiendo del estudio de caso de la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.* de la Asociación Cultural Tránsito.

La Asociación Cultural Tránsito es una organización de artistas escénicos cuyo primer montaje fue la creación colectiva *Partido Perú Partido* dirigida por Paloma Carpio. La obra, cuya temporada abarcó de enero a abril del 2006, retrataba a distintos ciudadanos en el día de las elecciones presidenciales. Aunque no asistí al montaje, conocí la experiencia algunos años después por la participación de Natalia Consiglieri en el Coloquio de Estudiantes de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP (2009). Inmediatamente, me interesó la intención del grupo por interpelar a los espectadores sobre su rol como ciudadanos a través del teatro y la decisión de contextualizar la obra a puertas

¹ Empleo aquí las categorías de *shipibo(a)* y *mestizo(a)* dado que los compañeros de Pucallpa se autodenominaban de ese modo.

de un proceso electoral. El siguiente año, supe que venían preparando un nuevo montaje para ser estrenado antes de las elecciones presidenciales del 2011. *P.A.T.R.I.A.* fue presentada entre febrero y marzo del 2011, con la dirección de Paloma Carpio y las actuaciones de Natalia Consiglieri, Jimena Ballén, Corali Ormeño, Tania Pezo, Katuska Valencia y Gabriel de la Cruz. *P.A.T.R.I.A.*, como la entienden sus creadores es “la suma de performances individuales que se integran bajo la premisa de expresar cómo un grupo de jóvenes sostiene, en su cuerpo y memoria, una relación profunda y muchas veces contradictoria con el Perú” (Programa de Mano de *P.A.T.R.I.A.*, 2011). Como se observa en el primer capítulo, nuestro estudio investiga *P.A.T.R.I.A.* desde tres elementos de análisis: los creadores, el texto teatral y los espectadores; siendo el foco transversal de estudio el fortalecimiento de la condición ciudadana de los sujetos involucrados.

En el segundo capítulo, el marco teórico, encuadramos nuestra investigación en los siguientes ejes temáticos: (1) la comunicación para el desarrollo; (2) el rol del ciudadano en la comunidad política; y (3) el rol político del teatro. En el primer eje, presentamos al lector una serie de modelos y teorías que guían nuestro entendimiento de la comunicación. Primero, presentamos la comunicación como un proceso de interacción y producción de sentido. Luego, presentamos enfoques que reivindican el poder de los receptores para interpretar y apropiarse de los productos culturales. Finalmente, presentamos el devenir de la comunicación para el desarrollo, que se nutrió de los paradigmas del desarrollo como fueron la teoría de la modernización y la teoría de la dependencia. Siendo esta última, la que dio lugar a las propuestas de comunicación como relación para el desarrollo y comunicación para el cambio social.

En el segundo eje temático indagamos sobre el rol que juega el ciudadano en la consolidación de su comunidad política. Primero, presentamos tres tipos de ciudadanía democrática y sus diferentes prioridades en términos de derechos y convivencia en la comunidad. Seguidamente, desarrollamos las categorías de pertenencia e identidad para luego explicar la propuesta de la ciudadanía intercultural en contextos multiculturales como es el caso de nuestro país. Aboramos también la participación ciudadana, su definición y mecanismos; y presentamos algunos datos de cómo ésta se ejerce en Lima y en el Perú.

Luego, nos centramos en el tema de la discriminación y la exclusión, primero desde una revisión histórica y seguidamente se reseñan algunos datos de cómo se vive la discriminación étnico-racial; la discriminación de género y la discriminación por orientación sexual. Cabe destacar que hemos desarrollado brevemente tales formas de discriminación debido a que son temas abordados en el texto teatral. Finalmente, desarrollamos una sección referida a la cultura cívica, con la finalidad de revisar aquellas cualidades que le permiten a un ciudadano ejercer dicha condición de manera óptima.

En el último eje del marco teórico, abordamos el rol político del teatro. Para empezar, presentamos características del teatro y la performance. Luego, presentamos al teatro como proceso comunicacional, reseñando las distintas interacciones implicadas en un proceso de creación colectiva y un montaje. Continuamos con la definición del teatro de creación colectiva y el teatro de grupo, presentando las experiencias de Eugenio Barba y Enrique Buenaventura. Pasamos a abordar el teatro político presentando algunos de sus primeros exponentes como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Peter Weiss y Augusto Boal. Con ese marco, presentamos las características que ha tomado el teatro político en América Latina desde la segunda mitad del siglo XX hasta las propuestas más contemporáneas que se sitúan entre la teatralidad y la performatividad. Elaborado ese marco, entramos al desarrollo del teatro político en Lima, deteniéndonos en las agrupaciones de teatro surgidas en las décadas del sesenta y setenta; las performances políticas acontecidas durante la dictadura fujimorista, un acápite aparte merece la trayectoria del grupo Yuyachkani y finalmente los grupos de cultura viva comunitaria que existen a lo largo y ancho de nuestra ciudad. Cerramos este eje, comentando las entrevistas realizadas a distintas personalidades del teatro en Lima: Alfonso Santistevan, Roberto Ángeles, Alonso Alegría, Jorge Chiarella y Celeste Viale.

En el tercer capítulo, especificamos que la investigación es de tipo cualitativa ya que se interesa por las experiencias, percepciones y opiniones de los sujetos involucrados en el proceso de comunicación teatral. Los instrumentos utilizados fueron la observación no participante a los ensayos de *P.A.T.R.I.A.*, la entrevista a profundidad a la directora y actores, el grupo focal a espectadores, y el análisis del contenido del texto teatral.

En el cuarto capítulo, examinamos el caso de estudio con mayor profundidad. Realizamos una presentación histórica de la Asociación Cultural Tránsito y una reseña del contexto político de los años en los que fue escenificada la obra. Luego de su primera temporada en el 2011; la obra fue seleccionada para participar del Festival de Artes Escénicas de Lima – FAEL 2013 durante el mes de noviembre. Seguidamente, en diciembre, tuvo una temporada en el espacio de la Asociación Cultural Agárrate Catalina.

En el quinto capítulo, presentamos el análisis y la discusión de resultados dando respuesta a las preguntas que guían nuestro estudio. En primer lugar, discutimos como a través de la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* sus creadores ejercen su ciudadanía fortaleciendo su identidad individual y grupal, ejercen la participación ciudadana en un contexto político dado y ponen en práctica ciertas aptitudes cívicas en un proceso creativo que funciona democráticamente. En segundo lugar, analizamos los mensajes y discursos políticos explícitos e implícitos en el texto teatral, revisamos las intencionalidades de los creadores y los significados propuestos en torno a las figuras de los ciudadanos y los gobernantes. En tercer lugar, analizamos los procesos de identificación y rechazo; así como, de interpretación y producción de sentido efectuados por los espectadores. Presentamos también las reflexiones, discusiones y posibles cursos de acción que la obra suscitó en los mismos. Finalmente, elaboramos las conclusiones y reflexiones que surgen para el trabajo teórico y práctico de la comunicación para el desarrollo en alianza con las artes escénicas.

Capítulo 1: Planteamiento de la investigación

1.1. Presentación y delimitación del tema

El teatro, la política y la comunicación, a saber las tres grandes categorías sobre las que versa esta investigación, y sobre todo, las relaciones que se entretienen entre ellas. Examinemos primero el vínculo entre las dos primeras categorías. El teatro habla sobre la condición humana; y el ser humano es, citando al filósofo Aristóteles, un animal político. Desde Grecia hasta el mundo contemporáneo, la producción teatral está vinculada a los acontecimientos socio-políticos de su tiempo, se nutre de éstos, los interpreta, los cuestiona.

La polis, las sociedades feudales, la revolución industrial, el socialismo y el comunismo, la democracia, las dictaduras. Todas estas formas políticas han creado formas de arte, y de teatro, distintas. Blas Raúl Gallo en su libro *El teatro y la política* (1968) hace un sucinto recorrido de autores y obras que tuvieron lugar desde el origen del teatro hasta la segunda mitad del siglo veinte, para demostrar la naturaleza de dicha relación². Si bien en este recorrido observamos que ciertos autores y directores como Erwin Piscator (teatro proletario) y Bertol Brecht (teatro épico) representan más directamente dicha relación, el autor concluye:

Quizá no haya teatro político particularizado, desde el momento en que ninguna actividad del hombre puede dejar de resumir una esencia política. Aun cuando el autor lo niegue o simplemente lo ignore (Gallo 1968: 73).

En este punto cabe hacer una diferenciación importante, podríamos hablar de “teatro político” en tanto lo político se encuentre como tema en el texto teatral. Sin embargo, existen formas de teatro que encuentran todo el proceso teatral como un proceso político, desde la gestación de la obra, la representación y las repercusiones en los espectadores y la sociedad. Si bien ya citamos los casos de Piscator y Brecht, en América Latina hubo ejemplos como Augusto Boal (teatro del oprimido) y Enrique Buenaventura (teatro

² El libro se limita a la producción de teatro en Europa y Estados Unidos.

experimental de Cali). En Perú, la década del setenta vio nacer un teatro comprometido con la realidad social: Yuyachkani, Cuatrotablas, Telba, Yego teatro comprometido, entre otros (Balta 2001). Estas agrupaciones sostenían premisas como las siguientes (Hopkins 1986):

- Emplear el teatro como apoyo al proceso educativo y cultural del país – Histrión, teatro de arte.
- Asumir el teatro como un compromiso histórico con la época y el país – Homero, teatro de grillos.
- El arte es la solución creativa a un problema planteado – Yego, teatro comprometido.
- Desarrollar, tanto para adultos como para niños un teatro concientizador que ayude al grupo y al público a reflexionar críticamente sobre nuestras contradicciones sociales – Telba
- Haciendo del teatro una forma de vida, y haciendo de nuestra vida una apuesta por la vida colectiva y el aprendizaje constante de un nuevo ser humano en ejercicio cotidiano de nuestros propósitos - Yuyachkani

Es aquí donde relacionamos las dos categorías anteriores con el estudio de la comunicación. En las premisas planteadas se hace evidente la dimensión comunicacional del teatro político, en tanto las agrupaciones teatrales proponen que sus productos y procesos impacten positivamente las relaciones al interior del grupo, con los espectadores y con la sociedad en su conjunto. En otras palabras, estas premisas evidencian una concepción del teatro como un proceso de comunicación transformador para los individuos y la comunidad involucrada. Precisamente, en las décadas del ochenta y noventa se empiezan a desarrollar en América Latina diversas organizaciones que teniendo como eje central el arte, generaban desarrollo social comunitario en sus zonas de intervención. De este modo, el arte –incluido el teatro- permite fortalecer el tejido social de grupos vulnerables; impactar en diversas dimensiones del desarrollo como la salud, educación, la seguridad ciudadana; promover el empoderamiento ciudadano y la participación política; entre otros objetivos. En el 2005, algunas de estas agrupaciones, conformaron la Red

Latinoamericana de Arte para la Transformación Social. En el Perú, fueron miembros de la Red: Generarte, Bola Roja, Puckllay, Vichama, Arena y Esteras, La Gran Marcha de los Muñecons. Si bien la mencionada red ya no se encuentra activa; fue un antecedente de los programas que luego desarrollarían la Municipalidad Metropolitana de Lima³ y el Ministerio de Cultura⁴ articulando a diversas organizaciones culturales de la capital y el país.

Siguiendo a autores como Rosa María Alfaro (1998) o Alfonso Gumucio (2004), tales iniciativas pueden estudiarse como experiencias de comunicación para el desarrollo o comunicación participativa para el cambio social. Partiendo desde allí se analizan las relaciones generadas, las expectativas en juego, los significados construidos, las implicancias del espacio y tiempo de la interacción, las identidades culturales de los actores involucrados, los impactos resultantes del proceso, entre otros aspectos según la experiencia en concreto.

Es así que la presente investigación se centrará en el estudio de caso de la Asociación Cultural Tránsito, en adelante Tránsito, y su producción *P.A.T.R.I.A.* (2011 y 2013) desde las categorías de la comunicación para el desarrollo. Con *P.A.T.R.I.A.*, Tránsito propone un teatro como espacio de expresión política, no necesariamente para la propagación de una ideología o partido político determinado; sino para expresar las opiniones y sentimientos con respecto a un contexto político dado. Esta creación colectiva fue presentada entre enero y marzo del 2011 -meses previos a las elecciones presidenciales- en los locales de El Galpón Espacio y la Asociación Agárrate Catalina. Así mismo, fue repuesta durante el Festival de Artes Escénicas de Lima – FAEL en el mes de noviembre del 2013, y seguidamente, en el mes de diciembre nuevamente en el espacio de la Asociación Agárrate Catalina.

³ El programa Cultura Viva Comunitaria se instauró durante la gestión municipal de Susana Villarán (2011-2014), teniendo como Gerente de Cultura a Pedro Pablo Alayza.

⁴ El programa Puntos de Cultura se instauró durante la gestión presidencial de Ollanta Humala (2011-2016), teniendo como Ministro de Cultura a Luis Peirano.

De este modo, nos proponemos alcanzar conclusiones y reflexiones que puedan contribuir al entendimiento y fortalecimiento de la labor de las agrupaciones artístico-culturales como Tránsito, y sobre todo, que permitan promover y enriquecer, las estrategias de comunicación para el desarrollo que hacen uso de las artes escénicas para lograr cambios positivos en los ciudadanos, su identidad y participación en la comunidad política.

1.2. Justificación

Nuestra investigación pretende estudiar el teatro como un proceso de comunicación donde la expresión de las sensaciones y opiniones de los “ciudadanos-artistas” confronta a los “ciudadanos-espectadores” produciendo reflexión y discusión desde un objetivo de interpelación y de cambio. Esta mirada abre nuevos caminos para construir una política que vuelva al centro de la vida cotidiana Martín Tanaka (1991), Sinesio López (1994), Rolando Ames (2004), Nelson Manrique (2006) y otros autores han escrito sobre la crisis de la política y los sistemas de representación; que ha dado como resultado ciudadanos decepcionados y democracias delegativas. El teatro puede aportar al reto de renovar la política y acercarla a lo personal, de allí la importancia de estudiar este vínculo, cómo se produce y cómo puede impactar a los sujetos involucrados.

De esta manera, entendemos al teatro desde su potencia transformadora; y por ende, se le estudiará como un proceso de comunicación, indagando su potencialidad como un medio de comunicación para el desarrollo. Dicha disciplina diseña estrategias y herramientas de comunicación relacional para transformar positivamente la vida de grupos humanos haciéndolos agentes de su propio desarrollo. Existen diversas organizaciones y proyectos de desarrollo que ya incorporan el teatro como parte de sus estrategias. Precisamente, esta investigación pretende explorar la repercusión de una obra en sus espectadores por lo que son fuente primaria del estudio. Ello contribuiría a enriquecer el vínculo entre la comunicación para el desarrollo y las artes escénicas, lo que dota a la investigación de un carácter interdisciplinario.

En tercer lugar, es preciso recalcar la importancia académica del estudio. Actualmente, los comunicadores para el desarrollo integran cada vez más la diversidad de

las artes -música, danza, teatro, video, fotografía, plástica- en sus propuestas de intervención al constatar la potencia del arte para movilizar contenidos y emociones. Esta tendencia en la actividad pragmática, debe ir en consonancia con una actividad investigativa que mida sus resultados e impactos. Esto permitirá no sólo optimizar tales estrategias, sino también darle sustento y respaldo al arte como herramienta de transformación social. Nuestro estudio va en ese camino.

Hasta aquí, se ha justificado el estudio del teatro en su relación con la política, y en tanto interesa a la comunicación para el desarrollo. Pero ¿por qué elegir como caso de estudio a la Asociación Cultural Tránsito y su creación colectiva *P.A.T.R.I.A.*? En primer lugar, existe un interés particular en la naturaleza de la agrupación: joven y urbana. En las últimas décadas, los jóvenes han emergido como un actor social activo y diferenciado: “(...) los jóvenes expresan con mayor contundencia la distancia tomada frente a la política tradicional. Es esto lo que los vuelve un grupo social de disputa, política e ideológicamente hablando” (Tanaka y otros 1991: 32). Por tanto, parece relevante estudiar una organización fundada y compuesta por jóvenes. Por otro lado, es una organización que se reconoce a sí misma como urbana. Este es un elemento diferenciador del teatro de grupo de la década del setenta que “estuvo compuesta por una amplia franja juvenil de procedencia migrante andina y mestiza” (Balta 2001: 234). Esto nos lleva a suponer que el universo reflejado en sus creaciones colectivas es distinto a lo que ya se ha estudiado.

En segundo lugar, existe un interés en la obra elegida. Se trata de una creación colectiva motivada y montada en un contexto electoral (febrero del 2011). Al estudiarla, no sólo encontramos a la política como tema del texto teatral, sino que en su ejercicio el teatro se vuelve una acción política determinada por su contexto. También es interesante considerar que la literatura alrededor de dichos contextos nos permitirá vincular el teatro a categorías de las ciencias sociales.

Finalmente, la elección de este tema de tesis y su ejecución se fundamenta en la opción personal de la investigadora, quién se afirma como sujeto político y sujeto artístico, cuyas acciones cotidianas, profesionales y académicas no pueden estar desligadas de dicha

condición. En ese sentido, la investigación a desarrollar constituye una acción político-teatral en sí misma ya que espera que sus resultados sirvan para evidenciar la potencia del teatro para favorecer la convivencia, fortalecer nuestra identidad y promover el ejercicio crítico de nuestra ciudadanía.

1.3. Objetivos de la investigación

El presente estudio tiene como objetivo general el siguiente:

Comprender qué sentido político construyen los gestores y espectadores de la creación colectiva *P.A.T.R.I.A* de la Asociación Cultural Tránsito, para descubrir las posibilidades que el teatro ofrece al fortalecimiento de su condición ciudadana.

Para responder al objetivo general, se han establecido tres objetivos específicos:

- Comprender el valor que tiene para los gestores el método de creación colectiva y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* en el fortalecimiento de su ciudadanía.
- Describir los discursos políticos presentes y su manifestación en la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.*
- Descubrir la repercusión de la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.* en las, percepciones, opiniones, actitudes y comportamientos de los espectadores con respecto a su condición ciudadana.

1.4. Hipótesis o supuestos provisionales

A continuación, la hipótesis general de la investigación:

Por su naturaleza empática, introspectiva y cuestionadora, la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.* de la Asociación Cultural Tránsito propicia reflexión y discusión en sus gestores y espectadores, fortaleciendo la condición ciudadana de los mismos.

A su vez, se han establecido supuestos específicos:

- 1) En la creación colectiva, los gestores toman su condición ciudadana como punto de partida para la creación escénica, lo que resulta en un mayor entendimiento, afirmación y cuestionamiento de la misma, fortaleciendo la identidad individual y grupal de la Asociación Cultural Tránsito.
- 2) En *P.A.T.R.I.A.*, se encuentra un discurso crítico a la cultura política peruana caracterizada por instituciones como la corrupción, la discriminación, el machismo entre otras; y a los actores sociales que la ostentan: ciudadanos, políticos, autoridades.
- 3) *P.A.T.R.I.A.* ha suscitado variadas reflexiones y discusiones entre los espectadores, lo que les ha permitido re-afirmar o cuestionar opiniones previas sobre la cultura política y su propio comportamiento ciudadano. Dependiendo de las características e historias personales de los espectadores, las reflexiones y discusiones producidas varían en nivel de profundidad, espacios, e interlocutores.

Capítulo 2: Marco teórico⁵

Planteados los objetivos, hipótesis y motivaciones que nos guían; corresponde conformar los ejes temáticos que estructuran el marco de referencia para el análisis del fenómeno en estudio. Para ello, repasemos el objetivo central de la investigación:

Comprender qué *sentido político* construyen los creadores y espectadores de la *creación colectiva* de la Asociación Cultural Tránsito: P.A.T.R.I.A. para descubrir las posibilidades que el teatro ofrece al *fortalecimiento* de su condición ciudadana.

De la revisión del objetivo podemos identificar los siguientes ejes temáticos:

- **Teatro Político.** La investigación se propone ahondar en el estudio de caso de una obra de teatro político de creación colectiva.
- **Ciudadanía.** Dicha obra de teatro posibilitaría el fortalecimiento de la condición ciudadana de los sujetos involucrados.
- **Comunicación.** Dicha obra de teatro estaría suponiendo la construcción de un sentido político entre creadores y espectadores, quienes se relacionan entre ellos y con la obra. Es decir, nos aproximamos al fenómeno como un proceso de comunicación.

En este capítulo desarrollaremos los tres ejes temáticos mencionados a fin de construir bases sobre las cuales asentaremos nuestros análisis y resultados.

2.1. [Primer eje] Comunicación

Nuestra investigación pretende abordar la comunicación teatral a partir del estudio de la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* Para estudiar el fenómeno teatral como un proceso de comunicación es preciso tener claro desde donde entendemos y analizamos a esta última. A continuación, recopilamos tres enfoques que nos parecen complementarios y pertinentes para el estudio de *P.A.T.R.I.A.* y los objetivos que nos hemos planteado: la

⁵A lo largo del marco teórico, se han resaltado ciertas palabras o frases buscando enfatizar las ideas principales. Los resaltados son propios en todos los casos.

comunicación como interacción humana, la comunicación desde la recepción y la comunicación para el desarrollo.

Antes de iniciar esta parte, es preciso recordar que los en la década de 1930, con el auge de los medios masivos, la comunicación empieza a ser estudiada como un campo diferenciado surgiendo los *Mass Communication Research*. El grueso de sus investigadores estudió la comunicación desde la teoría funcionalista predominante en la época, la cual entendía la sociedad como un sistema cuyas partes cumplían una función específica para contribuir a la regulación del orden social. Desde este enfoque, se desarrollaron esfuerzos teóricos por entender el funcionamiento de la comunicación desde una visión instrumental de la misma, resaltando el poder de los medios para causar efectos en los receptores. Si bien entendemos que esta corriente de estudios son productos de su contexto y constituyen una etapa imprescindible en el devenir de la investigación en comunicación; tomamos distancia de tales propuestas y nos ubicamos más próximos a las que desarrollamos a continuación.

2.1.1. La comunicación como interacción

La Escuela de Palo Alto con la Teoría de la Comunicación Humana y la Escuela de Chicago con el Interaccionismo Simbólico se desarrollan prolíficamente entre las décadas del cincuenta y sesenta. Sus estudios se vuelcan en la comunicación interpersonal como una interacción compleja y cargada de significaciones. A continuación, recuperamos algunos aspectos que pueden ser útiles a nuestro análisis de la comunicación teatral.

a) Teoría de la comunicación humana

Desde los años cincuenta en Estos Unidos, surge la Escuela de Palo que agrupa a diversos autores como Paul Watzlawick, Gregory Bateson, Edward T. Hall, entre otros. Esta corriente de pensamiento defendía que la comunicación debía ser estudiada como un sistema de interacciones complejo y circular; y no como un estudio lineal de algunas variables involucradas (Winkin 1981, citado en Mattelart 1997: 48).

Así entonces, “la comunicación en tanto que sistema no debe pues concebirse según el modelo elemental de la acción y la reacción, por muy complejo que sea su enunciado. En tanto que sistema, hay que comprenderla al nivel de un intercambio” (Birdwhistell 1959: 104, citado en Rizo 2011: 7).

La Escuela de Palo Alto estudió la comunicación recuperando su sentido primigenio de “poner en comunión” señalando que “el concepto de comunicación incluye todos los procesos a través de los cuales la gente se influye mutuamente” (Bateson y Ruesch 1984, citado en Rizo 2011: 5). La comunicación así entendida se abordaba de modo holístico y contextualizado, esto se refleja en los cinco axiomas de la comunicación postulados en el libro *Teoría de la Comunicación Humana* (1971):

Según Watzlawick, Beavin y Jackson (1971), es imposible no comunicar, por lo que en un sistema dado, todo comportamiento de un miembro tiene un valor de mensaje para los demás; en segundo lugar, en toda comunicación cabe distinguir entre aspectos de contenido o semánticos y aspectos relacionales entre emisores y receptores; como tercer elemento básico, los autores señalan que la definición de una interacción está siempre condicionada por la puntuación de las secuencias de comunicación entre los participantes; el cuarto axioma apunta a que la comunicación humana implica dos modalidades, la digital –lo que se dice- y la analógica –cómo se dice-; el quinto y último axioma establece que toda relación de comunicación es simétrica o complementaria, según se base en la igualdad o en la diferencia de los agentes que participan en ella, respectivamente (Rizo 2011: 5)

Desde esta visión, los estudios se interesan ya no solo por la palabra, sino que ponen énfasis en la proxémica –el espacio interpersonal-, la quinésica –la gestualidad-, y los silencios. Del mismo modo, no se detienen sólo en el contenido; sino que ponen énfasis al contexto (Mattelart 1997: 48). Un comportamiento aislado carece de sentido, es necesario analizarlo de acuerdo a la situación y el contexto en el que toma lugar.

b) El interaccionismo simbólico

El interaccionismo simbólico es una corriente sociológica que tuvo su génesis en la Escuela de Chicago y cuyos principales representantes fueron Herbert Blumer, George Herbert Mead, Charles Horton Cooley, Robert Ezra Park, Erving Goffman, entre otros.

El interaccionismo simbólico estudia la sociedad desde la interacción social, esto es, desde la **comunicación como el proceso social de construcción de sentido** y, por lo tanto, por el que se constituyen los individuos y los grupos. En su libro *Symbolic Interactionism* (1969), Blumer establece las premisas básicas de esta corriente:

1. “Los seres humanos actúan hacia cosas sobre las bases de los significados que esas cosas tienen para ellos”
2. “El significado de tales cosas emerge de la interacción social que uno tiene con los asociados a uno”
3. “Los significados dependen y se modifican a través de un proceso interpretativo usado por la persona en su trato con las cosas que se encuentra”. (citado en (Cisneros 1999: 116)

La comunicación, según George Hebert Mead, “aparece como estructuradora de sistemas y acciones sociales, de significados y conflictos (...). Las sociedades han transitado de un estado social a otro siempre bajo el impulso de la comunicación” (Cisneros 1999: 107).

La experiencia comunicativa crea y recrea los sistemas de valores, determina la conducta colectiva y los movimientos sociales. De allí que el interaccionismo simbólico preste especial atención a la fuerza de la **opinión pública**. Park explica que en un estado de calma la opinión pública está dividida en muchos temas; mientras que en un estado de emergencia, la opinión pública se centra en un fenómeno y alcanza una preocupación y dirección precisa. Es en ese momento cuando se gesta un movimiento social que puede generar una crisis incontenible. La opinión pública determina las instituciones y las leyes, lo que se evidencia en que de ella depende la estabilidad de los gobiernos, constituye la

fuerza de control social (Park 1967: 124, citado en Cisneros 1999: 114). En ese proceso dinámico de construcción social de las costumbres y las leyes, las instituciones culturales como las escuelas, el cine, la radio y los periódicos, juegan un papel influyente (Wirth 1988: 176, citado en Cisneros 1999:114).

c) El actuar comunicativo de Jürgen Habermas

Jürgen Habermas, filósofo y sociólogo alemán, se inserta en la segunda generación de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt⁶ y publicó en 1981 su principal aporte al estudio de la comunicación: *Teoría de la acción comunicativa*. Si bien dicha obra pertenece a una etapa histórica distinta a las escuelas anteriormente reseñadas; ha sido incluida en esta sección dado que su análisis comprende la comunicación desde la interacción cotidiana de los sujetos.

Para Habermas, las redes de interacción de una sociedad están hechas de relaciones comunicativas. Diferencia entre el “actuar estratégico” y el “actuar comunicativo” según la racionalidad empleada por los sujetos. La acción estratégica está guiada por una racionalidad instrumental y utilitaria orientada al éxito; mientras que la acción comunicativa se guía por una racionalidad orientada al entendimiento y la comprensión entre los sujetos (Radl Philipp 1998: 111).

La sociedad capitalista industrial se define por la lógica de la racionalidad instrumental que supone manipulación y sometimiento, y que está cada vez más presente en todas las esferas sociales (Radl Philipp 1998: 107). Por contraposición, la acción comunicativa debe guiarse por las exigencias de validez de verdad, veracidad y exactitud (109). Así mismo, distingue la “acción objetiva, cognitiva que se impone decir lo verdadero; la acción intersubjetiva el cierto moral de las acciones, la acción expresiva que supone sinceridad” (Mattelart 1997: 97). La democracia requiere que los sujetos actúen bajo la racionalidad comunicativa que permite el diálogo y el consenso.

⁶ La primera generación de la Escuela de Frankfurt se ubicaría desde su fundación en 1923 hasta la década de 1960 y sus principales representantes fueron Theodor Adorno y Max Horkheimer

A través de la teoría del actuar comunicativo, Habermas intenta interrelacionar el plano de las estructuras sociales con los contextos cotidianos de las personas, es decir, reconstruir la interconexión entre el nivel sistémico y el nivel de las relaciones intersubjetivas –persona a persona-. El actuar comunicativo, según Habermas, posiciona al sujeto con la capacidad necesaria para intervenir activamente en sus condiciones histórico-sociales en función a los dos niveles referidos (Radl Philipp 1998: 121).

2.1.2. La comunicación desde la recepción

Como hemos visto en los acápites anteriores, hemos repasado distintas los estudios de la comunicación han tomado distintas vertientes, que varían en sus formas de entender y analizar la comunicación. En primer lugar, se encuentran los Mass Communication Research centrados en el análisis del proceso y efectividad de los medios masivos de comunicación. En segundo lugar, se encuentran las corrientes que abordan la comunicación como interacción interpersonal como son la Teoría de la Comunicación Humana (Escuela De Palo Alto), el Interaccionismo Simbólico (Escuela de Chicago) y la Teoría del Actuar Comunicativo (Jürgen Habermas, segunda generación de la Escuela de Frankfurt).

Otra corriente que aportó significativamente al estudio de la comunicación fue la Teoría Crítica de la primera generación de la Escuela de Frankfurt desarrollada principalmente por Theodor Adorno y Max Horkheimer. Si bien no entraremos en profundidad en sus propuestas, es imprescindible mencionar que, entre los años 1930 y 1950, postularon a los medios de comunicación como agentes que manipulan y alienan a los individuos ya que son instrumentos de dominación del sistema capitalista e impiden la evolución de nuestras sociedades (Segoviano 2011, Alcocer 2012). Esta aproximación pesimista a las consecuencias de los medios en los espectadores debe ser entendida en el contexto de épocas funestas para la humanidad como fueron el ascenso de Adolf Hitler al poder y la Segunda Guerra Mundial.

Frente a postulados como el de la Teoría Crítica y los Mass Communication Research que atribuyeron la superioridad de los medios en la interacción comunicativa; y

considerando la creciente revalorización de las subjetividades y la atención en los procesos simbólicos en el Interaccionismo Simbólico y la Teoría de la Comunicación Humana; surge en los años ochenta el interés por el estudio de la recepción ya no como una etapa, sino como el lugar desde el cual repensar todo el proceso de la comunicación (Saintout 2006: 9).

De un interés por medir los efectos de los medios masivos en sujetos pasivos y manipulables –enfoque que siguen muchos estudios de opinión pública o comunicación política-; fue surgiendo un interés por el análisis crítico de la audiencia (Orozco 2006: 18). Este análisis desplazaba la pregunta por el poder de los medios hacia una pregunta por el poder de los receptores. “Mediante esta nueva formulación del problema, se produjo un cambio en la concepción del receptor pasivo al sujeto activo” (De la Peza 2006: 34).

Nos interesa repasar algunos autores y planteamientos que se insertan en esta línea de investigación ya que el tercer objetivo de la investigación indaga por la recepción de la obra en sus espectadores y cómo ésta contribuyó al fortalecimiento de su condición ciudadana.

a) La estética de la recepción según Hans Robert Jauss

La preocupación por el receptor en la comunicación encuentra sus orígenes en la Teoría Literaria de la Escuela de Constanza. En 1967, Hans Robert Jauss pronuncia una conferencia en la Universidad de Constanza en Alemania, que sería el hito fundacional de la llamada Estética de la Recepción. A su vez, esta corriente encuentra como antecedentes o referentes a autores como Walter Benjamin, Jean Paul Sartre, Umberto Eco; o al contemporáneo Roland Barthes, autor del ensayo *La muerte del autor* (1968).

Jauss considera que la relación entre el lector y la obra es dialógica; ya que la obra no está cerrada sino que está abierta a la interpretación del lector. Detalla además que la interpretación se realiza con un marco de referencias al que denomina *horizonte de expectativas*. Como comenta Sánchez:

Al dialogar el lector con la obra, dispone ya de un sistema de referencias o conocimientos previos acerca de ciertos aspectos de la obra: género, forma, temática, etc. ¿De dónde le viene este conocimiento? De las obras leídas con anterioridad. Así, pues, al aparecer una obra, la lee, disponiendo ya de un "horizonte de expectativas" y, al leerla, la sitúa en ese horizonte que ya conoce (2005: 38).

Ahora bien, otro elemento interesante es lo que Jauss consideraba la *distancia estética*, que marca la diferencia entre el *horizonte de expectativas* y la recepción real de la obra, en tanto su forma y el grado de su efecto en el público. Para Jauss el carácter artístico de una obra dependerá de la distancia estética que proponga con respecto del horizonte de expectativas dado, y por tanto, imponga un cambio en dicho horizonte. En otras palabras, el valor artístico de una obra giraba en torno a su capacidad de innovación (Sánchez 2005: 39-40).

Finalmente, Jauss identifica que la experiencia estética tiene funciones comunicativas en tanto, a través de la compasión y el temor propios de la catarsis, el espectador genera *identificación con el héroe*:

La identificación emocional con el héroe como espacio comunicativo puede tramitar modos de comportamiento, configurarlos nuevamente o quebrar normas acostumbradas en beneficio de nuevas orientaciones para la acción (Jauss 2002: 78).

De esta forma, Jauss explica que el arte cuenta con un amplio espectro de funciones sociales, a saber: los tipos de identificación transgresores de normas, los configuradores de normas hasta los observadores de normas. Es así que Jauss, establece cinco tipos de identificación estética: asociativa, admirativa, cathartica, simpatética e irónica.

b) La decodificación según Stuart Hall

Stuart Hall fue uno de los representantes más importantes de los Estudios Culturales gestados desde la Universidad de Birmingham en el Reino Unido. En su texto *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973), estudia el proceso de comunicación de la

televisión arribando a conclusiones importantes sobre la decodificación efectuada por las audiencias y que han influido ampliamente en estudios posteriores sobre la televisión.

Hall señala que no existe una correspondencia natural o perfecta entre la codificación y la decodificación de un mensaje; sino que se construye como resultado de la articulación entre dos momentos distintos (1993: 100). En tal sentido, Hall propone tres posiciones hipotéticas desde donde se codifican los mensajes:

Del lado de la audiencia, el análisis de S. Hall define tres tipos de codificación: dominante, de oposición y negociada. El primero corresponde a los puntos de vista hegemónicos que aparecen como naturales, legítimos, inevitables, el sentido común de un orden social y de un universo profesional. El segundo interpreta el mensaje a partir de otro marco de referencia, de una visión del mundo contraria (por ejemplo, traduciendo el “interés nacional” como “interés de clase”). El código negociado es una mezcla de elementos de oposición y de adaptación, una mezcla de lógicas contradictorias que suscribe en parte las significaciones y los valores dominantes, pero toma argumentos de una situación vivida (por ejemplo, intereses grupales) para refutar las definiciones generalmente compartidas (Mattelart 1997: 74).

Hall señala que las audiencias suelen comprender claramente, a nivel denotativo y a nivel connotativo, lo que el emisor ha querido decir; pero se posicionan libremente para la decodificación desde la negociación o la oposición, es decir, rechazando la posición hegemónica que los medios sostienen. En tal sentido, la preocupación de los productores televisivos por los «malentendidos» que reducen la efectividad de sus mensajes, se trata más bien de una preocupación surgida al constatar que los receptores no interpretan los mensajes del modo que ellos pretenden (Hall 1993: 101 - 103).

c) La comunicación como mediación, el aporte de Jesús Martín Barbero

En su libro *De los medios a las mediaciones* (1987), Jesús Martín Barbero propone un giro metodológico al estudiar los procesos masivos de comunicación, ya no desde los medios, sino desde los sujetos y las *mediaciones*, es decir, desde sus prácticas de comunicación y los movimientos sociales, los usos que la gente hace de lo que recibe de los

medios, sus modos y formas de comunicar (Baca 2011: 3, Ortiz 1997: 62). Su obra marcó “un hito en los estudios de la comunicación porque ubica a los procesos comunicacionales dentro de la cultura” al proponer “el estudio de las mediaciones como espacio cultural, como lugar en el que se articula el sentido” (Ortiz 1997: 62).

Después de repasar y cuestionar los estudios de comunicación que se fueron gestando desde Estados Unidos y Europa, el autor busca aterrizar el estudio de la comunicación en el contexto latinoamericano destacando tres ideas principales: “el destiempo entre Estado y nación, la incorporación de las clases populares por medio de movimientos sociales y urbanización, y el papel que juegan los medios de comunicación como agentes políticos e ideológicos” (Baca 2011: 8). De esta manera, Martín Barbero explica la naturaleza cultural de la comunicación, y del giro metodológico que ello supone:

“No son únicamente los límites del modelo hegemónico los que nos han hecho cambiar de paradigma. Fueron los tercios hechos, los procesos sociales de América Latina, los que nos están cambiando ‘el objeto’ de estudio a los investigadores de la comunicación”. La realidad hizo que la problemática de la comunicación pase a verse desde lo cualitativo como “proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones” buscando superar la visión instrumental y proponiendo la utilización social de la cultura (Martín Barbero 1987: 224, 228, citado en Ortiz 1997: 66).

Desde su visión, es preciso entender que más allá de la teoría, la comunicación es un proceso que se genera fuera de ella. En otras palabras, para estudiar la comunicación es preciso observar la problemática de los procesos sociales que van cambiando el objeto de estudio y que desafían las metodologías empleadas (Baca 2011: 9-10).

Superando la visión difusionista de la comunicación, y siguiendo el concepto de hegemonía cultural de Gramsci, el autor propone observar los medios de comunicación y las nuevas tecnologías como herramientas con una doble posibilidad. Si bien las clases dominantes las usan para la homogenización; las clases populares también se apropian de ellas para su emancipación. Es necesario hacer un re-conocimiento del estudio de la recepción y las audiencias desde su posibilidad de reproducir posiciones contra-

hegemónicas. A través de los *usos*, esto es de la apropiación que hacen de la comunicación, los ciudadanos problematizan la identidad, redescubren lo popular y articulan discursos de resistencia. El autor defiende la idea de que la participación y fuerza del pueblo también determina el rumbo de los medios, y recuerda que los mensajes pueden ser entendidos por la audiencia de modo distinto al que fueron codificados por los medios (Baca 2011: 9-16)

Es así que, Martín Barbero entiende la comunicación desde la hermenéutica, como la mediación ocurrida entre la producción y la recepción, donde las personas y los grupos sociales interpretan, comprenden y producen significados, desde sus diferentes temporalidades y matrices culturales (Ortiz 1997: 65). Martín Barbero, siguiendo a Walter Benjamin, destaca el valor simbólico que se otorgan a los productos culturales destacando que “cada símbolo es una provocación a pensar” (Martín Barbero citado en Marroquín 2015: 107). Martín Barbero entiende la comunicación como acción:

Su apuesta es recoger la comunicación como lenguaje – estructurante, estructurado-, como una praxis social que muestre y recupere la importancia del diálogo. Su reflexión transita hacia uno de los puntos de partida de sus trabajos posteriores: la *comunicación pedagógica*, un proceso en el cual la comunicación puede y debe ser pensada e intervenida. Es ahí donde se descubre la “eficacia propia de la acción simbólica, en la formación de hábitos capaces de asegurar y perpetuar la interiorización del arbitrario cultural y las pautas de conducta que ello implica”. En este entender la comunicación desde la pedagogía, se evidencia un diálogo con Paulo Freire: es la palabra la que libera, la que es capaz de hacer hablar a las culturas mudas (Marroquín 2015: 109).

Con la propuesta de *mediación*, Jesús Martín Barbero marcó un hito en la forma de entender la comunicación y la cultura, impulsando líneas de investigación e influenciando propuestas latinoamericanas como es el caso de *Una comunicación para otro desarrollo* (1993) presentada por la peruana Rosa María Alfaro de la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria (Beltrán 2005: 26). Profundizaremos al respecto de este enfoque en los siguientes acápite.

2.1.3. Comunicación para el desarrollo

Finalmente, presentamos el enfoque de la comunicación para el desarrollo que, integrando la gran mayoría de elementos que han enriquecido el entendimiento de la comunicación a lo largo del tiempo, ha generado una propuesta de relacionamiento entre los involucrados en procesos de desarrollo.

a) Comunicación como difusión

La primera generación de los estudios de comunicación para el desarrollo surgió a la luz de la Teoría de la Modernización. Esta teoría planteaba que los países en vías de desarrollo requerían un cambio cultural para dejar atrás la sociedad tradicional y poder ingresar a la modernidad. Para Lerner la comunicación cumpliría una serie de funciones en este proceso:

(1) crear nuevas aspiraciones, (2) apuntalar al crecimiento de un nuevo liderazgo para el cambio social (3) fomentar una mayor participación de los ciudadanos en las actividades de la sociedad; y (4) enseñar a ellos la “empatía”, la aptitud para “ponerse en el pellejo del prójimo” (Lerner 1958, citado en Beltrán 2005: 9)

Otra teoría que tuvo gran influencia en la comunicación para el desarrollo fue la Teoría de las innovaciones de Everett Rogers (1962). Él definía la “*innovación* como una idea percibida como nueva por un individuo y comunicada a los demás miembros de un sistema social” (citado en Beltrán 2005: 9). Según Rogers, en el campesinado se encontraban fuertes restricciones psicológicas para la incorporación de innovaciones, y en consecuencia, para alcanzar el desarrollo. Desde esa concepción, la comunicación para el desarrollo tendría que ser un “proceso por el cual se transfiere una idea desde una fuente a un receptor con la intención de cambiar su comportamiento” (Rogers 1962, citado en Waisbord s/f: 6).

Es importante recalcar que el nacimiento de la comunicación para el desarrollo se da dentro de la corriente difusionista de la comunicación por lo que en un inicio se

consideraba que la transmisión de información desde los medios masivos era suficiente para instrumentar el cambio. Con el devenir de propuestas como las de Lazarfeld⁷ que destacaba la comunicación interpersonal como crucial en la incorporación de innovaciones, la comunicación para el desarrollo “recomendó un modelo que incluía agentes, beneficiarios y comunicadores del cambio” (Waisbord s/f: 6).

b) Comunicación participativa

A mediados de la década del sesenta, en América Latina empezó a gestarse una corriente crítica a la Teoría de la Modernización, que se conoció como la Teoría de la Dependencia, ésta denunciaba que el subdesarrollo de los países del tercer mundo se debía a la dependencia cultural, económica y política con respecto a los países desarrollados. Sostenían que ésta era la consecuencia del avance del capitalismo dado que “el subdesarrollo era la otra cara y la consecuencia del desarrollo del mundo occidental” (Waisbord s/f: 18). A la par de la dependencia latinoamericana, se denunció la situación de “dominación interna de las mayorías empobrecidas por las minorías enriquecidas” (Beltrán, 2005: 17). Visto así, un desarrollo efectivo y democrático suponía la transformación de las estructuras sociales (Beltrán 2005: 14).

De esta crítica, se evidenció que la comunicación para el desarrollo nacida bajo el paradigma de la modernización era incapaz de lograr un cambio social, ya que se limitaba a la transmisión de información o innovaciones *de arriba hacia abajo*, es decir, se concebía a la comunicación como un proceso unidireccional e impositivo hacia un receptor considerado pasivo. “La comunicación para el desarrollo requería tomar conciencia de la diversidad cultural y el contexto específico que fueron ignorados por la teoría de la modernización. Lo que explicaba los problemas y fracasos de muchos proyectos” (Waisbord, s/f: 20).

⁷ En la efervescencia de la omnipotencia de los medios de comunicación, Paul Lazarsfeld estudia cómo se desarrolla la intención de voto y las causas de su decisión final a partir de las elecciones de 1940 en Estados Unidos. Este estudio que pretendía medir la influencia de la radio en los electores, encuentra que la influencia más importante para decidir el voto se encuentra en los líderes de opinión como mediadores entre los medios y los ciudadanos. (Rospir 2004: 33-36).

En las décadas venideras, los pensadores latinoamericanos darían importantes pasos por construir nuevos modelos y formas de entender la comunicación. Como explica Waisbord (s/f), las ideas desarrolladas en la década del sesenta y principios del setenta por Paulo Freire influenciaron ampliamente el campo. La *pedagogía dialogal* de Freire señalaba que en los procesos educativos la comunicación debía basarse en un “diálogo libre que daba prioridad a la identidad cultural, la confianza y el compromiso” (Waisbord, s/f: 21). Los modelos de comunicación participativa basados en las ideas de Freire proponían un trabajo centrado en las personas donde se valoran los procesos de comunicación interpersonal en la toma de decisiones comunitarias.

De las corrientes participativas surgieron propuestas como el *media advocacy*, que se refiere a la utilización de los medios de comunicación para el cambio social. El *media advocacy* buscaba incidir en los medios de comunicación para colocar temas sociales en la agenda pública con distintos objetivos como sumar aliados, recaudar fondos, promover la adopción de políticas públicas, entre otros. Desde esta perspectiva el cambio tenía que darse a nivel estructural y no a nivel individual; por lo que las estrategias debían fortalecer a las comunidades para que éstas puedan transformar su entorno” (Waisbord, s/f: 26-29).

También surgió la *movilización social* como un “enfoque de planificación integral que pone énfasis en la construcción de la coalición política y la acción comunitaria”. Busca que los distintos actores de una comunidad se organicen en torno a un tema que definen como prioritario y se movilicen a la acción; para ello la *movilización social* busca fortalecer la confianza y el respeto, incrementar los conocimientos y motivar la participación comunitaria (Waisbord, s/f: 29).

Como anota Beltrán (2005), desde la década del ochenta y en adelante, los comunicadores latinoamericanos han persistido en el esfuerzo por dar forma y promover una comunicación alternativa guiada por la búsqueda de la equidad y la libertad. A continuación presentamos sucintamente dos corrientes teórico-prácticas desde las que definimos a la comunicación para el desarrollo para fines de nuestro estudio.

c) Comunicación como relación para el desarrollo

Para Rosa María Alfaro (1993), la comunicación, desde su enfoque relacional, se entiende como toda interacción objetiva y subjetiva entre sujetos individuales y colectivos, que influye en aquellos en relación a su entorno. De allí se deduce que no se limita a una visión instrumental de la comunicación que se orienta a los medios; sino que se entiende como una dimensión básica de las relaciones humanas (27-28).

La comunicación producida dependerá de relaciones pre-existentes sobre las que se asienta, que si bien determinan asimetrías y desigualdades en la interacción; no restan a los sujetos su condición de agentes activos quienes -a través de la palabra, el silencio y el cuerpo- seleccionan, interpretan, modifican, valoran, dotan de sentido y se apropian de los discursos en juego. Durante dicho proceso y como resultado, los sujetos y las relaciones se transforman al interpelar sus identidades, sus procesos de socialización y su vida cotidiana; generando homogeneidades y disidencias, cercanías y distancias (Alfaro 1993: 28, 33-34).

A su vez, la comunicación estará determinada por el espacio y momento en el que ocurren las interacciones. El espacio y tiempo se entienden como dimensiones con una carga simbólica, es decir, que contienen en sí mismas situaciones, relaciones y valoraciones (Alfaro 1993: 36-37).

Entendiendo así la comunicación, toda acción o proyecto de desarrollo implica relaciones intersubjetivas complejas que comprometen a los involucrados y que deben considerarse en la planificación y desarrollo de cualquier intervención:

Allí, por ejemplo, el hecho de ser donante, intermediario y receptor, supone intersubjetividades específicas que se comprometen, donde cada persona o grupo identifica quién es quién y cómo deben, esperan y se relacionan. Ser pobre puede significar ser menos y la donación puede significar una reproducción de la subvaloración, a pesar de otros objetivos. Como también una relación de cooperación puede estar generando sentimientos de rechazo o envidia, inclusive sirven para definir nuevos modelos de comportamiento (Alfaro 1993: 27).

Desde la comunicación para el desarrollo, no se percibe al otro como un simple beneficiario –o receptor–; sino que tiene que preverse que rol va a sumir y que relaciones deben promoverse considerando las desigualdades que toda acción de desarrollo pone en actividad. Así mismo, estando atentos a los sentidos del desarrollo que se construyen durante la intervención y las posibles divergencias (Alfaro 1993).

La Asociación de Comunicadores Sociales Calandria (2005), con una trayectoria de más de treinta años, evidencia el aporte de dicho enfoque en los procesos sociales y políticos de contextos locales. Así pues, desde un enfoque de comunicación para el desarrollo, se pueden construir políticas y acciones que fomenten una relación cercana entre el municipio y sus ciudadanos: fortaleciendo liderazgos civiles, involucrándolos en procesos como el presupuesto participativo y los planes de desarrollo concertado, incentivando mecanismos de rendición de cuentas y vigilancia ciudadana (2005: 81-82).

Así mismo, diversas instituciones de la sociedad civil apuestan por tomar “plazas y calles como espacios de comunicación para la expresión y el diálogo, organizando actividades donde la gente pueda conocer su ciudad y opinar sobre temas, problemas o situaciones cotidianas, ubicando responsabilidades y gestando alternativas y consensos” (115). Esto puede realizarse a través de caravanas ciudadanas, ferias ciudadanas, periodismo cívico, campañas de educación ciudadana, alianzas con medios de comunicación locales y masivos (2005: 115-118).

d) Comunicación para el cambio social

Ahora bien la aplicación práctica de la comunicación para el desarrollo no ha sido sencilla ya que como advierte Alfonso Gumucio (2004) en muchos casos el modelo se instituyó sólo como una etiqueta sin regirse por los principios del diálogo y el debate, y más bien, imponiendo el saber técnico sobre el conocimiento local (10). “El hecho de que los proyectos de desarrollo estén generalmente en manos de economistas y técnicos impiden la comprensión de temas culturales y sociales que son centrales en una estrategia de comunicación” (Gumucio, 2001: 10).

En ese contexto, a fines de los años noventa se empezó a gestar el enfoque de la comunicación para el cambio social. Ella refiere a una comunicación participativa fundamentada en el diálogo horizontal entre individuos y grupos culturales diversos, donde se busca que los participantes sean agentes de su propio desarrollo: decidan quiénes son, qué quieren y cómo pueden obtenerlo. En tal sentido, busca instaurar un sentido ético y de justicia en las relaciones durante una acción de desarrollo respetando las identidades y valores en juego; amplificando las voces históricamente ocultas o negadas; y potenciando su presencia en la esfera pública (Gumucio, 2004: 6-22).

Este enfoque busca desplazar la usual concepción instrumental de la comunicación como propaganda para ganar visibilidad en medios o como herramienta para difundir información; para entenderla como un componente principal de todo proceso de desarrollo sin el cual es imposible garantizar la apropiación comunitaria y la sostenibilidad de los resultados (Gumucio, 2001: 10-11).

En el año 2001, Alfonso Gumucio publicó por encargo de la Fundación Rockefeller el informe *Haciendo Olas. Historias de Comunicación Participativa para el Cambio Social* que recopila cincuenta experiencias en África, Asia y América Latina. En base a este estudio, el autor señala que “las experiencias de comunicación participativa para el cambio social son tan diversas como los ámbitos culturales y geográficos donde se desarrollan” (2001: 8), pero es posible identificar aspectos comunes a todas ellas. Por un lado, suponen un problema de poder, en tanto, se “consolida la capacidad de las comunidades de confrontar sus ideas sobre el desarrollo con el personal técnico y los planificadores”. Por otro lado, “la comunicación participativa contribuye a infundir autoestima y orgullo por la cultura”, fortaleciendo el tejido y la organización comunal (2001: 37). Finalmente, el autor pudo identificar una serie de características o fortalezas que diferencian a la comunicación participativa:

- *Horizontalidad*, los pobladores como sujetos activos en los instrumentos y contenidos de comunicación.

- *Proceso*, se concibe la comunicación como un proceso que construye capacidades para responder a las necesidades sociales.
- *Largo plazo*, la intervención se concibe como un proceso de largo aliento más allá de los resultados anuales.
- *Colectivo*, se inserta en lógicas de decisión comunitaria donde se preserva el interés de la mayoría.
- *Con*, “*investigar, diseñar y diseminar mensajes con participación comunitaria*”.
- *Específico*, el contenido, lenguaje y medios se adecuan de acuerdo al contexto sociocultural.
- *Necesidades del pueblo*, identificar las necesidades reales de la población, en lugar de las agendas *de los financiadores*.
- *Apropiación*, proceso apropiado por los pobladores, antes que acceso condicionado.
- *Concientización*, busca una profunda comprensión de la realidad social en vez de inducir a cambios de comportamiento de corto plazo que serán insostenibles (2001: 38-39)

Gumucio recopiló experiencias de comunicación que a partir de la radio, el video, el teatro y el internet han logrado impactos positivos en la vida de sus participantes. El autor destaca el desarrollo de las radios comunitarias en América Latina desde los años cuarenta:

Las más pequeñas y pobres generalmente se inician transmitiendo música a lo largo del día: ello tiene desde luego un impacto sobre la identidad cultural y el orgullo de la comunidad. El siguiente paso, estrechamente asociado a la programación musical, son los anuncios y dedicaciones, que contribuyen a reforzar las redes sociales locales. Cuando la emisora crece en experiencia y en capacidad técnica, se inicia la producción sobre temas de salud o educación que contribuyen a compartir información pertinente sobre los problemas que afectan a la comunidad (2001: 16).

Sobre experiencias de teatro, Gumucio destaca la experiencia de la Red de Teatro Popular de Nigeria que a principios de los noventa implementó pequeños elencos teatrales bajo responsabilidad de los gobiernos locales, que apoyaban actividades de educación y salud. También destacó la experiencia de la *Carpa Lila* un espectáculo itinerante de edu-entretenimiento que promovía conductas sexuales saludables y la prevención del VIH en Bolivia. El autor destaca que el teatro como medio de comunicación para el desarrollo ofrece una serie de ventajas importantes. Primero, la pertinencia cultural especialmente si es implementado por grupos locales. Segundo, el bajo costo y el impacto inmediato que puede observarse personalmente en la audiencia. Tercero, la posibilidad de establecer un diálogo que constituye un aprendizaje para los actores y el público. Cuarto, la sorpresa y la risa como canalizadores de la energía, comprensión y participación de los espectadores.

2.1.4. [Balance] El teatro como proceso de comunicación

Nuestro estudio entiende la comunicación como un proceso complejo de interacción humana donde los sujetos involucrados –actores y espectadores en el caso de *P.A.T.R.I.A.*– se influyen mutuamente (Bateson, Birdwhistell). Este intercambio tiene un profundo carácter simbólico en tanto está determinado por los significados que los sujetos poseen al momento de la interacción como los que emergen y se construyen durante la misma (Blumer, Mead). En tal sentido, el estudio de la comunicación no deberá limitarse a los aspectos semánticos del intercambio –la palabra, el texto teatral–, sino también a los vínculos tejidos a través de la proxémica, la quinésica, los silencios; todo lo que deberá entenderse en función al contexto de la interacción (Watzlawick, Beavin, Jackson).

Ahora bien, el intercambio entre actores y espectadores se da a partir del texto teatral que es presentado por los primeros a los segundos, pero no se limita a ello. Como hemos establecido en nuestros objetivos, nos interesa estudiar los procesos que se generan en los espectadores durante y después de la función. Para ello, reivindicamos el poder y la libertad de los espectadores para aproximarse, alejarse, identificarse, rechazar, interpretar, re-significar el contenido de la interacción, independientemente de las intenciones de sus interlocutores (Hall, Jauss). Así pues, y siguiendo a Jesús Martín-Barbero, entendemos que

los sujetos pueden apropiarse y emplear los contenidos de la comunicación de acuerdo a su identidad cultural y su problemática social, elaborando discursos contra-hegemónicos de resistencia. Para nuestro estudio, nos interesará observar cómo ha operado dicha mediación en los creadores al elaborar *P.A.T.R.I.A.* y en los espectadores al presenciar *P.A.T.R.I.A.*

Marín Barbero habla de una comunicación que se constituye en acción transformadora, lo que será retomado y ampliado por los enfoques de la comunicación como relación para el desarrollo, planteados por Rosa María Alfaro y la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria; y la comunicación participativa para el cambio social, promovido por Alfonso Gumucio y la Fundación Rockefeller. Recapitulando, estos enfoques complementarios, entienden la comunicación en contextos de desarrollo como un proceso de transformación positiva de los sujetos y sus condiciones de vida; que considerando las asimetrías y diferencias entre individuos y grupos culturales, se esfuerza por establecer intercambios basados en el diálogo y la horizontalidad. La comunicación para el desarrollo entiende que las relaciones comprometen a los involucrados en torno a aspectos tangibles y aspectos simbólicos, y que dada su complejidad, dicho relacionamiento debe planificarse. Por tanto, consideramos que la comunicación para el desarrollo siempre persigue fines (1) sociales, en tanto procura el incremento en la calidad de vida de los participantes; (2) educativos, en tanto que para alcanzar un bienestar sostenible es indispensable desarrollar capacidades en los participantes; y (3) políticos, en tanto se concibe a los participantes como agentes de su propio desarrollo para lo que se busca fortalecer su ciudadanía y las competencias relacionadas a dicha condición.

Es desde esta visión de la comunicación que analizaremos la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* Concebimos que el teatro es un proceso de comunicación, en tanto entran en relación actores y espectadores que se influyen mutuamente; y que, dependiendo de factores como las intenciones, el contenido, el contexto, la calidad del vínculo y los agentes involucrados; podrá considerarse un proceso de comunicación para el desarrollo con mayor o menor magnitud. En el caso de *P.A.T.R.I.A.* deseamos examinar el modo de funcionamiento de esta relación y el grado de influencia que ha tenido en el fortalecimiento de la condición ciudadana de actores y espectadores.

Finalmente, deseamos advertir que no analizamos el teatro desde una visión instrumental, en otras palabras, para sumarlo como un recurso o una herramienta más dentro de las acciones de un proyecto de comunicación para el desarrollo. Precisamente, el peligro está en incorporar el teatro sólo como una herramienta para difundir información o sensibilizar sobre un tema, perdiendo su potencialidad para gestar relaciones de enriquecimiento y transformación mutua.

2.2. [Segundo eje] El rol del ciudadano en la comunidad política

Una vez presentadas las teorías y conceptos sobre la comunicación; nos corresponde abordar la condición ciudadana. En esta sección recogemos primero aquellos elementos que conforman la condición ciudadana. Sobre esa base, desarrollaremos algunos modelos de ciudadanía democrática, lo que nos permitirá observar cómo aquello que entendamos por *ciudadano* determinará la concepción que se maneje del individuo, de la comunidad y el vínculo entre ambos. Seguidamente, revisaremos dos aspectos que consideramos las dos dimensiones fundamentales que componen la ciudadanía: (1) la pertenencia e identidad y (2) la participación. Estos elementos serán examinados también desde el análisis de la cultura política y el ejercicio de la ciudadanía en el Perú. En esa línea, finalizamos el capítulo repasando instituciones como la corrupción y la discriminación por motivos del origen étnico-cultural, género y opción sexual.

El propósito es poder desglosar aquellas categorías que conforman la condición ciudadana y que nos permitirán analizar si los procesos vividos por los creadores y espectadores de *P.A.T.R.I.A.* han repercutido -y de qué modo- en ellas. Así mismo, se presenta un panorama de la cultura política en Lima y en el Perú ya que *P.A.T.R.I.A.* aborda dichos temas desde el lenguaje teatral.

2.2.1. Definición de ciudadanía

En esta sección presentamos los aspectos básicos que conforman la noción de ciudadanía desde una aproximación formal de la misma. En secciones posteriores nos dedicaremos a abordar el ejercicio ciudadano en el Perú.

Un ciudadano es un individuo **autónomo** en el sentido de que no tiene relaciones de dependencia personal (López 1997). Por ello, una sociedad en la que existe servidumbre o esclavitud no es una sociedad de ciudadanos.

Los ciudadanos tienen **derechos civiles, políticos y sociales**. Por derechos civiles se entienden aquellos vinculados a la libertad individual; por ejemplo, libertad de expresión, libertad de reunión, derecho a la propiedad, derecho a la justicia. Por derechos políticos se entienden aquellos vinculados a la participación en los asuntos públicos a través de mecanismos de democracia directa; por ejemplo, el voto, la iniciativa legislativa, el derecho a postularse para un cargo público. Los derechos sociales se refieren a los vinculados con el bienestar de los ciudadanos: educación, salud, seguridad y demás servicios sociales (O'Donnell 2004). Como lo explica T.H. Marshall (1949), estos derechos fueron conquistados en tres etapas: ciudadanía civil en el siglo XVIII, ciudadanía política en el siglo XIX y ciudadanía social en el siglo XX. Sin embargo, como anota Sinesio López (1997), estas etapas corresponden sólo al desarrollo de la ciudadanía de los hombres⁸. Como veremos más adelante, el proceso de expansión de los derechos de otros grupos fueron más lentos y continúan en lucha por su reconocimiento.

