

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano (Andahuaylas, 1988) y la creación de una voz y cuerpo público.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE MAGISTRA EN ANTROPOLOGÍA VISUAL**

**AUTORA**

**CORREA BENITES, ANA CLOTILDE**

**ASESORA**

**CANEPA KOCH, GISELA ELVIRA**

Enero, 2021

AGRADECIMIENTO

A mis compañeros y compañeras de

Yuyachkani

A mis maestras Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe

A

Lieve Delanoy y Mark Willems

Rodrigo Montoya

Miguel Gutiérrez, Dennis Meza, Matías Angulo

A

Lorenzo Correa Obregón

Gabriel Alarcón Correa, Roberto Alarcón Correa

Y a la Memoria de:

Sara Joffre

Addie Barandiarán

Alfonso La Torre

Juan “Cancho” Larco

Hugo Salazar del Alcázar

y a los Maestros

Enrique Buenaventura y Santiago García

## RESUMEN

Andahuaylas en el departamento de Apurímac, pertenece al llamado “trapezio andino” zona que durante la segunda mitad del Siglo XX focalizaba los mayores índices de pauperización económica y social, siendo uno de los espacios donde se expresó con mayor violencia el Conflicto Armado Interno que enfrentó al Estado Peruano y al Grupo Subversivo Maoísta Sendero Luminoso desde 1980 al 2000. En 1988, en pleno Estado de Emergencia, entre el 17 y el 24 de abril en Andahuaylas se desarrolló la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano que contó con la participación de más de 300 teatristas integrantes de 23 grupos de teatro, procedentes de 12 regiones del país. Durante una semana difundieron sus espectáculos en las comunidades campesinas y realizaron funciones en el Cine-Teatro “Anton Spinoy”. Allí lograron convocar a más de 1,200 espectadores diariamente, que fueron partícipes de un convivio teatral, cultural y político, a pesar de la atemorizante presencia de efectivos armados del Ejército, de infiltrados de Sendero Luminoso, de militantes de la izquierda democrática, de efectivos policiales, todos dentro y fuera de la sala confundidos entre los espectadores. Esta Muestra constituye un momento clave en el desarrollo del teatro independiente peruano porque por primera vez aparecen grupos regionales con obras de teatro en quechua; obras de creación colectiva basadas en el análisis de la realidad regional en donde tematizan su identidad, cultura, idiosincrasia y lucha por sus derechos. La presente investigación busca describir el contexto, las estrategias de organización, las contradicciones, las tensiones y las propuestas de intervención en la esfera pública, entendida como el campo de conflicto desde donde se define el “interés general” y la voz oficial, en 1988. Para esto analizaré el rol político del teatro y cómo se tematizó el conflicto armado interno en las obras presentadas por dos grupos que considero representativos, José María Arguedas de Andahuaylas y el Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador. Asimismo, cuáles fueron los desafíos de esa emergente voz y cuerpo públicos.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	2
CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO .....	17
1. Esfera pública.....	17
2. Voz Pública y Cuerpo Público .....	23
3. Teatro Hegemónico y el Nuevo Teatro Peruano: El teatro de grupo como una nueva categoría del teatro latinoamericano. ....	26
3.1. Teatro de Grupo .....	29
3.2. Creación Colectiva .....	34
3.3. Nuevos públicos y espacios para la escena .....	36
3.4 La cultura de actriz y de actor: El cuerpo y sus técnicas.....	41
3.5 Dramaturgia Nacional y Latinoamericana .....	48
CAPITULO II. LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO, SUS ANTECEDENTE Y ORGINES DEL MOVIMIENTO DE TEATRO INDEPENDIENTE .....	53
1. Producción Teatral en Lima y manifestaciones artísticas en la esfera pública .....	53
2. Antecedentes de la Muestra Nacional de Teatro Peruano y el Movimiento del Teatro Independiente .....	58
2.1 El Origen .....	59
2.2 Crecimiento y expansión nacional: Descentralización de la Muestra Nacional.....	62
2.3 Las Asambleas Nacionales y el Movimiento de Teatro Independiente.....	67
CAPITULO III. LA XIII MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO .....	75
1. Contexto sociocultural y político .....	75
2. Andahuaylas y el Perú hacia 1988 .....	80
3. La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano “José María Arguedas” .....	83
3.1 Conexión de Lieve Delanoy con la Muestra Nacional de Teatro Peruano.....	87
3.2. Organización Previa de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano en Andahuaylas. ....	88
3.3 Cine Teatro “Anton Spinoy” y las 13 comisiones de trabajo para organizar la Muestra (Ver Anexo “12”).....	92
3.4 Desarrollo de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano “José María Arguedas” ....	95
CAPITULO IV. EL TEATRO DE GRUPO Y SU FORMA DE INTERVENCION EN EL DEBATE PÚBLICO .....	102
1. La Mesa de Críticos y su voz pública.....	102
2. La heterogeneidad de la comunidad del movimiento de teatro .....	114
3. El nuevo rol político del grupo Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador .....	115
3.1 Consolidación artística y política del grupo .....	118
3.2 Proceso de creación de la obra “Carnaval por la Vida” .....	120
3.3. Análisis de la obra “Carnaval por la Vida” .....	131

3.3.1	Opiniones de los integrantes de la Mesa de Críticos.....	134
3.4	Presión militar el día de la presentación de “Carnaval por la Vida” en la XIII Muestra Nacional de Teatro .....	135
3.5	Cuestionamientos al Grupo de Teatro .....	141
4	El grupo “José María Arguedas” de Andahuaylas y la consolidación del teatro quechua. 144	
4.1	Análisis de la Obra “Esperanza” .....	147
4.1.1	Opiniones de los integrantes de la Mesa de Críticos.....	151
4.2	La presencia de la mujer.....	152
4.3	Un evento de carácter nacional con el tema cultural.....	156
4.4	La mirada sobre lo andino y desde lo andino.....	160
5	De qué manera la participación en la XIII Muestra influyo en las trayectorias artísticas y políticas de los grupos “Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador” (Lima) y “José María Arguedas” (Andahuaylas).....	163
5.1	Trayectoria del grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones.....	163
5.2	Legado del grupo “José María Arguedas” .....	166
5.2.1	El teatro y el impulso del uso del quechua en las Escuelas.....	168
	CONCLUSIONES .....	175
	DOCUMENTAL.....	182
	BIBLIOGRAFÍA.....	184
	ANEXOS.....	191
Anexo 01:	“ESPERANZA” Cuento de Luis Rivas Loayza .....	191
Anexo 02:	“ESPERANZA” - Guion Teatral recreado en noviembre 2020 en trabajo conjunto de Luis Rivas, Lieve Delanoy y Fanny Sotelo .....	194
Anexo 03:	“CARNAVAL POR LA VIDA” - CREACION COLECTIVA .....	198
Anexo 04:	“DE TANTO VOLVER” de Lieve Delanoy .....	237
Anexo 05:	ORÍGENES DE LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO.....	246
Anexo 06:	EXPANSIÓN DE LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO.....	248
Anexo 07:	CONSOLIDACION DE LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO.....	256
Anexo 08:	I TALLER NACIONAL DE FORMACION TEATRAL .....	258
Anexo 09:	PARTICIPACION CIUDADANA EN LA REALIZACION DE LA XIII MNTP .....	260

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Cine Teatro "Antón Spinoy" de Andahuaylas.....	92
Imagen 2 Obra "Cadáveres de la Guerra" del grupo Yawar Sonqo .....	106
Imagen 3 Obra "Demo Crac Crac" del grupo Olmo Teatro de Trujillo .....	107
Imagen 4 Obra "Eva Apurada" del grupo Algovipasar de Cajamarca .....	107
Imagen 5 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador.....	108
Imagen 6 Obra "Un trabajo para Domingo Huamán" del grupo Yawar Marca .....	109
Imagen 7 Obra en progreso "Pishtaco" del grupo Yuyachkani de Lima.....	110
Imagen 8 Obra del grupo "Escena Libre" de Lima .....	112
Imagen 9 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES ..	123
Imagen 10 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES	125
Imagen 11 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES	127
Imagen 12 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES...	137
Imagen 13 Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas.....	146
Imagen 14 Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas.....	152
Imagen 15 Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas.....	154
Imagen 16 Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas.....	154
Imagen 17 Obra "Kuyakuyki" del grupo de teatro José María Arguedas.....	158
Imagen 18 Obra "Kullakuyki" del grupo de teatro José María Arguedas.....	159



## INTRODUCCIÓN

Andahuaylas en el departamento de Apurímac, pertenece al llamado “trapecio andino” zona que durante la segunda mitad del Siglo XX focalizaba los mayores índices de pauperización económica y social, siendo uno de los espacios donde se expresó con mayor violencia el Conflicto Armado Interno que enfrentó al Estado Peruano y al Grupo Subversivo Maoísta Sendero Luminoso desde 1980 al 2000.

La mayor parte de la población andahuaylina era campesina, tenía como lengua materna el quechua y se encontraba nucleada en pequeñas comunidades. Por su proximidad a Ayacucho sufría el impacto de la violencia senderista y era una de las 56 provincias que estaba bajo el control militar, debido a lo cual su población tenía recortados sus derechos constitucionales. En el contexto del Estado de Emergencia, las Fuerzas Armadas (FFAA) se acantonaron en Andahuaylas con un considerable número de efectivos.

El país sufría de una inflación del 3 mil por ciento y la situación era aún más crítica en el campo. Puesto que, debido al abandono gubernamental de la agricultura, los productores agrarios habían reducido drásticamente su producción (Poole & Rénique, 2018). El hambre y la violencia habían producido una enorme migración del campo a la ciudad de Andahuaylas y de Andahuaylas a Lima. Ya en la capital, los migrantes, especialmente de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, eran estigmatizados como *terroristas* a causa de su origen, por lo cual eran perseguidos y arrestados por las Fuerzas Policiales y las Fuerzas Armadas.

En 1988, en pleno Estado de Emergencia, entre el 17 y el 24 de abril en Andahuaylas se desarrolló la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano que contó con la

participación de más de 300 teatristas integrantes de 23 grupos de teatro<sup>1</sup> procedentes de 12 regiones del país; durante una semana difundieron sus espectáculos en las comunidades campesinas y realizaron funciones en el Cine-Teatro “Anton Spinoy”. Allí lograron convocar a más de 1,200 espectadores diariamente, formado por campesinos de las comunidades cercanas<sup>2</sup> que viajaban especialmente a ver las obras, estudiantes del Instituto Pedagógico José María Arguedas, estudiantes de los colegios, familias del pueblo y los miembros de los diferentes grupos de teatro asistentes al evento. Todos ellos y ellas fueron partícipes de un convivio teatral, cultural y político, a pesar de la atemorizante presencia de efectivos armados del Ejército en la puerta del Cine-Teatro, de miembros infiltrados de Sendero Luminoso, de los militantes de la izquierda democrática confundidos entre los espectadores y de los efectivos policiales que controlaban dentro de la sala.

Fui partícipe de este evento como actriz integrante del grupo cultural Yuyachkani<sup>3</sup> y como dirigente del Movimiento de Teatro Independiente<sup>4</sup> MOTIN-Lima. Ahora 33 años más tarde, me posiciono como investigadora para recordarlo, investigarlo y analizarlo desde la distancia temporal, espacial y teórica.

La Muestra fue una experiencia de encuentro autogestionario, de formación y

---

<sup>1</sup> De Tacna “Rayku”; de Arequipa “Elenco Municipal; de Pasco “Japiri”; de Lima “Yawar”, “Comunidad de Lima”, “Villa El Salvador”, “Escena Libre”, “Retablo”, “Setiembre”, “Magia”, “José María Arguedas” y “Yuyachkani”; de Apurímac “Kayari”, “José María Arguedas” y “Javier Heraud”; de Ayacucho “Guamangensis” y “Yawar Sonqo”; de Cusco “Rodolfo Rodríguez” y “Yawar Marka”; de Lambayeque “Huerequeque”; de la Libertad “Olmo”; de Cajamarca “Algovipasar”; de Iquitos “Amanecer”.

<sup>2</sup> Estos espectadores se habían formado como público a través de la asistencia permanente a la programación de películas nacionales que daba desde varios años antes, La Fundación en el cine “Anton Spinoy”.

<sup>3</sup> Grupo Cultural “Yuyachkani”, fundado en 1971. Uno de los grupos más prestigiosos y longevos del Perú y América Latina. Participó en la 1ra. Muestra Nacional de Teatro Peruano, fundador del Movimiento de Teatro Independiente Lima y el MOTIN PERU. Tiene 49 años de trabajo teatral independiente.

<sup>4</sup> MOTIN Asociación Civil Movimiento de Teatro Independiente, fundada el 19 de noviembre de 1985, por iniciativa de Miguel Rubio y del Grupo Cultural “Yuyachkani” que contó con la participación de los más importantes grupos de teatro independiente de Lima. Su registro consta en la Dirección de Archivo Nacional Notarial 015144.



confrontación del quehacer escénico nacional. Se elige un grupo organizador y el encargo es tomado al estilo de la mayordomía de las fiestas populares andinas, cuya responsabilidad recae sobre un *carguyocc*, aquel o aquella que apadrina y se compromete a realizar el evento buscando los aportes voluntarios.

La Muestra es absolutamente autónoma, surge por la voluntad del anfitrión o “carguyocc” que decide correr con todos los gastos y responsabilidades que se deriven tanto del cuidado y atención de los invitados como de la efectividad de las presentaciones, con el objeto de involucrar a la comunidad donde se asienta la fiesta. Fiesta es la verdadera palabra que define a la Muestra. Su modo, su aire, su intención es que sea una fiesta total, semejante a las que los pueblos dedican a sus santos patronos y a sus creencias telúricas más arraigadas. Por ello la confianza plena que se establece entre el anfitrión o “carguyocc” y los celebrantes de las fiestas llamadas MUESTRAS va más allá de cualquier código escrito y de cualquier conducta impuesta por reglamentaciones. (Joffré, 1997: 189).

Desde 1984 la Muestra fue reforzada por la creación del MOTIN Lima, que en su declaración de principios<sup>5</sup> planteaba al grupo como célula básica del movimiento, buscando propiciar la permanente superación técnica y teórica de sus teatristas, y la búsqueda y gestación de un lenguaje propio que se base en las manifestaciones culturales nacionales, recogiendo los aportes de la cultura universal, para la elaboración de una dramaturgia nacional y latinoamericana. Inherente en el grupo de teatro estaba la creación colectiva que dialogaba con su realidad social, política y cultural; así como, la conquista de nuevos espacios y nuevos espectadores. En el capítulo II ahondaré sobre su aporte.

El crítico Hugo Salazar del Alcázar<sup>6</sup> hablando de las nuevas relaciones de los grupos del movimiento de teatro independiente con sus espectadores decía: “Estas relaciones escénicas hablaban de la necesidad de un contacto distinto con el público y de un actor capacitado para confrontarse con el nuevo público y sus nuevos espacios teatrales, más allá de la arquitectura escénica que sustentaba el teatro habitual” (Salazar

---

<sup>5</sup> (Junta Directiva Transitoria del MOTIN) (1989). Declaración de los Principios del MOTIN. Documento Inédito: Memoria Anual de Yuyachkani 1989.

<sup>6</sup> Fue miembro de la Mesa de Críticos de la XIII Muestra en Andahuaylas.

del Alcázar 1990: 35). Demostraré más adelante, a partir de los casos que trabajo, que muchos de los grupos que participaron en la XIII Muestra cumplían una doble función respecto a la creación de discursos y opiniones acerca de lo que estaba sucediendo en el país. Por un lado, llegaban a los espectadores discriminados de la esfera pública oficial y transmitían al público de sus regiones problemáticas de carácter nacional y regional, tomando elementos de la cultura popular; por otro lado, mostraban a un público mayor la difícil situación en la que vivían las poblaciones en los barrios populares de Lima y en las zonas declaradas en Estado de Emergencia en el interior del país.

La XIII Muestra constituye un momento clave en el desarrollo del teatro independiente peruano porque por primera vez aparecen grupos regionales con obras de teatro en quechua; obras de creación colectiva basadas en el análisis de la realidad regional en donde tematizan su identidad, cultura, idiosincrasia y lucha por sus derechos; como el grupo *carguyocc* de esta Muestra, “José María Arguedas” dirigido por Lieve Delanoy.

Los grupos subversivos se disputaban el control de los grupos de teatro independiente y si éstos no se aliaban a ellos eran considerados revisionistas o enemigos de la revolución que proponían. Las instituciones militares del Estado buscaban su desaparición considerándolos subversivos. Mientras que la llamada izquierda democrática los censuraba porque se dedicaban a tiempo completo al teatro y dejando la militancia política: hacer agitación y propaganda o ser líderes juveniles. No entendían la relevancia que tenía su profesionalización fundada en una cultura de actor/actriz, la cual se había desarrollado en base a una autoformación grupal; a la disciplina para el estudio e investigación teórico y práctico en técnicas que incorporaban a partir de la danza, la música y el canto; las máscaras y el trabajo dramático con objetos e indumentos. Este actor/actriz se responsabilizaba por lo que hacía y decía en escena. Esta preparación era

necesaria para abordar la creación colectiva que requería de actrices y actores creadores del teatro de grupo.

Eugenio Barba, mentor fundamental de la vertiente de la antropología teatral<sup>7</sup>, un año antes de la Muestra Nacional en Andahuaylas, ya señalaba esta calidad metodológica alcanzada por los grupos nacionales que en su gran mayoría asistieron al Cusco al “VII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Qosqo 87”:

Esta semana, mirando las demostraciones y el entrenamiento de los grupos peruanos, me di cuenta que estoy frente a un fenómeno único. Hoy, en este planeta, no hay ningún país donde el aprendizaje tenga puntos de partida tan coherente con principios de antropología teatral que llegan a una codificación personal. El Perú es el único país donde existe esto. (Barba, 1987: 20).

Esta profesionalización moldeaba una voz y cuerpo públicos con matices, compleja y heterogénea, como veremos en el capítulo III. La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano contribuyó a visibilizar a estos grupos unidos en una práctica teatral comprometida con los grupos marginalizados de la sociedad, que se atrevían a representarla y que en unidad se convertían también en el cuerpo público de esta voz. Una voz y cuerpo públicos disidente del discurso y de la interpretación de la realidad que tenían las elites nacionales, los grupos alzados en armas y la izquierda democrática. Aun así, en riesgo, los miembros del MOTIN Lima y la Muestra Nacional asumieron la responsabilidad de representar lo que decían. Se hacían responsables de sus discursos.

La presente investigación busca describir el contexto, las estrategias de organización, las contradicciones, las tensiones y las propuestas de intervención de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano en el debate público en 1988. Para esto analizaré el

---

<sup>7</sup> La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto, al leer la palabra “actor”, se deberá entender “actor-y-bailarín”, sea mujer u hombre; y al leer “teatro”, se deberá entender “teatro y danza”. Barba (1992: 25)

rol político del teatro y cómo se tematizó el conflicto armado interno en las obras que se presentaron. Asimismo, cuáles fueron los desafíos de esa emergente voz y cuerpo públicos.

Para profundizar en este estudio tomaré el caso de dos grupos que considero representativos del contexto, del nivel organizativo y del nivel de desarrollo estético: José María Arguedas de Andahuaylas (Apurímac), con su obra “Esperanza”<sup>8</sup>; y el Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, de Lima, con su obra “Carnaval por la Vida”<sup>9</sup>. Los elegí porque son complementarios y opuestos. Ambos surgen de contextos populares con altos índices de pobreza y los dos tocan el tema de la violencia que se da en sus propios contextos. “José María Arguedas” era un grupo de teatro de provincia y el Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de un distrito periférico de la ciudad. Un grupo rural y el otro urbano. “José María Arguedas” aporta un teatro quechua y el Taller de Teatro un teatro popular. Los integrantes del primer grupo son hijos e hijas de campesinos que lograron ingresar al Instituto Superior Pedagógico para formarse como profesores y profesoras; mientras que, los integrantes del segundo grupo son hijos, hijas y nietos de migrantes a la capital, que realizaron un camino de profesionalización al lado del movimiento teatral.

Asimismo, demostraré de qué manera su participación en la Muestra influyó en sus trayectorias artísticas y políticas. “José María Arguedas” desapareció cinco años después de la XIII Muestra; sin embargo, sus aportes a largo plazo fueron canalizados por la educación bilingüe, así como en la vida teatral y cultural de Andahuaylas. Por el contrario, el Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador continúa

---

<sup>8</sup> Ver el cuento original en el Anexo “1”, el guion recreado de la obra “Esperanza” en el Anexo “2” y el análisis del guion literario en el Anexo “3”.

<sup>9</sup> Ver el guion de “Carnaval por la Vida” en el Anexo “4”, y el análisis del texto literario en el Anexo “5”-

en el teatro bajo el nombre de “Vichama Teatro”, y los integrantes que se salieron del grupo original fundaron y continúan en el teatro en Villa El Salvador, con los grupos “Arenas y Esteras” y “CIJAC”, así como individualmente y en constante interrelación con su origen: el actor, director, escritor y multifacético Miguel Almeyda.

A nivel de registro audiovisual de la Muestra inicialmente no encontré ningún material más allá de las pocas publicaciones periodísticas de la época. Los dos videos que se hicieron, uno registrado por la Comisión Organizadora de la Muestra y el otro por iniciativa de Carlos Padilla, director del Grupo Comunidad de Lima, se perdieron en los años sin lograr ser editados. 2 o 3 fotografías originales y nada más. Sin embargo, gracias al proceso de investigación y exhaustivo trabajo de archivo, pude revisar las fotografías inéditas de Addie Barandiarán<sup>10</sup> quien estuvo en la XIII Muestra y que falleció en el 2010. Barandiarán, gran amiga, fue una fotógrafa de su tiempo, orgánica al movimiento, que supo ser ágil, delicada e invisible para incorporarse en las salas de trabajo creativo, desde los procesos hasta los resultados y sus presentaciones en los espacios más diversos. Ese material en blanco y negro, revelado en laboratorio, así como los testimonios y archivos que acompañan mi exposición, me han mostrado un panorama muchísimo más amplio, y desconocido en ocasiones, de lo que fue la XIII Muestra Nacional de Teatro, de sus tensiones, contradicciones, importancia y trascendencia.

Considerando que han pasado 33 años desde su realización, para empezar mi trabajo etnográfico hice un pequeño documental con las fotografías, de 8 minutos y medio, que recorrían las diferentes actividades que se realizaron en la XIII Muestra y antes de cada entrevista se lo mostraba a la entrevistada o entrevistado. Ha sido muy emocionante y vivificador verlas y verlos reaccionar, sus exclamaciones, sus risas, la

---

<sup>10</sup> Este archivo me fue confiado por su viudo, Rodolfo Rodríguez, a quien agradezco y actualmente se encuentra en custodia del Grupo Cultural “Yuyachkani”.



ternura o las lágrimas que lograron transportarlas y motivarlas al diálogo profundo. A nivel metodológico pude comprobar, porque muchos así lo dijeron, que los ayudó a relacionar hechos, a recordar los contextos, lugares donde se alojaron, situaciones que habían olvidado, incluso detalles de ropa, de situaciones de riesgo, de espacios y pueblos que conocieron.

Elegí entrevistar a Lieve Delanoy<sup>11</sup> como protagonista, directora y *carguyocc* principal de la XIII Muestra Nacional. A Mark Willems, su esposo, miembro de la Fundación “Anton Spinoy” y director técnico de la Muestra. A Rodolfo Rodríguez como miembro de la Comisión Organizadora y a Luis Rivas, asesor literario del grupo José María Arguedas y autor del cuento que da origen a la obra “Esperanza” y a Fanny Sotelo actriz integrante del grupo. Asimismo, a dos de los cinco miembros de la Mesa de Críticos, a Rodrigo Montoya, antropólogo, periodista y permanente acompañante del movimiento de teatro independiente y Santiago Soberón, en aquel entonces, estudiante de Literatura y el crítico más joven de la mesa<sup>12</sup>. Y a los y las integrantes del grupo de teatro del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, Graciela Díaz, Rafael Virhuez, Rocío Paz, Miguel Almeyda, Arturo Mejía, César Escuza y Ángela (Magi) Zignago, quienes se reunieron 20 años después de no estar juntos, para la entrevista. Logré que esta fuera en el mismo espacio donde se formaron y trabajaron en sus primeros años, el local del Centro de Comunicaciones de Villa el Salvador. Todas estas entrevistas han sido registradas y las compartiré en una página virtual dedicada a la XIII Muestra Nacional, ya que las considero como un valiosísimo material histórico del movimiento de teatro independiente del país.

---

<sup>11</sup>Actriz y directora belga, miembro de la Fundación Antón Spinoy, directora del Grupo de Teatro “José María Arguedas” y presidenta de la comisión organizadora de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano.

<sup>12</sup> Los otros tres miembros de la mesa, Alfonso La Torre, Hugo Salazar del Alcázar y Cancho Larco fallecieron en los últimos años.



La Muestra Nacional de Teatro Peruano ha visto nacer y morir muchos grupos, muchas organizaciones políticas. Sin embargo, se ha mantenido porque cada *carguyocc* le impregna una nueva identidad, un nuevo sueño, una nueva fe. Es un espacio de vida en donde han permanecido muchos grupos, pero también se renuevan las generaciones.

En diciembre del 2019 asistí a la XXVIII Muestra Nacional de Teatro Peruano en Huaraz<sup>13</sup>. En esta oportunidad el Grupo Illari, organizador de la muestra recibió a 200 teatristas y 24 grupos de todo el país. Con Yuyachkani, a lo largo de estos 33 años que han transcurrido desde la XIII Muestra, hemos continuado asistiendo cada cierto año con diferentes acciones escénicas, dictando talleres en las Muestras Regionales y Nacional o realizando conferencias y demostraciones. Esta vez luego de participar en la Regional Lima-Ica-Callao fui seleccionada y asistí con la conferencia escénica “Rosa Cuchillo”, acción creada para presentarse en mercados andinos, y tuve la oportunidad de encontrarme con compañeras y compañeros que hace 33 años estuvieron en la XIII Muestra Nacional de Teatro en Andahuaylas, y les pregunté ¿Por qué crees que la Muestra de Teatro Peruano continúa? <sup>14</sup> y me ratificaron la importancia de la existencia de los grupos de teatro independientes para el crecimiento y diversidad del teatro peruano que existe en cada región del Perú.

Para Daniel Quispe, director de “Yawar Sonqo” de Ayacucho la Muestra continúa porque es un espacio de libertad “...en donde confluyen diversas culturas teatrales y se proponen nuevas dramaturgias, nuevas miradas, nuevas formas de crítica o de cuestionamiento” (comunicación personal, 27 de noviembre del 2019). Luis Kanashiro, actor y mimo, continúa viniendo a la muestra porque cubre su necesidad de saber qué es lo que pasa en el teatro peruano: “Es una radiografía de lo que sucede a nivel

---

<sup>13</sup> Se realizó del 23 de noviembre al 1ro. de diciembre en Huaraz, Departamento de Ancash

<sup>14</sup> Entrevista el día 27 noviembre 2019, dentro del marco de la XXVIII MNTP, en Huaraz.

teatral en el Perú”. (comunicación personal, 27 de noviembre del 2019). Para María Teresa Zúñiga del grupo Expresión de Huancayo la muestra continua por la fuerza motivadora de los grupos que “...mantienen los niveles de democracia y labor colectiva”. (comunicación personal, 27 de noviembre del 2019). Para Eduardo Valentín del grupo Barricada de Huancayo sobrevive “...porque es la expresión de la diversidad, cultural de nuestro país, expresada a través del teatro”. (comunicación personal, 27 de noviembre del 2019).

Cada dos años han seguido realizándose las muestras a pesar de las crisis, del conflicto armado y de los desastres naturales; sin embargo, hoy enfrentamos la pandemia mundial del Covid-19 a la que hemos llegado en el Perú, de la mano del neoliberalismo. A 300 días del confinamiento obligatorio en el Perú, todavía no se declara en emergencia al sector Cultura. El Perú tiene un Ministerio de Cultura que este año cumple una década de formado. A pesar de ser un país con un vasto patrimonio de cultura material e inmaterial, y con una multiplicidad de expresiones escénicas pluriculturales que se manifiestan en celebraciones populares a lo largo y ancho del país; en plena pandemia se ha cambiado de ministro, siendo este ya el número 11. Contamos con grupos teatrales que llevan décadas democratizando la creación escénica a través de formas de autogestión y/o colaborativas y comunitarias; sin embargo, no contamos con una Política Nacional de Cultura, ni con normas específicas en relación a las Artes Escénicas que nos permitan atravesar esta crisis. El Estado peruano solo destina el 0.38% del presupuesto público para la cultura, sin embargo la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) promueve que todos los países de la región destinen al menos 1% del presupuesto nacional en gasto público para el área de cultura<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Estudio Cultura y desarrollo económico en Iberoamérica 2014, elaborado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de las Naciones Unidas.

Al movimiento de teatro independiente le llevó casi 20 años sentar las bases de lo que fue el MOTIN-Lima. A lo largo de los 20 años del Conflicto Armado Interno la organización decayó y luego desapareció. En esta coyuntura de confinamiento obligatorio, de pobreza extrema, de hambruna y errores de los actuales gobernantes; bastaron los primeros 20 días para que a inicios de abril 2020, recogiendo los aprendizajes y antecedentes de los grupos surgidos en la década de los 70 y 80, acompañados de más de 90 grupos jóvenes, hayamos creado una nueva organización con el nombre de Movimiento de Grupos de Teatro Independiente del Perú, con el impulso inicial de apoyar a la precaria situación en la que se encuentran muchos de los trabajadores de las artes escénicas, la informalidad, la falta de derechos laborales y sociales, la falta de políticas y normas que nos protejan<sup>16</sup>. En la declaración de principios del MGTIP<sup>17</sup> recoge de sus grupos longevos "...la memoria, su amplio recorrido, su presencia nacional y sus aportes a los procesos artísticos, pedagógicos, sociales y organizativos que configuran parte fundamental de nuestra historia y al mismo tiempo mantienen su continuidad, desarrollo y vigencia" y viene trabajando con las nuevas generaciones para conectarse de manera orgánica "...acogiendo y articulando experiencias contemporáneas del teatro

---

<sup>16</sup> El MGTIP se ha constituido como Asociación Cultural y agrupa hasta este momento a más de 120 grupos de teatro independiente, estando en la base grupos que asistieron a la XIII Muestra como Yuyachkani, Maguay, Vichama, Cijac, Arenas y Esteras, Tuquitos de Lima, Olmo Teatro de Trujillo, Huerequeque de Chiclayo, Algovipasar de Cajamarca. En sus Principios recogen "la historia de más de cinco décadas, integrado por grupos, colectivos escénicos, artistas independientes de teatro y trabajador@s culturales cuyas prácticas transformadoras han contribuido y continúan aportando al enriquecimiento de los procesos teatrales y sociales del país". Valoran "...los proyectos de diversas generaciones, reconociendo raíces ancestrales y teatralidades diversas, más allá de la historiografía y los cánones hegemónicos". Reconocen la mirada crítica del teatro como parte del patrimonio inmaterial y se reconocen como una: "...apuesta vital sobre principios transversales de ética, independencia, compromiso artístico, ecológico y valores democráticos para una cultura de paz y desarrollo social justo e inclusivo". "Somos independientes porque basamos nuestro trabajo en la libertad de creación y producción intelectual y artística, con estrategias autogestionarias y auto sostenibles, sin dirigismo del Estado y porque recusamos toda imposición de criterios religiosos, político partidario o de otra índole que atenten contra nuestra autonomía y/o contra nuestros principios". "Asumimos el teatro como una opción de vida que busca el rigor artístico y promueve permanentemente la investigación, el desarrollo integral del/la artista escénico/a creador/a en sus diversos roles, la formación constante con un entrenamiento riguroso y pedagogías diversas, la sistematización, transmisión e intercambio, la exploración de múltiples códigos y dramaturgias y el abordaje de públicos y espacios escénicos diversos. Estamos comprometidos con la tarea de llegar a público de todas las edades y culturas, en especial a los sectores con menor acceso a los circuitos de cultura y difusión teatral."

<sup>17</sup> Es un documento inédito no publicado que se maneja en los estatutos del Movimiento.

independiente de todas las regiones, que son parte del ecosistema teatral y cuya diversidad enriquece al Movimiento” .

Las actividades vinculadas al trabajo escénico fueron las primeras en cancelarse y se han mantenido a través de medios virtuales, los que pueden, durante todo este año 2020. Sabemos que en el verano 2021 se irán abriendo los espacios al 30 % conforme avance o retroceda la pandemia. Tengo la esperanza que en el futuro se dará la XXIX Muestra Nacional y que las obras de los grupos de teatro del país darán testimonio de sus realidades y sus sueños.

Me interesa personalmente, y más allá de mi condición de investigadora, como actriz y maestra de teatro, rescatar la memoria histórica de las actrices, actores y directores del teatro independiente de creación colectiva que cumplieron un rol fundamental en la transmisión de información en las distintas regiones donde se desarrollaban a través de las Muestras de Teatro Peruano entre las décadas del 80 y 90. Me parece indispensable empezar a sistematizar para compartir de manera ordenada lo que se revela y deriva de esta investigación, como poner en valor el valioso archivo fotográfico de Addie Barandiarán, que considero patrimonio audiovisual del Teatro Peruano, así como las Memorias de los años 1987, 1988, 1989, 1990, documentos inéditos del Grupo Cultural Yuyachkani.

Así como hice el breve documental para realizar las entrevistas, he creado un documental de 28 minutos de duración que acompaña esta investigación trabajado sobre las entrevistas y fotografías. Asimismo, este material y mis fuentes principales serán de libre acceso a través de una plataforma virtual:

- Las fotografías de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano de Addie Barandiarán (en custodia de Yuyachkani)

- Revista QUEHACER Nro. 53. 54
- Artículos del diario La República
- Libro Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral – dramaturgia- Hugo Salazar del Alcázar, ediciones Yuyachkani
- El libro de la Muestra de Teatro Peruano, compilado por Yadi Collazos, Sara Joffre, Ricardo Morante y Maria Reyna
- Libro Andahuaylas La Lucha por La Tierra, de Lino Quintanilla
- Libro “Allpa Rayku” una experiencia de teatro popular, del grupo cultural Yuyachkani

La presente investigación tiene cinco capítulos. En la primera presento el Marco Teórico sobre esfera pública y la voz y cuerpo públicos, diferencio el teatro hegemónico del nuevo teatro peruano de la década de los 80: el teatro de grupo, la creación colectiva, los nuevos públicos y espacios para la escena, la cultura de actriz y actor, su profesionalización y la dramaturgia nacional y latinoamericana. En el segundo capítulo abordo el origen, el crecimiento y expansión de la Muestra Nacional de Teatro Peruano, su relación con el Movimiento de Teatro Peruano MOTIN-Lima, la producción teatral en Lima y las manifestaciones artísticas en la esfera pública. En el tercer capítulo doy el contexto de Andahuaylas y el Perú hacia 1988, la “XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano José María Arguedas”, la conexión de Lieve Delanoy con las muestras y el movimiento, su organización y desarrollo. En el cuarto capítulo abordo el teatro de grupo y su forma de intervención en el debate público basándome en el nuevo rol político del grupo Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, su consolidación artística y política, el proceso de creación de la obra “Carnaval por la Vida”, la presión militar el día de la presentación en la XIII Muestra Nacional, y el cuestionamiento a su profesionalización. Asimismo, el grupo José María Arguedas de



Andahuaylas y la consolidación del teatro quechua, la presencia de la mujer, el trabajo que realizaron para organizar un evento de carácter nacional con el tema cultural, y la mira sobre lo andino y desde lo andino. Finalmente, en este mismo capítulo, se analiza de qué manera la participación en la XIII Muestra influyó en las trayectorias artísticas de estos dos grupos, la trayectoria del grupo Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador y el legado del grupo José María Arguedas. Por último, en el quinto capítulo realizo un recuento de la investigación y planteo conclusiones. Acompaño seis anexos con los textos del cuento “Esperanza” de Luis Rivas Loayza –Anexo “1”-, el guion teatral recreado recientemente de “Esperanza” –Anexo “2”-, el análisis dramático del texto literario de la misma obra –Anexo “3”-. Asimismo, el guion teatral de “Carnaval por la Vida” –Anexo “4”-, el análisis dramático del texto literario de la obra –Anexo “5”-. Y finalmente el guion de la obra “De Tanto Volver” de Lieve Delanoy –Anexo “6”-.