Estos derechos, también entendidos como libertades, implican un ejercicio responsable por parte del ciudadano. Es así que, en correspondencia con sus derechos, el ciudadano tiene **deberes y responsabilidades correlativas** (O'Donnell 2004; Savater 2007).

La ciudadanía supone una condición de **igualdad básica** en función al reconocimiento universal de los derechos y responsabilidades de todos los miembros en virtud de su **pertenencia** a la comunidad política (T.H. Marshall 1949, O'Donnell 2004). Entre los ciudadanos se desarrollan relaciones de responsabilidad, solidaridad y lealtad (López 1997). En el marco de esta comunidad compartida, las identidades individuales se relacionan y se crean mutuamente (Savater 2007: 10).

⁸ No de igual modo que las mujeres, quienes vivieron una expansión más tardía de sus derechos.

La ciudadanía es una **condición legal cuyo garante es el Estado**, quién ofrece garantías constitucionales, organizativas e institucionales para hacer prevalecer los derechos o sancionar en función a ellos (López 1997, O´Donell 2004).

Finalmente, conviene señalar el **carácter expansivo y abierto** de la ciudadanía, ya que su contenido se ha forjado –y seguirá forjándose– debido a las luchas políticas de los distintos grupos sociales (T.H. Marshall 1949).

2.2.2. Modelos de ciudadanía

Si bien se han esbozado los aspectos generales que conforman la condición ciudadana; estos aspectos son entendidos y ejercidos de distintas maneras según el tipo de ciudadanía predominante en un sistema democrático. Así pues, los estudiosos de los sistemas democráticos han expuesto y dado forma a distintas concepciones de ciudadanía. Cabe recordar que éstas se refieren a las formas de ciudadanía que se quieren alcanzar, y no tanto a aquellas que existen en las comunidades políticas reales. Sinesio López denomina a estos modelos como “ciudadanías imaginadas”, las que inevitablemente moldean las matrices culturales donde las ciudadanías reales se desarrollan.

En este acápite desarrollaremos tres concepciones de ciudadanía democrática:

- Ciudadanía liberal
- Ciudadanía republicana
- Ciudadanía comunitarista

Al desarrollar los modelos enunciados, citaremos a los autores que fueron definiendo los elementos que los delimitaron: (1) la naturaleza del individuo, (2) el papel del estado, (3) la idea de comunidad política y (4) los fines de la política y el estado (López 1997).

a) Ciudadanía liberal

La ciudadanía liberal coloca al **individuo** y sus intereses en el centro del sistema democrático. Reconoce que la vida social es comunitaria, y que por tanto, la realización del

interés individual requiere de la preservación de una buena sociedad. En otras palabras, el interés colectivo se entiende como la realización de intereses individuales que se persiguen socialmente (Ruiz 2011: 3).

El liberalismo entiende la ciudadanía como un status **igualitario** entre los individuos, quiénes gozan de las mismas condiciones **en términos de derechos y responsabilidades** para llevar a cabo sus planes de vida. Tocqueville consideraba la progresiva igualdad social de condiciones entre los individuos como la base del sistema democrático:

La igualdad social significa que ya no hay diferencias hereditarias, de condiciones y que todas las ocupaciones, profesiones, dignidades y honores son accesibles a todos. Para Tocqueville las desigualdades económicas o de riqueza no se contraponen con la igualdad de condiciones (López 1997: 82).

La persona es un ciudadano **razonable, libre e igual**. Jhon Rawls, en su *Réplica a Habermas*, explica que el ciudadano razonable es aquel que (a) propone y actúa en función a la cooperación social, (b) mantiene una actitud reflexiva en la tolerancia y (c) dado que reconoce los límites de su propio juicio, posee libertad de conciencia y libertad de pensamiento. (Rawls 1998: 100).

Es un ciudadano libre ya que tiene plena **autonomía** para optar por el plan de vida que desee. En tal sentido, se rechaza que el Estado asuma formas paternalistas o tutelares que interfieran con la autonomía del individuo, más se exige que genere las condiciones civiles, sociales y políticas para que la autonomía sea real (Ruiz 2011: 3).

La ciudadanía liberal promueve un **Estado pequeño** y con poderes limitados. Locke afirmaba que el hombre era sujeto de derechos por propia naturaleza, es decir, sus derechos son anteriores y superiores al Estado. La formación del Estado supone que los ciudadanos soberanos transfieren el derecho de gobierno, para que éste proteja la vida, la libertad y la propiedad del individuo (López 1997: 82). Tocqueville reclama la necesidad de limitar el poder del Estado para evitar la tiranía, por tanto, plantea un Estado con división de poderes: legislativo, ejecutivo y judicial (Mejía 2003: 143).

Finalmente, la ciudadanía liberal espera que el individuo cumpla con su deber moral –no legal- de cooperar con la sociedad. Rawls entiende la sociedad como un sistema equitativo y ordenado de **cooperación** que presupone (a) reglas que regulan los conflictos, (b) un acuerdo entre las diversas concepciones de justicia y (3) el respeto de dos principios básicos: la igualdad ante la ley, referida a las libertades civiles y políticas; y la igualdad de oportunidad, referida a la distribución del ingreso y la riqueza (López 1997: 98). La comunidad política es una **sociedad democrática pluralista donde los ciudadanos han alcanzado un consenso** entrecruzado, es decir, los ciudadanos comparten una concepción política de justicia sobre la base de sus diversas doctrinas y creencias personales. Desde esa concepción compartida, los ciudadanos pueden elaborar sus justas reclamaciones y emprender discusiones políticas públicas (Rawls, 1998).

b) Ciudadanía comunitarista

El comunitarismo nace y se desarrolla como **crítica a la visión individualista** y abstracta del ser humano en la corriente liberal:

El comunitarismo critica del liberalismo la que es considerada su noción central, a saber, su concepción del sujeto abstracto, descorporeizado, desencarnado y desenraizado (...) El comunitarismo se niega a pensar el sujeto al margen de sus funciones sociales y políticas, pues lo concibe como el conjunto de vínculos sociales que lo constituyen como individuo. El comunitarismo filosóficamente niega el individualismo teórico y sociológicamente afirma la constitución social de los sujetos (López 1997: 102).

Para este modelo, la **pertenencia a la comunidad** define la identidad del ciudadano. Charles Taylor explica que “la completa definición de la identidad de alguien incluye, no sólo su posición en cuestiones morales y espirituales, sino también una referencia a una comunidad definidora” (Taylor 1996: 52).

Partiendo de que la identidad se forma en el diálogo con otros, el comunitarismo defiende el **reconocimiento de la diferencia en un plano de igualdad**. Taylor expone que todos los ciudadanos merecen igualdad de oportunidades para desarrollar su propia

identidad, lo que implica que la sociedad reconozca aquellos aspectos de sexo, raza, cultura u orientación sexual que son definidores para un individuo o grupo. En una democracia, la negación del reconocimiento constituye una forma de opresión (Taylor 1994: 84-85).

El autor explica que el reconocimiento se sostiene en un **horizonte de comprensión compartido** que defina las normas de valor comunes, donde las identidades diferentes se entiendan iguales. Para desarrollar y preservar este marco común es vital compartir una **vida política participativa** (Taylor 1994: 86, Benítez 2004: 251).

Michael Walzer, uno de los principales representantes del comunitarismo, insiste en la importancia de la **sociedad civil**, entendida como el espacio de las asociaciones voluntarias de ciudadanos y las redes de relaciones que se forman en torno a la familia, la fe, la ideología u otros intereses. En estos espacios los ciudadanos debiéramos aprender una **civilidad guiada por la solidaridad y la confianza mutua**, antes que por la competencia (Walzer 1990: 2).

c) **Republicanismo cívico**

El modelo de ciudadanía republicana cívica nos habla de un ciudadano libre e igual que participa activamente en los asuntos públicos de su comunidad (Benítez 2004). Reivindica la esfera pública y la **política como la actividad humana más importante** y honorable para el individuo. La acción política en favor del progreso de la sociedad es imprescindible para el desarrollo personal del ciudadano, es decir, para alcanzar una vida buena (Prats 2006).

La **participación activa** es el rasgo fundamental de esta concepción de ciudadanía. Hannah Arendt explica que la participación debe estar orientada a (1) legitimar -en discurso y acción- la universalidad de los derechos, (2) motivar y educar a los ciudadanos para mejorar la calidad deliberativa de la democracia y (3) someter las orientaciones individuales al debate público para su realización (Elvira 2010: 25-28).

Como explica Jurgen Habermas, el republicanismo le pide al ciudadano que actúe más allá de sus intereses personales. En una sociedad plural, los ciudadanos emprenden una práctica de entendimiento cooperativa que busca el **respeto equitativo de los intereses de todos**. En este proceso deliberativo, los intereses personales dialogan con el **universo ético** común sobre el cual debe constituirse el consenso (Benítez 2004).

Para Habermas el ciudadano republicano goza de **autonomía privada** para realizar el plan de vida que desee, así como, de **autonomía pública** para auto regular la convivencia en comunidad. A diferencia de la concepción liberal, en este modelo la autonomía pública no está subordinada a la autonomía privada; sino que ambas dimensiones necesitan de la otra para su realización (Benítez 2004: 214-216).

Según Joan Prats, el republicanismo cívico tiene una idea más exigente de **libertad e igualdad**. No se conforma con la expansión del Estado de bienestar, y más aún, crítica fuertemente a los gobiernos asistencialistas o clientelares. Desde este modelo, la libertad se gana ejerciendo activamente la propia ciudadanía (Prats 2006).

Finalmente, conviene señalar que el republicanismo cívico reconoce la existencia de corrupción en la esfera pública, pero tiene la firme convicción de que es posible desarrollar mecanismos institucionales para promover y fortalecer las **virtudes cívicas** (Prats 2006).

Como observaremos en los acápite siguientes, las características y datos sobre la cultura política de los ciudadanos peruanos parecen reflejar una mayor cercanía con el modelo liberal de ciudadanía. Para ello, profundizaremos dos aspectos centrales: la pertenencia e identidad y la participación, tanto desde su aproximación teórica como desde su situación en el contexto peruano.

2.2.3. Pertenencia e identidad

A partir de la Revolución Francesa, se inicia la conformación de los Estado-nación cómo los conocemos hoy en día. El Estado es una unidad que administra la política –el poder- en un determinado territorio del cual ostenta la soberanía. La nación es el conjunto

de los habitantes de un determinado territorio, unidos por una historia común y símbolos compartidos. Entonces, la pertenencia a la comunidad nacional es lo que dota de legitimidad al Estado (Cortina 1992: 59-60).

¿Cómo se constituye esta pertenencia? Quisiéramos diferenciar entre la pertenencia legal y el sentido de pertenencia. Una persona puede acceder a la **pertenencia legal** –la nacionalidad- por nacimiento o residencia. Sin embargo, el nacimiento en un determinado territorio no basta para obtener la condición legal de ciudadano. En el caso peruano, la nacionalidad se respalda en ciertos documentos como la Partida de Nacimiento, pero sobre todo, del Documento Nacional de Identidad (DNI). Sin DNI una persona no existe para el Estado, por lo tanto, no es ciudadana. Hace unos años se estimaba que existían alrededor de 1 200 000 personas indocumentadas, siendo la mayoría mujeres, niños y niñas (Robledo 2010: 198).

Pero aún suponiendo que todos los ciudadanos accedamos a la pertenencia legal, ésta no es suficiente. La construcción de la condición ciudadana requiere del **sentido de pertenencia** del sujeto hacia su comunidad política, que se sostiene en el reconocimiento que recibe de los demás miembros:

El sentido de pertenencia implica que el sujeto tiene plena conciencia de pertenecer a una comunidad que presenta una identidad propia (...) Sólo así el sujeto podrá “construirse” a partir de los elementos significativos. El reconocimiento permitirá que los sujetos sean tomados en cuenta y puedan lograr vivir bien en relación con otros. De esta manera, dará lugar a la conformación de los sujetos, de sus identidades, las mismas que serán definidas y construidos dialógicamente (Robledo 2010: 203).

La construcción de la propia identidad en función al sentido de pertenencia a la comunidad política es lo que dota al ciudadano de su **dimensión cívica**: el cumplimiento de sus deberes, su propensión a la participación activa, el comportamiento solidario y al desarrollo de las virtudes ciudadanas. En otras palabras, los sentimientos que lo unen a la colectividad determinarán su grado de compromiso cívico (Jelin 1996, Wanderley 1996). De este modo, la pertenencia sería una condición para la participación del ciudadano: “este

proceso de (auto) reconocimiento, de construcción de identidades y de establecimiento de vínculos con una comunidad es lo que, finalmente y en gran medida, dará lugar a uno de los elementos fundamentales del ejercicio de la ciudadanía: la participación” (Robledo 2010: 213).

Además de la pertenencia a la nación, una persona puede desarrollar pertenencia hacia **tres tipos de grupos**:

- 1) Diversos *agregados*, es decir, clasificaciones de personas a las que las une un atributo común, 2) *asociaciones*, o sea, colectividades de personas que se unen voluntariamente; 3) *grupos sociales*, que no se definen sólo porque tienen un atributo común, sino también y -sobre todo- porque el grupo comparte un sentido de su identidad común y porque los demás les identifican como grupo (Young: 1989, citado en Cortina 1998: 200).

En el último grupo se encontrarían los grupos que han tenido que luchar por el reconocimiento de sus derechos, como por ejemplo, los indígenas, las mujeres, los homosexuales. Para asegurar la ciudadanía plena, la sociedad debe reconocer positivamente a todos los ciudadanos, es decir, “reconocer la dignidad debajo de las identidades que han sido construidas en la relación con los otros y que los definen en varios sentidos” (Robledo 2010: 203).

De este modo, el ciudadano podrá elegir libremente a qué grupo pertenecer y en qué grupo permanecer. Un ciudadano indígena podrá escoger libremente mantener su identidad indígena –por ejemplo, mantener su idioma-, cuando ello no signifique un impedimento para el ejercicio de sus derechos –por ejemplo, acceder a la educación o al sistema político (Tubino 2009: 6-7). En el Perú, una sociedad pluricultural donde los “procesos de reconocimiento y de construcción de identidades se han producido, históricamente solo en el interior de los grupos y no entre estos” (Robledo 2010:203), es imprescindible hablar de la ciudadanía intercultural.

Ciudadanía intercultural

Desde una concepción clásica de la ciudadanía, los ciudadanos tienen un vínculo de pertenencia con su comunidad política, que se sustenta en la identidad común, construida en función al lenguaje, cultura e historia colectivos (Cruz 2012: 49). Sin embargo, desde esta concepción no hay espacio para la diversidad cultural, por lo que resulta profundamente etnocéntrica y homogeneizante (Tubino 2009: 2).

Esto se evidencia en el caso peruano con el no reconocimiento positivo de la diversidad cultural, como señala Carlos Iván Degregori:

No hay que olvidar que los pueblos quechuas, aymaras y amazónicos, denominados indios, indígenas o aborígenes, han sido y en cierta medida siguen siendo. Junto a los afroperuanos, la parte negada o vergonzante de nuestra diversidad étnica y cultural (2004: 3).

Es así que en el Perú, los distintos proyectos nacionales tuvieron repercusiones negativas. El paradigma oligárquico excluyente, vigente desde la independencia hasta los primeros años del siglo XX, mantuvo la esclavitud y el tributo indígena hasta la década de 1850; y reservó el voto únicamente para hombres alfabetos y con propiedades. Excluidas las grandes mayorías, la nación peruana resultaba una pirámide recostada sobre su vértice, una base muy débil (Degregori 2004: 5).

Posteriormente, a partir del Oncenio de Leguía en adelante, el proyecto nacional adquirió un corte populista, pero homogeneizador. En otras palabras, la integración nacional pasaba necesariamente por las vías del mestizaje y la aculturación de los pueblos indígenas a través de instituciones como el servicio militar obligatorio o la escolarización castellanizadora. El populismo significó también la aparición de los movimientos campesinos (década de 1960), la Reforma Agraria (1969-1975) y el derecho al voto (1979). “A través de esas conquistas los diferentes pueblos que conformaban nuestro país, especialmente los indígenas, lograron pues acceso a una ciudadanía homogeneizadora, que dejaba de lado la diversidad nacional” (Degregori 2004: 5).

Entre las décadas del setenta y ochenta, cuando el modelo populista tocaba sus límites, aparecieron movimientos étnicos en Bolivia, Ecuador, México y Guatemala, que reivindicaban el derecho a la diferencia y cuestionaban la ciudadanía homogeneizadora, para proponer estados pluriculturales o plurinacionales (Degregori 2004: 6).

Para construir este proyecto de nación, son necesarias varias conquistas. En primer lugar, debe repensarse el concepto universalista de ciudadanía desde la pluralidad y la diferencia. Se debe avanzar hacia una **ciudadanía de pertenencias múltiples**, donde exista una relación de conciliación –y no de exclusión- entre la pertenencia a la nación y la pertenencia al grupo étnico o cultural. Como enuncia Fidel Tubino:

De ahora en adelante habrá que ver cómo incluir la diversidad de nacionalidades en la definición de nación, de manera que la conciencia de pertenencia a la comunidad nacional nos haga conscientes de nuestra pertenencia a la diversidad que la incluye (2009: 6).

Desde el culturalismo liberal se busca resolver la tensión entre los derechos individuales y los derechos colectivos que devienen de la pertenencia al grupo. Mientras que los detractores señalan que los **derechos colectivos** recortan las libertades individuales; esta corriente explica que los derechos colectivos hacen posible el ejercicio de las libertades individuales, son derechos complementarios:

Justamente, para que las personas que pertenecen a grupos socio-culturales vulnerables puedan ejercer sin restricciones sus derechos individuales se necesita otorgarles derechos lingüísticos, los cuales son por definición, derechos colectivos. De otra manera, el reconocimiento jurídico de los derechos individuales se queda en un plano puramente formal. Y la ciudadanía es praxis, o no es ciudadanía (Tubino 2009: 7).

Si bien las medidas legislativas proteccionistas oficializan el acceso a la esfera pública, no son suficientes para garantizar la efectiva realización ciudadana de los grupos excluidos, es necesaria la **descolonización cultural y económica** de los espacios públicos para volverlos culturalmente inclusivos y socialmente diversos. La cultura política, que

define nuestras formas de convivencia y deliberación, no puede basarse en la imposición cultural, sino en un diálogo intercultural en condiciones simétricas (Tubino 2009: 2).

Profundizando en la propuesta de ciudadanía intercultural conviene citar a Santiago Alfaro quién plantea con claridad la diferencia entre aquella y el multiculturalismo. La **ciudadanía multicultural** surgió en las décadas del setenta y ochenta en países del primer mundo como Canadá y Estados Unidos, y se basaba en el reconocimiento de **derechos colectivos** de las comunidades culturales, la **tolerancia** hacia la configuración de una nación plurinacional, que promovía la **participación** de las diversas comunidades culturales en la esfera pública. En tal sentido, el multiculturalismo rechaza la idea de un solo grupo dominante y las consecuentes políticas de asimilación o exclusión (2008: 205-207).

Paralelamente al multiculturalismo, se fueron gestando en América Latina el proyecto político de la **ciudadanía intercultural**, que busca fomentar la **integración a través del diálogo**, no sólo la tolerancia. La interculturalidad complementa los principios del multiculturalismo al comprender que es necesario **fortalecer las identidades étnico-culturales** y **disminuir la desigualdad existente en las relaciones** entre la cultura nacional y las culturas de los pueblos indígenas, pasando de relaciones interculturales negativas a **relaciones interculturales positivas**. Así pues, la ciudadanía intercultural requiere “**devolverles funciones públicas** a las lenguas y culturas indígena, asegurar su uso obligatorio en los espacios públicos, juzgados, centros de atención médica, en las escuelas y en todas las dependencias del Estado de acuerdo a sus ámbitos de influencia”. La ciudadanía intercultural promueve la convivencia e integración entre las culturas que forman parte de una nación con la convicción del **enriquecimiento mutuo** que tal intercambio produce (Alfaro 2008: 208-209). En términos de implementación, la ciudadanía intercultural plantea el **reconocimiento mutuo** en las relaciones interculturales, la **redistribución** de recursos que reviertan las injusticias socioeconómicas y la **participación equitativa** de todos los representantes de los grupos culturales en la esfera pública (Alfaro 2008: 212-213).

Los estados de Bolivia y Ecuador son los primeros intentos en Latinoamérica de formas de gobierno basadas en las premisas interculturales en contextos multiculturales. Así pues, la carta magna de Ecuador lo define como “un Estado constitucional, social y democrático de derechos y justicia, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico” (Artículo 1). Por su parte la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia señala que “se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías” (Artículo 1). Sin duda estas experiencias tienen muchas lecciones y retos pendientes, pero es importante estudiarlas para repensar nuestra propia forma de comunidad política.

2.2.4. Participación ciudadana

En su sentido más amplio, concordamos con la siguiente definición de **participación**:

La participación –acción y efecto de participar- significa dar parte, comunicar o informar; tomar parte, intervenir, actuar; tener parte, compartir; formar parte, asociarse; repartir, recibir una porción de algo. La llevan a cabo los sujetos, organizados o no, que viven en sociedad (Orduna 2000, citado en Cruz 2012: 29).

La participación en disputa

Para Aldo Panfichi, la participación ciudadana es un **terreno en disputa** que se constituye en función al momento histórico, los actores políticos y los proyectos de democracia que detenten. En tal sentido, las políticas de participación pueden ser copadas “por actores con proyectos que reproducen la exclusión y el orden establecido o, en el caso opuesto, dirigida por actores con proyectos que buscan la profundización de la democracia” (2007: 41).

El autor identifica tres proyectos (1) **proyecto neoliberal**, convoca a la participación solidaria en el combate de la pobreza, pero dejando de lado el aspecto comunitario y político de la sociedad civil al considerarlo peligroso para la gobernabilidad, en ese marco

las ONG pueden ejecutar políticas públicas, más no participar en la propuesta y definición de las mismas; (2) **proyecto democrático participativo**, es una repuesta a los límites de la democracia liberal representativa y busca ampliar el poder de decisión de la sociedad civil en los asuntos interés público a través del fortalecimiento de espacios de encuentro entre estado y ciudadanos (3) **proyecto autoritario**, no reconoce ciudadanos sino meros beneficiarios de programas sociales, entiende la participación como el apoyo incondicional al gobierno, establece relaciones verticales y caudillistas, no reconoce la existencia de una sociedad civil organizada y propositiva, por lo que la política pública es terreno exclusivo del estado (2007: 18-22).

En el **gobierno de Alberto Fujimori** confluyeron el proyecto neoliberal y autoritario. El Estado focalizó la política social en los más pobres, monopolizó su definición, pero encargó la implementación a ciertas ONG, promovió una relación Estado-sociedad sin intermediación de los partidos políticos, y despolitizando las demandas y ocasionando el debilitamiento de los mismos, buscaba “construir vínculos de clientela, dominación e influencia política con líderes locales y ciudadanos no organizados. La participación ciudadana en este esquema, entonces, sólo se puede concebir como aclamación y apoyo al líder, a cambio de mayores recursos y obras físicas” (Panfichi 2007: 25).

Durante los gobiernos de **transición democrática** de Valentín Paniagua y Alejandro Toledo, se dio la confluencia entre actores nacionales e internacionales que defendían un proyecto liberal, y un conjunto de activistas mayoritariamente de izquierda que, respaldados por sus credenciales democráticas desplegadas durante la dictadura fujimorista, pasaron a integrar altos puestos en el Estado (Panfichi 2007: 30).

Desde allí impulsaron la participación ciudadana en espacios de concertación. Sin embargo, estos dos proyectos antagónicos desarrollaron una confluencia perversa. “Se buscaba revertir el carácter autoritario y clientelista de la participación fujimorista, pero no se cuestionó el modelo económico ni se desmontaron las reglas de juego instituidas por dicho régimen” (Panfichi 2007:31). Los que defendían el proyecto neoliberal concebían la participación como un medio para lograr la eficiencia en la implementación de los

programas sociales, evitando la politización y radicalización, Mientras que, los que promovían el proyecto democrático participativo, defendían el derechos de los ciudadanos de decidir sobre los asuntos públicos. Esto terminó entrapando la institucionalización de la participación ciudadana ya que entre el 2003 y el 2004 los principales defensores de dichas medidas salieron del gobierno de Alejandro Toledo.

Sin embargo, no puede negarse que durante la transición democrática se dieron **grandes avances en la institucionalización de la participación**. Entre el 2001 y el 2002, se creó el Acuerdo Nacional, se conformaron Mesas de Concertación –donde destaca la experiencia de la Mesa de Concertación de Lucha Contra la Pobreza-, se establecieron los Planes Regionales de Desarrollo Concertado y los procesos de Presupuesto Participativo. En el 2003, con la Ley Orgánica de Municipalidades, se crean los Consejos de Coordinación Regional (CCR) y Consejos de Coordinación Local (CCL). Lamentablemente, existe duplicidad en las funciones de las mesas y los consejos. Así mismo, ambos espacios son consultivos y sus acuerdos no son obligatorios de implementar por el Estado (Panfichi 2007: 34-40).

Campos de la participación

El ámbito de la participación es plural y heterogéneo. Para María Isabel Remy (2005), la participación ciudadana consiste en la recuperación de la soberanía a través de la intervención directa de los ciudadanos en las decisiones públicas. Según esta concepción, la autora delimita cuatro campos de participación. Primero, el campo de los **mecanismos institucionalizados de democracia directa** como son los derechos ciudadanos de iniciativa legislativa, referéndum y revocatoria que en el Perú se encuentran regidos por la Ley 26300 - Ley de Derechos de Participación y Control Ciudadano, promulgada en 1997.

Según los registros del Jurado Nacional de Elecciones del Perú, en el 2013 se dio lugar a 126 procesos de revocatoria y en el 2012 a 270. La consulta para revocar a Susana Villarán, alcaldesa de Lima Metropolitana (2011-2014), cuestionó la naturaleza desestabilizadora del mecanismo, al evidenciar deficiencias procedimentales, permitir la

sucesión de varios alcaldes y regidores en cortos períodos de tiempo, y evidenciando que minorías, con recursos suficientes, podrían desbaratar un régimen elegido mayoritariamente, persiguiendo intereses personales (Remy 2013: 35-37).

El segundo campo aborda los **mecanismos de diálogo y propuesta** con autoridades. Como anota la autora, estos mecanismos están condicionados por tres factores problemáticos: “la capacidad para construir consensos, la representatividad de los participantes directos y el tipo de decisiones que las autoridades están dispuestas a compartir” (Remy 2005: 12). En este campo la autora incluye el presupuesto participativo. Para el periodo 2014, en Lima Metropolitana 208 agentes participaron del presupuesto participativo y se presentaron 181 proyectos, de ellos el 32% correspondía al sector vial, otro 32% al medio ambiente y un 29% para la promoción social y económica. Una revisión a los últimos siete años parece indicar un aumento en el uso de este mecanismo.

Presupuesto participativo en Lima Metropolitana	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Agentes participantes	142	89	224	167	235	208
Proyectos presentados	52	6	41	78	145	181

Fuente: Municipalidad Metropolitana de Lima

Elaboración propia

El tercer campo se refiere a las **iniciativas de los organismos no gubernamentales (ONG) y redes**, que suelen llevar a cabo investigaciones y proyectos de intervención directa, con los que buscan influir en políticas públicas. Esto es logrado con mayor o menor éxito dependiendo de las exigencias de los organismos de cooperación internacional que suelen otorgar el financiamiento, así como, los intereses políticos que filtran las propuestas al momento de incorporarlas al sector público.

Finalmente, la autora señala como cuarto campo de participación el de la **protesta social**, mecanismo al que se debiera recurrir en caso los medios institucionalizados fallen. Según los datos de la Defensoría del Pueblo, en el mes de diciembre del 2015 se registraron

143 conflictos activos, 68 conflictos latentes y 107 acciones de protestas en el Perú. Cabe señalar que del total de conflictos, la mayoría son de tipo socioambiental (145, 68.7%) y corresponden a la actividad minera (91, 62.8% del total de conflictos socioambientales). En el 2013, el grupo *The Economist* catalogó al Perú dentro del grupo de *alto riesgo* junto a otros 46 países como parte de un estudio a 150 naciones (El Comercio 2013). El alto nivel de conflictividad social –y que ha ido en aumento en los últimos años- es muestra de la ineficiencia de los mecanismos institucionalizados de participación en el Perú.

El caso emblemático a este respecto es el enfrentamiento entre indígenas y policías ocurrido en Bagua en abril del 2009 en la región Amazonas. El conflicto partía del rechazo de las organizaciones amazónicas, principalmente de los pueblos awajún y wampis, hacia una serie de decretos legislativos que facilitaban la venta de tierras indígenas vulnerando el derecho a la consulta previa, derecho que solo fue reglamentado luego de los trágicos acontecimientos en Bagua. Aun cuando el origen del conflicto partía desde finales del 2006, y desde entonces las organizaciones amazónicas se habían pronunciado formalmente al respecto; el gobierno demostró toda su incapacidad –y desinterés- por resolver por las vías del diálogo y la paz un conflicto que terminó con la vida de 33 ciudadanos peruanos⁹.

PERÚ: ACCIONES COLECTIVAS DE PROTESTA POR MES, DICIEMBRE 2014-15
(Número de acciones)

2014	2015											
Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May	Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov	Dic
208	158	107	179	199	217	235	159	193	172	184	284	107

Fuente: Defensoría del Pueblo - SIMCO

Fuente: Reporte Mensual de Conflictos Sociales N° 142, diciembre del 2015.

2.2.5. Discriminación y exclusión

La consolidación de una ciudadanía con identidades fortalecidas y sentidos de pertenencia múltiples reconocidos por el Estado y los pares; sobre los que se asiente una

⁹ Los sucesos ocurridos en Bagua forman parte del contexto político de creación de P.A.T.R.I.A. como puede revisarse en el acápite 4.3.

participación activa y comprometida, con campos y mecanismos eficaces promovidos por el gobierno y aprovechados por los ciudadanos, es aún un gran desafío para nuestro país.

Precisamente, encontramos que la discriminación y exclusión persistente en el Perú constituyen uno de los principales obstáculos para lograr la consolidación de una ciudadanía plena y una convivencia democrática. A continuación, revisaremos algunos pasajes históricos que explican y muestran los orígenes y magnitud de la discriminación, para luego detenernos en tres de sus formas: étnico-racial; de género y por orientación sexual. Estos tres tipos de discriminación son abordados por *P.A.T.R.I.A.* por lo que es imprescindible desarrollarlos en nuestro marco teórico. Esto nos permitirá contextualizar y tener mayores herramientas para analizar los discursos y mensajes que la obra elabora; así como, los sentidos construidos por los espectadores.

a) **Revisión histórica**

El nacimiento del Perú a la vida republicana se constituyó sobre la base de sendas exclusiones económicas, sociales y culturales (Manrique, 2004). En palabras de Alberto Flores Galindo, nacimos con una “república sin ciudadanos”, ya que las grandes mayorías fueron excluidas de tal condición.

El origen colonial del racismo

Como sostiene Nelson Manrique en su libro *Vinieron los sarracenos. El universo mental de la conquista de América* (1993), la discriminación étnico-racial que se origina en la colonia y que persiste en el Perú contemporáneo, puede entenderse desde la relación que los conquistadores desarrollaron con los *otros* musulmanes, judíos y africanos. De esta manera, los esquemas mentales e imágenes que los conquistadores trajeron sobre los *otros*, fueron proyectados sobre los *nuevos otros*, indios americanos. El autor distingue tres fases en este proceso:

La primera corresponde al universo de reflexión del Almirante Colón y está fuertemente marcada por su experiencia en las expediciones esclavistas portuguesas en las islas Canarias

y las costas occidentales de África (...). La segunda corresponde más específicamente el universo mental de los españoles (...) La España de la Inquisición y la intolerancia religiosa, del nacimiento y consolidación del racismo antisemita, antijudío y antimusulmán. Gruesamente corresponde en España al período de la generalización de los *estatutos de limpieza de sangre* y la obsesión por la pureza racial (...). Finalmente, la tercera fase corresponde al período de grandes disputas teológicas en torno a la licitud de la conquista y los justos títulos de la guerra contra los naturales (...). (Manrique 1993: 456-457).

El racismo ibérico llegó a América y definió la forma de relacionarse con los indios. Aunque algunos argumentan que el extendido mestizaje biológico demuestra que los españoles conquistadores no tenían prejuicios raciales; es evidente que el mestizaje no era bien visto. De allí la insistencia en separar la “república de españoles” de la “república de indios”, y la creación de los cuadros de castas coloniales, “que intentaban fijar las proporciones en la mezcla racial de los individuos bajo la convicción de que la cantidad de sangre española que circulara por las venas era proporcional a su grado de civilización” (Manrique 1993: 578).

Así, la idea de raza legitimó las relaciones de dominación durante la conquista, colocando en una situación de natural inferioridad a los conquistados. Se gestó una división racial del trabajo: los negros eran esclavos, los indios eran siervos, los españoles y portugueses podían recibir salario y ser productores independientes de mercancías, y sólo los nobles podían aspirar a los puestos medios y altos de la administración colonial, civil y militar. El salario estaba asociado con la blancura social (Quijano 2000: 204-205).

Discriminación en la República

La discriminación colonial se trasladó al período republicano como parte del sentido común. En la República, las ideas racistas iban desde visiones criminalizadas, asociando los rasgos fenotípicos de los indios con el “tipo criminal”, hasta visiones tutelares, que veían en los indios a personas no competentes para hacerse cargo de sí mismos, lo que legitimaba la dominación de los gamonales (Manrique 2004: 30).

Intelectuales como Alejandro Deustusua defendieron la exclusión de los indios del sistema educativo:

El Perú debe su desgracia a esa raza indígena, que ha llegado en su disolución psíquica, a obtener la rigidez biológica de los seres que han cerrado definitivamente su ciclo de evolución y que no han podido transmitir al mestizaje las virtudes propias de razas en el periodo de su progreso (...). Está bien que se utilicen las habilidades mecánicas del indio; mucho mejor que amparen y defiendan contra sus explotadores de todas especies y que se introduzcan en sus costumbres los hábitos de higiene de que carecen. Pero no debe irse más allá, sacrificando recursos que serán estériles en esa obra superior (...). El indio no es ni puede ser sino una máquina (Deustusua, citado en Manrique 2004: 31).

El propio José Carlos Mariátegui no estuvo exento del horizonte cultural de su época, el pensador juzgaba como negativo el aporte de la población china y negra al mestizaje, la primera aportando “el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito” y la segunda aportando “el primitivismo” y “la barbarie”. Compartía la creencia marxista de que el mundo avanzaba hacia la homogenización cultural, a través de la asimilación a la cultura occidental:

Lo que importa, por consiguiente en el estudio sociológico de los estratos del indio y mestizo, no es la medida en que el mestizo hereda las cualidades o defectos de las razas progenitoras sino su aptitud para evolucionar con más facilidad que el indio, hacia el estado social, o el tipo de civilización del blanco (Mariátegui, citado en Manrique 2004: 33).

Así pues, el discurso racista legitimó las desigualdades sociales, económicas y políticas. El tributo indígena y la esclavitud se mantuvieron hasta 1854. El ejercicio del voto fue totalmente urbano –en un país donde la población rural era del 80%,– y excluía a las mujeres y analfabetos. En suma, era un voto minoritario. Recién en 1956 fue admitido el voto femenino, en 1978 pudieron votar los jóvenes mayores de 18 años y en 1980 pudieron votar los analfabetos, 158 años después del inicio de nuestra historia republicana (Flores Galindo 1999).

Las luchas por la inclusión

Nos parece relevante para el estudio detenernos en cómo se fue logrando la expansión de la ciudadanía en el Perú. Entre los años 1895 y 1920 en el Perú se estableció la denominada sociedad oligárquica, donde el bloque de poder estuvo compuesto por la plutocracia limeña, la burguesía agroexportadora costeña y los gamonales y terratenientes (Manrique 2004). El auge e ingresos de la oligarquía contrastaban con la miseria del pueblo, un “abismo social”, en palabras de Basadre, que separaba al Perú oficial del Perú profundo (Flores Galindo 1999). En este contexto, los campesinos y los nuevos trabajadores asalariados de la ciudad tuvieron un papel decisivo en la caída de la sociedad oligárquica.

Aunque a inicios del siglo XIX, se dieron **luchas campesinas** como la de “Rumi Maqui” en el altiplano puneño (1915-1916), o la gran sublevación del sur (1920-1923); no fue sino hasta el periodo de 1945- 1965 que los movimientos campesinos adquieren mayor amplitud geográfica y diversidad en sus bases. En dicho período, las luchas eran integradas no sólo por campesinos comuneros -externos a los latifundios-, sino también por colonos comuneros -desde el interior de los latifundios-, a ellos se sumaron los proletarios agrícolas y los yanacostas costeños. Al ampliarse las bases, se ampliaron también las demandas: la lucha por la tierra y ganado, la lucha contra la servidumbre y el trabajo gratuito, la lucha por la implantación del salario y la jornada de ocho horas, el derecho a la escuela, etc. (Gibaja 1983).

Las movilizaciones campesinas tuvieron dos formas organizativas: las comunidades campesinas y los sindicatos agrarios. En ambos espacios se institucionalizaron las asambleas comunales, una modalidad eminentemente democrática, donde los campesinos acordaban colectivamente las decisiones más importantes de las huelgas y ocupaciones a emprender (Gibaja 1983).

Mientras que la comunidad campesina proviene del devenir de la comunidad indígena; el sindicalismo agrario tiene origen urbano, y fue introducido por trabajadores de

origen urbano, o campesinos que migraron a las ciudades y retornaron a sus lugares de origen. Precisamente, éstos últimos quienes pasaron por un proceso incompleto de asimilación cultural a través de instituciones como la educación básica, educación superior, servicio militar obligatorio, trabajo en fábricas, etc., fueron los líderes de las luchas campesinas en cuestión (Gibaja 1983).

Como explica Pedro Gibaja, aunque las movilizaciones campesinas se dieron en tal intensidad y radicalidad que conmocionaron a todo el país; la ausencia de un grupo político que liderase los diversos grupos campesinos involucrados y la consecuente desarticulación entre los mismos, no logró encaminar a una revolución agraria, pero sí se la conquista de varias demandas:

[El campesinado] ya había conseguido algunos de sus objetivos más importantes (la tierra, la disminución sustantiva de las cargas serviles, aumentos salariales, detención de los despidos masivos, etc.). En ese sentido, puede afirmarse que el movimiento campesino en gran medida triunfó, al lograr varias de sus demandas más importantes, aunque no solucionó sus problemas estructurales básicos, ni fueron destruidos totalmente los terratenientes como clase, aunque sí quedaron dura e irremediamente socavados (1993: 31).

En paralelo, en la ciudad el **grupo obrero** crecía y se consolidaba como un actor social preeminente. En sus inicios, con una mayoría de artesanos, se vio ideológicamente ligado al anarquismo. En una siguiente fase, se priorizó el anarcosindicalismo, y conforme el componente obrero creció se acercaron hacia el aprismo y el socialismo. Si bien en 1919, los obreros lucharon y conquistaron la jornada laboral de ocho horas; en la década de 1960 en las fábricas se repetían los patrones de relación y dominación de los latifundios.

El propietario era superior al obrero. Podía tratarlo con ese “tú” con el que quienes sienten tener algún poder en Lima, se dirigen a sus subordinados. Para sus patrones, los obreros eran ignorantes y además “cholos” o “mestizos” y, por lo tanto –si no inferiores- en todo caso no iguales a ellos. En esas fábricas, a pesar de la maquinaria moderna, imperaba lo que se ha dado en la “herencia colonial”: la imposición y las marginaciones de la sociedad oligárquica (Flores Galindo 1999: 21-22).

En la década del setenta, con la consolidación del sindicalismo, los obreros presentan pliegos de reclamos que son rechazados intransigentemente por los propietarios. El autoritarismo ejercido convenció a los obreros de que a través del diálogo no se obtendrían las reivindicaciones buscadas, por lo que se opta por huelgas, marchas y ocupaciones de fábricas. Más allá de los reclamos salariales, los obreros querían “defender su dignidad como personas y reclamar un trato diferente, cuestionaron las relaciones de poder existentes en las fábricas y, de manera práctica, esbozaron una concepción en la que democracia era sinónimo de igualdad política y económica” (Flores Galindo 1999: 22).

Conflicto Armado Interno en el Perú (1980-2000)

Esta revisión no podría estar completa sin hacer alusión al Conflicto Armado Interno que ocupó dos décadas de nuestra historia republicana (1980 – 2000) y condujo a la muerte de 69, 280 mil personas, según estimaciones de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Del total de víctimas reportadas, el 79% vivía en zonas rurales y el 56% se dedicaba a la actividad agropecuaria:

La CVR ha constatado que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país; ello delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República (Conclusión N°7 - Comisión de la Verdad y la Reconciliación 2003: 316).

A lo largo de su informe, la CVR denuncia la persistencia de una ideología racista en los discursos de Sendero Luminoso (que llamaban a pagar la “cuota de sangre”), en el tratamiento de los medios de comunicación, en el accionar de los gobiernos de Fernando Belaunde, Alan García y Alberto Fujimori, así como, en la sociedad limeña.

Para la CVR la reparación tiene profundas implicancias éticas y políticas y es un componente importante del proceso de reconciliación nacional. Al ser las víctimas del conflicto en su abrumadora mayoría campesinos, pobres, indígenas, tradicionalmente discriminados y

excluidos son ellos los que deben recibir atención preferente por parte del Estado (Conclusión N°165 - Comisión de la Verdad y la Reconciliación 2003: 344).

La exclusión persistente

Luego de una breve revisión histórica sobre el nacimiento de la ciudadanía en el Perú y las luchas políticas por su expansión, conviene aclarar un poco los conceptos a los que nos hemos venido refiriendo:

Por lo general, entendemos la **exclusión** como algo que va más allá del individuo y sus circunstancias inmediatas, y que es producto de mecanismos históricos y estructurales que impiden a ciertos grupos acceder a diversos beneficios y servicios (salud, educación, empleo digno) y participar plenamente en la vida cívica y política (Sanborn 2012: 12).

En conclusión, entendemos exclusión como la situación persistente que impide que determinados grupos sociales puedan ejercer su condición ciudadana plenamente. De este modo, la situación de los pueblos indígenas en materia de salud, educación, participación política demuestra la exclusión de dicho grupo social.

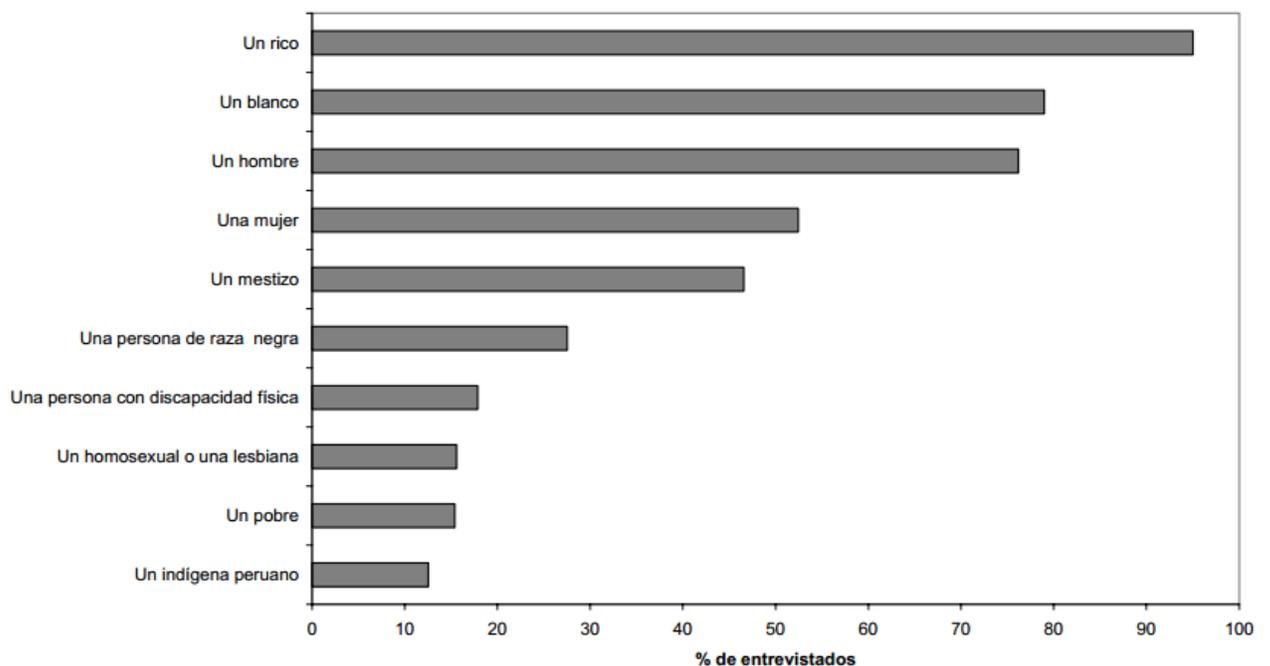
Con respecto al concepto de discriminación compartimos la siguiente definición de la Defensoría del Pueblo del Perú:

La discriminación consiste en el trato diferenciado basado en determinados motivos prohibidos por el ordenamiento jurídico que tiene por objeto o por resultado la anulación o menoscabo en el ejercicio o goce de derechos de una persona o de un grupo de personas. Los actos discriminatorios descalifican a una persona por sus características innatas o por las posiciones asumidas voluntariamente en la sociedad (Defensoría del Pueblo 2009: 11).

Entonces, tres elementos son básicos para la definición de discriminación: (1) el trato diferenciado, (2) motivo prohibido, relacionado con características innatas (raza, origen, sexo, identidad étnica o cultural, idioma discapacidad, condición económica o social) o con posiciones asumidas voluntariamente (religión, opinión, orientación sexual) y (3) tiene como resultado el menoscabo de un derecho (Defensoría del Pueblo 2009: 13).

En la “Encuesta Nacional sobre Exclusión y Discriminación Social” (2005), David Sulmont concluye que podemos diferenciar tres grupos según el ejercicio de sus derechos: (1) Personas fuertemente limitadas en el ejercicio de sus derechos: indígenas, pobres, homosexuales, lesbianas y personas con discapacidad. (2) Personas limitadas en el ejercicio de sus derechos: afroperuanos, afrodescendientes, mujeres y mestizos. (3) Personas sin mayores problemas en el ejercicio de sus derechos: hombres, blancos y ricos.

JERARQUÍAS SOCIALES: Entrevistados que piensan que las siguientes personas logran hacer valer sus derechos SIEMPRE O CASI SIEMPRE



Precisamente, en este marco teórico nos detendremos en tres tipos de discriminación que aluden a los grupos limitados y fuertemente limitados en el ejercicio de sus derechos:

- Discriminación étnico-racial
- Discriminación contra la mujer
- Discriminación por orientación sexual

b) Discriminación étnico-racial

Por este tipo de discriminación, utilizamos la definición que brinda el programa de gobierno “Alerta Contra El Racismo¹⁰”:

Discriminación étnico-racial es todo trato diferenciado, excluyente o restrictivo basado en el origen étnico-cultural (hábitos, costumbres, indumentaria, símbolos, formas de vida, sentido de pertenencia, idioma y creencias de un grupo social determinado) y/o en las características físicas de las personas (como el color de piel, facciones, estatura, color de cabello, etc.) que tenga como objetivo o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos y libertades fundamentales de las personas en la esfera política, económica, social y cultural.

Conviene esclarecer la diferencia entre discriminación étnico-racial y racismo. La ideología racista sostiene que de acuerdo a nuestras características físicas y/o biológicas, los seres humanos pertenecemos a razas superiores o inferiores. El racismo atribuye un vínculo causal entre dichas características y los rasgos intelectuales o sociales del individuo. En muchos casos, un acto de discriminación étnico-racial puede sustentarse en una ideología racista. (Alerta Contra El Racismo 2012). A pesar de la diferenciación, en el presente acápite utilizaremos intercambiamente dichos términos ya que son conceptos similares y vinculados.

En la primera parte, explicamos que en la República prevaleció una fuerte ideología racista antiíndigena. A partir de 1950, con las olas migratorias del campo a la ciudad, muchos indígenas iniciaron un proceso de mestizaje biológico, dejaron algunas prácticas tradicionales y generaron nuevas redes y expresiones culturales. El indígena se ha convertido en cholo y prevalece el racismo antimestizo (Zariquiey y Zavala 2007).

A pesar del intenso mestizaje, Gonzalo Portocarrero explica que lo *mestizo* no se ha definido con una identidad propia; sino que se explica como una negación: ni blanco, ni

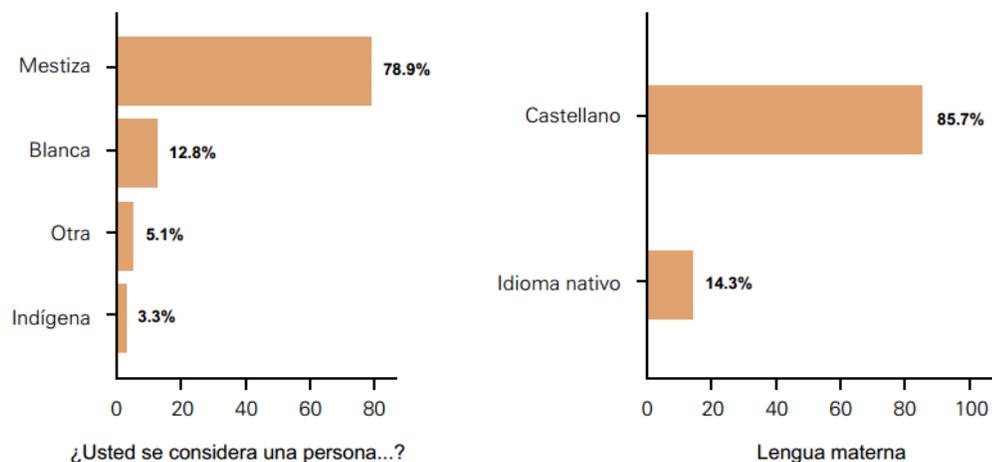
¹⁰ “Alerta contra el Racismo” es una plataforma del Ministerio de Cultura del Perú de información e interacción con la ciudadanía para enfrentar la discriminación étnico-racial en el Perú. Para más información acceder a <http://alertacontraelracismo.pe/>

indio. Siguiendo esta línea, Virginia Zavala y Roberto Zariquiey postulan que los peruanos hemos aprendido a no autodefinirnos; y sin embargo, sí definimos al otro como *cholo*, *serrano* o *charapa*. Por ende, podemos ser racistas con aquellos que presentan los mismos rasgos físicos que nosotros (2007: 342-343). Como lo expresa Nelson Manrique:

Usar el término indio para insultar a otra persona “supone negar una parte de su propia identidad: discriminar, odiar y despreciar a elementos constitutivos del propio yo” (Manrique 1999, citado en Zariquiey y Zavala 2007).

Al revisar las cifras comprendemos que es casi inevitable que al discriminar a otro nos discriminemos a nosotros mismos. Según el informe “Cultura Política de la Democracia en Perú 2010” (Barómetro de las Américas – LAPOP), en el Perú el 78.9% de la población se define como mestiza y el 3.3% como indígena. Cabe recalcar que la categoría “indígena”, carga un fuerte estigma social que puede haber llevado a que muchos encuestados no se autoidentifiquen con dicha etiqueta; sin embargo, la pregunta sobre lengua materna arroja un 14.3% de encuestados con idioma nativo¹¹.

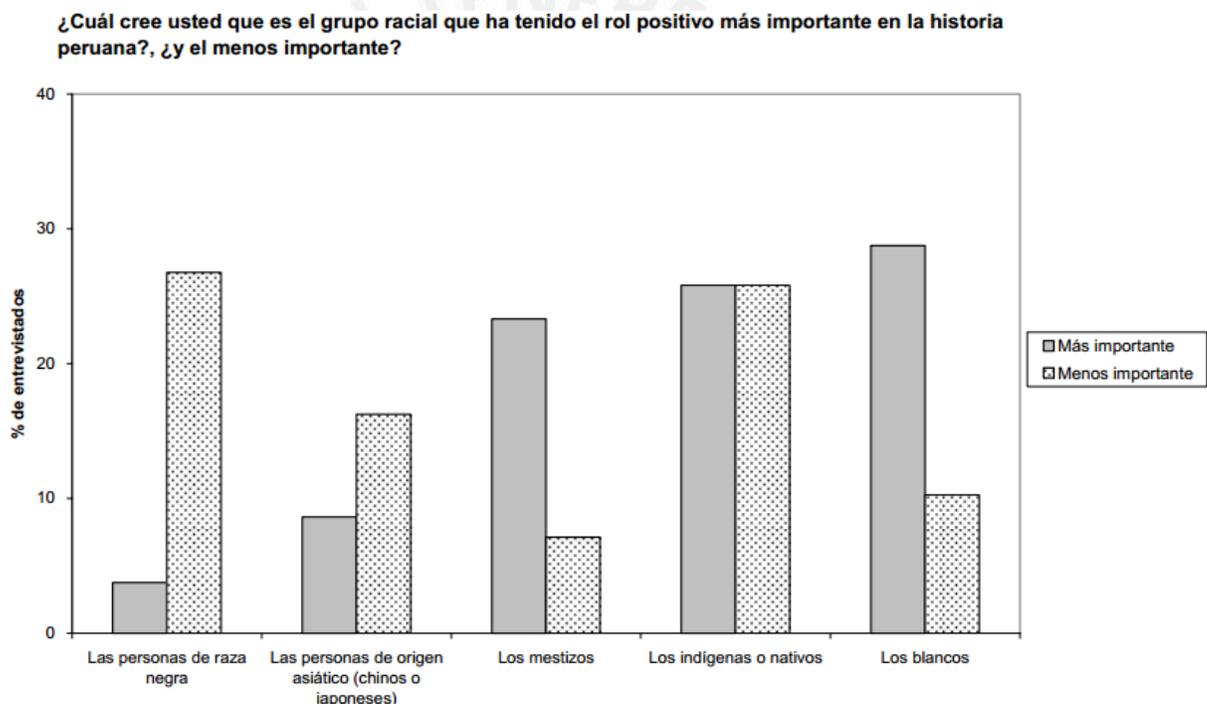
Autoidentificación étnica y lengua materna, Perú 2010



Fuente: Barómetro de las Américas por LAPOP

¹¹ Para una consideración de las dificultades y retos sobre las mediciones del factor étnico en el Perú consultar el artículo “Raza y etnicidad desde las encuestas sociales y de opinión” de David Sulmont.

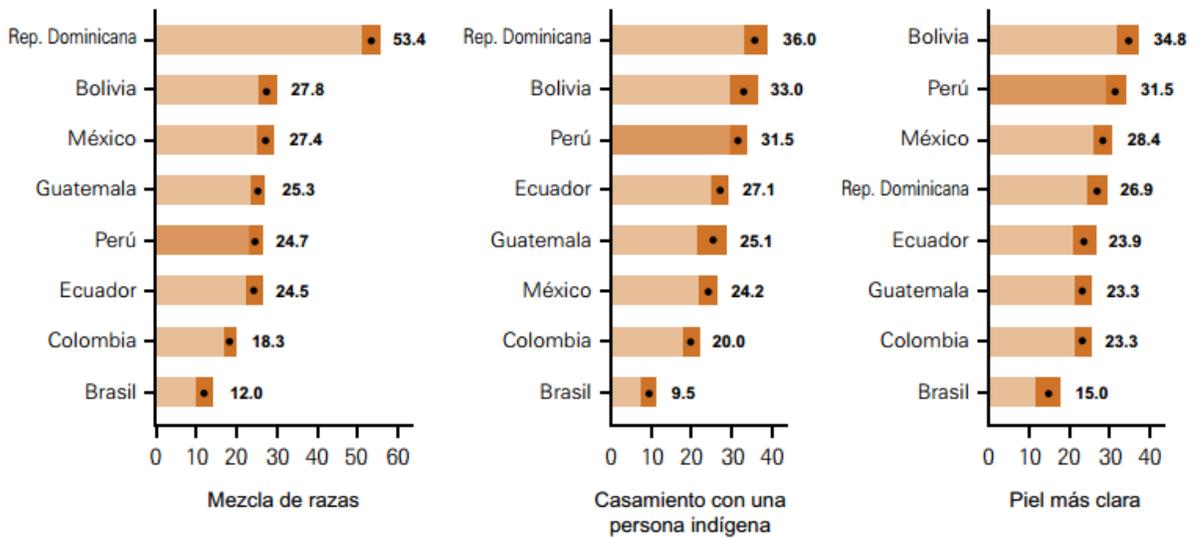
Otra paradoja del racismo en el Perú, es que mientras se discrimina al cholo y al indio, el imperio incaico es fuente de orgullo y admiración. Como lo explica Cecilia Meléndez (1996), la retórica de glorificación del imperio inca y, a su vez, la valoración despreciativa del indio es y sigue siendo un discurso histórico que permite mantener una ideología de mantenimiento de las jerarquías sociales, que se reproduce en la educación escolar. Precisamente, la Encuesta Nacional sobre Exclusión y Discriminación Social (2005) encontró que reconocemos al indígena como uno de los grupos más y menos importantes en el desarrollo de nuestra historia (Sulmont 2005).



El Barómetro de las Américas también indaga sobre **actitudes racistas** en países latinoamericanos. Se pregunta a los encuestados que tan de acuerdo están con las siguientes afirmaciones: (1) “La mezcla de razas es buena para Perú”, (2) “Estaría de acuerdo que una hija o hijo suyo se casara con una persona indígena” y (3) “A usted le gustaría que su piel fuera más clara”. En una escala de acuerdo del 0 al 100, Perú se encuentra en el lugar 31.5 de acuerdo con tener una piel más clara, sólo debajo de Bolivia. En el desacuerdo con el casamiento de la hija con un indígena, nos encontramos en después de República Dominicana y Bolivia, también con 31.5. Parece que nuestro nivel de desacuerdo con

respecto a la mezcla de razas disminuye al estar en la posición 24.7. Sin embargo, nuestra hipótesis del porqué ante esta pregunta parecemos menos racistas, es que en realidad entendemos la “mezcla de razas”, como el “mejorar la raza”, dicho coloquial con el que se incentiva a buscar parejas de un color de piel más clara que el propio.

Actitudes racistas en países seleccionados de las Américas, 2010



■ 95% Intervalo de confianza (Efecto de diseño incorporado)

Fuente: Barómetro de las Américas por LAPOP

La discriminación étnico-racial se ejerce en distintos **espacios físicos**: en el centro educativo, centro de salud, locales comerciales, instituciones públicas, centro de trabajo y espacios públicos. Sin embargo, la cuantificación de la incidencia de casos de discriminación en estos espacios depende de las denuncias que los agraviados realicen en instancias como la Defensoría del Pueblo o la plataforma Alerta contra el Racismo. Se visitó el portal de Alerta contra el Racismo y se encontraron 92 reportes de casos de discriminación distribuidos de la siguiente forma:

Reportes de discriminación en plataforma Alerta contra el Racismo según espacio de ocurrencia	
Periodo de reporte: marzo del 2012 a diciembre de 2015	
Lugares de consumo	19
Trabajo	13
Entidad pública	7
Espacios públicos	42
Centro de salud	1
Centro educativo	11

Fuente: Alerta contra el Racismo

Elaboración propia

Además de los espacios físicos, la discriminación también se evidencia en las **redes sociales**. En su artículo «Amixers: redes sociales y racismo», Nelson Manrique explica que la categoría *amixer* alude a los jóvenes andinos que habitan las ciudades, es decir, los cholos. Este grupo es discriminado por sus patrones estéticos: colores encendidos y saturación del espacio. Ahora, si bien en el discurso oficial sostiene que las críticas a los *amixers* se fundamentan en lo estético, los discursos analizados en redes sociales evidencian que los rasgos fenotípicos e indígenas se convierten en un factor de discriminación (Manrique 2013).

La discriminación contra los *amixers* llega al punto de demandar la segregación social a través de páginas con miles de seguidores que piden que los *amixer* salgan de Facebook y se vayan al HI5:

Metafóricamente se repite en la sociedad virtual un proceso social ampliamente desplegado durante las últimas décadas en la sociedad real: la objetivación de la discriminación social a través de la privatización de los espacios públicos; la segregación física de los discriminados. A este objetivo se dirige el cercado de barrios enteros, a los cuales no se puede acceder sino a través de portones controlados por vigilantes, o el cierre de playas y su conversión en balnearios exclusivos, a los cuales “los otros” no deben tener acceso (Manrique 2013: 135).

Es importante destacar que los discursos racistas sustituyen “los rasgos singulares de las personas por un discurso generalizador que las descalifica y las deshumaniza”. Además, la discriminación étnico-racial tiene una estrecha relación con las desigualdades socioeconómicas ya que por lo general los sujetos discriminados se encuentran en los niveles más bajos del orden social. Se naturaliza la desigualdad, estableciendo una relación causal entre ambas condiciones: sé es cholo y, por ende, sé es pobre y poco educado. Cabe destacar que, si bien el sujeto del racismo se construye principalmente a través de sus rasgos físicos, también se incorporan otros elementos como idioma, vestimenta, hábitos, forma de relacionarse, esquema y lenguaje corporal. (Manrique 2013).

Finalmente, la discriminación étnico-racial también se evidencia en los **medios de comunicación**. Como lo explica Jorge Bruce en “Nos habíamos choleado tanto”:

Los medios masivos, en particular los publicitarios, desempeñan un papel de enorme incidencia en la propagación de una ideología racista íntimamente vinculada a la apariencia física. Al punto que los cánones estéticos dominantes aparecen como un ingrediente esencial para perpetuar la discriminación racista (Bruce 2007: 68).

En los medios de comunicación, predominan los patrones estéticos eurocéntricos, de modo que los rasgos típicos del cholo son desprestigiados: “la piel cobriza, la estatura mediana, el pelo abundante negro y lacio, la ausencia de pilosidad facial, los labios gruesos” (Portocarrero, citado en Bruce 2007: 68). El argumento más usado por los publicistas es que el público aspira a alcanzar el estilo de vida de las personas con dichos rasgos físicos. Esta supuesta estrategia aspiracional resulta agresiva, ya que una persona puede mejorar su nivel socioeconómico, pero no cambiar su color de su piel. De este modo, los medios masivos, tienen la opción de reproducir y reforzar la exclusión, o empezar a revertirla dando espacio a lo autóctono (Bruce 2007). De hecho, aunque en los medios publicitarios esta tendencia aún no es palpable, el boom de las miniseries que abordan temáticas de la Lima migrante ha abierto el espacio a personas con rasgos mestizos.

c) Discriminación de género

Lamentablemente, el desarrollo de la condición ciudadana para las mujeres se ha dado de modo tardío en las democracias latinoamericanas. En el caso peruano, la primera ola de liberación de la mujer se dio en la década de los cincuenta principalmente durante el gobierno de Manuel A. Odría, otorgándoseles el derecho al voto. Entre las décadas del setenta y ochenta, se da la segunda ola de liberación de la mujer. Se empiezan a promover políticas públicas a favor de la mujer y la Constitución de 1979 garantiza la igualdad de derechos de hombres y mujeres. En la década del ochenta, el Perú asumió compromisos internacionales firmando la «Convención para la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer» (1982).

Sin embargo, Marcela Ríos Tobar en su artículo “Género, Ciudadanía y Democracia”, plantea que aún existen tres déficits democráticos en América Latina que evidencian que las mujeres aún no alcanzan una condición de ciudadanía plena. El primer déficit se refiere a la **representación y participación** política de las mujeres. Si bien en países como el Perú existe la cuota de género, la representatividad de las mujeres en el actual Congreso del Perú (2011-2016) es del 22% (29 mujeres de 130 congresistas), cuando la población femenina representa el 50%. Más allá de la demanda proporcional de la representación, las mujeres constituyen un grupo con identidad y demandas propias, por lo que se requiere un Congreso que pueda legislar competentemente para ellas. La autora explica que además de las acciones políticas afirmativas (como la cuota de género), la participación política de las mujeres depende del funcionamiento interno de instituciones como los partidos y movimientos. Si sus formas de reclutamiento y elección de cargos privilegian a los varones, esto se verá reflejado en la representación obtenida de las mujeres en cargos por elección popular (Ríos 2007: 259-265).

El segundo déficit que la autora anota es la **debilidad del ejercicio de los derechos civiles y políticos**, tales como la libertad de expresión, asociación, participación, la libertad sobre su salud sexual y reproductiva, la defensa de su integridad física. Esto se debe “por una parte a la situación de exclusión social, cultural y política que afecta a muchas mujeres

en la región y por otra, a la subordinación de género y la débil autonomía/soberanía personal que ello conlleva” (Ríos 2007: 266). María Mannarelli (2013) señala que recién en 1984 las mujeres fueron ciudadanas civilmente libres, ya que antes se encontraban bajo sujeción del padre o esposo quién las autorizaba para vender, comprar, trabajar o viajar.

El tercer déficit se refiere a que **la abdicación de la soberanía del estado en la esfera privada**, permite la continuación de la subordinación de las mujeres en sus roles tradicionales, la división sexual del trabajo, y la incidencia de la violencia doméstica y sexual (Ríos 2007: 267).

La **violencia** contra la mujer es “la expresión más directa de la subordinación femenina y como un atentado contra los derechos humanos de las mujeres”. Ante ello, el Estado Peruano creó distintos organismos como el Ministerio de la Mujer, las Defensorías de la Mujer, el Niño y el Adolescente – DEMUNAS, las Comisarías de la Mujer y los Centros de Emergencia Mujer. Así mismo, distintos organismos de la sociedad civil desarrollaron programas para atender a la población femenina en riesgo y acciones de incidencia para conducir al Estado hacia el cumplimiento de sus compromisos. Norma Fuller (2012) identificó, a través de un estudio con mujeres, hombres y expertos en los distritos de San Juan de Lurigancho y San Juan de Miraflores en la ciudad de Lima, que las más de dos décadas de trabajo han logrado un cambio en los discursos de hombres y mujeres: creen en la equidad de género, manifiestan que el dominio masculino y el uso de la violencia ha perdido legitimidad, y no consideran que esto encuentre su causa en la naturaleza violenta del hombre, sino en patrones culturales y familiares aprendidos. Sin embargo, la legitimación de este discurso ha generado efectos no deseados:

Estos serían: la desconfianza en la capacidad de los operadores de justicia para atender a las necesidades de las mujeres; la tendencia de algunas mujeres a ocultar que son víctimas de violencia para no ser juzgadas como pasivas o dominadas y la exclusión de los hombres de las políticas de combate a la violencia (2012: 241)

A pesar de los avances, el Estado sigue teniendo respuestas lentas que no corresponden a la problemática. De allí que, la Encuesta Demográfica y de Salud Familiar

(ENDES) del 2000 arrojará que el 41.2% de mujeres entre 15 y 49 años fue objeto de agresiones por parte del esposo; pero sólo el 19.4% buscó ayuda en una institución (Fuller, 2012: 230) Del mismo modo, un estudio de las Naciones Unidas “señala que entre un 30 y un 40 por ciento de las mujeres latinoamericanas ha sufrido algún tipo de violencia al interior de la familia” (Ríos 2007: 267).

No podemos obviar que los avances en materia legal han sido lentos. En Perú, recién en 1991, se anuló la atenuante en caso de asesinato del cónyuge si esta era encontrada en adulterio, ahora en cambio, el feminicidio es un agravante. En 1998 se derogó la norma que permitía la exención de la pena para el violador si este contraía matrimonio con la víctima. Sólo a partir de 1999, se establece la acción penal pública en caso de violación y otros contra la libertad sexual, anteriormente si una mujer mayor de catorce años era violada, se requería una denuncia privada (Mannarelli 2013: 100).

Precisamente, María Mannarelli (2013) explica que aún hoy en día los **podere privados** no están sujetos a la legislación estatal. La conducta privada en la casa sigue regulada por el código de honor: mantener a las mujeres alejadas del espacio público demuestra la virilidad, prestigio y capacidad de dominio del hombre. La autonomía femenina humilla al hombre, y éste recurre a la violencia física y/o psicológica para recuperar su estatus.

Lamentablemente, el **espacio público peruano** es débil en tanto repite la lógica de la familia patriarcal. Si bien la escuela es el espacio donde el poder patriarcal comparte con el poder estatal, y es la puerta de entrada de las mujeres al espacio público; la autora recalca que en el país el 70% de los profesores de educación pública son mujeres. Pide reflexionar sobre cómo estas mujeres –que representan a una autoridad desde la subordinación- repiten a su vez patrones del orden patriarcal en las aulas de clase, como por ejemplo, “escuchar más a los niños que a las niñas y a asignar tareas diferenciadas según sexo y orden doméstico, por señalar un par de situaciones ejemplares” (Mannarelli 2013: 102). La expansión de la ciudadanía femenina requiere desterrar de las instituciones públicas la lógica doméstica-patriarcal de comportamiento:

“El ingreso de las mujeres ya no como esposas, madres o hijas sino como ciudadanas a la esfera pública es también la inauguración de un lugar para lo diverso, para las diferencias. (...) lo que incluye construir una nueva forma de ser hombres, un cuestionamiento de los patrones de conducta y de los ingredientes de lo masculino, es decir, de la virilidad y de sus fuentes de estatus. Tolerar a las mujeres en las instancias públicas implica emprender el abandono de un Estado adolescente. (103)”.

Como ya lo hemos explicado, el espacio público se mantiene hostil hacia las mujeres ya que es el espacio de dominación masculino. De allí que la gran mayoría de mujeres hayan sido víctimas de **acoso sexual callejero**. Tomamos la definición del Observatorio Virtual Paremos el Acoso Callejero¹²:

“El acoso sexual callejero es un tipo de violencia particular, ya que por lo general no implica una relación entre la víctima y su agresor. Esta violencia incluye prácticas como silbidos, comentarios sexualmente explícitos, miradas fijas, masturbación pública, seguimiento, tocamientos (meter la mano), exhibicionismo (mostrar los genitales), entre otros, del que son víctima las mujeres cotidianamente en la calle o en el transporte público”.

Según el estudio realizado en diciembre de 2013 por el Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el país el 52.8% de mujeres es víctima de algún tipo de acoso callejero; mientras que el 31.6% de hombres lo es. El acoso sexual callejero es una problemática mayoritariamente sufrida por mujeres, de edades jóvenes y en contextos urbanos. Las personas le atribuyen esta situación principalmente a la falta de educación (76.6%) y la actitud machista (47.8%).

¹² El observatorio virtual de Acoso Callejero nació como una iniciativa de docentes y estudiantes de la PUCP por visibilizar dicho tema en la agenda pública de la ciudad y el país.

En los últimos seis meses, ¿le ocurrió alguno de los siguientes eventos en la calle o en el transporte público, con personas desconocidas del sexo opuesto?

Porcentajes de entrevistadas a las que "sí les ocurrió" - Mujeres por grupos de edad.

MUJERES



Lamentablemente, encontramos opiniones que justifican ciertas formas de acoso callejero y sitúa la responsabilidad en la mujer. Así el 75.3% considera que las mujeres que se visten provocativamente están exponiéndose a que les falten el respeto en la calle y el 35.3% considera que mientras un hombre no toque a una mujer desconocida, lanzarle piropos o mirarla de forma persistente e incómoda está permitido.

Hablando sobre situaciones que viven hombres y mujeres, ¿qué tan de acuerdo está con las siguientes afirmaciones?

Porcentaje de personas encuestadas "de acuerdo" o "muy de acuerdo".



NACIONAL

La discriminación de género también se aprecia en el **entorno laboral**. Las mujeres tienen dificultades para ascender a los puestos más altos, así en el caso peruano encontramos que de 100 empresas muy grandes del país, sólo un 4% de los gerentes generales son mujeres, de 900 empresas medianas sólo 3.33% lo son, y de 2,001 empresas pequeñas sólo 10.34% lo son. Del mismo modo, cuentan con salarios más bajos que los hombres. De un estudio a 68 empresas grandes peruanas, se identificó que el 23% de las mujeres colaboradoras recibía un sueldo menor que el de sus pares varones (Kogan 2012, 277-278).

Finalmente, los **medios de comunicación**, como agentes productores y reforzadores de identidad, cumplen un rol crucial en el problema de la discriminación hacia las mujeres. Como explica Norma Fuller (1998), los medios de comunicación resumen y expresan los discursos sobre femineidad existentes, así como, crean y difunden nuevos discursos que influyen a las personas y sus lecturas sobre el mundo. Es conveniente citar aquí a Patricia Ruiz Bravo (1995), cuyas reflexiones hace casi una década aún tienen sólida vigencia:

Los medios de comunicación tienen en este proceso un rol importante y ambiguo. Si bien de un lado emiten mensajes modernos que apoyan las reivindicaciones femeninas, del otro siguen propalando símbolos y representaciones de género tradicionales. Es el caso del uso abusivo que se hace del cuerpo de la mujer en los comerciales. A pesar de los discursos, y también de la legislación, la imagen de mujer objeto que sirve para vender permanece y reaparece cada vez con más fuerza (1995: 454-455).

Precisamente, en el estudio “Análisis de la imagen de las mujeres en la programación televisiva transmitida en Lima” (2012), Mery Vargas encuentra que en todas las series y novelas analizadas se encuentran personajes femeninos contruidos en torno a estereotipos como: mujer atractiva y poco inteligente, mujer que sacrifica sus aspiraciones personales para retener a su pareja, mujer que vive pendiente del hombre, etc. Así mismo, en todos los programas humorísticos estudiados abundan situaciones sexuales y el uso de un lenguaje sexista que refuerza estereotipos.

Del mismo modo, en el *Informe Violencia contra la mujer: la mirada desde los medios* (2012), la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria encontró que los programas televisivos noticiosos no sientan una posición crítica sobre la violencia contra la mujer. Se limitan a la mera descripción del dato frío, sin mostrar desacuerdo, ahondar en la problemática social o cuestionarse sobre las políticas públicas en marcha. En tal sentido, Calandria recomienda migrar hacia un periodismo cívico, caracterizado por permitir el debate público de la noticia y forjar una cultura de rechazo a la violencia contra la mujer.

d) Discriminación por orientación sexual

Las lesbianas, gays, bisexuales y transexuales¹³ han sido históricamente marginados como sujetos plenos de derechos¹⁴. Por ello, su inclusión plena en el sistema democrático requiere respuestas específicas desde el derecho y las instituciones, para garantizar el pleno ejercicio de su ciudadanía. Es pertinente entonces empezar esta sección citando la

¹³ Los transexuales se dividen a su vez en travestis, transgenderistas y transexuales.

¹⁴ En 1973 la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) eliminó la homosexualidad del “Manual de Diagnóstico de los trastornos mentales” (DSM).

declaración de la Organización Mundial de la Salud sobre la “orientación sexual no heterosexual”:

[No es una] enfermedad mental, ni un desorden emocional, que no es una preferencia sexual conscientemente elegida, que no puede ser modificada voluntariamente o bajo presión de ninguna especie, por el individuo, ni por la educación, ni por la familia o la sociedad (OMS, citado en DEMUS 2006).

Partiendo de esta afirmación, creemos pertinente esclarecer los cuatro **componentes de la sexualidad**: (1) sexo biológico, (2) sexo psicológico o identidad de género, es lo que la persona siente en su interior, (3) sexo social o rol de género, se refiere a las normas culturales que hace que ciertas actitudes y comportamientos sean considerados femeninos o masculinos y (4) orientación sexual que puede ser heterosexual, homosexual o bisexual.

La situación de la población LGTB es preocupante en todas las esferas de la vida social peruana. En el campo laboral, se ven forzados a actuar de modo heterosexual por miedo a perder sus puestos de trabajo, así mismo, no existen políticas que los defiendan de despidos, retrasos en la promoción laboral u hostigamiento. En el campo de la salud, no reciben un trato humanitario, más aún si se tratan de pacientes con VIH/SIDA. En la atención psicológica aún persiste el personal de salud que considera la homosexualidad una enfermedad. En la educación, aún no se cuenta con una educación laica que permita educar en los distintos tipos de sexualidad y familias, tampoco existe una política que prohíba la expulsión de alumnos por su orientación sexual (DEMUS 2006: 38).

La **violencia** contra ellos está culturalmente permitida y la ley no brinda mecanismos para protegerlos. Peor aun cuando la violencia proviene de los mismos garantes de la seguridad ciudadana en nuestro país, en este escenario los y las trans son las personas más afectadas:

Estos hechos no suelen ser denunciados, pese a ello se han identificado 7 casos, en los que se involucra a varias personas, y en los que se evidencia que el personal policial y del Serenazgo los persigue con perros, los agreden; los maltratan físicamente incidiendo en zonas en las que

se han aplicado siliconas (generando un problema físico mayor); las rocían directamente con gas lacrimógeno; y las obligan a someterse a pruebas de VIH/SIDA, todo ello independientemente de la detención sin orden judicial de la que son víctimas (DEMUS 2006: 39).

La discriminación por orientación sexual se mezcla en nuestro país con la discriminación de género lo que resulta en la preocupante situación que sufren las **lesbianas**. En primer lugar, debido al orden patriarcal que controla y norma la sexualidad de las mujeres, se ha hecho invisible su existencia. De allí que no se denuncien las violaciones que sufren las mujeres lesbianas con el pretexto de que este hecho las volverá mujeres heterosexuales (DEMUS 2006: 35).

Ante esta situación, DEMUS, el MHOL-ULB y CEJIL denunciaron en el 2006 que el Estado Peruano tiene deficiencias de normatividad, es responsable de no tomar medidas preventivas ni correctivas a la limitación del pleno derecho de la población LGTB, y no cuenta con mecanismos a los que puedan acogerse esta población en desventaja. Peor aún, según un informe de la ONG Promsex, el Estado Peruano parece promover que se retire de los tratados internacionales la protección a los grupos homosexuales (El Comercio 2013).

Precisamente, en julio del 2013 el Congreso de la República desestimó una “modificación al Código Penal para que las agresiones motivadas en la orientación sexual y la identidad de género fuesen castigadas con penas agravadas”. Esta discriminación desde el Estado también se evidencia en los municipios que contemplan como parte de sus políticas de seguridad ciudadana la erradicación de homosexuales de sus distritos (El Comercio 2013). Por otro lado, en el mes de marzo del 2015, la Comisión de Justicia del Congreso archivó el proyecto de ley “**Unión Civil no Matrimonial** para personas del mismo sexo”, que buscaba permitir a las parejas del mismo sexo ejercer derechos patrimoniales sobre herencias, pensiones y seguro social; más no la posibilidad de adoptar hijos (PuntoEdu 2013). Cabe recalcar que al 2013, 14 países en todo el mundo habían aprobado legalmente el matrimonio homosexual y otros 19 tenían normativas de uniones civiles o similares (Emol 2013).

En este y otros debates sobre la situación de la población LGTB, los **medios de comunicación** juegan un papel importante que desinforma y refuerza ideologías discriminadoras. El autor Giancarlo Cornejo estudió como la homofobia se reproduce en periódicos limeños de bajo costo de los años 2006 y 2007:

(...) la homosexualidad masculina es asociada a la muerte y el lesbianismo al crimen (...) Un maricón mata por ser maricón, o es asesinado por el mismo motivo, y por tanto su muerte no demanda justicia. En el caso de la construcción de imágenes de mujeres lesbianas, los discursos homofóbicos advierten que si tienes cerca a una machona debes cuidar tu bolso, porque ella te querrá robar. Las lesbianas en las páginas de esos diarios roban casi de todo, pero sobre todo roban masculinidad (Cornejo 2013: 228).

El autor explora también la violencia homo-transfóbica al estudiar dos reportajes sobre la salvaje tortura hacia la travesti trabajadora sexual Techí Paredes por parte de una ronda de vecinos en la ciudad de Tarapoto en el año 2009. Cornejo encuentra varios elementos en el tratamiento de la noticia. Para referirse a la travesti se utiliza el término *gay*, violentando y simplificando la condición transgénero de Techí. Se espectaculariza e hipervisibiliza la violencia contra el cuerpo travesti presentándolo como carente de valor o importancia. Ambos reportajes terminan con las palabras de uno de los agresores que señala que han actuado consecuentemente con el fin de erradicar la prostitución. El reportaje parece dar voz a los ciudadanos- heterosexuales que piden una represión más eficiente –y violenta- a los sujetos homosexuales-no-ciudadanos (Cornejo 2013: 230-234).

Compartimos las conclusiones de Bettina Del Carmen (2004) sobre el tema. La normativa peruana vigente es insuficiente para proteger el derecho a la no discriminación por orientación sexual, por lo que es necesario determinar con claridad los derechos de la población LGTB para no incurrir en interpretaciones o aplicaciones que menoscaben su pleno derecho. Así mismo, es necesario implementar políticas educativas e informativas al respecto. También es menester que el Estado implemente medidas de acción positiva para compensar la desventaja social de la población LGTB, por ejemplo para que tengan presencia política en el ámbito legislativo.

2.2.6. Cultura cívica

Hasta el momento, hemos planteado la condición ciudadana como un status otorgado al ciudadano que es parte de una comunidad política dada y que conlleva una serie de derechos y responsabilidades correlativas. Es preciso ahora dilucidar cuáles son aquellas cualidades que le permiten al ciudadano ejercer dicha condición de manera óptima. Esto es de suma importancia, ya que el éxito del sistema democrático, no depende únicamente de la justicia de su estructura y procedimientos; sino también del desempeño de sus ciudadanos (Kymlica 2002). Así mismo, al analizar las repercusiones de *P.A.T.R.I.A.* será útil identificar si su creación y montaje han promovido dichas cualidades en creadores y espectadores.

Al respecto, Gustavo Pereira (2006) desarrolla una propuesta de valores y virtudes cívicas necesarias: “La realización de los valores de libertad, igualdad, respeto activo, solidaridad y diálogo, a través del ejercicio de las virtudes cívicas de sentido crítico, solidaridad, apertura al diálogo y participación activa propiciará la construcción de la democracia deliberativa” (Pereira 2006: 280). A continuación desarrollaremos los elementos planteados por el autor.

El **sentido crítico** se entiende como “la capacidad para el razonamiento formal que permite determinar la consistencia de un razonamiento, la corrección de un hecho y la precisión de un juicio” (Pereira 2006: 269). El sentido crítico parte de la evaluación juiciosa de uno mismo y las propias creencias e ideas (Pereira: 2006).

La **solidaridad** se entiende como la capacidad de entendernos como “sujetos de reconocimiento recíproco y conduce a una autopercepción como parte del mundo” (Pereira 2006: 269), extendiendo las libertades y responsabilidades ciudadanas a toda la humanidad. El ejercicio de esta virtud permite la apertura a la diferencia al reconocer a todos los seres humanos como dignos y sus opciones de vida como válidas (Pereira 2006).

La **apertura al diálogo** consiste en la capacidad de “entender el mundo desde la perspectiva del otro, pero sin abandonar la propia carga” (Pereira 2006: 269). Implica

ponerse en el lugar del otro para entender su postura, pero también evaluarla sobre la base de la posición propia. Ello permitirá “evaluar, criticar y transformar prácticas negadoras de la humanidad” (Pereira 2006: 270).

La **participación activa** se refiere a la fortaleza de intervenir oportuna y ejemplarmente en la esfera pública. Esta virtud “caracteriza al ciudadano que se compromete, que toma parte de diferentes asociaciones cívicas, y que pone de manifiesto sus mejores cualidades en la vida social, todo esto desde la libertad ejercida radicalmente” (Pereira 2006: 272). En su ejercicio, las demás virtudes se ponen en práctica para intervenir de modo dialógico en la construcción de un mundo justo para todos. El ciudadano que posee esta virtud genera admiración y reconocimiento en los demás, siendo un elemento fundamental de la educación ciudadana. Según el autor a través del ejercicio de estas virtudes podremos alcanzar los valores que son centrales para la vida democrática.

Complementamos este inventario, con la **responsabilidad** en dos acepciones: responsabilidad ante los deberes y responsabilidad hacia el otro. La primera alude al cumplimiento de las normas de conocimiento público y cuya falta podría acarrear una sanción. La segunda, en cambio, se ejerce cuando un ciudadano comete (u omite) acciones públicas guiado por su propia moralidad y sin que medien obligaciones. En este caso, la responsabilidad puede involucrar el cuestionamiento o transgresión a las normas del poder de turno. En situaciones de crisis democrática, éste tipo de responsabilidad es fundamental para transformar positivamente las relaciones entre ciudadanos y Estado (Jelin 1996). Como se ha explicado el desarrollo de estas virtudes cívicas dependerán del apego a los valores democráticos como la libertad, igualdad, respeto activo, solidaridad y diálogo.

Dada la preocupación por conocer el grado de civismo de los ciudadanos, periódicamente se realizan estudios que nos dan algunas luces de qué tan cerca estamos del ideal descrito anteriormente. Mediante el nivel de acuerdo a la afirmación “puede que la democracia tenga problemas, pero es mejor que cualquier otra forma de gobierno”, el Barómetro de las Américas (Carrión 2014) arroja una escala de 0 a 100 de 62.5, por debajo

del promedio americano (68.8) y solo por encima de Panamá (58.9). A lo largo de las mediciones realizadas, el promedio de apoyo a la democracia en Perú fue de 60.32.

Apoyo a la democracia en el Perú, 2006-2014				
2006	2008	2010	2012	2014
59.9	65.5	50.1	63.6	62.5

Fuente: Barómetro de las Américas

Elaboración propia

Otro estudio, el Latinobarómetro (2015), arroja que el 56% de peruanos apoya la democracia por encima de cualquier otra forma de gobierno. En este caso el puntaje es igual al promedio latinoamericano, y se encuentra por encima de Colombia, Brasil, Nicaragua, México, Panamá, El Salvador, Paraguay, El Salvador, Honduras y Guatemala. De todos modos, el porcentaje apenas supera la mitad de encuestados. Al revisar el histórico de estudios del Latinobarómetro (1995-2015, cada dos años), Perú alcanza un promedio de 54% en su apoyo a la democracia. Podemos concluir entonces que **el apoyo de los peruanos a la democracia es medio y se ha mantenido estable en los últimos años.**

En el año 2013, el Latinobarómetro buscó elaborar un perfil sociodemográfico de la tendencia democrática y concluyó que, en todos los años y países, **el apoyo a la democracia está determinado por el nivel de educación** del ciudadano, especialmente por la educación superior. Los datos regionales arrojan que a los 18 años con educación básica o superior el apoyo alcanza 54%, esto aumenta a 59% con dos años de educación superior, 64% con cuatro años y 70% con educación superior completa. También existe un mayor apoyo a la democracia entre aquellos que perciben positivamente su nivel de ingreso, ya que en América Latina el acceso a educación de calidad está correlacionado con el ingreso. Sin embargo, la investigación recalca que **no existe una correlación directa entre el crecimiento económico del país y el apoyo a la democracia.** Aunque Perú ha tenido el crecimiento más alto de la región sostenidamente en la década del 2000, el apoyo a la democracia no creció significativamente.

En esa misma línea, Martín Tanaka (2002) encontró que **el interés en los asuntos públicos y la confianza interpersonal** están relacionados positivamente con más altos niveles de democracia. Según el Latinobarómetro 2013, **los ciudadanos peruanos tienen un bajo interés en la política**, ya que sólo el 19% de los encuestados manifestaron interesarse algo o mucho en la política. Nos encontramos nueve puntos por debajo del promedio latinoamericano y sólo por encima de Chile (18%).

Por otro lado, el Barómetro de las Américas (Carrión 2012) arroja que en el 2012 el Perú marcaba 50.3 en la escala de confianza interpersonal y un crecimiento sostenido desde el 2006. Según este estudio, **en el Perú existe un nivel medio de confianza interpersonal**.

Confianza interpersonal, 2006-2012			
2006	2008	2010	2012
43.0	47.1	46.2	50.3

Fuente: Barómetro de las Américas

Elaboración propia

El mismo estudio (Carrión 2012) concluyó que en Perú **la confianza en las instituciones democráticas es baja**. Los partidos políticos (32.0), el congreso (36.6) y el sistema de justicia (39.4) marcan menos de 40 puntos en la escala, y están por debajo del promedio americano. Además, estas cifras se han mantenido estables desde el 2006. Se entiende entonces que, según el Latinobarómetro (2013), el 36% piensa que la democracia puede funcionar sin partidos políticos y el 35% sin Congreso Nacional.

Al revisar estos datos, es importante tener en cuenta la experiencia histórica del autoritarismo democrático durante el Gobierno de Alberto Fujimori quién disolvió el Congreso el 5 de abril de 1992. Cabe recordar que en un contexto de crisis económica extrema y avance del terrorismo, el poder legislativo y el poder judicial eran observados por la ciudadanía como un obstáculo para la urgente solución que se demandaba; el gobierno empleó esta sensación de malestar para justificar la disolución del Congreso, que finalmente contó con una amplia aprobación ciudadana.

Con respecto a la **participación**, que es la virtud de intervenir oportunamente en la esfera pública y en la que se realizan las demás virtudes democráticas, el Barómetro de las Américas 2014 indica que el 11.1% asistió a una reunión municipal, el 3.7% participó en el presupuesto participativo; el 19.2% solicitó ayuda al gobierno municipal y el 13.9% solicitó ayuda a alguna autoridad local. El mismo estudio en su edición del año 2012, señaló que 4.8% había trabajado para un partido o candidato en las elecciones del 2010 y 16.3% intentó convencer a otros ciudadanos para que voten por un partido o candidato. Estas cifras indican que **Perú cuenta con una participación de nivel bajo**.

Sobre este punto, encontramos data más precisa de Lima Metropolitana. La Encuesta Lima Cómo Vamos 2013, muestra que el **nivel de pertenencia de los habitantes de Lima a asociaciones de la sociedad civil es bajo**. Así por ejemplo, un 8.8% participa en juntas vecinales, un 6.7% en asociaciones de padres de familia, un 3.9% en asociaciones educativas, artísticas, musicales o culturales; un 2.9% en asociaciones humanitarias o de caridad, un 1.8% en partidos políticos y 1.0% en sindicatos.

En el año 2014, Lima Cómo Vamos consultó a los ciudadanos de Lima si habían realizado las siguientes acciones de participación en los últimos 12 meses. La acción con la más alta incidencia entre los ciudadanos fue la asistencia a alguna reunión pública convocada para discutir problemas sobre el lugar donde se vive con 13.2%. Todas las demás opciones se encuentran por debajo del 9%, así mismo sorprende que en todos los casos se encuentra un porcentaje significativo de personas que “nunca haría” dichas acciones. En conclusión, se encuentran **bajos niveles de participación**.

Acciones de participación ciudadana, 2014

	Ha hecho	Podría hacerlas	Nunca las haría	NS/NR
Firmar un comunicado o petición a las autoridades municipales	8.1%	54.8%	31.8%	5.4%
Llamar a un programa en vivo de radio o televisión o escribir una carta a un medio para expresar una opinión sobre temas o lugar donde vive	4.4%	55.5%	34.2%	6.0%
Asistir a alguna reunión pública convocada para discutir problemas sobre el lugar donde vive	13.2%	55.0%	28.3%	3.5%
Buscar ser elegido para algún cargo público	1.7%	22.7%	68.1%	7.4%
Servir en un comité de alguna organización vecinal o social	7.3%	40.6%	47.8%	4.3%
Participar en el Presupuesto Participativo de su distrito	3.7%	42.3%	47.6%	6.4%

Base: total de entrevistados

LIMA CÓMO VAMOS

2.2.7. La dimensión comunicacional de la ciudadanía

No podemos terminar esta sección sin aludir a la estrecha relación entre comunicación y ciudadanía. Si acordamos que la ciudadanía es una condición en virtud de la cual formamos parte de una comunidad en la que nos relacionamos con nuestros pares aspirando a la construcción de una convivencia armoniosa; y que parte fundamental de dicha construcción, pasará por participar activamente en los asuntos públicos; entonces es innegable la dimensión comunicacional del ejercicio ciudadano. Esto se refuerza al revisar que las virtudes y valores democráticos recientemente referidos aluden a capacidades de comunicación y de relacionamiento con los otros. Así pues, es innegable el aporte de la comunicación a la formación de ciudadanos empáticos y activos; y por ende, a la construcción de una democracia sólida. En pocas palabras, al ser una categoría relacional, no es posible entender la ciudadanía por fuera de la comunicación. No será posible tampoco fortalecer la condición ciudadana sin procesos comunicativos de por medio.

Estudiar y reforzar la dimensión comunicativa de la ciudadanía se hace más urgente aún, si consideramos, siguiendo a Jesús Martín Barbero (2003) que nuestro país –como toda América Latina- está marcado por la herencia cultural de la **incomunicación** propia de una sociedad de clases donde no todos podían alzar su voz:

La historia de América Latina es la de un largo y denso proceso de incomunicación. Incomunicación, primero entre los diferentes pasados, que es lo que hubiera permitido descifrar la conquista y la colonia como proceso histórico y no como fatalidad de un destino (...)

Incomunicación, en segundo lugar, con el hacer político de las masas, de esos millones de hombres y mujeres que deben aun renunciar a su lengua materna para acceder a los medios de comunicación (...)

Incomunicación también de las elites intelectuales que, aun rompiendo su complicidad con el *status quo*, se hallan lejanas, alejadas, por su mismo lenguaje exclusivo, del habla y la memoria de las mayorías. Incomunicación, en fin, de unas vanguardias separadas del pueblo al que quieren liberar por las trampas que les tiende una expresividad centrada sobre sí mismo, negada a la comunicación (2003: 29).

Así pues, construir una cultura política que permita la consolidación de una democracia saludable y que combata los procesos de exclusión y discriminación, requerirá necesariamente formar a ciudadanos desde la comunicación para que puedan decir su palabra: “la alfabetización será entonces la praxis educativa que devuelve a los hombres su derecho a decir lo que viven y sueñan, a ser tanto testigos como actores de su vida y su mundo” (Freire, citado en Barbero, 2003: 40).

Concordamos con Rey (2005) en que “mientras la política se descentra, las comunicaciones se convierten en uno de los polos de atracción de la vida social” (Rey 2005: 33), por lo que es fundamental afirmar y potenciar la dimensión comunicativa de la política, que se evidencia en diversos aspectos. En primer lugar, la comunicación es parte fundamental de la **re-imaginación de la democracia**, como espacio de expresión y

participación de la diversidad de puntos de vista e interpretaciones, como lugar de construcción de consensos, aceptación de disensos y superación civilizada de conflictos. En segundo lugar, es central en la **construcción de la agenda pública**, entendida como el debate constante de las opciones ciudadanas entre políticos, gremios, organizaciones civiles y medios. Finalmente, la comunicación es central en los mecanismos de **control político, transparencia y fiscalización** (Rey 2005: 33).

En relación a ello, nos parece indispensable recuperar el significado de la palabra comunicación. “Comunicación y participación son en realidad dos palabras que comparten un mismo concepto. Etimológicamente, la alocución latina *communio* nos remite al hecho de participar y compartir” (Gumucio 2001: 37). Entendiendo la ciudadanía desde su dimensión relacional, no debemos perder de vista entonces su **dimensión afectiva**. Esta se refiere a los sentimientos y deseos de la gente y no solamente a sus intereses. Los ciudadanos no son solo demandantes de servicios, políticas o programas. Así pues, la relación entre ciudadanos y gobernantes se sostiene en tres aspectos: a) es una identificación de tipo simbólica; b) en la canalización responsable de las demandas e intereses de los representados en políticas públicas; y c) que sea producto de una elección, como marco legal de la relación (Vicente 2013: 13). Pero, a fin de cuentas subrayamos que el sentido de pertenencia es, antes que una idea o argumento, una voluntad.

Dada la centralidad de la comunicación en la vida política; es evidente que aquella tiene mucho que aportar a procesos de fortalecimiento ciudadano. Como lo anotan las experiencias de trabajo con jóvenes y de problemáticas de salud sexual de la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria, la comunicación puede contribuir al empoderamiento ciudadano “desarrollando sus capacidades de comunicación, organización e influencia política para transformarlos en actores de los procesos de cambio”; y generar inclusión pública y política generando “cambios en las percepciones, discursos y acciones públicas y políticas sobre un tema, mediante la incidencia en autoridades, funcionarios y quienes tomen decisiones, así como en medios de comunicación y opinión pública para procurar la mejora de políticas, programas y servicios” (Ampuero 2013: 77).

Finalmente, deseamos anotar que en nuestros tiempos, la ciudadanía demanda ejercer los derechos políticos desde **nuevos espacios** que no sean los partidos políticos. Buscan “una nueva forma de representación, una nueva alternativa, una nueva identidad. Incluso, es posible que también un nuevo lenguaje y una nueva forma de comunicarse con ella” (Vicente 2013: 18). De allí nuestro interés, en estudiar como desde la comunicación teatral podemos generar un nuevo espacio y una nueva dinámica para pensar y vivir nuestra condición ciudadana.

2.2.8. [Balance] El fortalecimiento de la condición ciudadana

El propósito de este eje era delimitar aquello que entendemos por condición ciudadana, identificar sus principales elementos así como los principales obstáculos para su consolidación en nuestro país. De este modo, tendríamos criterios suficientes para analizar en qué medida *P.A.T.R.I.A.* permite fortalecer dicha condición

Siguiendo a autores como T.H. Marshall, O’Donell, Savater y López; entendemos la ciudadanía como aquella condición que otorga libertades (civiles, sociales y políticas) y responsabilidades correlativas a toda persona en virtud de su pertenencia a una comunidad política determinada. Es fundamental reconocer el carácter expansivo de la ciudadanía, en tanto sus contenidos han devenido a lo largo de la historia; así como, enfatizar al Estado como su garante.

Ahora bien, existen tantos tipos de ciudadanía como comunidades políticas en el mundo, pero existen ciertos modelos o *ciudadanías imaginadas* que sirven de marcos de referencia para los gobiernos y sus ciudadanos (López 1997). Así pues, el modelo liberal resalta la igualdad plena entre los ciudadanos, la no interferencia del Estado, y entiende el interés colectivo como la realización de los intereses individuales (Tocqueville, Rawls). Por su parte, el modelo comunitarista pone en el centro la pertenencia a la comunidad, promueve el reconocimiento de la diferencia en un plano de igualdad y enfatiza los valores de la solidaridad y la confianza (Taylor, Walzer). Finalmente, el modelo republicano cívico recalca la participación política como la esfera más importante del ciudadano, convocando

al ciudadano al diálogo y al consenso de sus intereses individuales con los intereses de todos (Arendt, Habermas, Prats). En base a las categorías recién desarrolladas podremos examinar que noción de ciudadanía promueve Tránsito y el texto teatral de *P.A.T.R.I.A.*

Así mismo, dos categorías serán fundamentales para analizar si la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* fortaleció la condición ciudadana de gestores y espectadores: (1) la pertenencia e identidad y (2) la participación. Entendemos la primera como el vínculo racional y emocional, legal y social, que tiene el ciudadano con respecto a su comunidad política, y que determinará su grado de compromiso cívico (Jelin, Wanderley, Robledo). Este sentido de pertenencia se ve fortalecido en tanto la persona considere dicha pertenencia como elemento definidor de su identidad. En un país como el Perú, se requiere una ciudadanía intercultural que reconozca las pertenencias e identidades múltiples de sus ciudadanos considerando la pluriculturalidad que nos caracteriza (Tubino, Degegori).

La participación se entiende como la acción de involucrarse activamente en los asuntos públicos de la comunidad de la que se es parte ejerciendo responsablemente las libertades y responsabilidades políticas. Siguiendo a Remy, comprendemos cuatro campos de la participación: (1) mecanismos de democracia directa (iniciativa legislativa, referéndum y revocatoria); (2) mecanismos de diálogo y propuesta con autoridades; (3) iniciativas de organizaciones sociales y redes; y (4) la protesta social. El Perú es un país que tras la década de corrupción y autoritarismo del Fujimontesinismo; ha venido recuperando espacios para la participación del ciudadano y el diálogo con las autoridades. Sin embargo, los mecanismos institucionalizados se muestran aún poco efectivos para lograr una incidencia real de los ciudadanos en las agendas de los gobiernos; de allí el aumento de la protesta social como recurso para ser escuchados. Así pues, nos tocará preguntarnos en qué medida Tránsito y *P.A.T.R.I.A.* fortalecen el vínculo de los espectadores con su comunidad, promueven el reconocimiento de la identidad y su diversidad, e incentivan el involucramiento de los ciudadanos en los asuntos públicos.

Ahora bien, sabemos que la exclusión y la discriminación histórica sufrida por amplios contingentes de peruanos se encuentran entre los principales obstáculos para la

consolidación de una ciudadanía plena y una convivencia democrática. Concordamos en que el origen de la discriminación y el racismo en nuestro país se encuentran en la herencia colonial que marcó nuestro ingreso a la vida republicana. Estas ideas justificaron desigualdades sociales, económicas y políticas que aún persisten (Flores Galindo, Manrique). No podemos dejar de mencionar que el Conflicto Armado Interno vivido entre 1980 y el 2000 en nuestro país, puso en evidencia de la manera más terrible dichas desigualdades, ya que la gran mayoría de víctimas fueron campesinos quechua-hablantes pobres (CVR).

En nuestra revisión hemos desarrollado tres formas de discriminación: étnico-racial; de género y por orientación sexual. Así pues, indígenas, mestizos, mujeres, y personas LGTB sufren de violencia física y simbólica en espacios privados y públicos, se ven restringidos en su acceso a la representación y la participación política, son víctimas de estereotipos o prejuicios reforzados por los medios de comunicación, y la diversidad de sus identidades no es reconocida como fuente de derechos en la lucha por una igualdad básica y el reconocimiento íntegro de su ciudadanía. En tal sentido, nos interesará saber si Tránsito y *P.A.T.R.I.A.* visibilizan y discuten estas contradicciones con la intención de derribar prejuicios y reivindicar a los grupos excluidos.

Luego, continuamos recalcando que los ciudadanos que ejercen activa y responsablemente dicha condición presentan ciertos valores y virtudes cívicas como el sentido crítico, la solidaridad, la apertura al diálogo, la participación activa, la responsabilidad ante los deberes, la responsabilidad hacia el otro, la confianza y el interés en los asuntos públicos. En el Perú y en Lima, aspectos como la participación, la confianza y el interés en lo público se encuentran en niveles bajos o medios. Dadas las categorías y el panorama peruano, examinaremos si la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* habrían fortalecido o promovido estas virtudes y valores.

Finalmente, cerramos el capítulo destacando la centralidad de la comunicación en la vida política. La comunicación es fundamental en los consensos y disensos del debate público, en la construcción de la convivencia, en la incidencia pública, en la vigilancia

ciudadana. Afirmamos que la comunicación es un aspecto fundamental en la formación de una ciudadanía activa, empática y comprometida. De allí que nos interese estudiar la comunicación teatral como un proceso de fortalecimiento ciudadano.

2.3. [Tercer eje] El rol político del teatro

Habiendo definido, primero, el enfoque de comunicación desde el que abordaremos el estudio del teatro; y segundo, la concepción y categorías de la ciudadanía desde las que analizaremos de qué modo y en qué medida *P.A.T.R.I.A.* está fortaleciendo dicha condición; nos corresponde ahora examinar de qué formas se ha concebido el teatro político en el mundo, América Latina y el Perú. Esto nos permitirá conocer qué métodos, principios y funciones se le ha asignado al teatro político, y que pueden haber influenciado la propuesta de Tránsito.

2.3.1. Sobre el teatro

El teatro se entiende como un proceso de **representación de la realidad** que evidencia una forma de entender el mundo. Para Stuart Hall (2003), la representación es el proceso por el cual los miembros de una cultura utilizan el lenguaje para **dar significado a lo que se encuentra a su alrededor**, de este modo es que las culturas comparten un conjunto de significados entre sus miembros. Ahora bien, Hall explica que el lenguaje, así como, la fotografía, la pintura, el teatro, las novelas en televisión y los rituales son representaciones sociales significativas.

Anne Ubersfeld (1989) concuerda en que el teatro es el arte de la representación, pero enfatiza que se constituye por la **articulación entre texto y representación**. Esta articulación entraña en sí misma una oposición. El texto es –en teoría- eterno e inmutable; mientras que la representación es instantánea y mutable: “nunca hay dos funciones iguales”. El teatro se constituye **en el momento de la función, donde texto y representación se actualizan frente al público**. El teatro no está hecho para ser leído, sino para ser representado (7-13).

Implicando la representación pero yendo más lejos, Jorge Chiarella (1988), define el **teatro como un juego artístico donde el artista transforma la realidad cotidiana en realidad alternativa**¹⁵. Es un **juego** ya que es una actividad lúdica guiada por reglas. En el acuerdo entre actores y espectadores de participar del juego teatral –siguiendo sus reglas– radica la convención. Es un arte porque persigue lo estético, es decir, la forma más plena de mostrar una esencia. Una obra de teatro será más o menos artística en la medida en que logre más o menos sus fines estéticos. Precisamente, la esencia del teatro radica en las relaciones entre los personajes y la valoración que éstos hacen del mundo:

El teatro, pues, cumple un rol social al apuntar a que penetremos de manera más profunda en la relación de los individuos. Tanto en los aspectos trascendentes como en los aspectos urgentes de su quehacer cotidiano, de sus necesidades de aquí y ahora, para que, entendiendo mejor la naturaleza de su sociedad, pueda accionar transformadoramente en ella contribuyendo a su superación (Chiarella 1988).

El teatro, a través de la realidad alternativa, cumple una **función reveladora** de la realidad cotidiana que permite al espectador transformarla.

2.3.2. Sobre la performance

Es imprescindible detenernos también en la categoría de performance. Como señalamos líneas arriba, los autores de *P.A.T.R.I.A.* la conciben como la “*suma de performances individuales*”; por lo que habrá que entender la creación desde las categorías del arte performativo.

Ahora bien, no es posible dar una definición definitiva de performance, “es un concepto abierto, como dice Guillermo Gómez Peña, por su naturaleza resbaladiza y su permanente transformación escapa a cualquier definición simplista” (Diéguez 2005: 5). Cabe recalcar que para fines de este estudio no nos referimos a performance como lo entiende la academia estadounidense, como “todo acto vital que transmite saber social,

¹⁵ En 1980, Jorge Chiarella entrevistó al reconocido maestro, director y teórico de teatro Peter Brook quién le dijo que el teatro “es una realidad alternativa”. Aunque Chiarella no pudo consultar al maestro a qué se refería, la inquietud sobre tal afirmación lo llevó a desarrollar algunas ideas basadas en su experiencia como director teatral.

memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Martínez 2005: 118); sino que nos referimos a la vertiente latinoamericana que lo entiende como arte conceptual, arte-acción, arte del presentar.

El arte performativo es un **híbrido** que se ha nutrido de una diversidad de disciplinas. Se alimenta del arte tradicional, como el teatro, las artes plásticas, la música, la poesía, la danza; del arte y la tradición popular, como el circo, las fiestas, las procesiones; de nuevas formas de arte, como el videoarte, la instalación; de las ciencias sociales, como la antropología, la comunicación, la sociología, la semiótica, la lingüística (Alcázar 2001: 28, citado en Martínez 2005: 120).

El **cuerpo** del performer es materia prima y sitio para la creación. Durante la acción, el cuerpo es el centro del universo simbólico y es una “metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio” (Gómez Peña 2005: 10). El performer entiende su cuerpo como un territorio que debe ser intervenido para ser liberado:

Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta (Gómez Peña 2005: 10-11).

La cita anterior nos lleva a un tercer elemento del arte performativo: tiene una **intencionalidad política**. “El arte performativo resulta, casi en todos los casos, de la posición personal del performer o del autor, ante la vida, ante el arte, ante la sociedad, ante un tema determinado, y en este sentido está orientado a promover cambios” (Rizk 2001: 229). El performance es un medio de urgencia que pone en alerta a quiénes lo presencian para hacerles llegar un mensaje (Bruguera citado en Martínez 2005: 121).

La performance **no representa sino que presenta**. Los performers señalan que no representan un rol, sino que se presentan a sí mismos, accionan sin recurrir a lo referencial

(Martínez 2005: 122). Para poder comprender mejor este punto, me parece conveniente recurrir a Jean-Frédéric Chevallier, quien no habla de performance; sino más bien de teatro del presentar¹⁶, el cual “invita a participar de una experiencia real, en eso que trabaja con la presencia del otro (la del actor para el espectador, la del espectador para el actor)”¹⁷.

El performance se cuestiona por la presencia y la participación del **público y de investigar sus procesos de percepción:**

Los performanceros se preguntan cuáles son sus propios límites y cuáles los límites del espectador, sus facultades de atención, de empatía, de rechazo de aburrimiento. Se preguntan cuál es el interés suyo y del espectador por los colores, los olores, el movimiento, el sonido. Es decir, el artista del performance se convierte en un teórico de la percepción (Alcázar 2005: 136).

Finalmente, me gustaría sólo mencionar algunas ideas más sobre la performance que el performer mexicano Guillermo Gómez Peña presenta más extensamente en su texto «En defensa del performance». El performance está en permanente **desacuerdo con la autoridad** y las injusticias que entraña (2005: 14); está en un continuo proceso de **innovación**, “en contra del pasado inmediato y siempre en diálogo con un futuro inminente y especulativo” (2005: 12); busca detonar procesos de reflexión en los espectadores y para ello recurre a un espacio **fronterizo**, el que habita con **comportamientos radicales significativos** y con **identidades múltiples** en constante transformación (2005:11).

¹⁶ Me he tomado la licencia de emplear planteamientos sobre el *teatro del presentar* para esclarecer las ideas de performance que aquí presento. Aunque esto podría ser considerado incorrecto desde el punto de vista de los puristas que consideran que el teatro y la performance son opuestos; yo me encuentro más bien del lado que opina que existen muchas continuidades entre una y otra disciplina.

¹⁷ Chevallier agrega que esta característica del teatro del presentar le permite escapar a las lógicas mercantiles y del sistema espectacular en las que está inmerso el teatro de la re-presentación y que, según el autor, lo convierten en un “*teatro de colaboración ideológica*” (2005: 178).

2.3.3. Teatro como proceso comunicacional

Entendemos el teatro como un proceso comunicacional. Concordamos en que el teatro no es sólo un medio de expresión artística (Prieto y Muñoz 1992); aun cuando el creador sostenga que busca *expresarse* sin tener una intención explícita o consciente de comunicar algún mensaje; no se puede escapar a la función comunicativa (Ubersfeld 1989: 30).

Al respecto, nos parece acertado el término “**teatro del encuentro**”, utilizado por Prieto y Muñoz (1992) para referirse al teatro que promovió un “replanteamiento a partir de un profundo conocimiento de las posibilidades comunicativas tanto del intérprete como del espectador” (7). Este trabajo sobre las posibilidades comunicativas de la disciplina la encontramos en los representantes más influyentes del teatro contemporáneo: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schechn, Augusto Boal (Prieto y Muñoz 1992).

Desde las propuestas teatrales más contemporáneas, la particularidad de la comunicación teatral reside en el *convivio*, la reunión de un grupo de personas en el tiempo y el espacio:

[El teatro] exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente (...). Sin encuentro de presencias no hay teatro, de allí que podamos reconocer en el convivio el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partido lógico y temporal – de la teatralidad (Dubatti. 2005: 171).

La imposibilidad de su reproductibilidad técnica hace del teatro un proceso de comunicación efímero, intransferible (a quién no asiste), minoritario e imprevisible. Ello “exige una extremada disponibilidad de captación del otro (...) con el peligro de perder aquello que no se repetirá” (Dubatti. 2005: 172).

Al poner el énfasis de la investigación en el **carácter relacional** de la comunicación teatral, y siguiendo a Rodrigo Benza (2007), nos interesa estudiar la comunicación creador-

creador, que se da durante el proceso de creación; y la comunicación creador-espectador, que se da durante la función.

a) Comunicación creador-espectador

Anne Ubersfeld (1993), defiende la postura del teatro como comunicación y presenta el siguiente modelo:

Emisor (múltiple):	Autor + director + actores/actrices + otros técnicos
Mensaje:	Texto + representación
Códigos:	Código lingüístico + código perceptivos (visual, auditivo) + código sociocultural + códigos propiamente espaciales
Receptor:	Espectadores, público

Como muestra el esquema, el mensaje teatral es sumamente complejo ya que utiliza signos –lingüísticos y no lingüísticos- que corresponden a diversos códigos y que se superponen mientras transcurre la función. Es así que la comunicación teatral implica en simultáneo muchos tipos de comunicación: comunicación verbal, comunicación no verbal o gestual, comunicación visual, comunicación sonora, comunicación espacial (Benza 2007: 22). Agregamos a este listado, la comunicación olfativa, comunicación táctil, comunicación gustativa y la comunicación literaria (entendida como la que se produce cuando leemos un texto).

Sin bien Ubersfeld (1989) reconoce la compleja labor intelectual y psíquica del espectador teatral, quién en cada momento debe recomponer la diversidad de signos que se suceden, intercalándose entre la **identificación y el distanciamiento**, la autora aún se limita a una comunicación unidireccional, donde el espectador permanece como decodificador del mensaje (32). Precisamente, los más importantes representantes del teatro del siglo XX proponían una comunicación bidireccional, se trataba de renovar “la relación

espectáculo/espectador, actor/espectador, platea/escenario, observador/observado, etc. La voluntad común es la de hacer más dinámica esta relación, la de eliminar momentos de pasividad, la de negar la división, en suma, la de conducir de nuevo al teatro a ser un acontecimiento en el que no haya un sujeto y un objeto, actividad de una parte y pasividad de la otra, comunicación pura y recepción pura, etc.” (Cagri 1978: 212).

Desde un estudio del teatro como ritual, Prieto y Muñoz (1992), estudian las posibilidades comunicativas del teatro y encuentran que el espectador se halla en un proceso de **auto-observación** y **auto-reflexión** que le permite “comprender su situación personal en relación con el medio que le rodea” (Prieto y Muñoz 1992: 46). Así mismo, señalan que la comunicación entre actores y espectadores se produce al encontrarse ambos **profundamente conectados** a través de su atención al acontecimiento teatral. Allí es donde el teatro encuentra su capacidad para transformar “las relaciones humanas de ambiguas y monótonas en claras, creativas y auténticas” (Prieto y Muñoz 1992: 98).

Como señalamos líneas arriba, las teatralidades contemporáneas más cercanas a la performance, investigan constantemente la relación con el **espectador involucrándolo activamente en el hecho escénico** (Alcázar 2005). Al reconocer en el *convivio* la esencia del teatro, las propuestas parateatrales colocan al espectador en el mismo nivel de realidad que el hecho observado. “Es el sueño de Antonin Artaud: convertir el acontecimiento poético en puro acontecimiento vital, permanecer en la primera instancia del convivio, no separar la poesía de la vida” (Dubatti 2005: 174). La comunicación entre actor y espectador sucede con mayor intensidad al transitar entre los límites de la acción representada y la acción presentada.

b) Comunicación creador-creador

La comunicación entre creador-creador se da bajo el reconocimiento de que todos los involucrados en el proceso creativo son efectivamente creadores y dialogan para dar forma al producto escénico, no son meros instrumentos del director o productor. Esta comunicación es, por supuesto, racional y sensible; así como, verbal y no verbal (Benza

2007). De allí que el caso elegido para nuestra investigación sea un montaje de creación colectiva.

2.3.4. Teatro de creación colectiva y teatro de grupo

La presente tesis estudia la creación colectiva *P.A.T.R.I.A* del grupo Tránsito. De allí que sea fundamental esclarecer a qué nos referimos por creación colectiva y por teatro de grupo, que como veremos están profundamente relacionados.

Como apunta Enrique Buenaventura (1985), la creación colectiva ha existido, con diferentes metodologías, desde que existe el teatro. En la Italia de los siglos XVI y XVII, la creación colectiva alcanzó un momento estelar con *La Commedia dell'Arte* donde partiendo de personajes tipos como Arlequín, El Capitán, Pantalón, los actores escogían un argumento y desarrollaban (e improvisaban) las acciones teatrales acordes con dichas premisas. La dramaturgia de los actores es la base de todo el teatro moderno de occidente:

Esta participación dramática de los actores se mantiene hasta fines del siglo XVII como lo prueban documentos del teatro isabelino, del teatro barroco español y del teatro de Moliere. Vendrán después en su orden, la tiranía del texto y del director, las cuales irán reduciendo más y más el espacio dramático del actor (Buenaventura 1985).

Para definir su concepción de creación colectiva, Buenaventura diferencia entre el texto verbal y el texto del espectáculo. Si bien una posibilidad de creación colectiva, podría involucrar a los actores como autores del texto verbal; para él la creación colectiva responde fundamentalmente a la **dramaturgia del actor en el texto del espectáculo**¹⁸. Buenaventura define la creación colectiva como la **participación creadora igualitaria por parte de todos los integrantes en todas las etapas del proceso artístico** (Luzuriaga 1990: 99). Desde su visión, el **rol del director es el de generar las condiciones propicias - metodológicas y subjetivas- para la creación del actor, así como, estar atento a la organicidad** de la estructura total.

¹⁸ De hecho, las obras del Teatro Experimental de Cali, eran textos de Buenaventura que se montaban mediante su método de creación colectiva.

Otros directores enfatizan que la creación colectiva no debe partir desde un texto de autor. De acuerdo a Rodrigo Benza, una creación colectiva es un proceso artístico en el cual el **producto escénico se va creando con los actores y el equipo en su conjunto, y no partir de un texto preestablecido**. Se parte de una inquietud temática y, a través de improvisaciones en el escenario, discusiones y revisión de diversos materiales que los propios miembros del grupo llevan a los ensayos, se va creando la obra teatral (2007: 26).

Sobre ello, Pancfichi (1992) anota que el teatro de creación colectiva se erige como un medio de comunicación con un **emisor colectivo cuya identidad se basa en la necesidad de expresar un sentimiento o pensamiento común**. Esto evidencia que el proceso de creación colectiva compromete a sus participantes de manera más intensa con el trabajo realizado ya que tiene como materia prima las vivencias personales de cada uno.

En todas las definiciones, podemos observar que el teatro de creación colectiva, refiere precisamente a una colectividad, a un grupo humano. Si bien la aplicación de la creación colectiva no es exclusiva del teatro de grupo, en Perú y América Latina muchas agrupaciones empleaban extensamente dicha modalidad. Eduardo Hopkins (1986) explica que en un grupo la elección de los temas y textos depende de las preferencias estéticas e ideológicas del conjunto, por lo que si los textos disponibles no las satisfacen, optan por inventar un texto acorde. De allí que se recurra a la creación colectiva, que podría opcionalmente complementarse con el apoyo de un dramaturgo (136).

El trabajo de Hopkins sobre el teatro de grupo creado en Lima en las décadas del sesenta y setenta nos da algunas características de los grupos:

- Existe un **carácter democrático** en la toma de sus decisiones y el ejercicio de las funciones de producción.
- Las producciones teatrales no son la visión del director o del autor, sino del grupo. El **director es un provocador y coordinador** de los creadores.
- El **actor diversifica su actividad creativa** hacia la dirección, coreografía, dramaturgia.

- Para sus miembros el grupo puede entenderse fundamentalmente como una **unidad de producción teatral**, o en otro extremo, como una **comunidad de vida y trabajo teatral**.
- Suelen tener **limitaciones económicas**, por lo que plantean soluciones accesibles, que no impiden el desarrollo de puestas de gran calidad.
- El espectáculo teatral se entiende como un **encuentro entre actor y espectador**, antes que como una exposición del actor hacia el espectador.
- Buscan **impactar al espectador a nivel intelectual, emocional y sensorial**. Por ejemplo, cuando se reduce al mínimo la comprensión verbal.
- Poseen una **conciencia de la función social** de su arte. “El teatro es asumido como una delicada responsabilidad ante la comunidad (...) Los grupos se hacen cargo desde la simple crítica de costumbres hasta el análisis y el cuestionamiento de situaciones sociales sumamente complejas” (137).
- El punto anterior redundaba en que la **dinámica del teatro de grupo es una metáfora del mundo que se quiere alcanzar**, a nivel de relaciones interpersonales y responsabilidades compartidas solidariamente.

Precisamente, la función social del grupo se actualizaba a través de la creación colectiva, los actores entregaban una visión de lo que su sociedad es o debería ser, la que era brindada a la sociedad a través de la práctica teatral. Ítalo Panfichi explica que el surgimiento del “teatro de creación colectiva en el Perú tuvo, como una de las causas de su origen, la necesidad de crear y desarrollar un teatro de agitación y propaganda con fines fundamentalmente políticos” (Panfichi 1992: 502).

A continuación, desarrollaremos brevemente las concepciones de Eugenio Barba y Enrique Buenaventura sobre el teatro de grupo y teatro de creación colectiva. Ambos representantes influenciaron teórica y pragmáticamente la práctica teatral en América Latina y el Perú.

a) Eugenio Barba y el tercer teatro

En 1976, en Belgrado se realizó el “Encuentro de teatro de grupo”, donde Eugenio Barba, italiano que vivió y fundó el Odin Teatret en Dinamarca, presentó el concepto de “tercer teatro” para agrupar a los teatros marginales, las denominadas “islas flotantes” (Rubio 2001: 148). Se distingue del teatro institucional –que expresa los valores culturales dominantes- y el teatro de vanguardia –que se dedica a la experimentación estética (Watson 1989: 62).