Miguel Rubio (2001), director del Grupo Yuyachkani que participó activamente en las Muestras Nacionales desde sus orígenes, así como fundador del MOTIN-Lima en 1988 afirmaba en un debate organizado por Alfonso La Torre en el diario La República que:

(...) el teatro no es literatura, su fin no es la lectura de textos impresos. La dramaturgia sería el conjunto de elementos que integra un espectáculo teatral, o el teatro entendido como la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público. Esta definición coincide con la práctica del movimiento teatral peruano, la que ha supuesto recuperar la esencia colectiva del teatro y la apropiación de la práctica escénica por grupos que dedican su esfuerzo a la invención de un teatro necesario, imbricando con la historia de nuestro país (Rubio, 2004: 51).

Cada uno de los guiones tanto de “Esperanza” como de “Carnaval por la Vida”, se escribieron mucho después de la creación de la obra, que tuvieron un tejido de textos que integraba la danza, la música, las máscaras, el trabajo corporal y vocal y una serie de imágenes que completaban las obras. En esta ocasión el análisis se realiza sobre el texto



literario y por esta razón le pedí a Santiago Soberón, que presencié las obras hace 33 años, para que haga un alcance de su percepción general y aparece al final de los anexos 3 y 5.

Si bien la performance y el teatro son efímeros, logran dejar una huella en el espectador porque informa, devela y contribuye, no solo racionalmente, sino también en el inconsciente y en la sensibilidad del espectador, quien vive un momento intenso de relación y convívio.

María Reyna en la presentación del pequeño Libro de la Muestra de Teatro Peruano que da testimonio de 17 ediciones, publicado en 1997, nos dice: “la historia no termina. La vamos a seguir escribiendo los teatristas que en el deseo de compartir nuestras realizaciones nos volvamos a reencontrar en una nueva muestra y una nueva publicación, afirmando tercamente que el teatro peruano existe”. Siento que esta investigación retoma este deseo, y contribuye de manera significativa a tener una versión de la historia hecha desde los propios y propias protagonistas.

## CAPITULO 1: MARCO TEÓRICO

### 1. Esfera pública

Yo parto de la discusión sobre esfera pública entendida como “un campo de intervención discursiva en el cual se define aquello que es de interés general y se disputa el poder de representarlo, administrarlo y regularlo” (Cánepa, 2006: 15). Este tipo de definiciones rompen con la concepción burguesa de la esfera pública, que según Nancy Fraser no representaba más que un ideal utópico y una noción ideológica masculina, que legitimaba una forma emergente de dominación de clase.

La esfera pública, aunque se nos presente como un espacio de libertad discursiva, tiene también un carácter excluyente, en tanto, “lo que en algún momento llega a cristalizarse como de interés general es en realidad resultado de la imposición hegemónica de los intereses particulares de un grupo sobre los otros” (Cánepa, 2006: 20). Lo que se nos presenta como interés general o “bien común” puede ser en realidad una construcción históricamente estructurada por un grupo de poder, la cual es naturalizada y se nos presenta como legítima y única. La reproducción de la misma es a través de la utilización de sus propias instituciones y mecanismos culturales que suelen tener carácter masivo.

La esfera pública burguesa podría servir como vehículo institucional para una transformación histórica. Según Fraser: “Esta transformación consiste en el cambio de un modo represivo de dominio a un modo hegemónico; de un gobierno fundamentado en la aceptación de una fuerza superior a un gobierno fundado en el consenso apoyado por una cierta cantidad de represión” (1999: 8)

Esta transformación no representa un cambio estructural en el sistema de dominación ya que sigue garantizando la capacidad de un estrato de la sociedad para gobernar.

Esta nueva forma de dominación basada en el consentimiento, propia de las democracias liberales, pretende aislar los procesos políticos de aquellos que considera no políticos o pre-políticos y, de esta manera, asegurar la no intervención de la sociedad civil y las poblaciones en la conducción de los Estados modernos. Al respecto, Cánepa (2006) llama la atención y señala que: “para entender lo político y sus transformaciones, la clave no se encuentra únicamente en el campo político, propiamente dicho, sino en la comprensión del sujeto político” (18).

En esta investigación yo defino la esfera pública como el campo de conflicto desde donde se define el “interés general” y la voz oficial y al sujeto político como aquel que tiene capacidad de agencia, quien puede hacer y des-hacer en el mundo social, y que, por lo tanto, se involucra también en otros ámbitos de la vida social. Una de las esferas de la vida social sin duda es la cultura y el arte, las cuales no se encuentran aisladas de los procesos políticos, económicos y sociales.

La cultura ya no es solamente un mecanismo para expresar diferencias, sino que ha intervenido en la esfera de lo político a partir de dos aspectos fundamentales. El primero tiene que ver con el derecho al acceso a la cultura y el derecho al reconocimiento de las diferencias culturales, que cada vez más se convierten en demandas de las poblaciones subalternas al Estado. Por el otro lado, “...las puestas en escena de distintos repertorios culturales han sido instrumentalizadas como mecanismos de lucha política” (Cánepa, 2006: 16); y, de esta manera, la cultura adquiere la capacidad no solo de intervenir sino de transformar la política.

La cultura tiene la capacidad de democratizar la esfera pública porque a través de distintos medios crea lo que Fraser denomina “públicos fuertes”<sup>18</sup>, que son aquellos con capacidad de participar y tener agencia más allá de lo puramente discursivo y pueden intervenir en lo político desde las distintas esferas de la vida social.

Yo considero que uno de esos medios importantes, en el caso que desarrollo, es el teatro de grupo cuyas obras dan testimonio de la problemática de sectores populares que han sido discriminados históricamente del debate público. En estas obras de creación colectiva el indio, la comunidad, el migrante, las víctimas que estaban dejando el conflicto armado y otros personajes populares son los protagonistas de las historias; además, los actores y actrices, que ponían voz y cuerpo a estos personajes, muchas veces provenían de los mismos lugares.

Por ejemplo, Magi Zignago (entrevista personal) integrante del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador me compartió que durante el proceso creativo de “Carnaval por la Vida” el grupo ensayaba en el espacio abierto de la entrada del local. La gente que pasaba por la vereda, que bajaba de la pista al mercado, se detenían y muchas veces opinaban. Recordó a “Tortugón”, un joven amigo que había hecho el servicio militar obligatorio y un día que pasó les dijo “no, no es así” y le preguntaron “¿cómo era?” y él se ofreció a hacerlo. “Yo lo hago” y entró a improvisar y la escena se construyó sobre esa improvisación. Asimismo, Mark Willems me contó de una presentación artística del grupo “José María Arguedas” de Andahuaylas, en un recorrido por las comunidades campesinas con la obra “Esperanza” que “muchas veces los espectadores paraban la escena del Matrimonio, iban por sus instrumentos musicales,

---

<sup>18</sup> Público fuerte que se diferencia del público débil por su capacidad de injerencia dentro de lo político. Mientras, el público débil solo se queda en el ámbito de lo discursivo.

traían chicha, papita y entraban en la fiesta y en adelante participaban dentro y fuera de la obra.

Este nuevo teatro creado muchas veces para espacios abiertos o para adaptarse a diversos espacios alternativos, recorre barrios populares y comunidades campesinas, en búsqueda de nuevos espectadores. Estos, muchas veces se identificaban con lo que los grupos representaban, porque expresaba su propia realidad, una realidad donde los personajes de la obra son capaces de tomar sus propias decisiones. Otras veces las obras se convertían en una forma de reparación simbólica de los actos de injusticia que abundaban en esos años.

Al respecto Lieve Delanoy me compartió que se sentía frustrada frente a la nula respuesta de las mujeres campesinas, y al inminente fracaso de los “proyectos de desarrollo” que impulsaba cuando llega al país y trabaja como promotora en Parinacochas. Entonces, una dirigente campesina cuando la vio triste le preguntó de dónde venía y que hacía allá. A lo que ella respondió: “Vengo de Bélgica, allí hacía teatro. Soy actriz”. La inmediata respuesta de la dirigente y las mujeres campesinas que la acompañaban fue: “¿Por qué no haces lo mismo con nosotras? ¡Eso es lo que nos gusta!”. Y, a partir de ello, comienza a compartir sus técnicas de creación teatral y a relacionarlas con la cultura de las comunidades quechuas en distintos lugares de Ayacucho y Apurímac.

Estas nuevas creaciones teatrales del teatro de grupo, se proyectaron, planificaron e implementaron con la intención de exigir reconocimiento y reivindicaciones sociales, buscando fortalecer la capacidad de agencia política desde el teatro. Al respecto, considero que los directores, directoras, actrices y actores que se presentaron en la XIII Muestra deberían ser entendidos como sujetos políticos con la capacidad de agencia

porque adquieren competencias y se hacen responsables de sus discursos y asumen la organización del Movimiento teatral.

La esfera pública puede comprenderse como un campo de conflicto donde tiene lugar la competencia o la negociación cultural de los diferentes públicos, unos hegemónicos, otros subalternos (Damonte, 2006). Los distintos pueblos en el Perú tienen diversas maneras de transmitir sus expresiones culturales, diferente a la hegemónica cultura letrada y monumentalista. Nuestros pueblos andinos, afroperuanos y amazónicos han preservado su memoria a través de la tradición oral, la música, las danzas, los rituales, los retablos, la alfarería, el tejido y el teatro. Este último ha incorporado elementos que “negocian y recrean una idea de nación que no es única sino naturalmente heterogénea” (Ulfe, 2006: 37), como lo planteó el mismo José María Arguedas en sus cartas publicadas en la novela póstuma “El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo”<sup>19</sup> se despide describiendo un Perú de todas las patrias: “...Despidan en mí un tiempo del Perú, cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias”.

Jelin (citado por Ulfe, 2006: 36) señala que la historia dominante es contada por los ganadores de los conflictos y batallas históricas. El teatro que presentaron los grupos de la XIII Muestra recogía elementos de las culturas subordinadas y estaba dirigido hacia ellos, por lo tanto, recogía esas otras historias ocultas por los medios de comunicación masivos que controlaban la esfera pública de la década del 80.

---

<sup>19</sup> El zorro de arriba y el zorro de abajo es la sexta y última novela del escritor peruano José María Arguedas, publicada póstumamente en 1971. Es una novela trunca, es decir, no culminada, y que se halla intercalada con unas entradas de diario en las que el autor refiere los tormentos que le agobiaban mientras iba escribiendo la novela, para finalmente anunciar su inminente suicidio. Complementan la obra dos cartas y un epílogo.



Los estudios poscoloniales (Chatterjee, 2008) nos han mostrado que no hay un tiempo homogéneo-vacío, sino que es heterogéneo, y en donde la cultura juega un papel importante. Los grupos de teatro desde sus distintos lugares de origen y situaciones diferentes, interpretaban la realidad del Perú y se imaginaban como parte de un Estado desigual, discriminador, cuyas clases dominantes mantenían a los grandes sectores envueltos en la pobreza y que esta generaba un espacio para la violencia extrema y sistemática. El Estado y la Nación peruanos eran imaginados de distintos modos por estos grupos subalternos. Esto lo desarrollaré más adelante explicando dos casos puntuales.

Al igual que el teatro, en esa época, existían otras expresiones procedentes de las artes visuales, la poesía, la música, el canto y la danza que fueron y son capaces de generar un discurso contracultural o reaccionario<sup>20</sup>. Todas estas expresiones artísticas eran instrumentalizadas por los distintos grupos de interés.

Connerton (1989, p.19) sostiene que la construcción de la memoria colectiva de los grupos subordinados produce otro tipo de historia, una historia diferente que es vista como formas y detalles que emergen de narrativas distintas de ver y sentir la nación. En el caso de los grupos de teatro que participaron de la XIII Muestra, eran en su mayoría grupos cohesionados y compartían una misma visión. A partir de sus experiencias conjuntas hacían una lectura de lo que imaginaban como nación y, de este modo, escapaban de los esquemas tradicionales de lo que se consideraba “Teatro” desde la perspectiva hegemónico-occidental, basada en una dramaturgia literaria y su puesta en escena.

---

<sup>20</sup> "El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho" Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. De María Jesús Tumba lobos. 2015

## 2. Voz Pública y Cuerpo Público

Yo entiendo por voz pública los discursos cargados de una opinión crítica sobre la situación política, social, económica, artística y cultural que los teatristas configuraban a través de sus propios medios expresivos y que llevaban al debate público como una respuesta a la censura o tergiversación de diversos temas que los grupos hegemónicos debatían u omitían en la esfera pública. Esta voz construida con el cuerpo, la imagen, el canto y la voz que incorporaba la lengua originaria, tenía un mensaje, expresaban una realidad desde el arte escénico, a través de personajes, imágenes e historias en donde los nuevos espectadores se reconocían. La creación de un nuevo público es ya un acto político. Este nuevo público se convertía en protagonista de las imágenes que la escena proponía. “De espectador a protagonista, subiendo al escenario nuevos personajes. Campesinos, obreros, migrantes, payasos callejeros, ambulantes y más tarde, personajes del imaginario mágico arcángeles, diablos, toros encantados, etc.” (Rubio, 2011: 73).

En la investigación utilizo el término cuerpo público para referirme primero al cuerpo orgánico de la actriz/actor; y segundo, al cuerpo social constituido por la organización de los grupos teatrales que se identificaban como parte del mismo movimiento y que asumían la responsabilidad de los discursos y expresiones de los grupos que la conformaban, esta organización se reforzó a partir de la Muestra de Teatro Peruano y del MOTIN Lima, instituciones claves en el desarrollo del movimiento de teatro independiente.

Los grupos de teatro, actores y actrices del movimiento de teatro independiente se convirtieron en testigos de primera mano que trataban de transmitir la verdad del “otro” o la propia, expresando así una voz y cuerpo públicos diferentes. El grupo de teatro José María Arguedas le da voz y cuerpo a un joven secuestrado y desaparecido en Andahuaylas; el grupo de teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador le

da voz y cuerpo públicos a los vecinos de su barrio, los cuales se enfrentan a la violencia del conflicto armado interno en Lima. A la vez el conjunto de grupos que participaron en la XIII Muestra Nacional construyó una voz y cuerpo público que estableció nuevas realidades y horizontes para entender al Perú.

El teatro a pesar de ser efímero, considerado como aquello que desaparece; a opinión de Taylor (2015), insiste en una comunidad de testigos por medio de sus actuaciones. “El grupo contradice el modelo de la performance como desaparición, del colonialismo, que empuja las prácticas autóctonas al olvido de lo efímero, lo no descrito, lo no estudiado y no controlable” (17).

Las performances teatrales tenían la capacidad de ser una forma de agencia política e intervenían en la construcción de una voz y cuerpo públicos, ya que buscaban movilizar subjetividades y provocar una acción colectiva que se reflejaba en la presencia masiva de los espectadores (1 mil 500 personas cada día<sup>21</sup>) que como dijimos en la introducción estaba integrada por estudiantes, campesinos, pobladores que habían sido incorporados como nuevos espectadores a través de un largo trabajo realizado por el grupo “José María Arguedas”, por el trabajo de varios años de la Fundación Belga Anton Spinoy a la que pertenecía Lieve Delanoy y por los miembros de la Comisión Organizadora de la Muestra Regional y Nacional quienes, como veremos más adelante en las entrevistas realizadas. Todos ellos y ellas fueron espectadores partícipes con sus risas, sus comentarios aprobación, sus silencios, sus aplausos. El pueblo reconocía a los artistas y los apoyaban con su presencia.

Taylor (2015) diferencia el archivo y el repertorio. El primero existe en forma de registros como videos, películas, textos literarios, documentos, mapas, restos

---

<sup>21</sup> Artículo de Lieve Delanoy, Muestra 13, que aparece en El Libro de la Muestra de Teatro Peruano.

arqueológicos, etc. que son resistentes al cambio y que generalmente permanecen estables. Y el repertorio es la presentación en vivo, el “estar allí” y requiere de la participación de la gente en la producción y reproducción de saber y ser parte de la transmisión. “El repertorio mantiene a la vez que trasforma las coreografías de sentido” (17).

En su estudio sobre memoria y teatro del grupo Yuyachkani, que asistió a la XIII Muestra Nacional, Taylor señala que:

(...) el repertorio, para ellos, recoge los relatos de los sobrevivientes, sus gestos, imágenes traumáticas del pasado, imágenes recurrentes, alucinaciones; en breve todos aquellos actos que por lo general son pensados como formas de conocimiento y evidencias efímeras e inválidas (...) Se piensa que el saber corporalizado se pierde porque no puede ser archivado; sin embargo, múltiples acciones escénicas y performances recogen a través del cuerpo de las actrices, actores, accionistas y danzantes una “memoria comunal, historias y valores de un grupo o de una generación a la próxima. (2015: 278).

Nelson Manrique<sup>22</sup> en su artículo de 1990, “Contraelviento<sup>23</sup>: el mito, el teatro, la violencia”, señala que ante la carencia de alternativas y ante la ausencia de un discurso político capaz de explicar la realidad de aquellos años, el teatro tuvo un desafío enorme y experimentó con recursos teatrales no convencionales. Señala que: “Contraelviento representa el intento de responder a estas múltiples demandas. Asumir la experiencia artística como instrumento desde el conocimiento. Reivindicar el papel de la intuición como camino para entender la realidad propuesta solo transitable a condición de innovar radicalmente”.

Entiendo por todo lo expuesto que a finales de los 80, la violencia en el Perú había tomado todas las regiones del sur oriente andino y en Lima se expresaba en los barrios

---

<sup>22</sup> Nelson Manrique Gálvez, Doctor en Historia y Civilizaciones, historiador y sociólogo peruano, reconocido por sus ensayos y trabajos sobre la realidad social-política del Perú colonial y republicano. Es catedrático del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

<sup>23</sup> Yuyachkani presentó en la XIII Muestra adelantos de su obra “Contraelviento” que en aquel momento tenía el nombre provisional de “Pishtaco”.

populares. En Andahuaylas vivían en Estado de Emergencia, se acantonaban un gran número de efectivos militares y grupos antisubversivos. Sendero Luminoso actuaba en la clandestinidad y tenía jóvenes militantes entre la población; mientras la izquierda democrática, que actuaba de forma pública, era acusada de *terrorista* y amenazada por los servicios de inteligencia. Los medios de comunicación no informaban sobre la situación en esta región. En medio de este espacio de disputa, de tensión, de discusión; los grupos de teatro que participaron en la XIII Muestra construyeron una voz y cuerpo públicos a través del arte escénico y la cultura.

El Grupo de Teatro José María Arguedas que inicialmente se gestó para realizar presentaciones en Andahuaylas, al incorporar el quechua, personajes campesinos y la temática de violencia que vivían en su región, amplía sus presentaciones a un público campesino al que llegan realizando una intensa difusión de sus obras. El grupo de teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador realiza también una difusión por todos los sectores de su distrito incorporando un dialogo con los vecinos y vecinas convirtiendo sus obras y los escenarios populares en un espacio de debate y discusión político.

### **3. Teatro Hegemónico y el Nuevo Teatro Peruano: El teatro de grupo como una nueva categoría del teatro latinoamericano.**

Los grupos teatrales participantes de las Muestras Nacionales de teatro y del naciente movimiento de teatro independiente de la década de los 80, pertenecían en su mayoría a otra diáspora moderna, a la moderna tradición del Nuevo Teatro Latinoamericano, nacido en la segunda mitad del siglo pasado. Según el maestro Santiago García<sup>24</sup> el movimiento de grupos de teatro, organizados en la Corporación Colombiana

---

<sup>24</sup> Santiago García, conocido como el hombre del teatro colombiano, fundador, actor, dramaturgo y director del Teatro La Candelaria. Un teórico cuyos trabajos han influenciado los estudios sobre teatro en toda Latinoamérica.



de Teatro, tomó y difundió en Latinoamérica este concepto en los años 60. El término Nuevo Teatro provenía de la definición que le dio Berthold Brecht<sup>25</sup> al teatro del periodo de entre guerras de los años 30 en Alemania, quien lo enunciaba así por las características de un nuevo público y no por la antigüedad o modernidad del teatro (Rubio, 2011: 78).

García (2002) se pregunta ¿Cuál es el lenguaje propio del teatro? Y se responde diciendo que "... no podemos decir que el lenguaje esencial y propio del teatro sea exclusivamente la palabra, sino que es uno de los más importantes" (23). Y nos recuerda que sobre la palabra se ha instalado una cultura dominante de la humanidad, la eurocentrista, que coloca como fundamento tradicional en el teatro a la palabra y da poder al dramaturgo literario, al *autor*. Este teatro va acompañado de una actuación realista, que es un comportamiento basado en la vida ordinaria, en la vida cotidiana. Esta actuación realista requiere de una dramaturgia, una escenografía, vestuario e iluminación determinada, una puesta en escena realista para un escenario frontal, con una cuarta pared imaginaria en donde los actores no tendrán relación con el público. Richard Schechner<sup>26</sup> nos dice que "el teatro realista llegó a muchos rincones del mundo sobre las alas del colonialismo y de la expansión de la cultura occidental" (2002: 24). Este teatro fue designado como moderno porque se expandió con los automóviles, el teléfono y las nuevas formas de relaciones económicas y políticas, ubicándose principalmente en la nueva clase media (24). Este teatro más adelante se asumirá como el teatro tradicional y se convertirá en el teatro hegemónico o el llamado teatro oficial.

---

<sup>25</sup> Eugen Berthold Friedrich Brecht fue un poeta y dramaturgo alemán, renovador del teatro, creador del teatro épico y el teatro dialéctico. Uno de los más influyentes dramaturgos y hombre de teatro y de grupo del siglo XX. Fundó el grupo "Berliner Ensemble"

<sup>26</sup> Richard Schechner es pionero de los estudios de representación. Académico, director de teatro, investigador, crítico, editor y dramaturgo. Es profesor en la Escuela de Artes Tisch de la Universidad de Nueva York y editor de TDR.

Alfonso La Torre, crítico teatral, se refiere a *procesos subversivos*<sup>27</sup> en el teatro tradicional de la década de los 80 señalando que los primeros años de esa década la importancia del director suple al autor teatral, de intermediario pasa a asumir una responsabilidad total. “Hay una etapa en el teatro peruano que se pasa del estadio de los autores a los grandes directores. Puedo nombrar a Luis Álvarez, Roca Rey y Sergio Arrau” (AÑO: 1990). El público iba al teatro a ver cómo estos importantes directores habían puesto en escena una determinada obra de autor. Pero hacia finales de los 80, los actores “esa masa anónima que antes obedecía al autor y al director, los proletarios del teatro deciden hacer su propia obra, a pensar por sí mismos, reflexionar el mundo a través de sus gestos y su palabra” (AÑO: 1990). Y compara esa desobediencia al autor y al director con la política: “...lo que, en el mundo del marxismo, la izquierda no ha podido hacer ni política ni socialmente. Eso lo está haciendo el teatro” (AÑO: 1990), refiriéndose a que los pobres tengan en posesión los medios de producción.

Rubio (2011) plantea que:

[e]l teatro es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo a la comunidad donde se genera, respondiendo a relaciones sociales específicas, como lo fueron las que operaron en diferentes momentos de la historia (...) (un buen teatro) siempre será aquel que funciona en los códigos de su comunidad sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio (18-19).

Los grupos de teatro que participaban en la Muestra y el MOTIN Lima provenían de barrios obreros, comunidades y pueblos campesinos, así como migrantes a capitales de provincia y de algunos sectores de la clase media. Tenían las siguientes características: la gran mayoría pertenece al teatro de grupo, su práctica principal es la creación colectiva, sus actores y actrices se profesionalizan en la práctica desarrollando una cultura de actor

---

<sup>27</sup> El término proviene del mismo autor

y actriz múltiples, van a la búsqueda de nuevos públicos, a la conquista de nuevos espacios para la escena e impulsan una dramaturgia nacional y latinoamericana.

### **3.1. Teatro de Grupo**

Siguiendo los planteamientos de los maestros que he citado, tomo al teatro de grupo como una nueva categoría del Teatro Latinoamericano que fue impulsado por colectivos de creación donde confluyeron actores, actrices, autores, directores y directoras, dramaturgos y artistas procedentes de todas las disciplinas de las artes escénicas. Ellas y ellos aprendieron a inventar y transitaron por los caminos más diversos, sabiendo que la cultura se gesta en cada momento de la vida, como testimonia Rubio (1990) a finales de los años 80, refiriéndose a su grupo, Yuyachkani, que fue uno de los más representativos del movimiento. Para él la noción de grupo aparece como categoría, como motor fundamental del proceso del nuevo teatro. Es la negación de la compañía, cuya organización vertical niega la participación del colectivo. El grupo es la recuperación del teatro como fenómeno colectivo, cambiando el autor-director-actor-publico, cuestionando la autoridad que el teatro hegemónico planteaba.:

El grupo fue la célula madre en que nos organizamos para gestar esa nueva teatralidad que reclamábamos a voz en cuello y que debía marchar acorde con los tiempos que se vivían, donde predominaba un sentimiento colectivo... (donde) nos atrevimos a reconocernos en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas. (Rubio, 1990: 12-16).

El termino teatro de grupo se refería a los grupos de teatro que asumieron la creación colectiva y el funcionamiento colectivo. Su territorio teatral era alternativo a los elencos que se formaban y disgregaban una vez terminado el montaje y la temporada teatral. Si bien no tenían modelos estéticos comunes tenían características predominantes como la autoformación, el entrenamiento corporal y vocal, el aprendizaje de danzas

nacionales, instrumentos musicales y trabajo en espacios abiertos. Era un teatro basado en el trabajo de la actriz y del actor.

Dice el director Andre Carreira<sup>28</sup> refiriéndose al teatro de grupo de los años 80 que estaba integrado por colectivos estables, diversos, de estructuras profesionalizadas y representativo del teatro independiente y que "...tuvo la virtud de funcionar como un instrumento de construcción de identidad" (2008: 1). Lindolfo Amaral<sup>29</sup> le agrega la característica de que la premisa del teatro de grupo era tener "...un elenco permanente que desarrolla investigación sobre un lenguaje escénico" (2008: 1). Finalmente, la investigadora Rosyenne Trotta, afirma que los movimientos de teatro de grupo, desde el inicio de los años 80 instauraron "... fórums de debate y acciones conjuntas, ejercen una función de formación ideológica y ética, más allá de las luchas que traban para obtener sucesos inmediatos, sino proyectar una posibilidad de futuro, por más que hoy día ella parezca utópica". (2008: 2).

En el Perú, estos grupos aprendieron a enfrentar sus crisis de creación, a identificar sus carencias, sus limitaciones y a sobreponerse a ellos con trabajo y mucho esfuerzo. Los y las integrantes de grupos fueron definiéndose en los procesos, algunos abandonaron el teatro de grupo para dedicarse a otras profesiones, mientras otros fueron afirmándose y profesionalizándose como actores y actrices múltiples, como explicaré más adelante. Frente a la crisis de creación se construían en el proceso nuevas técnicas que daban respuestas y esta búsqueda se podía ver en las obras de creación colectiva que se

---

<sup>28</sup> André Carreira es director teatral y doctor en teatro por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es docente en la Universidad del Estado de Santa Catarina. Carreira desarrolla tanto trabajos en la calle como en espacios teatrales explorando las ideas de intensidad e intimidad en la escena, combinado con la experimentación de situaciones de riesgo.

<sup>29</sup> Actor y director del grupo Imbuuça (SE) del Brasil.

presentaban en las Muestras Regionales y las Muestras Nacionales. El proceso era intenso y con pérdidas de integrantes, pero los que quedaban se fortalecían de la experiencia.

La situación política y la crisis económica también influyeron en la desaparición de los grupos que en su gran mayoría pertenecían a las clases medias de sus diferentes regiones, o de lo contrario como podremos ver en los dos casos que desarrollaré en esta investigación, dentro de sus sectores –campesinos y barriales– tenían ciertos privilegios básicos que les permitieron tener información, formación, acceso a la educación o a la posibilidad de dedicación exclusiva al teatro de grupo que los fue profesionalizando.

Estos grupos crearon un nuevo modo de producción teatral, generado en base a la disciplina, al estudio en autoformación, a la investigación permanente, a la organización y al encuentro con sus pares nacionales en las Muestras regionales y nacionales, que permitieron la irrupción de nuevas presencias, imágenes y personajes protagonistas de nuevas historias. Otros espacios, otro público, otras lenguas, otras costumbres, otras teatralidades en danzas enmascaradas, en fiestas populares y una dramaturgia compleja capaz de contener toda esta diversidad. Cada grupo con una estética que respondía a su ética y compromiso con el arte, la cultura y el país.

En la XIII Muestra Nacional participaron 23 grupos oficiales y otros invitados por la organización. Muchos habían logrado consolidar espacios y conquistar públicos en sus propias regiones, lo que se expresaba en una gran diversidad de propuestas y diferencias en la calidad de sus trabajos artísticos<sup>30</sup>, que tenía que ver más con el lugar de enunciación de cada uno. Todos los grupos compartían el mismo sentido; sin embargo, este lugar de

---

<sup>30</sup> Esta diferencia se daba porque había grupos que estaban dedicados a tiempo completo al trabajo teatral y muchos otros que no, a pesar de la seriedad y entrega. Los grupos profesionalizados le daban mucho tiempo a trabajar el cuerpo, la voz, la dramaturgia y tenían una mayor cantidad de funciones y otros grupos creaban sus obras con el deseo fundamental de llegar a las muestras y confrontarse.



enunciación construía un discurso diferente, porque cada grupo lo tematizaba de manera distinta.

Esto tenía que ver con las posibilidades concretas de cada grupo de hacerse sostenible. Había grupos muy buenos pero que no llegaban a la calidad profesional de otros grupos que lideraban el movimiento. Al respecto, Salazar del Alcázar (1990) dice:

(...) la ética es el mecanismo productor de identidad grupal. Es también lo que explica la persistencia y consolidación del movimiento. Sobre todo, en el inicio de algunos grupos como Yuyachkani y Cuatrotablas que por caminos paralelos y no necesariamente convergentes podrían constituirse en los grupos “históricos” del movimiento... (cuya) continuidad y las mutaciones en sus procesos explicarían el propio proceso del movimiento. (17).

En la XIII Muestra Nacional participaron tres actores y directores formados en Cuatrotablas: José Carlos Urteaga director del grupo Magia con el unipersonal “El ahogado más hermoso del mundo”, Carlos Cueva del grupo La Otra Orilla, quien dictó un taller de entrenamiento de voz y cuerpo; y Luis Ramírez que presentó “Caminatas e Insomnios” y dirigió una clase maestra. Asimismo, Yuyachkani, que había estado en la Muestra Regional con sus obras “Un Día en Perfecta Paz” y “Los Músicos Ambulantes”, llegaron a la Muestra Nacional con “Baladas del Bienestar” y la obra en progreso “Pishtaco” que meses después se convertiría en la obra “Contraelviento”. Sus integrantes dictaron talleres e impulsaron la realización de la III Asamblea Nacional que se dio una vez terminada la XIII Muestra, siendo elegidos como integrantes del MOTIN Lima para integrar, junto con el Grupo “Setiembre” y “Comunidad de Lima”, la Junta Directiva Transitoria encargada de organizar el Congreso Nacional de Organización del Movimiento Teatral Peruano MOTIN Perú.<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Mensaje Inaugural del Congreso Nacional de Organización del MOTIN PERU. Memoria Anual 1989. Yuyachkani.

En el liderazgo del movimiento también podemos encontrar a los grupos Teatro del Sol, Maguey, La Tarumba, Alondra, Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador y el grupo Raíces, que en su mayoría contaban con una casa teatro o espacios alternativos en donde entrenaban, ensayaban, realizaban talleres de formación y contaban con cocinas en donde se aseguraban la alimentación diaria para luego salir a difundir sus espectáculos. Estos logros fueron obtenidos en base a esfuerzos propios sin contar con apoyo del Estado.

Dentro del liderazgo regional encontramos también otros grupos que venían trabajando años de madera seria, que contaban con espacios de trabajo, sin llegar a una dedicación a tiempo completo porque en su mayoría ejercían la docencia escolar. Muchos de estos grupos existen hasta el día de hoy y a lo largo de los años han cambiado de generaciones, pero sus directores, directoras o fundadores continúan. Así tenemos al grupo Yawar Sonqo (Corazón sangrante) de Ayacucho, integrada por jóvenes migrantes del campo, con su obra de creación colectiva “Cadáveres de la guerra” que presentó en el XIII Muestra, donde se vio una cruda y mordaz denuncia de la violencia represiva que vivían en su región; así como el Grupo Guamangensis, con la obra de creación colectiva “Algo parecido”. El grupo Olmo Teatro de Trujillo con una obra de crítica política y social de humor titulada “Demo crac-crac-crac”, de creación colectiva, dirigido por Lucy Astudillo. Olmo estaba integrado por jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Teatro. En Cajamarca destaca el grupo Algovipasar, integrada por jóvenes de familias migrantes a la capital del departamento, con su obra “Eva Apurada”, una farsa de creación colectiva sobre la disputa con la transnacional lechera.

A estos grupos se sumaron ese año una serie de grupos andahuaylinos integrados por estudiantes hijos e hijas de campesinos de las comunidades de los alrededores como Qallari con su obra “Rurallasaqme patrón”; Javier Heraud con su obra “Un canto a mi

pueblo”; y José María Arguedas con sus dos obras “Esperanza” y “Kuyaykuyki”. Todas estas obras en quechua, de creación colectiva o adaptaciones de cuentos locales. En quechua, también se presentó la obra “Un trabajo para Domingo Huamán” de creación colectiva, del grupo cusqueño Yawar Marca; y Rodolfo Rodríguez con “Mimo”.

De Lambayeque el grupo Huerequeque, integrado por profesores con la obra para niñas y niños “La gallina sembradora”. El grupo Rayku de Tacna con la obra “La leyenda de los gigantes”. Y de Lima, destacaron los grupos conformados por hijos de migrantes de primera o segunda generación, obreros y estudiantes, como Yawar con su obra “Las nuevas ropas del rey”; Comunidad de Lima con “La carrera de la tortuga y la liebre”; el grupo Escena Libre con su obra de creación colectiva “Intensidad y Altura”; grupo Retablo con “Donde está mi elemol” de creación colectiva; y el grupo Setiembre con “Padre, tierra, madre”.

### **3.2. Creación Colectiva**

Cuando se escucha hablar de creación colectiva se piensa que es un texto literario creado en forma colectiva. La idea de la necesidad de un texto literario viene de la enorme importancia que el teatro hegemónico le da a la tradición realista naturalista occidental, puesto que convierte el texto literario en el eje de su producción. Actuar o hacer un personaje es traducido por muchos idiomas como jugar. Play en inglés o Jouer en francés. En el quechua se denomina *pukllay*, en donde la teatralidad se expresa a través de la danza, las máscaras, el juego, la complicidad, la música y también la narración codificada de antiguos mitos y leyendas. No es solamente la palabra.

En relación a la textualidad del teatro, el maestro Enrique Buenaventura<sup>32</sup> plantea que el verdadero texto teatral es el texto del espectáculo, el cual está compuesto por varios códigos o sistemas de estructuras. La estructura musical, la dancística, la espacial, la verbal articulada, la verbal no articulada, de una serie de sonidos, de lenguaje no articulado, de efectos, etc., y que todos estos elementos convergen en un sistema de textos, o texto total que es el texto del espectáculo. En este sentido, Buenaventura (1981) nos dice que el texto del espectáculo se puede construir con o sin texto literario, escrito a través de improvisaciones del grupo creador:

El teatro es, per se, una creación colectiva y, por lo tanto, no he descubierto nada; y, en segundo lugar, eso no significa la eliminación del director, del autor, etc. Sino una valoración del actor, de quien, en último término depende el espectáculo (...) El texto de la puesta en escena es el verdadero teatro, ya que es el que crea la relación con el público, es el texto de la representación. (Buenaventura, 1981: 32).

Considero que la definición de creación colectiva que da el maestro Santiago García (2006) es la que más se aproxima a lo que se vio en la XIII Muestra, y lo que ya detallé líneas más arriba. La creación colectiva no como un método ni un sistema de creación sino "... una actitud o disposición en el proceso de invención que tiene como condición –difícil, controvertida– el respeto del otro. Saber oír, entender y, lo más importante, encontrar en grupo las soluciones o los hallazgos, sin descartar que también podrían lograrse individualmente" (25). En su opinión, el marco funcional de la creación colectiva se fundamenta en el hecho elemental de que toda producción teatral es una obra artística de un grupo de personas. Reconoce, sin embargo, que no se trata de competir con el teatro de autor, sino de un enfoque diferente de la producción teatral.

---

<sup>32</sup> Enrique Buenaventura, fue fundador y director del Teatro de Experimentación de Cali. Destacado protagonista de la cultura colombiana del siglo XX. Dramaturgo reconocido mundialmente, Director escénico, Maestro, Pintor, escritor y formador de actores y actrices. Creador del Método de Creación Colectiva.

La obra “Esperanza” del Grupo José María Arguedas fue una versión teatral del cuento del mismo nombre, escrita por Luis Rivas, quien deja de ser único autor para convertirse en escritor de las improvisaciones que surgían de la búsqueda de una versión teatral que realizaban las actrices y actores del grupo dirigidos por Lieve Delanoy. Esta versión al igual que un pukllay incorporó la literatura, la danza, el canto, la denuncia de las desapariciones en medio del conflicto armado y el rito.

El grupo de teatro del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador no encontró un obra dramática ni literaria que pudiera ser la base para su trabajo y buscaron este sustento en sus propias vivencias y se inspiraron en la lucha de las mujeres de los comedores populares y en los jóvenes que se veían obligados a realizar el servicio militar obligatorio, grupos que eran afectados por el conflicto armado interno. En este caso la dramaturgia colectiva responde al interés de un espectador popular vecinal y convierte la improvisación en una herramienta fundamental para lograr la escritura del espectáculo.

Como señale más arriba, de 23 grupos de teatro que participaron en la XIII Muestra, más del 70% de los grupos presentaron obras de creación colectiva, confirmando que esta manera de crear fue una respuesta innovadora a la ausencia de obras literarias que tocaran los temas que estos grupos querían mostrar. La creación colectiva fue un principio, una actitud humanista porque hizo sujetos a los actores y actrices que intervenían en todo el proceso de creación de la obra de teatro. Fue por esto una respuesta política del teatro de grupo de los años 80.

### **3.3. Nuevos públicos y espacios para la escena**

Para abordar la acción del teatro de grupo en la conquista de nuevos públicos y espacios para la escena me remito nuevamente a Fraser (1999) cuando plantea que:



(...) los contra-públicos subalternos tienen un carácter dual. Por un lado, funcionan como espacios de retiro y de reagrupamiento; por otro lado, también funcionan como bases y sitios de entrenamiento para actividades de agitación dirigidas hacia públicos más amplios. Es precisamente en la dialéctica entre estas dos funciones que reside su potencial emancipador. (16).

Santiago García (2006) al escribir sobre el teatro de grupo sostiene que han tenido un doble propósito:

(...) buscar un nuevo público entre estratos de la sociedad que habitualmente no gozan de la cultura y el arte <sup>33</sup> (arte dramático) y en segundo lugar buscar una dramaturgia nacional que pueda responder a las posibles necesidades de identificación cultural de ese nuevo público al cual representa el sector más dinámico de la sociedad<sup>34</sup> (99).

Rafael Virguez integrante del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador hablando de su experiencia con la primera obra que el realiza con su grupo, “Diálogo entre Zorros”, comparte cómo las funciones de difusión se convirtieron en un espacio de aprendizaje y de fortalecimiento de su identidad social. Él llega a los 16 años y se incorpora poco a poco al grupo hasta ser parte indispensable del grupo y nos dice: “Recorrer todos los sectores de Villa El Salvador con la obra me permitió mirar mi vida de otra manera y empezar a definirme como un poblador, como un ciudadano, como alguien comprometido con su distrito” (entrevista personal). A través de la intensa difusión de la obra él comienza a querer, a apreciar y a comprometerme con Villa el Salvador.

Según Buenaventura, la insurgencia de nuevos públicos en este teatro que se lanza a inventarse, a reconocerse en sus particularidades emparentadas con su rica diversidad cultural permite ver a “nuevos sectores sociales tradicionalmente deprimidos sacando la cabeza como público, como hacedor y coparticipe primordial”. (Rubio, 2011: 36). Puesto

---

<sup>33</sup> Se refiere al arte dramático, ya que estos públicos si gozan, y siempre lo han hecho, de su cultura y expresiones artísticas.

<sup>34</sup> Teoría y Práctica del Teatro

que, “sin actores y público no hay teatro, tiene que haber siempre un trabajo colectivo entre actores y público y entre los actores mismos” (Rubio, 2011: 36).

En el caso del grupo José María Arguedas, al incorporar el quechua como su lenguaje principal y desarrollar temas sensibles como el de los desaparecidos por la violencia extrema que se vivía, logran conquistar un nuevo público para el teatro quechua, a través de las funciones de difusión que realizaban en las comunidades campesinas de los alrededores de Andahuaylas, donde provenían la mayoría de las familias que vivían en la ciudad.

Estos son los casos del grupo José María Arguedas y del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, quienes fueron un contra-público porque eran parte de un segmento de la sociedad civil marginado no solo como sujetos individuales sino también como ciudadanos imposibilitados de constituir una voz y cuerpo públicos. Sus integrantes venían de comunidades quechua hablantes o migrantes andinas asentadas en barrios populares con experiencia en tomas de tierra y sin acceso a escuelas de teatro que además utilizaban el castellano como único idioma. Estos actores y actrices de grupo crearon sus obras dirigidas a un espectador interlocutor al que buscaban en sus propias comunidades campesinas o en los barrios populares de Lima, donde vivían familias migrantes dedicadas al comercio ambulatorio, a la construcción civil, al trabajo de limpieza pública, obreros de fábricas, servidoras del hogar, licenciados del ejército, desocupados, estudiantes, etc.

El teatro popular no solo estaba relegado, sino que ni siquiera era identificado como expresión teatral ya que muchos de ellos llevaban nombres en quechua y al incorporar danzas tradicionales, máscaras, instrumentos típicos eran considerados grupos de folklore y no de teatro. Sin embargo, con la incorporación de grupos de teatro de

creación colectiva y quechuahablantes se fue redefiniendo el teatro peruano. Esto fue posible por la creación del teatro de grupo a nivel nacional, que tenían diferentes orígenes y culturas; quienes se organizaron y crearon sus propias instituciones y sus propios eventos a nivel regional, nacional e internacional.

Tenían una lectura de lo que estaba pasando en sus pueblos y querían compartirlo, construir una voz y cuerpo públicos a través de sus obras de arte, de sus creaciones colectivas que visibilizaban sus reivindicaciones sociales y culturales. Es por ello que se agrupaban, porque había intereses similares y, de este modo, tenían la fuerza representativa y mayores posibilidades de ser activos partícipes de la esfera pública.

En tal sentido, estos grupos de teatro del MOTIN Lima y de la XIII Muestra tenían un accionar y discurso disidente al discurso del teatro oficial y no adoptaron el discurso del Estado ni de Sendero Luminoso.

Manuel Valenzuela (2013) en su artículo sobre el teatro producido por Sendero Luminoso en los años 80 señala que el arte senderista es una muestra de su postura política e ideológica de acuerdo al momento histórico en el que se encuentran. El teatro es el arte de expresión escénica que sintetiza literatura, pintura, música, danza y otras expresiones para manifestar su propuesta, por este motivo se considera que el teatro es la síntesis de las diversas obras de arte y cumple una función de comunicación y educación comprometida con un momento histórico. El teatro de guerrilla estaba hecho para incitar a la acción; es decir era un teatro que buscaba la movilización popular, el que lo ve es impulsado a actuar, el espectador de este teatro debía de inspirarse en la temática de las obras para continuar con la guerra, seguir la causa senderista.

Los miembros de SL consideraron que todo aquel que realice arte popular a favor de otro grupo político, en especial, de los grupos relacionados con la insurgencia armada *“eran revisionistas y liquidadores de izquierda”*, pues para ellos, todo

aquel que no esté de acuerdo con su propuesta política solo retrasaba al proceso revolucionario del que se consideran los únicos iniciadores (Valenzuela, 2013: 4)

Podemos decir entonces que el nuevo teatro se posiciona diferenciándose del teatro hegemónico, del teatro de las escuelas y artistas limeños de clase media alta y del teatro que planteaba Sendero Luminoso y que impulsaba dentro de las cárceles<sup>35</sup>.

Al respecto Miguel Almeyda del grupo Taller de Teatro de Villa El Salvador nos cuenta que el grupo llevo una función de su obra “Diálogo entre Zorros” al penal San Mónica de Lima:

(...) habíamos sido invitados a dar una función sin saber que era para las mujeres de Sendero Luminoso. Cuando estaban listos para empezar entró el buró político y dio ingreso a todas las presas políticas y luego a las presas comunes. Al terminar la función ellas nos pidieron conversar, lo cual fue muy difícil. De allí salimos acusados de revisionistas (entrevista personal).

Malgorsata Olieszkiewicz (Revista QUEHACERde DESCO, N° 53) investigadora del departamento de lengua y literatura española y portuguesa de la Universidad de New York que asiste como observadora a la XIII Muestra Nacional, en una entrevista señaló que: (...) el nuevo teatro peruano es muy especial porque tiene fuentes de cultura tradicional en sus expresiones dramáticas. Tiene raíces muy fuertes de la cultura pre-hispánica, de las expresiones dramáticas de estas culturas. Hay una tradición dramática mucha más larga y continua en el Perú que en otros países<sup>36</sup>.

Grupos como Yuyachkani, Setiembre y José María Arguedas se inspiran en el teatro popular andino de los contextos rituales y festivos, donde también se reflexiona sobre la situación social del momento y también se construye una voz y un cuerpo públicos; sin embargo, los actores y actrices del nuevo teatro traen una propuesta distinta;

---

<sup>35</sup> Ver el libro de Hugo Salazar del Alcázar “Teatro y Violencia. Una aproximación al teatro de los 80” 1990.

<sup>36</sup> Artículo Una polaca en Andahuaylas. Revista QUEHACER No. 53.

más cercana al teatro que a lo festivo; este es un punto importante para entender bien la naturaleza social y dramática de la propuesta del nuevo teatro. Ambas expresiones la festiva/ritual y la teatral son populares, pero no son lo mismo.

Rubio da señales de este nuevo espectador y escribe sobre la relación dinámica del teatro de grupo con los nuevos públicos. "...el espectador está presente desde cuando el grupo selecciona la obra los temas, las técnicas...está presente desde el inicio mismo del proyecto, porque es a él hacia quien está dirigido el espectáculo, en donde participará como creador en la lectura que deberá hacer para completar con su imaginación lo que la convención escénica le propone" (Rubio: 22). Un juego de complementariedad donde el espectador tiene un proceso de elaboración activa y aporta desde su experiencia social.

El teatro de grupo se dirige prioritariamente a un público interesado en la transformación social que le plantea realizar un teatro esencialmente de búsqueda y no de repetición, un teatro que le hable claramente, un teatro que le sea necesario para la vida.

### **3.4 La cultura de actriz y de actor: El cuerpo y sus técnicas**

El nuevo público y los nuevos espacios le plantean al actor y actriz una nueva preparación de su cuerpo y voz que son las herramientas fundamentales de su creación. Cuando hablamos de cultura de actriz y de actor nos referimos al proceso de investigación constante durante largas horas de estudio, de investigación en la teoría y la práctica, de entrenamiento físico, de aprendizajes de instrumentos musicales, del trabajo con objetos, de aprendizaje de poemas, de textos, de cantos tradicionales y que se convierten en parte de su acumulación sensible e información razonada.

Este proceso didáctico de investigación y formación serán transformadas a través de la improvisación en imágenes significativas, analogías, metáforas, en acciones poéticas para lo cual el mismo grupo inventa nuevas palabras, nuevos discursos para



llegar a producir cambios reales en la sensibilidad de los propios actores y actrices, y más adelante en las y los espectadores. Esta cultura de actor y actriz conlleva a una profesionalización forjada con disciplina, perseverancia y renuncia, que no pasaba por los títulos académicos ni las aulas universitarias, sino por la experiencia y el aprendizaje constante “90 % de sudor y 10 % de inspiración”. A lo largo de los años 80 se gestaron varios términos que acompañaron este proceso: el actor y actriz múltiple, el actor y actriz, integral, el actor y actriz creadora. En el capítulo IV ahondaré en los procesos de profesionalización de los dos grupos que investigo.

En el teatro de elenco, de compañía, no se daba espacio al trabajo de entrenamiento de los actores y actrices y generalmente se asumía las lecturas dramáticas y luego los ensayos directos para la puesta en escena de la obra literaria elegida. En su mayoría el productor o director elegían actores y actrices que calzaran con el fenotipo y carácter de los personajes que requería la obra, a diferencia del teatro de grupo en donde los actores y actrices entrenan el cuerpo y la voz para poder recibir cualquier personaje.

En el caso del grupo José María Arguedas, busca un diálogo con su nuevo espectador, Estos espectadores, viven y son partes del teatro ritual/festivo andino. El actor y actriz a través de un cuerpo codificado, con acciones entrelazadas con la danza, la música, la máscara y el quechua busca darle una narrativa artística sobre su realidad política, social y económica. Quieren generar preguntas en el espectador, más que respuestas o el consuelo espiritual, ahí radica una de las diferencias principales con el teatro ritual/festivo andino. Se establece una relación de doble vía entre el artista y los espectadores. El artista transforma al espectador con su repertorio, al reconocerse como protagonistas de sus obras. Pero también los artistas son transformados por los espectadores porque para poder dialogar con ellos, la actriz y el actor se preparan e internalizan la cultura del espectador.

Marina Lamus <sup>37</sup> en la presentación del libro Teoría y Práctica del Teatro Volumen 2 de Santiago García, refiriéndose a la relación actores espectadores nos dice: “Están unidos por sentimientos de emoción y placer: los unos mientras crean las obras y los otros cuando las reciben...existe una doble vía, los teatristas transforman al público con su repertorio y, a su vez, estos son transformados por el público” (2002: 11). Los actores y actrices de los dos grupos que analizaré en el capítulo III y IV, investigan en sus propias experiencias en la historia de sus barrios y comunidades campesinas, respectivamente. Así, por ejemplo, el actor Marco Almeyda del Taller de Teatro de Villa El Salvador, venía de haber hecho el servicio militar obligatorio y por eso, sobre sus vivencias personales él creó el personaje de *El Soldado* en la obra “Carnaval por la Vida”. Su personaje fue la acumulación de todo lo que era esta presencia del Estado, a través de las Fuerzas Armadas. Sobre esta memoria individual, García plantea:

“...que tiene que ver con los procesos sociales y estos procesos con el teatro y la creación, en continua interacción (...) Uno de los objetivos del teatro es recuperar la memoria profunda, la “memoria identificadora” del espectador. El teatro debe rescatar del olvido. Y este rescate lo realiza el grupo por medio de los temas de sus obras y de la búsqueda de las imágenes significativas en las puestas en escena, de la actitud crítica frente a la historia y al acontecer diario” (2002: 12 -13).

A medida que se construye una voz y cuerpo públicos, yo estoy hablando de un sujeto profesional, no porque fue a la universidad y consiguió un título académico, sino porque tiene entrenamiento, porque ha construido una cultura de actriz y de actor. Esa persona ya está por encima de los demás actores y actrices que no lo hacen.

El movimiento teatral de fines de los 80, tiene a estos artistas dentro de su liderazgo que no se separaban de sus grupos y que vuelven al terreno de trabajo en las

---

<sup>37</sup>Marina Lamus Obregón es una destacada investigadora colombiana. Realizó estudios universitarios en Lingüística y Literatura y es magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello. Entre sus libros publicados se cuentan: Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad (1998), Estudios sobre la historia del teatro en Colombia. Presentación del libro Teoría y Práctica del Teatro Volumen 2

Muestras Regionales, Talleres Nacionales y Muestras Nacionales todo el tiempo, buscando “aprender a aprender” como plantea Eugenio Barba (1992) cuando reconoce que la profesionalización del actor y de la actriz comienza con la asimilación de un bagaje técnico que cada uno personaliza. Señala al respecto:

El conocimiento de los principios que gobiernan el bios escénico permite algo más aprender a aprender. Esto es de enorme importancia para quienes eligen superar los límites de una técnica especializada o para lo que se ven obligados a hacerlo. En realidad, aprender a aprender es esencial para todos. Es la condición para dominar el propio saber técnico, y no ser dominados por él. (26).

La conquista de nuevos espacios, patios, plazas, atrios de iglesia, ventanas, techos de edificios, calles le plantea al teatro de grupo forjar un cuerpo y voz preparados para el espacio abierto. Rafael Virguez me comparte que con la obra “Diálogo entre Zorros” el encuentra una lógica distinta de hacer las cosas bien:

Encuentro personas, amigos que comienzan a mirar el tema de hacer las cosas bien y luego aparece una pequeña frase por allí que es “La revolución se hace y si se hace se tiene que hacer bien”, ¿no? En el hacer bien las cosas está el sentido de ética, del profesionalismo, el desarrollar una forma de aprendizaje, de disciplina, de estudio para profundizar y comenzar a darle cuerpo a esa propuesta de trabajo teatral que el Grupo de Teatro estaba desarrollando: ‘Diálogo entre Zorros’ me da una identidad social, me da el sentido de pertenecía frente a Villa el Salvador en una época difícil, pero a la vez maravillosa (entrevista personal).

Randy Martin (1990) estudioso de los aspectos performativos de la cultura, plantea que “Toda producción requiere un cuerpo. También lo requiere la producción e historia humana” (13). Asimismo, sostiene que generalmente asociamos lo político solo con una actitud de la conciencia; sin embargo, pocas veces imaginamos que las expresiones de resistencia o de poder también están determinadas por una instancia corporal o por motivaciones radicadas en un nivel particularmente carnal de nuestra experiencia. La cultura de la modernidad ha acentuado una separación y subordinación de la mente sobre el cuerpo. Este dualismo se manifiesta entre otras cosas en la separación del sujeto y los objetos, práctica y teoría, afecto y razón, naturaleza y sociedad y expresa

la necesidad de los poderes dominantes de des-subjetivar el mundo a fin de ponerlo bajo su control (Martin, 1990).

El cuerpo ha sido y sigue siendo la principal herramienta de aprendizaje tanto fisiológico, personal, cultural, social y político. Al nacer un nuevo actor o una actriz, se genera una presencia distinta, un cuerpo orgánico, dramático, productor de deseo, que moviliza los sentidos. Y encuentra entonces una manera de escribir en el espacio donde el cuerpo ocupa un lugar fundamental en el cambio. Al respecto, Diana Taylor (2015) señala que: “los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo” (18).

Las actrices y actores del grupo José María Arguedas transforman sus cuerpos escénicos que han sido moldeados por generaciones en las relaciones de poder ejercidas históricamente por los grupos hegemónicos a sus ancestros. A través del aprendizaje de principios del trabajo del cuerpo y la voz que aprenden en los diferentes talleres de formación, tanto con su directora, Lieve Delanoy, como en los talleres de las Muestras de teatro. Estos principios les permiten redescubrir corporalidades ancestrales anidadas durante siglos en las danzas tradicionales, en los takis, en el pukllay de los carnavales, en la danza de Los Negrillos y en los cuerpos rituales de sus fiestas. Estos principios de la presencia en escena indispensables para atraer la mirada del espectador, para poner en forma lo que se quiere compartir, empezaron a descubrirlos en sus propias danzas, ritos, cantos y de allí fueron construyendo nuevas corporalidades para su trabajo teatral en escena.

Magaly Muguercia<sup>38</sup> (2000) plantea que el teatro tiene una posición privilegiada para cumplir con una función liberadora del cuerpo por su doble naturaleza como generadora de símbolos y como promotor de acción real, que le permite no sólo representar simbólicamente un horizonte utópico sino también capaz de producirlos. Nos dice que “(...) hay experiencias teatrales que dilatan la presencia –personal y colectiva– con el fin de resistir a lo autoritario y excluyente de acoger la diferencia, de alentar la participación y de movilizarla del poder” (49).

A lo largo de todos estos años, como actriz creadora, buscando profundizar los temas de la memoria, el trauma histórico de la violencia, las complejas relaciones de la heterogeneidad étnica y cultural de Perú, he indagado en los laboratorios internos y espectáculos creados con mi grupo, Yuyachkani, diferentes presencias corporales, tomando principios de maestras, maestros, actores y actriz mayores y grupos de experimentación teatral. A partir de ello, hemos descubierto un sinnúmero de presencias, tal como son llamadas dentro del espacio de experimentación teatral: el cuerpo heroico, el cuerpo germinal, el cuerpo minimalista, el cuerpo combativo, el cuerpo ontológico, el cuerpo esencial, el cuerpo latente, el cuerpo que vibra, el cuerpo sujeto comprometido con lo social, el cuerpo desmembrado, el cuerpo ausente, el cuerpo que reivindica y promueve lo indígena, el cuerpo decidido tensamente organizado y a punto de saltar, el cuerpo-sujeto que maneja en términos físicos reales un conflicto de sentido político o ahora, en confinamiento, el cuerpo virtual o híper vinculado.

Los actores y actrices del grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador aplicando estos principios, realizan un trabajo de observación y composición de los cuerpos y las voces de los habitantes de Villa El

---

<sup>38</sup> Magaly Muguercia, teatristas, cubana, profesora, autora de algunos libros y estudiosa del teatro latinoamericano. Estuvo presente en una de las Muestra Nacional de Teatro Peruano.



Salvador, transformándolos en personajes de la ficción en su obra “Carnaval por la Vida”, y son capaces de darle cuerpo incluso a la muerte, como nos contó Miguel Almeyda cuando fue creando este personaje<sup>39</sup>. Así también, el personaje de *La Loca* de Zignago se basa en su observación a dos personajes liminales dentro del barrio, que eran dos enfermos mentales que deambulaban alrededor del mercado. *El Soldado* de Marco Almeyda, se base en el entrenamiento y los diferentes comportamientos de él y de muchos jóvenes de Villa El Salvador que al igual que él tuvieron que cumplir con el servicio militar obligatorio.

Lo aprendido por estos grupos de teatro tanto en sus propios laboratorios de investigación y creación, como en las confrontaciones en las muestras y en el Taller Nacional no ha tenido un sentido utilitario ni inmediatista, sino ha sido una manera de ampliar los repertorios, los conocimientos y esto fue convirtiéndose en la cultura propia de actores y actrices de esta generación, culturas heterogéneas, diversas, diferentes porque cada individuo y grupo le daba un acento particular.

Esta autoformación dentro de sus grupos o dentro del movimiento teatral significó también enunciar un nuevo modelo pedagógico. Esta transmisión de conocimientos y técnicas no se hacía con los métodos de las escuelas de formación teatral tradicional. En estas escuelas la relación era vertical, profesor(a)-alumno(a), en donde “por falta de experiencia” o por ser “un joven estudiante” no se valoraba el aporte crítico y creativo del alumno(a), sino que debían aceptar el aprendizaje que les daban.

Al respecto la actriz del Taller de Teatro de Villa el Salvador, Graciela Díaz nos dice “Nosotros no veíamos la escuela de teatro como una posibilidad. No queríamos nada

---

<sup>39</sup> El personaje de la Muerte de Miguel Almeyda ha mutado a lo largo de estos 33 años, y ha pasado del escenario teatral, a los carnavales afro-peruanos y actualmente a las calles de Lima en las movilizaciones por la lucha de los derechos ciudadanos.

con la escuela. Queríamos ser autodidactas y nutrinos de aquí, de nuestra propia realidad que ya era bastante y buena” (Entrevista personal).

Como lo mencioné anteriormente, en el movimiento y de los grupos que operaban en el interior se planteaba que quien enseña, al mismo tiempo aprende y viceversa. Esto generaba una mutua confianza e impulsaba un constante descubrimiento tanto del que enseña como del que aprende, una constante actitud de sorpresa y de descubrimiento de nuevos ejercicios dramáticos y más adelante permitieron ordenar caminos metodológicos en cada uno de los grupos que ya contaban con el aporte de la antropología teatral, de la dramaturgia del actor y de la actriz, de la etnografía, las danzas y músicas tradiciones, el aprendizaje de instrumentos musicales, de máscaras, de zancos, etc.

### **3.5 Dramaturgia Nacional y Latinoamericana**

Vemos entonces que la cuestión pedagógica se va convirtiendo en un nuevo elemento que aglutina y define identidades no solo grupales sino de todo el movimiento, así como antes lo fueron la creación colectiva y el grupo. Aparece ya una primera generación de pedagogos nacidos dentro de sus propios procesos grupales en donde sistematizan y codifican sus propias investigaciones. Al respecto Salazar del Alcázar (1990) en sus Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral que se desarrolló seis meses antes de la XIII Muestra Nacional lo reconoce planteando que la cuestión pedagógica tiene una presencia determinante y que aparece claramente como un rasgo común de identidad del movimiento casi hasta convertirse en una pedagogía marginal en vías de institucionalización:

(...) grupos como Yuyachkani, Cuatrotablas, Villa El Salvador, Raíces, Magia, Maguey, Teatro del Sol, entre otros, empiezan a convertir sus retóricas expresivas y estilísticas en paradigmas académicos que empiezan a intercambiarse bajo la forma de talleres, sesiones de intercambio, demostraciones sobre entrenamiento (voz, danza, artes marciales, etc.). Cada grupo genera una escuela o taller: su taller...una (otra) pedagogía está redefiniendo al propio movimiento teatral

peruano en un proceso aun poco previsible (en donde) ... las escuelas formales de formación académica tendrán que redefinirse frente a esta nueva irrupción pedagógica (22– 23).

Vemos aquí que los grupos que menciona Salazar del Alcázar son todos de Lima, que en su gran mayoría cuentan con espacios como sedes de trabajo y autoformación. A la vez constituyen el liderazgo teatral y pedagógico del movimiento.

Salazar del Alcázar reconoce que la creación colectiva ha probado sus límites al ir mutando su acepción primigenia y cambiando su metodología desde sus orígenes. El encuentra un primer periodo en el primer lustro de la década de los 70, donde encuentra los modelos empíricos elaborados por la práctica teatral y política de los grupos peruanos que reciben los aportes de los maestros colombianos como Enrique Buenaventura y Santiago García y del brasileño Augusto Boal<sup>40</sup>; así como el modelo de los grupos Libre Teatro Libre de Córdoba en Argentina<sup>41</sup>, y en menor medida del Living Theatre de USA<sup>42</sup>. En el Perú la creación colectiva no se convierte solo en un modelo operacional sino sobre todo en un modelo ético y en una actitud existencial que se transfiere de las propuestas estéticas a los proyectos grupales y a la propia vida de los integrantes quienes se dedican

---

<sup>40</sup> Augusto Boal (1931-2009) fue director de teatro, académico y profesor, representante político y estadista en Río de Janeiro, Brasil, orador internacional y creador del Teatro del Oprimido. El Teatro del Oprimido es un teatro participativo que fomenta formas de interacción democráticas y cooperativas entre los participantes. Es un "teatro de ensayos" practicado por "actores de espectáculo" (no espectadores) que tienen la oportunidad de actuar y observar, una metodología que engendra procesos de diálogo y el pensamiento crítico.

<sup>41</sup> El Libre Teatro Libre (LTL) nació en 1969, en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), en la Argentina, bajo responsabilidad de María Escudero, actriz e investigadora teatral. El grupo desarrolló una experiencia de creación colectiva identificada con los intereses del proletariado, tornándose una de las principales referencias latinoamericanas del teatro de grupo.

<sup>42</sup> En historia del arte escénico radical se dice que El Living Theatre, compañía teatral fundada en 1947 y dirigida por Julian Beck y Judith Malina, creyó, con más vehemencia que ningún otro grupo artístico en nuestro tiempo, que el arte era un instrumento para cambiar las conciencias, transformar la vida y producir cambios sociales. Carlos Granés en su ensayo *La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía* (Taurus) "creyeron con absoluta fe y convicción que con sus obras poco a poco convencerían a los jóvenes de que estaban viviendo una vida equivocada; de que la vida que la sociedad les imponía, que todos los compromisos que tenían que asumir, que todos los trabajos que tenían que aceptar, y que todos los tabúes que encorsetaban sus deseos, iban a caer al ver una forma de vivir que no estaba contaminada por las ficciones impuestas por la sociedad, permitiéndoles encontrarse con el tuétano de lo humano, con los deseos, pulsiones y necesidades más íntimamente humanas.

a tiempo completo, viajan juntos, participan en los mismos eventos, militan en los mismos partidos y muchas veces forman parejas y van generando vínculos familiares.

Un segundo periodo aparece hacia finales de los años 70, en donde la presencia del teatro de grupo y la cultura de actor y de actriz inicia el camino hacia nuevos estilos y pedagogías. Este segundo momento se convierte también en el momento del intercambio y la confrontación pedagógica. Esto va a producir nuevas formas de organización:

La necesidad de intercambiar y confrontar metodologías a partir de los 80 se convierte en la piedra de toque para ensayar nuevas formas organizativas que a partir del intercambio pedagógico y metodológico redefinen una (otra) identidad. Esta nueva identidad podemos encontrarla plasmada en el surgimiento y desarrollo del MOTIN (Lima), que es el mecanismo institucional donde se realizan estas operaciones (Salazar del Alcázar, 1990: 21).

Alfonso Santiesteban en su reciente tesis “La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)”, coincide con Salazar del Alcázar en señalar que los aportes a la ruptura de drama y teatro de: Antonin Artaud, Living Theatre, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba; así como de la experiencia de la creación colectiva en Latinoamérica de los grupos: Escambray-Cuba, TEC, Candelaria de Colombia, el LTL de Argentina, y de Augusto Boal en Brasil. Y caracteriza esta etapa como la voluntad de vanguardia artística que existía y la propuesta del teatro al servicio de la transformación social y cultural.

Encuentra en el campo limeño nuevos criterios de diferenciación entre: lo Tradicional/Experimental; Burgués/Popular; obras de Autor/Colectivo; y entre lo peruano/No peruano.

En las conclusiones del Primer Encuentro de teatristas latinoamericanos y del Caribe organizado por Casa de las Américas en junio de 1981, se evaluaba que “...el

teatro, desde su modesto pero significativo aporte, influye en los cambios políticos y sociales de nuestro continente” y definía lo nacional de la dramaturgia “...(como el) vínculo estrecho del teatro con la colectividad en todos sus aspectos desde aquellos que le conciernen más directamente (lenguajes sonoros y visuales) hasta la supervivencia de esa comunidad, su desarrollo, su autonomía, su identidad, etc. (citado por Rubio, 1981: 50).

Estos conceptos van a ser asumidos por muchos de los grupos líderes del teatro latinoamericano, así como grupos de nuestro movimiento que buscarán dialogar estos principios con nuestra realidad. Salazar del Alcázar hablando del final de los 80 encuentra un tercer momento caracterizado por la exploración dramática en la que se encontraban los grupos de teatro del movimiento, que construían una pedagogía marginal en vías de institucionalización:

(...) En esta nueva etapa todos los procesos pedagógicos redundarían en la consolidación de un sistema teatral autónomo y autogestionario, único en su género dentro del contexto latinoamericano y respondiendo a las exigencias que la hirviente historia del Perú de estos días le demandan. (27).

Rubio, en su artículo sobre el Teatro popular contemporáneo<sup>43</sup> menciona como aportes importantes el acceso de las clases populares a la escena como protagonistas, donde el personaje como tal tiende a desaparecer y son los grupos sociales los protagonistas. Estos personajes populares reflejan su papel en la forja de un destino, no como comparsa sino como protagonistas de su historia. El teatro popular renueva el lenguaje escénico con el uso de elementos reconocibles por los pueblos como la fiesta popular, la música, la danza, las máscaras, los cabezones, el carnaval, las lenguas de los pueblos originarios, lo que incentiva la renovación de la técnica del actor/actriz que

---

<sup>43</sup> Notas sobre el Itinerario y Aportes del Teatro Popular en Latinoamérica y Perú desde los años 70 – 1988” (En: Práctica teatral y expresión popular en América Latina. Ochsenuis, Carlos et al. Buenos Aires: Ediciones Paulinas. 1988)



integra las diferentes artes escénicas en su formación y hace del entrenamiento corporal/vocal su eje articulador de todo su trabajo. El proceso de invención de un teatro para un nuevo momento histórico en camino hacia su propia y verdadera imagen. Estrechas relaciones con las organizaciones de su comunidad y se preocupa por entrar de manera más consciente a la indagación de sus raíces en un pueblo en el que desde hace siglos se hace teatro e incorpora las experiencias pluriculturales.

En este tender puentes e inventarse sus propios espacios y utopías es donde encuentro a los grupos José María Arguedas y el Taller de teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano.



## CAPITULO II. LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO, SUS ANTECEDENTE Y ORGINES DEL MOVIMIENTO DE TEATRO INDEPENDIENTE

### 1. Producción Teatral en Lima y manifestaciones artísticas en la esfera pública

Paralelo al crecimiento de la Muestra Nacional de Teatro Peruano, que hasta ese momento se encontraba en la conquista de nuevos públicos en sectores populares y campesinos donde el teatro hegemónico no tenía presencia; en Lima se daba una gran actividad de producción teatral creada por elencos y compañías artísticas que realizaban temporadas en salas teatrales que era reconocida como la voz oficial y única del teatro peruano.

Luis Peirano, en su tesis *Una Memoria del Teatro (1964-2004)*, escribe detalladamente sobre la abundante producción teatral del grupo Ensayo, al que pertenecía conjuntamente con Jorge Guerra y Alberto Isola. En 1987 estrenaron con actrices cantantes la obra “Las que cantan” de María Elena Walsh. En 1988 presentaron su duodécima producción “Rosa de dos aromas” de Emilio Carballido, mientras su montaje “Emigrados” de Slawomir Mrozeck había sido tomado por Martha Varela como tema de tesis para optar el grado académico de Magister en Sociología. Y ese mismo año la obra “¡Ay, Carmela!” de José Sanchis Sinisterra se estrenó el 12 de octubre de 1988 en el Teatro Británico.

Ernesto Ráez era el responsable de teatro en el Instituto Nacional de Cultura e impulsó en abril de 1987 en Lima el Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo, en donde se discutió sobre dramaturgia y puesta en escena,

tomando la preocupación del momento de hablar sobre la violencia en sus varias dimensiones, empezando por la violencia interior. A este evento acudieron más de 40 participantes invitados.