El rasgo distintivo del tercer teatro es el interés en el proceso creativo. Barba proponía un proceso de creación colectiva que se describe a continuación:

En vez de comenzar a ensayar con un libreto escrito, hace que la producción se base en una forma de improvisación. Cada actor desarrolla individualmente segmentos de acción improvisada basados en temas dados. Estos segmentos se aprenden luego para que el actor pueda repetir sus improvisaciones a voluntad. Barba usa estos fragmentos varios, que rara vez están conectados causalmente, como borradores de escenas, y va agregando trozos de texto descubierto, mientras altera y combina las improvisaciones en distintas configuraciones hasta que él y sus actores sienten que tienen un todo cohesivo, es decir, una producción (Watson 1989: 64-65).

Para que el actor pueda responder satisfactoriamente al proceso creativo, los actores del Tercer Teatro, tienen que poseer una herramienta de trabajo física y emocionalmente apta. Eugenio Barba propone el entrenamiento cotidiano e individual del actor para lo que desarrolla diversas técnicas (Watson 1989: 64).

El tercer teatro de Barba se preocupaba por llegar a espacios y públicos nuevos, preocupación que dio origen a los truques o intercambios teatrales. Este concepto se desarrolló a inicios de los años setenta, el Odin Teatret se encontraba en el sur de Italia y ofrecía sus espectáculos teatrales a cambio de canciones y danzas folklóricas de los campesinos que de otro modo no hubieran podido pagar por su entrada. De este modo, la única moneda de cambio era la actuación (Watson 1989: 63).

En 1978, Mario Delgado y Cuatrotablas organizaron en Ayacucho el “Encuentro de Teatro de Grupo”, en momentos en que se hacía un paro nacional de cuarenta y ocho horas por la dictadura militar. Este encuentro se caracterizó no sólo por el análisis intelectual del teatro en curso; sino por el intercambio de trabajo práctico desde el amanecer al anochecer (Rubio 2001: 154). En Ayacucho, Miguel Rubio destaca la presencia de Eugenio Barba como influencia fundamental, especialmente, en cuánto a nuevas técnicas y herramientas para el actor:

Su aceptación y rechazo al mismo tiempo se debió a que teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica (2001: 148).

A partir de ese contacto, Eugenio Barba y el Odin Teatret fueron una influencia fundamental en el teatro de grupo de América Latina, formado entre los años sesenta y setenta. Cabe recalcar que en la región ya se realizaba teatro de creación colectiva, teatro en la calle y en búsqueda de nuevos públicos. Pero el aporte de Barba permitió dar sustento teórico a las actividades en marcha y ampliar las posibilidades técnicas. En el Perú, Cuatro Tablas y Yuyachkani incorporaron –no sin adaptarlos- los preceptos del tercer teatro (Rubio 2001).

b) Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (TEC)

De la misma manera, Rizk (2001) analizando el teatro realizado por la Escuela de Teatro Experimental de Cali, dirigida por Enrique Buenaventura, explica que la creación colectiva partía de una necesidad de transformar la sociedad.

Según explica Luzuriaga (1990), el método de creación colectiva de Buenaventura consistía en tres etapas:

1. **Discurso virtual del texto o trabajo de mesa.** Consiste en el análisis textual por parte del grupo para descubrir el conflicto principal y los conflictos menores, que determinarán las pautas del trabajo de improvisaciones.
2. **Improvisaciones.** Los actores improvisan por analogía, es decir, se improvisan acciones concretas que sean análogas a los conflictos encontrados en el texto. Esto permite “un distanciamiento del texto dramático y a la vez un acercamiento a las vivencias e imaginación del actor”. De la interacción entre análisis textual e improvisaciones, resulta el texto escénico global.
3. **Comunicación con el público.** Se realizan foros para el diálogo entre el colectivo teatral y los espectadores, que pueden girar en torno al aspecto estético, político o ideológico, con la finalidad de investigar conjuntamente los temas, potenciar los conflictos y obtener retroalimentación que pueda ayudar a replantearse ciertos elementos del texto escénico. Prueba de ello, es que *A la diestra de Dios Padre* haya tenido más de cinco versiones. Incluso, su obra *La denuncia* (1928), nació a raíz de los debates con el público luego de la obra *Soldados*. (100-104)

De la propuesta de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (TEC) destacamos dos aspectos:

- Un concepto nuevo de dramaturgia basado en la participación creadora de los actores. Al rechazar la relación tradicional de tipo jerárquico entre dramaturgo-director-actor, la “creación colectiva se convierte en una especie democracia representativa” (Watson-Espener 1978: 196), donde las opiniones y propuestas de todos construyen la obra final. Para Buenaventura, al eliminar las estructuras jerárquicas dentro del espacio teatral, se avanza en la eliminación de las estructuras jerárquicas en el mundo público (Watson-Espener 1978: 197).
- Una relación verdaderamente comunicativa con un nuevo público, lo que permitirá transformar la sociedad (Luzuriaga 1990: 103-107). La finalidad es “confrontar al público para que tome conciencia de su indiferencia y tome parte en el cambio”. Buenaventura se preocupa por la dependencia cultural o

colonialismo cultural de los países latinoamericanos -tema que aborda en muchas de sus obras-, y pone su teatro al servicio del cambio de esta mentalidad (Watson-Espener 1978: 193-194).

Sin embargo, rechazaba que el teatro tenga la función de propagar una ideología, a lo que calificaban como “teatro misionero”. Por el contrario, entiende que el arte es la crítica profunda de la realidad social y de las ideologías, incluida la propia. Desde su visión, y aún con su intención de transformar la realidad, el teatro es fundamentalmente una labor estética, y sus medios serán por tanto estéticos, ello no debe perderse de vista (Luzuriaga 1990: 107-108).

2.3.5. Teatro político

Cuando hablamos del teatro político, la función comunicativa se revela con mucha más fuerza y la intención del creador es más explícita. A fines de los setenta, el teatro político se definía en función a su cercanía con las ideologías políticas preponderantes de la época:

“Por “teatro político” debe entenderse de aquí en adelante aquel teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, el del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que en la sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida (Catri 1978: 8).

Catri prosigue su definición haciendo hincapié en que el teatro político debe alejarse de la función de propaganda, que termina por degradar el arte y lo convierte en un producto de contenido y agitación política. Así mismo, desde su perspectiva, sólo existe teatro político si se da un trabajo entre artistas y organizaciones de base, ya que son el público activo capaz de transformar el mundo (Catri 1978: 8-12).

Actualmente, como bien anota Diéguez, el teatro político ya no está ligado a la propagación de una ideología determinada; sino que se constituye a partir de acciones

estéticas concebidas como **actos éticos** ejercidos en el marco de **relaciones sociales** que buscan soluciones a los problemas de sus comunidades (2005: 26-27).

Las actuales prácticas escénicas políticas se constituyen desde elaboraciones personales, microgrupales, no como proyectos ideológicos de partidos interesados siempre en una ascensión a los aparatos del poder; sino como actos éticos, “performing ciudadanía”, manifestaciones no jerarquizadas de los *ethos* ciudadanos que constituyen *communitas* efímeras y espontáneas, expresiones de aquellas zonas que las instituciones oficiales no pueden ya representar (2005: 28).

Diéguez destaca el carácter **liminal** del artista ya que es practicante y participante; implicado y observador; actor, performer y ciudadano. En el cuerpo del artista se hacen visibles “los cuerpos ausentes de un *ethos* colectivo” (2005: 26-28). Nos detendremos en las características del teatro político latinoamericano de las últimas décadas en el acápite siguiente.

A continuación, presentamos algunas de las primeras propuestas de teatro político que datan del siglo pasado y que influenciaron la praxis teatral en América Latina y el Perú.

a) **Erwin Piscator y el teatro proletario**

Impactado por los estragos de la Primera Guerra Mundial y la influencia del dadaísmo berlinés, Erwin Piscator desarrolla el teatro proletario a inicios de los años veinte. Destacamos algunos puntos de su propuesta:

- **Relación** activa entre los trabajadores teatrales y los trabajadores proletarios.
- Teatro como un **espacio** para construir una cultura alternativa y colectiva, donde ambos grupos crecen juntos y tienen igual importancia en el proceso.
- Renovar la **comunicación teatral**: “el teatro no debe ya obrar sobre el espectador sólo desde el punto de vista sentimental, no debe especular con su capacidad emotiva: se dirige en cambio, a su razón intencionalmente... no debe provocar brío, entusiasmo, abandono, sino comprensión, conocimiento,

ideas...” (Piscator 1960 citado en Castri 1978: 62). Se espera que el artista asuma una **actitud crítica** frente a su entorno, la obra y su papel; y por efecto, que los espectadores asuman también una actitud crítica frente a la obra, y de allí, hacia su entorno.

Sin embargo, para Castri (1978) Piscator no logra alcanzar sus ideales teatrales. Destacamos dos problemas que el actor resalta en la comunicación teatral de Piscator:

- Comunicación teatral centrada en **contenidos del materialismo histórico** marxista. Piscator, fascinado por los mecanismos histórico-económicos que mueven la historia, se limita a mostrar dichos procesos, más no cómo ellos afectan las dimensiones personal y colectiva del sujeto (91-93).
- Comunicación teatral que **no logra una relación dialéctica entre espectáculo y espectador**. Para Piscator su teatro es objetivo-histórico, por lo que el espectador debe aceptar o rechazar el contenido, más no participa activa y críticamente en la construcción del mismo, por lo tanto, no puede lograr un comportamiento político dentro del teatro. En la escena la verdad está ya revelada, en lugar de mostrar las contradicciones propias de la realidad para que el espectador llegue a sus propias conclusiones (93-95).

b) Bertolt Brecht y el teatro épico

Bertolt Brecht y Erwin Piscator tienen una concepción común del rol político del teatro, pero difieren en su aplicación; precisamente la colaboración entre ellos fue decisiva para Brecht en el desarrollo de su teatro épico a fines de los años veinte (Castri 1978: 105). A continuación desarrollaremos algunas características de la comunicación teatral que Brecht pretende renovar:

- Teatro **épico** que narra una acción transcurrida en el pasado en formato episódico (Bravo-Elizondo 1975: 53-55).
- **Carácter didáctico para transformar al espectador en un sujeto políticamente activo**. Deja el teatro-liberador aristotélico y la mera

comunicación de contenidos para provocar tensiones en el espectador que modifiquen sus estructuras mentales y comportamientos creando hombres “adaptados al cambio y deseosos del cambio” (Brecht 1964 citado en Castri 1978: 120). Busca un “cambio de actitud en el espectador, entregándole una nueva visión del mundo, tratando de provocar en él una reacción, convirtiéndolo en un auditorio activo, cómplice, solidario de una idea” (Bravo-Elizondo 1975: 54-55).

- Contradicciones históricas –económicas y sociales- se revelen a través de los **comportamientos individuales y colectivos del hombre**. El materialismo histórico se revela en los hombres: “Es iluminante en este sentido el personaje de Madre Coraje, traficante y madre, que vive de la guerra y en la guerra pierde a sus hijos, gran contradicción viviente que reproduce en sí, en sus heridas sin cura, las contradicciones de una época y de un sistema económico”. (Castri 1978: 110).
- Uso de **mecanismos de distanciamiento en todos los elementos teatrales**: acción, estructura, escenografía y actuación. Brecht quería distanciar al público del personaje, no buscaba la mera identificación con el personaje y su destino trágico, sino que pensara críticamente vislumbrando otras opciones posibles. Algunos de los mecanismos que empleaba fueron: “proyección de rótulos que adelantaban la acción, rupturas dramáticas por medio de canciones, proyecciones fílmicas, iluminación general blanca, escenografía sin adornos, y principalmente ubicación de las obras en lugares remotos o exóticos” (Bravo Elizondo 1975: 56).
- El actor debe asumir una **postura crítica en la interpretación de su personaje**. Para que el actor aplique el distanciamiento se requiere una visión crítica de los pensamientos y comportamientos con los que construye su personaje, ya que éstos provienen de la sociedad. Así mismo, se requiere que el actor pueda proyectar “materiales humanos liberados”.

Ha sido importante desarrollar algunos aspectos de la propuesta teatral de Bertolt Brecht ya que tuvieron gran influencia en el teatro producido en América Latina.

c) Augusto Boal y el teatro del oprimido

Augusto Boal fue un brasileño, pedagogo teatral, director, dramaturgo y actor, que desarrolló la teoría y el método del Teatro del Oprimido, tendencia teatral desarrollada durante las décadas de 1950 y 1960; basado en el dialogo entre el público y el escenario. A continuación destacamos algunas características de su propuesta:

- **Influencias.** El Teatro del Oprimido se desarrolla bajo la influencia del **Teatro Épico de Bertolt Brecht**, líneas arriba detallado y de la **Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire**, pedagogía en la que el individuo aprende de las vivencias cotidianas, las cuales le aportan experiencias útiles que nutren su proceso de aprendizaje, los textos que el individuo construye le permiten reflexionar, analizar y modificar el mundo en que vive (Forcadas 2012, Llanos 2010). Paulo Freire decía: “Sueño con una sociedad reinventándose de abajo hacia arriba, donde todos tengan derecho a opinar y no apenas el deber de escuchar. Este es un sueño históricamente viable, pero demanda que la gente anteayer hubiese descruzado sus brazos para reinventar esa sociedad” (Freire citado en Llanos 2010).
- **El espectador se convierte en protagonista.** Actores y espectadores piensan y crean conjuntamente y de forma dinámica, esto estimula la “creatividad del espectador para convertirlo en un “espect-actor”, encontrándose la propia sorpresa del descubrimiento y las propuestas que genera el público. El espect-actor permite ahondar en el material rico de diversos contextos, idiosincrasia histórica, cultural y social” (Llanos 2010).
- **Está basado en el dialogo.** Reivindica el diálogo como el centro de todas las relaciones humanas; por lo que propone que este debe prevalecer en relación al guion. Así mismo, señala que todos los diálogos tienden en volverse en monólogos, lo que instituye la relación opresor-oprimido; por ello se debe estar atento para

evitarlo o revertirlo. De este modo, la práctica del teatro del oprimido es una práctica para la vida cotidiana (Llanos 2010)

- **Herramienta para la transformación social.** Su objetivo va más allá de la representación ya que está orientado al cambio social. “Actúa de catalizador y disparador de cambios sociales, abriendo nuevas posibilidades de transformación, más integrales y sostenibles. Al mismo tiempo, es multiplicador pues genera intercambio de conocimientos y nuevas formas de trabajar entre los grupos implicados” (Forcadas 2012: 11).

d) Peter Weiss y el teatro documento

El teatro-documento surge en los años sesenta de la mano de Peter Weiss quién proponía la “incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos” (Diéguez 2005: 21). Peter Weiss señalaba que el teatro documento muestra en el escenario “la copia de un fragmento de la realidad” que fue arrancada de la continuidad viva (21).

Diéguez (2005) anota que desde la década del noventa, se han retomado los planteamientos del teatro documento:

El arte de la última década retomó procedimientos documentalistas, con los mismos fines que proponía [Peter] Weiss: informar y documentar ciertos hechos y temas. Pienso en las creaciones que han integrado los ciclos de Teatro por la Identidad en Argentina, en los propósitos que las animaron (“como una respuesta dolorosa a la realidad de los chicos que aún hoy siguen desaparecidos”) y en la repercusión social que han logrado, apoyando la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo.

Ahora bien, Diéguez (2005) destaca que las propuestas recientes no se limitan a trabajar con una “copia de un fragmento de la realidad”, sino que pueden introducir lo real en la escena. Propuestas con intención de reparación simbólica frente a procesos de violencia incluyen testimonios reales o incluso la participación presencial o virtual de las víctimas. Este es el caso de *Rosa cuchillo* del grupo Yuyachkani¹⁹ que incorpora las

¹⁹ Se abordará con más detalle al grupo Yuyachkani en el acápite 3.1.7.B

declaraciones de Ágelica Mendoza, madre de un desaparecido durante la violencia política en el Perú. En el teatro documento, señala la autora, surgen preocupaciones en torno a la autenticidad o la no usurpación de la presencia y voz de otros:

Los cuerpos y textos de lo real se han mezclado en las teatralidades actuales para que emerjan, con la menor mediación posible los terribles dramas de nuestro tiempo, y sobre todo para que la memoria no se borre y la condición humanista no sea un tema de los discursos literarios (22).

2.3.6. Teatro político en América Latina

En este apartado no pretendemos abordar de modo completo ni exhaustivo los distintos grupos, obras o métodos de teatro político que se han desarrollado en América Latina; más bien presentamos a algunos autores que han identificado ciertas características o tendencias en el teatro latinoamericano de vinculación política; y que constituyen categorías útiles para nuestro análisis.

La segunda mitad del siglo XX fue un período bastante convulsionado para América Latina. La región intercaló endebles gobiernos democráticos con dictaduras civiles y militares que alcanzaron dramáticos niveles de represión y violencia, todo lo cual generó una reacción teatral determinada en el continente. En 1989, Catalina Artesi publica el artículo «Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano» donde a partir de una mirada a algunas obras de ese período en la región, esboza características pertinentes:

- La incidencia del contexto en la producción teatral parece seguir una tendencia: **a mayor convulsión política, se produce un teatro más coyuntural, demandante y abundante en contenidos políticos.** Lamentablemente, a juicio de la autora, este teatro suele caer en expresiones panfletarias de poco valor estético, con lo cual “no siempre coincidiría la vanguardia estética con la ideológica” (Artesi 1989: 83). Así mismo, surgen **expresiones y agrupaciones teatrales explícitamente políticas.** Entre las primeras podemos nombrar: teatro de guerrilla (Argentina), teatro de resistencia (Chile y Uruguay), teatro de la

revolución (México). Entre agrupaciones teatrales, un ejemplo destacable, es la acción del Movimiento de Teatro Abierto (1981-1983) contra la dictadura Argentina (Artesi 1989: 84).

- A la inversa, conforme se avanza **en procesos de transición democrática, los discursos políticos disminuyen y son menos demandantes**: “Los períodos postdictatoriales que aparecen en algunos países –o están en vías de lograrlo– determinan el surgimiento de un teatro cuyo discurso político es menos violento, quizás la falta de urgencia que la coyuntura exigía ya no hace necesaria una forma de enunciación subversiva o tal vez porque se ha saturado y el público precisa meditar acerca de su realidad” (Artesi 1989: 85).
- Gran cantidad de obras realizan un **revisiónismo histórico-político**. La autora identifica que una gran cantidad de propuestas escénicas plantean una mirada histórica para **evaluar críticamente el pasado y el presente**, y mostrando un futuro incierto. Además de la evaluación crítica, las creaciones escénicas “proponen, en la mayoría de los casos, un sistema alternativo que supere una estructura de poder basada en la humillación y el sometimiento” (Artesi 1989: 89).
- Hay una **recurrencia a la farsa y la utopía**. Para la autora, esta referencialidad invertida, que distancia el mundo representado del mundo real, permite que en el espectador una visión esclarecedora de este último (Artesi 1989: 87-88).
- En contraposición, también se encuentran obras realistas que **aluden a los procesos políticos a través de lo testimonial**, por ejemplo, de las vivencias de familias de clase media (Artesi 1989: 90-91).

Del mismo modo, Beatriz J. Rizk publicó el libro *Posmodernismo y teatro en América Latina* (2001) donde analizó una amplia cantidad de producciones teatrales en la región durante el siglo XX. Aquí presentamos, a muy groso modo, algunas características que la autora encuentra:

- Uso de la **ironía como metodología teatral**. La autora define la ironía como aquella “disposición autoreflexiva que pone en evidencia las contradicciones

inherentes al ser humano" a través de la oposición o negación de ideas (57). A través de la ironía, el ser humano puede mirar críticamente su realidad e imaginar otras alternativas (40). Precisamente, *Jardín de Pulpos* (1993, 1997) de Arístides Vargas con el Grupo Malayerba de Quito (Ecuador) no se percibe ante el espectador como “un panfleto social y político” debido al balance irónico entre “el tono juguetón de la obra y el contexto trágico de la misma” (Patricia Cardona 1997: 36, citado en Rizk 2001: 50).

- **Problematización de la historia.** La autora señala que el teatro latinoamericano se ha contagiado del Nuevo Historicismo que propone una aproximación problematizadora entre texto y contexto. Se reconoce que el productor del discurso histórico y el decodificador de dicho discurso tienen un equipaje - cultural, ideológico, político, social- que determina el texto histórico, y por tanto, transforman cualquier versión de lo real. En tal sentido, diversas obras cuestionan los juicios históricos heredados que tienen un valor político (Rizk 2001: 63). En la obra *Las abarcas del Tiempo* (1997) de César Brie que dirige al grupo de Teatro de los Andes, se aborda el tema de la memoria histórica como un “fenómeno siempre actual, un vínculo vivido con el presente eterno” (Nora 1984, citado en Rizk 2001: 67).

En un texto más reciente que recopila artículos de diferentes investigadores, actores, directores, performers, Ileana Diéguez enmarca su análisis del teatro latinoamericano señalando que el arte y la cultura contemporánea vienen pasando procesos de **hibridación**. En el caso del teatro contemporáneo, la autora reflexiona sobre su **condición liminal o fronteriza** por encontrar en Latinoamérica propuestas escénicas **entre la teatralidad y la performatividad** (2005: 145).

La autora señala que el teatro latinoamericano actual se encuentra influenciado por distintas propuestas escénicas como el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el teatro cero y teatro happening de Tadeusz Kantor, los efímeros pánicos de Alejandro Jorodowsky,

la danza de Pina Bausch, y otras disciplinas como las artes visuales y plásticas, el desarrollo de instalaciones, la performance, el arte acción (Diéguez 2005: 146).

A continuación deseamos destacar algunos puntos del análisis que Diéguez realiza sobre el teatro latinoamericano más reciente:

- Práctica de un **teatro de performance** desde la década del sesenta. Se encuentran propuestas contestatarias al teatro espectacular heredado de las sociedades post-industriales, una vocación por dejar los espacios tradicionales e incluso se renuncia a emplear actores profesionales, en la búsqueda de acciones más realistas (2005: 150). La autora reconoce que la práctica de la performance ha provocado muchos de los replanteamientos y búsquedas del teatro latinoamericano actual.
- Búsqueda de **nuevas formas de creación y comunicación con el público**. La autora reconoce aquí la influencia de Brecht y el teatro de grupo de las décadas del sesenta y setenta (2005: 150)
- En la década del ochenta se evidencia en el teatro latinoamericano un mayor **discurso corporal**; y hacia el avance de la década de los noventa la escritura teatral se vuelve menos corporal y **más visual** (2005: 151)
- Trabajo en la frontera **vida/teatro**. Se aprecian cuestionamientos conceptuales y críticos al arte y su contexto, buscando replantear la relación artista/sociedad. Para ello, se juega con la **frontera entre lo escénico y el tiempo/espacio real**; y se asume la labor estética como **acción política**, como escritura desde la cual pensar la comunidad (2005: 151). Sobre este punto nos parece importante citar a la autora:

Quiero insistir en el trabajo en la frontera arte/vida en estas teatralidades. El acercamiento del arte a la vida a través del recurso de introducir la vida en el arte, lo intuyo en un eco sutil con algunas propuestas del espíritu situacionista. Tendríamos que ser más abiertos y preguntarnos si sólo por necesidades de oxigenación artística, de renovación discursiva, los creadores han buscado la intervención de la

vida en el arte. Preguntarnos, sobre todo, por la dimensión ética y política de estas “acciones” en el arte actual (2005: 155)

- **Teatralidades conceptuales.** Se encuentran propuestas performativas cuyo peso está en la idea y su carácter reflexivo y autoreflexivo, es decir, que **reflexiona sobre su propia naturaleza**. Más que la obra como objeto o resultado; **se interesa por el proceso**. “Ello no significa estrictamente una eliminación del objeto tradicional, sino más bien una crisis y un replanteamiento del mismo” (2005: 156).
- **Propuestas “presentacionales” más que representacionales.** La autora menciona propuestas escénicas con una tendencia hacia la no-actuación, donde no hay actores en personaje; sino más bien, participantes, “entre los que caben personas sin ninguna formación actoral y donde se puede discutir o poner en crisis el concepto mismo de ficción, **problematizando la tradicional relación entre ficción y arte**” (2005: 157). La autora no considera que se esté efectuando un retorno total hacia la presencia; sino más bien que el teatro latinoamericano se encuentra explorando esa frontera (2005: 157-158).

Si bien hemos recuperado algunos puntos del planteamiento de Diéguez, conviene resaltar que su análisis parte de la convicción de **teorizar el teatro desde lo liminal, fronterizo, desterritorializado**; para lo que considera imprescindible emplear distintos campos teóricos y mecanismos flexibles y metafóricos (2005: 158).

En relación con los planteamientos de Diéguez, Frédéric Chevallier señala que “pasamos de un teatro del representar a un teatro del presentar” donde se encuentra un profundo cuestionamiento a la propia naturaleza del teatro (Chevallier 2005: 176)

¿Es (todavía) necesario el teatro? ¿Para qué representar historias, para qué buscar volver creíbles personajes si en este dominio el cine es superiormente eficaz? ¿Por qué no concentrarse en lo que sigue siendo lo propio del teatro: el cuerpo real de un actor

(presente) ofreciéndose a la mirada inmediata de un espectador (presente)? (Chevallier 2005: 178)

El autor presta especial atención a cómo este giro en las propuestas escénicas significa también un cambio en cómo el **espectador** se relaciona con el hecho teatral:

Su contemplación se hace a la vez más tranquila y más rápida: trata de ver un poco de todo. No da prioridad a la veracidad de una interpretación (...) sino a la autenticidad de la presencia que el actor, el bailarín, el acróbata, etc. Pone en juego (...). En resumen, hoy en día observamos que el espectador no se dedica tanto a comprender la fábula, a descifrar el mensaje escénico, a reflexionar el discurso sino a percibir, a sentir y a conmoverse (2005: 181)

El autor continúa y resalta que la experiencia del espectador no se limita a las sensaciones suscitadas; sino que se trata de una **hermenéutica** por etapas. A partir de una anécdota particular el autor señala tres etapas: (1) la percepción del evento, (2) el micro-relato de la percepción y (3) la interpretación del micro-relato. El espectador elabora una “reconstrucción basada en el descubrimiento” (Chevallier 2005: 182).

Lo particularmente valioso de esta hermenéutica es que no es un acto en solitario; sino que se trata del “**intercambio simbólico actor/espectador**, es entonces hablar de lo que se crea en el transcurso y adentro del encuentro entre actores y espectadores. El teatro del presentar **explora las posibilidades de perturbación del teatro**, no busca imponer discursos, sino exponer diferencias y gozar de ese intercambio, estableciendo una **nueva relación entre escenario y sala** (Chevallier 2005: 184).

2.3.7. Teatro político en Lima

Como se ha explicado en la presentación de la investigación, y concordando con Percy Encinas, sostenemos “que la praxis teatral peruana –como la de otras sociedades– comparte intrínsecamente una carga política de distintos tipos y en distintos niveles de explicitud durante toda su historia” (2012: 127). Por ejemplo, antes de nuestra vida republicana la mayor parte de la producción teatral sirvió como una herramienta de

dominación cultural, religiosa y política; pero también existía un discurso llevado por los criollos y nobles andinos contra la verticalidad excluyente de la colonia. Así, la obra “La Conquista del Perú” de Fray Francisco del Castillo elogia a la nación peruana y reivindica a la nobleza indígena refutando prejuicios europeos. (Encinas 2012:126-131).

a) Teatro de grupo surgido entre 1960 y 1970

Sin embargo, nuestro repaso histórico se interesa por el período que comprende las décadas de 1960, 1970 y 1980, cuando el teatro peruano se vuelve “conscientemente político, contestatario, reivindicatorio y a la vez experimental y revolucionario” (Ráez 2008), en clara consonancia con un mundo polarizado entre los bloques capitalista y comunista, donde la teoría de la dominación-dependencia explicaba que Latinoamérica debía liberarse de la influencia norteamericana.

Miguel Rubio denomina al movimiento de esta época como la *Insurgencia Teatral Latinoamericana*:

El momento en que el teatro sale a las calles, plazas, comunidades campesinas, barrios, dándose una relación de reciprocidad entre los teatristas y los sectores populares, cuya variedad de expresiones culturales no sólo sorprende sino que empieza a influir en los procesos creativos de una manera muy violenta, al comenzarse un hacer consciente, que el tributarismo a la concepción literaria del teatro excluía muchas posibilidades del ejercicio teatral a partir de las reglas que cualquier colectividad humana puede inventar para hacer posible el hecho teatral, incluso prescindiendo de la palabra, como se puede observar en las danzas, fiestas y ritos tradicionales, cuyo sentido de representación es evidente.” (2001: 60)

En ese contexto, se gestaron una gran cantidad de agrupaciones de teatro que siguieron la forma de teatro de grupo, y en la mayoría de casos, de creación colectiva. A continuación, nombramos a algunos sin ser exhaustivos:

- **Histrión, Teatro de Arte.** Fundado en 1957 por los hermanos Tulio, José, Carlos y Mario Velásquez, con la compañía de los actores más renombrados del momento Lucía Irurita, Carlos Gassols, Haydée Orihuela. Una de las agrupaciones más importantes de la década del 60, que montó obras como *Santiago el pajarero*, de Julio Ramón Ribeyro; *El fabricante de deudas*, de Sebastián Salazar Bondy, y *La Chicha está fermentando* de Rafael Del Carpio y Carlos Velásquez (Ráez 2008).
- **Homero, Teatro de Grillos.** Fundado por Jaime Castro, Alejandro Elliot, Víctor Galindo, Sara Joffré y Homero Rivera en 1963; se dedicaron a crear un Teatro de Niños imaginativo y con sentido crítico (Hopkins 1986: 140). Para 1969 desarrollaron un repertorio de más de 35 obras que editaron en su colección *Vamos al Teatro con los Grillos* (Ráez 2008).
- **Yego, Teatro Comprometido.** Formado por Carlos Clavo y un grupo de jóvenes en 1964, colocan el nombre en alusión de la música Ye-ye Go-go. Marca su inicio la obra *Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años*, montaje que rompe con la estética y formas establecidas, tal como lo harían todos sus montajes (Ráez 2008). Rompen con las normas, defienden su libertad creativa y se afirman como jóvenes urbanos. Emplean el humor “regido por dos principios cenitales: la intensificación del contraste y la amplificación del absurdo” (Hopkins 1986: 141). Sin embargo, Ráez anota que su protesta no alcanzó una plena actitud política, sino que se quedó en una actitud visceral.
- **Telba.** A inicios de 1970 surge este grupo de jóvenes barranquinos que se propuso crear un teatro transformador que permita reflexionar críticamente sobre nuestras contradicciones y nuestra nación.
- **Cuatrotablas.** Fue fundado por Mario Delgado, nació como agrupación con la obra “Tu país está feliz”. Entienden la creación colectiva como una forma de autorevelarse, de encontrar la propia identidad en el trabajo colectivo (Hopkins 1986: 146). En su objetivo por desarrollar un teatro comprometido, gestan dos obras: "Oye" (1972) y "El sol bajo las patas de los caballos"

(1974). Con el apoyo de la UNESCO, organizan en 1978 el 1er Taller Latinoamericano de Teatro de Grupo en Ayacucho, lo que permitió reforzar el movimiento. Actualmente, Cuatrotablas continúa bajo la dirección de Mario Delgado y con un elenco permanente conformado por Flor Castillo, Manuel Luna, Luz Marina Rojas y José Miguel de Zela. Una de sus obras más recientes es “La Nave de la Memoria” (2001) de Ricardo Oré que participó en el XIV Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro (FITCA).

b) Yuyachkani

Los Yuyas merecen una mención aparte debido a su larga y reconocida trayectoria como teatro de grupo y de creación colectiva; y así mismo, porque constituyen una influencia fundamental para la Asociación Cultural Tránsito. Yuyachkani significa en quechua “estoy pensando, estoy recordando”. En 1969, Miguel Rubio asistió a una función de “Ejercicios 69” del grupo *Yego* que, en sus propias palabras, “*lo dejó físicamente sacudido*”. A partir de allí, formó parte de dicha agrupación. En 1970, al finalizar una función en la capilla de San Judas Tadeo en El Agustino, los miembros de la Federación de Instituciones Juveniles de el Agustino (FIJA) los cuestionaron: “*Bueno, si ustedes quieren hacer teatro para el pueblo, ¿por qué vienen los domingos?, ¿ppor qué no nos dan las herramientas para que nosotros podamos hacer el teatro que queremos hacer*” (p. 116). A partir de allí, se comprometieron durante cinco años a esta tarea, a raíz de dicho compromiso se forma Yuyachkani (Salazar 1991, 115-117).

Miguel Rubio se retiró de *Yego* junto a Teresa y Rebeca Ralli, Rafael Drinot, Doris Portocarrero y Gilberto Hume, este último trajo la noticia de la masacre de Cobriza, por lo que deciden oponerse al gobierno de Velasco desde el teatro con “Puño de cobre” (1971), que marca el nacimiento de Yuyachkani. Para ello, recurrieron a noticias, declaraciones oficiales, el archivo de DESCO y se incorporaron al Comité de Presos y Despedidos de

Cobriza, para recoger los testimonios de los reos del Sexto y Lurigancho. En este trabajo, Yuyachkani encuentra coincidencias con Vanguardia Revolucionaria. Este vínculo, recalca Rubio, siempre se centró en la militancia desde el teatro y la cultura. Además, acompañando a los militantes encargados de la educación política en el campo pudieron conocer lo que era el movimiento campesino (Salazar 1991, 117-119). Este espectáculo terminaba y se hacía una gran asamblea para el diálogo del movimiento popular. Como explica Rubio, en esa época los partidos, sindicatos, el movimiento en su conjunto respaldaba al grupo (123).

Es evidente que el origen de Yuyachkani está fuertemente ligado a su militancia en un partido político, sin embargo, la diferencia se encuentra en que fueron desde el teatro al encuentro con la política y no viceversa. Miguel Rubio (2001) aclara que cuando la izquierda se dividió y debilitó, Yuyachkani se mantuvo autónomo. En sus palabras:

Lo que ha permanecido es la columna vertebral de nuestro pensamiento ideológico: no hemos abandonado el norte socialista (...). Estamos conscientes de que lo que ha fracasado en Europa del Este han sido modelos de socialismo, pero queremos pensar que no ha fracasado el proyecto. Hay cosas que han muerto para siempre, pero pienso que esa fe, esa vocación socialista de inicio no ha cambiado en el grupo. No creo que sea solamente nuestro compromiso con el teatro lo que nos permitiría seguir vivos y cohesionados como grupo (120).

Si bien Yuyachkani empezó mirando al Perú desde el campesino y el obrero, a quiénes se dirigían y de quiénes alimentaban su universo creativo; fueron transitando hacia una visión más propia, planteando en algunas creaciones una mirada desde Lima, como punto de encuentro, problema y posibilidad. Empiezan a hablar desde ellos mismos:

No me imagino más hablando sobre los otros, sobre los campesinos, sobre los obreros, sobre los migrantes, sino que lo que estamos haciendo es incluir el nosotros, sentir que nosotros también somos parte de esta temática (...) porque ya no tienes que hablar de los demás para significar la violencia, la pobreza, los grande problemas del país (124).

Yuyachkani consolida su crecimiento, tema y estilo con una obra hito de su repertorio: *Los Músicos Ambulantes* (1983) (Ráez 2008), donde un Burro de la Sierra, un Perro de la Costa, una Gallina de Chincha y una Gata de la selva, se encuentran camino hacia la capital y se enfrentan a lo difícil que es formar un grupo tan diverso. Yuyachkani apuesta por esta historia de unidad en la diversidad como base para la construcción de nuestra identidad nacional. La obra se continúa montando en la actualidad con gran acogida:

Yuyachkani se siente en la necesidad de agradecer a “Los Músicos Ambulantes”. Ellos con su sencillez, durante los últimos 30 años, nos han dado fortaleza para crecer y seguir adelante, nos han hecho recordar permanentemente el espíritu de lo que es ser un grupo, nos han llamado la atención sobre el significado de respetar y aceptar al otro en sus diferencias. Nos han enseñado que la tolerancia no es suficiente, es necesario ir más allá para aprender del otro.

Pero los nuevos tiempos, requirieron nuevos temas. La terrible década del Conflicto Armado Interno (1980-2000) y la corrupción del gobierno Fujimontesinista generó en Yuyachkani la urgencia de crear sobre aquellos años. Obras como *Adiós Ayacucho* (1990), *Santiago* (2000), *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Rosa Cuchillo* (2004), *Sin título, técnica mixta* (2004) denuncian, cuestionan y construyen memoria sobre la violencia política. *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* han recorrido el Perú en el marco de eventos sobre los Derechos Humanos y en Audiencias Públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Siguiendo a Durand (2012), en un estudio sobre *Adiós Ayacucho*, Yuyachkani ejerce una “práctica política, pues los actores se asumieron como mediadores y testimoniantes, como observadores y participantes y se desplazaron entre el arte y los acontecimientos sociales” (113). Recogemos también las reflexiones de Diéguez (2005) sobre la labor del grupo Yuyachkani:

Conjurando imaginación y memoria, Yuyachkani ha incursionado múltiples veces en los escenarios de la realidad, interviniendo teatralmente la vida, haciendo cada vez más difusas la

frontera entre los personajes y los actores que crearon esas ficciones desde las no ficciones de la realidad (2005: 154).

Al recorrer la obra de Yuyachkani, se puede comprender que la naturaleza política de su teatro reside no en las decisiones temáticas; sino en las relaciones que implica “y en Yuyachkani esta ha sido una vertiente ampliamente explícita, precisamente porque siempre han elegido la creación escénica como práctica relacional, construyendo sus procesos a partir del diálogo con los otros y concretizando la idea del arte como un intersticio social” (2005: 25).

Sobre su proceso creativo, conviene citar una entrevista hecha en 1990 para la revista argentina *La escena latinoamericana*, Miguel Rubio explica que para Yuyachkani el proceso creativo es muy importante, pues les permite estar en aprendizaje y exploración, pero con reglas que guían la búsqueda. Por ello, distingue dos momentos: (1) **acumulación sensible** y (2) **trabajo de mesa**.

Este momento [de **acumulación sensible**] nos permite aproximarnos de manera muy libre a la temática planteada para el espectáculo que vamos construyendo, buscamos rescatar nuestro lado no necesariamente racional sino de texturas, asociaciones, objetos, textos, etc. Hay en esto un training personal de cada actor y un training aplicado donde cada uno va trabajando, con elementos o no, pero sí en orientación de buscar espacios comunes de improvisación. El otro momento es el **trabajo de mesa** donde discutimos las orientaciones, analizamos las improvisaciones, estudiamos y eventualmente recibimos apoyo profesional especializado (historia, sociología, antropología, etc.), luego volvemos al trabajo de sala y solucionamos los materiales que allí se proponen (Rubio 2001: 77)

Para contar con una disposición adecuada para la creación, el entrenamiento del actor es arduo y se entiende como en medio para buscar la presencia del actor, descubrir el cuerpo dormido para enfrentarse al espacio en toda su posibilidad. No debe confundirse con el espectáculo, es más, debería ser imperceptible en él (Rubio 2001: 58).

c) Performances políticas durante la dictadura fujimontesinista

Autores como Vich (2004) y Leigh (2006) han estudiado las performances políticas durante la dictadura fujimontesinista, fruto del rechazo de un gobierno opresor y corrupto; situación que se exacerbó tras las turbias elecciones del 2000.

Recuerdo de Elena Tejada, se realizó en agosto de 1998 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y buscaba “evocar a las personas asesinadas en la matanza de La Cantuta” (Leigh 2006: 173). En la performance, Tejada se encuentra en el suelo dentro de una bolsa negra -semejante a las bolsas donde se colocan a los fallecidos en la morgue-; desde allí pronuncia el nombre de uno de los desaparecidos, narra alguna información personal y permanece en silencio por un momento; y así sucesivamente²⁰. Leigh anota sobre la performance:

Tejada trae a la memoria el recuerdo de los desaparecidos no como números ni estadísticas y tampoco como víctimas, sino como individuos, con una historia personal y afectiva con la que uno se puede identificar. (...) el cuerpo de Tejada es un elemento de protesta y resistencia. Altera el espacio y lo interviene, cuestionando al régimen político y a la violencia terrorista (2006: 173-174).

Lava la bandera, fue una performance realizada por el Colectivo Sociedad Civil en el año 2000, después de las fraudulentas elecciones de ese año. Se convocaba al público a llevar banderas peruanas para lavarlas con agua y detergente en la Plaza Mayor de Lima. Las banderas se lavaban en bateas y se colgaban en tendales. La performance tuvo una amplia convocatoria instituyéndose rápidamente los viernes de lavado de bandera; así mismo, se extendió a otras provincias y en países del extranjero. *Lava la bandera* era un acto de dignificación del emblema patrio reclamando transparencia y honestidad (Leigh 2006: 177-182). Por su parte, Victor Vich señala:

²⁰ Se puede encontrar una definición más precisa de la performance en el texto *Intervenciones en el espacio público a través de la performance: Recuerdo, Crisis y Lava la bandera*.

De esta manera, “bandera” (en tanto símbolo de unidad) y “plaza pública” (en tanto signo de centralidad del poder) se convirtieron ambos en los dispositivos utilizados para poner de manifiesto la absoluta crisis del pacto social en el Perú, y sobre todo, para proponer una manera nueva de significar la nación desde el principio. (...) A partir de elementos muy comunes y de prácticas tan habituales, ésta performance puso de manifiesto las conexiones entre vida cotidiana y política (2004: 69).

Otra performance importante durante el fin de la dictadura fujimontesinista fue *Pon la basura en la basura*. La performance consistía en embasurar instituciones como el Canal 2 o el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, y también las casas de políticos fujimoristas. Un caso destacable es que el entonces vicepresidente Arnaldo Márquez, luego de la renuncia por fax de Alberto Fujimori, declaró que él podría conducir el país hacia una transición democrática. Esa noche, el Colectivo Sociedad Civil embasuró toda su casa; y al día siguiente Márquez renunció al cargo.

Lava la bandera y Pon la basura en la basura tienen un eminente carácter participativo ya que promovían un conjunto de acciones que podían ser replicadas por los que quisieran involucrarse. La contundencia de estas propuestas radicaba en su desobediencia simbólica y en la intensidad metafórica de los signos empleados para el imaginario colectivo (Vich 2004: 74-76).

Así mismo, consideramos que para las tres performances relatadas son pertinentes las conclusiones de Leigh:

A través de su simbología y del uso del cuerpo, mostraron lo que por otros medios no hubiera podido decirse con la misma contundencia. El cuerpo del artista es convertido así en cuerpo colectivo que evoca el recuerdo. El cuerpo es además el lugar donde lo público se encuentra con lo privado, donde el espacio social es producido, negociado y comprendido (2006: 184).

Como anotan ambos autores, desde performances políticas altamente simbólicas se incentivó la participación de los ciudadanos, repolitizando la vida social y revalorando su rol como agentes capaces de transformar la realidad (Vich 2004: 75, Leigh 2006: 184).

d) Grupos de teatro de cultura viva comunitaria

Desde fines de la década de 1980 en adelante, surgieron distintas agrupaciones de teatro en distintas zonas de Lima Metropolitana que continúan su actividad hasta la actualidad. Algunas de las más reconocidas son Vichama (1983, Villa El Salvador), Haciendo Pueblo (1988, Comas), Arena y Esteras (1992, Villa El Salvador), La Gran Marcha de los Muñeones (1990, Comas), LUNASOL (1990, Comas), Waytar (1991, El Agustino), CIJAC-Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura (1999, Villa El Salvador), Proyecto Puckllay (Carabayllo, 2003), Generarte (Lima, 2004). El teatro que realizan estas agrupaciones está estrechamente vinculado con la historia, tradiciones y desarrollo de sus localidades. Como anota Malcolm Malca (2008):

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 desarrollo de sus comunidades (122).

Malca encuentra que las obras de estas agrupaciones giran en torno a temas como las leyendas andinas, la historia del migrante y la discriminación que sufre, la pobreza extrema, el abuso del gobierno, la guerra interna, la violencia urbana y los problemas medioambientales. Existe una finalidad explícita de que el teatro permita procesos pedagógicos que promuevan el fortalecimiento de la identidad individual y colectiva, el cuestionamiento de la realidad, la lucha por los derechos y la visión de un futuro mejor. Recalca que la dimensión política de su teatro no se ejerce desde una orientación ideológica o partidaria, sino desde la responsabilidad de los ciudadanos en vigilar la acción de las organizaciones y autoridades públicas y privadas.

En la actualidad, la mayoría de estas agrupaciones son reconocidas como *Puntos de Cultura* por el Ministerio de Cultura del Perú²¹, entendiéndose que las mismas toman “el arte y la cultura como herramienta principal para contribuir a la construcción de una sociedad más justa, pacífica, solidaria, inclusiva y democrática que reconozca y valore su diversidad, memoria y potencial creativo” (Portal Web de Puntos de Cultura, 2015) y contribuyendo a ejes como los siguientes:

- Democratización del acceso a bienes y servicios culturales.
- Inclusión social y generación de oportunidades de desarrollo integral para la infancia, adolescencia y juventud.
- Promoción de la ciudadanía a través de las actividades culturales.
- Participación ciudadana y desarrollo local
- Promoción de los derechos culturales y la diversidad cultural
- Preservación de la memoria, reconocimiento de las identidades y la promoción de valores democráticos

A su vez, la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima (gestión 2011-2014) reconoció a estas agrupaciones, definiendo la *cultura viva comunitaria* como “el proceso dinámico y permanente que generan las comunidades, a partir de la convivencia cotidiana de sus territorios donde las expresiones artísticas y culturales aportan al desarrollo, la paz y la convivencia” (Portal web de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima, 2014). Más allá de las diferencias conceptuales y pragmáticas desde las instancias del Estado para relacionarse con las organizaciones culturales, lo cierto es que se empieza a reconocer desde el discurso oficial que las agrupaciones de teatro –y de otras disciplinas- cumplen un rol fundamental en la construcción de una mejor comunidad ciudadana.

²¹ El Programa Puntos de Cultura es impulsado por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. Mayor información en <http://www.puntosdecultura.pe>

Estas iniciativas públicas y de la sociedad civil, se enmarcan en un fenómeno latinoamericano más amplio, que se traduce en políticas públicas y movimientos de cultura viva comunitaria en distintos países como Brasil, Argentina, Bolivia, Chile, entre otros. En el 2014, han celebrado el IV Congreso de Cultura Viva Comunitaria en Costa Rica, lo que permite el fortalecimiento y expansión de las iniciativas. Sus antecedentes podrían remontarse a la conformación en el 2005 de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social gracias al impulso de Fundación Avina. En el grupo Perú de la red se encontraban La Tarumba, Bola Roja, Arena y Esteras, Vichama Teatro, La Gran Marcha de los Muñeques, Generarte y Arpegio, todas ellas organizaciones pertenecen a la Red de Puntos de Cultura y/o a la Plataforma de Cultura Viva Comunitaria de Lima.

Como lo anota Mario Roitter (2009), las organizaciones de arte transformador permiten el acceso al disfrute artístico y el desarrollo de capacidades artísticas a poblaciones vulnerables, y así mismo, enlazan esto a la lucha por causas públicas que promuevan la inclusión y amplíen la democracia, así emprenden una “lucha contra antiguos y nuevos estereotipos que recaen sobre niños, niñas, jóvenes y adultos en situación de pobreza, sobre las mujeres y sobre otros grupos sociales tales como las minorías sexuales” (2). El autor destaca que el principal reto de estas agrupaciones es la generación de conocimiento que esclarezca el impacto que logran para denominarse a sí mismas como *transformadoras*. Precisamente, la presente investigación constituye un intento en ese camino.

e) Reflexiones sobre el rol político del teatro en Lima

Dada la todavía poca teorización del rol social y político del teatro en el Perú, nos pareció conveniente complementar el marco teórico entrevistando a teatristas de larga trayectoria con la finalidad de conocer su opinión y vinculación con el tema de nuestra investigación. Así, se realizaron entrevistas a Alfonso Santistevan, Roberto Ángeles, Jorge Chiarella, Alonso Alegría y Celeste Viale.

Sin pretender que la selección de entrevistados sea suficiente para dar un panorama definitivo del rol político del teatro en Lima –ya que no es el objetivo de esta investigación–, se buscó entrevistar a personalidades que por amplia y vigente trayectoria puedan compartir su visión del teatro en Lima durante los últimos cincuenta años. A continuación, los presentamos de manera breve:

- **Alonso Alegría.** Dramaturgo y director de teatro. Cursó estudios en la Universidad Nacional de Ingeniería, en el Teatro Universitario de San Marcos y la Universidad de Yale, donde obtuvo el Bachillerato en Teatro y el Magíster en Dramaturgia y Literatura Dramática con estudios especiales de Dirección. profesor de Dramaturgia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es fundador y profesor principal del Vivero de Dramaturgia, sistema de talleres escalonados donde se han formado autores jóvenes ganadores de diversos premios de dramaturgia. Algunas de sus obras de dramaturgia más importantes son *El cruce sobre el Niágara* –estrenada en más de 50 países– y *Bolognesi en Arica*.
- **Roberto Ángeles.** Profesor, dramaturgo y director de teatro. Cursó estudios en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (TUC), y en Londres. En la década del ochenta fue director del grupo Brequeros. Dicta el *Taller de Formación Actoral de Roberto Ángeles*. Entre su amplia experiencia como director podemos señalar las obras *Hamlet*, *El Mercader de Venecia*, *Antígona*, *A ver un apaluso*.
- **Jorge Chiarella.** Profesor, actor y director de teatro. En la década del setenta fue director del grupo Telba. En la década del ochenta, fundó y dirigió el grupo Alondra. Actualmente, dirige la *Asociación Cultural Aranwa* junto a su esposa, Celeste Viale, donde se dictan programas de formación en actuación, dramaturgia y dirección; y se realizan montajes bajo su dirección. Algunas de las obras bajo su dirección han sido *La empresa perdona un momento de locura*, *Enrique V*, *Amadeus*, *Hamlet*.

- **Alfonso Santistevan.** Actor, dramaturgo, profesor, director de teatro y guionista de televisión y cine. Es profesor de dramaturgia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Algunas de sus obras de dramaturgia son *El caballo del libertador*, *Pequeños héroes*, *Vladimir*, *La puerta del cielo*. Como actor, en los últimos años ha participado de diversas obras como *Nuestro Pueblo* y *Toc Toc*.
- **Celeste Viale.** Actriz, directora y dramaturga peruana. Estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú. Es Licenciada en Educación, con estudios de Periodismo y con una Maestría en Comunicaciones en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre su producción dramática, podemos señalar algunas obras de teatro para niños como *Ya Hemos Empezado* y *El Zorrito Audaz*; y de teatro para adultos como *Zapatos de Calle* y *En la Calle del Espíritu Santo*. Fundadora, directora académica y profesora de la Asociación Cultural Aranwa, junto a su esposo Jorge Chiarella.

En la sociedad, el teatro tiene una función básica e indispensable que es la de entretener a su público, en eso concuerdan todos los teatristas a los que hemos entrevistado. Sin embargo, dependerá de los creadores si además de entretener deciden involucrar intensamente al espectador y permitirle a través de la experiencia escénica comprenderse mejor a sí mismo y a su entorno.

¿Qué pasa si es que a la vez que se entretiene encuentra algo más que eso, algo que le satisfaga interiormente. Que lo haga sentir bien, que sienta nostalgia, que sienta alegría, que sienta tristeza, bueno, que pase por todas las gamas de emociones y de pasiones humanas; y que además comprenda mejor las relaciones que tenemos nosotros en sociedad y todo lo que nos pasa de manera individual y como reaccionamos ante eso? (Jorge Chiarella)

Sin embargo, algunos advierten que no debe sobredimensionarse el rol político del teatro, intentado que funcione como un modelador del pensamiento ideológico del

espectador; sino más bien, que su fuerza radica en su posibilidad cuestionadora al mostrarle diferentes puntos de vista.

El teatro debe confrontar el pensamiento del espectador en algún aspecto, quizá, ayudarlo a cuestionar algunas cosas, quizás, ayudarlo a destrozarse prejuicios; pero, de ninguna manera, creo que el teatro forma el pensamiento como se ha pretendido muchas veces en obras muy chatas artísticamente y supuestamente muy correctas políticas e ideológicamente (Alfonso Santistevan).

Existe pues una crítica -y autocrítica- a las décadas anteriores en las que nuestros entrevistados fueron más jóvenes, y el teatro en el Perú también lo era. El advenimiento de ideologías que condenaban nuestra dependencia con respecto a otros países como Estados Unidos y rechazaban la opresión de las clases populares; contagió todas las esferas de la vida social, incluyendo el teatro. La efervescencia de las décadas del 60 y 70, como señalamos más arriba, generó un teatro políticamente explícito que hoy en día parece ser calificado como *panfletario*.

En el fondo es como cuando uno es joven y quieres que todo cambie de la noche a la mañana y vociferas; pero cuando uno es más adulto aborras de otra manera, mucho más madura ¿no? No dejes de decirte las cosas, pero ya te trato de otra manera. Además, a la bruta lo único que haces es confrontar, y cuando confrontas no convences, ¿te das cuenta?, no estás tratando de persuadir, estás tratando de imponer (Jorge Chiarella).

El término *panfletario* se utiliza para calificar a una obra de teatro que, con la intención de comunicar al espectador una crítica sobre la sociedad y transformarlo en alguna medida, recurre a un lenguaje explícito y directo; en vez de recurrir a un lenguaje artístico. Así se repiten e imponen ciertos mensajes políticos, en vez de generar cuestionamientos que puedan acercar al espectador a la visión que los artistas han impregnado en su obra. Al carecer de las cualidades artísticas que son las que posibilitan comprometer al espectador a un nivel racional y emotivo, una obra panfletaria solo podría predicar entre convencidos.

Panfletario es que una chica muy inteligente con todos los argumentos en contra del aborto, y un chico tonto que le pide que aborte porque no tiene trabajo, porque un hijo supone mucho gasto y que sus papás la van a apoyar pagándole el doctor. Eso sería panfletario. En cambio, lo que es correcto es que el espectador pueda ver el desarrollo de la tesis, y quede convencido de que la tesis es valiosa, o quizá que quede en la duda, y si se queda en la duda, eso sí que es removedor (Alonso Alegría).

No tienes que ser demagógico, porque eso es demagogia, ¿no? (...) La obra era bonita, ¿no? Pero con canciones como por ejemplo [canta]: “si quieren imponerte, en tu vida sus ideas, une tu protesta, busca una salida, no te dejes dominar” (...) Y los actores cantábamos eso y se lo hacíamos cantar a los niños. Entonces, no recuerdo que alguien nos criticara, y que habían críticos, ah (...) (Celeste Viale)

Sin embargo, ese teatro comprometido fue el teatro que respondió a las particularidades y necesidades de su tiempo; y fue un eslabón indispensable en la historia del teatro como lo conocemos hoy en día.

Actualmente, para nuestros entrevistados, la función social y política del teatro pasa por muchas aristas de fondo y forma. En tanto fondo, el primer determinante es la obra misma, es decir, si el tema y texto teatral nos hablan de la realidad peruana. A través del teatro, se nos puede invitar a revisar algún episodio anterior de nuestra historia como la Guerra con Chile en *Bolognesi en Arica* (2013), escrita y dirigida por Alonso Alegría; o la vida y sufrimiento de los esclavos durante la colonia en el Perú como *En La Calle del Espíritu Santo* (2014), escrita por Celeste Viale y dirigida por Mateo Chiarella.

De otro lado, como el teatro producido durante los años del Conflicto Armado Interno, puede abordar un tema coyuntural, es decir, del propio momento en que la obra es escenificada. *Contacto* (1986), escrita y dirigida por Roberto Ángeles, habla de cómo dos jóvenes son capturados y golpeados por la policía al ser injustamente acusados de senderistas, lo que constituía una práctica muy común durante la década de los ochenta. Por

la coyuntura, la obra se constituye en una denuncia y en un ejercicio político que trasciende de manera radical el espacio escénico.

Presentaba a Sendero Luminoso como una alternativa violenta, a la Policía con una conducta agresiva, y al APRA como un soplón. Estos dos muchachos que no tenían nada que ver, terminaban siendo masacrados, como pasaba con mucha gente sin tener ninguna inclinación política (...). Esa fue una experiencia que yo recuerdo como importante en mi carrera, donde hice esta obra en la que aparecieron unas personas a hacer grabaciones que nosotros dedujimos, no puedo comprobarlos, que eran de Seguridad del Estado, y que podían ver en nuestra obra lo que era un delito tipificado como apología (...) Pocos días después hubo un amotinamiento de los senderistas en las cárceles de Lima y Alán García ordenó que los asesinaran (Roberto Ángeles).

El abordaje también puede ser menos explícito, ir de lo personal a lo colectivo, de la esfera privada a la esfera pública. A partir de las historias y problemas de personajes comunes, las obras plantean sobre el escenario algunos pendientes de nuestra conformación como país. *La puerta del cielo* (2010) escrita y dirigida por Alfonso Santistevan, a partir de la historia de un señor de clase acomodada que busca a dos amigos de Barrios Altos con los que recuerda los momentos más felices de su vida, nos habla de la imposibilidad de relacionarnos más allá de nuestra clase social. *El lenguaje de las sirenas* (2012), escrita y dirigida por Mariana de Althaus, nos muestra a una familia de clase alta que ante el arribo de una sirena a las afueras de su casa de playa, deja ver su grave superficialidad y enraizado racismo. Para Roberto Ángeles, *Respira* (2009) escrita por Eduardo Adrianzén también hace este tránsito de lo personal a lo colectivo:

Esta obra fue un éxito absoluto. Tuvimos localidades agotadas en el [Teatro] Británico todas las funciones, increíble, todas las funciones estaban repletas. Pero lo más importante fue que, como tú dices, tocamos la sensibilidad del espectador respecto al gran drama de la sociedad peruana y de la historia del Perú, que la familia peruana no tiene padre, que a la sociedad peruana le falta el modelo de padre ejemplo, valiente, que lucha por su familia, por sus hijos y que al ser así, difícilmente, los hijos van a ser hombres resueltos que avancen y progresen,

¿no? (...) Entonces, llega a hombre, tiene 40 años, y nunca se ha tirado a la piscina, no tiene pareja, no tiene hijos, no tiene un proyecto, no tiene un sueño, no tiene una causa (Roberto Ángeles).

Ahora, las obras pueden no estar situadas en la realidad peruana, pero hablarnos de ella por analogía o por similitud. Jorge Chiarella explica como el montaje de *Enrique V* (2003) era vigente en la medida en que planteaba como un gobernante debía diferenciar su rol público de su vida personal; situación que Alejandro Toledo (2001-2006) no supo manejar durante su mandato:

Toledo era, por ejemplo, –ahí tú ves la coyuntura sutil, no tiene que ser tampoco tan a la bruta– no distinguía su rol de presidente de su rol de pata de sus amigos, de marido de su mujer, se emborrachaba con uno y con otro, y sus hermanos hacían... En cambio, Enrique V... cuando Enrique es todavía príncipe, era un playboy de la época y que se iba a emborrachar a las tabernas... andaba con maleantes, con ladrones y cuanto hay, ¿no? Entonces, cuando él se vuelve rey, dicen “somos amigos del rey, ahora somos dueños del mundo”, y se va a la guerra y él era un rey desconocido para ellos: “un momentito, yo ya soy rey, no soy amigo de ustedes, primero soy rey”. Y cuando va a la guerra, dice “al primero que viole o robe lo ahorco”, y su más grande amigo de la taberna, que era un ladrón, roba y no le hace caso y lo ahorca. Entonces, hace una distinción de roles (Jorge Chiarella).

Ahora bien, el vincular una obra de otra época y contexto a la realidad peruana depende una decisión del director y/o los actores que eligen abordar y crear su montaje de ese modo. Del mismo modo, las decisiones sobre la sala y distrito en donde se monta la obra, el elenco seleccionado y el costo de las entradas también implican una postura ideológica sobre el teatro que queremos y para quiénes lo queremos; pudiendo estas decisiones reforzar situaciones dadas o cuestionarlas.

Aunque parezca mentira, estas sutilezas son enormes, son enormes, porque en esa elección estás validando un modelo de pensamiento o estás cuestionándolo, ¿no? Cuando pienso en Peter Brook, en su teatro de la nación, su grupo, digamos, y pienso que él tiene africanos,

asiáticos, europeos, sudamericanos, ¿no?, y todos juntos hacen teatro y nadie se pregunta: ¿por qué Timón de Atenas es negro?, y ¿por qué su hermanos es blanco?, ¿no? Entonces, claro, yo digo: “ahí hay una opción muy clara sobre el tema de la discriminación racial”, ¿no? (Alfonso Santistevan).

Todos los entrevistados concuerdan en que el teatro impacta al espectador a nivel emocional y a nivel cognitivo. Si la obra de teatro logra comprometer intensamente al espectador –lo que determinaría su carácter de arte- este se embarcará en una serie de emociones y pensamientos que le permitirán reflexionar sobre algo nuevo o de forma nueva sobre algo ya conocido. De allí que se considere sumamente valioso que una obra de teatro recurra a cuestionamientos, en vez de intentar imponer respuestas.