Al respecto, Peirano, también en su tesis, reconoce que la violencia de los años ochenta fue intrínseca al teatro y menciona el balance que hace Juan Larco sobre el evento de Andahuaylas que decía: “el tema de la violencia ha invadido la escena. Es el gran tema del teatro peruano. Porque se ha convertido en nuestro gran problema”<sup>44</sup>. (Revista QUEHACER No. 54). Este tema lo ampliaremos en el capítulo III.

Más adelante menciona también “Teatro y Violencia” de Hugo Salazar del Alcázar, donde intentaba echar luces sobre el fenómeno de la violencia social: “La escena social segrega nuevos imaginarios dentro de la escena teatral (...) la realidad supera a la fantasía y la decisión de ir al teatro se convierte en un riesgo o en un hecho político” (Larco, 2006: 80). Señala también las producciones de los grupos de creación colectiva: Yuyachkani, Maguey, Setiembre, Villa El Salvador, José María Arguedas de Andahuaylas. Y las producciones de nuevos jóvenes dramaturgos, como la obra “Pequeños héroes” de Alfonso Santisteban, o en versiones de autores clásicos peruanos como Leónidas Yerovi, a cuya “La salsa roja” producida por Ensayo se le añade un tono de “evocación irónica”.

También se puede ver este fenómeno, según Salazar del Alcázar, en obras escritas fuera de nuestro tiempo y espacio como “Enemigo de clase” de Nigel Williams o “Las bacantes” de Eurípides producidas por Ensayo, o “Salomé” de Oscar Wilde, hecha por el

---

<sup>44</sup> En el artículo “Notas sobre la violencia, la historia, lo Andino” Otra vez Andahuaylas: Teatro Peruano.

Grupo Magia, que son de alguna manera y en opinión del autor, respuesta a la cultura violenta que las invadía.

Al lado de este panorama estaba también la obra dramaturgica de Sara Joffré, la acción importante del Sindicato de Artistas del Perú, y proyectos de salas particulares como la Asociación de Artistas Aficionados, el Club de Teatro de Lima, y el teatro Marsano dirigido por el actor y director argentino Oswaldo Cattone quien siempre tenía comedias en cartelera.

Así como en el teatro en Lima, otras manifestaciones artísticas se expresaban en la esfera pública. El huayno ayacuchano en esta época “se configuró como medio de expresión para la resistencia, crítica, denuncia y protesta del pueblo hacia el Estado y al Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso por la vulneración de los derechos humanos durante el proceso de violencia política en Ayacucho”<sup>45</sup>(Tumbalobos, 2015: 7). Asimismo los concursos de las canciones de carnaval (Pumpin) en Víctor Fajardo, Ayacucho, que investigo el etnomusicólogo Jonathan Ritter<sup>46</sup>; o los cajones de Edilberto

---

<sup>45</sup> En su tesis sobre el discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho. “Los temas que predominan en el discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho es la violación de los derechos humanos, violencia, desapariciones forzadas, violaciones sexuales, torturas, pobreza, exhumación de restos y muerte, que en conjunto forman parte de la protesta del pueblo por una acción o situación determinada. Las identidades construidas están referidas a las inmoralidades que se critican mediante el huayno, y son reflejadas en los antivalores y están presentados de acuerdo a los estereotipos, acciones, actitudes, rasgos físicos y psicológicos de los personajes envueltos en el poder en las identidades del sinchi, del militar, del tirano y del terruco. pero también se encontró la figura del inocente, de los mártires y del Huarnanguino. Sus contenidos expresan desconfianza, rabia, dolor e indignación de la población

<sup>46</sup> Jonathan Ritter (Etnomusicólogo norteamericano, cuya investigación se centra en las culturas musicales indígenas y afro hispanas de Sudamérica andina. Recibió su licenciatura en Estudios Indígenas Americanos en la Universidad de Minnesota, y su maestría y doctorado en Etnomusicología en la UCLA. Realizó su tesis doctoral en Ayacucho (Perú), sobre la violencia política y los concursos de las canciones de carnaval (Pumpin). La PUCP posee una colección abarca 28 soportes de sonido (28 horas), que registran los concursos de las canciones de carnaval (Pumpin), en el mismo contexto se incluye 34 soportes de video (46 horas, 15 minutos) que se complementan con otras festividades de las regiones Ayacucho y Lima. Su colección fue reunida durante sus investigaciones en la provincia de Víctor Fajardo (Ayacucho), y el distrito de Lima, recogidas durante los años 2000 y 2002.

Jiménez reflejaban, a través de un arte tradicional, la trágica situación que los campesinos ayacuchanos vivían a causa del conflicto armado y cómo era entendida por estos.<sup>47</sup>

En el rock, Dante Trujillo<sup>48</sup>, comentando la presentación del libro y la exposición “Rock subterráneo: la furia de los ochenta”, nos introduce a la memoria de una década frenética de crisis y contracultura en donde se abren dos vertientes: la movida subterránea y la generación del 87, a quienes describe como un enjambre de identidades diferenciadas que se encuentran, comunican y autoafirman en un espacio colectivo común. El Movimiento Kloaka, integrado por Mariela Dreyfus, Roger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez y Edrián Novoa, es considerado como el mayor proyecto ideológico estético y poético de la cultura juvenil, y los subtes: Leuzemia, Guerrilla Urbana, Narcosis, Autopsia y más adelante Excomulgados, Pánico, S DE M, Flema y otros más.

Vivíamos sumidos en la escasez, recludos por toques de queda; apagones; bombas; falta de dinero, de oportunidades, de trabajo. Imperaban el racismo, la discriminación y el miedo. El país estaba fracturado. No había futuro a la vista. Así, ser joven no era fácil. Más o menos, la versión peruana del punk se llamó subte. Y como todo movimiento generó su propio aparato, medios de expresión y puntos de encuentro: conciertos donde se ‘pogueaba’ hasta el desmayo; casetes y fanzines que pasaban de mano en mano, producidos con más ingenio que recursos; y una estética propia, singular, que se podía distinguir en afiches, cortes de pelo, discursos contra el conservadurismo y el estado de la cuestión. Era la ‘movida’ versus el ‘sistema’.<sup>49</sup>

Me parece importante señalar también la investigación de la movida subterránea que realiza el antropólogo Shane Greene<sup>50</sup> repensando el conflicto armado de los años

---

<sup>47</sup> Cajones de la Memoria de María Eugenia Ulfe

<sup>48</sup> En el artículo “La publicación de un libro y una exposición en el MAC recuperan la memoria de una década frenética, de crisis y contracultura”. El Comercio 15.01.2017

<sup>49</sup> Dante Trujillo. “Rock Subterráneo, la furia de los 80”.

<sup>50</sup> Shane Greene es profesor asociado del Departamento de Antropología y Estudios Internacionales de la Universidad de Indiana y es Director del Center for Latin American and Caribbean Studies. Autor del libro ‘Pank y revolución: 7 Interpretaciones de la realidad subterránea’ (Peso pluma), nombre que hace alusión a la obra del amauta José Carlos Mariátegui. “No me gusta decir que hay un momento en el que nace y otro en que se muere un movimiento como este, porque no vivimos la historia así. Es un fenómeno social, político, cultural, musical al que no deberías asignarle los mismos atributos de un organismo biológico, que nace, crece, madura y muere. Hay un legado, un diálogo constante con ese momento, con esos actores, con esas bandas, artistas”.



80, quien encuentra que este movimiento tenía una posición política dentro del contexto determinado por la extrema izquierda (SL) y la derecha (FFAA). Greene plantea que los “subtes” parten de práctica cotidiana del anarquismo, del hazlo tú mismo, como una plataforma de acciones, ideas y estéticas, de cierto grado de autonomía, de producción cultural, musical y artística. La mayoría de ese movimiento, desde el anarquismo militante, dijo que no a la militancia en Sendero Luminoso.

En las artes plásticas es importante mencionar a diferentes propuestas como arte correo, movidas subterráneas, arte crítico, al artista plástico Herbert Rodríguez, al grupo Huayco (recordado por su osada instalación “Sarita Colonia” –la santa no oficial–) integrado por el mismo Rodríguez, Francisco Mariotti, Maria Luy, Mariella Zevallos, Charo Noriega, Armando Willams y Ricardo Wiese.

Asimismo, es importante mencionar que en la instalación del Colectivo “Por el derecho a la vida”, en donde participaron Leslie Lee, Jesús Ruiz Durand, Lucy Angulo, Mario Pozzi-Escot, estuvo también Hugo Salazar del Alcázar<sup>51</sup>, quien fuera miembro de la Mesa de Críticos de la XIII Muestra. En su breve e importante texto “Teatro y Violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80” (1990) fue el primero que empezó a documentar los complejos procesos del nuevo teatro peruano a partir de las preguntas:

¿Cuánta historia personal y colectiva puede ser reintegrada a través del teatro?  
¿Cuántos duelos, sueños, voces, cantos y utopías pueden convocar la idea el teatro como ejercicio evocatorio? ¿Y la propia memoria del teatro? ¿Cómo inscribirla en la dura e hirviente historia de estos días?<sup>52</sup> (1).

---

<sup>51</sup> Hugo Salazar del Alcázar, estudioso, investigador, periodista, crítico teatral, comunicador, nacido en Tacna. Perú. Hablando del nuevo teatro peruano ha expuesto cómo el grupo tomó "la posibilidad de ensayar nuevas utopías, de entender que el Perú, como toda la América Latina, es una unidad en la diversidad, donde ahora, más que nunca, la única apuesta posible es el riesgo, el sueño y la esperanza."

<sup>52</sup> “Teatro y Violencia” de Hugo Salazar del Alcázar

## 2. Antecedentes de la Muestra Nacional de Teatro Peruano y el Movimiento del Teatro Independiente

La Muestra Nacional de Teatro Peruano es una experiencia única de encuentro, formación y confrontación del quehacer escénico nacional que mantiene una continuidad de 45 años y que nació por iniciativa de la directora y dramaturga peruana Sara Joffré<sup>53</sup> quien, con el apoyo de su grupo, Homero Teatro de Grillos, el 29 de julio de 1974 promueve una reunión en su propio local a partir de la pregunta ¿Existe un teatro peruano?

A esta reunión llegan un poeta y periodista, un actor de teatro, un estudioso de teatro y literatura y un director teatral. Si bien, como cuenta la misma Joffré (1997) en El Libro de la Muestra no se estableció ninguna conclusión definida ni se realizaron reuniones posteriores, sirvió a Los Grillos para:

(...) determinar la urgente necesidad de crear un espacio fijo, en un tiempo también determinado, para dar exclusivamente piezas de autores peruanos, ya que a nuestro entender sin la base de una temática propia no podía hablarse de un teatro que sea una expresión particular de un determinado país (...) hay que hacer un lugar para el autor peruano y muy especial (10).

Dos meses después Sara Joffré y Homero Teatro de Grillos convocan a lo que sería la Primera Muestra de Teatro Peruano.

---

<sup>53</sup> Carta de Sara Joffré, fechada el 26 de diciembre de 1996 en El Callao. Nació: 16-11-35. Empecé en el teatro a los 2 años cantando y bailando en el colegio de mi hermana Chunga para acá (popularizada por Lupe Vélez 1937, imagínate) y desde allí jamás pasó un año sin que algo hiciera de teatro. Mi última aventura ha sido este noviembre a fines que debuté en Buga (Colombia) como cuentera con cuentos de mi tierra y una adaptación que es mi cuento “La cucarachita Martina” del acervo popular y estos niños lindos no lo habían oído nunca. En esos 59 años he fundado un grupo “Los Grillos”, actuado, escrito, editado, barrido, en fin, todo en el teatro. Siempre con teatro a nivel aficionado, mi metida es el Perú, contar de nosotros, hacerlo a nuestro modo. Soy costeña y por lo tanto mis raíces no son andinas ni selváticas, tengo de todo lado y así he vivido. Teatros chicos, público de pobres, pero también hubo un tiempo medio pítuco<sup>39</sup>. La repercusión de mi obra paradójicamente es tal vez mayor ahora que escribo en un periódico grande, crítica de teatro en El Comercio. Pero siempre encuentro gente que sabe lo que hice, yo también me sorprendo. Yo creo que lo más importante que conseguí fue que creé un evento dentro de mi grupo que se convirtió en el evento teatral nacional más grande y constante y cuyo radio ha abarcado muchísimos lugares del país. Este año fue su versión 17 y parece que se va a hacer la 18. Empezó en 1974 y dio origen a muchas relaciones teatrales conexas y a creación de talleres y otros trabajos, pero si al principio fue un mérito mío, siguió creciendo por la voluntad de muchos. (Mediavilla 2015:65)

Carlos Vargas-Salgado (2011) al escribir sobre este momento inicial de búsqueda identitaria ubica la pregunta de Joffré, alineada con el pensamiento de críticos culturales peruanos. Una pregunta no articulada de manera teórica sino con un interés concreto y práctico que abrigaba un anhelo de abrir un “espacio diferente” para el autor nacional y que sirviera para que el público pudiera acostumbrarse a distinguir a un actor nacional. Agrega también que Joffré, que en varias ocasiones comentó sobre la enorme influencia que el trabajo teatral de Sebastián Salazar Bondy dejó en su propia obra y cómo el dramaturgo sentó las bases por las cuales empezaron a hermanarse los dos vocablos: teatro y peruano.

Paz Mediavilla Martínez (2015) en su tesis doctoral “El teatro peruano contemporáneo” remarca que, en la década del inicio de las Muestras de Teatro Peruano, en Lima el teatro está condicionado por la búsqueda del éxito comercial:

(...) y por otro, fue una etapa que los críticos y profesionales del teatro, entre ellos Mario Delgado, director del grupo Cuatrotablas, han denominado del “teatro fotocopia” porque los referentes teatrales se buscaban en Europa y Norteamérica. Se establecieron una serie de compañías y grupos de teatro que tendían a poner en escena trabajos que les aseguraban el éxito de taquilla. A la vez que se continuaba haciendo teatro clásico español, comenzaron también a ponerse en escena éxitos teatrales extranjeros, para élites, que les proporcionaban un buen resultado económico. (59).

En adelante desarrollaré el origen, crecimiento y expansión nacional.

## **2.1 El Origen**

Es importante mirar la diversidad de obras tanto de autor como de creación colectiva o adaptaciones teatrales que se presentaron en este primer evento que yo considero va generar una influencia más adelante (Ver Anexo “7”). Participaron los grupos El Ayllu, Pequeño Teatro, Yego, Los Grillos, Aquí y ahora, La Barraca y Yuyachkani. Se presentaron dos obras de dramaturgas mujeres: “Se administra justicia” de Sara Joffré y “Recuerda” de Estela Luna. Dos obras de dramaturgos hombres: “Con

los pies en el agua” y “Los del 4” de Gregor Díaz y “El Crédito” de Juan Rivera Saavedra. Una versión teatral del cuento recopilado por José María Arguedas “El sueño del pongo” y tres monólogos inspirados en la obra de Hernando Cortez, Vargas Llosa y nuevamente José María Arguedas.

Cabe resaltar la presencia del Grupo Cultural Yuyachkani con su primera obra de creación colectiva “Puño de Cobre” basada en la huelga antiimperialista de los mineros de la Compañía Cerro de Pasco, en ese momento Centromin Perú, y en la masacre de mineros en Cobriza (1971). Esta obra fue creada en base a los testimonios recogidos por las actrices mientras apoyaban a las mujeres en la olla común y por los actores que visitaron la cárcel a los dirigentes mineros que llegaron en marcha de sacrificio a Lima. Miguel Rubio, en Notas sobre Teatro (2001), refiere a esta etapa y al surgimiento cada vez mayor de grupos de teatro de creación colectiva en el Perú y en América Latina:

[S]urge un teatro de urgencia, con obras creadas al servicio de las necesidades locales, un teatro para el debate, una toma de conciencia de los problemas fundamentales y la búsqueda común de las vías de solución. Solo el pueblo es capaz de ofrecer raíz, identidad y destino a nuestras naciones (16).

En la II Muestra (de setiembre a diciembre de 1975) se sumará la pantomima con la presencia de Jorge Acuña y Los Piqueras. Y también participaron los grupos CET Mariátegui Ricchariy, El Ayllu, Ensemble, Teatro Popular Collique, Taller de Teatro Blanco y Negro, Los Grillos, La Alforja, El Martillo, Yuyachkani y Cuatrotablas. En esta ocasión, se presentó una obra de Sara Joffré, dos obras de Sebastián Salazar Bondy, dos adaptaciones teatrales del cuento “Tungsteno” de Cesar Vallejo y “El sueño del Pongo” recopilación de José María Arguedas, dos adaptaciones de dos obras de Bertolt Brecht, una de Peter Weiss y cuatro obras de creación colectiva.

Dos innovaciones se realizan en esta segunda muestra. Buscando un diálogo con un nuevo espectador se descentralizan las funciones hacia los barrios populares de Villa

El Salvador, Carmen de la Legua y al Centro Comunal Santa Cruz en Miraflores y se agrega un foro obligatorio al finalizar cada función donde se intercambian opiniones y los grupos se retroalimentan de los comentarios de los espectadores.

La presencia de grupos teatrales va proponiendo una dramaturgia de creación colectiva, una multiplicidad actoral, la renovación del lenguaje escénico y un teatro que toma en cuenta la problemática nacional. Sobre esto Rubio (2001) reflexiona:

El grupo es la recuperación del teatro como fenómeno colectivo. La tradicional estructura autor-director-actor-público se altera por una nueva distribución del trabajo teatral, un cuestionamiento de la “autoridad” y una dinámica cotidiana de los grupos. La noción de grupo aparece como categoría, como motor fundamental de este proceso. No solamente porque el grupo guarda la experiencia, sino porque hace de ella una reflexión cotidiana, que le permite sistematizar un proceso de trabajo caracterizado por la investigación del espectáculo y la creación de su propia dramaturgia (15).

La III Muestra en 1976 tuvo que suspender las difusiones en barrios populares por el toque de queda del Gobierno Militar de Morales Bermúdez y se regresó al local de Los Grillos. Por primera vez la muestra recibe a dos grupos de teatro universitarios de provincias, el Teatro UNDAC de Cerro de Pasco y el Taller Arte Dramático Ollanta TADO de la Universidad de Cajamarca<sup>54</sup> quienes conocían la obra dramaturgica de Sara Joffré y que ella recibió.

La IV Muestra estrena dos espectáculos de jóvenes dramaturgos: “El miedo” de César de María y “El gran giro” de Luis Gómez. Vuelve a hacerse la muestra en el local de Los Grillos porque la intermitencia del toque de queda así lo planteaba. Esta muestra está todavía muy centrada en la presencia del dramaturgo.

---

<sup>54</sup> Taller de Arte Dramático “Ollanta” (TADO) de la Universidad de Cajamarca y Teatro de la Universidad Nacional “Daniel Alcides Carrión” de Cerro de Pasco.



La V Muestra<sup>55</sup> vuelve a descentralizarse logrando expandirse al Museo de Arte Italiano, a la casa del grupo Cocolido, al Club de Teatro de Lima. Se presentan obras de Sara Joffré, Cesar de María, Manuel Asencio Segura, Gregor Díaz y una adaptación del “Cruce sobre el Niágara” de Alonso Alegría. El grupo Cuatrotablas presenta “Encuentro” un espectáculo de creación colectiva basada en el guion poético de Mario Delgado, su director, inspirado en la experiencia personal de cada uno de los actores:

En el TEATRO DE GRUPO; el grupo es lo más importante. La base del teatro de grupo, lo que lo define, es el entrenamiento, los actores que entrenan diariamente poniendo sus automatismos cotidianos en tela de juicio, por su trabajo riguroso y disciplinado. (Salazar del Alcázar, 1990: 25)

Esta declaración de principio que realiza Delgado va ser muy importante para el impulso del teatro de grupo y el interés que puedan mostrar sus pares para participar de las siguientes Muestras Nacionales de Teatro. Cuatrotablas muestra actores con una técnica corporal y vocal rigurosa y que por primera vez empiezan a tejer en su dramaturgia colectiva temas personales.

## **2.2 Crecimiento y expansión nacional: Descentralización de la Muestra Nacional**

Veremos aquí cómo poco a poco se fue gestando un movimiento de grupos que superando las diferencias y distancias hicieron permanentes intentos de ir construyendo una organización que pudiera contribuir en la formación, el intercambio y el debate, buscando fortalecer artísticamente en contenidos y calidad el trabajo teatral en todas las regiones del país (Ver Anexo “8”).

Encontré una entrevista a Sara Joffré que me parece muy relevante en esta etapa en que la Muestra dejaría Lima para recorrer el país. El periodista le pregunta ¿muestras

---

<sup>55</sup> Simultáneamente a la Muestra otros intentos de organización de los artistas populares venían dándose, como la Federación de Teatro Popular FENATEPO, la Comisión Coordinadora de Teatro Popular CONCORTEP, el Frente 19 de Julio, pero no llegaban a crecer.

algo en estas muestras? Y ella responde “Son un reflejo fiel en la probeta del laboratorio del gran drama peruano: país del record de las primeras piedras, de todas las primeras grandes intenciones”. ¿Creen que conseguirán lo que quieren? y Sara con enorme visión dice:

“...(para) las Muestras de Teatro Peruano, nos hemos dado como plazo 20 años. Si da risa tener tanto optimismo. Veinte años para que por lo menos 1000 personas comprendan la urgencia de una dramaturgia propia que nosotros mismos prestigemos. Afortunadamente tenemos optimismo, pero más que optimismo, sabemos por experiencia que todo en esta vida es como para prender un bracero: tiene que agarrar cuerpo la candela”. Y con esa fe inquebrantable en los y las teatristas peruanas alienta la transformación de las Muestras en una Fiesta “semejante a las que los pueblos dedican a sus santos patronos y a sus creencias telúricas más arraigadas”.<sup>56</sup>

En 1979 comienza un nuevo momento cuando se entrega como “encargo” la realización de la VI Muestra al grupo Taller de Arte Dramático “Ollantay” (TADO) de Cajamarca. El encargo es tomado al estilo de la mayordomía de las fiestas populares andinas, *el carguyocc*, aquel o aquella que apadrina y se compromete a realizar el evento buscando el aporte voluntario de amigos, amigas y diversas instituciones. La pequeña muestra de Lima convierte a Cajamarca, según, su gestor Ricardo Cabanillas, “en la capital del teatro peruano” (Joffré, 1997: 28). El teatro peruano no era uno solo, sino que empezaba a descubrir sus diferentes rostros.

Los grupos que asistieron autofinanciaron sus pasajes y los organizadores les dieron alojamiento, alimentación y coordinaron y gestionaron la sala del Teatro Cajamarca y la difusión teatral para los pueblos camajarquinos, colegios y escuelas. Dos actrices tuvieron una presencia importante en este evento: Aurora Colina y Rayda Callalle con su espectáculo “La Campesina”. Hubo obras de los dramaturgos Aureo Sotelo, Víctor Zavala y Cesar de María.

---

<sup>56</sup> Encontrado en el Facebook del dramaturgo Cesar de María.

En 1980 la VII Muestra Nacional de Teatro viaja a Iquitos bajo la dirección del grupo Urcututu quienes presentaron “Sabiduría Humana” dirigida por Manuel Luna, quien la describió como “una propuesta pobre en elementos escenográficos pero rica en movimientos corporales que rescataban todo el mundo natural de la vivencia amazónica de esa época”.<sup>57</sup> (Joffré, 1997: 29)

La columna El Ojo Ajeno de Expreso del 30 de agosto del 1980 visionaba un sentido para este evento en la construcción de una dramaturgia nacional diciendo:

Lo importante de esta cita escénica es que se dinamiza una creación integral de teatro peruano: los autores tanto como directores, actores y técnicos, colaboran para proponer una visión de nuestra realidad (...) una manera específicamente peruana de hacer teatro, lo más idóneo para dramatizar críticamente los grandes problemas nacionales (Joffré, 1997: 36)

La VIII Muestra tuvo como sede Cerro de Pasco y fue organizada por la Comisión de la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión del 23 al 30 de agosto de 1981. A 4 mil 380 metros sobre el nivel del mar se llevó a cabo la Muestra con la asistencia de 23 grupos de distintos puntos del Perú. Entre veedores y artistas se sumaron un total de 243 personas. En su informe final el organizador Edilio Pizarro reconoce que:

La Muestra de Teatro, se llevó a cabo en un ambiente de fiesta cultural, contando con una gran movilización del pueblo cerreño, a las funciones programadas en el amplio local del Complejo Recreacional de San Juan Pampa y las funciones que se ofrecieron en los colegios, plazas, comunidades y los sindicatos de trabajadores mineros y metalúrgicos. (Joffré, 1997: 43).

Algo importante en esta Muestra es que se reconoce que existen:

(...) numerosos actores con capacidad y talento, pero por falta de escuelas y de materiales informativos y de dirección teatral, no pueden lograr mayor desarrollo. Se debería impulsar la formación de escuelas y talleres de teatro, para la formación

---

<sup>57</sup> Desde Lima asistieron el Teatro de la Universidad Católica (TUC), “Los Grillos”, “La Calle”, “Nosotros”, “Teatro Popular de Collique”, “La Silla”, el “Taller de Escena Contemporánea”, “Tespis, Taller de Teatro”, “Yuyachkani” y los grupos “Daniel Alcides Carrión” de Cerro de Pasco, “Atahualpa” de Arequipa, “Campiña” de Ica, “Teatro Universitario” Cusco y de Iquitos: “Tunga”, “Tushpa” y el anfitrión “Urcututu”.

de actores y siendo los encargados de esta tarea los directores y actores que participaron en las diferentes Muestras. (Joffré, 1997: 45).

En esta Muestra se elige una comisión que trabajaría todo el año para velar por la realización de la siguiente Muestra y haciendo respetar los acuerdos que se tomen, integrado por Gonzalo Rivero de Yuyachkani como coordinador, Jorge Chiarella como coordinador de prensa y propaganda, Víctor Zavala Cataño como coordinador administrativo y José Giglio como coordinador de la siguiente sede en Tacna.

Víctor Zavala, dramaturgo y director teatral, asiste a la Muestra como director de Escena Contemporánea de Lima con la obra “La fiebre del oro”. Dos años más tarde él va a publicar su libro “Teatro Campesino”<sup>58</sup>. En la introducción de su libro sostiene la importancia de las masas campesinas como clase mayoritaria que sostienen el peso del problema de la tierra y que cumplen un papel de fuerza principal del desarrollo histórico de la sociedad peruana. Respondiendo desde el teatro a esta problemática funda el grupo Teatro Campesino en 1970.

En 1982 se lleva a cabo la IX Muestra en Tacna organizada por el Grupo Teatral Tacna (GTT) entre el 8 y 13 de noviembre. Se presentaron 17 espectáculos con una asistencia de 175 teatristas. Se implementaron talleres todas las mañanas para dar oportunidad de un aprendizaje técnico a los jóvenes integrantes de los grupos participantes del país y de Tacna<sup>59</sup>. En la asamblea final se nombró una Comisión Organizadora de la Asamblea Constitutiva de las Muestras con el objetivo de aprobar estatutos y que las responsabilidades no serían individuales sino grupales. Cada grupo

---

<sup>58</sup> “La Gallina”, su primera obra, fue estrenada en 1965 con el Teatro de la Universidad de Huamanga y las otras seis fueron estrenadas entre 1970 y 1972 por su grupo “El Gallo”, “El Collar”, “El Arpista”, “El Turno”, “La Yunta”, “El Cargador”.

<sup>59</sup> “Escenografía y luminotécnica” (Aurora Ayala), “Dramaturgia y creación colectiva” (Juan Rivera Saavedra), “Introducción a la dramaturgia popular” (Víctor Zavala Cataño), “Expresión oral” (Aída Mendoza), “Movimiento teatral peruano y el teatro de Bertolt Brecht” (Rafael Hernández), “Preparación del actor” (Yuyachkani), “Taller de confección de máscaras” (Edmundo Torres).

nombró un delegado titular y uno suplente. Asimismo, se distribuyeron responsabilidades departamentales y los departamentos que no tuvieran representación iban a ser asignados por la Comisión organizadora.

El ambiente cultural de estos años marginaba a todo el teatro frente a industrias del entretenimiento mucho más lucrativas. El teatro no era considerarlo una forma de entretenimiento, y se utilizaban los espacios destinados al ambiente de las artes escénicas para otros fines considerados más importantes, lucrativos y divertidos. Un ejemplo de ello fue lo que sucedió en el Teatro Municipal de Tacna, considerado una joya de la arquitectura del siglo pasado. Se pasaban películas pornográficas a medianoche y a pesar de la protesta de pobladores y medios de difusión no se lograban clausurar sus funciones. Los organizadores de la IX Muestra lograron conseguir el espacio para la tarde y la noche y se colocó en el escenario elementos de tramoya y telones. Después de una de las funciones los organizadores del cine pornográfico, sin conocer lo que hacían, envolvieron los telones en los cables eléctricos y en plena proyección de medianoche un corto circuito generó un incendio que arrasó con los telones y gran parte del escenario.

Cuando ha terminado la muestra, en el juicio del incendio del Teatro Municipal fue acusado José Giglio<sup>60</sup> director del Grupo Teatral Tacna y se le dio orden de cárcel. El movimiento nacional respondió y se movilizó logrando que se levante la responsabilidad de Giglio y que se archivara la denuncia; lamentablemente, el caso continuo sin lograr que las autoridades acusen a los directores de la industria pornográfica por el incendio.

---

<sup>60</sup> Según Roberto Palza Albarracín en su artístico Un maestro del teatro en Tacna: semblanza de José Giglio, nos dice que fue político, comunicador y hombre de teatro. Vicepresidente de la desaparecida región “José Carlos Mariátegui”, y miembro del directorio de ZOTAC, la zona franca de Tacna. Como comunicador social, fue la voz símbolo y conductor de la línea editorial de Radio Tacna. Fue actor y director teatral del GTT y primer presidente electo del MOTIN PERU.



Luego de un recorrido muy fructífero por los diferentes departamentos, la Muestra regresó fortalecida y con una enorme experiencia a la ciudad de Lima, en 1983, donde se desarrolló la X Muestra de Teatro Peruano, que fue organizada por cuatro grupos: Yuyachkani, Setiembre, Raíces y Piscator. Su característica estuvo en la ampliación de los convocados, en donde no solo se invitaba a grupos de teatro sino también a artistas del quehacer teatral de manera individual. Asimismo, en el debate sobre la dramaturgia nacional y se convoca a sentar las bases para la organización del movimiento teatral peruano.

Se presentaron 20 grupos de teatro, se realizaron 12 talleres, se logró la participación de 200 teatristas. Las presentaciones en el Teatro La Cabaña, el Teatro de la Alianza Francesa, en el Teatrín de la ENSAD y se realizó una demostración de Trabajo Vocal por el actor Esteve Graset invitado extranjero y la conferencia de Hugo Salazar “Vanguardia y Teatro”. Asimismo, se hicieron difusiones en diferentes barrios populares<sup>61</sup>.

### **2.3 Las Asambleas Nacionales y el Movimiento de Teatro Independiente**

En 1984 se inicia un tercer momento que es reforzado por la creación en Lima del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN Lima) que asume como su célula básica al grupo, que da cabida a todas las formas, técnicas y expresiones teatrales. Impulsa el fortalecimiento de los vínculos de solidaridad, cooperación, intercambio de experiencias y propicia la permanente superación técnica y teórica de sus teatristas. Busca la gestación de un lenguaje propio basado en las manifestaciones culturales del pueblo peruano que

---

<sup>61</sup> San Martín de Porres, Manzanillo, La Huerta Perdida, Comas, Villa El Salvador, Tahuantinsuyo, Pedregal y Cahuide

recoja los aportes de la cultura universal y que enfatiza la autonomía como rasgo fundamental.

El MOTIN Lima al igual que las Muestras Nacionales buscaban posesionarse a nivel global con respecto a las manifestaciones teatrales nacionales. Es por ello también que existía el interés de nutrirse de los debates y problemáticas nacionales; así como de repertorios nacionales.

En el Cusco, en el año 1985 se realizó la Primera Asamblea Plenaria Nacional con los participantes de la XI Muestra Nacional de Teatro Peruano y se eligió una Primera Junta Directiva cuyo principal fin fue el de encargarse junto con el respectivo *Cargulloc* de la realización de la siguiente Muestra. Asimismo, se conformaron las Regionales que permanecen hasta la actualidad: Lima - Ica – Callao, Sur, Norte, Oriente, Centro y Sur - Oriente.

En 1986 la Muestra inicia un nuevo recorrido, esta vez ya no solo a las capitales departamentales sino también a las capitales de provincias (Ver Anexo “9”). Se realiza la XII Muestra en Puquio (Ver Anexo “10”), ya en pleno periodo de violencia, organizada por el grupo Chalco Hermanos, en donde se crearon los Talleres Nacionales de Formación y se reordenaron los períodos de realización de cada evento. Seis meses después de la Muestra se realizaría el Taller Nacional y seis meses después las muestras regionales selectivas a la Muestra Nacional.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Grupo Cultural “Yuyachkani”, “Raíces”, “TUC”, “Teatro Experimental de la Universidad de Ingeniería (TEUNI)”, Teatro de la Escuela Nacional de Arte Dramático, “Teatro de la Universidad Nacional de Educación” “Los Cómicos”, “La Tarumba”, “Colegio San Felipe”, “Grupo Teatral Tacna”, “Miguel Lema”, “Yawar Marka”, “Rodolfo Rodríguez”, “Teatro de la Universidad San Cristóbal de Huamanga”, “Grupo Guamangensis”, “Japiti”, “Barricada”, “Uncututu”, “Algovipasar”, “Guamán Poma de Ayala”, “Grupo Ayllu” y el Grupo “José María Arguedas” de Andahuaylas.

Es por esto que, en 1987, en Lima el Grupo Cultural Yuyachkani, toma el encargo de realizar el “I Taller Nacional de Formación Teatral” con el tema “La Dramaturgia” (Ver Anexo “11”) al cual asisten 100 teatristas de más de 45 grupos de teatro del país. Este taller además de sus logros pedagógicos, apoyó en la realización de las Regionales en Iquitos, Andahuaylas, Lima, Arequipa, Chiclayo y Huánuco, congregándose por primera vez en la historia de las Muestras a 72 grupos de teatro peruano.

Como bien decíamos en el Marco Teórico, al inicio del movimiento del teatro independiente se enfatizó la creación colectiva como parte indispensable de la dramaturgia del grupo, y así apareció también una denegación frente a la dramaturgia del autor teatral. Pasados casi 20 años desde la aparición de los primeros grupos, desaparece la negación y aparece la confrontación polémica y el intercambio. Pero ¿de qué dramaturgia se habla en el nuevo teatro peruano? se preguntaba Hugo Salazar del Alcázar en su artículo “Una (Otra) Dramaturgia”<sup>63</sup> (1990), y enuncia que no existía ya un solo paradigma dramático, sino que se re conocieron en el taller diversos modelos y diversas apuestas:

“Algunos grupos tratan de integrar varias tradiciones dramáticas en sus procesos de puesta en escena. Otros vuelven la vista hacia la figura del dramaturgo como escritor teatral. Finalmente, hay un tercer grupo para los cuales la dramaturgia constituye la producción de metáforas visuales y gestuales dentro de los procesos de figuración escénica”. (1990: 34)

Asimismo, fue importante descubrir una vertiente paralela de recambio promocional de nuevos escritores teatrales que empezaron a comprender la importancia de ser parte del proceso creativo de los grupos, de esta manera escribir desde dentro, desde ese “(...) entramado de relaciones, fantasías, ilusiones, representaciones y sublimaciones

---

<sup>63</sup> Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral - dramaturgia

que luego de ser procesadas, codificadas y simbolizadas se convierten en productos artísticos” (Salazar del Alcázar, 1990: 82).