Ahora bien el impacto en el espectador, dependerá por un lado del fondo y la forma de la obra como hemos hablado en líneas anteriores, y por el otro lado, del espectador en sí mismo. Ambos serían dos caras de una misma moneda en el impacto teatral. Su identidad, memoria, y el momento vital en el que acude a ver el espectáculo teatral determinarán la transformación que en él se produzca. Además, esta transformación podría no ser inmediata, los efectos producidos por la obra pueden integrarse a la vida del espectador, acompañarlo, y en algún momento, junto a otros factores, desencadenar alguna transformación.

Entonces, yo creo que el teatro tiene también como un efecto retardado, es decir, que no necesariamente la sensación que te produce en el momento es la única sensación que te produce, sino te va produciendo, o sea, te deja una huella, quiero decir, una marca, y que en algún momento aparece (Jorge Chiarella).

Dada la particularidad del impacto –ya que depende de cada espectador- y por ende la imposibilidad de determinar la totalidad de factores que intervienen, los entrevistados coinciden en la dificultad de medirlo.

Pero no es medible el impacto de una obra por dos razones. En primer lugar, porque estábamos hablando de arte y el arte es absolutamente subjetivo. Yo entiendo que el teatro tiene un aspecto comunicacional esencial, sin duda, pero no deja de ser arte. En ese sentido, hay una subjetividad en toda la comunicación que hace que sea difícil de medir, difícil de dimensionar. Pero yo hablaría de la calidad del impacto, más que de la cantidad del impacto (Alfonso Santistevan).

Así mismo, si bien todos coinciden en la dimensión emocional y cognitiva del impacto, no todos están de acuerdo en la dimensión conductual del mismo. Para algunos no es posible que el teatro conduzca a la acción; para otros, la acción no es un efecto inmediato; sino que puede ocurrir en un futuro, siendo las emociones y pensamientos generados por la obra una base sobre las cuales se constituye la acción.

El teatro te remueve, te hace conciencia, te hace pensar en cosas que no habías pensado antes, te hace reflexionar, pero no te impulsa a la acción (...), como no lo logra el cine, como no lo logra la literatura, una novela no impulsa a la acción, logra un cambio de conciencia sí, pero no impulsa a la acción (Alonso Alegría).

No puede lograr, por ejemplo, que tú salgas de un espectáculo y todos, de ahí a una marcha, y decirse “sí tenemos que hacer la revolución y nos vamos a... y tomamos Palacio”. Eso no se puede hacer, pues, ¿no? Pero lo que sí puede hacer es sensibilizarte. Fundamentalmente, te sensibiliza sobre algo, porque no es que a todos nos sensibiliza por igual (Celeste Viale).

A pesar de la dificultad para medir en qué grado o en qué dimensión el teatro puede ser el responsable de un cambio determinado, se coincide en que el teatro tiene una capacidad formativa innegable, lo que nos habla de la potencia del teatro en procesos educativos. De hecho, como veremos más adelante, el curso de Ética de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas – UPC incluyó la asistencia a la obra *P.A.T.R.I.A.* como parte de la programación del ciclo.

Alguien me preguntó una vez si yo creía que el teatro puede cambiar el mundo. Aparentemente, de modo directo, no. Pero yo creo que puede cambiar a una persona que pueda después cambiar al mundo (...) Yo me he encontrado con gente que ha visto cosas más de hace treinta o cuarenta años y lo recuerda, y me hablan de cómo eso influyó en su vida. Entonces, ¡caray!, por eso es que yo soy de los que dice que hay que hacer función así esté solo una persona (Jorge Chiarella).

Entonces, ¿cuáles podrían ser aquellos factores que potencian el rol transformador del teatro? A partir de las entrevistas, podemos identificar algunos elementos que podrían explicarlo. En primer lugar, la propia naturaleza del teatro, que es puro presente, intensifica la comunicación entre actores y espectadores unidos por el aquí y el ahora, elemento que no es posible en otras formas de comunicación –o de arte-. En segundo lugar, la recurrencia de metáforas que permitan transmitir de un modo más intuitivo y menos racional la realidad representada. Un gran salto entre el teatro político del período de 1960-1970 al teatro actual, es la consolidación de la metáfora como herramienta principal de la comunicación escénica, como se observa en el caso de Yuyachkani. Un tercer elemento, es el planteamiento de cuestionamientos y preguntas. Sabiendo que en la sociedad actual ya no es posible hablar de discursos totalizadores o verdades absolutas, un teatro conmovedor es aquel que no pretende mostrar la verdad; sino que intenta entender y profundizar en las distintas formas de ver el mundo. Finalmente, un cuarto factor sería su conciencia dialógica, es transformador aquel teatro que entiende que sólo está completo con la presencia y vivencia del espectador, y que sólo él es quien termina de dar sentido a la obra. Si la obra no conmina al espectador a completar el sentido y a construirlo en base a su propia experiencia; entonces no es posible hablar de transformación alguna.

Yo creo que no hay nada que no pueda lograrse con el teatro, porque el teatro tiene un elemento en sí fundamental: primero, el espacio en el que trabaja no es el escenario común y corriente, no es el teatro, no es el patio. El espacio en el que el teatro trabaja es el espíritu del espectador. Yo entro a tu espíritu con mi obra y ahí es donde estoy trabajando. La segunda herramienta que tengo es que entre tú y yo vamos a construir este diálogo. Entonces, actúo como un libro, yo te digo “había una vez un castillo inmenso”, y tú haces tu propio castillo

inmenso y a partir de ahí, por convención, jugamos con la imaginación. Y en la imaginación tú mueres, tú resucitas, tú te vas al pasado, te vas al futuro, tú haces lo que quieras en tu imaginación. No hay nada que pueda detenert (Jorge Chiarella).

2.3.8. [Balance] El teatro político: propuestas, características y posibilidades

Entendemos el teatro como un proceso de comunicación cuyo momento central radica en la interacción entre actores y espectadores durante la puesta en escena. Tradicionalmente, los actores *representan* la realidad cotidiana a través de una realidad alternativa (Chiarella, Ubersfeld, Hall). Desde teatralidades más cercanas a la performance, los artistas *presentan* ya que ellos mismos, desde sus cuerpos e identidades, accionan sin recurrir a lo referencial (Diéguez, Gómez Peña, Chevallier).

Deseamos estudiar la interacción actor-espectador, entendiendo que esta cumple una función reveladora para ambos al guiarse por una intencionalidad política (Chiarella, Rizk, Bruguera). Los creadores reproducen el texto teatral y los actores se involucran en la auto-observación y la auto-reflexión. Actores y espectadores se relacionan intensamente en el hecho escénico (Prieto y Muñoz, Alcázar). Al estudiar *P.A.T.R.I.A.* examinaremos cómo la puesta en escena se sitúa entre la representación y la presentación; cómo se da el involucramiento entre actores y espectadores, y observando la intencionalidad y funciones políticas que operan.

Estudiaremos también la relación entre los creadores de *P.A.T.R.I.A.* en el marco de un proceso de creación colectiva y del teatro de grupo. Entendemos como características centrales del método de la creación colectiva la inquietud temática compartida y la participación creadora igualitaria de todos los involucrados, lo que genera una dinámica particular entre el director y los actores, siendo el primero un facilitador de la creación de los segundos (Panfichi, Benza). Entendemos también que cada agrupación teatral genera su propio método de creación colectiva tomando la improvisación como principal mecanismo creador del actor, y buscando el intercambio con los espectadores para alimentar el proceso (Buenaventura, Barba). Siguiendo estos elementos entraremos al análisis de la interacción

creativa de Tránsito, qué etapas tuvo, qué dinámicas se generaron y cómo se propone la relación con el público.

El teatro político será aquel que tiene como objetivo participar en el proceso de cuestionamiento y transformación de la realidad. Esta finalidad se ha materializado a través de diversas propuestas siendo algunas de ellas el teatro proletario de Erwin Piscator, el teatro épico de Bertolt Brecht, el teatro documento de Peter Weiss, el teatro del oprimido de Augusto Boal. Todas estas propuestas buscaban sacudir al espectador, despertar una actitud crítica y suscitar cambios en él. Es interés del presente estudio identificar si Tránsito y *P.A.T.R.I.A.* persiguen este objetivo y de qué modo.

En cuanto a las características de las obras de teatro político en América Latina durante el siglo XX, destacamos el revisionismo crítico de la historia, la recurrencia de la farsa, la ironía y la utopía como mecanismo revelador y el uso del teatro testimonial (Artesi, Rizk). De las propuestas más contemporáneas, observamos propuestas liminales más cercanas a la performance, que se cuestionan por el proceso escénico más que por el objeto estético, que juegan en la frontera arte/vida, que buscan hacer partícipe al espectador de la acción, y que entienden su trabajo como acción ética buscando dar visibilidad al cuerpo político a través de su propio cuerpo (Diéguez). Más adelante, nos preguntaremos si Tránsito recurre a estos mecanismos y de qué modo los aborda.

Específicamente en el caso de Lima, hemos identificado tres momentos de surgimiento y desarrollo del teatro político. En primer lugar, en las décadas de 1960 y 1970, en un contexto donde predominan las corrientes ideológicas de izquierda y se viven gobiernos militares, proliferan agrupaciones con carácter democrático, dinámica colectiva y que buscaban transformar a los espectadores y a la sociedad a través de sus creaciones (Hopkins, Ráez). De aquellas propuestas, hacemos mención aparte al trabajo y trayectoria del grupo Yuyachkani que persiste hasta la actualidad. Un segundo momento, se encuentra entre las década de 1980 y 1990, con los grupos de teatro comunitario surgidos en los entonces distritos migrantes y emergentes del norte, sur y este de Lima. Grupos cuya dimensión política no pasa por una orientación ideológica ni partidaria; sino por el

compromiso con el desarrollo individual y colectivo de sus barrios desde su arte (Malca). Un tercer momento se da durante la dictadura fujimontesinista, donde distintos artistas y colectivos generaron performances políticas en espacios públicos e involucraron en la acción a los ciudadanos para denunciar simbólicamente los delitos del gobierno.

De las entrevistas realizadas a algunas personas con amplia trayectoria teatral, es interesante recordar que explican la función transformadora del teatro a algunos factores como: (1) la intensa comunicación ente actores y espectadores en el aquí y ahora; (2) la recurrencia de metáforas que permitan transmitir de un modo más intuitivo y menos racional la realidad representada; (3) el planteamiento de cuestionamientos que intentan profundizar en las distintas formas de ver el mundo; y (4) su disposición dialógica, es transformador aquel teatro que entiende que conmina al espectador a completar el sentido y a construirlo en base a su propia experiencia. Retomaremos estos elementos para nuestro análisis.

Sobre el impacto que se produce en los espectadores, la mayoría de entrevistados coinciden en que este se da a nivel emocional y racional; pero que dependerá en última instancia de la identidad, memoria y momento vital de cada espectador. Dada la subjetividad y la multiplicad de factores que intervienen, la mayoría de entrevistados resaltan que es difícil medir dicho impacto. En este punto debemos señalar que nuestra investigación consiste en una afirmación de la posibilidad de medir el impacto del teatro en los espectadores, sin por ello negar su subjetividad o dificultad.

Capítulo 3: Metodología

3.1. Tipo de investigación

La presente investigación es de tipo cualitativo ya que su objeto de estudio se centra en los sujetos en tanto creadores y espectadores en el marco de la comunicación teatral. La investigación es en primer término comprensiva ya que busca entender el sentido de la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.* para el fortalecimiento de la condición ciudadana de los sujetos en cuestión, y en segundo término, descriptiva, ya que se valdrá de las descripciones para entender el fenómeno.

Es interés de la presente investigación construir conocimiento a partir de las experiencias, percepciones y opiniones de los sujetos involucrados en el hecho comunicativo teatral. Por ser un campo aún poco estudiado –el de la vinculación entre teatro y política–, elegimos esta metodología con la finalidad de robustecer y complejizar esta línea de investigación, lo que podría permitir a futuro la realización de investigaciones cuantitativas a partir de los hallazgos aquí encontrados. Los instrumentos a utilizar son: la observación no participante, la entrevista a profundidad, el grupo focal y el análisis del contenido.

3.2. Unidad de análisis

La unidad de análisis de la investigación es la creación colectiva *P.A.T.R.I.A.* de la Asociación Cultural Tránsito Vías de Comunicación Escénica. Alrededor de esta unidad de análisis se han establecido tres unidades de observación:

- **Los creadores**, es decir, la directora Paloma Carpio y los seis actores que crearon y escenificaron el montaje: Natalia Consiglieri, Jimena Ballén, Gabriel De La Cruz, Corali Ormeño, Tania Pezo y Katuska Valencia. La herramienta principal mediante la que recogimos data sobre los creadores fue la entrevista a profundidad.
- **La obra**, el texto teatral y la puesta en escena de la misma. El análisis de la obra se hizo principalmente con el análisis del contenido, complementándolo con la

observación como espectadora del montaje en cada espacio en la que se ha montado.

- **Los espectadores**, la obra fue escenificada en el 2011 por primera vez en El Galpón Espacio y en Agárrate Catalina. Dos años después, al ser seleccionada para participar en el Festival de Artes Escénicas de Lima - 2013 fue repuesta en la Casa Brescia y terminado el festival, en Agárrate Catalina nuevamente. En ambos años, se circularon unas encuestas cortas donde se invitaba a los espectadores a participar de un grupo focal. En total, en la investigación participaron 16 espectadores y se realizaron 4 grupos focales.

3.3. Etapas de la investigación

La investigación se desarrolló en distintas etapas:

- **Antecedente.** En febrero del 2007, pude participar del proyecto “Teatro Intercultural Pucallpa 2007”, dirigido por Rodrigo Benza, que consistía en gestar un taller de teatro y un taller de artes plásticas teniendo como participantes a mestizos de Lima, mestizos de Pucallpa y shipibos de Pucallpa. Luego de cuatro semanas de creación y de conocimiento del otro a través del teatro, se culminó con el montaje de una obra sobre la migración, tema que encontramos común en un grupo tan diverso. *¿Te vas?* (2007) fue montada en la comunidad San Francisco, en la comunidad shipiba de Bethel, en la plaza de Pucallpa, en el campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la sala de la Casa Yuyachkani. Esta experiencia marcó mi vida de modo contundente, acercándome a una forma de creación y expresión que transformó mi modo de relacionarme conmigo, con los otros y con el Perú. En mi misma pude comprobar el poder transformador que tiene la creación colectiva al permitirnos conectarnos de modo libre con nuestro ser creador, usualmente reprimido en otras circunstancias y entornos plagados de voces autorizadas. A raíz de este inolvidable proceso, surge el interés por el teatro, por practicarlo y por estudiarlo.
- **Fase exploratoria.** En el año 2009, en el Coloquio de Estudiantes de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el

grupo Tránsito –en ese entonces aún no formalizado como Asociación Cultural– presentó sus proyectos realizados destacando entre ellos el montaje *Partido Perú Partido* (2006), que abordaba la temática electoral desde distintos personajes en el día de las elecciones generales en el Perú. En paralelo, yo me encontraba cursando *Seminario de Investigación 1*, y en un primer intento de definir un tema de investigación realicé entrevistas a Paloma Carpio, Natalia Consiglieri y Diana Collazos alrededor de la experiencia de ese montaje. Al realizar estas entrevistas, observé que además de indagar sobre el proceso de creación colectiva, tenía un interés particular por conocer las reacciones e impacto que dicha obra había tenido en el público asistente.

- **Elaboración del marco teórico (I).** Si bien aún no se habían planteado las preguntas de investigación definitivas, ya se encontraban esbozados dos grandes temas de análisis: el teatro y la política. Con esas dos líneas, se empezaron a definir categorías como teatro, representación, performance, creación colectiva, política, ciudadanía, pertenencia, participación, experiencia estética, entre otros.
- **Selección de P.A.T.R.I.A. como caso de estudio y planteamiento de la investigación.** Hacia mediados del año 2010, con el interés de retomar y definir finalmente la investigación, me vuelvo a contactar con Paloma Carpio, quién me comenta que el grupo se encuentra nuevamente en proceso de creación colectiva con miras a una puesta en escena en el contexto pre-electoral del 2011. Considerando que el panorama era preciso para investigar el proceso teatral en su amplitud, y ahora sí, pudiendo estudiar al espectador; definí junto a mi asesor la pregunta general y los objetivos específicos de la misma.
- **Diseño y aplicación de herramientas (I). Primer montaje de P.A.T.R.I.A. (2011):**
 - [Antes] Observación no participante. Se realizaron tres observaciones no participantes en los ensayos de la obra.
 - [Durante] Observación participante. Se asistió como espectador a dos funciones: la primera en El Galpón Espacio y la segunda en Agárrate Catalina. Se recogieron datos de los interesados en participar de la investigación.
 - [Después] Grupo focal. Se concretó un grupo focal con siete espectadores.

- **Elaboración del marco teórico (II).** Luego del primer montaje de *P.A.T.R.I.A.* (2011) se continuó elaborando el marco teórico de la investigación. Este proceso se vio enriquecido por el estudio de la carrera de actuación de teatro en el Centro de Formación Teatral Aranwa durante los años 2011 y 2012; así como, por el dictado como asistente de docencia del curso de Ciudadanía y Responsabilidad Social en Estudios Generales Letras de la PUCP desde setiembre del 2011 hasta la actualidad. Ambos espacios me brindaron una perspectiva más profunda del teatro y la política, lo que amplió y fortaleció el marco teórico de la presente investigación. Así mismo, en esta segunda revisión del marco teórico se incorporó la comunicación como tercer eje temático. Se debe destacar que si bien su desarrollo tuvo dos etapas bastante marcadas, se ha continuado afinando y complementando hasta el final del proceso de investigación, debido a que la sistematización y el análisis de resultados demandaron la profundización o el abordaje de algunas categorías.
- **Diseño y aplicación de herramientas (II). Segundo montaje de *P.A.T.R.I.A.* (2013):**
- [Antes] Observación no participante. se realizaron tres observaciones no participantes a los ensayos de la obra.
 - [Durante] Observación participante. se asistió como espectador a tres funciones: la primera en la Casa Brescia durante el Festival de Artes Escénicas de Lima – 2013, la segunda y la tercera en el espacio de la Asociación Agárrate Catalina. Nuevamente, se recogieron los datos de los interesados en participar de un grupo focal.
 - [Después] Grupo focal y entrevistas a profundidad. Se concretaron tres grupos focales: el primero con cuatro de los espectadores que participaron del grupo focal realizado en el 2011 y a los que invitamos a volver a ver la obra en el 2013; el segundo con 4 espectadores; y el tercero con cinco espectadores. En paralelo, se concretaron entrevistas con la directora, las cinco actrices y el actor de *P.A.T.R.I.A.*
- **Diseño y aplicación de herramientas (III). Entrevistas a profundidad a personalidades del teatro.** Para complementar el marco teórico e histórico del teatro en el Perú, se entrevistó a Jorge Chiarella, Roberto Ángeles, Alfonso Santistevan,

Alonso Alegría y Celeste Viale. Fue importante para la investigación conocer lo que ellos entienden, desde su experiencia y conocimiento, por teatro y su vínculo con la política.

- **Análisis de resultados.** Todos los grupos focales y entrevistas fueron transcritos y sistematizados; así mismo, se organizaron los apuntes de las observaciones realizadas. La información se ordenó y analizó de acuerdo a los objetivos, variables y categorías definidas.
- **Desarrollo de conclusiones y recomendaciones.** Finalmente, se volvió a revisar todo el texto académico escrito para articular los distintos capítulos de investigación en torno a los objetivos planteados con la finalidad de sintetizar e inferir los principales hallazgos; así mismo, se buscó dar recomendaciones que sirvieran para un desarrollo teórico-práctico más profundo de las líneas planteadas.

3.4. Técnicas de investigación

Las herramientas aplicadas fueron las siguientes:

- **Observación no-participante.** La observación no-participante se aplicó a los ensayos de *P.A.T.R.I.A.* con la finalidad de examinar la interacción entre la directora y los actores en el marco de un proceso de creación colectiva. De acuerdo con el primer objetivo específico de la investigación que pretende comprender el valor que tiene para los gestores dicho proceso en el fortalecimiento de su condición ciudadana, se prestó atención a aquellos momentos e interacciones que evidenciaban procesos vinculados a la identidad, pertenencia, reflexión y discusión política; empleando el lenguaje verbal y no verbal, y conectando el espacio de trabajo y la comunidad micro, es decir Tránsito, con la comunidad macro, es decir, el Perú. Las impresiones fueron recogidas en una bitácora.
- **Observación participante como espectadora.** El segundo objetivo específico de la investigación suponía describir los discursos políticos presentes y su manifestación en la obra, y para ello era necesario no sólo la lectura y análisis del texto teatral, sino asistir a su representación donde texto, voz, cuerpo, desplazamientos, objetos, luces y

sonidos reunidos en un mismo espacio y en relación con los espectadores conformaban la puesta en escena *P.A.T.R.I.A.* A su vez, el tercer objetivo específico, suponía descubrir la repercusión de *P.A.T.R.I.A.* en las percepciones, opiniones, actitudes y comportamientos de los espectadores con respecto a su condición ciudadana; si bien la principal herramienta para absolver este objetivo fue el grupo focal con espectadores; consideramos que para poder alimentar el diseño y aplicación de dicha herramienta, así como el posterior análisis de los resultados fue indispensable contar con la propia experiencia como espectadora, la que sugirió focos de atención, preguntas y comparaciones. Reivindicamos la metodología cualitativa como un estudio que se sabe subjetivo, y que por tanto, reconoce en el cuerpo, mente e historia del investigador su principal herramienta de trabajo; en tal sentido, la postura asumida como espectadora aunque no renunciaba a su rol de investigadora, se entregaba al proceso de manera sensible. Fue fundamental a su vez, asistir a cada espacio y momento en los que la obra se escenificó para ver como ésta mutaba de acuerdo a dichas especificidades.

→ **Entrevistas a profundidad a directora, actor y actrices.** Esta herramienta permitía indagar sobre los tres objetivos específicos, aunque con especial énfasis en el primero de ellos. Así pues, se determinó que el objetivo concreto de la herramienta era comprender el contenido político que el actor/actriz/directora otorga a *P.A.T.R.I.A.*, el impacto en su condición ciudadana y las expectativas sobre el impacto en los espectadores. Se recurrió a esta herramienta dado que permite generar un espacio de confianza donde el sujeto se expone sobre su experiencia, conocimiento y opinión; así mismo, permite generar un diálogo donde el investigador comparte sus inquietudes y va construyendo conocimiento junto al entrevistado. Con esas consideraciones la entrevista a profundidad se estructuró de la siguiente forma²²:

- Datos Personales
- Participación del actor/actriz/directora en la Asociación Cultural Tránsito.
- *P.A.T.R.I.A.* (2011 y 2013): creación, estructura y justificación del texto teatral.

²² Para ver la Guía de Entrevista para Creadores de *P.A.T.R.I.A.* ir al Anexo 1

- Impacto de *P.A.T.R.I.A.* (2011 y 2013) en la condición ciudadana de los espectadores, según los actores.
- Impacto de *P.A.T.R.I.A.* en la condición ciudadana de los actores y en Tránsito.

Las entrevistas a profundidad se realizaron en el año 2014 a los siguientes entrevistados:

1. Paloma Carpio Valdeavellano (32 años). Artista escénica de la PUCP. Fundadora y directora de Tránsito. En la línea de montajes se encarga sobre todo en la dirección de creaciones colectivas.
2. Natalia Consiglieri (32 años). Comunicadora para el desarrollo de la PUCP con formación como actriz en el Taller de Formación Actoral de Roberto Ángeles. Fundadora y actriz de Tránsito. De acuerdo a las necesidades de los montajes, se desempeña también como responsable de prensa.
3. Jimena Ballén Tejada (36 años). Artista escénica de la PUCP con formación en Coaching Ontológico y Corporal. Fundadora y actriz de Tránsito. También se desempeña como responsable de comunicación externa y consultora/tallerista por proyectos.
4. Gabriel de la Cruz Soler (29 años). Abogado de la PUCP con formación como actor en el Taller de Formación Actoral de Ópalo. Actor y coordinador de proyectos en Tránsito.
5. Katuska Valencia (36 años). Actriz profesional del Teatro de la Universidad Católica – TUC con Bachillerato en Educación por la PUCP. En la línea de montajes, se desarrolla como actriz, así como, dramaturga y directora de obras para niños.
6. Corali Ormeño (33 años). Artista escénica de la PUCP con formación como clown en el Taller Completo de Clown Escénico de Bola Roja. Actriz, administradora y coordinadora de proyectos en Tránsito.
7. Tania Pezo (30 años). Artista escénica de la PUCP y Terapeuta de Artes Expresivas por TAE Perú. En Tránsito se desempeña como actriz y consultora por proyectos.

→ **Grupo focal a espectadores.** Se eligió esta herramienta porque permitía un ejercicio colectivo para compartir, comparar y discutir la experiencia como espectador de *P.A.T.R.I.A.* Dado que los grupos focales se realizaron aproximadamente dos meses después de la expectación de la obra, recoger la información de modo colectivo permitió a los participantes evocar y construir sus intervenciones, desde el consenso, el disenso o la duda, en función a lo que el otro participante traía a la mesa. El grupo focal tuvo como objetivo concreto conocer y comparar las respuestas emocionales y racionales que la obra causó en los espectadores. La herramienta se estructuró del siguiente modo²³:

- Datos Personales
- Experiencia e impacto en el espectador a nivel de emociones.
- Experiencia e impacto en el espectador a nivel de ideas u opiniones.
- Experiencia e impacto en el espectador fuera del espacio teatral.

En total, se realizaron cuatro grupos focales:

1. Realizado en abril del 2012 con siete espectadores.
2. Realizado el 18 de enero del 2014 con cuatro espectadores quienes ya habían participado del primer focus.
3. Realizado el 29 de enero del 2014 con cuatro espectadores
4. Realizado el 1 de febrero del 2014 con cinco espectadores

→ **Análisis de contenido.** Se revisaron detenidamente los libretos del 2011 y 2013 con la finalidad de encontrar los temas, metáforas y mensajes implicados en cada escena. Esto fue contrastado con las declaraciones de las actrices y actor. Así mismo, se compararon aquellos casos en los que las escenas y/o intencionalidades cambiaron en el 2013 con respecto al 2011.

3.5. Variables y conceptos

La principal variable del estudio es el *fortalecimiento de la condición ciudadana*, que definimos como todo proceso que potencia la motivación y aptitudes del individuo necesarias para una convivencia democrática. Se busca comprender cómo la comunicación

²³ Para ver la Guía de Grupo Focal para Espectadores de *P.A.T.R.I.A.* ir al Anexo 2

teatral puede constituir un proceso de fortalecimiento ciudadano desde la perspectiva de los actores involucrados, de allí que esta variable haya sido abordada desde los siguientes aspectos:

- Valor de la creación y montaje de *P.A.T.R.I.A.* para los creadores.
- Discursos políticos y manifestación en *P.A.T.R.I.A.*
- Repercusión de *P.A.T.R.I.A.* en los espectadores.

Variabes secundarias	Dimensión	Indicador
Valor de la creación y montaje de <i>P.A.T.R.I.A.</i> para sus creadores	Asociación Cultural Tránsito	Caracterización de la pertenencia a Tránsito
		Caracterización de la participación en Tránsito
		Conceptualización de la ciudadanía desde su perspectiva
	Creación colectiva de <i>P.A.T.R.I.A.</i>	Motivación
		Potencialidades para fortalecer la condición ciudadana
	Montaje	Intención comunicacional
		Auto-percepción del impacto en la condición ciudadana de sí mismos
		Percepción del impacto en la condición ciudadana de los espectadores

VARIABLES secundarias	Dimensión	Indicador
Discursos políticos y manifestación en P.A.T.R.I.A.	Texto	Coyunturas políticas referidas
		Opiniones políticas expresadas
	Montaje	Contexto del montaje
		Interacción actor-espectador
Repercusión de P.A.T.R.I.A. en los espectadores	Durante la comunicación teatral	Identificación hacia la obra
		Rechazo hacia la obra
		Reflexiones generadas por la obra
	Terminada la comunicación teatral	Acciones generadas por la obra
		Auto-percepción del impacto en la condición ciudadana de sí mismos
		Auto-percepción del impacto en la comunidad

3.6. Procesamiento de datos

Una vez transcritos los textos y cerrado el marco teórico; procedimos a analizar la información recopilada de primera mano. En función a los indicadores consignados en el acápite anterior, organizamos la información para encontrar coincidencias, diferencias y complementariedades entre las declaraciones de los entrevistados.

Seguidamente, relacionamos los datos organizados con las categorías del marco teórico, en otras palabras, se hizo dialogar la realidad estudiada con los conceptos desarrollados. Este proceso nos llevó a presentar diversas inferencias sobre el fenómeno en

estudio. Dada la metodología cualitativa elegida, los resultados consignados suelen acompañarse de citas de los propios sujetos de la investigación.

Frente a algunos datos encontrados, fue necesario volver al marco teórico y complementarlo con nuevas categorías con la finalidad de tener mayores herramientas para el análisis. Finalmente, en función a las preguntas e hipótesis de investigación; así como, considerando el aporte del estudio a la comunicación para el desarrollo y las artes escénicas; se elaboraron las conclusiones y reflexiones finales.



Capítulo 4: Caso de estudio

4.1. La Asociación Cultural Tránsito

Los orígenes de la Asociación Cultural Tránsito se remontan al 2001 con la salida de Alberto Fujimori del poder y los primeros años de la transición democrática. En esa coyuntura, Paloma Carpio y Natalia Consiglieri formaban parte del Centro Federado de la Facultad de Estudios Generales Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la Secretaría de Cultura y en la Secretaría de Propaganda, respectivamente. Junto a otros compañeros, formaron el colectivo *Sin Corrupción* con el que desarrollaron la campaña callejera “¿Quién pone la plata de tu candidato?” que incluía una acción escénica donde los candidatos *Zoila Encarnación de la Trafa* y *Amador De La Plata* prometen trabajo y juran honestidad a los transeúntes, mientras sus financiadores *Dionisio Trafero* y *Narco* los controlan como marionetas desde sus zancos.

Posteriormente, en el año 2004 y gracias a un fondo concursable del Consorcio de Universidades, ejecutaron un proyecto llamado “Actuar para vivir” con el objetivo de desarrollar capacidades en adolescentes de cuarto y quinto de secundaria de San Juan de Lurigancho a través de diversas técnicas teatrales. A la par, en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, a la dupla se suma Jimena Ballén. Como parte del curso de Metodologías de Investigación II, las tres deciden investigar las razones por las cuales los peruanos migraban fuera del Perú, pregunta que un tiempo después alimentaría la primera creación colectiva del grupo. Ese mismo año, llevan el curso de Producción Teatral II a cargo de Miguel Rubio, del cual resultó la obra *Prohibido Mirar con Malicia* (2004). Interesadas en conectar su formación escénica y su interés por la realidad socio-política en un montaje teatral, se presentan a una convocatoria de la Asociación de Investigación Teatral La Otra Orilla – LOT. Aunque no quedan seleccionadas, continúan con el proyecto y mantienen el nombre con el que postularon: Tránsito.

Las jóvenes fundadoras de Tránsito inician un proceso de creación colectiva con la premisa de expresar su forma de ver la política, convencidas de que ésta no le pertenece

sólo a los políticos desde sus cargos públicos; sino que la construyen todos los ciudadanos día a día:

Con “Partido Perú Partido” queremos crear un espacio de discusión en el que el espectador-ciudadano cuestione su papel en la comunidad política, reconociendo que la política no sólo se hace en el sillón presidencial o en el Congreso, sino que, más bien, comienza en nosotros, en cómo nos relacionamos con los demás, en nuestro sentido de pertenencia al país (Programa de Mano de Partido Perú Partido, 2006).

Partido Perú Partido, bajo la dirección de Paloma Carpio y con las actuaciones de Jimena Ballén, Natalia Consilgieri, Diana Collazos, Tatiana Fuentes, Wilmar Perea y la propia directora, surgía como respuesta a una coyuntura electoral particular. El presidente Alejandro Toledo dejaba un gobierno, que a pesar de la bonanza económica, no había podido cumplir las expectativas de un país golpeado por la destrucción de las instituciones y la corrupción de la dictadura fujimontesinista, lo que se reflejó en la baja aprobación a su gestión (Masías 2006: 99). Durante los cinco años de su gobierno, se vivió una crisis de gobernabilidad debido a la ausencia de un sistema de partidos, la debilidad de los actores políticos y sociales tanto del oficialismo como de la oposición, el errático liderazgo del propio Alejandro Toledo y la crisis de legitimidad del sistema político en su conjunto (Tanaka 2004: 130-132). En ese contexto, una ciudadanía decepcionada seguía a los medios de comunicación –sensacionalistas y parcializados- para elegir entre los veinte candidatos en contienda, siendo los principales: Alan García (Partido Aprista Peruano), Lourdes Flores Nano (Unidad Nacional), Ollanta Humala (Unión por el Perú), Valentín Paniagua (Frente de Centro) y Martha Chávez (Alianza por el futuro).

Partido Perú Partido, presentada entre enero y abril del 2006 en el Teatro de Cámara y otros espacios públicos de Lima, muestra a distintos peruanos el día de los comicios electorales evidenciando las expectativas e intereses divergentes de los ciudadanos de un Perú partido. Conocemos a la señora pituca que se ha organizado con sus amigas para votar por el candidato militar y así poder migrar a Miami, la chica joven que admira el mundo del espectáculo hasta el extremo de fundar el partido FAMA- Frente de Actrices y Modelos Actuando, la cocinera que va a vender choclo con queso fuera de los

locales de votación, entre otros variopintos electores. Asistimos también al debate entre los candidatos *Amiel Billete* y *Zoila Encarnación De La Trafa*, mediados por una periodista más interesada en el escándalo que en las propuestas de los candidatos. La obra concluye cuando los personajes –y el público- pasan por la cámara de votación.

Partido Perú Partido recibió el apoyo de la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria y de la Asociación Civil Transparencia, por lo que Percy Medina convocó a Tránsito para desarrollar la propuesta artística de las Ferias Electorales “Cásate con tu Región” que se realizaron en distintos departamentos del país para promover el voto responsable.

Entre diciembre del 2007 y febrero del 2008, Tránsito presentó *Cuídate*, creación colectiva bajo la dirección de Paloma Carpio, que trata sobre los impulsos autodestructivos de los jóvenes y que condujeron a Lorena Peña –actriz del montaje- a un accidente automovilístico. En el 2008 y 2009, la Asociación Civil Transparencia volvió a convocar a Tránsito esta vez para el proyecto “Mujer(es) Huella” que convocaba a las representantes de las secretarías de la mujer de distintos partidos políticos para participar de talleres preparatorios que finalizaban en un acto público donde compartían sus propuestas a la ciudadanía, de modo creativo a innovador (Portal web de la Asociación Cultural Tránsito, 2014).

4.2. *P.A.T.R.I.A.*

En el 2010, los miembros de Tránsito deciden convocar a un grupo de compañeros –artistas plásticos, escénicos y de otras especialidades- para discutir y plantear una propuesta con miras a las elecciones generales del 2011. De este grupo inicial de más de quince personas, concluyeron en el montaje final de *P.A.T.R.I.A.*, siete de ellos: la directora Paloma Carpio, las actrices Natalia Consiglieri, Jimena Ballén, Corali Ormeño, Tania Pezo, Katuska Valencia y el actor Gabriel de la Cruz. La obra fue presentada en los locales de El Galpón Espacio y en la Asociación Agárrate Catalina entre febrero y marzo del 2011.

P.A.T.R.I.A. es la suma de performances individuales que se integran bajo la premisa de expresar cómo un grupo de jóvenes sostiene, en su cuerpo y memoria, una relación profunda y muchas veces contradictoria con el Perú (Programa de Mano de *P.A.T.R.I.A.*)

P.A.T.R.I.A. tuvo una grata acogida del público, siendo calificada por Alberto Ísola²⁴ como la mejor obra de ese año. Tiempo después, en noviembre del 2013, la obra fue seleccionada para participar del Festival de Artes Escénicas de Lima – FAEL. El mes siguiente, volvió al local de la Asociación Agárrate Catalina.

A continuación, presentamos un breve resumen del contexto político que alimentó el proceso creativo y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* en sus dos temporadas.

4.3. Contexto político 2011

En ese momento, Alan García dejaba su segundo gobierno que favorecido por el crecimiento económico; no emprendió ni grandes iniciativas ni reformas que atendieran las demandas de inclusión de los sectores pobres especialmente rurales en la sierra y selva peruana (Tanaka 2010)). A continuación, nos ha parecido relevante presentar brevemente dos de los hitos más contundentes del gobierno de Alan García, así como, una breve reseña de la contienda electoral del 2011. Estos sucesos sirvieron al proceso creativo de *P.A.T.R.I.A.* como veremos en el análisis del texto teatral.

Corrupción: Petro-audios

Su gobierno dejó la sensación de que la corrupción operaba cómodamente en las altas esferas del poder (Tanaka 2010). Los *Petroaudios*, publicados el 05 de octubre del 2008, destaparon un caso de corrupción de lotes petroleros que implicaba a las empresas Discover Petroleum de Noruega y Petroperú. La conversación entre Rómulo León -congresista aprista- y Alberto Quimper -ejecutivo de PerúPetro- involucraba a Jorge Del Castillo, primer ministro de Alan García, por lo que a los pocos días todo el gabinete renunció.

²⁴ Alberto Ísola es uno de los directores, actores y maestros más importantes de teatro en el Perú.

Conflicto socio-ambiental: Bagua

Más grave aún, fue el conflicto denominado Baguazo, ocurrido el 05 de junio del 2009, que dejó 33 muertos (23 policías y 10 civiles) en la Curva del Diablo²⁵ y en la toma de la Estación N° 6 de Petroperú. Los pueblos awajún y wampis, y mestizos afines, pedían la derogación de los decretos legislativos 1090 y 1064 que pretendían adecuar –de modo inconstitucional- la legislación peruana al Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos, poniendo en riesgo los derechos de los pueblos amazónicos sobre sus tierras, como indica el Convenio N°169 de la Organización Internacional de Trabajo – OIT (ratificado por el Perú en 1994) que tiene carácter vinculante y que establece que los pueblos indígenas y tribales deben ser consultados en relación con los temas que los afectan, de manera informada, previa y libre (Portal web OIT). Para muchos, la postura y declaraciones racistas del presidente Alan García fueron las principales instigadoras del conflicto. Su artículo «El Síndrome del Perro del Hortelano»²⁶ evidenció la postura del gobierno frente a los derechos de los pueblos indígenas:

(...) contra el petróleo, han creado la figura del nativo selvático ‘no conectado’; es decir, desconocido pero presumible, por lo que millones de hectáreas no deben ser exploradas, y el petróleo peruano debe quedarse bajo tierra mientras se paga en el mundo US\$90 por cada barril. Es preferible para ellos que el Perú siga importando y empobreciéndose (García 2007).

Siguió «Receta para acabar con el Perro del Hortelano»²⁷ y las declaraciones del entonces presidente para justificar su baja aprobación ante un grupo de banqueros internacionales el 25 de marzo del 2009, donde menciona que la sociedad peruana “tiene elementos psicológicos de derrotismo” dado que al ser un país andino, “somos tristes y aquí todo está mal siempre”, mientras que Brasil y Colombia son países más alegres (García 2009, citado en Álvarez Rodrich 2010).

²⁵ Zona ubicada en el distrito de El Milagro, provincia de Utcubamba, región Amazonas.

²⁶ Publicado en el Diario El Comercio el 28 de octubre de 2007

²⁷ Publica en el Diario El Comercio el 25 de noviembre de 2007

Sin justificar el uso de la violencia de cualquiera de las partes; políticos como Verónica Mendoza, académicos como Sinesio López, periodistas como Augusto Álvarez Rodrich y Claudia Cisneros y otros actores encuentran en Alan García, su prepotencia y racismo, al principal responsable del conflicto (La Mula 2014, López 2014, Cisneros 2015), Álvarez Rodrich 2009) quién incluso el mismo 05 de junio señaló que los indígenas no eran ciudadanos de primera clase (La República 2011).

Elecciones Generales 2011

En las elecciones generales del 2011 estaban en contienda 11 candidatos, siendo los principales Ollanta Humala (Gana Perú), Keiko Fujimori (Fuerza 2011), Pedro Pablo Kuczynski (Alianza por el Gran Cambio), Alejandro Toledo (Perú Posible) y Luis Castañeda Lossio (Alianza Solidaridad Nacional).

El proceso electoral del 2011 se caracterizó por un alto nivel de incertidumbre y volatilidad debido al carácter personalista de la contienda. No existió, pues, un debate de visiones o propuestas para el futuro del país (Levitsky 2011). Como bien anota Ballón en su artículo titulado «Las elecciones: el espectáculo de la política», no hubo “ningún interés por discutir el modelo de crecimiento del país, la política fiscal, la corrupción, el Estado y su funcionamiento, el medio ambiente, la descentralización o la seguridad ciudadana” (2011: 19).

Otra de las características de la contienda electoral del 2011 fue la prominencia que cobraron las redes sociales como espacio de disputa política. Si bien este fenómeno ya se había iniciado en las elecciones municipales del 2010, en la contienda presidencial los *tuits* llegaron a marcar agenda pública ocupando las portadas y páginas de los diarios (Gargurevich 2011:55).

Por supuesto los medios masivos de comunicación jugaron parte importante de las elecciones del 2011 no desde un rol neutral o provocador de debates; sino acentuando el tono personalista y tomando partido por uno u otro candidato. Por citar un ejemplo, De La Torre (2014) encuentra que el Diario Correo mantuvo en la primera vuelta un apoyo a Luis

Castañeda y oposición a Alejandro Toledo. Por su parte, el diario La República mostró un apoyo a Alejandro Toledo y a Ollanta Humala, y su oposición a la candidatura de Keiko Fujimori.

Sobre los resultados, a inicios del 2011 parecía que Alejandro Toledo pasaría a segunda vuelta, y el segundo puesto se disputaba entre Keiko Fujimori –alrededor del 20%- y Luis Castañeda, aunque éste venía bajando en las encuestas sostenidamente. Por su parte, Ollanta Humala había crecido lentamente desde octubre del 2010, suscitando el temor de sus contendientes (Ballón 2011: 19). Fue recién a fines de marzo e inicios de abril, que las encuestas situaron a Ollanta Humala en el primer lugar, seguido de Keiko Fujimori, y en tercer lugar a Alejandro Toledo. Los dos primeros pasarían a la segunda vuelta ganando finalmente Ollanta Humala con el 51.5% de los votos válidos y ganando en 139 provincias (INFOgob 2011).

Así fue que un gobierno plagado de corrupción, prepotencia y un rechazo descarado al pleno derecho de todos los ciudadanos peruanos, junto a una incierta contienda electoral; motivaron y alimentaron la creación de *P.A.T.R.I.A.* Los miembros de Tránsito decidieron pronunciarse sobre la coyuntura y compartir su sentir con otros ciudadanos desde el lenguaje y el espacio escénico.

4.4. Contexto político 2013

En el último trimestre del 2013, cuando *P.A.T.R.I.A.* vuelve a montarse en el Festival de Artes Escénicas de Lima (FAEL) y luego en el local de la Asociación Agárrate Catalina, la agenda pública y mediática en Lima giraba en torno a la gestión metropolitana de Susana Villarán y a las elecciones de nuevos regidores. Así mismo, a nivel de política nacional se cuestionaba la gestión de Ollanta Humala, quién a pesar de los vientos reformistas ofrecidos durante su campaña presidencial, en la práctica venía actuando de modo errático y conservador.

Revocatoria a Susana Villarán y Regidores

El 17 de marzo del 2013, Susana Villarán afrontó la Consulta Popular de Revocatoria. Este proceso, que fue impulsado por Marco Tulio Gutiérrez, fue apoyado por Alan García y Luis Castañeda; y recibió ayuda de la prensa derechista que criticaba toda acción emprendida por la alcaldesa. A esto habría que sumarle los errores de una gestión con poca astucia política y sin una adecuada estrategia para comunicar sus obras y logros a la población (Ballón 2013: 14).

La revocatoria polarizó la ciudad, lo que se vio reflejado en los resultados que aseguraron la permanencia de Villarán en la alcaldía hasta diciembre del 2014. Según los resultados finales de la ONPE, el 48% votó en contra de la revocatoria a Susana Villarán; mientras que el 46% votó a favor de revocarla.

A pesar del resultado positivo para Villarán, sí se revocó a 22 regidores por lo que el 24 de noviembre del 2013 se convocó a elecciones para elegir nuevos regidores que ocuparían el cargo por un año. Coincidentemente, los comicios ocurrieron en la misma fecha que el reestreno de *P.A.T.R.I.A.* en el Festival de Artes Escénicas de Lima.

Deterioro de la gestión presidencial de Ollanta Humala y del Congreso de la República

Para noviembre del 2013, Ollanta Humala ya había cambiado tres veces de gabinete: en diciembre del 2011, en julio del 2012 y en octubre del 2013. Su gobierno era inestable y era clara la política de gobierno a seguir.

Conga: ¿Va o no va?

En el 2011, durante su campaña presidencial en Cajamarca, Ollanta Humala había señalado que se priorizaría el agua y la agricultura para los cajamarquinos. Pero en noviembre del mismo año, ya en el poder, señaló: “rechazamos posiciones extremas: el agua o el oro. Nosotros planteamos una posición sensata: el agua y el oro” (Gestión 2013). Sin embargo, estas declaraciones no se tradujeron en políticas y acciones coherentes para lograr la resolución de los conflictos. Al finalizar el primer año de su gestión, el

politólogo Steven Levitsky refirió que el proyecto minero Conga había desnudado la incapacidad política de su gobierno (La República 2012).

En el 2012, tras revelarse los datos que habían fallecido 14 personas entre agosto de 2011 y abril de 2012 en diversos conflictos sociales; renuncian a la bancada nacionalista Verónica Mendoza, Rosa Mávila y Javier Diez Canseco. Mávila y Diez Canseco señalaron en su carta de renuncia que el presidente había “faltado a su palabra y los compromisos contraídos con el país” (Murillo 2012: 6).

La Repartija

En el 2013, se filtran a la prensa unos audios en los que se podía escuchar como las bancadas que participaban en la selección de los miembros del Tribunal Constitucional y la dirección de la Defensoría del Pueblo, negociaban y se repartían para colocar a personas fieles a sus partidos. Por lo tanto, sin considerar la calidad y méritos de los seleccionados (Loayza 2013: 10).

Así, la población salió a las calles en masivas movilizaciones los días 17 y 22 de julio para pedir la anulación de las designaciones de Víctor Mayorga, Cayo Galindo y Rolando Sousa al Tribunal Constitucional y de Pilar Freitas a la Defensoría del Pueblo. Ante tal crisis, los congresistas las dejaron sin efecto.

Cogobierno y supuesta reelección conyugal

Desde el inicio de la gestión de Ollanta Humala, su esposa Nadine Heredia tuvo una presencia fuerte en eventos públicos no sólo desde un rol protocolar; sino más bien desde un rol ejecutivo. Esto provocó que entre los sectores de oposición se sospechara de una posible reelección conyugal para el 2016.

Del mismo modo, en diciembre del 2012, se publicó una Encuesta del Poder de Ipsos Apoyo que señalaba que el 62% de encuestados consideraba que en el Perú existía un cogobierno (El Comercio 2012). A pesar de que en ese momento Ollanta Humala descarta el cogobierno; en noviembre del 2013 señala que “es mejor gobernar el país como familia

que como una sola persona”, lo que desataría una ola de reacciones adversas mencionando que esta sería una postura inconstitucional y tendenciosa. (Perú 21 2013).

Adaptación del primer montaje de P.A.T.R.I.A

P.A.T.R.I.A. es una obra que interpela a los actores y espectadores en el aquí y ahora de su ser ciudadano peruano; de allí que sus creadores decidieron que el proceso de reposición pasaba por un proceso creativo de revisión del texto. En el 2013, ni el Perú, ni los actores, ni lo que ellos pensaban del país era igual que en el 2011; y Tránsito decidió expresar estos cambios en el montaje.



Capítulo 5: Análisis y discusión de resultados

5.1. La participación y pertenencia desde la acción artística

5.1.1. La ciudadanía para la Asociación Cultural Tránsito

Para comprender la repercusión de la creación colectiva y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* en el fortalecimiento de la condición ciudadana en sus propios creadores, es necesario entender la concepción de ciudadanía que ellos mismos poseen. En las entrevistas a profundidad, se les preguntó por la definición que daban a la condición ciudadana, así como el propio ejercicio que hacían de la misma. De sus respuestas, observamos que para los miembros de Tránsito la ciudadanía es el ejercicio responsable y comprometido de los deberes y derechos del individuo en las distintas esferas de la vida cotidiana para construir una mejor convivencia en la comunidad.

La ciudadanía debería ser el reconocimiento de que se convive con otras personas. En ese sentido el respeto hacia la otras personas y el compromiso para que la vida en común sea mejor (Natalia Consiglieri, 32 años, actriz).

Ciudadanía tiene que ver con que cada persona se asuma como responsable de generar cambios positivos en su entorno sabiendo que tiene derechos, que tiene deberes y que vive en relación a otros y buscando ser consciente que esa relación tiene que ser armónica y que tiene que promover la convivencia (Paloma Carpio, 32 años, directora).

Los creadores de *P.A.T.R.I.A.* recalcan que el ejercicio de la ciudadanía es permanente –en todo momento- y debe guiarse por la búsqueda de la coherencia entre posturas y acciones.

Trato de ser consecuente con mi propia participación. O sea, si voy a tomar posición de algo, trato de ser consecuente con eso. Entonces si voy a respetar las reglas de tránsito, respeto todas las reglas (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

En tal sentido, la condición ciudadana se percibe como transversal a las distintos roles y ámbitos de la vida de una persona. De acuerdo a las declaraciones de los creadores, su

visión de ciudadanía se aleja del modelo liberal y se acerca más al modelo **comunitarista**. Siguiendo a López (1997) y Taylor (1996), encontramos en las declaraciones de los miembros de Tránsito la afirmación de sí mismos como seres sociales, cuya identidad ciudadana se define en función a una comunidad a la que pertenecen y a la que aportan positivamente. Más aún, la decisión y esfuerzo de constituir su propia organización ciudadana indica la importancia que otorgan sus miembros a la sociedad civil como espacio para la asociación libre de los ciudadanos (Walzer 1990). La forma en cómo los miembros de Tránsito conciben su ciudadanía determina por tanto su interacción con otros ciudadanos de dentro y fuera de su organización como veremos más adelante.

5.1.2. Pertenecer a Tránsito: el ejercicio ciudadano a través del ejercicio artístico

Para los artistas, la creación y montaje de *P.A.T.R.I.A* se enmarca dentro su pertenencia y participación en Tránsito, por tanto, es necesario comprender ambos aspectos. Según Taylor (1996), el sentido de pertenencia se sostiene en el hecho de que el individuo reconoce su pertenencia a un grupo como definidora de su identidad. Al realizar las entrevistas, se constató que la pertenencia a Tránsito es sumamente relevante para la definición identitaria de sus miembros. Los entrevistados reconocen que la agrupación es un espacio fundamental para su desarrollo personal, artístico-profesional y ciudadano.

En Tránsito, sus miembros se desarrollan como ciudadanos a través de su desarrollo artístico-profesional. Su pertenencia a la agrupación les permite cuestionar el ejercicio ciudadano –propio y de los otros- y participar activamente en la transformación de su realidad.

Entonces creo que todos [los miembros de Tránsito] tenemos una conciencia ciudadana y una mirada, de la cuál estoy orgullosa, (...) de cuestionar la ciudadanía, cuestionar nuestra participación permanentemente (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

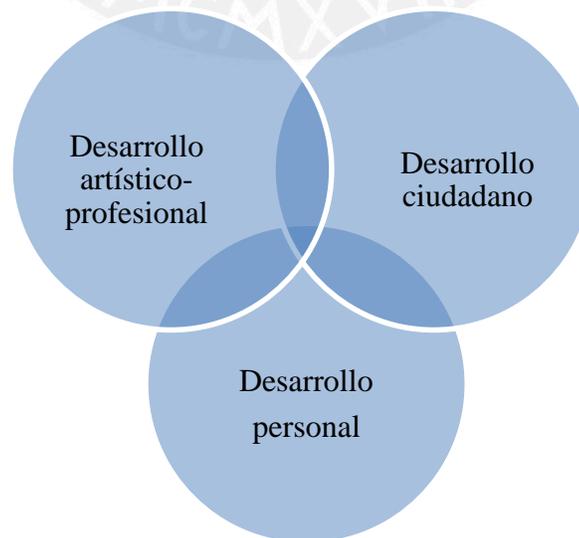
Estoy en Tránsito porque es, hasta ahora, el mejor espacio que he encontrado desde el cual puedo ejercer ciudadanía y puedo cambiar en algo este país, yo sí creo que Tránsito es importante (Tania Pezo, 30 años, actriz).

Ahora bien, el desarrollo ciudadano y el artístico-profesional, se sostienen en el desarrollo personal. Ninguna de estas tres esferas puede desligarse, se complementan y refuerzan mutuamente. Los entrevistados dan especial importancia al grupo humano encontrado, la fortaleza del vínculo desarrollado y la contención que les proporciona.

Todo es más bonito haciéndolo con la gente de Tránsito, que nos queremos, nos cuidamos (...) Cada tanto uno entra en crisis y los demás estamos ahí para contenernos. Es algo que para mí no tiene precio (...) que tienes un espacio donde no sólo pones a prueba las cosas que profesionalmente quieres experimentar o donde puedes realizar proyectos a nivel laboral, sino donde también te sientes humanamente contenido. Por eso sigo en Tránsito (Paloma Carpio, 32 años, directora).

Apreciamos también entre los miembros de Tránsito el reconocimiento recíproco de su pertenencia a la agrupación. Como vimos con Robledo (2010), el propio sentido de pertenencia se sostiene sobre el reconocimiento que se recibe de los demás. Los miembros de Tránsito se reconocen como miembros plenos de la agrupación y con la potencialidad de desarrollar las diferentes dimensiones de las que hemos hablado. Esto se refleja en el método de creación colectiva utilizado en el trabajo de *P.A.T.R.I.A.*

Pertenencia a la Asociación Cultural Tránsito en función del desarrollo de las identidades de sus miembros



La realización de estas tres esferas logra un fuerte sentido de pertenencia a Tránsito. Más aún, cuando se entiende que el desarrollo artístico-profesional que realizan sus miembros no se limita a sus aspiraciones escénicas como directores, actores o dramaturgos; sino también a sus otras profesiones o intereses, como por ejemplo: el derecho, el coaching, la administración y la terapia de artes expresivas:

(...) Esto que he encontrado como interés profesional que es esto de vincular el arte y el derecho, como hacer un match entre ellos. Entonces siento que este es un espacio súper potente donde puedo hacer este tipo de cosas porque es algo que ya venían haciendo sin un componente tan duro como el derecho, que es algo que yo le sumo a los proyectos (Gabriel de la Cruz, 29 años, actor).

Según las declaraciones de los entrevistados, Tránsito cuenta con tres líneas de trabajo: montajes, proyectos y talleres. En el caso de los montajes de creación colectiva, como *P.A.T.R.I.A.*, la dirección suele ser asumida por Paloma Carpio y los demás integrantes asumen la actuación. Esta básica estructura de roles y funciones -que será explicada con mayor detalle en el siguiente apartado- organiza el poder creativo, y como en una democracia, tiene un carácter rotativo entre sus miembros. Esto se evidenció cuando se preguntó a los actores si esperaban seguir siendo parte de Tránsito dentro de diez años, la respuesta de todos fue afirmativa y con la expectativa de asumir un rol distinto a la actuación:

En Tránsito me imagino actuando, me imagino...quiero dirigir a Tránsito, quiero dirigir un montaje (...) me imagino trabajando la terapia de artes en Tránsito (...) que cada uno de nosotros tenga la posibilidad de dictar cursos (...) me imagino enseñando y teniendo un espacio para trabajar de uno a uno o en grupo desde las terapias de artes expresivas. (Tania Pezo, 30 años, actriz).

Entonces, la pertenencia e identificación con Tránsito se sostiene en un reconocimiento recíproco y en la realización de distintas esferas del desarrollo de sus miembros, desde un abordaje multidisciplinar y con la rotación de los roles asumidos dentro del grupo. Nos ha parecido importante explorar el vínculo de pertenencia de los

creadores hacia Tránsito, ya que siguiendo a Jelin (1996), Wanderley (1996) y Robledo (2010), ello determinará el grado de compromiso y participación que ejerzan como miembros de Tránsito, y por ende, como miembros de la comunidad política.

5.1.3. La creación colectiva

Aunque la Asociación Cultural Tránsito también monta obras de autor, la mayoría de sus producciones surgen del proceso de creación colectiva. Precisamente, algunos miembros del grupo señalan que la creación colectiva es el elemento definidor del teatro que realizan:

Siempre me refiero [al tipo de teatro que Tránsito realiza] como creación colectiva. Y siempre hablo de creación colectiva porque es una de las cosas que hemos podido desarrollar (...), de alguna manera ya es inherente a nosotros, ese trabajo de explorar, investigar y tener la capacidad de exponernos frente a todos y que todo el mundo opine sobre eso (...) Y se recibe todo eso y se vuelve a crear. Entonces es un ejercicio permanente de esa forma, creo que creación colectiva es lo que más le corresponde (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

Creación colectiva es una premisa básica. Y siempre hago la aclaración de que no es que sigamos un manual de creación colectiva (...) es como un universo dentro del cual nos sentimos cómodos pero sabiendo que lo asumimos como a nosotros se nos ocurre (Paloma Carpio, 32 años, directora).

Aunque al indagar sobre el procedimiento de creación colectiva, los miembros de Tránsito recalcaron que no existe una estructura con pasos rígidos; se les pidió describir el proceso de creación de *P.A.T.R.I.A.* En base a sus respuestas, se identificaron los siguientes momentos:

1. **Motivación inicial.** Son las razones y premisas que convocan a los creadores para la creación. En el caso de *P.A.T.R.I.A.*, la motivación se encontraba en el contexto pre-electoral, el antecedente de la obra *Partido Perú Partido*, y el cuestionamiento sobre el rol de los ciudadanos peruanos y su vínculo con el país, desde sus experiencias personales.

2. **Lluvia de inquietudes.** Los creadores se reúnen para conversar sobre las ideas y preguntas que los inquietan en torno a la motivación inicial.
3. **Laboratorio.** En base a la lluvia de inquietudes, se pasa a la fase de exploración y acumulación de material teatral, que se subdivide en tres momentos:
 - 3.1. **Improvisaciones de cuerpo.** La entrada al espacio de trabajo se realiza a través de pautas que detonan en improvisaciones exclusivamente físicas.
 - 3.2. **Improvisaciones que integran cuerpo, voz/texto, imágenes.** Seguidamente, se dan pautas y ejercicios para integrar cuerpo, voz/texto, imágenes y cualquier aporte que el actor traiga al espacio.
 - 3.3. **Definición de líneas de creación.** El laboratorio culmina cuando, en base a todo el material teatral acumulado, se definen las líneas de creación que delimitarán el montaje. En *P.A.T.R.I.A.* se definieron 4 líneas de creación: (1) ¿Cómo pasa el Perú por tu cuerpo? (2) Diagnósticos del Perú desde una disciplina determinada (3) El Perú a través de metáforas femeninas (4) El Manual para hacerla en el Perú.
4. **Trabajo por líneas y unidades.** Se continúa el trabajo en las líneas de creación definidas para obtener las escenas o unidades que compondrán el montaje. Las unidades son trabajadas separadamente y luego se confrontan al colectivo.
5. **Estructuración.** Las escenas obtenidas en la etapa anterior se ordenan y articulan en el montaje final.
6. **Montaje.** Es el producto final que incluye el texto escrito, la iluminación, sonido, vestuario, escenografía.

Si bien se ha hecho un esfuerzo por esquematizar el proceso relatado por los entrevistados. En la realidad, las divisiones entre las etapas son difusas y muchas veces se superponen. Así por ejemplo, la estructuración del montaje no inicia cuando el trabajo por unidades ha concluido. Ambos procesos se dan en paralelo e incluso cuando la estructura está definida, se continúan afinando las unidades.

Cabe recalcar que la creación colectiva realizada por Tránsito no sigue un método único o estricto. A lo largo de su formación y proyectos emprendidos, los integrantes han recibido influencias de artistas y escuelas latinoamericanas como Santiago García (Teatro la Candelaria), Enrique Buenaventura (Teatro Experimental de Cali), Augusto Boal (Teatro del Oprimido), Miguel Rubio (Grupo Yuyachkani), así como otros enfoques como el Teatro Testimonial y el Teatro Documental por enumerar los más saltantes. Así pues, el proceso de creación de Tránsito se conforma a partir de un conjunto de conocimientos y experiencias previas de cada integrante, así como, los desafíos que el proceso mismo va planteando.