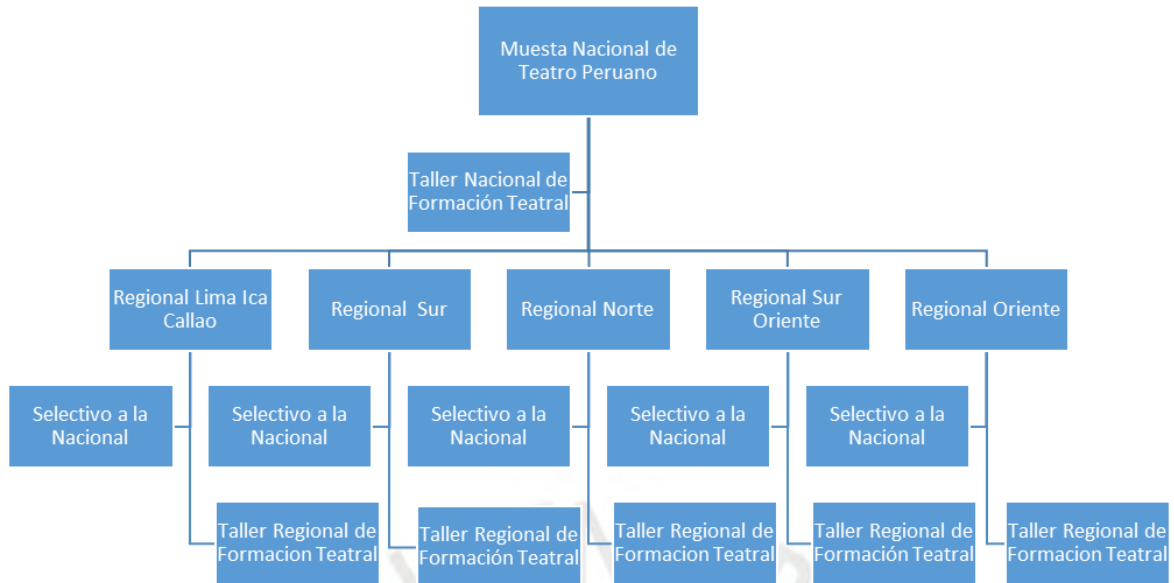
El Taller se desarrolló meses antes de la XIII Muestra lo que no permitirá del todo que los grupos logren aplicar lo investigado y aprendido en esta primera experiencia de formación de los grupos del movimiento como lo veremos más adelante cuando surgen las críticas a las obras que se presentaron.

Desde 1985 empiezan haber cambios sustanciales en la Muestra impulsados por los grupos líderes del movimiento nacional que en su mayoría participaban del movimiento de teatro independiente en Lima. Es importante señalar como Joffré, con la visión que la caracterizaba, en “El libro de la Muestra de Teatro Peruano” define la cercanía y diferencia de la Muestra con el MOTIN-Lima:

“La Muestra se siente acompañada y recibe su colaboración en lo que respecta a dar facilidades a sus miembros para participar en las Muestras. A la vez, MOTIN Lima, aprovecha la presencia de grupos de todo el país en la Muestras para sus propios fines, convirtiéndose así las muestras además en una ocasión para la realización de las Asambleas Plenarias y otras actividades que propugna, marchando juntos y en forma coherente y de ayuda mutua ambos eventos”. (187)

La XII Muestra de Puquio es especialmente importante porque se aprueba la realización de las Muestras Regionales que permitirían una mayor participación de grupos, autoselección y representatividad de todas las regiones. Asimismo, se aprueba la realización del I Taller de Formación Teatral que es encargado a Yuyachkani, grupo reconocido por su compromiso y profesionalismo.

**Gráfico 1. Organización de las Muestras Nacionales de Teatro Peruano**



**Elaboración: Propia**

Es importante señalar que el camino de la profesionalización de los grupos de teatro independientes los llevó también a crear laboratorios, encuentros, festivales, talleres nacionales e internacionales que fueron enriqueciendo al movimiento de grupos y que se convirtieron en esfuerzos indispensables para el fortalecimiento de la Muestra Nacional de Teatro. Pondré solo dos ejemplos.

En 1978 el grupo Cuatrotablas dirigido por Mario Delgado, organizó del 21 al 28 de octubre en la ciudad de Huamanga-Ayacucho, el Encuentro Internacional de Teatro Grupo, con el patrocinio de la UNESCO y el protagónico impulso de Eugenio Barba, el Odin Teatret de Dinamarca y los grupos que formaban parte del Tercer Teatro. Este importantísimo Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, consiguió reunir a los grupos de la vanguardia latinoamericana en danza, música y teatro, así como grupos de Europa y Oriente, generando un espacio interdisciplinario con la fusión de culturas teatrales y diálogos de diversas tradiciones. Ofreció una sucesión de talleres de gran variedad, en los que participaron actores, directores, escenógrafos y dramaturgos. Señala Rubio, quien fue partícipe del Encuentro, que:



Fue probablemente la primera vez que los teatristas latinoamericanos se reunían, no para hablar de teatro, sino para practicarlo a través del intercambio. Fue una fiesta de color y trabajo intenso y hoy es una referencia obligada para entender el proceso del teatro peruano en la última década. La presencia del Odin Teatret y de Eugenio Barba motivó encendidas polémicas alrededor de conceptos como Tercer Teatro<sup>64</sup>, cultura de grupo y también adhesiones que significaron, en un momento inicial, cierta tendencia mimética con la propuesta estética del Odin.(Rubio, 2001:57)

Coincido con Rubio en que el acercamiento de Eugenio Barba y de Odin con los grupos de teatro independiente de Perú, permitieron que actrices y actores tuvieran herramientas teóricas y prácticas para asentar un entrenamiento dramático, profundizar en los principios de la energía<sup>65</sup>, en el entrenamiento pre-expresivo y reconocer los principios comunes en el trabajo de la presencia: limpieza, precisión, desequilibrio y oposición. Asimismo, les permitió ampliar sus conocimientos sobre la antropología teatral entendida como el estudio del comportamiento del hombre enfrentado a una situación de representación.

Cuatrotablas diez años después, convocó a un segundo evento, realizado en Huampani por la imposibilidad de hacerlo en Huamanga, dadas la coyuntura del conflicto armado interno. En su convocatoria invitaba a “confrontar e intercambiar alternativas pedagógicas en el ámbito del teatro de grupo” y a “definir formas de intercambio que permitan desde el reconocimiento de las diferencias, proyectar formas comunes de desarrollo cultural”.<sup>66</sup> Cuatrotablas ha seguido cada diez años organizando estos eventos importantes eventos en Huamanga hasta el día de hoy.

---

<sup>64</sup> El término “Tercer Teatro” era la manera en que Barba denominaba indistintamente al “Teatro de grupo”. Rubio reconoce que el término responde a la realidad europea en donde existe claramente un teatro tradicional y un teatro de vanguardia, al que se opone el “Tercer Teatro”. “...como una actitud, que más que estética, pretende buscar alternativas para las relaciones humanas desde el individuo y las mini-comunidades o “islas flotantes” para la resistencia de las culturas de grupo”. (pág. 64).

<sup>65</sup> Energía como un conjunto de tensión es musculares y nerviosas que permiten la vida en movimiento: el cuerpo-en-vida. Esta energía Barba la divide en energía cotidiana que sirve para la comunicación; energía extra cotidiana que sirve para poner en forma y la energía virtuosa que genera el asombro del espectador. (Ver para mayor detalle Anatomía del Actor de Eugenio Barba y Nicola Savarese).

<sup>66</sup> Citado por Rubio en su artículo “El puente de Huampani” o “El teatro de Grupo”. Pág. 57

Por su parte Yuyachkani, en 1988, en pleno auge de la violencia política y en coproducción con la Asociación Pro Derechos Humanos, promueve el I Encuentro de Teatro por la Vida con la participación de grupos de teatro de Lima y de las diferentes regiones del país, como parte de la campaña contra la Desaparición Forzada en el Perú, en el marco de la celebración del 40 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Se crea el I y II Festival de la Máscara, la I y II Sesión Intensiva de su proyecto Escuela, el I y II Taller Juvenil de Teatro Callejero en Villa El Salvador, y en 1988 integra el Equipo Latinoamericano de formación de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC, por sus siglas), que se constituyó en un organismo pedagógico de fomento a la creación teatral latinoamericana basada en la promoción de cursos, talleres, estudios y encuentros dentro de moldes diferentes de los convencionales. La EITALC logró que teatristas de todos los países del continente pudieran participar de estos encuentros pedagógicos "...con maestros como Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Santiago García, Andrés Pérez, Miguel Rubio, Aristides Vargas, Flora Lauten, Rosa Luisa Márquez, João das Neves, José Sanchis Sinisterra, Fernando Peixoto, además de grupos como Yuyachkani, de Perú, Malayerba, de Ecuador y el Teatro La Candelaria, de Colombia"<sup>67</sup>.

El grupo de teatro José María Arguedas y el grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador y muchos otros grupos del movimiento nacional y del MOTIN-Lima fueron también partícipes de estos encuentros. Por ello concluyo que estos eventos paralelos unas veces y entrelazados otros con la Muestra Nacional de Teatro Peruano, lograron articular a los grupos de teatro independiente en un solo movimiento,

---

<sup>67</sup> (latinoamericana.wiki.br/es/entradas/e/eitalc)

que los ayudó a vincularse con sus pares de América Latina, el Caribe y los grupos de vanguardia de Europa y Asia, en la década de los 80.

Pienso que fue una manera de fortalecer la construcción de una voz y cuerpos públicos del movimiento de teatro independiente del Perú, que se expresaba a través de personajes, imágenes e historias en donde los nuevos espectadores se reconocían. De esta articulación se logró consolidar la profesionalización de los actores y directores de varios grupos que conformaban el movimiento de teatro; asimismo, se fortaleció el cuerpo social que ampliaba su expresión y sus diferentes miradas hacia la creación teatral en diálogo con sus realidades a partir de una dramaturgia nacional y latinoamericana.



### **CAPITULO III. LA XIII MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO**

#### **1. Contexto sociocultural y político**

Desde 1970 los partidos de izquierda habían tenido un trabajo popular tanto en la ciudad como en el campo. En 1978 las luchas populares logran que el gobierno del general Francisco Morales Bermúdez convoque a la realización de la Asamblea Constituyente que facilitó el retorno a la democracia tras una década del autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. La izquierda, llamándose a sí misma izquierda democrática, participa de las elecciones y llega a la Constituyente con más del 28% de los votos y desde allí tendrá participación en las elecciones democráticas regionales y nacionales. El 12 de julio de 1979 fue sancionada la nueva Constitución, la cual entra en vigencia el 28 de julio de 1980 conjuntamente con el inicio del gobierno constitucional del arquitecto Fernando Belaúnde Terry.

Un hecho sucedido dos meses antes en el pequeño pueblo de Chuschi en Ayacucho, el 18 de mayo de 1980, transformará radicalmente la vida en Ayacucho y Andahuaylas. Miembros del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) el día de las elecciones nacionales en donde participaban en todo el país ciudadanos mayores de 18 años que sabían leer y escribir, quemaron las ánforas y declararon la guerra al Estado Peruano. Más adelante, por sus hechos supimos que fue una declaración de guerra también a todos aquellos y aquellas que no estuviéramos de acuerdo con ellos. Es importante decir que la mayoría de la población campesina no letrada de Andahuaylas quedó fuera de las elecciones.

Según el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), Andahuaylas en los años 80 va ser una de las primeras zonas controladas por Sendero Luminoso. Por esto, por los rezagos de los conflictos sociales y la trayectoria de lucha popular y campesina de la región, Andahuaylas fue la segunda provincia de todo el territorio peruano en que se declaró el Estado de Emergencia y poco después el toque de queda. La CVR en su informe la considera como parte de la región Sur-Central compuesta por el departamento de Ayacucho, las provincias de Acobamba y Angaraes del departamento de Huancavelica y las provincias de Andahuaylas y Chincheros del departamento de Apurímac (CVR, 2003: 80).

Andahuaylas fue considerado como un punto estratégico de guerra para Sendero Luminoso por formar parte de un corredor que conecta Ayacucho con las comunidades y poblados de la región Cusco. La violencia que se ejerció en la región fue de una crueldad hasta entonces desconocida y cobró, según la CVR, más del 40% de muertos en los años del conflicto armado interno. La CVR en el Tomo IV en el artículo denominado “La Violencia en las Regiones” ordena las etapas del conflicto armado de la siguiente manera:

Ingreso de las Fuerzas Armadas: 1983-1984. Declaración del estado de emergencia en la región. El PCP-SL inició el «Plan de conquistar bases de apoyo revolucionarias». Intervención militar e inicio de la guerra sucia y del fenómeno de desplazamiento de población campesina. Son los años de mayor cantidad de muertes en todo el ciclo de violencia.

Cambios en la estrategia de las Fuerzas Armadas: 1985-1987. Intento de cambio en la estrategia de las Fuerzas Armadas. Expansión de los CAD. Traslado de fuerzas del PCP-SL a otras zonas del país, continuación del «Plan de conquistar bases...» e inicio del «Plan de desarrollar bases de apoyo».

Intensificación del conflicto armado interno 1988-1991. Período de intensificación del conflicto armado interno y expansión de los comités de autodefensa civil. Cambio en la estrategia contrasubversiva de las Fuerzas Armadas. Los planes del PCP-SL son «Desarrollar bases en función de la conquista del poder» y «Construir la conquista del poder». (CVR, 2003: 34)



Simultáneamente al conflicto armado los partidos de izquierda agrupados en Izquierda Unida fueron consiguiendo reconocimiento y colocando congresistas y alcaldes en muchas partes del país y logró ganar las elecciones municipales de Lima en 1983 con Alfonso Barrantes Lingán. Era la primera fuerza política de izquierda en América Latina que colocaba a un alcalde en una capital de país. Esta efervescencia se ve reflejada en la realización del Primer Congreso Nacional de Izquierda Unida a inicios de 1989, en donde lograron la participación de más de 3 mil 500 delegados electos en todo el país mediante el voto secreto. El congreso acordó que las planchas electorales para la contienda municipal deberían designarse a través de las elecciones primarias en las que votaban todos los militantes de Izquierda Unida. Sin embargo, terminado el evento, el Comité Directivo Nacional se reunió para planificar esta participación y prevaleció “el sectarismo y se dividieron”. Alberto Flores Galindo hablando sobre este descalabro sentenció: “Algunos imaginaron que los votos de izquierda les pertenecen. Pero las clases populares piensan, aunque no lo crean ellos. No dan cheques en blanco”. (En, Renique y Poole, 2018: 57). Asimismo, Poole y Renique (2018) al escribir sobre este momento nos presentan a un electorado que perderá un frente importante y desengañado buscará “una nueva identidad política independiente de los partidos establecidos, los cuales habían defraudado frecuentemente a la mayoría de los peruanos” (194).

Rodrigo Montoya, quien prologa en 1980 el libro de Lino Quintanilla<sup>68</sup>, conoció y recogió testimonios directos de los campesinos y campesinas de Andahuaylas y estuvo siempre atento al desarrollo de la vida y lucha en esta región nos dice:

La Reforma Agraria solo destapó la olla que estaba con toda la tensión social extraordinaria en todo el país (...). Nosotros entramos en la democracia, a discutir la democracia como valor, como ideal político por la peor puerta, la violencia. Con una tradición de negación de la democracia por la izquierda formal, como la

---

<sup>68</sup> Lino Quintanilla, uno de los líderes más importantes del movimiento de tomas de tierras en Andahuaylas miembro de la Federación Provincial de Campesinos de Andahuaylas FEPCA.

negación de la democracia por la izquierda senderista. En esas condiciones, el aprendizaje de qué es la democracia y qué es mejor para el Perú era doblemente más difícil de lo que hubiera sido sin la violencia (...) Más allá de la apariencia, Izquierda Unida no tenía la fuerza suficiente. Se produce una tenaza para disminuir y golpear a la izquierda, porque el lenguaje de Sendero era que lo único que había que hacer era levantarse con las armas en las manos y acabar con el Estado y no confiar en nada ni nadie porque el régimen burgués no sirve para nada. (Entrevista personal).

La Izquierda Unida se fue consumiendo por dentro y por fuera, sin tratar o intentar ser una oposición ni al gobierno ni a Sendero, entonces encerrado entre estos dos frentes, la Izquierda Unida, dividida en varias fuerzas terminó en el fracaso de las elecciones del 90 y llegaron a tener apenas el 1.5% con todas las candidaturas juntas. Montoya se refiere al contraste tremendo que se da en esta década en que habiendo comenzado la violencia y habiéndose expandido por todas partes, el juego democrático del país continuaba mientras los Andes empezaron a llenarse de muertos. Desde 1983 la violencia empezó a causar pánico y los grupos contrincantes dejaban señales aterradoras “[Recuerdo todavía] las tumbas abiertas de 100 o 150 indígenas muertos en Huanta, no enterrados sino conscientemente dejados ahí en el camino por la Marina, con el interés explícito de que la gente sepa lo que les espera si andaban con Sendero”. (Entrevista personal).

La violencia había comenzado sin testigos, sin periodistas, sin enviados de guerra, sin Cruz Roja, sin heridos, sin testigos:

(...) los del frente de Sendero morían todos y los heridos que eran muchos eran los de las Fuerzas Armadas, pero heridos de Sendero ninguno. Esta fue una de las guerras más brutales porque Lima seguía en su democracia, con la Izquierda Unida peleándose con Alan García y por dentro el país se desangraba en esta guerra sin heridos, sin periodistas, sin Cruz Roja. (Rodrigo Montoya, 2019: Entrevista personal).

Existe entonces una vida democrática aparente donde hay discusiones, periódicos, televisión, discursos y a la vez una violencia brutal en los Andes y las dos cosas suceden al mismo tiempo, en el mismo momento, en la misma sociedad y con las mismas personas.

Esto es extraordinario no pasó nunca antes, yo no imagino, por ejemplo, que, en la Guerra Civil Española, que mientras la gente se estaba matando de un lado, del otro lado habría un grupo de teatristas reuniéndose para presentar sus piezas de teatro. Pero ¿por qué? Porque toda la sociedad española estaba tomada por el conflicto de la guerra civil. En el Perú no. El Perú iba tomando una guerra que nació en los Andes y que iba creciendo poco a poco pero que nunca llegó a ocupar todo el espacio peruano (Rodrigo Montoya, 2019: Entrevista personal).

En 1988, la población nacional era de 20 millones 727 mil 100 personas. El 43.20% de la población nacional vivía en regiones declaradas en Estado de Emergencia. Andahuaylas era una de estas regiones. La hiperinflación alcanzaba el 6 665%. El salario mínimo era la cuarta parte de 1979. Los productores en el campo producían menos del 50% que años anteriores. Andahuaylas caracterizado por una población quechua hablante tradicionalmente marginalizada, vivía en 1988 en medio del enfrentamiento entre el Estado Peruano y Sendero Luminoso, al ser declarada en emergencia sus pobladores perdieron el amparo constitucional de la inviolabilidad del domicilio, el derecho al libre tránsito, a las reuniones públicas y el no ser detenidos sino por mandamiento judicial. La dirección política-militar estaba en manos del Jefe del Comando Político-Militar de la Región. La situación de pobreza material era generalizada. Las víctimas principales estaban en las comunidades campesinas que rodeaban la ciudad de Andahuaylas.

En los años que llegaron los militares había ya narcotráfico, pero la violencia interna lo acrecentó. Lieve Delanoy me comenta que la primera palabra que aprendieron en quechua en Andahuaylas fue *pichicata*, sinónimo de pasta básica de cocaína y me comparte una opinión común de la población: “curiosamente donde ha habido muchas matanzas y que la gente ha huido, y ahora (que han) regresado (están) amenazados por el narcotráfico. Para mí quizá haya venido junto con los armados. ¿No?” (Entrevista personal).

## 2. Andahuaylas y el Perú hacia 1988

En marzo de 1979, el Grupo Cultural Yuyachkani, del cual formo parte, estrena la obra de teatro “Allpa Rayku ... como una fiesta en el campo”. Basada en las luchas de las tomas de tierra de Andahuaylas del año 1974 que fueron dirigidas por la Federación Provincial de Campesinos de Andahuaylas, FEPCA, y la Confederación Campesina del Perú CCP, las cuales llegaron a recuperar más de 50 haciendas que estaban en manos de los terratenientes. La obra comienza con todos los actores y actrices vestidos a la usanza de las comunidades campesinas de Andahuaylas diciendo en quechua primero y luego en castellano el primer fragmento del poema “A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru” de José María Arguedas, también Andahuaylino.

Los cuentos de Arguedas, así como la creación de la obra teatral fueron para mí la primera relación artística que tuve con esta provincia cuya realidad conocimos a través de testimonios directos de los dirigentes campesinos hombres y mujeres que llegaban a Lima en la clandestinidad. La situación de explotación, opresión, engaño, miseria y hambre que sufría el campesinado en las haciendas nos fue testimoniado por Lino Quintanilla Ludeña, Secretario General de la FEPCA quien en su libro póstumo “Andahuaylas la lucha por la tierra. Testimonio de un militante” nos da el panorama de los años 70 de esta región agrícola y ganadera:

La mayor parte del territorio y las mejores tierras habían sido convertidas en haciendas. Había más o menos 130 - 140 haciendas cuyas extensiones fluctuaban desde unas 50 - 70 hasta 18 mil hectáreas (...) las mejores tierras estaban en manos de los gamonales, como consecuencia del despojo de las tierras comunales, desde la época de la colonia y posiblemente, dentro de la República (...) dentro de las haciendas los colonos o hacienda-runas tenían que cumplir el pongaje (...) por el hecho de haber sido despojado, el campesino no tenía donde sembrar para comer, acudía al patrón y le pedía un pedazo de parcela y por este debía trabajar para el patrón cuando él quisiera de forma gratuita (...) De paso hacían el servicio de la semana. Prestaban servicio por turnos en la casa hacienda, cocinando, limpiando, cocinando para los perros, para los chanchos, cuidando la casa hacienda, lavando la ropa, ordeñando las vacas (Quintanilla, 1981: 24-25).

Quintanilla nos contó sus experiencias y nos habló de la formación de los Comités y Comandos de Recuperación de Tierras. Los Comité de Lucha, los Comité de Defensa, la Guardia Campesina, los Comité Femeninos y de los Comité de Distracción, estos últimos se crearon en cada toma para elevar la moral de los campesinos y canalizar todo el caudal creativo que generó la lucha y que los llevó a liberar diferentes manifestaciones creativas y expresiones artísticas llegando a crear himnos y canciones en cada toma.

Miguel Rubio, director de Yuyachkani, en su artículo “Encuentro con el Hombre Andino” que introduce el libro “Allpa Rayku una experiencia de teatro popular” (1983: 11) cuenta como Lino les canta y da las letras de muchas de las canciones que todavía preservan. La obra Allpa Rayku desarrolló una teatralidad festiva que tomó como referente la fiesta y la celebración campesina en lucha, recogiendo los elementos de teatralidad cuyo fin principal no fue necesariamente la representación sino fortalecer las relaciones y alentar el ánimo para la lucha. Surge con esta obra la noción de actor y actriz danzante. Un teatro popular poniendo el cuerpo en danza, tocando, cantando, enmascarándose.

[U]n intento por avanzar hacia una nueva concepción dramática sustentada en las expresiones tradicionales de nuestro teatro, en la que se integra vivamente la danza, el relato, la música, el canto, la fiesta popular, el testimonio de lucha, un teatro planteado como un acontecimiento capaz de llamar la atención sobre la cotidianidad, rompiendo a su vez la rutina (Rubio, 1983: 20-21).

Esta canción que acompañó la recuperación de tierras de la Hacienda Huancahuacho en 1970, fue cantada por Yuyachkani en su obra teatral desde 1978 hasta 1985. Cuarenta años después de haber sido creada por los campesinos de Andahuaylas fue pos-producida por el grupo e incorporada dentro del espectáculo “Concierto Olvido” creado en el año 2011, al conmemorar sus 40 años de vida artística. Yuyachkani se caracteriza actualmente por mantener a sus integrantes fundadores lo que les permite tener un repertorio de obras que hacen cíclicamente como “Concierto Olvido”.



15 de Julio

(Huayno)

Huancahuachullay hacienanchiktam

Quince de julio kutichikurk' anchik

Gamonalchapas, policiachapas

Manas atinchu campesinutak'a

15 de Julio

(Huayno)

Nuestras tierras de Huancahuacho

nos las devolvimos el 15 de julio

Ah, los gamonalitos, los policiitas

no pueden con los campesinos.

Mediochamanta, realchamanta

Gamonalkuna llamkachihuark' anchik

Maytak' kunan chay explotación

Huiñaupak' ñam chikachirk' anchik'

Por un medio, por un real

los gamonales nos hicieron trabajar.

Dónde está ahora esa explotación

Hasta siempre la hicimos  
desaparecer.

Kausayhuampas, wañuyhuampas

Allpanchiktak'a defendesunmi

Yahuarninchink'ta chak'chustimpas

Campesinuk'a siempre luchasun.

Con la vida o con la muerte

vamos a defender nuestra tierra,

aun regando nuestra sangre

Los campesinos siempre  
lucharemos.

(Quintanilla 1981: 127)

En los años 70, las comunidades campesinas de Andahuaylas crearon himnos, danzaron, hicieron competencias de chistes, de versos picarescos con melodías tradicionales del carnaval para elevar la moral y canalizar todo el caudal creativo que generó la lucha. Igualmente, a pesar de la coyuntura política del año 87 y 88, en Navidad salieron a las calles las comparsas de Danza de los Negrillos que deben su nombre a los

personajes que se pintaban de negro para representar o satirizar a los hacendados y militares y que conservan en el personaje cómico del viejo el poder abusivo del gamonal; y en febrero salieron las comparsas de los Carnavales de danzas tradicionales combinadas con cantos picarescos tradicionales y otros que se actualizan tomando muchas veces la coyuntura social y política y en abril 300 teatristas venidos de todo el país se juntaron en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano llegando a convocar a más de mil espectadores cada noche en el cine-teatro “Anton Spinoy” y visitando comunidades campesinas.

Según los testimonios de los entrevistados y los archivos audiovisuales de la época el espíritu de celebración en la comunidad no se perdió nunca. La muerte y la vida se entrelazaban; el canto, la danza y la poesía resurgían con más fuerza, al igual que en última frase del fragmento del poema de José María Arguedas con el que iniciábamos Allpa Rayku Como una fiesta en el campo: “Kaypin kasiani, yawarniykiwan kallpachaqa, manan wuñusqa. ¡Qaparispa! / Aquí estoy fortalecido por tu sangre, no muerto. ¡Gritando todavía!” (Rubio, 1983, p.27).

### **3. La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano “José María Arguedas”**

Lieve Delanoy nació en 1948 en Bélgica. Ella recuerda que desde muy niña “cargó la culpa” de ser hija de dos miembros activos del partido nazi durante la Segunda Guerra Mundial, que “hicieron cosas que no debían de hacer”; y además llevó el estigma de que su madre casada se unió a otro hombre. En esta difícil situación emocional y de censura social ella siente que el teatro fue su refugio. A pesar que sus padres no le permitieron estudiar teatro, ella logró siempre estar en escena y por su calidad permaneció en un grupo de teatro amateur. Siendo joven se beneficia de una ley que dictaminaba que actores y actrices amateurs serían considerados también como profesionales y esto le permitió seguir haciendo teatro y tener un pequeño ingreso económico que completaba

con sus trabajos de secretaria y mesera. Se casa con Marx Willems y recuerda que su suegra le pregunta cómo iba a combinar ser casada con hacer teatro. En esa época era algo muy mal visto. Cuando ella y Marx tienen dos hijos deciden venir al Perú como voluntarios para trabajar en una ONG impulsada por organizaciones católicas. Trabajarían con el apoyo de un sueldo mínimo y fue así que llegaron a Parinacochas. Su trabajo era con mujeres en un proyecto de cultivo de verduras y tejido de chompas, pero ella sentía que no lograba avanzar con la organización y empezó a sentir nostalgia por su país. Un día que estaba muy triste, Purificación, una de las mujeres, le preguntó por su tristeza y ella le contó la verdad: “¿Qué hacías en tu país?”, le preguntó, y ella respondió: “Teatro”. “Hagamos teatro pues. Podemos hacer Verbena. Ponemos entradas y la gente viene, hacemos números y nos divertimos en la noche” (Delanoy, 2018: Entrevista personal).

Y así lo hicieron. Lieve empezó a hacer talleres de teatro con ellas y prepararon una Verbena. Las señoras presentaron danzas de huaylías, canciones antiguas, pequeñas improvisaciones teatrales, bailaron toda la noche. Se divertieron enormemente y con el dinero que juntaron se compraron cerveza negra y huevos e hicieron ponche. Así el trabajo fue floreciendo.

Lieve me cuenta que esa región es tierra de artistas y enumera a músicos y cantantes populares muy queridos y reconocidos. “Páucar del Sara Sara se llama ahora, pero antes era Parinacochas. Jaime Guardia era del pueblo de Pausa, los Hermanos Humala de Oyola. En San Sebastián de Sacraca vivió Nelly Munguía y Susi Díaz” (entrevista personal). Pero también era una zona de mucha presencia de partidos políticos de izquierda: “Estaban Trinchera Roja, Bandera Roja, Sendero Luminoso. Yo me recuerdo que vino Saturnino Paredes que fue presidente de la Confederación Campesina

del Perú y que se había enfrentado a Luna Vargas y dividido la CCP. Había rivalidades y debates intensos entre todos ellos y nosotros en medio” (Entrevista personal).

En esa época nació su tercer hijo y coincidió con que el Obispo de Caravelí cortó el proyecto de la región por considerarlo con demasiada presencia de la Teología de la liberación. Así con tres hijos regresaron a Lima donde conocieron a Guido Navarro quien los invitó a trabajar en Andahuaylas con la Fundación Anton Spinoy. Spinoy fue presidente del partido socialista belga, ejerció como Alcalde de la ciudad de Malinas y fue Ministro en Bélgica. Después de recorrer la India propuso a su pueblo apoyar a los países del Tercer Mundo. Al morir se creó la Fundación “Anton Spinoy”. Por casualidad en ese momento estaba estudiando en Malinas un Andahuaylino, hijo del Diputado populista Flores, amigo de uno de los regidores de Malina y le propuso destinar el apoyo a su pueblo en el Perú. Representantes de la Embajada en Perú visitaron Andahuaylas y aceptaron impulsar un proyecto integral (QUEHACER53: 86).

Al realizarse la Muestra en 1988 ya eran 18 años de presencia de la fundación en Andahuaylas. En 1969 como parte de este convenio, Malinas se declaró ciudad hermana de Andahuaylas. Lieve declara: “En los primeros años se enviaba dinero. Luego el alcalde descubrió un desfaldo y pidió al gobierno belga que mandase a alguien a fiscalizar. La fundación envió a un agrónomo que amplió el apoyo a la provincia y al campo rural” (Entrevista personal).

Cuando ella llega con su familia encontraron ya terminándose de construir un enorme cine con capacidad para 1 200 espectadores. Ella y Marx fueron encargados de administrar el cine teatro y decidieron hacerlo desarrollando una programación de cine peruano realizando contactos con Marita Barea, Lucho Figueroa y más adelante con el Grupo Chaski, llevando películas como Gregorio y Juliana.

Lieve y Mark con sus dos pequeños hijos no pasaron desapercibidos para la población, no solo por ser extranjeros sino también por llegar a trabajar con la Fundación Anton Spinoy que todos conocían como una institución benéfica y vinculado a la social democracia belga. Su trabajo será parte de una agenda de desarrollo popular, con una vertiente importante de trabajo a través de la cultura.

El Instituto Pedagógico ISPA José María Arguedas de Andahuaylas, al enterarse que Lieve tenía experiencia teatral, en 1985 la invita a colaborar en el montaje de una versión teatral del cuento de José María Arguedas “El Sueño del Pongo”. Lieve acepta, y al respecto me comenta:

Yo me había dado cuenta que en la Sierra el teatro es una cosa que a la gente le gusta y acepte. El grupo estaba integrado por unos treinta aspirantes a profesores y promotores de salud. El teatro les gustaba tanto que (los hombres) no tenían ni siquiera problema de actuar como mujeres (Entrevista personal).

El quechua estaba muy presente en Andahuaylas en esos años. Los estudiantes procedían de los pueblos de alrededor como Huancabamba, Pacucha, San Jerónimo, Talavera, Santa María de Chicmo, Andarapa, Huancaray, Kaquiabamba y Turpo. Es por esto que Lieve les propuso a los estudiantes hacer la obra en quechua y fue aceptado inmediatamente:

El quechua es un lenguaje emocional, todos venían de pueblos quechua hablantes, entonces toda la emoción estaba conectada con el quechua, cuando tú querías hablar emociones... estaba el quechua. Recuerdo unas declaraciones de la educadora cuzqueña Clorinda Matto de Turner donde dice esto mismo en mil ochocientos y tantos, que el quechua tenía que ser un idioma oficial porque era un idioma que descifraba emociones (Entrevista personal).

El estreno de la obra se hizo en el cine-teatro Anton Spinoy y contó con la asistencia de todo el pueblo, y de las madres y padres de los estudiantes, quienes por primera vez empezaron a gozar y a escuchar en su propia lengua a sus hijos e hijas. Me comenta Lieve “yo no entendía ni el treinta por ciento de lo que hablaron, pero yo sentía



que era correcto lo que estaban haciendo. Porque ¡uf!... empezaba a fluir”. Fue así que Lieve conocerá a los que serán integrantes del grupo José María Arguedas que fundaría en 1985.

### **3.1 Conexión de Lieve Delanoy con la Muestra Nacional de Teatro Peruano**

En Andahuaylas, Lieve conoció a un joven ciudadano que había hecho estudios en la Escuela Nacional de Arte Dramático ENSAD con sede en Lima y a través de él se enteró de la realización de la XI Muestra Nacional de Teatro en Cusco en 1985 y decide ir. Allí se contacta con los Hermanos Chalco de Puquio y con el actor Edgard Guillén. Los invita a Andahuaylas a realizar funciones y talleres. También invita al actor y profesor Carlos López quien hizo funciones y talleres del uso y manejo de títeres para profesores y estudiantes de pedagogía. Luego invita a los Hermanos Chalco de Puquio con la obra “Amor de niño”, adaptación del cuento de José María Arguedas dirigido por Walter Chalco. Entablan una gran amistad y encuentran muchos elementos similares. Sus regiones estaban en Estado de Emergencia, con toque de queda, eran zonas de conflicto armado, con una presencia campesina quechuahablantes y sus obras dialogaban con sus espectadores.

Los Hermanos Chalco como organizadores de la XII Muestra Nacional en Puquio 1986 podían tener invitados especiales, así que invitan a Lieve y su grupo José María Arguedas a participar. Lieve viaja a Puquio con todo el grupo y con la obra en quechua que acababan de estrenar: “Esperanza”. La obra estaba basada en el cuento del mismo nombre de Luis Rivas, la cual causa un gran impacto. Incluso se replica su participación en el artículo de Bertha Pagaza “Esperanza en Andahuaylas” que aparece en el Diario “La República” en 1986.