5.1.4. La creación colectiva como sistema democrático

Como hemos señalado en nuestro marco teórico, la premisa básica de la creación colectiva es el ejercicio creativo igualitario de todos los participantes del proceso (Buenaventura 1985, Benza 2007). Esta premisa se cumple en todas las etapas del proceso creativo de *P.A.T.R.I.A.* y lo dota de un carácter democrático: las reglas de juego de la creación colectiva se corresponden con las reglas del juego democrático.

La libertad es una de los elementos básicos de la condición ciudadana en sus tres vertientes: libertades civiles, sociales y políticas (López 1997). En la creación colectiva, todo el grupo –directora y actores- gozan de **libertad para crear**. Esta libertad se expresa en términos individuales, cada uno crea sus personajes y textos; y en términos colectivos, ya que todos tienen la libertad de aportar al proceso creativo del compañero. Como en la democracia, las libertades individuales negocian las condiciones colectivas de convivencia, en este caso, de convivencia para la creación.

En los ensayos se constató que el ejercicio de la libertad creativa requiere del **diálogo permanente** en las relaciones entre director-actor(es) y actor(es)-actor(es). *P.A.T.R.I.A.* se caracteriza por escenas individuales, por lo que en la etapa de *trabajo por líneas y unidades*, los actores ensayaban sus escenas frente a la directora y los demás integrantes del grupo. Al finalizar, la directora y actores daban sugerencias o planteaban cuestionamientos

a la propuesta de su compañero; quién a su vez daba sus opiniones a dichos comentarios, tomando algunos y rechazando otros, para continuar con su proceso creativo. En este proceso, son indispensables dos capacidades. Primero, la capacidad de **escuchar**, que implica asumir una disposición no defensiva y más bien intentar comprender el punto de vista de la otra persona. La escucha implica poner en práctica la *apertura al diálogo*, esto es, “entender el mundo desde la perspectiva del otro sin perder la propia carga” (Pereira 2006). Segundo, la capacidad de **argumentar**, que implica poner en palabras las opiniones, dudas y sensaciones que una determinada escena o comentario les produce. En ese ejercicio se pone en práctica el *sentido crítico* que les permitirá dar consistencia a su argumento. Estas son dos condiciones fundamentales para el establecimiento de un debate democrático.

Así por ejemplo, la directora propuso a los actores crear escenas individuales a partir de la pregunta: *¿Cómo pasa el Perú por tu cuerpo?* Como respuesta, Natalia Consiglieri planteó un monólogo en memoria de su madre Bertha Consiglieri. La primera impresión de la directora y la actriz a la escena fue que no resultaría dado su carácter tan íntimo; sin embargo, Katuska Valencia, otra actriz del montaje defendió la escena:

No pensé que iba a funcionar en el teatro. El texto salió como esta metáfora de una relación entre mi mamá y el Perú, y lo que me produce a mí (...) o sea muy personal. Y cuando la llevé a estos ensayos, a Paloma le gustó pero me acuerdo que pensó que no iba a funcionar. Era muy personal. Entonces le dije: “yo coincido totalmente” (...) Y me acuerdo que Katuska no era muy amiga mía, o sea no es que no fuera amiga mía sino que no la conocía mucho, y no sabía la historia de mi mamá (...) y dijo, sintió la escena, me acuerdo que dijo “a mí sí me gusta, creo que funciona, yo no te conozco y me ha parecido linda” (...) Entonces, ahí en ese sentido agradezco mucho a Katuska un poco porque si no esa escena no hubiese salido (...) Y de ahí fuimos viendo con Paloma cómo podíamos convertirla en escénica. (Natalia Consiglieri, 32 años, actriz)

Así, a partir del aporte de Katuska, la directora y la actriz reconsideraron la escena que finalmente quedó en el montaje de *P.A.T.R.I.A.* Es interesante como en los ensayos, los actores fungen de espectadores frente al trabajo de sus compañeros, lo que les permite dar

opinión y aportes para la dirección de los mismos, que la directora se encargará de retomar para continuar guiando el trabajo. El involucramiento de los actores en el trabajo de sus compañeros demuestra una disposición *solidaria* (Pereira 2006) en la convivencia creativa. Entre los miembros de Tránsito existe un interés real por el trabajo del compañero al entenderlo como parte del trabajo conjunto.

Esta forma de trabajo genera un reto para el grupo en la medida en que la mayoría de espacios de creación teatral poseen estructuras más verticales de trabajo donde está mal visto que un actor dé notas de dirección a otro actor. De este modo, el espacio de creación no sólo constituye un espacio de entrenamiento para el actor, sino también para el entrenamiento del ciudadano:

A veces estos malos aprendizajes o este modelo de relación entre el actor y director que indican que solo el director puede dirigirse al actor hacen que cuando un actor se dirige a un compañero, ese compañero no necesariamente asuma del mejor modo esa sugerencia, esa propuesta, pero también creo que es algo que está bastante más superado entre nosotros que en otros contextos (Paloma Carpio, 32 años, directora).

Como se ha explicado en el marco teórico, la ciudadanía democrática requiere que unos y otros ciudadanos se reconozcan mutuamente como tales. Del mismo modo, la creación colectiva requiere un **reconocimiento** recíproco en tanto **iguales en su capacidad y libertad creadora**, y al mismo tiempo, en tanto **diversos en los componentes de su identidad**, y por tanto, en los insumos creativos que aportan.

Dentro de nosotros hay una diversidad amplia de perspectivas, especialidades, intereses que hacen que siempre que nos planteemos un proyecto tengamos que pasar por discusiones, tratar de llegar a consensos. (Tania Pezo, 30 años, actriz)

Partiendo de dicha condición, el grupo de agentes creadores decide funcionar bajo una estructura de **roles y funciones** que diferencia básicamente entre **director y actores**²⁸,

²⁸ En *P.A.T.R.I.A.*, los mismos miembros de Tránsito asumieron los roles de producción y difusión conforme se acercaba la fecha del montaje.

y que organiza entre ellos el manejo del poder creativo a través del diálogo y el consenso. Los actores participan activamente del proceso creativo de modo emocional y racional, a partir de las diversidades que conforman su identidad e historia, involucrando sensaciones, emociones y pensamientos, y expresando en ellos sus necesidades, intereses y propuestas. El actor-ciudadano ejerce su capacidad de agencia y, en base a su identidad y pertenencia, participa del proceso colectivo.

Por su parte, la **directora** se encarga de facilitar las **condiciones para la creación** (Luzuriaga 1990), tanto a través de ejercicios disparadores para el trabajo del grupo como de comentarios específicos para cada actor. En los ensayos se observó que estos comentarios tenían como finalidad ayudar a que el actor pudiera expresar de la manera más clara y coherente el mensaje que intentaba transmitir. Así pues, la directora no impone textos o sensaciones al actor; sino que dialoga con él con la finalidad de encontrar juntos la mejor forma para expresar la propuesta que él trae. Así mismo, es trabajo de la directora ordenar y orientar la creación individual del actor en función de la visión de conjunto, armonizando las individualidades en beneficio del colectivo. Otro a punto a tomar en cuenta sobre el trabajo de dirección de creación colectiva es que, como en todo proceso participativo, la deliberación individual y colectiva podría extenderse indefinidamente; por lo que el director propone pautas para concretar y cerrar los procesos.

Las pautas de la directora para encausar la creación son propuestas que deben contar con la aprobación del conjunto, es decir, ser **legítimas** para el grupo. A este respecto, es pertinente compartir un pasaje del proceso creativo de *P.A.T.R.I.A.*

En el 2011, *P.A.T.R.I.A.* finalizaba con los seis actores movilizándose por el espacio y preguntando a cada espectador: “¿Con qué estás comprometido?”; en el 2013 para la reposición, la directora Paloma planteó al grupo cambiar la pregunta por “¿Qué es la patria para ti?”. La directora explicó al grupo el porqué de su propuesta: consideraba que la primera pregunta parecía colocar al grupo desde una postura de reproche y exigencia hacia el espectador, lo que es incompatible con la postura del grupo, que no pretende dar lecciones de moralidad. Ante ello, los distintos integrantes del grupo comprendían la

postura de la directora pero opinaron que la segunda pregunta era muy abstracta y no permitía que el espectador se mirara a sí mismo, defendieron que no había una pretensión moralista ya que nadie establecía los parámetros de lo que podría considerarse un buen o mal compromiso; sino que cada espectador era libre de expresarse y ese es el clima que se generaba en dicho momento. Dado que la mayoría de actores apoyaba conservar la pregunta original, la directora aceptó la decisión colectiva y continuaron con el ensayo.

En este apartado hemos presentado una serie de dinámicas del proceso creativo de Tránsito que demuestran que se rige por condiciones democráticas. Así pues, se reconoce que todos son igualmente libres de participar del proceso creativo, se respetan las diversas identidades involucradas; se busca el diálogo y el consenso en todas las decisiones para la consecución del objetivo común; se participa activamente del trabajo del compañero en tanto se entiende como parte del trabajo colectivo; la dirección se asume como una función al servicio de los demás; y por ende, los participantes depositan su confianza en ese rol. Más aún, estas dinámicas ponen en práctica virtudes ciudadanas como la solidaridad, el sentido crítico y la apertura al diálogo.

Dicho esto, ¿acaso no es sumamente positivo encontrar espacios artísticos que nos permitan *entrenarnos* en el ejercicio democrático? En el marco teórico, hemos visto ya que en el Perú existen bajos niveles de interés en los asuntos públicos, niveles bajos de participación ciudadana y de pertenencia a organizaciones ciudadanas, niveles medios de confianza interpersonal y niveles bajos de confianza en las instituciones (Latinobarómetro, Barómetro de las Américas, Lima Cómo Vamos). Estos datos nos dan una idea de lo alejados que estamos de ejercer cotidianamente una ciudadanía activa y guiada por premisas como las que hemos enunciado en el párrafo anterior.

Organizaciones como Tránsito – y otras que deciden funcionar honesta y democráticamente- constituyen espacios de resistencia que rechazan las dinámicas corruptas y autoritarias que observamos en el gobierno local, regional y nacional. Como lo muestran distintas experiencias de comunicación ciudadana (Asociación de Comunicadores Calandria 2005, Gumucio 2001), si instauramos otro tipo de autoridades al interior de

nuestras organizaciones, estaremos más preparados para exigir ese tipo de autoridades en nuestra comunidad macro. Si entendemos el diálogo y el consenso como fundamentales en la interacción de los ciudadanos dentro de nuestras organizaciones estaremos más preparados para asumir esta disposición en la calle, en el transporte público, entre los vecinos del barrio. Por todo ello, reafirmamos encontrar en la creación colectiva emprendida por Tránsito un marco para la interacción democrática que fortalece la condición ciudadana de sus miembros.

5.1.5. Ejercicio teatral como participación política

En el caso específico de *P.A.T.R.I.A.*, el ejercicio de la libertad creativa del actor se coincide con el ejercicio de la libertad política del ciudadano. El **actor-ciudadano participa oportunamente en la vida política** de su comunidad al contemplar un contexto pre-electoral complicado:

(..) Era precisamente porque veíamos un escenario político bien oscuro, con tantos candidatos, con el peligro del regreso del fujimorismo que para nosotros es fatal, con muchos peligros en general para la democracia. O sea, sentíamos que esas elecciones podían ser muy peligrosas para lo que se había logrado después de tantas luchas, después de todo lo que pasó con Fujimori. Después de todo eso, creo que estaba latente la posibilidad que eso regresara y dijimos: “hay que hacer algo”, Entonces, cuando me invitaron a participar, también estábamos pensando en ¿por qué tenemos 13 candidatos?, creo que teníamos 13 candidatos en esa época, ¿por qué?, ¿por qué siempre somos como tan informales?, y ¿por qué siempre no nos hacemos responsables de nuestro voto? O sea, como ciudadanos, no nos damos cuenta de lo importante que es elegir a una persona para que dirija tu país. Entonces, todas esas preguntas nos hacíamos. Empezó como eso. (Katuska Valencia, 36 años, actriz).

Como vimos, culminaba el segundo gobierno de Alan García y se presentaba a las elecciones más de diez candidatos que polarizaban a la sociedad peruana. *P.A.T.R.I.A.* significó un espacio de comunicación política con dos dimensiones. En primer lugar, la creación colectiva que se constituyó en el espacio para reflexionar y discutir sobre las ideas y emociones que aquel contexto movilizaba en el grupo. En segundo lugar, el montaje que

se constituyó en acción política, es decir, en una acción pública para compartir dichas ideas y emociones, con la finalidad de movilizar las propias en el espectador que lo lleven finalmente a la acción.

Aquí reside la fuerza de la comunicación teatral, cada idea transmitida en la obra –sea una opinión claramente posicionada o más bien un cuestionamiento que inquieta al espectador- es indisoluble de la emoción que la moviliza o involucra. Coincidimos con los autores que señalan que la potencia de la participación política, dependerá de la pertenencia del ciudadano a su comunidad, es decir, del vínculo afectivo que los une (Jelin 1996, Wanderley 1996 y Robledo 2010). Sostenemos que el teatro político, y el actor que lo practica, **fortalece su ciudadanía en tanto el vínculo afectivo es abordado, cuestionado, y compartido con los otros**. Más aún, la acción política resultante, por ser emotiva, es más activa en tanto provoca a otros a la acción.

¿Cómo se logra esto? En el caso de *P.A.T.R.I.A.* a través de la reivindicación de la **historia personal**. Esto supone un desafío en el Perú, donde la crisis de la política, ha vuelto ésta una exclusividad de los políticos o tecnócratas. La política se humaniza a través del teatro, vuelve a sus orígenes, en la preocupación por la vida en común, por mi historia en función a las historias de todos. Para los mismos actores fue difícil optar por este camino.

Me acuerdo que la opción de trabajar con lo testimonial, es una opción que llevó Paloma, que es la directora. Y que al inicio, yo y otros miembros del grupo teníamos cierta...incluso que Paloma también ah...cierta suspicacia de si iba a funcionar o no ¿no? Miedo de que no enganche, miedo de que pueda ser algo como que egoísta, muy individualista, que no conecte con los otros por ser algo muy testimonial, muy personal (Natalia Consiglieri, 32 años, actriz).

Al acercar la política a la vida cotidiana, el teatro permite realizar un **continuum entre la esfera privada y la esfera pública**. Así nuestra identidad ciudadana se refuerza en la evaluación de ésta a la luz de nuestras demás identidades: como hijas, madres, amigas, novias, etc.

Otro aspecto importante de la participación política teatral es que permite un **alto nivel de sinceridad**. Las relaciones entre las organizaciones de la sociedad civil, y entre éstas y el estado, se caracterizan por un diálogo oscuro plagado de eufemismos y con intereses ocultos. El teatro ha permitido al actor-ciudadano expresarse de un modo que no es usual –por no decir que es imposible- en espacios más formales.

Pero sí siento que hemos tenido las agallas, los ovarios y todo para decir muchas cosas que no se dicen. Y que creo que son bien importantes que se digan, y creo que al ser una creación colectiva hemos podido decir muchas cosas que de otra forma no se dirían tan directamente (Jimena Ballén, 36 años, actriz).

Recordemos a Martín Barbero (2003), quien explica que las democracias latinoamericanas están marcadas por la incomunicación. Desde el teatro, el actor-ciudadano recupera su palabra –honesta, fuerte, emotiva- y con ella su derecho a participar en la transformación de su propia vida y la de su comunidad. Decíamos citando a Rey (2005) que la comunicación es fundamental para imaginar futuros posibles para nuestra democracia y eso apreciamos en la obra. Tránsito crea un espacio para compartir pesares e inconformidades, pero con el objetivo de crear nuevos impulsos. Decíamos que se necesitan nuevos espacios y nuevos lenguajes para ejercer la política (Vicente 2013), y creemos que el teatro es uno de los caminos.

5.1.6. El fortalecimiento de la identidad del actor-ciudadano

Como dijimos líneas arriba, el actor fortalece su condición ciudadana a través de la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* ya que al partir de la historia personal, conecta sus múltiples identidades. Se entenderá mejor a través de algunos ejemplos.

Jimena Ballén ha sufrido agresiones –verbales o físicas- por parte de hombres en la calle. *P.A.T.R.I.A.* fue el primer espacio público donde ella pudo contar su experiencia sobre el tema. Sus identidades *mujer-actriz-ciudadana* entraron en relación y se reforzaron mutuamente, resultando como acción política la de visibilizar y denunciar un tema que en ese entonces estaba oculto y normalizado:

Y sentí que era el momento donde yo quería hablarlo (...) quiero que los hombres lo escuchen porque nadie habla de eso. Ni siquiera en esa época se hablaba del acoso callejero, no existía esa frase, no existía el término de acoso callejero (Jimena Ballén).

Luego de *P.A.T.R.I.A.*, Jimena ha participado llevando esta misma escena a distintos eventos sobre el tema de violencia contra la mujer, invitada por organizaciones como el Observatorio Paremos el Acoso Callejero, entre otros.

Gabriel de La Cruz, abogado de la PUCP, participó del montaje de *P.A.T.R.I.A.* cuando se encontraba laborando en la Asociación Civil Transparencia, donde veía temas de género que pasaban por el fortalecimiento del rol de la mujer en los partidos políticos, así como, el trabajo con jóvenes, al coordinar el programa de voluntariado. En el 2011, Gabriel tenía una escena satírica donde representaba a un abogado que defendía al estado peruano de ser acusado de machista por miles de mujeres peruanas. A través de la participación en el montaje, su identidad *abogado* y su identidad de *ciudadano*, se vieron reforzadas y vinculadas por intermedio de una nueva identidad: *actor*. La capacidad de agencia ciudadana que Gabriel tenía se realizaba principalmente a través de la aplicación de sus conocimientos como *abogado* en la gestión de sus proyectos. Luego de *P.A.T.R.I.A.*, las tres identidades articuladas han enriquecido su capacidad de agencia. Gabriel asumió el rol de Coordinador de Proyectos en la Asociación Cultural Tránsito, para encargarse de incluir elementos artísticos o teatrales a proyectos de desarrollo o incidencia de las instituciones que así lo solicitan.

En el 2013, con el segundo montaje de *P.A.T.R.I.A.*, Gabriel decide crear nuevamente sus escenas en función de una identidad que se encontraba en afirmación. En su escena que responde a la premisa creadora “¿Cómo pasa el Perú por tu cuerpo?”, Gabriel baila y finaliza haciendo explícita su orientación sexual al recordar cuando un tipo por la calle lo llamó “*maricón*”. En su siguiente escena representará a un congresista argumentando en contra de la unión civil no matrimonial entre parejas del mismo sexo. Así entonces, las identidades *gay-actor-ciudadano* se relacionan y se refuerzan mutuamente concretando una acción política de afirmar públicamente la propia orientación sexual y evidenciar las

absurdas posiciones en contra de los derechos de ese grupo. Así, la acción política ejercida por Gabriel en *P.A.T.R.I.A.* ha provocado a otra acción política: la obra *Desde afuera* (2014) dirigida por él y por Sebastián Rubio, que buscaba visibilizar las vivencias de la comunidad de LGBT en Lima.

Yo entré de curioso [a Tránsito] pero reconocí que el arte es una herramienta súper potente para generar algún tipo de cambio y provocar reflexiones. Entonces yo me he convertido ahora en un convencido de eso y de eso vivo también. Esa es mi chamba ahora, ha sido un cambio bien importante. Y ahora en el 2013, estoy trabajando en un proyecto enfocado en el tema LGTB. Hablar en *P.A.T.R.I.A.*, me ha dado la posibilidad de hacer ahora una obra particular y hablar sobre este tema. Entonces me ha dado confianza, me ha empoderado, me ha abierto puertas para hacer más cosas (Gabriel De La Cruz, 29 años, actor).

5.1.7. El fortalecimiento de la identidad grupal

P.A.T.R.I.A. significó procesos de consolidación personales como colectivos. El primer montaje, permitió conformar el grupo de trabajo que permanece hasta la actualidad. Enfrentarse a un proceso tan largo donde cada integrante expone su historia personal de modo tan íntimo, y donde cada una de esas diversidades es motivo de diálogo para llegar a consensos que redunden en una creación conjunta, fortalece enormemente el vínculo en el grupo. Entonces, la creación colectiva crea comunidad. No es casualidad que a la pregunta final “¿con qué estás comprometido?”, varios actores hayan respondido en distintas funciones: “con Tránsito”. Luego del montaje, la agrupación se inscribe en Registros Públicos, desarrolla la página web oficial, define la estructura básica en la que organiza su acción (proyectos, talleres y montajes) y adquiere un espacio en el distrito de Barranco. No pretendemos atribuir a la creación colectiva todo el mérito de la consolidación del grupo, pero sin duda es un factor importante, tal como lo reconocen sus integrantes.

Del mismo modo *P.A.T.R.I.A.* significó la afirmación de una serie de posturas creativas para Tránsito: (1) la afirmación del poder transformador del arte, (2) el interés por romper las convenciones teatrales e incomodar al espectador, (3) generar preguntas antes

que respuestas, (4) partir de la memoria e identidad de cada artista (5) utilizar el humor y la ironía y (6) que la acción escénica motive al espectador a la acción en su vida cotidiana.

En el 2011, *P.A.T.R.I.A.* significó la consolidación de que los seis estábamos yendo por un camino parecido. Todos queríamos un teatro que pudiera jugar con el espectador, interpelarlo y queríamos un país distinto. Los seis queríamos apostar por Tránsito como un espacio en el cual podíamos tener esa libertad y esa posibilidad (Tania Pezo, 30 años, actriz).

Creo que cuestionar es lo más rico. Desde que se creó Tránsito decíamos que lo que más nos provocaba hacer con el público era generar preguntas ¿no? y que esas preguntas efectivamente los interroguen antes que dar respuestas (Natalia Consiglieri, 32 años, actriz).

Era necesario hablar del tema desde el humor, que la gente se ría ¿no? que se ría porque siento que la confrontación lo único que te genera es más alejamiento al tema (Gabriel De La Cruz, 29 años, actor).

Tenemos esta idea de que la acción en la convención teatral motiva al espectador a la acción en la vida cotidiana, es como una premisa. Si al espectador nosotros le proponemos en la escena: “estate atento, mira, muévete, o sea, no puedes quedarte en la misma posición cómoda, ahora te toca mirar acá, ahora te toca hacer esto, ahora te toca esto otro”. Si uno provoca esa actitud, en la vida cotidiana también diría “sí, pues, no puedo mirar solo en una única dirección, también puedo mirar acá, también puedo ser un poquito más activo, tener un panorama más amplio sobre la vida cotidiana (Paloma Carpio, 32 años, directora).

En el 2013, en cambio, el segundo montaje de *P.A.T.R.I.A.* en el Festival de Artes Escénicas de Lima – FAEL, significó para Tránsito adquirir legitimidad en la comunidad teatral nacional e internacional. Así como, visibilizar y demostrar que el teatro de grupo y la creación colectiva pueden participar de espacios reconocidos que usualmente se destinan a formas teatrales más convencionales. A su vez, los integrantes reconocen que en el 2013 el proceso se llevó de modo desarticulado con escasos espacios para el encuentro de todo el colectivo. Debe cuidarse que la cercanía del vínculo no afecte la disciplina y la autorregulación al interior del grupo.

5.2. Los discursos y mensajes teatrales en *P.A.T.R.I.A.*

P.A.T.R.I.A. es definida por sus creadores cómo una performance colectiva que consta de la “suma de performances individuales que se integran bajo la premisa de expresar cómo un grupo de jóvenes sostiene, en su cuerpo y memoria, una relación profunda y muchas veces contradictoria con el Perú” (Programa de Mano de *P.A.T.R.I.A.*, 2011). Así pues, la obra reúne escenas testimoniales y de ficción que presentan a historias y personajes distintos, siendo la mayoría escenas individuales.

Cada actriz y actor desarrolla una escena testimonial donde expresa de manera muy íntima algún aspecto de su relación con el Perú. En el proceso creativo estas escenas fueron desarrolladas a partir de la premisa “¿cómo pasa el Perú por tu cuerpo?” que dio la directora. Como analizaremos a continuación, en las escenas testimoniales los actores problematizan su identidad como peruanos, expresando el amor-odio inherente en dicho vínculo, y resolviendo algún aspecto que les permite afianzar su identidad ciudadana.

Por su lado, las escenas de ficción se caracterizan por la ironía y humor que despliegan. Estas responden a las siguientes líneas de creación durante el trabajo en colectivo: (a) diagnósticos del Perú desde una disciplina determinada; (b) el Perú a través de metáforas femeninas y (c) el Manual para hacerla en el Perú. Esta tercera línea de creación dio como resultado tres escenas que dieron unidad a la obra, que se ubicaban al inicio, al medio y al final.

5.2.1. Emisor múltiple y femenino

Antes de comenzar a revisar las escenas y temas que componen el mensaje teatral; es conveniente percatarnos de que el emisor del mensaje es un emisor múltiple compuesto por cinco mujeres y un hombre en la escena como actores; y una mujer como directora. Así mismo, es joven, limeño y con educación universitaria. Características que se perciben a través de su apariencia y su forma de hablar.

Además, al ingresar a la sala, el espectador podrá ver a cada actor en un espacio propio y delimitado, con algunos objetos que forman una escenografía sencilla, y detrás una especie de ficha de vida colgada. En ella se ha reseñado el nombre completo del actor, la procedencia de sus padres, y sus preferencias personales. Desde esa primera exploración del espacio, el espectador empieza a conocer al actor.

5.2.2. Bienvenida al espacio ciudadano

Los espectadores son recibidos en un clima patriótico, haciendo alusión a la Declaración de la Independencia del Perú, la voz en off nos indica que nos encontramos en una “patria libre e independiente, por la voluntad general de sus miembros”. Con la afirmación de nuestra ciudadanía democrática, se nos hace acreedores de derechos que serán ejercidos con autonomía y responsabilidad durante la función: transitar por el espacio con un cojín sin interrumpir a los actores, expresar emociones y opiniones libremente; y colocar el celular en función vibrador. La bienvenida termina instándonos a disfrutar activamente de la jornada patriótica, y se puntualiza: “Si así lo hicieseis, que los dioses, la patria y Tilsa Lozano²⁹ os premien, de lo contrario, que os demanden”, aludiendo esta vez a otra ceremonia fundamental en nuestra vida política: la Juramentación de Posesión de Cargo que realizan las autoridades.

Desde su bienvenida, *P.A.T.R.I.A.* descubre su naturaleza metafórica al espectador, transitando entre la vida política y la vida cotidiana, ironizando ambas y las relaciones que entre ellas se tejen. Porque hablar de uno mismo es hablar del Perú, y hablar del Perú es hablar de uno mismo. En este capítulo, intentamos un análisis del contenido del texto teatral para descubrir los principales discursos representados y su manifestación.

5.2.3. Escenas de ficción

a) Crisis de la política o reír para no llorar

²⁹ Tilsa Lozano es una modelo peruana ganadora de distintos concursos de belleza organizados por Hawaiian Tropic, Reef y Playboy. Su relación sentimental con el futbolista de la selección peruana Juan Manuel Vargas tuvo una amplia atención mediática.

¿Cómo es el Perú que *P.A.T.R.I.A.* describe? Tránsito denuncia la **crisis de la política**, ésta se ha convertido en un negocio y en un espectáculo. La política ya no es más aquella preocupación por los asuntos públicos que rigen la convivencia en la comunidad; sino aquél espacio para acceder al poder y al **beneficio personal** que éste puede otorgar. Entonces, así como por televisión se venden electrodomésticos o cremas reductoras, en la *Teleferia* de *P.A.T.R.I.A.* nos venden EL MANUAL para ser el próximo dueño del Perú, es decir, el presidente. Tres mujeres nos contarán sobre las bondades de este producto, donde se evidencia que todo dependerá de la capacidad para adaptar los discursos según convenga y no de convicción ideológica o política alguna:

Acá te enseñamos cómo hacer para que llegues a la *high*, pero sin que se asusten si te ponés la remerita roja y hablás de igualdad social. O si eres una regia con tu pañuelito, y hablas lindo ah, pero te falta calle, nadie te cree que te preocupas por los pobres. Con este hermoso e inteligente manual vas a poder llegar a todos. No te dirán ni izquierdista ni derechista, ni caviar ni DBA³⁰, serás el centro más centrado, el centro que a la gente sí le gusta, y que te deja pintado en las encuestas y con los periodistas, ¿no te parece bárbaro? (Libreto *P.A.T.R.I.A.* 2013)

La **crisis del sistema de partidos**, rasgo medular de la crisis de la política peruana, también es explotada por EL MANUAL. En el capítulo sobre “La imagen”, se recomienda al espectador juntarse con un buen partido que lo respalde. Así, el vínculo partidario es reducido a una cuestión de imagen tan relevante para un candidato como verse bien y bajar de peso. Por supuesto, esa vinculación no se sustenta en la comunión de ideales y propuestas entre sus miembros; sino que está regida por la conveniencia de las partes. La palabra *partido* queda vacía de su contenido, no se entiende entonces como *partido político*, sino según la connotación que alude a las características superficiales o materiales que alguien evalúa en quién la pretende: “Muéstrate interesante, atractivo, muéstrate como un buen partido”.

³⁰ Abreviatura para referirse a la expresión coloquial “derecha bruta y ahorada”

No existen tampoco referentes políticos a los cuales admirar o aspirar; sino que los únicos referentes válidos son los personajes del espectáculo. Si eres mujer, el MANUAL te enseña que debes ser como Gisela Valcárcel³¹, “una mujer que ha sufrido, pero que ha salido adelante”. Si eres hombre, Ricardo Morán³² es el referente, “un hombre fuerte y malo”. Las fronteras **entre lo político y el espectáculo** se desdibujan, y los escándalos que envuelven a los personajes de una y otra esfera parecen intercambiables. Así, EL MANUAL te explica que si engañaste a tu esposa -como Alan García-, o te encontraron con vedettes -como a Alejandro Toledo-, o le tiraste una torta a la nueva pareja de tu anterior esposo -como Susy Díaz³³- pues no hay ningún problema, eso es parte del circo político.

Siguiendo la lógica del interés personal sobre el interés colectivo, EL MANUAL nos enseña: “nieguen la crisis y exploten a quienes no tienen cómo escapar de ella”. La clase política, según Tránsito, no busca alcanzar el fin supremo de la sociedad y del Estado, esto es, la defensa de la persona humana y el respeto de su dignidad. Ni siquiera es condenable la discriminación, lo condenable es no ocultarla:

Él [Pedro Pablo Kuczynski] tuvo el infortunio de decir públicamente que la falta de oxígeno en los andes hace bruta a la gente de la sierra. Sin duda pensar esto no está mal. ¡Lo malo es decirlo! Eso es visto como de mal gusto. Por ejemplo, ya vimos en el capítulo 4 que para triunfar hay que explotar a otros...pero hay que ser sutil y elegante para justificarlo [Libreto *P.A.T.R.I.A.* 2013].

¿Pero cómo denuncian esto? Las actrices señalan que se valen del humor y la ironía para evidenciar actitudes y comportamientos de ciudadanos y gobernantes que corren el riesgo de asumirse como normales. Sobre esta escena, Katuska Valencia explica que

³¹ Gisella Valcárcel es una exitosa conductora y empresaria peruana. Su reconocida trayectoria e historia de superación -Valcárcel proviene de un hogar humilde, fue madre soltera a los diecisiete años y terminó su primer matrimonio tras una mediática infidelidad por parte de su pareja- la han convertido en un ícono del éxito femenino.

³² Ricardo Morán es productor de televisión y alcanzó notoriedad mediática como jurado del programa concurso “Yo Soy”.

³³ Susy Díaz es una vedette peruana.

ridiculizarnos a nosotros mismos podría ser un paso importante para aceptar lo penoso de la situación y decidir cambiarla. Así mismo, intentan comunicar al espectador que rechaza los facilismos o los atajos que una mal llamada “cultura criolla” que parece haberse instaurado en nuestras prácticas cotidianas. Cabe destacar que en la versión del 2013, las tres mujeres eran tres extranjeras: una argentina, una venezolana y una española.

b) De cómo elegimos a nuestros representantes

La escena *Vete y no vuelvas* nos presenta a una mujer que al volver a su casa, ve que su ex marido, aquel que la he hecho sufrir en dos oportunidades, ha regresado. El ex marido –al que nunca vemos porque se encuentra en una habitación dentro de la casa- representa al ex presidente Alan García y la mujer representa a los peruanos y peruanas. La escena equipara la relación presidente-ciudadano a la relación esposo-esposa. Así como elegimos a una pareja por cuestiones superficiales como su aspecto físico y su facilidad de palabra; así también elegimos a nuestros representantes. Así como en las relaciones de pareja nos “tropezamos con la misma piedra”, así también volvemos a elegir a gobernantes que le hicieron mal al país. Así como somos permisivos con comportamientos incorrectos en nuestras parejas como las mentiras, el desprecio, la violencia psicológica y física; así también permitimos actos de corrupción, de discriminación y de soberbia por parte de nuestros gobernantes. En la escena la mujer está convencida – o se quiere convencer mientras lo dice – que no va a volver a cometer los mismos errores y que sabe que él no es lo que ella quiere. Sin embargo, su postura aún es permisiva:

Mira, para que veas que soy buena, te voy a dar una oportunidad. Si te largas en este momento te vas sin roche, sin que te tire dedo como tus amigos los narcos y sin que arme una mega-comisión ¿de acuerdo? Vete, vete ahora. Porque, para que lo sepas, yo tengo bien claro lo que quiero y no es a ti... Y, claro. Ahora, seguro, me vas a acusar de todo ¿no? Perra...del hortelano, seguro vas a andar diciendo de mí. Pero no me importa. Di lo que quieras. Sólo quiero que te vayas y no vuelvas más (Libreto *P.A.T.R.I.A.* 2013)

Momentos después, cuando ella lo va a encarar para que se vaya, éste le propina una cachetada que escuchamos fuertemente. Después de todo, él sabe que ella no lo va a denunciar. Así como muchos crímenes de violencia contra la mujer quedan impunes; muchos de nuestros gobernantes quedan impunes por sus actos de corrupción. A pesar de eso, la escena concluye con la afirmación segura del “yo ya no quiero saber más de ti”, que es un despertar, una convicción de la posibilidad de un futuro mejor.

En el 2011, Katuska nos cuenta que ella esperaba que el público pudiera reflexionar, a partir del humor, sobre las promesas políticas no cumplidas y que con esa advertencia se detuviera a elegir bien a su siguiente presidente. En el 2013, el texto de la escena se modificó un poco dada la coyuntura distinta. Katuska explica que en su segunda versión esperaba que el público pudiera reflexionar sobre las malas elecciones de presidentes para no volverlas a repetir:

Lo que yo quería con esa escena, después de darle algunas vueltas, era que el peruano se revalorara, que mirara y pudiera evaluar que hay cosas que no deben volver: Fujimori, Alán García, Sendero Luminoso, ese tipo de cosas, hay cosas que ya no deben regresar más. O sea, pero no sé si se habrá logrado con la escena, o sea, creo que era un poco por ahí, ¿no? El darte cuenta de que si ya lo probaste, y no estuvo bien, a veces no es bueno darle una segunda oportunidad a todos, ya no, pues, ¿no?, tuvieron su oportunidad, ya no los dejes robar más, ya no los dejes que te hagan tanto daño (Katuska Valencia, 36 años, actriz).

En una siguiente escena, titulada *Padrastrós*, conocemos al hijo de la mujer. Éste, molesto por la suerte de su madre con los hombres, nos hace un recuento de sus últimas parejas, empezando por el General Juan Velasco Alvarado, Morales Bermúdez, Fernando Belaunde Terry, Alan García, Alberto Fujimori, Alejandro Toledo, Alan García –nuevamente- y Ollanta Humala (en la versión del 2013). La metáfora de la escena anterior continúa, pero el énfasis descansa en cómo elige a sus parejas, guiándose por promesas ilusorias, aun cuando hay evidencia contundente de que estas no serán cumplidas. Por ejemplo, nos cuenta que un pretendiente fallido –Mario Vargas Llosa- cometió el error de decirle la verdad a su madre, en lugar de decirle “sólo lo que ella quiere escuchar”. La

escena nos habla de la responsabilidad del voto ejercido, y que el relato más o menos desafortunado de gobernantes, se ha dado por nuestra elección. Hacia el final de la escena el hijo concluye:

Igual yo no entiendo cómo elige mi mamá, lo que sí sé es que a ella le encanta que le llenen la cabeza de promesas y no las cumplan, como a todas las mujeres.

Su afirmación no está muy lejos de la idea del italiano José de Maistre, muy popularizada en estos tiempos: “Cada pueblo o nación tiene el gobierno que merece”. Gabriel, actor que representa al hijo de la Madre Patria, explica que él intentaba mostrar una metáfora entre el hijo engreído y los ciudadanos peruanos, evidenciando el modo paternalista que tenemos para relacionarnos con nuestras autoridades, quejándonos y demandando pero sin tomar la acción que nos corresponde.

Nuevamente en la escena de las *Tías*, Tránsito se burla de la forma en cómo elegimos a nuestras parejas y a nuestros gobernantes planteando un símil entre ambas. Así, tres mujeres aconsejan vehementemente a una tercera chica –del público- sobre a quién elegir como su pareja. Así las tres mujeres defendían con argumentos bastante superficiales los aspectos positivos y negativos de uno u otro pretendiente sin decirse por alguno. A través de sus intervenciones y la caracterización que hacían de ellos se evidenciaba que se referían a tres de los principales candidatos en contienda en el 2011: Ollanta Humala, Alejandro Toledo y Luis Castañeda Lossio; a quienes además colocaban en los parámetros de izquierda, centro y derecha respectivamente. Al no lograr ponerse de acuerdo, optan por hacer el juego de yan ken po.

Las actrices tenían como intención confrontar al espectador con la forma superficial de elegir a sus representantes lo que permitía aludir al tema del voto responsable. A su vez, las actrices efectuaban cuestionamientos hacia la visión que tienen las mujeres sobre sus relaciones de pareja. También expresan que buscaban incomodar al espectador al elegir a

una persona del público a la que interpelaban durante toda la escena. Corali considera que romper la cuarta pared facilita la identificación del público con la historia:

Siento que todo el que se sentó frente a las tías (...) toda mujer a la que agarramos se sentía identificada con cada pregunta que le hacíamos, con el tema de la indecisión (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

En el 2013, la escena tuvo que adaptarse puesto que ya no existía coyuntura electoral. De este modo, el cuestionamiento en debate se trataba sobre cómo manejar la relación con su pareja actual: si terminarlo, si continuar, si hacerse respetar, etc. Esto se daba en un contexto político en el que Ollanta Humala demostraba comportamientos contradictorios con respecto a su plan de gobierno y su aprobación iba en desenso. Nuevamente, *Las tías* representaban tres posiciones: la aprobación, la indecisión y la desaprobación; y no pueden ponerse de acuerdo por lo que la escena termina entre gritos y jalones. Siendo precisamente el personaje de Tania, quién habla del diálogo y la no violencia, ella es la que efectúa los arrebatos agresivos. Si bien el texto cambió, los objetivos de la escena eran similares y se introducía el tema de la dificultad que tenemos para dialogar y escuchar al otro, condiciones indispensables para una democracia.

c) El Perú está enfermo

P.A.T.R.I.A. afirma que el Perú está enfermo. En el *Diagnóstico Psicológico*, una mujer de gafas y bata blanca ingresa al escenario para compartir los resultados clínicos de Perú y para sustentarlos va proyectando imágenes que aluden a episodios de nuestra realidad nacional. Así por ejemplo, se refiere a la afirmación de Ollanta Humala en campaña electoral sobre la paralización del proyecto minero Conga -pérdida de memoria a corto plazo-, la disolución del Congreso por parte de Alberto Fujimori -pérdida de memoria a mediano plazo-, las incomprensibles declaraciones de Alan García en la Vigésima Reunión de Jefes de Organismos Nacionales Encargados de Combatir el Tráfico Ilícito de Drogas en América Latina y el Caribe -alteraciones del lenguaje-, el desafortunado primer intento de desalojo del Mercado Mayorista La Parada -irritabilidad-,

algunos congresistas durmiendo en plena jornada legislativa -hipoactividad-, las continuas derrotas de la selección peruana de fútbol –depresión-, y algunos personajes del espectáculo como Tongo y los competidores del programa concurso “Esto es Guerra”-euforia y ansiedad-. Finalmente, -en la versión del 2013- remata el cuadro señalando que el síntoma más grave es un “alto grado de indecisión profunda”, proyectando una imagen de Nadine y Ollanta, quién a dos años de haber sido electo tenían un comportamiento errático que distaba mucho de las promesas hechas en campaña electoral.

Tania Pezo nos cuenta que con esta escena buscaba entender y mostrar al Perú como un individuo enfermo e identificar los síntomas de sus patologías. Al mostrar al Perú como *una* persona, las contradicciones que lo envuelven se hacen más evidentes y graves. Al finalizar de relatar el cuadro del paciente Perú, la psicóloga señala “Como ven, Perú tiene un cuadro muy complicado y yo sola no puedo”, continúa repitiendo las últimas dos palabras –“no puedo”- con vehemencia hasta salir de la escena.

Una persona cuando está enferma, cuando se siente mal, cuando está mal de algo, tiene que identificar cuáles son sus síntomas, de acuerdo a cuáles son tus síntomas tú encontrarás la mejor forma de tratarlos y estar bien de salud (...) “Ahora, ¿qué hacemos con eso? porque yo sola no lo voy a arreglar, depende de todos” (Tania Pezo, 30 años, actriz)

Sin embargo, el desenlace de la escena entraña una contradicción. Si bien se evidencia una preocupación por el estado de Perú; la psicóloga no hace un llamado a unirse para solucionar el problema; sino que se desentiende de la situación, saliendo de la escena mientras repite “Yo sola no puedo, no puedo, no puedo”.

En otra escena, *Los Chakras*, una guía espiritual nos invita a regalarle un espacio de sanación a Perú para aportar a su sentido de escucha. A través de referencias a corrientes espirituales orientales, nos explica que la no escucha entre las regiones del país -a los que llama puntos de energía- es la principal causante de conflictos. Hace especial énfasis en el rol que juega Lima en el flujo de energía entre las regiones, y alude además a Palacio de

Gobierno como el punto de energía más afectado por “la incapacidad de escucha, la soberbia y la avaricia”.

Natalia Consiglieri explica que la intención comunicacional de esta escena consistía en, a través del humor, llamar la atención sobre “la imposibilidad de pensarnos como nación (...) y escucharnos en nuestra diversidad cultural”. Como en el caso anterior, la escena concluye con una contradicción. La guía espiritual consulta si el público tiene alguna pregunta y aunque los demás actores levantan la mano efusivamente, ésta los ignora para dar por terminada su sesión. Esta contradicción final acentúa el mensaje de la escena. En un país tan centralista como el Perú, la incapacidad de escucharnos está profundamente enraizada.

d) El Estado contra sus ciudadanos

En el 2011, Gabriel de la Cruz representa a un abogado en la escena “*Juicio Machista*”, donde las mujeres peruanas acusan al Estado de no cumplir con el respeto a su dignidad ya que son víctimas de violencia física y psicológica por sus parejas. El actor defiende al Estado de esta acusación aludiendo que “la mujer peruana ha ganado un espacio bastante importante en la sociedad”, lo que se evidenciaría en su preeminencia en avisos publicitarios, en las ventajas que se obtiene de las tareas del hogar dedicadas al esposo e hijos, en la admiración que reciben si se conservan puras y virtuosas, y en la multiplicidad de roles que deben ocupar. En otras palabras, el abogado enumera hechos e ideas sexistas que están presentes en nuestra sociedad y que –según su argumentación- deberían ser vistos como aspectos positivos del ser mujer.

Finalmente, cuestiona la presencia de la mujer en espacios públicos y políticos, aludiendo que su espacio correcto es el hogar, lo que permite la convivencia armónica de la sociedad:

Es evidente, señores magistrados, que quienes atentan contra la Constitución, son las mujeres, entonces; al poner sus aspiraciones personales por encima de la institución insigne de nuestra sociedad: la familia. Señores magistrados, confío en su criterio y valores a la hora de decidir su veredicto. Estoy seguro que ustedes son hombres de buen juicio, que no sólo se limitarán a contemplar las normas de la constitución, sino también a las normas de la sociedad, que son finalmente las que garantizarán la continuidad de nuestra especie (Libreto de *P.A.T.R.I.A.* 2011).

La escena señala que la mujer es la culpable de la violencia que sufre. Al ser planteado en términos irónicos, se ridiculiza la escena, pero también los parámetros sociales a los que alude. Gabriel De La Cruz señala que con esta escena buscaba visibilizar el machismo existente en la sociedad que incluso proviene de nuestro Estado.

En el 2013, la escena es remplazada por otra, donde un *Congresista* vestido en terno negro y con postura solemne, cita –nuevamente- el primer artículo de nuestra Constitución y expone las *razones* por las cuales las medidas a favor de la población LGTB, como la inclusión de la homosexualidad dentro de la Ley Contra Crímenes de Odio y el Anteproyecto de Ley de Unión Civil, deben ser desestimadas. El abuso de refranes o dichos, lo hacen ver como un charlatán que adorna con ellos sus escasos argumentos, así se explica:

Estos parlamentarios señalan que como cada semana muere una persona debido a su orientación sexual, es necesaria la inclusión de una ley que los proteja exclusivamente a ellos. Eso es ridículo señor presidente, nosotros no podemos crearles una ley exclusiva a ellos, y no porque no queremos, sino porque las leyes en el Perú no tienen nombre propio, señor presidente (...)

Pero a Dios rogando, y con el mazo dando, señor presidente, y me apena mucho decirlo, pero el lobby gay ya está entre nosotros. Les hemos dado la mano y se han ido hasta el codo pretendiendo que aprobemos una ley que permitiría el matrimonio entre personas del mismo sexo. Esta norma, señor Presidente, va contra la constitución, contra la razón y el sentido

común señor Presidente, va contra la verdad y la realidad histórica, cultural y tradicional de la humanidad, va contra Adán y Eva, señor presidente (Libreto de *P.A.T.R.I.A.* 2013).

El argumento central del *Congresista* se encuentra en el atentado contra los parámetros éticos de la Iglesia Católica –y también de otras iglesias cristianas- que cómo hemos explicado en el análisis del contexto, han sido los principales opositores a dichas medidas. Pero con esto Tránsito sugiere otro tema pendiente en la definición de nuestra patria, la pendiente **secularización de nuestro Estado**.

Los niveles de absurdidad en la disertación del *Congresista* se elevan dramáticamente cuando éste explica que este *desorden social* se debe principalmente a la liberación de la mujer que ha desatendido su rol como garante de la familia y la moral:

Por su culpa, por no estar en su casa, vemos el gran incremento de adolescentes embarazadas, por su culpa, por no estar en su casa, vemos el gran incremento de homosexuales en el Perú, señor presidente, de delincuentes, de inseguridad, de injusticia, de drogadicción, de fracasos deportivos, de fiestas semáforos, de congestión vehicular, de movimientos sísmicos, señor presidente (Libreto de *P.A.T.R.I.A.* 2013).

Esta escena y su final, es la que –a través de la ironía- hace explícita algunas posturas políticas que la agrupación defiende. Finalmente, el *Congresista* concluye:

No a todo proyecto que atente contra la familia.

No al lobby gay.

No a la interpelación de congresistas.

No a las empleadas domésticas en las playas de Asia.

Sí a la vida.

Sí a la revocatoria.

Sí a la reelección vitalicia.

Sí al retorno de la charada de maní³⁴.

A través de la ironía y el absurdo, en la figura del *Congresista*, Tránsito representa a un Estado que no se hace cargo, ni toma responsabilidad por las causas que se le han encomendado. Un Estado machista, que afirma la superioridad del hombre heterosexual.

Gabriel expresa que buscaba visibilizar y ridiculizar las posturas asumidas por los congresistas alrededor de tres temas recientemente discutidos: crímenes de odio, unión civil y familia. Así mismo, explica que eligió el humor como una herramienta que le permitía causar empatía antes que confrontación:

Ahora los activistas LGTB son muy confrontacionales. O sea siento que son violentos en su discurso y en su actuar también (...) Entonces yo sentía que era necesario hablar del tema desde el humor, que la gente se ría ¿no? que se ría porque siento que confrontación lo único que genera es más alejamiento al tema. “No, porque estos de acá se vienen a besar a una iglesia, no porque estos de acá son unos maleducados” (...) Entonces sentía que la forma en que más puedes acercarte al público era desde la risa (Gabriel De La Cruz, 29 años, actor).

De este modo, Gabriel buscaba que el espectador cuestione estos discursos prefabricados que andaban circulando en los medios. En el 2011, los cuestionamientos son hacia la mujer. En el 2013, hacia la comunidad LGTB; pero en ambos casos, el Estado y sus representantes son los principales “agresores:”

5.2.4. Reír para no llorar: el humor y la ironía en *P.A.T.R.I.A.*

Así la representación que hace Tránsito de la política es sumamente oscura. Desprovista de su fin supremo, sin principios éticos que la rijan, con el reinado de la ganancia individual sobre el bienestar común, confundida con un espectáculo televisivo y

³⁴ La Charada de Maní es una galleta de la marca Field – Kraft Foods que se comercializó con mucha popularidad durante los años noventa. Posteriormente, ha sido lanzada en ediciones limitadas.

sin partidos que la construyan. Siendo estos los contenidos a expresar, el grupo se inclinó por el humor y la ironía para comunicarlos.

Yo siento que era poner en evidencia cosas que ocurren todo el tiempo y hacemos como que no las vemos (...). Era una manera directa, cruda y muy burlona de poner en evidencia cosas que existen. En lugar del “mejor me quedo callado” o “mejor miento” (...) Entonces, desde el humor, desde la comedia siento que a veces llega mucho más fácil (Jimena Ballén, 36 años, actriz).

Como vimos en nuestro marco teórico, la recurrencia al humor y la ironía en las escenas de ficción de *P.A.T.R.I.A.* caracterizan al teatro político latinoamericano, al emplearlo desde su potencialidad para abordar con un tono juguetón contextos difíciles y generar disposiciones reflexivas (Artresi 1989, Rizk 2001). Así pues, Tránsito usa el humor y la ironía para facilitar la comunicación con el espectador. Primero, les permite evidenciar aspectos y elaborar críticas que no suelen expresarse abiertamente en espacios públicos. Segundo, les permite generar empatía con el espectador, lo que repercute en su apertura y disposición para recibir el mensaje. Tercero, al burlarse de sí mismos y su país, los espectadores pueden distanciarse y procesar con una actitud positiva lo que han visto.

De repente esa forma de distanciarte que te da la risa puede ser más, puede tener más potencia para generarte cuestionamientos que la manipulación que a veces puede estar detrás de los sentimientos asociados a la pena (...) Sabemos que el humor es algo que nos sirve también para procesar lo que uno está viviendo ¿no? (...) Tanto en la escena como en la vida para seguir adelante (Paloma Carpio, 32 años, directora).

Del mismo modo, advertimos que la mayoría de escenas de ficción de *P.A.T.R.I.A.* recurren a personajes y hechos de la historia peruana. La escena *Padrastrós*, en donde se repasan los presidentes que ha tenido el Perú a modo de repaso de maridos, es un ejercicio de revisión histórica y de memoria colectiva. Tránsito está proponiendo una forma de recordar las sucesiones presidenciales, una mirada que critica gestiones corruptas o irresponsables, pero que posiciona al ciudadano como actor del proceso histórico al ser

quien los elige. *Tránsito* nos propone formas de aproximarnos a nuestra historia: recordar el Baguazo como un problema de escucha y diálogo (*Los chakras*), pensar los gobiernos de Alan García como violencias ejercidas contra nosotros mismos (*Vete y no vuelvas*), estar alertas frente al circo adormecedor que se genera durante los procesos electorales (*La Teleferia*), y así con todas las escenas ya descritas. Vemos en *P.A.T.R.I.A.*, un revisionismo histórico propio de las propuestas de teatro político latinoamericano al proponer una mirada crítica al pasado, para entender el presente y abriendo nuevas posibilidades para el futuro (Artresi 1989, Rizk 2001).

5.2.5. Escenas testimoniales

Además de las escenas de ficción ya descritas; *P.A.T.R.I.A.* se compone de escenas testimoniales de cada uno de los actores. *Tránsito* no es pues un observador apartado de la crisis política que denuncia. En las escenas descritas a continuación, los actores abordan la patria desde la experiencia personal, desde sus propias historias de vida. Si debemos ponerlo en términos de crisis, no sólo hablan de la crisis de la política; sino de una crisis de identidad; o más bien, de una aceptación y reconciliación con la propia identidad, un cuestionamiento que permite afianzar sus lazos de pertenencia. Así, cada actor da testimonio de su relación con el Perú.

a) **Mujer-Carne: visibilizando la violencia contra la mujer**

Como vimos, la escena del *Congresista* indica que el lugar de la mujer debería **limitarse al ámbito privado**. Ella es la responsable del hogar y de la familia; y cualquier desviación de los principios éticos en esta institución es su responsabilidad.

La escena *Mujer-Carne*, a través del testimonio de Jimena Ballén, habla de modo más directo y contundente sobre la situación de las mujeres. Mientras prepara un lomo saltado, en una clara analogía entre un pedazo de carne y la mujer, explica que a nosotras también “se nos mete cuchillo”. Al compartir sus experiencias en la calle, evidencia cómo el **cuerpo de la mujer es objeto de dominio público**. Sobre su cuerpo opinan y disponen,

la mujer sufre de violencia verbal y física en el espacio público. Por ello, la actriz sostiene que no hay igualdad de derechos entre hombres y mujeres; menos aun cuando prima una sensación de desamparo, donde nuevamente el Estado está ausente y una misma debe velar por su seguridad:

Y si soy una carne, que bueno que soy una carne fuerte. Fuerte y alta, para defenderme, para empujar cuando me llevaron a ese sitio, y pude salir y defenderme, golpear y salir corriendo. Qué bueno que fui fuerte y pude empujar y correr. No todas las carnes son fuerte (Libreto de *P.A.T.R.I.A.* 2011 y 2013)

En las entrevistas realizadas, Jimena Ballén explicó que su intención con la escena era **visibilizar y denunciar** de modo crudo la violencia que sufrían las mujeres en la calle, puesto que ella consideraba que este era un tema asolapado. Califica que la escena tiene un carácter **agresivo**, lo que se evidencia en la manipulación que efectúa con la carne y la utilización de frases como “te quiero chupar las tetas”:

Ahí sí tenía toda la intención y dije: (...) “yo quiero decir esas cosas y quiero que los hombres lo escuchen porque nadie habla de eso”. Ni siquiera en esa época se hablaba del acoso callejero (...) O sea desgraciadamente la mujer es manipulada, es cortada, es manoseada y se le dicen un montón de cosas (Jimena Ballén, 36 años, actriz).

Así, Tránsito nos habla de cómo la violencia contra la mujer es una forma de controlar su acceso a la esfera pública, y arrinconarla hacia la esfera privada. Y por supuesto, existen formas más sutiles de control que el acoso sexual callejero. En las escenas de la *Teleferia*, la venezolana recuerda: “Si eres mujer ponte regia, si eres hombre no importa que en eso no se van a fijar”. Las exigencias sobre el cuerpo, la juventud y la belleza de una mujer son formas de ejercer control sobre ellas.

b) Chola

Katuska Valencia en la escena *Chola* se reconoce a sí misma como Perú, al examinar su cuerpo, su estatura, sus pómulos, sus caderas, su voz al cantar huayno, se reconoce a sí misma como chola. Sin que ello signifique estar exenta de sufrir y cometer **discriminación étnico-racial**; más bien lo contrario. Se afirma *chola* y acepta que también ha choleado, se afirma *chola* y admite que no le gusta que la llamen así. Al entrevistar a Katuska, ella expresa que su intención en el 2011 era narrar un proceso personal de aceptación de su identidad:

Era hablar, de verdad, sobre qué es lo que siento yo de las agresiones, finalmente, de empezar a valorarme como lo que soy. O sea, de mi ruta a quererme y abrazar el ser *chola*, que uno pelea mucho con eso, yo pelee mucho con eso (Katuska Valencia, 36 años, actriz).

La actriz expresa que no buscaba generar un impacto específico en el espectador como ocurre con otras escenas testimoniales de la obra, sino que el principal objetivo consistía en compartir aquel proceso personal de reconocer su origen y sincerar los conflictos que eso le generaba.

En el 2013, el tema central de la escena continúa siendo la discriminación étnico-racial, pero ahora en función a su hijo y su rol de madre. La actriz comparte el temor sobre la discriminación que pueda sufrir su hijo:

Es muy chistoso porque Mateo era más blanquito y se estaba poniendo del color de su papá, y la señora que me lo cuida me decía: “señora, el bebé se está poniendo más oscurito, mire”. Entonces, hay como una preocupación, ¿no?, claro, ahora me preocupa mi hijo, ¿no?, ¿qué va a pasar con él?, ¿va a tener que pasar por esta cuestión de amistar y de pelearse con nosotros porque lo hicimos así o porque él no es rubio con ojos verdes como su abuelo? (Katuska Valencia, 36 años, actriz).

La actriz define la intención de comunicación de esta escena como una exteriorización de uno de los temores al que se enfrenta al ser madre. Como en la versión del 2011, la escena comparte las paradojas de cómo asumimos nuestro ser peruano. Así,

admite haber deseado que su hijo fuera blanco para estar a salvo de prácticas discriminatorias y crisis de identidad, tal como vivió ella.

c) Los antepasados: La nieta y Mamá-Perú.

En *La Nieta*, Tania Pezo entona un canto andino y melancólico en quechua para contarnos sobre su abuela, la *mamá grande*, lo que de ella aprendió aunque olvidó, y lo que aún guarda consigo. Es una reconciliación con **su historia y su ascendencia**, que se afirma con la aceptación de su segundo nombre *Ercilia*. Al inicio de la obra, conforme los espectadores ingresan al espacio, Tania muestra diversas fotos mientras les dice: “¿Tú me ves aquí? No me reconozco.”; en esta escena en cambio, la imagen en blanco y negro de su abuela es proyectada sobre la pared, y Tania se sobrepone a esta, como tomando la misma forma, reconociéndose ahora sí en la fotografía.

En *Mamá-Perú*, la escena testimonio de Natalia Consiglieri, ella comparte la historia de su madre con el Perú, relación que ha marcado la propia relación de la actriz con el país. Así, nos habla de Bertha Consiglieri³⁵ una mujer coherente, que le tenía fe al Perú y que vivió entregada a la lucha campesina. En un tributo a su madre, Natalia admira su historia, pero acepta que la suya es diferente y que su relación con el Perú es más **contradictoria** y está marcada por el amor-odio.

Natalia nos cuenta que la escena tenía dos intenciones. Por un lado, realizar un tributo a su madre como parte de un proceso de aceptar y reconciliarse con su fallecimiento, ya que aunque anteriormente pudo haber expresado públicamente el orgullo que sentía por ella, no estaba lista para hacerlo. Por otro lado, buscaba generar admiración en el público hacia una mujer comprometida con el país.

Este hecho de que se compromete con el país, que no le pierde la fe al Perú, sea un objeto de admiración. No sea como el cojudo que pierde el tiempo en el Perú sino que sean

³⁵ Bertha Consiglieri fue una mujer dedicada al agro y a la lucha campesina. Directora de la Revista Amauta y del Centro Peruano de Estudios Sociales - CEPES.

personas admirables, que sean como pequeños héroes ¿no? (Natalia Consiglieri, 32 años, actriz).

En ambas escenas, existe una mirada hacia los antepasados como referente para mirar la relación del actor con el Perú. Desde una admiración que no se libra de conflictos o contradicciones; pero que en escena intenta ir resolviendo asuntos que aportan positivamente a la construcción de la identidad peruana de las actrices.

Es importante señalar que estas escenas no cambiaron significativamente a nivel de texto en la versión del año 2013; sin embargo, Natalia sí cambió la intención de la escena *Mamá-Perú*:

Cuando gana las elecciones Ollanta Humala me acuerdo que hubo un mitin en el centro de Lima y yo fui. Me encontré con muchos amigos de mi mamá y pensé mucho en mi mamá. Y amigos de mi mamá dijeron: “Ay tu mamá estaría tan feliz, qué orgullo ¿no?”. Y de pronto te das cuenta de que es lo mismo (...). Y luego me puse a pensar que lo que mató a mi mamá fue esa sensación de que no se puede hacer nada. Mi mamá era muy amiga de Javier Diez Canseco, quién también muere, muere siendo maltratado por el Congreso (...). Entonces era otra sensación, era una sensación más bien de todo lo contrario a lo anterior. Una sensación de mierda ¿no? ¿De qué sirve eh... comprometerte con el país si al final el país te tira una cachetada no? (Natalia Consiglieri, 32 años, actriz).

Natalia expresa que en el año 2013 su relación con el Perú era distinta que en el año 2011; por ello aunque hubiera preferido cambiar la escena, por un tema de tiempos y de dificultades con las propuestas nuevas, sólo se agregaron algunas líneas. Sin embargo, su intención sí cambió y consistía en expresar el resentimiento contra un Perú ingrato.

d) Híbrido: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Cuál es mi lucha?

En *Híbrido*, Gabriel de La Cruz también examina su historia familiar y su procedencia. Baila tondero y flamenco, encarnando en su movimiento dos identidades en conflicto, la **peruana y la española**:

Yo nací en Piura, aunque toda mi infancia crecí pensando que debí haber nacido en otro lugar, que España era mejor que Perú y que lo mejor que nos pasó a los peruanos fue haber sido conquistados, porque esta era una tierra de inca-paces (Libreto *de P.A.T.R.I.A.* 2011).

También nos comparte el conflicto de ser de piurano, pero haber tenido que dejar su tierra por los problemas con su padre, y las oportunidades que sólo se encontraban en Lima. Según manifestó en la entrevista su intención de comunicación consistía en mostrar que la migración hacia Lima no es necesariamente una experiencia feliz para el migrante, sino que se ve obligado por las limitaciones de su lugar de origen:

Entonces era como, pucha, tener que dejar tu ciudad, tener que dejar ese lugar donde te criaste porque no te ofrece las oportunidades para poder salir adelante, entonces es como un poco frustrante como ciudadano (Gabriel De La Cruz, 29 años, actor).

En el 2013, en cambio, la reflexión identitaria de Gabriel se profundiza –se desnuda aún más- compartiendo con el espectador la lucha por **aceptarse como homosexual**. Concluyendo la escena como una afirmación de esta identidad como una más de las muchas identidades que lo componen. Gabriel explica que decide cambiar su escena en el 2013 por dos motivos. A nivel personal, deseaba compartir el proceso por el cual decidió no limitarse por la mirada que otros imponían sobre su identidad –al definirlo por ejemplo como “maricón”-, sino que optaba por crear su propia identidad y asumir su homosexualidad desde la lucha por sus derechos. A nivel de acción política, deseaba visibilizar a la población gay en la experiencia teatral, a fin de que se le reconozca como un sujeto que tiene problemas y demandas:

O sea siento que el sujeto *queer*³⁶, por llámalo así, está muy invisibilizado ¿no? en diferentes espacios y los únicos espacios en los que aparece mediáticamente es en programas cómicos ridiculizando a la mujer (...) entonces se coloca a este sujeto pero para generar risa, no empatía (...) O sea que se haga un reconocimiento de este sujeto también desde las artes (...) y pueda compartir contigo este... sus *issues* ¿manyas? que pueda compartir contigo sus rollos (Gabriel de la Cruz, 29 años, actor).

Gabriel buscaba un reconocimiento positivo de su identidad, y a su vez, la buscaba para los demás ciudadanos *gays*.

e) Migrante: ¿Sabes lo que es estar harta?

Coralí Ormeño comparte su relación con el Perú a través de su historia como *Migrante*; no es, sin embargo, la migrante del campo a la ciudad que deja su tierra en búsqueda de mayores oportunidades; tampoco la migrante urbana que deja su país para trabajar o estudiar en el extranjero. Coralí, en cambio, se fue porque estaba harta del Perú: “estaba harta de no sentirme yo, nunca, en ningún lugar”. Comparte que no fue fácil irse, y tampoco fue fácil estar fuera y, paradójicamente, nos lo cuenta muy peruanamente, cantando con melancolía vales criollos que hablan de amores perdidos. Y en su travesía por encontrarse, también reencontró su amor por el Perú.

En las entrevistas, Coralí nos explica que irse al extranjero le produjo un gran sentimiento de culpa. Por eso, plantea que es necesario aceptar y sincerar la decepción y hartazgo que podemos sentir frente al Perú; y que ello no significa renunciar a ser peruano; sino más bien lidiar con una parte natural de la compleja relación que tenemos con nuestro país:

Bueno en principio creo que yo quería encontrar el vínculo con toda la gente que se quiere ir. Creo que eso era lo que yo quería decir, que no estaba mal irse, que uno podía irse

³⁶ *Queer* es un término que proviene de idioma inglés para referirse a una persona no heterosexual.

cuando quería y regresar, que no había juicio en relación a eso ¿no? Y una de las cosas que me interesaba era quitarle el peso a eso, quitarle el peso al hecho de que te quieres ir pues o de que estás harto (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

La actriz plantea que su intención era generar un vínculo con el espectador a partir de una sensación común de fastidio sobre el Perú. También reconocer que al lidiar sobre esa sensación uno podía continuar construyendo una relación más real y fuerte con el país:

Así que volví. Volví para enamorarme... del Perú. Volví porque no se me acabó la paciencia, ni se acabó el aguante, solo quise hartarme para volver a quererlo, para tener la excusa perfecta para no volver a dejarlo, para poder decir que me fui y vine porque me dio la gana, porque nadie me obligó, porque si estoy aquí es porque aprendí, sí, un poco a golpes, a querer... aprendí a volver (Libreto de *P.A.T.R.I.A.* 2011 y 2013).

5.2.6. Explorando la frontera: entre la historia individual y la historia colectiva

Si bien en las escenas de ficción de *P.A.T.R.I.A.* los actores *representan* la realidad cotidiana de la esfera política a través de la creación de personajes y situaciones humorísticas e irónicas; en las escenas testimoniales los actores se están *presentando* a sí mismos –sus identidades e historias- frente a los espectadores. De este modo, *P.A.T.R.I.A.* se acerca a lo que Chevallier (2005) denomina *teatro del presentar*.

Entonces, reconocemos en *P.A.T.R.I.A.* un importante carácter fronterizo o liminal (Diéguez 2005). Se sitúa entre el humor y el drama, entre lo ficcional y lo testimonial, entre la representación y la presentación, entre lo personal y lo colectivo, entre la vida y el teatro. Desde las historias personales se abordan problemas estructurales de la sociedad peruana que hemos sopesado en nuestro marco teórico: la discriminación étnico-racial, la discriminación de género y la discriminación por orientación sexual. De este modo, el cuerpo de los actores es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio (Gómez Peña 2005). Al presentarse como personas que han sido vulneradas en su ciudadanía plena por ser mestizos, mujeres u homosexuales, y que a partir de ello elaboran discursos de resistencia y de lucha; se produce durante la función una liberación personal frente al

público que constituye una metáfora de la liberación que buscamos como sociedad. En escena, los cuerpos de Tránsito visibilizan los cuerpos ciudadanos normalmente invisibilizados (Diéguez 2005).

5.2.7. Ruptura de la cuarta pared: confrontar al espectador

La obra llega a su final con una escena entre la ficción y la realidad, Jimena Ballén que en la primera escena encarna a la presentadora argentina encargada de vendernos EL MANUAL, rompe su personaje inicial para dar una llamada de atención, específicamente un *Coaching* -considerando además que Jimena es *coach* de profesión-:

Manual, manual. Claro, queremos un manual. No hay manual. ¿De verdad queremos un manual? ¿Todo ya hecho, masticadito? ¿De verdad necesitamos que alguien nos diga cómo hacer las cosas? ¿Alguien de afuera? ¿Dónde quedó la creación heroica? (Libreto de P.A.T.R.I.A. 2013).

Esta escena rompe totalmente con el discurso metafórico mantenido a lo largo de la obra, rompe con la ironía y el absurdo, rompe con las historias personales compartidas desde lo íntimo. Jimena expresa clara y directamente diversas sensaciones, opiniones y deseos que han alimentado el proceso creativo de Tránsito. Incluso aquellos elementos que fueron levemente sugeridos en la obra, se hacen explícitos en esta escena, como nuestra frustración desmedida sobre la selección peruana de fútbol, nuestro patrón de reconocer primero lo extranjero y luego lo nacional –las tres vendedoras de la teleferia son extranjeras en el 2013-, nuestra incapacidad para valorarnos más allá de nuestra riqueza gastronómica.

Nuestro Perú dividido, nuestro Perú racista, nuestro Perú homofóbico, ¿Cuándo vamos a jugar todos un mismo partido? ...Aunque mejor ni hablar de futbol. “Que Pizarro debería jubilarse”, “que Vargas es un fracasado”, “que somos un país de perdedores”. Por favor, ¿Por no ir a mundial? ¿Acaso el futbol define nuestra grandeza? ¿De qué estamos orgullosos? Nuestro ceviche ¿De qué más? De nuestro Pisco Sour, de Machupicchu. ¿De verdad es sólo eso lo que representa al Perú? (Libreto de P.A.T.R.I.A. 2013).

Esta escena condensa el mensaje global de la obra. *P.A.T.R.I.A.* es el reflejo del Perú que Tránsito ve individual y colectivamente, y nos conmina a hacer lo mismo, a ver el Perú que hay en nosotros.

¿Acaso no somos cada uno la patria, acaso no tenemos todos un lugar aquí? Tal vez para eso, sólo haga falta creer, en uno, en el otro, en el Perú. ¿Qué es la “patria”? Quizás es saber que no somos sólo uno, sino que somos muchos o pocos, no importa. Pero muchos o pocos que compartimos historias, deseos, canciones, luchas, sueños... sin manuales, sin recetas (Libreto de *P.A.T.R.I.A.* 2013)

Por eso la obra no podía concluir sino con una pregunta al espectador: “¿Con qué estás comprometido?” Con esta pregunta, Tránsito involucra al espectador en el mismo nivel de realidad que la acción escénica, es más, la acción del espectador –lo que responda y cómo lo responda– construye el texto teatral. Con este cierre, se vive intensamente el *convivio* teatral (Dubatti 2005), esto es, el encuentro e intercambio real entre actores y espectadores durante la función. Tomando las palabras de Dubatti, el final de la obra es puro acontecimiento vital.

5.2.8. Menaje central de la obra

Los creadores señalan que el mensaje central de *P.A.T.R.I.A.* gira en torno a que las formas y acciones individuales van definiendo la patria, por lo que ponen en relieve la responsabilidad personal y cómo ésta afecta la convivencia colectiva:

Si en el día a día fuéramos conscientes de que la acción de cada uno es la que, puesta en relación con los demás, define la relación con la patria, quizá muchas cosas que demandamos al Perú serían distintas (Paloma Carpio, 32 años, directora).

Al aceptar que cada uno de los peruanos construye el Perú, el grupo plantea reconocer la diversidad de formas de ser peruano, mostrando en escena la diversidad de voces y luchas que confluyen en Tránsito. De allí que cada actor haya expresado su relación

con el Perú enfatizando uno u otro tema, o empleando uno u otro recurso –Gabriel, la danza; Corali, el conto criollo-, de acuerdo a sus preferencias y experiencias:

Todos tenemos un lugar aquí, todos conformamos esta patria y que por lo tanto lo que cada uno trae, anhela, es legítimo y habría que tener más espacios, eh, en los cuales uno pudiese escuchar esa diversidad de voces y que esa diversidad de voces, eh, no necesariamente coinciden 100% en una única dirección, pero que a pesar de las diferencias, en culturas, en deseos, en posesiones, es posible convivir (Paloma Carpio, 32 años, directora)

Entonces, al entender que el Perú se hace desde la diversidad de acciones individuales cotidianas puestas en relación con la colectividad; el mensaje se redondea cuestionando e impulsando al espectador hacia la acción:

Y también tenemos esta idea de que es recurrente desde el 2005 de que la acción en la convención teatral motiva al espectador a la acción en la vida cotidiana, es también como una premisa (...) Si al espectador le proponemos en la escena, estate atento, mira, muévete, o sea, no puedes quedarte en la misma posición cómoda, ahora te toca mirar acá, ahora te toca hacer esto, ahora te toca... si un poco uno se lleva esa actitud, esperamos, es como que... Bien utópico, pero bueno. Este, que uno en la vida cotidiana también diría “sí, pues, no puedo mirar solo una única dirección, también puedo mirar acá, también puedo ser un poquito más activo para ver la forma de, este, tener un panorama más amplio sobre la vida cotidiana (Paloma Carpio, 32 años, directora).

La acción se materializa en la figura del compromiso que cierra la obra. Ellos preguntan espectador por espectador “¿Con qué estás comprometido?”. No esperan de él una respuesta grandilocuente o moralista. Como explica Katuska Valencia: “Al comprometerte con tu carrera te comprometes con el país, al comprometerte con tu familia te comprometes con el país, un poco es tratar de hacer ese link”. No se trata de hacer promesas a futuro; sino de examinar quién eres en el Perú y desde eso qué eres y haces como estás construyendo la patria.

Precisamente antes de hacer esa pregunta al espectador, el grupo mismo ha respondido esa pregunta durante toda la obra, presentándose con sinceridad ante su público –en las escenas testimoniales–, con contradicciones y sin miedo de ser políticamente incorrectos:

Nos estamos exponiendo y diciendo "mira yo soy esto en el Perú", "¿y tú qué cosa eres?" (...) Decirles: "bueno nosotros somos esto, cada uno, y en colectivo, y ¿qué eres tú en el Perú?" (...) No hay un juicio sino esto es lo que es (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

Es importante considerar cómo la coyuntura moldeó el mensaje de la obra. En el 2011 –contexto electoral– la acción cuestionada era la del voto responsable, que se evidenciaba con fuerza en las escenas *Tú me prometiste* y *Las Tías*. En el 2013, en cambio, la acción cuestionada pasaba sobre todo por la historia personal, lo que toma fuerza en las escenas testimoniales:

[En el 2011] teníamos como objetivo cuestionar la participación en las elecciones presidenciales específicamente. Porque además la coyuntura era innegable y de hecho decidimos estrenar antes de las elecciones justamente por eso (...). [En el 2013] teníamos el mismo cuestionamiento sobre quiénes éramos nosotros como peruanos y cuál era nuestra participación pero era más difícil evidenciarlo porque no había una excusa tan evidente como las elecciones. Entonces lo que hicimos más bien fue que cuestionar más directamente nuestra participación en el cotidiano (Coralí Ormeño, 33 años, actriz).

Así, en el 2011, la efervescencia del momento político permitía actualizar constantemente la obra de acuerdo a los últimos acontecimientos y el cuestionamiento sobre la acción del espectador se inclinaba hacia el ejercicio del voto. Mientras que en el 2013, aunque habiendo aún referencias a la coyuntura, el cuestionamiento se inclinaba hacia a la vinculación identitaria con la patria y la acción personal derivada de dicho vínculo. En relación a este aspecto, Tania comenta:

Al encontrarme con este tema personal de mi abuela me hizo valorar y, este, pensar en este tema de que es importante conocer nuestras raíces y nuestros orígenes, de dónde venimos, porque es parte de nuestra historia. El Perú tiene una historia. Entonces, eso me hizo a mí querer más el Perú y renegar, a veces, más por él también. Entonces, si cada uno puede, este, identificarse, conectarse con algún lado sensible de su historia, eso les va a facilitar para que puedan comprometerse, porque lo quieren (Tania Pezo, 30 años, actriz).

5.2.9. *P.A.T.R.I.A.: ciudadanos y gobernantes*

Siguiendo a Rizo-Patrón (2000), entendemos el cuerpo político -léase la patria- como una unidad indisociable compuesta por gobernantes y ciudadanos; entonces podríamos plantearnos condensar los discursos de *P.A.T.R.I.A.* en torno a dos preguntas: (1) ¿Cómo es el ciudadano peruano que retrata Tránsito en la obra? (2) ¿Cómo es el gobernante peruano que retrata Tránsito en la obra?

El ciudadano retratado tiene una relación de pertenencia conflictiva con el Perú, que se expresa en la obra a través de la recurrencia de la figura amor-odio y de la metáfora de la relación de pareja. Este conflicto se hace tangible en los cuestionamientos identitarios. El ciudadano peruano, a la vez, acepta y rechaza su territorio, su condición mestiza o su ascendencia andina; y de allí que se prefiera su ascendencia española u otros patrones extranjeros. El ciudadano peruano establece relaciones de superioridad e inferioridad con los otros ciudadanos, así pues, es machista y homofóbico; ejerce violencia física y psicológica contra las mujeres y los homosexuales; y desea apartarlos de la esfera pública. El ciudadano peruano es individualista y, por tanto, superficial en su vínculo con la política. De allí que, no dimensiona la importancia de la elección de sus representantes y tenga un actitud condescendiente con las acciones de violencia y corrupción cometidas por sus gobernantes.

En consecuencia, y dado que los gobernantes son ciudadanos que han sido designados por la soberanía del pueblo a administrar el poder por un período de tiempo, éstos replican todas las características anteriormente señaladas desde su posición. Para

Tránsito, los gobernantes conciben al Perú como su negocio, del que obtienen beneficios personales y ejercen el poder con soberbia y abuso. Gobernantes que institucionalizan las desigualdades entre los peruanos y que no asumen sus responsabilidades.

A primera impresión, la visión de Tránsito del cuerpo político es pesimista, –y quizá debido a ello matizada con humor e ironía a través de las continuas metáforas–; sin embargo, la representación de los ciudadanos no es tan plana; en los testimonios se evidencian las luchas internas y externas que los actores emprenden por entender y vincularse con el Perú. La obra convoca a los creadores y espectadores a mirar la patria que hay en nosotros, la que construimos desde lo más personal y cotidiano. Por ello, aunque el diagnóstico no es positivo, *P.A.T.R.I.A.* finaliza con un golpe al espectador, con el rompimiento total de la cuarta pared, para decirle que no debe renunciar a su capacidad de agencia porque la patria somos y la construimos todos.

5.3. La *P.A.T.R.I.A.* de los espectadores

En la primera parte de los resultados, hemos analizado el proceso de creación del texto teatral. En la segunda parte, hemos examinado el texto teatral en sí prestando atención a los mensajes e intenciones contenidos. Ahora nos corresponde estudiar la comunicación teatral desde la experiencia del espectador. Como vimos en el marco teórico, nos respaldamos en los planteamientos de Marín Barbero, Jauss y Hall, para afirmar el poder del espectador para interpretar, dar sentido y utilidad a lo percibido de acuerdo a su historia y su contexto socio-cultural.

Si bien no se hizo un levantamiento de los rasgos socio-demográficos de los espectadores participantes de los grupos focales, es pertinente señalar algunas de sus características. Del total de entrevistados, solo la cuarta parte fueron varones, el resto fueron mujeres. En cuanto edades, la mayoría de entrevistados eran jóvenes entre los 17 y los 30 años, aunque también hubieron algunos adultos alrededor de los 40 años. Con respecto a la educación, la mayoría había cursado o se encontraba cursando formación

universitaria, y en un par de casos, se había recibido formación superior no universitaria. Sería importante considerar también que la mayoría de entrevistados residía en distritos de la zona central o sureste-suroeste de Lima, es decir, los distritos más consolidados de la capital.

5.3.1. Un teatro diferente

Independientemente de las vanguardias escénicas vigentes en el mundo, los espectadores entrevistados contaban con un *horizonte de expectativas* –recuperando el término de Jauss– bastante distinto al que les propondría *P.A.T.R.I.A.* En el año previo a su asistencia a la obra, la mayoría había concurrido a ver obras de teatro en espacios como el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Teatro La Plaza, el Teatro Marsano, el Teatro Británico y el Teatro Peruano Japonés. Ninguno de ellos comentó haber asistido como espectador anteriormente al Galpón Espacio o a la Asociación Cultural Agárrate Catalina, espacios donde se realizó el montaje de la obra. Para la mayoría de espectadores, *P.A.T.R.I.A.* suponía una *distancia estética* tanto en fondo como en forma.

Cuando yo salí de *P.A.T.R.I.A.*, me has hecho recordar también, este, cuando salí de *P.A.T.R.I.A.*, este, no sé si te comenté, dije: qué diferente a las obras que hemos ido a ver, todo este tiempo. Qué diferente, porque, porque no recuerdo que ninguno haya hablado de la patria, de nosotros, muchas veces se enfoca el teatro en comportamiento humano, en situaciones sociales, pero *P.A.T.R.I.A.* va más allá (Susana Pretell, 35 años, espectadora 2013).

Susana y otros espectadores concuerdan en que no suelen asistir a obras de teatro que aborden el *nosotros* como tema. Si bien cuentan haber asistido a obras que tratan sobre la condición humana y los problemas sociales alrededor de ella; esto se hace desde una perspectiva más lejana: sea extranjera o en todo caso desterritorializada. Para la mayoría, fue la primera vez que un montaje los confrontó con su propia experiencia como peruanos. Los espectadores también encontraron que la propuesta de *P.A.T.R.I.A.* se diferenciaba del grueso de obras a las que habían asistido en tanto la relación que planteaban entre actores y

espectadores. Esto se percibía en el uso del espacio que les permitía transitar y elegir el lugar desde el cual observar la obra; así como, desde el hecho de que eran ellos quienes se encontraban en el centro del recinto. Así mismo, era más palpable en aquellos momentos en los que actores y actrices se dirigían explícitamente al espectador, haciéndoles preguntas al inicio de la obra, refiriéndose directamente a ellos en algunas escenas, y sobre todo al confrontarlos con la última pregunta “¿Con qué estás comprometido?”, punto que abordaremos con mayor detenimiento más adelante. Algunos espectadores comentaron que era la primera vez que se les exigía tanto desde su rol de espectadores.

Un montaje distinto, ¿no? No es el tradicional montaje, ¿no? Entonces tiene una narrativa bien lúdica, entonces te hace también partícipe y eso es súper rico. Entonces, yo creo que por eso uno también lo tiene más presente y bueno los temas que tocan también (Carmen Flores, 39 años, espectadora 2013).

Según Jauss, aquellas obras que marcan una *distancia estética* significativa con respecto del *horizonte de expectativas* predominantes, presentan una calidad artística mayor en tanto son innovadoras y pueden determinar un nuevo curso, y por ende, un nuevo horizonte. En el caso de *P.A.T.R.I.A.*, independientemente de la calidad artística –cuya determinación no es el objetivo de nuestra investigación–, comprobamos que la distancia estética –en tanto fondo y forma– es uno de los factores –más no el único– que ha generado una disposición de expectación más comprometida entre los espectadores.

5.3.2. El vínculo actor-espectador

A partir de la observación participante durante las funciones y los grupos focales, hemos identificado que la disposición de expectación de cada persona varía, pudiendo ser *emocional*, *racional* o *técnica*. Por supuesto, ninguno de estos modos se excluyen sino que se entrecruzan en cada espectador. La disposición emocional es en la que predominará la conexión de emociones y sensaciones. La disposición racional es en la que predominará la conexión de conocimientos y opiniones. Finalmente, la disposición técnica es aquella en que predomina la observación de los aspectos técnicos de los actores y del montaje. Esta

última modalidad es particularmente usual en un entorno aún pequeño, donde un grupo importante de espectadores práctica también las artes escénicas. Al respecto una de las entrevistadas comenta:

Lo que pasa es que a la hora que veo, por un momento estoy viendo una escena, de un determinado personaje, ya, tengo una sensación de algo como espectador y luego llega un momento en que veo ya como actriz. Veo, entonces, este, digo: “ah, mira esos movimientos, y cómo se expresó”. Entonces, ya no me voy al sentimiento, entonces ya cambio, ya lo veo de otra manera (Susana Pretell, 35 años, espectadora 2013).

Ahora bien, la gran mayoría de espectadores asisten al espectáculo teatral con una disposición afectiva y racional. Sobre dicha disposición, mientras se confrontan al espectáculo hallamos que se encuentran en permanente *búsqueda de puentes* que conecten su identidad y memoria; con la historia representada. De este modo el vínculo más poderoso que el espectador establece con el actor-personaje es la identificación.

a) La fuerza de la identificación

Cuando un espectador asiste a la experiencia estética, su disposición es la *búsqueda de puentes* entre su memoria y la historia representada. Así el vínculo más poderoso que el espectador establece con la puesta en escena es la *identificación*. Como se vio anteriormente, los creadores temían que el estilo testimonial de la obra generara distancia con el espectador; sin embargo, se ha encontrado que son los pasajes testimoniales los que más identificación lograron; y que la gran mayoría se identificó con distintos personajes y momentos de la obra.

En primer lugar, dado que no existen dos personas –y por tanto, dos historias– iguales en el mundo, la identificación siempre será parcial. Ahora bien, ésta puede ser más o menos parcial, en otras palabras, más *cercana* o más *lejana* a la historia representada. En el testimonio de Katuska Valencia, ella comparte desde su rol de madre, como le afecta la

discriminación étnico-racial existente en el país; citamos a una espectadora que se identificó con la escena:

Ella decía cosas que eran como parte de mi vida. Claro, cuando mis hijas nacían, entraban a la familia y decían “Oh, ha salido a su papá, así que no es coloradita, ósea que no va a ser blanca”. Ahí decía: “Pero ¿por qué se tienen que fijar? Ósea ¿si va a ser morenita es malo y si va a ser blanca es bueno?”. Desde ahí ya como que empecé. No, mis hijas son así y yo las tengo que revalorar, que sean fuertes. Que no sean como yo pues, que no tengan la infancia que yo tuve, añorando algo que no era (Rosa Varas, 53 años, espectadora 2013).

Rosa se identificó ampliamente con la historia de Katiuska, entre su historia y la representada, se repiten elementos como el rol de madre, los juicios raciales del entorno hacia sus hijos, y la disposición que asumen en la formación de los mismos. Ahora bien, la identificación puede ser más lejana, como en el caso que sigue:

Cuando hubo el testimonio de la mamá (...) me hizo acordar, por ejemplo, yo salí con un moreno, negro, afroperuano y él también luchaba contra los estereotipos. Las mujeres les decían: “¿Sabes cocinar y bailar?”, “No, ni cocinar ni bailar ¿Por qué siempre una mujer negra tiene que saber cocinar y bailar? Yo no sé ni lo uno ni lo otro” (Ruth Llacsahuanga, 30 años, espectadora 2013).

Esta identificación es mucho más distante, es decir, no hay tantos puntos de similitud entre la historia de Katiuska y la historia que Ruth comparte, pero en ese momento, mientras observaba la escena, el puente se tendió desde ese recuerdo en la memoria de Ruth. Ahora bien, lo que se ha mantenido entre una y otra espectadora es que ambas se han vinculado con lo *esencial* de la escena, que es el tema de la discriminación étnico racial. Sin embargo, la identificación también puede darse a partir de un aspecto *secundario* de la escena, usando el término no en un sentido jerárquico; sino entendiendo que es un elemento complementario al mensaje central. Así por ejemplo, algunas espectadoras se han vinculado con el baile del tondero o el canto criollo que son parte de las escenas testimoniales de Gabriel De La Cruz y Corali Ormeño:

Me encantó el tondero, lo sentí pero hasta el hueso, así hermoso (...) Es que me encanta la música. Mi música favorita peruana es el tondero y la de la selva. Pero el tondero es la música que más amo, adoro. Y es por eso que lo bailo (Ruth Llacsahuanga, 30 años, espectadora 2013).

No hay en la intervención de Ruth evidencia de compartir el conflicto de identidad y procedencia que Gabriel narra en su escena; sin embargo, la identificación se realizó a partir de la danza, elemento común a ambos. En otro caso, la espectadora Silvia comentó que aunque no había pasado por la experiencia o emociones que Corali comparte en su escena sobre viajar fuera y volver al Perú; conectó con ella a través del canto criollo. Para Silvia, el gusto por la música criolla es uno de los elementos más significativos que comparte con su padre; por lo que durante la escena cantó con Corali y se conmovió hasta las lágrimas.

Otra característica de la identificación entre espectador e historia es el *sujeto de la semejanza*. Evidentemente, la persona que efectúa la identificación es el espectador; sin embargo este puede identificarse a título personal o al reconocer en la escena la historia de una persona cercana. Tomemos como ejemplo a dos espectadores que desarrollaron un vínculo con el testimonio de Jimena Ballén:

Esta chica que hacía la carne. Que cuando tuve 12 años parecía de 15 o 16 y allí comenzó que te comienzan a mirar de diferente forma. Siempre tuve el busto pronunciado y era delgada, entonces siempre sufría esos acosos callejeros, de esos que pasas y te miran el trasero o que te dicen algo por los senos. Entonces, eso en vez de causarme “ah, qué chévere”, me causaba rechazo, ¿no? Decía: “¿por qué tengo esto?, ¿por qué llamo la atención?” (...) Entonces para mí fue muy fuerte todo ese tiempo de mi adolescencia, hasta un tipo por atrás me abrazó, pasaron muchas cosas que me han marcado. Eso me hizo recordar esa escena (Susana Pretell, 35 años, espectadora 2013).

Yo tengo una hija en Argentina, no me acuerdo cómo se llama la actriz esta que hablaba sobre cómo veían los hombres a las mujeres (...). Para mí fue más que nada explorar el futuro, o sea ¿eso le pasara a mi hija? Este, ¿cuál es la connotación de lo que ella es? El buen bife, la carne. Para mí era como estar escuchando hablar a mi hija de 11 años (Eric Iriarte, 33 años, espectador 2011).

En la primera cita, se evidencia que Susana se identifica personalmente con Jimena dadas las similitudes físicas y de experiencias negativas en la calle. En la segunda cita, en cambio, Eric se identifica con el testimonio de Jimena al establecer semejanzas entre ella y su hija. No es necesario entonces que el espectador haya experimentado personalmente algún aspecto de la historia en escena; la identificación es tan poderosa que tiende puentes a través de otras personas.

Es importante detenerse en las implicancias de ese hallazgo puesto que a priori uno podría suponer que discursos femeninos –como el acoso callejero– no podrían generar vínculos hacia los espectadores varones. Del mismo modo, podría pensarse que una obra sobre el Perú, sería muy distante para un espectador extranjero, sin embargo, es interesante observar el comentario del rumano Marius Grigoras:

Bueno, a mí me impactó más, eh, lo que me identificó más fue con la escena en la que estaba frente al reflector y que atrás de ella había una imagen de sus padres o su familia y empezaron a desaparecer uno por uno y cuando empezó a cantar en quechua. Y es porque yo como vivo lejos de mi familia, de mi país, apreció más que antes, que cuando estaba con ellos y como el tiempo pasa, yo siento que en un momento voy a llegar a perderlos y no sé si voy a estar con ellos o voy a estar acá. Y, siempre yo tengo presente, pero siempre ha sido una especie de dolor dentro que me lleva a mí, pero además aparte de eso me, acá en Perú, me identifico más con parte de sierra que con la costa u otras regiones.

Otra característica de la identificación es la *intensidad* del vínculo, ésta dependerá de la conjunción de los factores mencionados, pero será finalmente determinada por la carga subjetiva de cada espectador.

Entonces como que siempre la obra, obviamente, hubieron cosas que me hicieron matar de risa, otras como que me dejaron “pucha, tienen razón”, otras en las que sentía rabia o cólera (...) Y cuando terminó la obra, pucha, me dieron ganas de llorar y lloré. No me gusta llorar pero lloré, muchas, simplemente lloré porque me sentía identificada, entonces “¿qué hago?” y ya, lloraba (Jimena Sierra, 22 años, espectadora 2013)

En esta parte se ha podido constatar que mientras los actores se encontraban *entregando o poniendo en común* sus historias y problematizando sus identidades; los espectadores *entregaban* sus propias historias y luchas. La puesta en escena les permite conectar y ser partícipes de un intercambio. Aun sin hablar directamente con los espectadores, la comunicación como intercambio y producción de sentidos (Watzlawick, Beavin, Jackson) se está produciendo durante toda la obra.

Líneas arriba sosteníamos que los testimonios de Tránsito podían constituirse en metáforas del cuerpo sociopolítico más amplio y por tanto hacerlos visibles (Gómez Peña). En las declaraciones de los espectadores constatamos que ellos se han visto reflejados por lo que el tránsito desde la historia personal a la historia colectiva se ha producido.

b) La indiferencia y el rechazo

Por contraposición a un vínculo de *identificación* podemos encontrar que en un par de casos los espectadores se vincularon con algunas escenas desde la *indiferencia* o el *rechazo*. El primer caso ocurre cuando el espectador no puede encontrar puntos de encuentro entre su historia personal y la historia escenificada. El segundo caso ocurre cuando como resultado de dicha búsqueda en vez de puntos de encuentro, se topa con puntos de desencuentro. Las siguientes citas nos ayudarán a ejemplificar mejor los procesos mencionados:

Me desvinculé con la historia de la chica y la maleta. Quizá porque, o sea, soy joven, toda mi vida desde que he nacido he vivido acá. Entonces, Lima, Perú, no es que me hayan

sacado de Perú a temprana edad y regresado y he sentido este choque cultural. Es la historia con la que más me desvinculé (Estrella Pezo, 17 años, espectadora 2011)

Su mamá de mi ex pareja, recuerdo, por ejemplo, que tiraba limones por toda la sala, los ponía debajo del sillón, me pareció una exageración tremenda, ¿no? Y, así, varias cosas que hacía la señora que me causaban mucho rechazo. Entonces, cuando yo vi esa escena ahí, me hizo recordar a la señora y dije: no. siempre he sido un poco más alejada de esas cosas, hubo una por ahí, inclusive yo paso apropósito debajo de la escalera y si veo un gato negro igual le digo: “hola gato”. O sea, no, no creo en eso, creo que las cosas uno mismo decide qué hacerlas, creo en Dios, sí y nada más. Y, eso sí, me provocó un poco de rechazo (Susana Pretell, 35 años, espectadora 2013).

En el primer caso, la historia de vida de Estrella la lleva a desvincularse de la historia de la escena *Migrante*. En el segundo caso, a raíz de una antipatía con un familiar, la espectadora rechaza la propuesta de la escena *Chakras*.

5.3.3. Construyendo nuevo sentidos

La comunicación teatral se ha producido en tanto se han generado vínculos entre actores y espectadores. Ahora bien, nuestra mirada de la comunicación concibe tal intercambio como un proceso de construcción de nuevos sentidos (Blumer, Mead), por ello es preciso comentar algunos hallazgos en torno a la interpretación que el espectador efectúa sobre la obra. El espectador agrega contenido, interpreta y da un nuevo sentido a lo presenciado (Jauss, Hall). Esto es una experiencia subjetiva de cada espectador:

Sí, o sea, digo, genial, o sea, siempre es esta misma parte del diagnóstico. Sí, pues, pero ¿y? Y hacía dónde más vamos, ¿no? Me dejó esa sensación, me parece divertida la escena, pero como que... o sea, pucha, no la puedes hacer sola y te vas (Marianela Salazar, espectadora 2011).

A mí por ejemplo la cuestión del diagnóstico me llevó a una reflexión distinta, me llevó a una reflexión de, sí, y hasta dónde me estoy diagnosticando yo y hasta dónde me están

diagnosticando otros, ¿no? O sea, qué tanto el diagnóstico que se haga de Perú, sea el diagnóstico realmente que los peruanos dieran de su país, con un diagnóstico que ya viene con un discurso oficial que te dice: esta es tu situación, así somos. Y si eso te lo van a decir mañana, tarde y noche, te lo acabas creyendo, sin saber que tú de repente podrías tener tu método alternativo (Rosa Carrasco, 42 años, espectadora 2011).

Respecto de la psicóloga que revisó al paciente Perú y que ella sola no iba a poder hacer nada. Entonces, era la hora de nosotros como expectantes y también ciudadanos, hagamos algo. Era una cosa así como un llamado de atención, ya eso (Natalia Vela, 23 años, espectadora 2011).

Como vemos, las tres espectadoras citadas han dado una lectura diferente a la misma escena. Marianela interpretó la escena con un tono pesimista ya que le parecía que el personaje de la psicóloga se limitaba a dar un diagnóstico más no asumía responsabilidad o acción sobre la situación. Por su parte, para Rosa el diagnóstico le sembró una duda y la hizo cuestionarse sobre quiénes son los que emiten estos diagnósticos y si debe aceptárseles como reales o no. Finalmente, para Natalia la escena constituía un llamado a la reacción del ciudadano.

Como vemos, *P.A.T.R.I.A.* y esta escena en particular ha permitido a los espectadores márgenes de interpretación e imaginación que ellos han comentado valorar muchísimo. Ahora bien, lo que determinará la lectura de cada espectador es la carga subjetiva de cada uno; pero como se ha mencionado líneas arriba esto está determinado por su identidad e historia, lo que por supuesto opera a nivel consciente e inconsciente. Veamos algunos ejemplos al respecto. A continuación, las declaraciones de Rosa Carrasco sobre la escena *Mamá-Perú*.

Claro, por ejemplo recuerdo a la hija salida de la revolución. Personalmente yo me identifiqué con ella, por ejemplo, cuando la actriz hablaba de su amor por el Perú, pero además de eso, de su intento por, entre comillas, ser antisistema, o sea, por cambiar las cosas, de pronto esa actitud contestaría o revolucionaria, está más vinculada normalmente a

la izquierda, al socialismo, de pronto, no sé. Pero muchas veces es simplificada bajo el rótulo de comunismo o incluso terrorismo. Pero me pareció que esa actitud contestataria, pasional, me identificó, me atrajo mucho (Rosa Carrasco, 42 años, espectadora 2011)

Al revisar el libreto de *P.A.T.R.I.A.*, Natalia Consiglieri a cargo de la escena en cuestión, no se define como antisistema, contestataria, ni revolucionaria. Más bien, expresa que su relación con el Perú es contradictoria, e incluso sugiere, que tal vez necesite darse un respiro. Sin embargo, Rosa Carrasco en base al recuerdo de su juventud y su historia familiar -en sus primeros años de matrimonio, su padre y su madre se mudaron a Villa El Salvador para hacer labor social-, interpretó en la figura de Natalia las características ya mencionadas y se identificó con ella. En este caso, el vínculo e interpretación de la escena se ha hecho a partir de una identidad y recuerdos en el pasado de la espectadora.

Del mismo modo, la espectadora Susana Pretell nos contó que se vinculó con la escena *Mujer-Carne* desde sus experiencias en la adolescencia, y a partir de allí completa el sentido de la escena poniendo énfasis en que el acoso callejero puede llevar al rechazo del propio cuerpo³⁷.

Algunos espectadores comentan que la vinculación con la historia pasada puede ser de tal intensidad que te hace revivir aquellas emociones de dolor de pasajes ya cerrados o curados. Ahora bien, el vínculo y la interpretación del texto también pueden darse en función de diversas identidades del espectador que interactúan en el presente. Veamos lo que nos cuenta Silvia:

Yo soy socióloga, trabajo mucho estos temas, sobre todo en el ámbito académico como también en la gestión. Claro, me permite a mí también ver como a partir de nuestras historias puede mostrarse y revelarse un racismo que, en verdad, está solapado. Y que probablemente mucha gente va a decir: no hay racismo en el Perú. Pero que yo me convido cada día más, y lo voy a seguir diciendo desde la trinchera que en la que esté, que está. Está

³⁷ Ver cita en la página 212.

presente y creo que ella [*P.A.T.R.I.A.*] es un poco el ejemplo de cómo, eh, podemos, lamentablemente, todavía, guardar este tipo de diferencias y desigualdades, claro, pues, el niño que estaba, pues, según ella, eh, era el color más blanquito y que le decían: ay, ya, no te preocupes, va a ser aceptado, ¿no? Pero que si hubiese nacido con la piel oscura: ay, no, es más oscuro, más oscura, pobrecito, lo van a cholear, ¿no? Entonces, claro, yo sentí eso porque en mi familia, bueno, en realidad, hay como dos... mi familia materna es, digamos, de provincia, del interior del país. Mi familia paterna es como más limeña, entonces en mi familia lamentablemente hay como todo un discurso asolapado por un lado y, por otro lado, hay un discurso más democrático. Entonces a veces hay una tensión que en mi caso es fuerte, que, creo, que en muchas partes me sentí identificado con ellos, ¿no? Y bueno, también, ese tema me impactó muchísimo y, sobre todo, estos dobles discursos y este *asolapamiento* que me pareció clarísimo (Silvia Espinel, 27 años, espectadora 2013).

Silvia recibe el texto teatral de *P.A.T.R.I.A.* desde su rol como socióloga, profesora y miembro de una familia mestiza. Estas identidades entran en juego y le permiten elaborar una lectura del texto en la que ella acentúa lo que ella llama el *asolapamiento* del racismo. De acuerdo a su identidad como profesora y socióloga, concluye que la obra es una excelente forma de poner aquella circunstancia en evidencia.

Siguiendo a Martín-Barbero, apreciamos como los diferentes casos citados aquí interpretan el sentido de *P.A.T.R.I.A.* desde sus contextos e identidades culturales. Se apropian del contenido y les dan una utilidad en el marco de su propia vida. Profundizaremos en este punto al ver las acciones que la obra provocó en los espectadores.

5.3.4. La negociación del sentido

Retomando a Stuart Hall, la lectura que hacen los receptores del mensaje puede ser hegemónica, negociada o de oposición. Como hemos visto en la sección anterior, la lectura de los espectadores de *P.A.T.R.I.A.* es negociada en tanto se confrontan lo representado con sus propias identidades e historia para dar una lectura final. Si bien la gran mayoría de escenas y mensajes de la obra fueron procesados de esta manera, algunos espectadores marcaron una lectura más cercana a la *oposición* con respecto a un tema específico.

La obra es una obra limeña desde Lima, evidentemente todos son migrantes en Lima. Todos han salido de sus zonas y están en Lima, y están dándole una visión desde Lima del problema político del país (...) Pero eso, o a lo mejor ese es el enfoque que quiso tener la obra, explícitamente, decir: somos limeños, haciendo un análisis del país desde Lima, que es el mismo problema del diagnóstico ¿Qué hubiera pasado si la obra, cambiaras a los actores con sus experiencias reales y fueran todos en Arequipa? (...). Entonces si la realidad fue plantearlo desde Lima, también hay que decirlo claro (Eric Iriarte, 33 años, espectador 2011).

Como vemos, Eric se distancia de la propuesta de Tránsito recalcando que el retrato que elaboran no corresponde a la patria en su complejidad y diversidad; sino que es una visión de su condición limeña y urbana. Si bien, por las entrevistas elaboradas a Tránsito sabemos que ellos no pretenden dar una mirada nacional o representativa del Perú, sino desde sus propias experiencias personales; es interesante como algunos espectadores *reclaman* y *fiscalizan* este aspecto de la obra.

5.3.5. ¿Con qué estás comprometido? Reflexiones y acciones producidas a raíz de P.A.T.R.I.A.

P.A.T.R.I.A. gira en torno a la discusión de la identidad ciudadana de los peruanos lo que se cristaliza en la pregunta “¿Con qué estas comprometido?”. En ese sentido, la obra convoca al espectador a vincularse y reinterpretar la propuesta escénica desde una revisión de sus identidades e historia pasada y presente, que determinan su ser ciudadano en el presente y en el futuro. A continuación, comentamos algunos resultados de dicha confrontación.

A un primer nivel, podemos identificar todas aquellas reflexiones que la obra suscitó. Por un lado, permitió examinar el entorno y la cultura política desde nuevos puntos de vista; así como, provocar el auto-reconocimiento del yo ciudadano y reevaluar el rol que se desempeña como ciudadano. Presentamos algunas citas ilustrativas al respecto:

Entonces, es... sí nos dimos cuenta, o sea, sirvió para darnos cuenta de cómo los dos manejamos nuestra ciudadanía como también nos hemos ido compenetrando en la misma relación de pareja [con su esposo] para que cada postura vaya, un poco, suavizando cada una de las cosas. Él por ejemplo, se volvió un poco más activista y yo me he ido un poco más relajando, ¿no? Entonces, sirvió mucho la obra para identificarnos, ver puntos en los que estábamos en común, en contra o analizar nosotros mismos nuestros roles, ¿no? (Rosa Carrasco, 42 años, espectadora 2011).

[Me hizo pensar en] el nivel de escucha, eh, hay una escena donde Natalia habla del conflicto de Bagua, va analizando el país y haciéndole la limpia de chacra, al final Katiuska le dice “yo tengo una pregunta”, y ella le dice: “ah, nadie te ha preguntado”, pregunta sin escucharla. Entonces, habla una hora para decir que tenemos que escuchar, que hacer inclusión social a nivel nacional y al final con un simple acto va, da a notar lo que realmente somos. Nosotros a veces nos llenamos, hablamos una hora de lo que debemos hacer, en teoría, pero viene alguien para responder el discurso, o sea, no somos consecuentes con el mismo discurso que acabamos de exponer y eso no solo ocurre entre Natalia y Katiuska, sino entre varias personas del país que está dentro del mismo Lima o entre regiones. Entonces, conecté inmediatamente, pues, esa escena y lo que ocurre en la sociedad. Concretamente ese punto (Natalia Vela, 25 años, espectadora 2013).

Así mismo, otras de las reflexiones encontradas fueron aquellas que permitieron confrontar al espectador con la experiencia del *otro*. Como fue el caso de un espectador que se comprometió mucho con la historia de Gabriel de La Cruz.

Cuando Gabriel dice que él es gay y cuando su familia, también, totalmente, de una, de un nivel, o sea, es como se fue, huyó de su casa y después decide como reencontrarse con él, ¿no? Y, entonces decidir expresarse libremente. Decir que él es gay. Entonces era lo más libre que pudiera ser (...) me encantó que él se pudiera liberar, o sea que realmente, o sea, hay tantos prejuicios que estamos totalmente reprimidos, entonces esa represión, este, lo mal que nos hace a todos, ¿no? Entonces cuando uno decide decir lo que nos pasa, eh, ya se libera, pues (Carmen Flores, 39 años, espectadora 2013).

En un segundo nivel, encontramos que las reflexiones pueden llevar a determinaciones, las que entendemos como resoluciones de cursos de acción. En algunos casos, los espectadores se confrontaban con la obra cuando ya tenían previa y claramente establecida una determinación de cómo ejercer su ciudadanía. En esta línea está el comentario de Silvia:

Yo puedo decir que a mí me apasiona la sociología, mi carrera, me apasiona mucho, me apasiona la enseñanza, me apasiona trabajar con docentes, trabajar con estudiantes en gestión pública educativa, me apasiona eso, y creo que gracias a ti, gracias a *P.A.T.R.I.A.*, creo que cuando salí de ahí, dije: “En verdad no me equivoqué” (Silvia Espinel, 27 años, espectadora 2013).

En su contacto con la obra, Silvia realizó una revisión de su identidad como ciudadana y los compromisos asumidos; de modo que pudo ratificar el camino elegido y salir del montaje con una gran motivación al respecto. Ahora bien, la obra también le permitió reflexionar sobre algunos aspectos y plantearse nuevas determinaciones o cursos de acción:

Creo que desde pequeños siempre debemos enseñarle a nuestros hijos a ser críticos, no ha ser corderitos. Lo que pasa es que yo he pensado así y a raíz de *P.A.T.R.I.A.* y ahorita que estamos conversando, llego a la conclusión de que quiero que mi hijo sea crítico (Silvia Espinel, 27 años, espectadora 2013).

Un caso diferente fue el del joven David Gómez, a quién *P.A.T.R.I.A.* le permitió confrontarse con el hecho de que hasta entonces, él no tenía ningún compromiso asumido con su país. Gracias a la obra, David señala haber tomado la determinación de definir aquel compromiso:

Entonces la obra me dejó eso, una motivación al tratar de encontrar, este, de cómo llenar este vacío, pero también preocupada de que a mi edad, 17, tampoco es que sea un niño de 11 o de 5 años recién nacido. Y a mis 17 años todavía no logre encontrar un compromiso

genuino con mi país. No con mi carrera, ni con mi vida, ni con mi familia, si no con mi país (David Gómez, 18 años, espectador 2011).

En un tercer nivel, encontramos que algunos espectadores emprendían acciones en función de las reflexiones y/o determinaciones asumidas. En el caso de Natalia Vela, ella ya tenía una determinación y un comportamiento definido con miras al contexto electoral: no revisaría ninguna propuesta ni tomaría una decisión sobre por quién votar; sino hasta la semana previa a los comicios. Al ver *P.A.T.R.I.A.* cuestionó su determinación y optó por un nuevo curso de acción:

Yo vi la obra en febrero, más o menos, a fines de febrero me parece, y faltaba casi 1 mes para las elecciones, la primera vuelta. Y para ese entonces yo decía: yo me voy a decidir en la última semana, no quiero saber nada de ninguno de los 11. Y ya cuando ya terminó la obra, yo dije: “pero por qué me voy a decidir en la última semana” (...). Dije: “no, es ahora, por qué de aquí a un mes si puede ser hoy”. Y ahí ya me puse a pensar en cada uno de los candidatos y en lo que yo quería, al margen de los candidatos, en lo que yo esperaba de mi futuro respecto al Perú. Cómo me veía yo ahí y qué tipo de país yo quería obtener. Entonces, la obra me sirvió para eso, ¿no? No para decidir por quién votar, sino para animarme a pensar y no decir: “ay, no me interesan las elecciones, ya al final voy a ver yo”. No, sino que a partir de ahí empecé a seguirle los pasos a la gente que estaba postulando, incluso a los más chiquitos, estaba pensando en votar por uno de los chiquitos, y ya después dije “no”. pero la cosa es que desde que vi la obra, este, me decidí, pues, dije: “ya no puedo tener esta actitud en que me llega todo, si no hay que tener un rol activo también” (Natalia Vela, 23 años, espectadora 2011).

Otra de las acciones que *P.A.T.R.I.A.* suscitó en los espectadores fue el de comprometer o llevar a otras personas a ir al teatro. Esto evidencia que la experiencia teatral fue sumamente valorada por el espectador y desea que otras personas pasen por la misma experiencia, desea compartirla. Esto es un indicador de que el espectador experimentó el poder transformador del arte. Veamos el comentario de Rosa al respecto:

Sí, después agarré, no, mi mamá: “tienen que venir al teatro, tiene que venir fulanita, a todos mis nietos y de paso a todos mis sobrinos, mi esposo”. Él tampoco estaba muy animado de ir, pero fue y al final, y con algunos chicos con los que trabajé algunos talleres en San Juan de Lurigancho, que ya tienen 17 años, han terminado el colegio. Entonces nos fuimos un manchón como de 15, ¿no? Y a ellos les pareció bacán, porque tenemos un prejuicio, pensamos que por ejemplo, al menos en las zonas urbano marginales, es completamente entendible la obra. Porque también viven las mismas cosas de Lima, las mismas taras de la Lima en general las hemos llevado para allá, ah. O sea, en los colegios de Montenegro el que es menos andino discrimina al que tiene mote, o sea, es alucinante. Entonces, sí (Rosa Carrasco, 42 años, espectadora 2011).

Todas las reflexiones, determinaciones y cursos de acción aquí reseñados muestran que la obra de teatro permitió fortalecer la condición ciudadana del espectador en la medida en que (1) pudo examinar históricamente su identidad y participación en la comunidad política; (2) pudo elaborar reflexiones críticas sobre su entorno y sobre las diferentes formas en que la ciudadanía pasa por mujeres y población LGTB; (3) sobre la base de dichas reflexiones pudo revisar sus determinaciones, lo que les permitió reafirmarse en los caminos elegidos o elegir nuevos caminos a tomar en relación a los asuntos públicos; y (4) en algunos casos, movilizarse hacia acciones que implican el ejercicio responsable de derechos o que demuestran un compromiso por forjar lazos de convivencia y repercutir positivamente en el entorno. De esto concluimos primero que la intención comunicativa de Tránsito de interpelar e impulsar a los espectadores a la acción, se cumplió; y segundo, que así como el montaje de *P.A.T.R.I.A.* ha sido un proceso positivamente transformador para los actores-ciudadanos; lo ha sido también para los espectadores-ciudadanos. Se revela entonces la potencialidad del teatro para constituir procesos de comunicación para el desarrollo.

Ahora bien ¿en qué radica que la obra haya podido causar dichas repercusiones en los espectadores? De acuerdo a las declaraciones de los entrevistados, señalamos algunos elementos que podrían darnos algunos pistas de en dónde radicó la potencia de *P.A.T.R.I.A.* Los espectadores consideran que los actores establecían una comunicación más palpable

con ellos que en los montajes a los que solían asistir. Esto no sólo se evidenciaba en el uso del espacio o los momentos en los actores que rompían la cuarta pared; sino sobre todo en aquellos testimonios que los actores compartían durante la obra. De allí que al llegar a la escena final -la favorita de la mayoría-, los espectadores se sintieron llamados a preguntarse seriamente a qué se comprometían. Como hemos señalado líneas arriba, la *entrega* del actor era correspondida con la *entrega* del espectador, y en la pregunta final se llega a un momento cúlpe, se experimenta plenamente el *convivio* entre actores y espectadores (Dubatti).

Me permitió, en todo caso, explorar pasajes de mi vida, biografías, temas sociales, este, no sé, mi rutina de trabajo, los temas que vivo, me hizo pensar en los alumnos de mi clase, en la gente con la que hablé, en los... a los actores con los que hablé alguna vez, muchas cosas y creo que podría resumirlo en eso, ¿no? En esta serie de sensaciones (Silvia Espinel, 27 años, espectadora 2013).

Y también, como a ti, me encantó la última escena en donde dice: a qué te comprometes tú, porque luego de haber estado en un grupo, de haber estado frente a un grupo que te presentó tantos puntos de vista, y te hizo reflexionar tanto, que uno se pregunta, de verdad, a qué se compromete uno (David Gómez, 18 años, espectador 2011).

También, como se explicó al inicio de esta sección, los espectadores han valorado sumamente abordar el tema de la patria, desde el *nosotros*, desde el *ser peruano*; y no desde la condición del individuo en general. Otro aspecto que los espectadores destacan es que sienten haber sido llevados por un proceso cuidadosamente preparado para llegar con aquella disposición a la pregunta final, intercalando escenas de tintes más dramáticos con escenas de tintes más cómicos. Es importante recuperar el sentido de proceso ya que si bien aquí hemos examinado por separado reflexiones u opiniones, determinaciones, y acciones; éstas en realidad son parte de un continuum en la subjetividad del espectador donde interactúan aspectos que escapan al momento y lugar de la interacción teatral, pero que se van concatenando y terminan produciendo determinados impactos.

5.3.6. “No estamos solos”

P.A.T.R.I.A. hizo transitar a los espectadores por emociones como la tristeza, la nostalgia, la cólera, la alegría; pero sobre todo, los espectadores indican que se fueron con una gran motivación y sentido de esperanza.

Además de lo que ya se ha venido explicando líneas arriba, esta sensación de motivación guarda relación con una suerte de sentido de comunidad imaginada que parece constituirse gracias al haber compartido el espacio teatral. Los espectadores señalan que la obra les permitió sentir que no estaban solos en la lucha; sino que existían otras personas que compartían emociones, reflexiones y acciones similares a las suyas. En tal sentido, valoraban la posibilidad que les había dado *P.A.T.R.I.A.* de compartir un espacio físico, más allá de los medios de comunicación y las redes sociales donde poder encontrarse y hablar sobre estos temas.

Es valioso, porque ya no es un discurso de un texto, no, un discurso de un informe, ni es un discurso político. Me he vinculado emocionalmente con personas, eh, entonces ha sido como un soporte emocional, ¿no? entonces ha sido un soporte, no me he sentido sola, me he sentido acompañada y sentirse acompañado es importante (Rosa Carrasco, 44 años, espectadora 2013).

El intercambio escénico puede constituirse en un nuevo espacio político donde actores y espectadores recuperan su voz, re-imaginan su identidad y su comunidad desde lo afectivo y lo racional, y toman determinaciones y nuevos cursos de acción para intervenir en ella.

5.3.7. “Predicando entre convencidos”

Todos los espectadores perciben que la obra tuvo impacto personal importante en ellos; y concordaban en que su asistencia al grupo focal era un indicador de dicho impacto. Sin embargo, los espectadores creían que la gran mayoría de espectadores eran personas medianamente o altamente reflexivas y predispuestas a comprometerse con el país. En tal

sentido, se mostraban preocupados –e interesados- por qué la obra llegará a un público mayor; de modo que pueda tener un impacto más significativo en la sociedad.

Por ejemplo, llevar el teatro a ciertos colegios, proponer una versión radial, por ejemplo, para, no sé, si cabe plantear el tema en la radio. Es un trabajo creo que ya más distinto, y ya depende ahí cuál es el objetivo del realizador. Si solamente era hacer la obra y hacernos pensar o si era impactarnos así como país, ¿no? (Rosa Carrasco, 44 años, espectadora 2013).

Probablemente si se hiciese una versión de *P.A.T.R.I.A.* a modo de radionovela al interior del país el impacto sería, obviamente, muchísimo mayor, muchísimo mayor en la sociedad. Entonces, sí, sería una buena idea que haya una radio novela o una pieza radial de este tipo, como había antes, radio novelas o historias radiales, por ejemplo, esa idea amplificaría el impacto de *P.A.T.R.I.A.* a niveles inimaginables, realmente (Giovanni Hinojosa, 25 años, espectador 2013).

Los espectadores desearían que más ciudadanos puedan compartir la experiencia porque consideran que *P.A.T.R.I.A.* les ha permitido repensarse como individuos y como comunidad; con puntos que los unen; que los llaman al encuentro, superando las diferencias.

Conclusiones, apuestas, preguntas y una demanda

Conclusiones

1. P.A.T.R.I.A como proceso de comunicación que fortalece la condición ciudadana de actores y espectadores.

Esta investigación partió de la inquietud por comprender qué sentido político construían los gestores y espectadores de *P.A.T.R.I.A.* para descubrir las posibilidades que el teatro ofrece en el fortalecimiento de la condición ciudadana. Como hipótesis nos planteamos que dada la naturaleza empática, introspectiva y cuestionadora, la puesta en escena había propiciado reflexión y discusión en sus gestores y espectadores, fortaleciendo la condición ciudadana de los mismos. A través de las entrevistas a profundidad, grupos focales y análisis de contenido; se concluye que la creación y el montaje de *P.A.T.R.I.A.* constituyen un proceso de comunicación y un espacio de encuentro donde los actores y espectadores comparten su visión del país y, sobre todo, sus historias e identidades como ciudadanos. El intercambio permite fortalecer su ejercicio ciudadano como examinaremos en los siguientes párrafos.

2. Primer momento del proceso comunicativo: la creación colectiva democrática.

En tanto proceso, se distinguen tres momentos. En el primero, los creadores de *P.A.T.R.I.A.*, respaldados en la confianza y respeto mutuos, compartieron sus historias, opiniones, sensaciones y deseos movilizados por el cuestionamiento sobre la situación social y política del país a puertas de un proceso electoral. En este primer momento los flujos de comunicación se caracterizaban por la bi-direccionalidad y horizontalidad en las relaciones actor(es)-actor(es) y actor(es)-director. Se ha observado que para que la comunicación se realice de ese modo; es indispensable el reconocimiento de la libertad, igualdad y diversidad de todos los participantes. El caso de *P.A.T.R.I.A.* muestra que, si

intentamos propiciar una comunicación de doble vía, respetuosa y con miras a alcanzar acuerdos, es preciso asegurar esas condiciones previas.

Siguiendo a autores como López, Taylor, Marshall, Degregori y Tubino; la libertad, la igualdad básica y el reconocimiento de la diversidad son elementos constitutivos de la condición y ejercicio ciudadano. De este modo, la comunicación teatral enmarcada en un proceso de creación escénica ha permitido fortalecer la condición ciudadana de los creadores a un nivel personal y a un nivel colectivo. A un nivel personal, los creadores han podido cuestionar y reafirmar su vínculo de pertenencia con la comunidad política. Al revisar el texto teatral, observamos que en sus testimonios los actores expresan sus inconformidades o dificultades en relación con su identidad como peruanos y peruanas; y sobre tal sinceramiento, culminan con un tono positivo, apostando por un futuro mejor. Esto evidencia que desde las artes escénicas y la comunicación para el desarrollo pueden darse procesos de afianzamiento de la identidad y de re-imaginación de la democracia.

A lo largo del proceso creativo, los artistas han fortalecido virtudes cívicas tales como el sentido crítico, la solidaridad, la apertura al diálogo, la participación activa, y la responsabilidad, según la clasificación de Pereira. Esto a su vez repercute en la consolidación de la agrupación, la que después del proceso creativo se encuentra mejor preparada para la aceptación de disensos y la construcción de consensos. Estas interacciones dan contenido a la identidad de grupo, que como hemos visto ha establecido ciertas premisas de creación que guían su trabajo escénico.

3. Segundo momento del proceso comunicativo: el intercambio entre actores y espectadores durante la puesta en escena.

El segundo momento, sucede en la interacción creadores-espectadores. A nivel de la comunicación visible y audible, podemos indicar que durante las funciones, los creadores -quienes han preparado el discurso escénico- son los emisores preponderantes de la comunicación. Por su parte, los espectadores se comunican, con menor intensidad, a través de sus gestos, desplazamiento en el espacio, risas, exclamaciones y estado de ánimo.