Según cuenta Walter Chalco Arangoitia:

La XII Muestra de Teatro Peruano significó para Puquio una pequeña revolución cultural, social y económica. El trabajo escolar se suspendió durante toda la semana. Profesores, alumnos y población en general se volcaron a las calles en busca del espectáculo. Nunca antes habían visto tantos grupos de teatro y tantos montajes. Estuvimos maravillados realmente. La otra nota feliz fue la participación de muchos teatristas en la Fiesta del Agua, el día viernes. Bailaron y se pintaron las caras como los actores populares de las comunidades indígenas, entrando con el Aylla junto a las pasñas (...) hasta la plaza del barrio de Ccollana. En el Tusuy se amanecieron zapateando al son de arpas y violines (1986: 112)

Este universo andino de Puquio que acoge en su propia fiesta ancestral a los teatristas visitantes, colegios que suspenden clases, un pueblo que se vuelca al evento teatral fortaleció al grupo José María Arguedas y a la misma Lieve a aceptar ser *carguyocc* de la I Muestra Regional Sur-Oriente y la XIII Muestra Nacional de Teatro Andahuaylas 1988. Si bien, ella tenía la preocupación de que Andahuaylas era zona de emergencia y ella veía que los teatristas no eran cautos y expresaban escénicamente muchas situaciones de violencia cotidiana: “veía que en Puquio la gente no se tapaba la boca” (Entrevista personal).

### **3.2. Organización Previa de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano en Andahuaylas.**

Lieve y el grupo JMA aceptan el encargo de organizar tanto la Muestra Regional (Cusco, Apurímac, Ayacucho, Puno) como la Nacional.

Aceptamos porque Andahuaylas iba a vivir después de años de ser privado de todo y de estar en zona de emergencia, iba a vivir estos dos eventos teatrales. Era una forma como de desafío, un lugar de resistencia a la situación de violencia que se vivía, a las prohibiciones, la desconfianza, los muertos, los cadáveres... siempre nos tocaba a nosotros enterrar gente (Entrevista personal).

Apenas regresaron de Puquio convocaron a una reunión y se llenó de gente que nunca habían imaginado que pudiera estar interesada: una notaría, un notario, un odontólogo, un médico, dirigentes de comunidades campesinas, las parejas de los militares, estudiantes, el dueño del grifo, gente de todos los estratos sociales. Lieve recuerda: “vienen y dicen queremos participar y vamos formar un Comité y, entonces,

había un afiche para la muestra regional y otro para la nacional”. Se acababa de levantar luego de años el toque de queda y este evento cultural era la oportunidad de expresarse y reintegrarse con el resto del país. Lieve y el grupo le ponen a la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano el nombre “José María Arguedas” y comienza a vivirse un año intenso, sorprendente, especial a pesar del conflicto armado que los rodeaba.

Lieve con el retorno exitoso de Puquio, con el comentario de la prensa en Lima y con el prestigio que iba adquiriendo su grupo José María Arguedas empieza a organizar la Regional y la Muestra Nacional. En Puquio había invitado a Rodolfo Rodríguez, actor, mimo y director teatral, y a Aníbal Zamora, actor. Ambos, además de su calidad artística, habían organizado la Muestra Nacional de Teatro en Cusco, por ello son convocados para que vivan en Andahuaylas y la apoyen con talleres, presentaciones artísticas y en la organización tanto de la Muestra Regional como la Muestra Nacional.

Lieve Delanoy logra una movilización cultural y de solidaridad impensada en la coyuntura política y social que vivían. Los pintores de San Jerónimo ofrecieron una exposición permanente. Los músicos de Talavera brindaron una noche de arte total y tocaron durante diez horas. Todos los ingresos fueron para la Muestra. Durante un año el público pagó un inti más de entrada al cine para la Muestra. La Fundación brindó toda la infraestructura (oficina, teléfono) y el Instituto Nacional de Cultura (INC) dio dinero como coauspiciador.

Durante un año se logró la colaboración de Henry Zamora y Rodolfo Rodríguez para la preparación de la Muestra Nacional. La Comisión, conseguía fondos, auspicios y la solidaridad de las familias andahuaylinas y logró traer invitados de Lima para motivar al público y crear las condiciones de lo que sería la Muestra Nacional: Raíces, Yuyachkani, con su obra “Los Músicos Ambulantes”, “Un día en Perfecta Paz”, talleres,

etc., Edgar Guillén, Rose Cano, Ernesto Ráez, así como a Hugo Salazar del Alcázar que dictó talleres de Comunicación y Radiodifusión.

Rodolfo Rodríguez cuenta que su trabajo se inició recorriendo todas las comunidades campesinas de los alrededores, dando funciones y realizando talleres para los estudiantes del Instituto Pedagógico y para los integrantes de los dos grupos de teatro que existían, el grupo “Javier Heraud” y el “José María Arguedas”.

El trabajo con Lieve Delanoy trascendía los espacios puramente de lo teatral y nos involucraba dentro de todo lo que nos significaba una corriente política y su expresión cultural que eran las muestras de teatro. Eso conllevaba, obviamente, todo un fenómeno organizacional que después tuvo su creciente en las muestras. El intenso trabajo pedagógico y teatral tuvo resultado en que “...se convocó a los jóvenes de las comunidades a Andahuaylas por separado. Venían por grupos, diferentes días. Aníbal hacía las dinámicas de juegos teatrales y luego yo hacía el taller técnico de trabajar el cuerpo, el entrenamiento. Entre el ínterin de promoción de la regional y la nacional se formaron 6 grupos de teatro. Creo que allí el trabajo de Lieve fue contundente. El de Lieve y el apoyo de la fundación Antón Spinoy. (Entrevista personal).

Rodríguez me remarca la gran capacidad de movilizar socialmente que tenía Lieve que logró involucrar a toda la provincia

(...) involucro al municipio, involucro a los institutos a los colegios, involucro a las autoridades, involucro al ejército para que la muestra... y por supuesto a todas las comunidades. Yo me recuerdo que no eran centralizado el trabajo en Andahuaylas, la Fundación tenía facilidades obviamente, pero a través de esas facilidades hemos llegado a las 200 comunidades campesinas que hay en Andahuaylas, hemos ido hasta la última comunidad que quedaba en los rincones del río Apurímac, hasta Chincheros, Uripa, Pampaura, había mucho trabajo fuera de Andahuaylas. Entonces creo que fue muy importante como se trabajó en todos estos niveles con el propósito de realizar la muestra que no era cosa que la expresión de lo que estaba pasando en la región. La vida cultural intensa que se vivió ese año en Andahuaylas y la difusión en las comunidades alentó a la formación de nuevos grupos de teatro (Entrevista personal).

El Prof. Rivas lo reafirma:

Por primera vez (en la región de) Andahuaylas tenemos algo de ocho grupos de teatro. Estaba “José María Arguedas” y nace “El color de la forma”, “Jallari”, “Javier Heraud”, “Qallari”, “Cesar Vallejo” y seis meses después de la muestra yo mismo fundaré el grupo “Pukllay” que vive hasta hoy. Todos con un objetivo

muy interesante, como éramos maestros y maestras, empezamos a trabajar el teatro como estrategia para reivindicar el quechua en el contexto educativo de Andahuaylas. El tema teatral y la muestra del 88 hace que surjan nuevos grupos, hace que nuevos directores se interesen en la formación de grupos que tomen como tema de trabajo la cosmovisión del hombre campesino, todos trabajábamos con el quechua, pero a partir del aliento que dio 'Esperanza' (Entrevista personal).

Y agrega algo muy importante: “el teatro que empezamos a desarrollar, reivindica, abandera esta necesidad de masificar la enseñanza del quechua en las escuelas”.

A la conclusión que puedo llegar después de lo expuesto es que la existencia de la Fundación Anton Spinoy en Andahuaylas y la llegada de Lieve Delanoy y Mark Willems como trabajadores sociales crearon las posibilidades para la formación de artistas y públicos en Andahuaylas y sus comunidades. Sus orígenes populares belga y la experiencia adquirida en Parinacochas fortalecieron sus procesos de identificación con la cultura regional. El ser extranjeros y representantes de la Fundación en Andahuaylas les permitió conseguir recursos y respaldo para realizar la Muestra Regional y la XIII Muestra Nacional. Fue estratégico que decidieron terminar e implementar el Cine Teatro porque se convirtió en el espacio de formación de públicos a través de los ciclos de cine que Mark Willems traída de Lima, en coordinación con cineastas peruanos comprometidos. Asimismo, el local permitió acoger los ensayos de los nuevos grupos de teatro quechua que nacían en el impulso de talleres y giras de grupos profesionales que traían para la difusión, formación artística y creación de público. Fue muy importante contar con el trabajo de un año de Rodolfo Rodríguez y Aníbal Zamora en la difusión de talleres en todas las comunidades de los alrededores de Andahuaylas.



### 3.3 Cine Teatro “Anton Spinoy” y las 13 comisiones de trabajo para organizar la Muestra (Ver Anexo “12”)

Imagen 1 Cine Teatro “Antón Spinoy” de Andahuaylas



[Fotografía de Daniel Manrique]. (Cine Teatro Antón Spinoy.1988). Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Mark Willems, esposo de Lieve, era el responsable del cine “Anton Spinoy” y nos cuenta como terminó su implementación:

La mitad de las butacas venían de un cine viejo de Lima que lo tumbaron y convirtieron después en una iglesia. Yo las arreglé e instalé poco a poco. Las cosas que trajimos las pintamos otra vez, las cortinas, las butacas. Siempre estaba arreglando luces, las conexiones eléctricas, de todo lo que había lo hice yo. Las salas de cine que nosotros habíamos recibido estaban todo calato. Los muros estaban sin nada, no había este escenario grande de ahora. Entonces nosotros lo arreglamos y lo hicimos antes de la Muestra Regional y estábamos poniendo las cortinas al costado de las bambalinas (Entrevista personal).

El cine, nos dice, tenía muchos espectadores y que el público durante un año aportó un sol más a la entrada: “(...) eran 2 soles y cobrábamos 3 soles y un sol de cada entrada iba a la muestra porque había funciones que tenía un público de mil personas por noche. Claro, también había funciones para cinco personas”.

Sobre el Ejército, Willems nos recuerda que habían ya amenazado en cerrar cualquiera de los eventos si es que en las obras alguien se reía o mofaba de ellos y por ellos nos comenta:

Fuimos muy cuidadosos en los espectáculos, grupos y maestros que trajimos para los meses previos. Cuando vino “Los Músicos Ambulantes” de Yuyachkani había tombos<sup>69</sup> y también militares que no pagaban entrada porque venían a la prepo<sup>70</sup> a la sala con sus enamoradas de turno y la sala estaba full. Se rieron y divertieron. El teatro empezó a vivir desde la Muestra Regional. (Entrevista personal).

Rodríguez reconoce que el trabajo de difusión del cine en el Anton Spinoy fue una base fuerte para el éxito de público que tuvieron en la Muestra Regional y en la Nacional:

Creo que Andahuaylas cosecho gran parte de su formación cultural gracias al esfuerzo del cine, era un trabajo personal de Lieve y su esposo Mark, que venían hasta Lima ellos mismos a seleccionar las películas que traerían a Andahuaylas. Estas películas todavía venían en carretes ¿no? y ellos traían las mejores películas que llegaban al país, tenían ese privilegio, entonces era un cine que todos los días tenía afluencia de gente, del pueblo que venían ahí... gozar de un buen cine y a esto Lieve había sumado el teatro Andahuaylino y más adelante el teatro de los grupos de las regiones del sur-oriental y el teatro de gran parte del país. (Entrevista personal).

Lieve se sorprendió por el impacto que el teatro empezaba a causar también sobre los soldados destacados en Andahuaylas y recuerda lo que sucedió en una visita de Carlos Cueva y su grupo de teatro alemán quienes hicieron una performance en la Iglesia de Andahuaylas:

La entrada era traer una vela. El grupo de alemanes cantaban canciones religiosas polacas y la Iglesia se llenó; y solamente alumbraban con velas, había estas canciones católicas, polacas en cuatro voces. Y yo miro porque estaba un policía con FAL en la puerta y estaba llorando, se le cayeron las lágrimas. Entonces yo siento que el teatro, que la cultura, querer y no querer, conmueve y devuelve la humanidad, toda la rabia se va y surgen otras emociones, yo creo que era un momento de que sucedieron muchas cosas. La Muestra en Andahuaylas hizo cambios. (Delanoy, 2018: Entrevista personal).

Mark y Lieve recuerdan algunas de las comisiones que se formaron:

---

<sup>69</sup> Jerga popular para llamar al policía

<sup>70</sup> Jerga popular para indicar “con prepotencia”

En la comisión de Transporte, el señor Quispe ponía la gasolina y otros prestaban sus carros para llevar y traer a los participantes del aeropuerto que estaba lejos de la ciudad. Asimismo, apoyaron en trasladar a los grupos a la difusión en las comunidades campesinas. La Comisión de Salud estaba integrada por el odontólogo Ortiz, el médico César Ramírez y una enfermera, quienes tuvieron poco trabajo. La Comisión de Alojamiento consiguió el préstamo de colchones de parte del Ejército. Se encargaron de conseguir casas particulares en donde alojaron a los miembros de la Mesa de Críticos: Cancho Largo, Hugo Salazar, Rodrigo Montoya, Alfonso La Torre, Santiago Soberón. Ellos ubicaron a todos los participantes en los diferentes alojamientos. La Comisión de Registro estaba a cargo de Alejandro Higa, algunos jóvenes que lo apoyaban con los equipos y luego se sumó la fotógrafa Addie Barandarián (Entrevista personal).

Algo muy especial fue la participación de las comunidades campesinas que en los años 70 habían participado en las tomas de tierra y que ahora estaban en medio del corredor del conflicto armado interno:

La Comisión de Alimentación trabajaba con las comunidades campesinas de Huancabamba, Pacucha, Andarapa, Chicmo y Huancaray, quienes a modo de “ayni” (reciprocidad) proporcionaron leña y papas, carne, choclos y diversos víveres y recibieron de parte de la Muestras presentaciones de difusión de los diferentes grupos teatrales del país. Esos fueron los dos sitios donde firmaron convenios y las actas de Toxama y Huancahuacho, en donde se firmó la paz después de las tomas de tierras. Allí estuvo Julio César Mezzich. Estas actas se firmaron con el Gobierno de Velasco... el criterio para invitar comunidades es que fueran las que nosotros tuviéramos trabajo con los Promotores de Salud. Comunidades que nos conocieran. Asimismo, que no estuvieran muy lejos de Andahuaylas. La idea fue llevar el arte a las comunidades gente que necesitaba recibir, de alivio de cambiar sus mundos. Había cuatro sitios a los que se fueron los grupos y que fueron muy bien atendidos por las comunidades. Ya que éstas estuvieron muy felices de recibir algo distinto. Las comunidades se sentían con todo derecho, parte de este evento (...) En Andahuaylas la Casa del Maestro se transformó en la cocina y comedor de todo el evento. ¡El club social del Ejército prestó los platos! (Delanoy, 2018: Entrevista personal).

Mark fue también responsable de la Comisión de Difusión y nos dice que su trabajo fue el de crear vínculos:

Poner los vínculos y garantizar que los grupos de teatro podían salir al campo. En la muestra se iban a Chicmo, se iban por Huancabamba, arriba, Toxama, Pacucha. Mi trabajo fue crear los vínculos para la Muestra, así todos venían a ayudar, algunos traían bebida, comida como papa y como contraparte la condición fue que los grupos de teatro iban a visitar sus comunidades”. (Entrevista personal).

Mark como responsable del cine teatro fue el presidente de la Comisión Técnica:

Mi trabajo fue en general ver que todo el cine estuviera bien, que todo esté correcto. Las luces por más de que no había muchas cosas puestas que se habían formado muchos comités. Y esos comités trabajaban muy bien. Con gente adulta y muchachos también muy responsables. La gente venía a participar a la muestra puesto que Lieve era quien les convocaba. Y también convocaba la fundación “Anton Spinoy”, porque en el campo nos conocían. La gente venía más por compromiso con nosotros que por interés. (Entrevista personal).

El cine teatro durante todo ese año, previo a la Muestra Nacional, empezó a recibir a los grupos de teatro de Andahuaylas. Nos dice Rivas: “el trabajo teatral de los mismos Andahuaylino era ahora grande y recuerdo a Mark dándonos las llaves del cine teatro a todos los grupos para entrar a ensayar por turnos, así podíamos trabajar toda la semana en el Anton Spinoy” (Entrevista personal).

### **3.4 Desarrollo de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano “José María Arguedas”**

Lieve Delanoy nos remarca que ella y su grupo aceptaron ser organizadores de la Regional y la Muestra porque Andahuaylas después de años de estar privada de todo y de ser zona de emergencia iba a vivir estos dos eventos teatrales: “Era una forma de desafío, un lugar de resistencia a la situación de violencia que se vivía, a las prohibiciones, la desconfianza, los muertos, los cadáveres... Siempre nos tocaba a nosotros enterrar gente” (Entrevista personal).

Desde el 17 de abril empezaron a llegar los grupos, 33 en total procedentes de doce departamentos del Perú. En total 325 participantes. Un número no pensado inicialmente; sin embargo, se logró alojar y dar de comer a todos. Para llegar a la Muestra cada grupo participó en sus respectivas Regionales. Seis regiones teatrales (norte, oriente, sur, centro, Lima-Ica-Callao y sur oriente). En 1988, participaron 19 de los 24 departamentos existentes, llegando a congregarse 72 grupos teatrales. Se presentaron 8 obras de autor, 23 de creación colectiva, 3 obras de teatro para niños y niñas, 29 obras



para jóvenes y adultos, 27 obras en castellano y 4 obras en quechua-español (QUEHACER53, 1988: 85).

El día de la inauguración de la Muestra murió un niño adoptado de neumonía, como las monjas que lo cuidaban no tenían fondos para enterrarlo trajeron al niño muerto a la casa de Lieve y ella tuvo que coordinar con sus padres adoptivos alemanes (benefactores) para enterrarlo: “(...) tuvimos que enterrar, era la muerte y la vida allí. Pero sí, yo siento que sobre las ruinas la única cosa que nos ayuda es la cultura” (Entrevista personal).

Hugo Salazar del Alcázar (1988), periodista y crítico teatral, escribe en la revista “Quehacer” sobre el desarrollo del programa de la XIII Muestra Nacional:

[E]mpezaba a partir de las 6 de la mañana con las jornadas de entrenamiento corporal, continuaba luego con demostraciones pedagógicas de los grupos y las sesiones de crítica y culminaba con las representaciones, durante la tarde y la noche, de los montajes de los grupos. Una innovación fue la instalación de un panel de crítica... (83).

Lieve comentó que en su práctica como actriz en Europa siempre sintió al crítico como alguien que sigue la vida artística de un actor y este, a partir de la crítica, sabe si está avanzando o no: “Yo no me podía imaginar un festival de teatro sin observadores y sin gente que opine sobre la obra. En Puquio que las discusiones fueron más políticas y casi no se hablaba de la puesta en escena, de la dramaturgia, de la actuación” (Entrevista personal). Se contactó con Hugo Salazar de Alcázar, quien les sugirió a los demás miembros de la mesa. Todos se comprometieron a escribir artículos e informes de lo que vivirían en Andahuaylas.

(...) que por primera vez fue conformado por Alfonso La Torre (crítico de teatro del Diario “El Comercio”), Juan Larco (Director de la Revista QUEHACERde DESCO), Santiago Soberón (escritor de la Revista) y el antropólogo, Rodrigo Montoya que fueron evaluando los 31 montajes de la muestra (Entrevista personal).



Lieve nos cuenta que:

Los alumnos del ISPA vinieron a escuchar los críticos en las mañanas, esto era una tarea, los alumnos de lengua y literatura y anotaron palabras que Alat (Alfonso La Torre) utilizaba, un lenguaje no muy conocido, muy académico... ellos anotaron las palabras y buscaron en el diccionario y ampliaron su conocimiento de gramática y su vocabulario. (Entrevista personal).

Santiago Soberón era el más joven de los integrantes de la mesa de críticos y recuerda que la primera impresión que tiene al bajar en el aeropuerto de Andahuaylas:

Fue la formación de algunos miembros del ejército con su FAL resguardando el área, y camino del aeropuerto al centro de la ciudad casas medio destruidas con paredes quemadas e incluso con la hoz y el martillo (...) Y el hecho de tener que formar todos a las 12 para el izamiento del pabellón nacional y escuchar al jefe del comando o la autoridad militar que hablaba sobre las ideologías extrañas que vienen a hacernos daños y afianzar el patriotismo. Era comprender que todos estos teatristas que habían venido de Lima y de otros lugares del país tuvimos que insertarnos en esa dinámica de presión terrible que significaba estar en esa situación. Luego vinieron las indicaciones de seguridad: no anden solos, no conversen con gente extraña (Entrevista personal).

Soberón expresa su admiración de haber visto que todo Andahuaylas estaba en función de la Muestra. Muchos pobladores habían ofrecido sus casas:

Hugo Salazar y Luis Paredes fueron alojados en una funeraria. Y el señor de la funeraria nos ofrecía un espacio así fuera en los cajoncitos, no importa. A mí me tocó una casa donde en plena sala habían colocado mi cama separado por un biombo. Más allá estaban Rodrigo, Alfonso con Cancho, Carlos Urteaga, Carlos Cueva... toda una ciudad puesta al servicio de la muestra. Tú subías a un microbús, te veían con la credencial de la muestra y te cedían el asiento diciendo 'síntese, por favor'. Y la manera como la gente se volcó a la sala teatral. Una noche el público rompió la reja porque querían entrar y ver la muestra en una ciudad tomada por el ejército, en medio de la violencia, hacia finales de los años 80. Yo sentía un hálito de esperanza en la gente frente a tanta muerte, así fuera por lo menos una noche. (Entrevista personal).

Él considera que la XIII Muestra fue un hito porque puso en evidencia la importancia que puede tener el artista y su arte en permanente formación. No era solamente el hecho de presentar espectáculos, sino que llegaron grupos de muchos lugares, con miradas distintas de la realidad, recreando, confabulando, inventando

historias. Estar presentes en medio de la muerte para reafirmar la vida. Fue uno de los momentos más altos del movimiento de teatro.

Conversando con Rodrigo Montoya nos ratifica que en Andahuaylas la violencia estaba a 30 o 40 kilómetros: sin embargo, cuando empezaron las funciones cada noche habían más de 1 200 personas disfrutando de las piezas de teatro:

Ninguno consciente del riesgo que corríamos, porque el gobierno bien pudo haber tomado la decisión de que ‘métenlos presos a todos esos y se acabó’, pero el gobierno habría tenido, sin duda, personas de inteligencia que estaban explicando que las gentes que estaban ahí no estaban metidas entre el conflicto entre Sendero y las Fuerzas Armadas. Porque si hubiera una sospecha de al menos unas diez personas metidas en eso, el resto habría tenido que pagar las consecuencias”. (Entrevista personal).

La sensación que siento como invitado a la Mesa de Críticos es que en los encuentros no había diferencias entre actores, directores, críticos o dramaturgos, sino que:

Todos éramos personas que estábamos tratando de entender qué era el país. El espectáculo teatral riquísimo, múltiple y variado, dado en dosis inmensas, 30 piezas de teatro en 5 o en 6 días era un Potlash<sup>71</sup> de teatro que me producía un placer extraordinario. Además, era una sesión de aprendizaje. Aprendí de un Alfonso La Torre (Alat) dando lecciones de lo que era su formación de teatro clásico y su manera de mirar el teatro; y yo era una esponja que iba escuchando atentísimamente. Además, la mesa no acababa en esa sesión, sino continuaba una hora y media después en un bar de Andahuaylas con unos calentitos donde la gente era capaz de soltar las cosas que no eran capaces de decir en la mesa de teatro”. (Entrevista personal).

Hugo Salazar del Alcázar reconoce que la tendencia en la XIII Muestra es que demuestra que la dramaturgia del actor es el pilar de la idea de teatro de grupo. Esta dramaturgia se convierte en una suerte de escritura teatral que le da al actor y a la actriz el rol dramático y de constructor de personajes.

En este doble rol (dramaturgo y constructor) es que la dramaturgia puede confundirse con el proceso de creación colectiva, que en esta muestra está probando sus límites y saturaciones. La mayoría de los grupos segrega su propia

---

<sup>71</sup> Ritual practicado por varias comunidades indígenas norteamericanas que consiste en ofrecer todo lo que se tiene. Se considera un gran acto de reciprocidad. (Ver Franz Boas, 1911)

escritura teatral a fin a su propia visión del teatro y del momento histórico que le toca vivir. La antinomia entre autor teatral y dramaturgia del actor y el colectivo teatral está aún por resolverse (QUEHACER53, 1988: 84).

Delanoy encontró en la Muestra un peso excesivo de los grupos de Lima, que evidenciaba la falta de madurez de los grupos provincianos. Sin embargo, en ellos se manifestaba un lenguaje corporal de una forma casi espontánea, sin que sean conscientes de ello. El tomar conciencia de ellos les permitirá desarrollar un lenguaje corporal muy auténtico que está ligado a la vida cotidiana (QUEHACER53, 1988: 84).

En la evaluación final de la Muestra encontró también lo que ella llamó “la baja calidad” y reconoció que con tanto trabajo habían obviado asegurar la calidad de las obras teatrales que participarían en la Muestra. “Con calidad me refiero a la honestidad del actor que consciente ha trabajado, que respete su público ofreciéndole lo mejor. Esta tenía que ser el futuro trabajo de las Muestras Regionales, asegurar el trabajo serio y digno”. (El libro de la Muestra de Teatro Peruano 1990: 122)

Y terminaba arengando ¡Forjemos juntos un Movimiento Teatral fuerte! E inmediatamente declaraba “pero nos ganó la guerra”.

En el mismo sentido, Malgorsata Olieszkiewicz, investigadora polaca que estuvo también en la muestra encuentra que el problema del nuevo teatro es el económico. La mayoría no puede subsistir de su trabajo y esto le presenta dificultad para una instrucción especializada que pueda formarse como actores directores o escenógrafos. La mayoría son autodidactas o se forman en los Talleres de las Muestras y/o en el Taller Nacional de formación. Encuentra diferencias sociales y culturales que ubica a los grupos en lugares de práctica diferenciadas. “Por efecto no pensado o no buscado en esta práctica de libertad”.

Por su parte, Montoya reconoce en los grupos más longevos un avance teatral grande, con un espíritu creador neto, ya que el teatro y la literatura no son instancias para el panfleto político, no son espacios que llamen a la revolución, son instancia para que los problemas profundos sean meditados y se llegue al público con imágenes, con metáforas. Es a través de un lenguaje teatral que se va a afirmar el espacio teatral del grupo, que al mismo tiempo se va a afirmar la independencia del grupo. Por efecto, no pensado o no buscado esta práctica de libertad teatral y de libertad creativa deja de lado la censura, no la toma y no considera como inminente el peligro de represión sobre los grupos de teatro, a pesar de los muchos indicadores y muchas cosas que pudieran haber ocurrido.

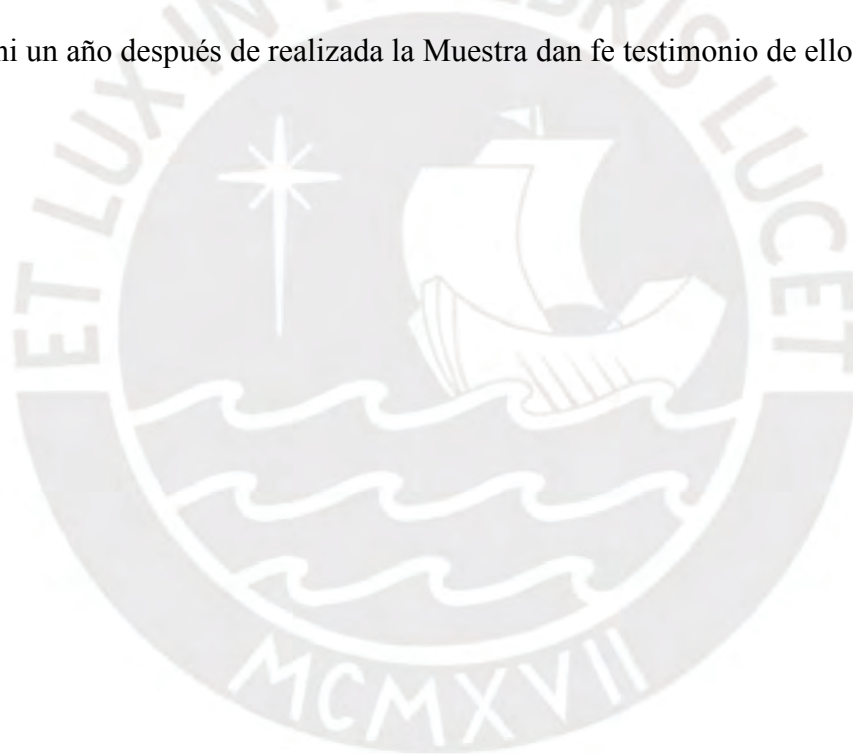
Si nos preguntáramos ¿por qué sería? podría sumarle también la valentía de estos grupos de jóvenes que construían su talento en base al sudor y que compartían una misma utopía a pesar de la inseguridad en la escena social.

Algunos grupos de teatro callejero, como Villa El Salvador, que solían hacer sus representaciones en la periferia de la ciudad, fueron detenidos al poner en escena las mismas funciones con las que no habían tenido problemas sólo un tiempo antes. Algunos grupos de teatro infantil, como La Tarumba, fueron censurados por funcionarios del Ministerio de Educación. Fuera de Lima la situación no era mejor y los grupos eran llevados a las comisarías en mitad de los ensayos o de las representaciones” (Medievilla, 2016:150).

Concluyo en este subcapítulo que en este marco que rodea la XIII Muestra los grupos de teatro independiente encuentran la fortaleza y los medios para juntos construir una voz y cuerpo públicos, que no es homogénea, pero que; sin embargo, en sus diferencias es completamente disidente de la visión hegemónica que los grupos de teatro tradicionales tenían sobre su propio quehacer.

En el camino de la legitimidad y profesionalización de los grupos del nuevo teatro, Delanoy va a constituir una Mesa de Críticos de acuerdo a su experiencia profesional en

Bélgica. Después de observar que las evaluaciones en la Muestra de Puquio fueron más bien debates políticos, priorizó coordinar con Salazar del Alcázar para que convocara a los profesionales que hacían crítica en los medios de comunicación en Lima con alcance a nivel nacional. El rol protagónico que tuvo la mesa de críticos se develó posteriormente cuando estos publicaron en medios masivos que ayudó a visibilizar el trabajo que se venía haciendo desde estos espacios, los cuales anterior a esta muestra, no tenían espacios de participación en el debate público. Los textos sobre la Muestra publicados en la Revista Quehacer, números 58 y 59, los artículos en el diario “La República”, los artículos en las revistas académicas del extranjero, y la publicación de Hugo Salazar del Alcázar y Yuyachkani un año después de realizada la Muestra dan fe testimonio de ello.





## CAPITULO IV. EL TEATRO DE GRUPO Y SU FORMA DE INTERVENCION EN EL DEBATE PÚBLICO

### 1. La Mesa de Críticos y su voz pública

Rodrigo Montoya, quien terminada la Muestra escribirá varios artículos tanto en el diario “La República” como en “Quehacer”, conoce, ve y sigue al movimiento de teatro de grupo desde los años 70 y expresa que era una voz consciente y que realizaba un esfuerzo por dar a conocer lo que estaba pasando en el país. Cuando la violencia arrancó, en vez de refugiarse en un teatro que no tocara la violencia pensando en salvarse, hicieron exactamente lo contrario. Al respecto, Montoya señala:

La violencia entró al teatro con plena y absoluta libertad, esto es lo contradictorio; mientras se masacraba al pueblo indígena en el mundo andino, en las ciudades de ese mismo mundo andino estaban los grupos de teatro preparándose para dar cuenta de lo que sucedía en la sociedad, sin medir para nada las consecuencias de lo que ello podía significar para ellos en términos de represión. Hubo entonces en los grupos de teatro y en MOTIN Lima un coraje político para entrar al corazón del debate político sobre la violencia en el país, hacerlo abiertamente, sin máscaras con los rostros descubiertos, con los nombres de los grupos y de cada una de las personas que formaban los grupos y en una feria extraordinaria de iniciativas y propuestas para contar en el teatro de aquello que no se contaba en la prensa y aquello que la gente sentía en la vida cotidiana. En los grupos había simplemente un fenómeno extraordinario de libertad frente al teatro, frente al país y frente al desarrollo de cada uno de los miembros de esos grupos (Entrevista personal).

Montoya reconoce que cuando la violencia aparece en el país son los grupos de teatro los primeros en sentir lo que estaba ocurriendo y en expresar las primeras reacciones frente a esa violencia. Otro elemento importante es que ve a los grupos teatrales de la Muestra, con diferencias entre ellos, en un importante proceso de afirmación teatral, tanto como actores, como creadores de obras que gusten, que hagan llorar, emocionarse y a la vez pensar.

Juan “Cancho” Larco<sup>72</sup> era director de la Revista *QUEHACER* de DESCO cuando participó de la XIII Muestra Nacional. DESCO es una ONG comprometida con los sectores populares y a pesar de ser una revista política, Larco siempre le dio espacio a la literatura y las artes escénica porque había trabajado muchos años en La Habana dentro del teatro. Su presencia fue muy importante porque difundió, problematizó y aportó desde sus artículos al movimiento de teatro. Larco, encontró en la XIII Muestra que más de una obra hacía cruda denuncia de la violencia represiva del Estado: Sin que se escatimasen incluso las más mordaces alusiones al régimen actual (...)

El tema de la violencia ha invadido la escena porque se ha convertido en nuestro gran problema...y esta violencia aparece en el rostro terrible detrás una máscara o con los rasgos desfigurados por el maquillaje de la represión ciega e indiscriminada, tanto más feroz cuanto provocada por un enemigo huidizo y sin escrúpulos. Sintió el temor fundado que existió durante toda la semana del evento porque (estábamos) en uno de los territorios que se encuentran hoy bajo control militar. (*QUEHACER* 54, 1988:81).

Lieve Delanoy recuerda que el coronel encargado la mandaba a llamar cada mañana al cuartel para interrogarla sobre los participantes:

De noche se metió gente de la policía de investigación entre los grupos. Y, por ejemplo, habían cantado ‘Flor de retama’. Entonces le decía ‘Que culpa tengo yo que canta Flor de Retama, si los mismos policías lo cantan’. Como que no sabían qué hacer con eso, yo me di cuenta que se cagaban de miedo todos, incluso este coronel se cagaba de miedo, ¿no? Y era como que casi calmarlo que no pasa nada, que son jóvenes, que no pasa nada. Entonces, como una forma de control el coronel decidió poner policía con metralletas dentro del teatro y militares armados del ejército fuera de la sala...” (Entrevista personal).

---

<sup>72</sup> Juan “Cancho” Larco había vivido en los años 60 en Cuba y se había desempeñado en La Habana como “dramaturgo, usando la expresión alemana que sirve para referirse a aquella persona que forma parte de las instituciones de teatro más consolidadas --que no es necesariamente escritor, director, actor ni técnico-- y se ocupa de buscar y escoger las obras para el colectivo, cuidando su traducción o adaptación, su adecuación con los propósitos del director, el productor y los...

Luego añade su temor por la presentación de la obra del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones porque algunos personajes de la obra eran militares: “Por eso es que yo tenía tanto miedo que se iba a presentar Villa el Salvador...pero finalmente la hicieron, optamos por hacerlo”.

El mismo Larco constataba que tras ocho años de violencia ya no solo hablaba la ideología sino los hechos. Él reconocía a un pueblo atrapado entre dos fuegos y a un movimiento de grupos de teatro independientes que debían también preguntarse sobre el carácter supuestamente revolucionario de una praxis que “enfrenta cruentamente a campesinos contra campesinos, que remueve y atiza viejas contradicciones entre comunidades de altura y de valle, que tiende a desmovilizar a importantes sectores del pueblo, a destruir sus organizaciones autónomas cuando no consigue subordinarlas”. (QUEHACER 54, 1988: 84). Y criticaba las prácticas del viejo Estado semifeudal que tenía Sendero Luminoso al reclutar de manera forzosa a los campesinos y al repetir el mismo desprecio por la vida que había caracterizado al poder gamonal y al Estado, recurriendo a la amenaza y luego al aniquilamiento. Y comparaba estas prácticas con escuadrones de la muerte y grupos paramilitares de países cercanos.

Frente a su diagnóstico encontraba que el teatro que vio en Andahuaylas debía poner en cuestión el discurso ideológico a través del discurso dramático, la praxis social a través de la praxis escénica, aunque para no colocarse en medio de dos fuegos debería recurrir a la astucia.

La escena no puede resolver los problemas que no ha resuelto el movimiento real de la historia. Ni ofrecer todas las respuestas mucho menos a preguntas que ni siquiera han sido formuladas. A lo que sí puede ayudarnos el teatro es a reconocernos en el tejido real y contradictorio de nuestra historia, a formularnos por primera vez o a reformularnos las preguntas más importantes cuyas respuestas tendremos que buscar fuera de la sala. (Larco, en Quehacer, 1988: 84)

Rodrigo Montoya reclamó la presencia de un “cuarto ojo” que enunciara las relaciones entre el fenómeno teatral y el social. Siendo antropólogo sus comentarios contextualizaron críticamente las relaciones entre los montajes y la problemática cultural peruana, especialmente la del mundo andino. Él percibió que los grupos de teatro en Andahuaylas manejaron propuestas de un Perú diverso, múltiple, sumamente conflictivo con las opiniones de los grupos que podían participar en el debate público. Sin embargo, con la idea clara de pensar en la unidad del Perú. Descubre ideas fuerzas:

[L]a primera idea fuerza es la de un Perú profundamente violento: la violencia, los militares, la guerra sucia, el abuso, la prepotencia, la muerte, otra vez la muerte, la misma muerte todo el tiempo, atravesando los montajes de un extremo a otro (...) formas sutiles de expresar la violencia en el caso de grupos que vienen de zonas de emergencia y que buscan símbolos y alegorías que aludan a la propia situación de violencia (...) hay una libertad para descubrir símbolos y decir cosas en medio de una tremenda represión (...) (Quehacer, 1988: 93).

Al respecto, en el desarrollo de la XIII Muestra encontramos al grupo Yawar Sonqo (Corazón sangrante) de Ayacucho con su obra “Cadáveres de la guerra” que presentó una cruda y mordaz denuncia de la violencia represiva. Con total desparpajo e irreverencia mostraron una alegoría sobre la situación de violencia que vive la población ayacuchana. Daniel Quispe, director del grupo, reconocía que “hoy se puede hablar de un teatro peruano en camino de desarrollo paralelo a su realidad. Las formas y contenidos se van haciendo genuinos, auténticos, aflorando de este modo, la capacidad artística de los que somos hijos del pueblo”. (Quehacer, 1988: 88)

**Imagen 2 Obra "Cadáveres de la Guerra" del grupo Yawar Sonqo**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Por su parte, “Olmo Teatro” de Trujillo presenta una obra de crítica política que se llamó “Demo crac-crac-crac” dirigida por Lucy Astudillo, quien al respecto:

[E]n la XIII Muestra apreciamos una conciencia colectiva de crear de cara a nuestra realidad (...) sin apoyo estatal (...) con un objetivo común: la búsqueda de nuestra identidad a través de formas y contenidos que nos reflejan (...) El futuro de nuestro teatro está en manos del teatro de grupo como alternativa de realización teatral dentro de una sociedad justa y solidaria. (Astudillo en QUEHACER 53, 1988: 89)



**Imagen 3 Obra "Demo Crac Crac" del grupo Olmo Teatro de Trujillo**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

**Imagen 4 Obra "Eva Apurada" del grupo Algovipasar de Cajamarca**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. (Eva Apurada.1988). Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Algovipasar de Cajamarca con su obra “Eva Apurada”, una farsa sobre la disputa con la transnacional lechera. Ellos cuentan que el título alude a la leche evaporada:

El nuevo teatro cuenta con un gran nivel organizativo que ha promovido la institucionalización de la Muestra de Teatro y en los últimos años la realización de Muestras, Talleres Regionales (...) un instrumento para el conocimiento de las necesidades estéticas, teóricas y formativas de los diversos grupos de teatro independientes de todo el Perú, y la plasmación de estas mediante los talleres de formación teatral. (QUEHACER 53, 1988: 90)

**Imagen 5 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

César Escuza, director del grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador dice de la Muestra:

Esta muestra nacional se ha consolidado como el evento teatral más importante a nivel nacional (...) ha garantizado la representatividad de casi la totalidad del país a través de los grupos asistentes (...) es notoria la presencia de un teatro estrechamente vinculado al pueblo, que muestra su descontento con este sistema y al mismo tiempo su rechazo a la crueldad de esta guerra y de la violencia que engendra, tratando de formular nuevas alternativas y sobre todo, de hacer del

teatro un medio que contribuya a la reflexión sobre los problemas actuales. (Escuza en QUEHACER 53, 1988:91)

**Imagen 6 Obra "Un trabajo para Domingo Huamán" del grupo Yawar Marca**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Montoya encuentra en la imagen de un Perú profundamente andino la segunda idea fuerza: “creo que, en el inconsciente colectivo de muchos grupos, la identidad del Perú está pensada en términos andinos (...) estamos en la parte en que el sueño de lo andino aparece marcando una gruesa línea del nuevo teatro (...) en Andahuaylas aparece el embrión de un teatro andino en quechua” (Entrevista personal). Refiriéndose a las obras “Rurallasaqme patrón” de Qallari, “Un canto a mi pueblo” de Javier Heraud y “Kuyaykuyki” de José María Arguedas de Andahuaylas, así como “Un trabajo para Domingo Huaman” de Yawar Marca de Cusco.

### Imagen 7 Obra en progreso "Pishtaco" del grupo Yuyachkani de Lima



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Cancho Larco escribe sobre el trabajo en progreso que presenta Yuyachkani, al que denomina “Pishtaco”:

Yuyachkani parece querer poner en relación estos elementos altamente cristalizados de la cultura andina con un hecho de la actualidad: la reanimación en Ayacucho y otras zonas de los Andes, sumidas en los estragos de la violencia de una antigua creencia en los “Pishtaco”, seres abominables, extraños a la comunidad, que matan a sus víctimas para extraerle la grasa. El destino de la grasa cambia varía según la época.: para fundir las campanas antiguamente; para pagar la deuda externa hoy. (QUEHACER 54, 1988: 86).

Yuyachkani busca crear en un tiempo mítico una tragedia andina que análoga las fuerzas en pugna en el Perú a finales de los 80. Terminando la Muestra Yuyachkani terminará su obra y le pondrá de nombre “Contraelviento”<sup>73</sup>, con la cual recibirá una amenaza de muerte en “El Diario” de parte de Sendero Luminoso que decía:

---

<sup>73</sup> “Apoyándose en las estructuras narrativas de la mítica y la tradición oral andinas, la anécdota de “Contraelviento” narra las peripecias de un viejo comunero y sus dos hijas (Huaco y Coya), que deciden



(...) muestran la decadencia de un arte que ya se agotó, que no es capaz de reflejar la fuerza de los tiempos nuevos, tiempos de guerra; un arte que se ensimisma en sus viejos contenidos y que por tanto está llamado a desaparecer. (...) y el estruendo de nuestras voces armadas/ los harán estremecer/ de pavor/ y terminarán/ muertos de miedo/ convertidos en poca y negras cenizas” (El Diario, 24 de mayo del 1989).

Salazar encuentra también una diferencia grande, flanqueado por algunos escollos entre el Perú teatral limeño y el no limeño. Alude a dos polos, y menciona que los grupos limeños intentando salvar la distancia apelan a la recuperación etnológica para el teatro de códigos de la tradición popular y el folclor: máscaras, música, danzas y vestuarios. Pero encuentra algo positivo porque esta práctica inserta nuevas escrituras visuales y códigos, pero muchas veces al ser re contextualizadas dentro del teatro: “adolecen en ocasiones de consistencia dramática que no va más allá de la efusión visual y espectacular” (QUEHACER 53, 1988:83). En el Perú no limeño, los grupos de provincias muchas veces toman estos paradigmas re contextualizados, pero solo en su poética expresiva y muchas veces:

El código visual se apropia del código dialectal. Sin embargo, reconoce que en la XII Muestra apareció un teatro regional andino en lengua quechua, que desde su aparición sorteó el sainete, el folletín y el costumbrismo, y que toma elementos del teatro de grupo, de la creación colectiva para constituir un fresco testimonial sobre y desde el mundo andino de hoy y que han encontrado su propia expresión dramática y dramática a través del uso del quechua y el reconocimiento de su propia “cultura corporal andina. (QUEHACER 53, 1988:83)

En medio de este Perú limeño y no limeño dice Salazar:

Hay algunos intentos de querer ofrecer una visión totalizante y al mismo tiempo, condensar en imágenes la actual complejidad cultural del Perú de los 80. Hacia eso apuntan exploraciones de las máscaras en “Yuyachkani”, la identidad barrial

---

salir a buscar las semillas de la vida. Coya sueña el futuro mientras Huaco desea transformar absolutista y compulsivamente el presente. Ambas hermanas son reciprocas y complementarias, y a lo largo de toda la obra se enfrentan contra el Poder que es terrenal y mágico. El Poder está simbolizado por otra tríada de personajes míticos...Apoyándose en la aparente inocuidad del discurso mítico arcaico de “Contraelviento”, Yuyachkani apela a un complejo juego de equivalencias donde el discurso mítico se torna en metáfora y elipsis de la historia presente. El combate ritual de sus héroes míticos se incrusta en el áspero presente de un país convulsionado y que como en la historia teatral apuesta por la utopía y la esperanza. Otra vez el mito que se vuelve a fundir con la historia” (“Contraelviento” Los viejos y los nuevos mitos. Hugo Salazar del Alcázar. Revista El Público No. 83. Julio-agosto 1989)



y el momento político de “Villa El Salvador”, el bricolaje teatral de “Olmo” de Trujillo o la poética visual de “Escena Libre” y “Setiembre”. (QUEHACER 53, 1988:84)

#### Imagen 8 Obra del grupo "Escena Libre" de Lima



[Fotografía de Adie Barandiarán]. (Escena Libre. 1988). Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

De este modo, encontramos que los grupos de teatro en Andahuaylas se atrevieron a decir cosas sobre el Perú. Montoya piensa que el nuevo teatro en Andahuaylas estaba respondiendo al reto que el país y su crisis le planteaba. Y se pregunta recordando la XIII Muestra: ¿en qué otra actividad de la cultura peruana había algo comparable a este conjunto de grupos teatrales dentro y fuera del MOTIN Lima? En ninguna parte.

Todos estos grupos de teatro se encontraban en sus propios pueblos y ciudades en medio de tres fuerzas en pugnas. Estas fuerzas cuestionaban su papel y les planteaban con diferentes métodos el rol que debían de cumplir. Las fuerzas del orden los acusaban de *terrucos*<sup>74</sup> por promover y fortalecer la organización popular y denunciar las

---

<sup>74</sup> Término despectivo utilizado por las fuerzas armadas para referirse a un subversivo

desapariciones y muertes extrajudiciales. Sendero Luminoso les planteaba que el rol del teatro era difundir la lucha armada y los acusaban de *revisionistas* y cuando los grupos teatrales empezaron a criticarlos y denunciarlos los acusaban de *enemigos de la revolución*. Algunos de los partidos de la izquierda democrática los apoyaban con el objetivo de que se crearan obras que sirvan para la agitación y propaganda, o les planteaban dejar el teatro para ser líderes juveniles en sus barrios. Los actores y actrices eran considerados soplones, revisionistas, subversivos, idealistas, reformistas, terrucos, subversivos, etc. Ninguna de estas tres fuerzas en pugna, que monopolizaban el discurso y el debate en la esfera pública les había preguntado a estos grupos de teatro cuales eran sus propias vivencias, sus expectativas a futuro, sus proyectos personales, grupales y como movimiento.

La presencia de los miembros de la Mesa de Críticos durante el transcurso de la Muestra fue indispensable porque por primera vez los grupos de teatro recibían opiniones sobre su trabajo artístico en primer lugar, luego sobre sus aciertos o deficiencias dramáticas y sobre la estética que acompañaba sus obras. Recuerdo la sorpresa y preocupación por el contenido comprometido con las víctimas del conflicto armado que tenían la gran mayoría de las obras que se presentaron. Del uso del humor o la estética alegórica o simbólica que utilizaban los actores y actrices de zonas de emergencia para poder llegar de manera sutil a sus espectadores. Montoya reconoce el compromiso de los grupos de teatro organizados en el MOTIN Lima y las muestras de teatro, de querer mostrar esto y construir una voz pública a partir de su creación artística. Esto es afirmado no solo por los grupos de Lima, sino también asumido por los grupos regionales, como Olmo Teatro cuando plantean que: “El futuro de nuestro teatro está en manos del teatro de grupo como alternativa de realización teatral dentro de una sociedad justa y solidaria” (QUEHACER 53, 1988:89)

Conozco de cerca el esfuerzo, el compromiso y el riesgo que asumieron los organizadores y participantes de la XIII Muestra por construir una voz pública y una organización; sin embargo, reconozco también que este esfuerzo fue apenas un pequeño aporte que se unió a muchos otros venidos de las otras artes, la intelectualidad, las organizaciones civiles y democráticas, que denunciaban los abusos de las fuerzas en pugna en el conflicto armado.

## **2. La heterogeneidad de la comunidad del movimiento de teatro**

Los grupos de teatro lograron construir una voz pública que no era homogénea ni única porque estaba nutrida de las vivencias personales de sus miembros y de sus grupos pares en el movimiento teatral y que a pesar de la diversidad los representaba.

Las obras presentadas en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano mezclaban la ficción con la realidad, tomaban elementos reconocibles de la vida de los integrantes, de sus ciudades, de la realidad social, política y económica y por esto ayudaron a los grupos a identificarse como miembros de una gran comunidad. Heterogénea culturalmente, diversa en sus estéticas, pero que, sin embargo, compartían los mismos problemas estructurales. Por ejemplo, no era muy difícil que la obra “Esperanza”, que hablaba de los desaparecidos, lograra también conmover a las actrices y actores provenientes de Ayacucho, Huancavelica, Junín, Huánuco y la misma ciudad de Lima, quienes empezaban a vivir el mismo problema de las desapariciones forzadas; o quienes veían la explotación hacia los campesinos y trabajadores de una gran empresa lechera, del grupo “Algovipasar” de Cajamarca, no lo relacionen o identifiquen estos mismos problemas de explotación y maltrato laboral con los problemas que vivían los obreros de las zonas industriales de Lima, o los que vivían los problemas de la explotación de la madera en la selva.

Para profundizar en cómo se tematizó el conflicto armado interno y el rol político del teatro en las obras presentadas en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano Andahuaylas (1988) tomaré el caso de dos de los grupos participantes que considero representativos del contexto, a nivel organizativo y a nivel de desarrollo estético: el grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador (Lima) con su obra “Carnaval por la Vida” y el grupo José María Arguedas (Andahuaylas) con su obra “Esperanza”. Asimismo, demostraré de qué manera su participación en la Muestra influyó en sus trayectorias artísticas y políticas.

### **3. El nuevo rol político del grupo Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador**

Para mí como artista fue una experiencia feliz lograr juntar a principios del 2019 a todos los integrantes del Taller de Teatro que crearon la obra de creación colectiva “Carnaval por la Vida” y que viajaron juntos y participaron de la XIII Muestra. Graciela Díaz, Rafael Virhuez, Rocío Paz, Miguel Almeyda, Arturo Mejía, César Escuzza y Ángela (Magi) Zignago. Todos sus integrantes continúan ahora haciendo teatro como actores, actrices, dramaturgos, directores y han creado e impulsado sus propios grupos de teatro en el mismo distrito.

El distrito de Villa El Salvador tiene una larga historia de lucha y de organización<sup>75</sup>. El Centro de Comunicación y Promoción de Villa El Salvador

---

<sup>75</sup> El 18 de abril de 1971 los primeros pobladores toman las tierras en Pamplona. A la semana va ser reprimida violentamente y muere Edilberto Ramos, considerado el primer mártir. El entonces Monseñor Luis Bambarén protesta por el atropello y organiza una misa en memoria y será detenido causando una gran conmoción. Finalmente, el gobierno del General Juan Velasco Alvarado cede a la movilización y ordenará un traslado de las 2 mil 300 familias invasoras a los arenales de la Hoyada Baja de Tablada de Lurín naciendo así Villa El Salvador. A 25 kilómetros al sur de Lima. Los partidos políticos de izquierda participaron desde el inicio. Las viviendas se agruparon en lotes, manzanas y grupo residencial reservando un área comunal. Todo este diseño impulso la participación vecinal desde las bases quienes siempre se apoyaron en la capacidad de gestión de sus pobladores para resolver cada uno de los servicios básicos que necesitaban: educación salud, transporte, recreación, comercio, producción. Villa el Salvador siguió creciendo de manera ordenada y 15 años después fue declarada distrito. Entre los años 1980 y 2002 fue escenario de enfrentamientos, represión de parte de las fuerzas del orden y de Sendero Luminoso,

CECOPRODE – VES, fue un proyecto piloto financiado y respaldado por la UNESCO, fundado el 12 de octubre de 1974 con la colaboración de profesores y padres y madres de familia del distrito, con el objetivo de promover el desarrollo y fortalecimiento de la democracia con una educación de calidad y la participación de la sociedad civil para generar una mejor ciudadanía. Esta institución impulsa el Taller de Teatro con el objetivo específico de contribuir a la construcción de una nueva sociedad, desarrollando una conciencia crítica y poniendo las técnicas teatrales al servicio de la comunidad.

En 1981, el Centro convoca al director teatral huancaíno Cesar Escuza para que se encargue de la conducción del taller, quien propone crear un laboratorio creativo como parte del taller de teatro que sistematizara la experiencia de los casi diez años transcurridos para que mejorara su labor. Luego de dos años de dialogo y reflexión, el 20 de junio de 1983, se forma el grupo de teatro con el objetivo de: “contribuir al desarrollo de una dramaturgia nacional y latinoamericana, creando obras de teatro que contribuyan al fortalecimiento de la identidad, memoria y transformación social emancipadora desde la comunidad” (Escuza, 2018: Entrevista personal).

Sus integrantes empiezan un trabajo a tiempo completo al lado de una formación rigurosa a nivel artístico y se crean las obras: “La sangre, las velas y la gente” (1983), “Juegos del poder” (1983), “Diálogo entre Zorros” (1985), “Entre juego y juego” (1986), “Carnaval por la vida” (1987) y “Voces en el silencio” (1991).

Graciela Díaz recuerda sobre los años de la fundación:

Utilizábamos el sketch cómico para unir a la población y después organizábamos al público en reunión para ver todas las necesidades básicas que tenía Villa el Salvador. Cada día hacíamos un sketch cómico diferente, lo llevábamos a un

---

quienes mataron a dos de sus dirigentes más importantes, la teniente alcaldesa, María Elena Moyano y el regidor Rolando Galindo.



barrio y la gente salía después de disfrutar se reunían y venían la problemática que tenían al día que solucionar. (Entrevista personal)

Meses después llega Miguel Almeyda, que estaba estudiando teatro, les propone a los miembros del taller trabajar el cuerpo, la voz, estudiar los contenidos de lo que iban hablar. Graciela recuerda que ella y los integrantes no les interesaba entrar a la escuela porque preferían formarse en su laboratorio con los elementos de su comunidad; sin embargo, si aceptaban enriquecerse a través de talleres e intercambio con otras formaciones teatrales.

Rocío Paz nos dice que para ella el grupo de teatro era una forma de militancia: “Creo que la forma más hermosa de militancia que he tenido en mis 35 años de militante que han marcado mi vida, mi práctica y enriqueció muchísimo mi forma de ver el mundo” (Entrevista personal). Ella asume el grupo como una escuela política para la vida, puesto que era militante de la juventud del Partido Unificado Mariateguista (PUM) organizada en Villa:

Ayudamos mucho a entender qué significaba Sendero y la violencia. Fue un debate que se resolvió en el Centro y en el Taller de Teatro. Todo ese debate respecto al tema de la toma de armas, creo que en el grupo lo resolvimos y lo confrontamos y tomamos decisión de enfrentar nuestra respuesta y nuestra posición frente a la violencia, nuestra posición frente a Sendero, nuestra posición frente a lo que entendíamos que era la construcción de la vida. Mi lado artístico me lo sacó César...algo bello para mí, pero fue un proceso muy difícil encontrarme con ese lado. A mí me hizo reconocer cosas de mí que yo no conocía”. (Entrevista personal)

Escuza interviene para puntualizar que su debate era sobre la narrativa y el discurso. ¿Para qué hacer teatro? Para tejer la relación con la comunidad, con el territorio: “con un relato para unir a la comunidad, para cicatrizar, para asumir desafíos y problemas”.

Reconozco en lo que narra Escuza y los integrantes del grupo, el sentimiento general de esta generación de actores y actrices que eran inspirados por la militancia y

activismo de los líderes y lideresas vecinales de Villa El Salvador. A la vez, recíprocamente, el grupo de teatro fortalecía la moral y el entusiasmo en la lucha de las lideresas y líderes de su comunidad, entre las que se encontraba María Elena Moyano.

### **3.1 Consolidación artística y política del grupo**

Es importante para entender el crecimiento artístico y político del grupo conocer lo que fue la obra anterior a “Carnaval por la Vida” con la que participa el grupo en la XIII Muestra. Para Escuzá, “Diálogo entre Zorros”, fue una creación colectiva inspirada en el conflicto entre la organización vecinal y el Municipio.

Miguel Almeyda recuerda dos viajes que realizaron con “Diálogo entre Zorros” entre el 86 y el 87, uno a Chimbote y el otro a Huancayo, la tierra de Escuzá. Cuando fueron con él a dar función a su ciudad conocieron al compañero que era dirigente del partido de izquierda Vanguardia Revolucionaria a quien llamaban el Zorro y que había dirigido las tomas de tierras. La función se realizó en una invasión que acababa de asentarse. El lugar estaba rodeado de policías porque estaba avisado que esa noche iban a entrar los soldados a sacar a la gente. Los meten clandestinamente al barrio para hacer la obra de teatro porque los dirigentes estaban seguros que la obra de teatro los iba a ayudar, les iba a dar fuerza. Al respecto destaco el siguiente dialogo entre los antiguos miembros del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones:

Miguel: A la mitad de función empieza a incendiarse una casa de esteras. Los actores paramos la obra y fuimos a apagar el incendio de las esteras.

César: La gente corría contigo: ¡Vamos! ¡Vamos!

Miguel: Yo les dije a los espectadores, a quienes tratábamos como vecinos: “Vecinos vamos a apagar el incendio” desde el teatro, ¿no? Y cuando se apagó: “vecinos vamos a seguir con la obra de teatro”.

Magi: Apagamos el incendio y volvimos todos a la escena.

Para Miguel y los integrantes del grupo, Huancayo tiene el significado profundo donde la escena ya no tiene fronteras, y la ficción se convierte en parte de la realidad. Asimismo, Huancayo fue la posibilidad también para la mayoría de los integrantes costeños de encontrarse con el mundo andino de su director, el mundo del Coliseo Folklórico, de la cantante andina, la Flor Pucarina, que les generó otras dimensiones.

El segundo viaje importante en su formación fue Chimbote, en donde encuentran el marco perfecto para leer la novela póstuma de José María Arguedas *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo* y a partir de ello se da el despertar de su universo que siguió con la lectura de sus cuentos, poesías, novelas. “Diálogo entre Zorros” fue creciendo en las confrontaciones y sustentándose en la vida de los migrantes que habían tomado los arenales en Lima.

Con la obra también recorrieron muchos pueblos del Perú y participaron de muchos eventos artísticos y culturales que se daban en Villa El Salvador que se convirtió en la ciudad modelo de la lucha por la paz, por su organización vecinal y por la manera urbanística en la que estaban proyectando su ciudad. Muchos artistas e intelectuales los visitaban y el Taller de Teatro encontraba la posibilidad de mostrar su obra emblemática “Diálogo entre Zorros”. Allí lograron mostrar su obra a Julio Ramón Ribeyro, a Eugenio Barba, a Enrique Buenaventura, a Luis Peirano director del grupo Ensayo, a Miguel Rubio y a los integrantes del grupo Yuyachkani, quienes eran una referencia local en su formación.

César interviene para recordar lo que Eugenio Barba les dijo luego de ver la obra en el arenal de Villa: “Yo he escrito, César, en muchos libros que el teatro popular ya no existe, pero aquí lo encontré de nuevo” (Entrevista personal).

Magi Zignago se define como la estudiante de antropología que vino a investigar al grupo y a tomarle fotografías. Ella había estudiado también teatro en el TUC. Acompañó todo el proceso de difusión de la obra y se sorprende de la dinámica que se da entre la representación de la obra y el espacio donde se da la representación. Se convierte en una observadora participante del teatro como acontecimiento de la comunidad. Como se tejía desde la producción, creación hasta la difusión y como se construían los discursos y las conversaciones entre la población, la comunidad y la obra de teatro. Era un evento completo, gente de Villa haciendo teatro para Villa.

Como era actriz también, acá todo el tiempo los compañeros me decían ‘y cuando vas a actuar y yo respondía en la siguiente obra’. Yo vivía en Surco y mi fenotipo blancona, cabellos castaños me diferenciaba a leguas [risa] entonces no era muy ocultable. Ya cuando hicimos Carnaval por la vida decíamos que mi personaje sería una Cajamarquina, donde la población “blancona” (Zignago, 2018: Entrevista personal)

La incorporación de Zignago va ser clave para la creación de “Carnaval por la vida”. Ella como antropóloga y actriz, formada en el Teatro de la Universidad Católica, trae ya una formación e información que será importante en la conformación de la dramaturgia de la obra. Asimismo, el deseo de los integrantes del grupo de tenerla como actriz los hace buscar un modelo, justificar su fenotipo.

### **3.2 Proceso de creación de la obra “Carnaval por la Vida”**

En Villa El Salvador entre los años 1987 y 1988 se estaban construyendo narrativas y una de ellas tenía que ver con la cultura de la no violencia para salvar el tejido social. La democracia se construía desde la comunidad y en este caso con un gran protagonismo de las mujeres que estaban organizadas en clubes y se congregaban en la Federación Popular de Mujeres que agrupaba a más de 10 mil mujeres. El objetivo del comedor era la defensa de la vida y el Grupo de Teatro intuía que por allí iban a venir los primeros golpes de la violencia.

Escuza nos cuenta que Zignago trae un primer material de Bajtín sobre el carnaval y les gustó la idea de voltear el mundo al revés y con este tema llegan las máscaras y los elementos lúdicos. El aporte de Zignago y de Almeyda nos muestra que enriquecieron al grupo desde sus estudios en una escuela de formación teatral convencional.

Decidieron partir de personajes:

“Llenamos la pizarra con una lista de personajes que todo el mundo soltaba y cada actriz y actor tuvo como tarea libremente hacer uno o más personajes para interrelacionarlos. A partir de la construcción de los personajes empiezan a crearse las situaciones, las escenas de la pieza y al final se hizo la estructura. El tejido de la pieza” (Escuza, 2018: entrevista personal).

Además, dice: “... fijamos algunos ejes dramáticos como hablar de democracia, justicia, paz, del hambre también, porque esto estaba en un escenario del comedor. Y aparecieron algunos personajes que yo les llamé de la dimensión ética”<sup>76</sup>.

Zignago al analizar el contexto de violencia y de exterminio que esa violencia traía sobre las poblaciones encontraron la violencia del terrorismo, la violencia del Estado, la violencia económica. Las narrativas se empezaron a construir desde las propias experiencias y no experiencias alineadas o enajenadas o de los mensajes que viene de otras narrativas, que no son las narrativas propias. Buscaban el valor de contar la propia historia: “Construir una narrativa desde allí, para mí está ligada a la supervivencia. En el momento en que esa posibilidad de narrar tu propia experiencia vivida se pierda, vas a ser barrido, aniquilado ya no vas a existir o sea (debía estar) ligado a la existencia” (Entrevista personal).

---

<sup>76</sup> Entrevista personal a Cesar Escuza. Enero 2019.



Buscaron una narrativa de respuestas frente a lo que ocurría. Como en el momento en que las mujeres se juntan, analizan su situación, deciden reunirse y dan respuestas.

Pero cuando esa narrativa se pierde también se pierde el movimiento, ¿no? Entonces esa era una cosa bien fuerte que para mí tenía que ver con cuando hacemos “Carnaval”. También porque no podemos dejar de nombrar, no podemos dejar de hablar, no podemos dejar de existir, es la vida y, por eso, era “Carnaval por la vida”. (Ver el guion de la obra en el Anexo “4”).

Al respecto, Arturo recuerda que en el proceso dramático se armaban como líneas de tiempo con el universo del Carnaval y se colocaban palabras de significado-significante tratando de comprender que era lo paradigmático y cómo se construyen las imágenes. Colocaban palabras en una línea y se anexaban otras analogándolas, como una especie de ecuación. Este material entraba en improvisación o se convertía en un camino de búsqueda para el personaje.

Los personajes que crearon para la obra partieron de sus propias experiencias y de la realidad social de la cual eran parte.

“**El Soldado**”. Marco Almeyda<sup>77</sup> venía de haber hecho el servicio militar y por eso él empezó a hablar y crear desde su identidad de soldado. Su personaje fue la acumulación de todo lo que era esta presencia del Estado a través de las Fuerzas Armadas.

Zignago agrega que en el proceso de creación de la obra las fronteras del espacio donde trabajaban tampoco estaban muy claras entre quienes estaban creando la obra y la calle por donde pasaba la gente. Durante un tiempo el local estaba abierto. La gente pasaba por la vereda que bajaba de la pista al mercado. Cuando ellos y ellas empezaban a trabajar en la obra, a improvisar, a crear la gente de Villa el Salvador pasaba y los miraba. Otras pasaban y se quedaba a observar los ensayos. También había personas del

---

<sup>77</sup> Fue el único integrante que no participó de la entrevista porque vive actualmente en Canadá.

Centro de Comunicaciones que pasaban y miraban e incluso intervenían, daban su opinión sobre la escena. Sobre todo, en la escena del soldado del servicio militar. Cuentan que un día pasó un joven al que le llamaban el Tortugón que empezó a decir que lo que hacían no era así. Ellos le preguntaron cómo era y él se ofreció: “Yo lo hago” y se metió a hacerlo. “¿De qué va la escena? Ah, no pe’, no es así”, y la actuaba y los miembros del grupo tomaban nota creando los diálogos de los personajes.

**Imagen 9 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. (Loca Cajamarquina. 1988). Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

**“La Loca Cajamarquina”** fue el personaje de Magi Zignago, que creó la cajamarquina porque estaba basada en sí misma, tenía ojos claros, pelo claro. Y la decisión de que su personaje estuviera loca fue por inspiración en dos indigentes que deambulaban en los barrios de Villa El Salvador y que se encontraban en los límites de la comunidad:

Y claro me salvó la metáfora de la loca, ¿no? Porque una loca puede estar pérdida en cualquier lugar [risas] ...este personaje se basa en Benito, un violinista que vivía cerca del local (donde ensayaba el grupo). Había otro, Marco que hacía gasolina de frijoles y gasolina de mar, de diferentes marcas, “Pacífico”, “Atlántico”. (...) Y yo conversaba mucho con el loco Marco. Eran como los [de] fuera, como que también estaban en los límites de la comunidad. Y pensé yo también estoy en el límite...y de allí surge la propuesta de que mi personaje sea una loca que se perdió en cualquier lugar (Zignago, 2018: Entrevista personal)

Miguel Almeyda cuenta que el grupo realizaba discusiones políticas, sociales y culturales, pero recuerda que cuando llega Magi Zignago al grupo: “entramos a teorías, a los libros de José María Arguedas y por eso su (personaje de la) Loca carga un libro inmenso. Ese libro fue simbólico porque la imagen que todos teníamos de ella era la irrupción de la teoría” (Entrevista personal).

Almeyda diferencia la creación de mesa de un texto dramático para luego ser puesto en escena, de lo que ellos y ellas hacían. Era más bien la formación de una actor y actriz informado que se sensibilizaba a nivel cognitivo y sensorial para entrar a la improvisación creativa. Esta improvisación también tomaba la calle, el diálogo con los transeúntes. Zignago recuerda un día que ella salió al mercado con “La loca cajamarquina” y se encontró con dos policías y su personaje les gritó: “¡Policía...ladrón! ¡Policía...ladrón!” y los policías voltearon y le preguntaron ‘¿Quién? ¿Quién?’ ‘Tú pues’, les dijo La loca”. Todos estos seres de la realidad y de la ficción estaban creando la obra. Al recordar este proceso, enfatiza: “una creación colectiva, ¡colectiva!”.

**“La Muerte”.** Miguel Almeyda hablando de su personaje de “La Muerte” señala que tenía mucho que ver con el Loco Moncada<sup>78</sup>. En el proceso creativo escuchaban los carnavales recopilados por José María Arguedas. En esa época Almeyda era salsero, pero un día en medio del entrenamiento corporal empezó a bailar carnavales y desde allí

---

<sup>78</sup> Personaje central de la novela de JMA “El zorro de arriba y el zorro de abajo”

empezó a vestir a su personaje. Encuentra las botas, el gabán, el cuchillo ensangrentado y va construyendo a partir de la danza el comportamiento escénico.

Estábamos definiendo el tipo de actor y de actriz que queríamos tener. Hablábamos sobre el compromiso. Quién se compromete, quién no se compromete; quién está dentro, quién está fuera. El mismo tiempo el PUM<sup>79</sup> estaba pasando por una división que era expresión de su debate interno entre “ los libios” y “ los zorros” (...) todo este fenómeno se nota en la obra. Está dentro de la obra, está en la presencia de las mujeres también (Almeyda, 2018: Entrevista personal).

**Imagen 10 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Otra experiencia para su inspiración fue cuando tuvo la oportunidad de ver la obra “Moliere” del Teatro del Solei en París. Al momento de la muerte de Moliere recuerda que se dijo para él mismo:

---

<sup>79</sup> Partido Unificado Mariateguista

¡Esa muerte es la que quiero hacer! Creo que todas esas experiencias se van acumulando para luego entrar a ‘Carnaval por la vida’. En donde te das cuenta que en el teatro ya se rompen los límites y el actor se ha convertido en una especie de cronista de la historia y que por intuición y sensibilidad te adelantas a la historia. (Almeyda, 2018: Entrevista personal).

“**Timoteo**”. Arturo Mejía recuerda que la obra “Diálogo entre Zorros” los había introducido al movimiento teatral y les permitió encontrarse con el grupo Yuyachkani tanto en su casa como en talleres y encuentros. De ellas y ellos tomaron el planteamiento de la actriz y actor múltiple que tocara instrumentos, danzara, manejaba zancos y que construía y usaba máscaras. Yuyachkani realizaba talleres y tenía en su Casa Teatro una sala dedicada a la investigación, donde exponía máscaras y se realizaban talleres de confección, uso y manejo. Arturo aprendió hacer máscaras en la sala de Yuyachkani <sup>80</sup>y de regresó a su grupo empezó a experimentar con lo aprendido. El barro y el molde, la construcción, el pintado.