Sin embargo, el proceso de comunicación invisible es sumamente poderoso y gracias a los grupos focales realizados hemos podido tener una mejor comprensión de lo que ocurre durante la función. Como se ha explicado, la mayoría de espectadores asisten a la obra con una disposición de búsqueda de puentes entre la propia historia y la historia representada. De este modo, el espectador está en una constante relación de identificación con el actor. Esta relación en la que actor y espectador comparten en silencio una serie de signos y símbolos varía en intensidad y depende en gran medida de la carga subjetiva de cada persona. Sin embargo, los espectadores han señalado como factores críticos la posibilidad que les dio *P.A.T.R.I.A.* de visibilizar y hablar sobre el *nosotros los peruanos*. El hecho de que los actores *pongan en común* sus historias y reflexiones desde su sinceridad y sentido de vulnerabilidad, conminó a los espectadores a *poner en común* sus propias historias y reflexiones. En este intercambio se produce una comunicación significativa y movilizadora para todos los involucrados.

Desde los resultados de la investigación, hemos podido identificar que en la mayoría de casos la intención del actor con su escena se corresponde con la reflexión que los espectadores elaboraron a partir de ella. Esto nos habla de una situación de entendimiento entre el actor y el espectador, que es muy valiosa para fines comunicativos. Sin embargo, aquí no termina el proceso de producción de sentido de *P.A.T.R.I.A.*, ya que, tal como lo hemos identificado, a partir de tal entendimiento el espectador elabora o continúa su proceso de interpretación.

Así pues, existe en *P.A.T.R.I.A.* un momento clave. En la última escena, los actores rompen la cuarta pared y confrontan al espectador con el mensaje central de la obra a través de la pregunta: “¿Con qué estás comprometido?”. A lo largo del montaje, Tránsito le dice al espectador que la patria se construye a partir de la diversidad de acciones individuales puestas en relación con el colectivo; y en consecuencia, lo invita a la acción más allá de la sala teatral. En este momento, el espectador participa junto al actor de la acción escénica, se convierte en emisor y en actor del montaje, ya que su respuesta es indispensable para concluir la dramaturgia de la obra.

En base a los hallazgos, se puede concluir que la interacción final permite explicitar o dar forma verbal a una serie de procesos internos vividos por el espectador a lo largo de la función. El ejercicio de la palabra otorga poder al espectador. En base a las interpelaciones experimentadas a lo largo de la función a las que se suma la última pregunta, el espectador completa el sentido del producto cultural, para sí mismo, para los actores y para los otros espectadores.

En el caso específico de *P.A.T.R.I.A.*, y luego de analizar las opiniones de las y los espectadores, podemos concluir que el espectador pudo (1) examinar históricamente su identidad y participación en la comunidad política y (2) elaborar reflexiones críticas sobre su entorno y sobre las diferentes formas en que la ciudadanía pasa por mujeres y población LGTB. Esto nos indica que los espectadores fortalecieron su condición ciudadana al poner en práctica su sentido crítico y su capacidad para ponerse en el lugar del otro.

4. Tercer momento del proceso comunicativo: lo que ocurre fuera de la sala teatral.

El tercer momento al que aludimos se refiere a aquello que actores y espectadores hacen con lo vivido en el encuentro escénico. Es muy difícil clasificar la multiplicidad de repercusiones producidas, pero en un intento por ordenar lo encontrado podemos señalar que (1) sobre la base de las reflexiones elaboradas durante la función el espectador pudo revisar sus determinaciones, lo que le permitió reafirmarse en los caminos elegidos o elegir nuevos caminos; y (2) en algunos casos, movilizarse hacia acciones que implican el ejercicio responsable de derechos o que demuestran un compromiso por forjar lazos de convivencia y repercutir positivamente en el entorno.

En el caso de los actores, participar en *P.A.T.R.I.A.* constituyó el primer impulso para acciones escénico-ciudadanas posteriores. En todo caso, lo que queda claro es que la repercusión es subjetiva en tanto es el sujeto quien determina el grado de involucramiento con el producto escénico, y como este hecho se vincula de modo causal o disparador sobre acciones posteriores en su vida familiar, profesional, cívica, entre otras dimensiones.

Constatando las repercusiones producidas en *P.A.T.R.I.A.* nos sumamos al pedido de los espectadores entrevistados para que Tránsito –y otros grupos artístico-culturales– lleguen a nuevos públicos. Toda organización cultural que defienda el arte desde su potencia transformadora, tiene el reto de expandir sus públicos; esto es, volver sus interacciones más incluyentes y democráticas.

En suma, hemos podido comprobar que a través de la comunicación teatral, actores y espectadores compartieron de forma verbal y no-verbal sentimientos, críticas y sueños sobre su país, lo que permitió fortalecer su condición ciudadana en formas y grados diversos.

Apuestas

Los resultados de nuestra investigación nos permiten apostar con certeza por algunos caminos.

5. Sinergia entre las artes escénicas y la comunicación para el desarrollo

Al constatar las repercusiones positivas en los actores y espectadores de *P.A.T.R.I.A.*, nos reafirmamos en la apuesta por incluir a las artes escénicas en estrategias de comunicación para el desarrollo. De un lado, observamos que los procesos de creación colectiva, al basarse en el diálogo y el consenso, potencian habilidades comunicativas indispensables para el desarrollo ciudadano de la persona tales como la escucha, la capacidad de argumentación y el sentido crítico. Así mismo, fortalecen los vínculos con los otros desde la sinceridad, la responsabilidad por el otro y la confianza. En tal sentido, se recomienda el diseño y aplicación de estrategias de comunicación para el desarrollo que incluyan procesos de creación colectiva.

De otro lado, los montajes teatrales repercuten en la condición ciudadana de los espectadores, involucrándonos racional y sensiblemente en proceso de introspección y de comprensión de la diversidad, que inciden positivamente en la convivencia armoniosa y justa de los ciudadanos. Por ello, se recomienda incorporar espectáculos teatrales en

estrategias de comunicación para el desarrollo que persigan objetivos educativos y de sensibilización. Nos parece que pueden ser particularmente potentes para alimentar los debates sobre derechos humanos o visiones del desarrollo, que usualmente polarizan a la población.

La sinergia se vuelve más pertinente cuando recordamos que en el marco teórico hemos reflexionado sobre los dilemas de los comunicadores para el desarrollo por ubicarse entre la implementación de una comunicación difusionista o una comunicación participativa. Pues bien, buscando integrar ambos enfoques observamos, a través del caso de *P.A.T.R.I.A.*, que las artes escénicas pueden provocar una comunicación que además de transmitir información y posturas críticas comprometa al espectador de modo significativo y lo conmine a nuevas determinaciones o acciones. En otras palabras, la experiencia escénica puede motivar la capacidad de agencia del espectador: educación ciudadana desde la comunicación.

6. Insistir en la medición cualitativa de la comunicación escénica

Por todo lo anterior, debemos superar la resistencia hacia la medición de la experiencia teatral, y apostar por esta línea de investigación. La subjetividad es posible de ser medida; correspondería ser rigurosos y creativos en las metodologías de investigación. En nuestra investigación, hemos realizado grupos focales a espectadores luego de uno a tres meses después de haber asistido a la función ya que nos interesaba indagar sobre los impactos posteriores que la obra causó en ellos. Otra opción podría ser realizar grupos de conversación al finalizar la función, con o sin la presencia de los creadores. También es posible optar por formatos individuales de recojo de información, los que podrían permitir la profundización en la experiencia personal. Así mismo, las metodologías pueden incorporar tecnologías de comunicación. Por ejemplo, pueden emplearse los teléfonos celulares o cabinas con cámaras para lograr registrar una reacción inmediata de los espectadores ante un montaje. Se trata de innovar en las metodologías de medición del impacto de la acción comunicativa en la subjetividad de las personas.

Lo mismo ocurrirá cuando nos planteemos desarrollar estrategias de comunicación para el desarrollo que impliquen procesos escénicos –o de alguna otra disciplina artística- Si partimos de la premisa de que esta estrategia fortalecerá capacidades o virtudes en los participantes; es imprescindible dedicarnos a diseñar una metodología que las mida ¿De qué otro modo podríamos sostener nuestra apuesta por la sinergia entre las artes escénicas y la comunicación para el desarrollo? Creemos que el diseño metodológico de tal medición no se agota en las categorías de la comunicación, sino que puede nutrirse de disciplinas como la educación y la psicología.

En nuestra investigación, hemos empleado herramientas que reivindican la voz, la opinión y el sentir de los participantes. Ahora bien, se nos ocurre que tales herramientas pueden ser complementadas utilizando recursos como la fotografía y el vídeo que permiten introducir lo sensorial y afectivo con mayor contundencia. Aquí podrían tomarse aportes de la antropología visual.

Cabría anotar que apostar por la metodología cualitativa no significa renunciar a medir cuantitativamente los aspectos que así lo requieran, sino que ambos enfoques deben complementarse. Por ejemplo, construir un perfil sociodemográfico que permita caracterizar y tipificar a la comunidad de espectadores teatrales en Lima, podría ser un ejercicio de investigación cuantitativa que fortalecería el campo de la investigación en comunicación y a la investigación cualitativa que pueda nutrirse de tales resultados.

Preguntas

El estudio también nos plantea ciertas interrogantes que abren nuevos caminos por explorar desde la comunicación para el desarrollo y las artes escénicas.

7. Acción escénica para el fortalecimiento institucional

Una primera pregunta reside en confrontar la metodología de creación colectiva con la estructura y flujos de comunicación al interior de las organizaciones sociales y políticas ¿En qué medida las artes escénicas –o las artes en general- pueden aportar a la construcción

de metodologías y el fortalecimiento de las capacidades para el diálogo democrático que se torna tan difícil al interior de las organizaciones como colectivos, redes, movimientos o partidos? Después del estudio de este caso, y salvando las diferencias de implementación, no es difícil imaginar que un proceso de comunicación para el desarrollo a través de las artes escénicas puede empoderar, por ejemplo, a los miembros de una organización social de base o un grupo de jóvenes, tanto a nivel de habilidades interpersonales y virtudes cívicas, como al fortalecimiento organizacional indispensable para que sean agentes de su propio desarrollo.

Por lo pronto, una lección que nos deja Tránsito es que la fuerza del vínculo repercutirá en el nivel de compromiso y participación con la organización; por lo que es preciso promover las opciones de realización de sus miembros y la rotación de roles y funciones. La experiencia de creación escénica de producción colectiva moviliza una serie de elementos comprometidos con la formación ciudadana, los cuales pueden contribuir notablemente al desarrollo de la conciencia y acción política de sus participantes. Esta es una buena estrategia para mejorar la convivencia y democratizar la vida institucional.

8. Potencialidad del espacio y la acción escénica para constituirse en espacio político

Una segunda reflexión gira en torno al reto de la comunicación para el desarrollo por promover y construir nuevos espacios de debate político. En el estudio, hemos podido constatar que los espectadores valoraron las funciones de *P.A.T.R.I.A.* como espacios alternativos para el debate, que permitirían interacciones presenciales desde la sinceridad y la reivindicación de la experiencia personal. ¿Es posible considerar los intercambios escénicos como nuevos espacios para la reflexión, discusión e incluso acción de lo político que permitan instaurar nuevos lenguajes y dinámicas? ¿Al acercar la política a la acción estética comprometida y emotiva podríamos revitalizar los espacios e intercambios políticos? Sería importante considerar esta potencialidad, teniendo en cuenta metodologías como la del teatro-foro. Convendría pensar en cómo esta potencialidad podría incluirse

dentro de procesos y estrategias más amplias de comunicación para el desarrollo dando lugar a nuevas metodologías.

9. Acción escénica para la incidencia política

Una objeción que sobreviene cuando pensamos en el teatro como espacio político es el limitado número de personas que pueden participar de la interacción. A ello respondo señalando que se tienen que diseñar estrategias de comunicación que a través de la sinergia con soportes audiovisuales y digitales; permitan ganar alcance a los medios escénicos. Consideremos que en nuestros días, hasta la intimidad de un hogar filmada con la cámara de un celular puede obtener presencia en la agenda pública. Por otro lado, recordemos que en muchos casos una comunicación efectiva no requiere de la mayor cantidad de público; sino de llegar a los actores más estratégicos de acuerdo a los objetivos, como pueden ser decisores de políticas públicas, líderes de opinión u organismos internacionales; es decir, a los sujetos de poder en cuestión ¿Podemos pensar en estrategias de comunicación e incidencia política que incluyan al teatro como un disparador o catalizador de negociaciones y sinergias?

Y una demanda...

Finalmente, es importante señalar que viéndose el potencial de las artes escénicas en el campo del desarrollo y de la educación ciudadana; es responsabilidad del Estado asumir un rol más activo y comprometido con las políticas artístico-culturales: dinamizando económicamente el sector cultural; promoviendo y potenciando los impactos que ya generan las organizaciones culturales en los distintos campos del desarrollo; fortaleciendo sus capacidades técnicas y de auto-gestión; valorando sus demandas y opiniones en el debate público. Como investigadores, nos toca generar la evidencia que permita defender una comunicación transformadora desde el arte y la cultura.

Bibliografía

LÓPEZ, Sinesio (1994). “Los partidos políticos: crisis, renovación y refundación”. *Cuestión de Estado*. Lima, número 7, pp. 31-36.

ASOCIACIÓN DE COMUNICADORES CALANDRIA (2005). *Comunicación y desarrollo local. Cuaderno de Consulta*. Lima: Asociación de Comunicadores Calandria.

RODRIGO, Miquel (s/f). *Modelos de comunicación*. Barcelona: Portal Comunicacao. Consulta: 14 de agosto de 2015. <http://portalcomunicacao.com/download/20.pdf>

GARGUREVICH, Juan (2011). “No baila, ni tuitea”. *Brújula*. Lima: Asociación de Egresados y Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú, número 22, pp. 52-57.

MASÍAS, Rodolfo y Federico SEGURA (2006). “Elecciones Perú 2006: complejidades y paradojas de una democracia aún vulnerable”. *Colombia internacional*. Bogotá: Universidad de los Andes, número 64, pp. 96-121. Consulta: 31 de mayo de 2015. <http://www.redalyc.org/pdf/812/81206406.pdf>

TANAKA, Martín (2004). “El gobierno de Alejandro Toledo, o cómo funciona una democracia sin partidos”. *Política*. Lima: Instituto de Asuntos Públicos, Departamento de Ciencias Sociales, volumen 42, pp. 129-153.

LA REPÚBLICA (2011). “Conozca las “patinadas” verbales de García”. *La República*. Lima: 03 de julio de 2011. Consulta: 31 de mayo de 2015. <http://larepublica.pe/03-07-2011/conozca-las-patinadas-verbales-de-alan-garcia>

LÓPEZ, Sinesio (2014). “Juicio a la justicia”. *La República*. Lima: 19 de junio de 2014. Consulta: 31 de mayo de 2015. <http://larepublica.pe/columnistas/el-zorro-de-abajo/juicio-a-la-justicia-19-06-2014>

CISNEROS, Claudia (2015). “De Bagua a Tía María: Luchemos por lo justo”. *La República*. Lima: 31 de mayo de 2015. Consulta: 02 de junio de 2015. <http://larepublica.pe/imprensa/opinion/4228-de-bagua-tia-maria-luchamos-por-lo-justo>

ÑIQUEN, Alberto (2014). “Alan García tiene la mayor responsabilidad en el Baguazo”. Entrevista a Verónica Mendoza. *La Mula*. Lima: 05 de junio de 2014. Consulta: 02 de junio de 2015. <http://redaccion.lamula.pe/2014/06/05/alan-garcia-tiene-la-mayor-responsabilidad-en-el-baguazo/albertoniquen/>

ÁLVAREZ RODRICH, Augusto (2009) “El lobo del hortelano”. *La República. Foro electoral*. Lima: 07 de junio de 2009. Consulta: 02 de junio de 2015. <http://larepublica.pe/columnistas/claro-y-directo/el-lobo-del-hortelano-07-06-2009>

EL COMERCIO (2012). “Ollanta Humala sobre encuesta de poder: “No hay un cogobierno con Nadine””. *El Comercio*. Lima: 19 de setiembre de 2012. Consulta: 13 de febrero de 2015. <http://elcomercio.pe/politica/gobierno/ollanta-humala-sobre-encuesta-poder-no-hay-cogobierno-nadine-noticia-1471845>

PERÚ 21 (2013). “Dan con palo a Ollanta Humala tras admitir cogobierno con Nadine Heredia” *Perú 21*. Lima: 11 de noviembre de 2013. Consulta: 13 de febrero de 2015. <http://peru21.pe/politica/dan-palo-ollanta-humala-admitir-cogobierno-nadine-heredia-2157159>

LOAYZA, Pamela. “Los orígenes de la repartija. Balance de la selección de magistrados del tribunal constitucional”. *Revista Argumentos*. Lima: año 7, número 4. Consulta: 28 de marzo de 2015. http://www.revistargumentos.org.pe/origenes_de_la_repartija.html ISSN 2076-7722

MURILLO, Óscar (2012). “«Oro y agua»: dilemas y giros políticos de Ollanta Humala”. *Nueva Sociedad. Coyuntura*. Lima, número 240, pp. 4-15. Consulta: 28 de marzo de 2015: <http://132.248.9.34/hevila/Nuevasociedad/2012/no240/1.pdf>

LA REPÚBLICA (2012). “Los peligros de un gobierno inexperto y sin base política”. *La República. Foro electoral*. Lima: 22 de julio de 2012. Consulta: 12 de febrero de 2015. <http://larepublica.pe/22-07-2012/los-peligros-de-un-gobierno-inexperto-y-sin-base-politica>

GESTIÓN (2013). “Los vaivenes y las contradicciones de Ollanta Humala sobre Conga durante tres años”. *Gestión. Política*. Lima 30 de diciembre del 2013. Consulta: 12 de febrero de 2015. <http://gestion.pe/politica/declaraciones-ollanta-humala-sobre-conga-durante-tres-anos-2084924>

INFOGOB. Observatorio para la Gobernabilidad. Consulta: 10 de febrero de 2015. <http://www.infogob.com.pe/>

BALLÓN, Eduardo (2013). “Más allá de la revocatoria” *Quehacer. Poder y sociedad*. Lima: DESCO, número 189, pp. 12-18. http://www.desco.org.pe/sites/default/files/quehacer_articulos/files/04%20Ballon%20qh%20189.pdf

ALCÁZAR, Josefina (2005). “El arte del performance en México”. En DIEGUEZ, Ileana y Josefina ALCÁZAR (editoras). *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral 1*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, pp. 132-137.

ALCOCER, Daniel (2013). “de la Escuela de Frankfurt a la recepción activa”. *Razón y palabra*. Monterrey, número 81, pp. 1-26. Consulta: 24 de octubre de 2015. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N81/V81/37_Alcocer_V81.pdf

ALERTA CONTRA EL RACISMO. Plataforma contra la discriminación étnico-racial.
Consulta: 25 de abril de 2015. <http://alertacontraelracismo.pe/>

TRÁNSITO VÍAS DE COMUNICACIÓN ESCÉNICA. Consulta: 10 de febrero de 2015.
<http://www.transito.com.pe/>

ALFARO, Rosa María (1993). *Una comunicación para otro desarrollo: para el diálogo entre el norte y el sur*. Lima: Calandria.

ALFARO, Santiago (2008). “Diferencia para la igualdad: repensando la ciudadanía y la interculturalidad en el Perú”. En ANSION, Juan, Santiago ALFARO y Fidel TUBINO (editores). *Ciudadanía intercultural. Conceptos y pedagogías desde América Latina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

AMES, Rolando (2004). La política, la gente y los retos democráticos del país. En: Páginas. N°189. Perú, Lima.

AMPUERO, Javier (2013). “Responder al VIH/sida con más y mejor comunicación”. En ALFARO, Rosa María (editora). *Construyendo ciudadanía y desarrollo desde la comunicación*. Lima: Asociación de Comunicadores Sociales Calandria, pp. 75-90

ARTESI, Catalina (1989). Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano. En: Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL). Buenos Aires: Galerna/Lemcke, 1989.

BACA, Carlos (2011). “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”. *Razón y Palabra*. Monterrey, número 75, pp. 1-18. Consulta: 4 de setiembre de 2015.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/07_Baca_M75.pdf

BADIOU, Alan (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Manantial.

BALLÓN, Eduardo (2011). Las elecciones: el espectáculo de la política. *Quehacer. Poder y sociedad*. Lima: DESCO, número 181, pp. 18-21. Consulta: 13 de marzo de 2015. http://www.desco.org.pe/sites/default/files/quehacer_articulos/files/03_Ball_n_PODER_y_Soc_181.pdf

BALTA, Aida (2001). *Historia General del Teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

BELTRÁN, Luis (2005). “La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica un recuento de medio siglo”. Ponencia presentada en el *III Congreso Panamericano de la Comunicación*. Carrera de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 12 al 16 de julio.

BENÉITEZ, María Benita (2004). La ciudadanía en la teoría política contemporánea: *modelos propuestos y su debate. Tesis para optar por el grado de doctor*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Políticas y Sociología.

BENZA, Rodrigo (2007). *El teatro como herramienta de comunicación intercultural*. Tesis de licenciatura en comunicaciones con mención en artes escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de ciencias y artes de la comunicación.

BOAL, Augusto (1974). *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Argentina, Buenos Aires, Ediciones La Flor.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro (1975). *El teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor.

BRUCE, Jorge (2007). *Nos habíamos choleado tanto: psicoanálisis y racismo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

BUENAVENTURA, Enrique (1985). La dramaturgia del actor. En: TEATRO/CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana N°5. Argentina, Buenos Aires.

CALANDRIA - Asociación de Comunicadores Sociales (2012). Informe Violencia contra la mujer: “La mirada desde los medios”. Monitoreo de Medios de Comunicación. Lima. En: http://www.concortv.gob.pe/file/2012/noticias/11-informe_monitoreo-calandria.pdf

CARRIÓN, Julio, Patricia ZÁRATE y Elizabeth Zechmeister (2014). *Cultura política de la democracia en el Perú y en las Américas, 2014: Gobernabilidad democrática a través de 10 años del Barómetro de las Américas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CARRIÓN, Julio, Patricia ZARATE y Mitchell A. SELIGSON (2010). *Cultura Política de la Democracia en Perú 2012. Hacia la igualdad de oportunidades*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CARRIÓN, Julio, Patricia ZARATE y Mitchell A. SELIGSON (2010). *Cultura Política de la Democracia en Perú 2010. Consolidación democrática en las Américas en tiempos difíciles*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CARRIÓN, Julio, Patricia ZÁRATE y Mitchell A. SELIGSON (2012). *Cultura política de la democracia en Perú, 2012. Hacia igualdad de oportunidades*. Lima: USAID del Pueblo de los Estados Unidos de América.

CASTRI, Massimo (1978). *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal, 1978

CHEVALLIER, JEAN-FRÉDÉRIC (2005). “Teatro del presentar”. En DIEGUEZ, Ileana y Josefina ALCÁZAR (editoras). *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral 1*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, pp. 176-187.

CHIARELLA, Jorge (1988). “Notas acerca de la naturaleza del teatro”. Material del *Seminario regional sobre teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo*. Lima: UNESCO y PNUD.

CISNEROS, Armando (1999). “Interaccionismo simbólico, un pragmatismo acrítico en el terrero no los movimientos sociales”. *Sociológica*. México, año 14, número 41, pp. 103-126. Consulta: 21 de octubre de 2015. <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/4106.pdf>

COMISIÓN DE LA VERDAD Y LA RECONCILIACIÓN (2003). *Informe Final*. Lima.

CORNEJO, Giancarlo (2013). Fronteras que matan: autoritarismos y homo-transfobias. En: *Sombras coloniales*. Editor: Gonzalo Portocarrero. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

CORTINA, Adela (1998). *Ciudadanos del mundo: hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid, Alianza Editorial.

CRUZ, Luz María (2012). *Participación ciudadana de los jóvenes universitarios*. México D.F.: Editorial Trillas.

DE LA PEZA, Carmen (2006). “Las trampas de los estudios de recepción y opinión pública”. En SAINTOUT, Florencia (editor). *¿Y la recepción?: balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía, pp. 31-56.

DE LA TORRE, Tania (2014). *El Quiosco en campaña: un estudio a través del framing de los titulares de los diarios Correo y La República en las elecciones presidenciales del 2011 en el Perú*. Tesis de licenciatura en Ciencias Sociales con mención en Ciencia Política y Gobiernos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

DEFENSORÍA DEL PUEBLO – ADJUNTÍA PARA LA PREVENCIÓN DE CONFLICTOS SOCIALES Y LA GOBERNABILIDAD. *Reporte de Conflictos Sociales N° 142. Diciembre de 2015. Consulta: 04 de enero de 2016.* <http://www.defensoria.gob.pe/conflictos-sociales/objetos/paginas/6/48reporte-mensual-de-conflictos-sociales-n-142--dici.pdf>

DEFENSORÍA DEL PUEBLO (2009). *Actuación del Estado frente a la discriminación. Casos conocidos por la Defensoría del Pueblo* [Informe]. Lima.

DEGREGORI, Carlos Iván (2004). “Perú: identidad, nación y diversidad cultural”. *Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Lima, número 1. Consulta: 22 de enero del 2014. http://www.interculturalidad.org/numero01/b/arti/b_dfo_030404.htm

DEMUS –Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer (2006). Audiencia temática sobre la situación de discriminación por orientación sexual en el Perú ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos – CIDH. Lima.

DIÉGUEZ, Ileana (2005). “Entre la teatralidad y la performatividad: articulaciones liminales en la escena latinoamericana actual”. En DIEGUEZ, Ileana y Josefina ALCÁZAR (editoras). *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral 1*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, pp. 144-161.

DIEGUÉZ, Ileana (2005). “Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria”. En RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Yuyachkani, pp. 19-29.

DUBATTI, Jorge (2005). “Physis natural y physis poética en el acontecimiento teatral”. En DIEGUEZ, Ileana y Josefina ALCÁZAR (editoras). *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral 1*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, pp. 170-175.

DURAND, Pilar (2012). Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000. Tesis de licenciatura en comunicaciones con mención en artes escénicas.. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

EL COMERCIO (2013). “Discriminación de Estado”. *El Comercio. Editorial*. Lima: 8 de julio de 2013. Consulta: 14 de abril de 2015. <http://elcomercio.pe/politica/opinion/editorial-discriminacion-estado-noticia-1600956>

EL COMERCIO (2013). “El Perú está entre los 46 países con alto riesgo por protestas sociales”. *El Comercio*. Lima: 24 de diciembre de 2013. Consulta: 13 de agosto de 2015. <http://elcomercio.pe/peru/lima/peru-esta-entre-46-paises-alto-riesgo-protestas-sociales-noticia-1677641>

ELVIRA, Dora y Carlos Kohn (2010). “Hannah Arendt La vigencia de un pensamiento”. *Revista Enfoques*. Volumen 3, número 12, pp. 11-30. Consulta: 20 de abril de 2015. <file:///C:/Users/Pc/Downloads/Dialnet-HannahArendt-3395834.pdf>

EMOL (2013). “Mapa del matrimonio homosexual en el mundo”. *Emol*. Chile: 26 de junio de 2013. Consulta: 14 de abril de 2015. <http://www.emol.com/especiales/2015/actualidad/internacional/matrimonio-homosexual/index.asp>

ENCINAS, Percy (2012). “Teatro como práctica política en el Perú: dos momentos históricos”. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*. Lima: año 27, número. 53, pp. 125-139.

FLORES GALINDO, Alberto (1999). La tradición La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú, SUR. Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH, Lima, 1999. pp. 21-73

FORCADAS, Jordi (2012). *Praxis de teatro del Oprimido en Barcelona*. Barcelona: Editorial imprenta MRR. Consulta: 28 de abril de 2015. <http://www.patohom.org/PDFs/PraxisTeatroOprimido.Forcadas.pdf>

FULLER, Norma (1998). *Dilemas de la Femeidad. Mujeres de clase media en el Perú*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

FULLER, Norma (2012). Políticas públicas contra la violencia conyugal ¿Dónde estamos veinte años después? En: *Política social en América Latina y Género. Configuraciones/reconfiguraciones en la participación de las mujeres*. Coord. Susana Ortale y Rocío Enríquez Rosas. Guadalajara. ITESO.

GALLO, Blas Raúl (1968). *El teatro y la política*. Argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

GARCÍA, Alan (2007). “Receta para acabar con el perro del hortelano”. *El Comercio*. Lima: 25 de noviembre de 2007. Consulta: 18 de marzo de 2015. <http://delhortelanosuperro.blogspot.pe/2007/11/receta-para-acabar-con-el-perro-del.html>

GARCÍA, Alan (2007). “El síndrome del perro del hortelano”. *El Comercio*. Lima: 28 de octubre de 2007. Consulta: 18 de marzo de 2015. <http://www.justiciaviva.org.pe/userfiles/26539211-Alan-Garcia-Perez-y-el-perro-del-hortelano.pdf>

GARCÍA, Santiago (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Colombia, Bogotá, Ediciones La Candelaria.

GIBAJA, Pedro (1983). *Movimiento campesino peruano (1945-1964): algunos elementos de análisis preliminares y una aproximación bibliográfica*. CEPES: Lima.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo (2005). “En defensa del arte de la performance”. En DIEGUEZ, Ileana y Josefina ALCÁZAR (editoras). *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral 1*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, pp. 6-27.

GUMUCIO, Alfonso (2001). *Haciendo Olas. Historias de comunicación participativa para el cambio social*. Nueva York: The Rockefeller Foundation.

GUMUCIO, Alfonso (2004). “El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social”. *Investigación y desarrollo*. Barranquilla, volumen 12, número 1, pp.2-23. Consulta: 25 de julio de 2015. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26800101>

HALL, Stuart (1993) [1973] “Encoding, decoding”. En DURING, Simon (editor). *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, pp. 90-101. Consulta: 01 de setiembre de 2015. <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/SH-Encoding-Decoding.pdf>

HALL, Stuart (2003). *Representation: Cultural representations and signifying practices studies*. An introduction. London, Britain, SAGE Publications.

HOPKINS, Eduardo (1986). *Teatro contemporáneo en el Perú: teatro de grupo en Lima*. En: Letras N° 90. Perú, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/34_Segoviano_M75.pdf

INSTITUTO DE OPINIÓN PÚBLICA DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ (2013). *Boletín sobre Acoso Sexual Callejero*. Año VIII, Lima: PUCP.

JAUSS, Hans Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

JELIN, Elizabeth (1996). La construcción de la ciudadanía: entre la solidaridad y la responsabilidad. En: Construir la democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina. Editorial Nueva Sociedad, Caracas. P. 113-130.

KOGAN, Liuba, Rosa María Fuchs y Patricia Lay (2012). Discriminación sexual y racial en el ámbito laboral (267 – 294). En: La discriminación en el Perú. Balance y desafíos. Universidad Pacífico Lima.

KYMLICA, Will y Wayne Norman (2002). El retorno del ciudadano. Una revisión de la producción reciente en teoría de la ciudadanía. En: Taller Interactivo: Prácticas y representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú. Perú, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

LATINOBARÓMETRO (2013) Informe 2013. Santiago de Chile: Corporación Latinobarómetro.

LATINOBARÓMETRO (2015) Informe 2015. Santiago de Chile: Corporación Latinobarómetro.

LEIGH, Denise (2006). “Intervenciones en el espacio público a través de la performance. Recuerdo, Crisis y Lava la bandera”. En CANEPA, Gisela y María Eugenia ULFE. *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica – CONCYTEC, pp. 171-186.

LEVITSKY, Steven (2011). “La lógica de la incertidumbre”. *La República. Foro electoral*. Lima: 03 de abril del 2011. Consulta: 13 de marzo de 2015. <http://larepublica.pe/03-04-2011/la-logica-de-la-incertidumbre>

LIMA CÓMO VAMOS (2013). *Encuesta Lima Cómo Vamos 2013. IV Informe de percepción sobre calidad de vida*. Lima: Lima Cómo Vamos.

LIMA CÓMO VAMOS (2014). *Encuesta Lima Cómo Vamos 2014. V Informe de percepción sobre calidad de vida*. Lima: Lima Cómo Vamos. Consulta: 20 de febrero de 2015. <http://www.limacomovamos.org/noticias/descarga-la-quinta-encuesta-lima-como-vamos-2014/>

LLANOS, Martha (2010). *Arte y transformación social. El teatro del oprimido*. Lima: Alerta Educativa. Consulta: 24 de abril de 2015: http://alertaeducativa.blogspot.pe/2010/03/articulos-de-asociados_5523.html

LÓPEZ, Sinesio (1997). *Ciudadanos reales a imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de la ciudadanía en el Perú*. IDS-Instituto de Diálogo y Propuestas. Lima.

LUZURIAGA, Gerardo (1990). “Enrique Buenaventura: Un nuevo teatro para un nuevo público”. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro: de 1930 al presente*. Universidad Autónoma de Puebla, Maestría en Ciencias del Lenguaje, pp. 89-113.

MALCA, Malcolm (2008). *La gente dice que somos teatro popular: referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana*. Tesis de licenciatura en comunicaciones con mención en artes escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de ciencias y artes de la comunicación.

MANNARELLI, María (2013). “La desautorización de las mujeres o la autoridad en las sociedades jerárquicas”. En PORTOCARRERO, Gonzalo (editor). *Sombras coloniales*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

MANRIQUE, Nelson (1993). *Vinieron los sarracenos: el universo mental de la conquista de América*. Lima: DESCO.

MANRIQUE, Nelson (2004). “Sociedad Vol. 7”. *Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio.

MANRIQUE, Nelson (2013). *Amixers: redes sociales y racismo*. En: *Sombras coloniales*. Editor: Gonzalo Portocarrero. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

MANRIQUE, Nelson (2006). *Las elecciones del 2006 y la crisis del sistema de representación*. En: *Coyuntura*. N° 5. Perú, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARROQUÍN, Amparo (2015). *La categoría de “lo popular-masivo” en el pensamiento de Jesús Martín Barbero*. Tesis para optar por el grado de doctora en filosofía iberoamericana. Antigua Guatemala: Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, Facultad de Postgrados. Consulta: 06 de febrero de 2016. http://www.academia.edu/12253841/La_categoria%20de_lo_popular-masivo_en_el_pensamiento_de_Jes%C3%BA_s_Mart%C3%ADn_Barbero

MARSHALL, T.H. (1949). *Ciudadanía y Clase Social*. Conferencia en conmemoración del economista Alfred Marshall. Cambridge. En: *Reis*. España, número 79, pp. 297-344. Consulta: 25 de enero del 2014. http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_079_13.pdf

MARTIN ALGARRA, Manuel (2003). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid: Tecnos.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003). *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Grupo editorial Norma.

MARTÍNEZ, Vivian (2005). “Por un v”. En *aje trans-post-disciplinario –de ida y vuelta- entre teatro y performance*. DIEGUEZ, Ileana y Josefina ALCÁZAR (editoras). *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral 1*. México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, pp. 116-127.

MATTELART, Armand (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

MEJÍA, Andrés (2003). *Maestros de la democracia moderna: minibiografías y selección de textos clásicos*. Bogotá: Legis.

MELÉNDEZ, Cecilia (1996). “Incas sí, indios no”. *Documentos de Trabajo N° 56*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos – IEP.

O, DONELL, Guillermo (2004). “Exploración sobre el desarrollo de la democracia” En PROGRAMA NACIONAL DE LAS NACIONES UNIDAS (PNUD). *La Democracia en América Latina*. Buenos Aires: Alfaguara S.A., pp. 49-72.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO. Agencia especializada de las Naciones Unidas. Consulta: 18 de marzo de 2015. [http://www.ilo.org/americas/lang--es/index.htm](http://www.ilo.org/americas/lang-es/index.htm)

OROZCO, Guillermo (2006). “Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda, y de ahí a muchos modos”. En SAINTOUT, Florencia (editor). *¿Y la recepción?: balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía, pp. 15-30.

ORTIZ, Quinche (1997). “De los medios a las mediaciones o las preguntas por el sentido. Cultura y globalización”. *Íconos: revista de ciencias sociales*. Quito: FLACSO sede Ecuador, número 4, diciembre, pp. 62-67.

PANFICHI, Aldo (2007). *La Participación Ciudadana en el Perú. Disputas, Confluencias y Tensiones*. Fondo Editorial PUCP, Lima.

PANFICHI, Ítalo (1992). *El teatro de creación colectiva en Lima, veinte años después*. Monografía para optar por el Diploma de Actor profesional en Teatro. Perú, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú Escuela de Teatro.

PAOLI, Antonio (1986). *Comunicación e información: perspectivas teóricas*. México D.F.: Trillas.

PAREMOS EL ACOSO CALLEJERO. Observatorio Ciudadano de Acoso Callejero.
Consulta: 26 de abril de 2015. <http://paremoselacosocallejero.com/>

PEREIRA, Gustavo (2004). Virtudes cívicas procedimentales, democracia participativa y educación ciudadana. En Areté: revista de filosofía -- Vol. 16, no. 2 (2004). p. 243-281.

PRATS, Joan (2006). Republicanismo y globalización: vigencia de la causa republicana. Publicado en la revista Gobernanza, edición 44, 3 de mayo de 2006).

PRIETO, Antonio y Yolanda MUÑOZ (1992). *El teatro como vehículo de comunicación*. México, D.F.: Trillas.

PUNTOEDU (2013). “Informe PuntoEdu: La unión civil no matrimonial desde una perspectiva legal”. *PuntoEdu*. Lima: 09 de octubre de 2013. Consulta: 14 de abril de 2015. <http://puntoedu.pucp.edu.pe/noticias/union-civil-no-matrimonial/>

QUIJANO, Aníbal (2000). Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. En *Colonialidad Del Saber Y Eurocentrismo*. Edgardo Lander, ed. UNESCO-CLACSO, Buenos Aires, Argentina.

RADL PHILIPP (1998). “La teoría del actuar comunicativo de Jürgen Habermas: un marco para el análisis de las condiciones socializadoras en las sociedades modernas”. *Papers*. Barcelona, número 56, pp. 103-123. Consulta: 22 de octubre de 2015. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/habermas02.pdf

RAEZ, Ernesto (2008). “Breve Historia del Teatro Peruano”. *El consueta*. Lima. Consulta: 16 de julio de 2015. <http://elconsueta.blogspot.pe/>

RAWLS, John (1998). Debate sobre liberalismo político. Réplica a Habermas. Ediciones Paidós. Barcelona.

REMY, Isabel (2013). “Las revocatorias en el Perú: entre la participación masiva y la debilidad institucional”. *Argumentos*. Lima, edición n °1, pp. 29-37. Consulta: 24 de marzo de 2014. <http://revistaargumentos.iep.org.pe/articulos/las-revocatorias-en-el-peru-entre-la-participacion-masiva-y-la-debilidad-institucional/>

REMY, María Isabel (2005). “Sociedad civil, participación ciudadana y desarrollo”. Ponencia presentada en la *V Conferencia Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Investigación sobre Tercer Sector – ISTR*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 10 a 12 de agosto.

REY, Germán (2005). “Consistencia y evaporación de los significados. Las relaciones entre medios de comunicación y política”. En ALFARO, Rosa María (editora). *Comunicación y política en una democracia ética por construir*. Lima: Veeduría ciudadana de la comunicación social, pp.25-52

RÍOS, Marcela (2007). “Género, Ciudadanía y Democracia”. En MARIANI, Rodolfo (coordinador). *Democracia/ Estado/ Ciudadanía. Hacia un Estado de y para la democracia en América Latina*. Lima: Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo, pp. 253-276.

RIZK, Beatriz (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.

RIZO PATRÓN, Rosemary (2000). Ciudadanía y responsabilidad ética: una perspectiva fenomenológica. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, número 7, pp. 357-370. <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/2045.pdf>. Texto se encontrará en PDF en el campus virtual del curso.

RIZO, Marta (2011). “Pensamiento sistémico y comunicación La Teoría de la comunicación humana de Paul Watzlawick como obra organizadora del pensamiento sobre la dimensión interpersonal de la comunicación”. *Razón y Palabra*. Monterrey, número 75,

pp. 1-18. Consulta: 20 de octubre de 2015.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/29_Rizo_M75.pdf

ROBLEDO, Pilar (2010). Reconocimiento, igualdad y participación: el continuo y complejo proceso de construcción de la ciudadanía. En: Millán, Armando y Odette Velez (2010). *Ética y Ciudadanía. Los límites de la convivencia*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Pg. 193-224.

RODRICH, Augusto (2010). “Danza la raza”. *La República. Columnistas*. Lima: 29 de noviembre de 2010. <http://larepublica.pe/columnistas/claro-y-directo/danza-la-raza-29-11-2010>

ROITTER, Mario (2009). “Prácticas intelectuales, académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas”. Artículo presentado en *Working sessions: focus on art for social transformation, art is a right, a catalyst for political, economic, social and environmental development*. European Center for the Arts Hellerau. Dresden: 13 al 15 de mayo de 2009. Consulta: 17 de octubre de 2015. http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf

ROSPIR, Juan (2004). “Lazarsfeld in memoriam. The people’s choice y voting cumplen sesenta y cincuenta años”. *Doxa Comunicación*. Madrid, número 2, pp. 27-39. Consulta: 12 de agosto de 2015. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/lazarsfeld02.pdf

RUBIO, Miguel (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

RUBIO, Miguel (2006). *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

RUIZ BRAVO, Patricia (1995). Estudios, prácticas y representaciones de género. Tensiones, desencuentros y esperanzas. En: *El Perú frente al Siglo XXI*. Gonzalo Portocarrero y Marcel Valcárcel Editores. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

RUIZ, J.M. (2001). *Modelos de ciudadanía*. Vitoria-Gasteiz: Ciudadanía y Libertad.
Consulta: 13 de abril de 2015
http://www.argumentoslibertad.org/articulos/modelos_de_ciudadania.pdf

SAINTOUT, Florencia (2006). *¿Y la recepción?: balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía.

SALAZAR, Hugo y Juan Larco (1991). “Un testimonio de vida. Entrevista a Miguel Rubio”. En RUBIO, Miguel (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, pp. 111-126.

SANBORN, Cynthia ed. (2012). La discriminación en el Perú: introducción (11-26). Balance y desafíos. En: *La discriminación en el Perú. Balance y desafíos*. Universidad Pacífico Lima.

SÁNCHEZ, Adolfo (2005). *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

SASTRE, Alfonso (1972). *Teatro latinoamericano de agitación*. Cuba, Casa de las Américas

SAVATER, Fernando (2007). *Diccionario del ciudadano sin miedo a saber*. Barcelona: Ariel.

SEGOVIANO, Jenny (2011). “Dialéctica de la ilustración y sus aportaciones al estudio de los medios masivos”. *Razón y palabra*. Monterrey, número 75, pp. 1-23. Consulta: 23 de octubre de 2015.
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/34_Segoviano_M75.pdf

SEGOVIANO, Jenny (2011). “Dialéctica de la Ilustración y sus aportaciones al estudio de los medios masivos”. *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*. Número 75. Visitada el 18 de junio del 2015:

SULMONT, David (2005). *Encuesta Nacional sobre Exclusión y Discriminación Social*. Lima: DEMUS – Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer.

SULMONT, David (2012). Raza y etnicidad desde las encuestas sociales y de opinión: dime cuántos quieres encontrar y te diré qué preguntar (51-74). En: *La discriminación en el Perú. Balance y desafíos*. Universidad Pacífico Lima.

TANAKA, Martín (2010). “Balance a cuatro años de García II”. *La República. Columnistas*. Lima: 8 de agosto de 2015. Consulta: 12 de marzo de 2015. <http://larepublica.pe/columnistas/virtu-e-fortuna/balance-cuatro-anos-de-garcia-ii-08-08-2010>

TANAKA, Martin y otros (1991). *Normal nomás: los jóvenes en el Perú de hoy*. Lima: IDS.

TANAKA, Martin y otros (2002). *Valores democráticos y participación ciudadana en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

TAYLOR, Charles (1994). *La ética de la autenticidad*. Ediciones Paidós, Barcelona.

TAYLOR, Charles (1996). *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Ediciones Paidós, Barcelona.

TAYLOR, Philip (2003). *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*. Estados Unidos, Nueva York, Heinemann.

TUBINO, Fidel (2009). “No un sino muchas ciudadanías”. *Revista Cultural Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Lima, número 5. Consulta: 27 de enero del 2014. http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0203-Muchas_Ciudadanias-Tubino,Fidel.pdf

UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.

VÁLDEZ, Bettina (2004). *El derecho a la no discriminación por orientación sexual y una propuesta de reforma constitucional para la inclusión expresa de este derecho*. Tesis de licenciatura en derecho. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Derecho.

VARGAS, Mery (2012). Análisis de la imagen de las mujeres en la programación televisiva transmitida en Lima. CONCORTV Blog Mediática. Lima. <http://www.concortv.gob.pe/file/informacion/mediatica/2012-04-mery-vargas-analisis-imagen-mujeres-programacion-televisiva-lima.pdf>

VICENTE, Martha (2013). “Aportes comunicativos a la política”. En ALFARO, Rosa María (editora). *Construyendo ciudadanía y desarrollo desde la comunicación*. Lima: Asociación de Comunicadores Sociales Calandria, pp. 9-21

VICH, Víctor (2004). “Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”. En GRIMSON, Alejandro (compilador). *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 63-80.

WAISBORD, Silvio (s/f). *Árbol genealógico de teorías, metodologías y estrategias en la comunicación para el desarrollo*. Preparado para la Fundación Rockefeller. Consulta: 20 de diciembre de 2015. http://www.wuranga.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=59:recomen-25&catid=9&Itemid=108

WALZER, Michael (1990). *The Civil Society Argument*. University of Stockholm

WANDERLEY, Fábio (1996). *Civismo, intereses y ciudadanía democrática*. En: *Construir la democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*. Editorial Nueva Sociedad, Caracas. P. 131- 150.

WATSON, Ian (1989). "Eugenio Barba: la conexión latinoamericana". En INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEORÍA Y CRÍTICA DEL TEATRO LATINOAMERICANO (IITCTL). *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 61-72.

WATSON-ESPENER, Maida (1978). "La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema de la colonización cultural". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 4, número 7/8, pp. 193-197

Watzlawick, Paul (1973). *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

YUYACHKANI. Portal web del Grupo Cultural Yuyachkani. Consulta: 25 de abril de 2015. <http://www.yuyachkani.org/t>

ZARIQUIEY, Roberto y ZAVALA, Virginia. *Yo te segrego a ti porque tu falta de educación me ofende* (333-369). En: *Racismo y discurso en América Latina* (2007) Barcelona, Editorial Gedisa S.A.

Anexos

Anexo 1

Guía de entrevista para las actrices y actor de P.A.T.R.I.A			
Entrevistadora	Lucía Mantilla Vera		
Entrevistado			
Lugar		Fecha	Hora
Objetivo de la Entrevista	Comprender el contenido político que el actor/actriz otorga a PATRIA, el impacto en su condición ciudadana y las expectativas sobre el impacto en los espectadores.		
Objetivos Específico de la investigación a los que responde	<ol style="list-style-type: none"> 1) Comprender el valor que tiene para los gestores el método de creación colectiva y el montaje de “PATRIA” en el fortalecimiento de su condición ciudadana. 2) Describir los discursos políticos presentes y su manifestación en la creación colectiva “PATRIA”. 3) Descubrir la repercusión de la creación colectiva “PATRIA” en las, opiniones, actitudes y comportamientos de los espectadores con respecto a su condición ciudadana. <p>NOTA: En relación al objetivo específico 3 de la investigación, la entrevista indaga por los impactos que el actor/actriz espera o imagina haber logrado en el espectador.</p>		
Mensaje	<p>Hola,</p> <p>La siguiente entrevista gira en torno al proceso de creación y montaje PATRIA. Como sabemos PATRIA ha tenido dos versiones: una en el 2011 y otra en el 2013. A lo largo de la entrevista te pido puedas tener en cuenta estos dos momentos y así establecer similitudes y diferencias entre ambos.</p>		
I. Datos Personales		Palabras clave	
1. ¿Cuál es tu nombre y edad?	Identificar al entrevistado	-Nombre -Edad	
2. ¿Qué carrera o disciplinas has estudiado? ¿En dónde?	Perfilar al entrevistado	-Carrera -Institución educativa	
3. ¿A qué te dedicas actualmente además de Tránsito?	Perfilar al entrevistado	-Ocupación	
4. ¿Puedes describirme brevemente como sería tu rutina en un día/semana común?	Conocer las actividades/roles que el entrevistado desempeña en su vida cotidiana	-Actividades -Roles	

5. ¿Cómo defines tú la ciudadanía o la condición ciudadana?	Conocer qué entiende el ciudadano por condición ciudadana: el concepto que tiene.	-Condición ciudadana: definición	
6. ¿Cómo ejerces tu propia condición ciudadana?	Conocer cómo percibe su ejercicio ciudadano	-Condición ciudadana: ejercicio	
II. Participación de la actriz/actor en la Asociación Cultural Tránsito		Palabras clave	OE
7. Cuéntame, ¿cuándo y cómo fue que te volviste parte de la Asociación Cultural Tránsito?	Conocer la historia del actor en el grupo	-Historia	OE1
8. ¿Cuál es tu participación dentro de la Asociación Cultural Tránsito? Repregunta: ¿Cuánto tiempo y esfuerzo le dedicas a la Asociación en comparación con tus otras actividades?	Conocer el nivel de importancia/prioridad de la participación en Tránsito con respecto al total de actividades del entrevistado	-Vínculo	OE1
9. ¿Por qué estás en Tránsito? ¿Qué motiva tu pertenencia a Tránsito?	Descubrir las motivaciones, expectativas, satisfacciones que hacen que el entrevistado forme parte de Tránsito	-Motivación	OE1
10. ¿Cómo definirías el tipo de teatro que realizas en Tránsito?	Conocer la auto-percepción y la auto-conciencia del trabajo que realizan.	-Teatro	OE1
11. De aquí a diez años, ¿te imaginas siendo parte de la Asociación? Si la respuesta es sí ¿Qué esperarías estar haciendo en Tránsito? Si la respuesta es no, ¿por qué?	Conocer la proyección del entrevistado sobre la Asociación	-Proyección -Expectativa	OE1
III. P.A.T.R.I.A (2011 Y 2013): creación, estructura y justificación del texto teatral		Palabras clave	OE
12. ¿De dónde nace la idea para empezar con el proceso creativo de P.A.T.R.I.A - 2011?	Descubrir el móvil inicial del proceso creativo.	-Móvil/ -Discurso	OE2
13. ¿Por qué optar por un proceso de creación colectiva para realizar P.A.T.R.I.A - 2011?	Entender las razones que fundamentan la elección del método de creación colectiva para el montaje PATRIA.	-Creación colectiva	OE1

<p>14. En líneas generales, ¿en qué consistió el proceso de creación colectivo de P.A.T.R.I.A - 2011? Repregunta: ¿Qué pasos o etapas tuvo? Repregunta: ¿Cómo se dieron y se complementan los espacios de creación individual con los espacios de creación colectiva? Repregunta: ¿Qué roles existieron en el grupo durante el proceso de creación?</p>		<p>-Creación colectiva -Creación individual -Etapas -Roles</p>	<p>OE1</p>
<p>15. ¿Cómo fue el proceso de creación colectiva para P.A.T.R.I.A - 2013? Repregunta: ¿Qué pasos o etapas tuvo? Repregunta: ¿Cómo y por qué decidieron adaptar los textos? Repregunta: ¿Cómo y por qué decidieron sacar algunas escenas e incluir nuevas? Repregunta: ¿Qué pasos o etapas tuvo? Repregunta: ¿Cómo se dieron y se complementan los espacios de creación individual con los espacios de creación colectiva? Repregunta: ¿Qué roles existieron en el grupo durante el proceso de creación? Como fue : largo des</p>	<p>Comprender en qué consistió el método de creación colectiva de PATRIA.</p>		
<p>16. ¿Podrías nombrar en qué escenas participaste, de qué trataba y cuál era tu personaje en ellas, tanto en el 2011 como en el 2013?</p>	<p>Identificar la participación escénica del entrevistado en el montaje</p>	<p>-Escenas -Historia -Personaje</p>	<p>OE2</p>
<p>17. ¿Qué quería decir esta escena? ¿Qué mensaje tenía?</p>	<p>Identificar los discursos/mensajes políticos de cada escena.</p>	<p>-Mensajes -Escenas</p>	<p>OE1 OE2</p>
<p>18. ¿Por qué elegiste esos personajes y situaciones para transmitir ese mensaje? ¿De dónde provinieron los insumos creativos (ideas, imágenes, sensaciones, recuerdos) para cada escena y personaje?</p>	<p>Justificar y descubrir cuáles eran los insumos que construyen discursos y mensajes: vivencias personales, de los demás compañeros, producto de investigaciones, etc.</p>	<p>-Justificación -Insumos creativos</p>	<p>OE1 OE2</p>
<p>19. ¿Qué efectos deseabas lograr en el público con este personaje y escena? (sensaciones, emociones, pensamientos) ¿Qué efecto generó?</p>	<p>Descubrir si el actor esperaba causar efectos en el público: sensaciones, opiniones, reacciones, actitudes, etc.</p>	<p>-Impacto esperado -Individuo</p>	<p>OE1 OE3</p>

<p>20. ¿Qué ventajas o potencialidades ofreció el proceso de creación colectiva en PATRIA en el 2011?</p> <p>¿Y en el 2013?</p>	<p>Comprender los elementos positivos y distintos que dio la creación colectiva</p>	<p>-Creación colectiva</p> <p>-Potencialidades</p>	<p>OE1</p>
<p>21. ¿Qué dificultades presentó el proceso de creación colectiva en PATRIA en el 2011?</p> <p>¿Y en el 2013?</p>	<p>Conocer las dificultades y desventajas que el método de creación colectiva</p>	<p>-Creación colectiva</p> <p>-Dificultades</p>	<p>OE1</p>
<p>22. Durante el proceso de creación en el 2011¿qué papel jugó el espectador? ¿lo consideraste? ¿te pusiste en su lugar?</p> <p>¿Cómo fue esto en el 2013?</p>	<p>Conocer qué tan presente tienen la figura del espectador durante el proceso creativo</p>	<p>-Creación colectiva</p> <p>-Espectador</p>	<p>OE1</p>
<p>23. ¿Cuál era el mensaje central que TRÁNSITO quería dar con PATRIA en el 2011?</p> <p>¿Y en el 2013?</p>	<p>Indagar por un mensaje o mensajes unificadores de la obra.</p>	<p>-Mensajes</p> <p>-Discursos</p> <p>-Grupo</p>	<p>OE1</p> <p>OE2</p>
<p>24. ¿Qué querías decir tú con PATRIA en el 2011?</p> <p>¿Y en el 2013?</p>	<p>Indagar por el mensaje personal del entrevistado</p>	<p>-Mensajes</p> <p>-Discursos</p> <p>-Individuo</p>	<p>OE1</p> <p>OE2</p>
<p>25. ¿Sientes que hubo una diferencia entre la visión de TRÁNSITO y tú visión personal de la obra?</p>	<p>Indagar la similitud y/o diferencia entre la visión personal y la visión de la agrupación</p>	<p>-Mensajes</p> <p>-Discursos</p> <p>- Grupo/individuo</p>	<p>OE1</p> <p>OE2</p>
<p>26. ¿Por qué terminar con una pregunta concreta hacia el espectador? ¿Por qué elegir esa pregunta?</p> <p>¿Por qué se mantuvo la pregunta en el 2013?</p>	<p>Justificar el recurso del diálogo directo con el espectador al finalizar la obra.</p>	<p>-Comunicación dialógica</p> <p>-Espectador</p>	<p>OE1</p>
<p>IV. Impacto de P.A.T.R.I.A (2011 y 2013) en la condición ciudadana de los espectadores, según los actores.</p>		<p>Palabras clave</p>	<p>OE</p>
<p>27. ¿Recuerdas las respuestas del público a la pregunta “Y tú ¿con qué estás comprometido?”?</p> <p>Te pido que indiques a que año correspondieron y si encuentras alguna</p>	<p>Indagar sobre aquel momento de la obra en que se invitó al espectador a expresarse mediante su palabra</p>	<p>-Comunicación dialógica</p> <p>-Espectador</p>	<p>OE3</p>

diferencia o similitud entre las respuestas de ambos años.		-Compromiso -Condición ciudadana	
28. Al terminar de ver la obra, ¿qué querías que el espectador se lleve consigo en el 2011? <u>Repregunta:</u> ¿qué sensaciones, imágenes, pensamientos, comportamientos te hubiera gustado que el espectador tuviera a raíz de ver la obra en el 2011? ¿Y en el 2013?	Descubrir qué sensaciones, opiniones, imágenes, reacciones, actitudes, comportamientos los actores deseaban que el público experimentará al terminar la función	-Intención del emisor individual -Impacto esperado	OE1
29. ¿Crees que P.A.T.R.I.A tuvo alguna repercusión en la condición ciudadana de los espectadores en el 2011? ¿Cómo fue esta repercusión? ¿Y en el 2013?	Indagar si los actores consideran que el teatro tiene un rol en el fortalecimiento de la condición ciudadana	-Impacto imaginado -Condición ciudadana -Espectadores	OE1
30. ¿Tienes alguna experiencia con respecto al impacto de PATRIA en los espectadores que puedas compartir?	Conocer si hay algún caso relevante sobre el impacto de PATRIA en los espectadores	-Espectadores	OE1 OE3
31. ¿Era importante para ti causar impacto en la condición ciudadana de los espectadores en el 2011? ¿Por qué? ¿Y en el 2013?	Conocer lo importante que era para el entrevistado impactar la condición ciudadana del espectador y las razones que lo fundamentan	-Importancia del impacto -Individuo	OE1 -OE3
32. ¿Era importante para Tránsito como agrupación causar impacto en la condición ciudadana de los espectadores? ¿Por qué? ¿Y en el 2013?	Conocer lo importante que era para la agrupación impactar la condición ciudadana del espectador y las razones que lo fundamentan	-Importancia del impacto -Grupo	OE1 OE3
V. Impacto de PATRIA en la condición ciudadana de los actores y en TRÁNSITO		Palabras clave	OE
33. A nivel personal, ¿cómo repercutió la creación y el montaje de P.A.T.R.I.A en ti en el 2011? <u>Repregunta:</u> ¿Cómo repercutió en tu condición de ciudadano/ciudadana?	Indagar sobre el impacto de P.A.T.R.I.A en la vida personal del entrevistado. Indagar sobre el impacto en la condición ciudadana	-Impacto individual -condición ciudadana	OE1

<p>¿Y en el 2013?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gabriel: a nivel ciudadano comentó que tú respondías lo de los derechos, me ha motivado a trabajar en el tema de los derechos. Más comprometido con ese tema. 	<p>(autoconocimiento, cuestionamiento, afirmación)</p>		
<p>34. A nivel grupal, ¿cómo repercutió la creación y el montaje de PATRIA en TRÁNSITO en el 2011?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los hizo el grupo - El tema que querían trabajar <p>¿Y en el 2013?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como que los reconecto y volverse a preguntar que quieren hacer. 	<p>Indagar sobre el impacto de PATRIA en el grupo.</p>	<p>-Impacto grupal</p>	<p>OE1</p>
<p>35. ¿Crees que esa repercusión personal se debe en una parte importante a la elección del método de creación colectiva?</p>	<p>Conocer la valoración del método de creación colectiva como proceso de conocimiento y afirmación personal</p>	<p>-Impacto -Creación colectiva -Condición ciudadana</p>	<p>OE1</p>

Anexo 2

Guía de grupo focal para los espectadores de P.A.T.R.I.A		
Objetivos	Nº	Preguntas
Conocer al participante	1	¿Cuál es tu nombre, edad y ocupación?
	2	¿Sueles ir al teatro? ¿Puedes mencionar tres obras que recuerde haber visto en el último año?
	3	¿Conocían a la agrupación que montó la obra? ¿Qué sabías de ella? ¿Cómo la conociste?
Conocer la experiencia y el impacto personal en el espectador. A nivel de sentimientos.	4	¿Te identificaron con algún personaje o situación de la obra? ¿Por qué?
	5	¿Sentiste algún rechazo hacia algún personaje o situación de la obra? ¿Por qué?
	6	¿Qué otros sentimientos o sensaciones les causó la obra? ¿Por qué?
Conocer el impacto de la obra a nivel de opiniones o ideas.	7	¿La obra los hizo pensar respecto de alguna realidad o situación del país? ¿Cuál?
	8	¿La obra les hizo pensar diferente su rol o desempeño como peruanos? ¿Por qué?
	9	¿Estuvieron en desacuerdo con algún punto de vista de la obra? ¿En qué? ¿Por qué?
	10	¿Creen que la obra intentó dar algún mensaje? ¿Cuál es?
	11	¿Con qué se quedan de la obra? ¿Con qué?
	12	¿Se respondieron a la pregunta "¿Con qué estás comprometido?"?
Descubrir si la obra trascendió el momento inmediatamente posterior a la función. Impacto en la comunidad.	13	¿La obra te ha hecho mirar de modo diferente el contexto electoral actual?
	14	¿Les hablaron a otras personas sobre P.A.T.R.I.A? ¿Qué comentaron?
	15	¿La obra ocasionó alguna conversación sobre política, ciudadanía o identidad con otras personas? ¿Cómo fue esto?
	16	¿Creen que la obra tuvo algún impacto en nuestra sociedad? ¿Creen que podría tenerlo?