Crear las máscaras del zorro fue novedoso porque tenía que ser de acuerdo al actor y tenía que sentir su voz. En esa máscara de zorro tenían que estar el actor y el personaje. (Cuando hacía una máscara) cada actor o actriz daba su opinión, como le gustaría, como debería ser... y realmente salió una propuesta muy interesante, muy bonita. Para mí el momento de la construcción era ir descubriendo cómo era

---

<sup>80</sup> El grupo Yuyachkani tiene una amplia experiencia en el uso, manejo y construcción de la máscara, esto se inició con la asistencia a las fiestas tradicionales. La gran teatralidad de estas fiestas, la máscara y la música, ha sido muy inspiradora para el grupo, en donde conectaron con el concepto de actor-danzante en la búsqueda de imaginar un actor, una actriz para el Perú que rompa la frontera entre actor y danzante. Débora Correa, actriz del grupo comparte los principios que el grupo ha encontrado a lo largo de muchos años de investigación:

La idea de separar la cabeza del cuerpo viene de una concepción occidental que no nos corresponde como podemos ver en las teatralidades originarias y en la escritura en el cuerpo de los actores-danzantes en el Perú. Aquí tenemos una escritura en el cuerpo y teatralidades originarias. Como Yuyachkani hemos tenido un mayor acercamiento a las danzas tradicionales y personajes enmascarados, y su tratamiento o transformación hacia el espectáculo teatral indagando en los diferentes caminos para darle vida con todo el cuerpo hemos encontrado principios que nos sirven para seguir indagando como: Buscar la máscara bien hecha para que tome el sentimiento de la actriz, del actor y este le aportará la cuarta dimensión, que podría calificarse como la “dimensión espiritual. La máscara nos ayuda a descubrir nuestro cuerpo dormido, sus múltiples posibilidades expresivas, a romper con la cotidianidad y la rutina, lo cual aparte de ser un importante aporte para la técnica actoral, es un elemento cuestionador y renovador de la vida misma. Si uno no está verdadero por dentro la máscara lo rechaza; se trata entonces de buscar el registro, de un lenguaje esencialmente teatral que no tiene nada que ver con la cotidianidad, se trata de encontrar una correspondencia del cuerpo, la voz y el movimiento al buscar la proyección de la silueta de la máscara con la silueta del propio cuerpo del actor o de la actriz. La máscara rechaza la mentira, la máscara requiere un tiempo distinto en horas de trabajo a través de la inmovilidad, encontrando el gesto justo, el gesto verdadero. (Entrevista personal).



los ritmos de las líneas de física de una máscara. La máscara tiene el ritmo y en ese mismo barro están los ritmos, el actor y el personaje, cada uno con su ritmo. (Mejía, 2018: Entrevista personal).

Comenta lo importante que fue para el construir la máscara de la muerte sin que sea occidental, pero tampoco tan andina, sino propia de una mezcla *achorada*<sup>81</sup>. Y, poco a poco, fue construyendo las máscaras de los personajes de la muerte, también de los personajes callejeros. Mientras confeccionaba los actores las probaban en escena, buscándole un cuerpo a la máscara.

**Imagen 11 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES**



[Fotografía de Adie Barandiarán] Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Esta experiencia previa le fue indispensable a Mejía para construir y componer su personaje “Timoteo” a quien sentía asociado al color y decidió que fuera un personaje muy colorido. *La cachina*, donde venden ropa y elementos de segunda mano en la Av. Grau de Lima era su espacio de búsqueda. Allí con la idea del Carnaval había juntado

---

<sup>81</sup> Jerga popular para referirse a un migrante acriollado

muchas prendas y elementos inspiradores que fue sacando poco a poco para vestir a su personaje en las improvisaciones que realizaban:

En una caja, yo [tenía] el gorrito de lana (...) Entonces eran vestuarios que estaban allí, que yo quería poner en escena. Era entretenido pensar todo el día: en el personaje, darle vida y llevarlo con él a todos los espacios de su vida cotidiana, su casa, el laboratorio, el mercado (Mejía, 2018: Entrevista personal).

Se sentía un cazador de sentidos. Quería succionar todo, llevar todo a escena.

**Madre de un joven del servicio militar.** Chela vivió el proceso dramático y de creación con todos; sin embargo, expresa que hay una diferencia con sus compañeros hombres en como ella vivió todo el proceso político. Ella trató de no involucrarse políticamente en ningún partido político. “Cuando asumí que sí debía de militar sucedió el debate y división del partido que había elegido, felizmente”. (Entrevista personal). Chela realizaba un acompañamiento a la transformación del papel de la mujer en Villa el Salvador. Estaba muy cerca a María Elena Moyano, a las mujeres que en ese momento dirigían los diferentes comedores. Para ella esa práctica era su “acumulación sensible” (utilizando un término acuñado por Yuyachkani), que consiste en un proceso intuitivo de búsqueda y acumulación sensorial y cognitivo.

Mis compañeros estaban políticamente más cercanos a los partidos de izquierda. César era el que hacía un poco la parte de la dirección y la sistematización de las escenas. Mis compañeros hombres eran los que dirigían el entrenamiento. Entonces, ¿cómo adentrarnos al ritmo de los varones que eran mucho más fuertes que nosotras? Y sufríamos doblemente al tratar de llevar ese ritmo, esa dinámica. También se evidenciaba mucho nuestro acercamiento a Yuyachkani, sentíamos que era lo más cercano que nosotros podíamos tener como un modelo, porque teníamos desde la manera de hacer teatro hasta los contenidos que de alguna u otra manera conocíamos de sus obras. Entonces, creo que nos íbamos alimentando de esa manera. (Entrevista personal).

**“La señora embarazada del comedor”.** Rocío Paz nos cuenta que una parte importante para la construcción de su personaje de la señora embarazada fue el testimonio que le dio su hermano quien acababa de hacer su servicio militar obligatorio en Ayacucho.

Ella quería información y material personal para la obra y le insistió varias veces hasta que un día tomando cerveza él le contó el horror de lo vivido.

Rocío he matado a 15 personas y yo no voy a poder vivir con eso'. ¡Lloraba tanto! Mi hermano se había ido al ejército de 16 años porque se corrió de mi papá, que era una persona muy violenta, y se escapó de la casa y se fue al ejército. Entonces, (cuando improvisaba) yo escuchaba y recordaba a Néstor, porque cuando venía al centro recontra borracho, nos contaba a cuántas personas había visto morir. Estos testimonios me conmovieron y me alimentaron personalmente y creo que a todo el grupo. Nos dio fortaleza para tomar posición frente a lo que era ese Sendero que nadie conocía que era tan lejano, tan cercano a la izquierda... o sea, a tomar posición. (Paz, 2018: Entrevista personal).

Rocío nos dice que el debate y todo el proceso de creación de “Carnaval por la Vida” fue profundamente político y fuerte porque los cuestionaba personalmente en su compromiso y participación en la comunidad: “Mi participación en la obra fue muy nutrida de ayudar a construir una mirada sobre lo que realmente estaba pasando con Sendero Luminoso en el país, o sea, cuáles eran las formas en la que se presentaba”. (Entrevista personal).

Los personajes al interrelacionarse iban construyendo situaciones entre ellos, buscaban vínculos o desapegos. La relación con el militar al vincularse con la muerte en escena que era como una confrontación cotidiana de lo que ellos y ellas mismas vivían en las calles de Villa El Salvador. Era traer la realidad a la ficción y la escena ficcionada retornarlos de nuevo a la realidad.

César Escuza escucha los testimonios de los procesos de construcción de los personajes y agrega que el proyecto tenía que dialogar fundamentalmente con la comunidad, pero sobre todo con las mujeres, porque la obra iba a suceder en un evento que organizaba la Federación Popular de Mujeres en el barrio. A María Elena Moyano, dirigente en esos años de la Federación, le interesaba mucho que los mismos actores y actrices después de la función abrieran los foros que organizaban. La obra estaba

trabajando exactamente la problemática de los comedores y buscaban que las presentaciones fueran un acontecimiento para que surja la empatía, la comunión, puesto que, la realidad en Villa se ponía cada vez más violenta y difícil. Un momento muy censurador. La presencia de la policía y de seguridad del estado, la de Sendero Luminoso, la de la izquierda democrática. Escuza reconoce:

También por la conflictividad del nombrar y decir ciertas cosas. Era como enfrentarse a un poder simbólico que en ese momento era intenso, fuerte y violento, sea de donde sea que viniera. O sea, de todos los lados que venía, venía con la misma fuerza impositiva de un discurso y con la fuerza violenta de una práctica. (Entrevista personal).

El grupo sentía que la realidad les ponía un corsé y al encontrar el tema del carnaval como convención teatral, les dio la libertad de combinar la realidad con la ficción. De no ser ellos mismos sino los personajes del carnaval. En el carnaval medieval los bufones cumplían un papel de crítica de las situaciones políticas y sociales, las más duras sobre el poder y lograban salvar el pellejo por el humor, por el espíritu del mundo que se da vuelta en los carnavales: “El carnaval tiene la culpa, no nosotros”, sentencia Zignago.

De esta manera a través de los personajes del carnaval expresaban una opinión crítica de lo que sucedía en la realidad cotidiana del barrio, temas que no eran tomados en cuenta por los medios de comunicación hegemónicos y que eran exacerbados y utilizados como propaganda por Sendero Luminoso o por las fuerzas armadas<sup>82</sup>. El Taller de Teatro construye de esta manera una voz pública y a través de la obra decían lo que ellos y ellas como ciudadanos no podían decir.

---

<sup>82</sup> Sendero Luminoso lo utilizaba como propaganda para que los demás vean lo eran capaces de hacer, como una forma de amedrentamiento y las fuerzas armadas lo utilizaba como propaganda de “la violencia terrorista que era capaz de hacer Sendero Luminoso”.

De igual manera iniciaron un proceso de profesionalización participando en los diferentes talleres que daba Yuyachkani y otros grupos líderes del movimiento. Asumían conceptos y principios que eran creados por estos grupos y los comprobaban y aplicaban en su proceso creativo, como “la acumulación sensible”, o “la acción escénica”, o “el actor y actriz múltiple”<sup>83</sup> creados por Yuyachkani para nombrar los diferentes hallazgos en su trabajo.

### **3.3 Análisis de la obra “Carnaval por la Vida”**

Es importante señalar que actualmente se cuenta solo con el guion de la obra “Carnaval por la Vida” (Ver Anexo “3”) y algunas fotografías. El siguiente análisis responde al texto literario que pienso no logra compartir todo lo que fue el entretejido de dramaturgias que la obra presentaba para el espectador de hace 33 años. Es por esto que después de este análisis del texto literario, incorporo comentarios de los miembros de la mesa de críticos que fueron publicadas en la revista QUEHACER53 y 54.

#### **OBRA**

- “Carnaval por la vida”

#### **DRAMATURGIA**

- Creación colectiva

#### **PERSONAJES**

- Trovador andino
- La muerte
- Vera
- Leonor

---

<sup>83</sup> “acumulación sensible” se refería a los caminos que intuitivamente tomaban los actores y actrices para acumular elementos, prácticas, indumentos en relación al tema que estaban trabajando. “Acción Escénica”, “actor y actriz múltiple” para referirse al artista que domina diferentes artes escénicas (música, danza, zancos, máscaras, etc.).



- José
- Timoteo
- Rubén
- Militar
- Hombres
- Juliana
- Soldados camuflados
- Soldado
- Sargento
- Preso1
- Preso 2
- Policía
- Oficial
- Civil

#### ACTO

- Único con 24 escenas.

#### TEMA CENTRAL

- La guerra política y el abuso de poder afectan al pueblo matándolo de hambre.

#### FRASE TEMÁTICA

“No mires atrás, hay que avanzar, un camino encontraremos, y este mundo transformaremos. Somos sueños, somos pan, no habrá hambre, podremos cantar, jugar y ser más, basta de muertes, queremos nacer, vernos crecer y por fin sonreír para el cambio lograr”

#### LUGAR DE LA ACCIÓN

- Lima

#### ACCIÓN DRAMÁTICA

- La acción dramática ocurre en una casa donde se encuentran varios jóvenes hablando sobre la crisis económica y social que enfrenta su país, mientras transcurre la historia se dará una especie de Meta teatro en la que representarán algunos personajes que son parte de la problemática que enfrentan el país. En un segundo momento y mientras transcurre la obra observamos la transformación y las variables que van a ser parte de esta representación: El hambre, el abuso de poder, la injusticia social y la guerra que afecta a todo el que incluso no tiene nada que ver.

#### UNIDAD DE ACCIÓN

- Tiene una sola unidad de acción, sin embargo, se visualizan varias tramas que permiten que la acción se realice de manera continua con un solo objetivo que prevalece hasta el final de la acción “Desaparecer a la muerte”.

#### CONFLICTO

- La guerra política que afectó a nuestro país y la lucha de dos bandos, el abuso de cada uno por obtener el poder utilizando la violencia y el poder de la autoridad, una guerra que más daño hizo al pueblo, llenando de sangre todo el país.

#### NATURALEZA DEL CONFLICTO

- Conflicto externo: El conflicto armado provocado por el grupo guerrillero Sendero Luminoso. El gobierno representado por sus fuerzas armadas y el autoritarismo y abuso de cada uno de los bandos por demostrar quién tenía el poder, sin importar el sufrimiento de todos los que estaban alrededor.

- Conflicto interno: Esta lucha y enfrentamiento del poder del estado y el poder de los grupos subversivos, trajo muerte, desolación, hambre, desempleo, miedo, orfandad, Este conflicto provocó que se pierda todo menos la memoria, el recuerdo de lo que pasó para que no se vuelva a repetir.

#### DESARROLLO O NUDO

- Inicia con la presentación de jóvenes que se enfrentan manifestando su malestar en contra del gobierno, pero que poco a poco se dan cuenta que el gobierno lo que quiere es desaparecerlos, sin dejarlos expresarse, callarlos, convertirlos en marionetas, títeres, seres sin lengua, sin voz, sin brazos y sin pies. Descubrimos esta guerra lo único que deja es hambre, desempleo, que la injusticia es lo más notorio y lo único que tiene lugar en la sociedad. En el transcurso comprobamos que el hambre hace que muchos cambien de bando y otros por miedo acepten responsabilidades que nunca cometieron.

#### DESENLACE O FINAL

- Pero hay una luz a pesar de que la muerte invade toda la población, La esperanza del nacimiento de cambio, una esperanza, el deseo de un futuro diferente no se extingue y junto a la venida del niño que espera Leonor, también está la nueva vida, con justicia, igualdad y transformación social. Finalmente, la unión hace posible destruir a la muerte y juntos sembrar un nuevo amanecer, nace entonces una patria con libertad, sin hambre y con justicia.

## PROPUESTA

- En la propuesta dramaturgica podemos observar que la obra está pensada para que 7 actores resuelvan la obra con 18 personajes. Se lee en la propuesta escrita que la acción y los cambios serán in situ, lo mismo que los actores realizarán la labor de músicos, cantantes, escenógrafos, serán los narradores e intérpretes que darán vida a una realidad que ahora se cuenta pero que fue vivencia atroz y ahora se quiere repetir porque muchos olvidaron el hambre, las pérdidas humanas y todo el dolor que la guerra política ocasionó en las personas que vivieron en aquella época.

### 3.3.1 Opiniones de los integrantes de la Mesa de Críticos

Alfonso La Torre encuentra que:

“...tres instancias en función de la máscara en el espectáculo: personajes de cara desnuda como el grupo de vecinas, personajes tipificados (“enmascarados” por los trajes diferentes), como los soldados o el vendedor ambulante, y personajes como las caras enmascaradas, especialmente el que lleva la máscara de la muerte, y que “dirige” el espectáculo. Todo emana de este último. Encarna en su máscara la situación simplificada en la frase “La muerte se pasea en el Perú” ...Tras la muerte que se pareo en el Perú hay responsables. La muerte en el Perú es “resultado” del gesto de alguien o de algunos que juegan ideológicamente para ganar posiciones de poder, aquí, ahora...aquí en el Perú quienes programan y perpetran los genocidios pueden y deben ser enjuiciados, revelados, denunciados. Pero una obra como la del Grupo de Villa El Salvador, concebida y urdida como una valiente denuncia de la pasión genocida que asola el país, termina precisando que esa muerte emana de potencias metafísicas, medievales e inimputables y traiciona totalmente su denuncia, porque la máscara que pretendían usar, los ha usado a ellos” (QUEHACER Nro. 53: 99)

Rodrigo Montoya en una entrevista personal recuerda que “Carnaval por la Vida” del Taller de Teatro tuvo una fuerza teatral extraordinaria y una fuerza política y de entendimiento de la realidad igualmente extraordinaria.

“La gente está muriendo en Villa, están matando a la gente y nadie habla de eso. Y el grupo de teatro está presentando a la muerte, pero la muerte ¿quién es? Es una persona del teatro que tiene una máscara y los hombres y mujeres del teatro que representan a los hombres y mujeres de Villa se ponen boca a boca y tiro a

tiro con la muerte y se enfrentan con la muerte” (Montoya, 2018: entrevista personal)

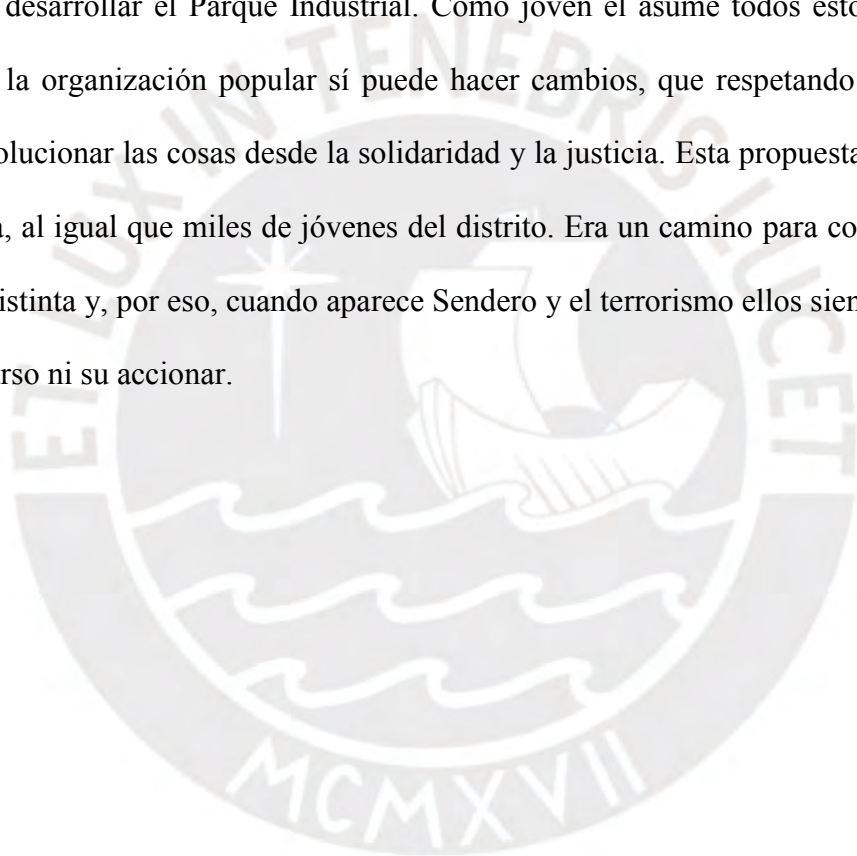
Santiago Soberón recuerda que “Carnaval por la Vida” fue una de las obras a las que le puso mucha atención por su oportunidad, su planteamiento estético, su realización. El grupo creador lleva a escena este montaje en un momento de mucha presión tanto de las fuerzas contrainsurgentes como de los grupos levantados en armas que de alguna manera quería ganar espacio en la organización del movimiento popular, que en Villa El Salvador se encarnaba en el CUAVES y en el proyecto de una Asamblea Nacional Popular, lamentablemente trunco después. Por todos estos antecedentes, se explica que la obra represente las historias de varios personajes de esta localidad, quienes sufrirán la presencia de esta muerte a la que no pueden visualizar.

La obra se manejaba desde dos órdenes compuestos de manera muy distinta: uno cotidiano, “realista” podríamos decir, que era la historia y los conflictos que afrontan los vecinos en medio de la violencia política, y otro simbólico-alegórico configurado a partir del carnaval y de la máscara. Este segundo orden tenía como personaje protagónico a la alegoría de la Muerte, pero ya no con la mortaja y guadaña, como fue representada en la sociedad medieval tardía, sino con botas, quepí militar y un látigo. La Muerte interactuaba entre los pobladores como una presencia omnisciente, afectaba sus vidas (a partir de su acción se explicaban los asesinatos, desapariciones, muertes en atentados, etc.) pero los pobladores no podían verla... Es curioso que nadie en el pueblo puede verla o detectarla, solo se ven las consecuencias de su acción, Tan solo dos personajes pueden verla y confrontarla como personaje: una loca y un payasito callejero, un artista. En otras palabras, silo es percibida desde la ilusión, de la fantasía, desde la alucinación. La escena final de la obra quizá graficaba esa tensión entre lo que deseábamos y la terrible magnitud de la presencia de la muerte en nuestras vidas. Una parturienta se dispone a alumbrar a su pequeño hijo; empieza el proceso de parto, pero quien está con los brazos extendidos para recibir a la criatura es precisamente La Muerte. Creo que es una de las imágenes más duras y artísticamente bien logradas que nos dio el teatro de esos años” (Entrevista personal).

### **3.4 Presión militar el día de la presentación de “Carnaval por la Vida” en la XIII Muestra Nacional de Teatro**

Virguez tenía 22 años y estaba lleno de deseos, de muchos ideales, de sueños de querer cambiar las cosas y lleno de orgullo. El ubica el momento de la Muestra de Andahuaylas con la enorme autoestima que él y sus compañeros sentían de ser de Villa

El Salvador. VES estaba siendo reconocida nacional e internacionalmente por sus logros de organización popular y sus propuestas democráticas y de lucha por la paz. En 1986, fue candidata al Premio Nobel de la Paz. En 1987, es reconocida como personaje del año por el diario La República, asimismo, recibe el Premio Príncipe de Asturias y es nombrada por las Naciones Unidas como “Ciudad mensajera de la Paz”. Villa será sede para el Festival CICLA y recibe visitas de artistas internacionales muy prestigiosos como Silvio Rodríguez o Pablo Milanés. Se impulsa la Asamblea Nacional Popular y se empieza a desarrollar el Parque Industrial. Como joven él asume todos estos logros y siente que la organización popular sí puede hacer cambios, que respetando la vida se podría revolucionar las cosas desde la solidaridad y la justicia. Esta propuesta, Rafael la sentía suya, al igual que miles de jóvenes del distrito. Era un camino para construir una sociedad distinta y, por eso, cuando aparece Sendero y el terrorismo ellos sienten que no es su discurso ni su accionar.





**Imagen 12 Obra "Carnaval por la Vida" del grupo de teatro del Taller de Teatro del CCVES**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Virguez agrega, que mientras “Diálogo entre Zorros” le dio, al recorrer todo Villa, un sentido de pertenencia, de identidad, “Carnaval por la vida” le hace reafirmar, defender su propuesta y proponerla como una especie de alternativa a lo que estaba planteando el Estado y, por el otro lado, Sendero Luminoso.

Por esta fortaleza y autoestima que tenían los jóvenes del Grupo de Teatro, él entiende porqué decidieron hacer de todas maneras la función de “Carnaval por la Vida” en la XIII Muestra que se convirtió en uno de los momentos de mayor tensión entre el Comando Político Militar de Zona y Lieve Delanoy y dirigentes de los grupos participantes de la Muestra.

Como dijo Zignago, hablando de la obra, las fronteras de lo que estaba en el escenario y fuera del escenario habían desaparecido. Era como mirarse crudamente en el espejo, toda la obra estaba dentro y fuera de la obra misma.

Miguel Almeyda recuerda que la sala estaba llena como todos los días. El público estaba conformado por campesinos, familias del pueblo, jóvenes estudiantes, profesores, niños, niñas y agrega:

También estaba el servicio de inteligencia, los militares armados, gente de Sendero Luminoso. A punto de empezar [la obra] llega el comandante y se para delante del grupo y nos dijo: ‘No van a hacer la obra, no pueden hacerla. Acá hay gente de Sendero, acá hay gente del Ejército, si alguien saca una pistola y les dispara, no es mi responsabilidad’. Luego se fue y entró Lieve Delanoy acompañada de Teresa Ralli, Fidel Melquiades y tú. Conociendo la obra, Lieve muy nerviosa nos pregunta si vamos a parar la obra, esto no da más, de verdad es una ciudad tomada por militares con presencia y en conflicto con Sendero Luminoso. ¿Por qué hacen esto? Todos nos miramos y tú creo Ana dijiste ‘lo hacemos por dignidad’. Miguel la mira y le dijo: ‘Bueno, para eso hicimos la obra, hemos trabajado dos años creándola y estamos justo aquí para eso hemos caminado hasta acá para hacerla. Entonces, Lieve decidió quedarse debajo del escenario con Fidel (Entrevista personal).

Almeyda dice que en Andahuaylas él se sentía en otro país, en un país que no conocía: “viendo llorar a Lieve recordaba que el día del estreno de la obra en Villa, también las señoras de la Federación de Mujeres lloraban”. El personaje de Almeyda era el primero que salía a escena desde una bolsa. “Era la muerte con botas. Estaba cagado de miedo, esperando el balazo en la frente. Cada vez que entrábamos veíamos llorar a Lieve y mientras que Fidel nos daba porras y nos empujaba a continuar. Arriba había una obra y abajo otra obra”. Diaz comparte esta sensación: “Ya veníamos tensos. La tensión la fuimos acumulando día a día, función tras función de la muestra, una tensión del cotidiano” (Entrevista personal).

Por su parte, Arturo Mejía valora mucho haber estado en la XIII Muestra por la oportunidad que le dio a él y al grupo de vivir una experiencia extrema que los fortaleció por haber dado esa función con la presencia de la policía, el ejército y Sendero.

Escuza recuerda que terminando la función hubo un silencio en la sala y que su pregunta fue ¿qué va pasar? Fue un silencio que significó bastante en su carrera, en la vida y que los marcó mucho:

El teatro cuando acontece es el momento más íntimo de encuentro con alguien y que puede cambiar gente o hacer más daño. Allí pudimos perder la vida. Había un servicio de inteligencia grabando y tomando fotos porque yo estaba en el público y los vi. Tenías atrás una fila de militares armados al final del teatro cuidando la pieza de teatro y arriba estaba Sendero. (Entrevista personal).

En la obra había una escena de parodia de soldados con una torre. Uno lo llamaba al otro *Pasinchi* que era el tonto y se pelaba de miedo: “¡Alto! ¿Quién anda? ¿Quién vive?”. De repente, César ve como un soldado fastidia al otro que miraba y le hacía señas diciéndole así eres tú, festejan y se divierten. Arriba los de Sendero al ver como presentábamos al soldadito se burlaban” (Entrevista personal).

Después de este largo silencio, la gente aplaudió. Cuando los actores y actrices se fueron atrás, el abrazo fue inmenso y largo. Y sucedió algo impresionante, todos los teatristas, sin haberse puesto de acuerdo nos quedamos en la sala. Nadie salió, solo el público. Díaz nos dice: “subió un grupo de compañeros y no nos dejaron ni arreglarnos, ni cambiarnos”. Recuerdo que nos entregaron chompas, casacas para vestirnos de manera distinta y cuando ya estuvimos todos listos salimos en grupo. Era un grupo inmenso caminando por las calles apenas alumbradas, caminando en silencio. Sin hablar. Cuando llegamos al dormitorio colectivo vinieron los aplausos, los vítores, las carcajadas y alegría. Y Escuza agrega: “En ese dormitorio donde todos dormíamos juntos sentí la solidaridad, la unión, de cómo que todos nos habíamos juntado para decir esto no es solo

del grupo de teatro, de alguna manera u otra es el sentir de todos frente a lo que estamos viviendo” (Entrevista personal)

Rocío Paz dice que en Andahuaylas aprendió que frente al miedo terrible:

“...la única forma que encontré para vencerlo fue cuando nos abrazamos y sentimos que no estábamos solos. ¡Estábamos todos y todos nos abrazamos y todos teníamos miedo y cuando sentíamos que todos estábamos temblando decíamos ‘esta es nuestra fortaleza carajo esto es!’ Y me dije: ¡carajo, si he tenido el coraje de presentarme, de hacer teatro, de comprometerme, cualquier cosa puedo hacer en esta vida! Y después cuando todos nuestros compañeros de grupos nos abrazaban, cuando todos nos acogían, cuando nos cuidaron cuando teníamos que salir, la dimensión de lo que eso significaba fue muy fuerte y de esta experiencia saco estas tres cosas: Primero, que el teatro que hacíamos es una expresión de la vida y, por lo tanto, una toma de posición frente a la vida. Segundo, tengo un compromiso político, de aquí hasta que termine mi vida, eso va a ser mi ruta. No dije que iba a ser actriz toda mi vida, pero sí que voy a ser política toda mi vida, esa fue la decisión. ¡Esa política que confronta, esa política que toma decisión y sobre eso actúa! Tercero, es que yo sí creo que el teatro en particular como parte de lo cultural alimenta muchísimo (entrevista personal).

Paz reflexiona a la distancia que el Taller de Teatro del Centro de Comunicación marcó sus vidas y la vida de Villa el Salvador:

“Cuánta falta nos hace ese tipo de creaciones colectivas, ese espíritu de cuerpo, ese colectivo, ese trabajo conjunto, esa forma de debatir y de tomar decisión respecto a lo que va pasando. Eso me parece crucial y creo que no lo tenemos y que debemos, como ahora donde la crisis es tan profunda en todos los niveles, sobre todo en lo político. Es muy importante pensar en cómo podemos creativamente incorporar este elemento colectivo que teníamos en ese momento y fue muy fuerte” (Entrevista personal)

Escuza plantea que para subir a un escenario hay que ofrendar su vida. “Cuando un actor o actriz realiza un acontecimiento es como subirse a un altar de sacrificio. Se asume otra presencia para contar, para relatar, para producir algo que acontece en relación a un espectador y se produce no exactamente la narrativa del actor o de la actriz, ni del espectador sino una otra narrativa, como resultado del acontecimiento”.

El Taller de Teatro puso el cuerpo en riesgo en esta histórica función en la XIII Muestra Nacional, fue la voz que toma posición por un modo de vida. Pienso que fue

como un rito de fortalecimiento, de coraje, que les permitió atravesar los años de extrema violencia y que hasta el día de hoy todos ellos y ellas continúen haciendo teatro en Villa el Salvador, donde forjaron su liderazgo en el barrio y recibieron visitas de personalidades e intelectuales democráticos de América Latina, quienes siempre visitaban al Centro de Comunicaciones por la labor que realizaban en Villa. Son entonces también parte de la elite de los movimientos de izquierda que conducían las organizaciones populares y la Municipalidad del distrito.

### **3.5 Cuestionamientos al Grupo de Teatro**

La situación de violencia política en Villa El Salvador, en Lima y todo el país se desborda y empiezan a haber cuestionamientos al accionar del Grupo de Teatro. En sus propias familias sienten que hablar del grupo de teatro que quiere vivir del arte empieza ya a no ser parte del discurso "¿Qué te pasa! ¿Por qué estás haciendo esas cosas con tu grupo?". Al respecto, Diaz cuenta que el Grupo quiso ponerse un nombre propio y el Centro de Comunicaciones no se lo permitió. Cuestionaron la necesidad de un perfil propio.

Queríamos demostrarnos a nosotros que, si podíamos, nos movíamos en una línea de supervivencia y otra línea que era la afirmación de nuestras utopías, nuestros sueños, nuestros proyectos. Estábamos sobre esos dos rieles, ¿no? Tratando de construir equilibrios. Nuestra vida se movía entre crear obras de teatro, en hacer presentaciones y hacer gestión. Nosotros mismos éramos vendedores de lo que hacíamos y ¿quién nos ayudaba cuidando la relación con la comunidad? (Entrevista Personal)

Empezaron los cuestionamientos a la prioridad de la labor del grupo que había avanzado artística, ética y políticamente y que decidía profesionalizarse como artistas.

Escuza reflexiona sobre dicho dilema:

En ese escenario de grupo y la construcción de su proceso, afirmar la creación colectiva era otro desafío. Queríamos contribuir desde la construcción colectiva a una dramaturgia propia; afirmar el hecho importante del grupo y también la



dramaturgia del actor, un actor que protagonice. Recuerdo muy bien que discutimos este tema y nos dimos un plazo para pensarlo. (Entrevista personal)

Almeyda recuerda la presión que ejercía el PUM al grupo para que sus integrantes se hicieran cargo de liderar la juventud. Había en aquel entonces una división entre los llamados zorros y los libios. El PUM venía de Vanguardia Revolucionaria que había tenido una presencia muy importante en Villa. Todos los integrantes del grupo militaban en esos años en el PUM, menos Diaz y Zignago. El PUM se va a dividir entre los que estaban muy cercanos al tema de la lucha armada y los que planteaban una tercera opción. Ni el MRTA<sup>84</sup>, ni Sendero Luminoso. Otro sector mantenía su idea de democracia participativa, ganar las elecciones, presentar candidatos, entrar a la dirección de la izquierda. La comunidad en Villa se divide. Un grupo se va con los libios y los otros con los zorros. Este gran debate va a suceder mientras el grupo de teatro estaba creando y realizando funciones de difusión de su obra “Carnaval por la Vida”. Asimismo, Almeyda recuerda otros golpes, como que algunos de los miembros del grupo por el simple hecho de hacer teatro en las vías públicas eran apresados por la policía.

Chela había sido apresada por el simple hecho de prepararse para un pasacalle. En una presentación en Chorrillos, uno de los muchachos terminó preso. Por el simple hecho de hacer teatro te ibas preso. Ya lo habíamos sentido, ya lo vivíamos. Entonces, dije vamos a lanzarnos a esto. Todo el mundo se miraba la cara y se preguntaba qué somos y nos dimos un plazo, una semana, como quien decir un sabático. Yo aproveché para visitar a mi madre y cuando regresé le pregunté a todos ¿Qué dicen? (Entrevista personal).

Rafael expresa que encontró una especie de familia en el grupo:

Yo encontré un sentido a las cosas en este grupo humano y se traducían en las obras, en las formas de relacionarnos, las maneras de cómo comenzábamos a entender nuestro quehacer y cómo este quehacer podía contribuir a esos grandes allí y ser parte ese grupo de gente con la cual nos encontramos y con las que hicimos cosas yo creo geniales y maravillosas. (Entrevista personal)

---

<sup>84</sup> Movimiento Revolucionario Túpac Amaru

Díaz piensa que el grupo nació para crear obras de teatro como “Carnaval por la Vida” en donde podían decir lo que pensaban. Y que su teatro se adelantó a lo que después iba a suceder. El grupo puso el comedor como espacio en donde iban a fluir e interrelacionarse el hijo militar, las madres, un personaje de Sendero que se iba a introducirse en el club, a las madres del comedor que estaban involucradas: “y después me doy con la sorpresa de que en la vida real estaba Sendero infiltrándose en el comedor. ¡Qué fuerte fue que se metieran tanto y que mataran a María Elena! ¡Qué difícil! Qué fuerte fue esta obra y que ahora analizamos después de tiempo. Lo que poníamos en escena más adelante se convirtió en la vida cotidiana” (Díaz, 2018: Entrevista personal).

Escuza comenta que Almeyda por su familia viaja al extranjero y que un 7 de agosto que era además el aniversario de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima, él le escribe haciendo una analogía de lo que acababa de suceder en el Centro de Comunicaciones, diciéndole que una bomba similar había explotado en el Centro de Comunicaciones: “Institucionalmente nos presionaban porque se había creado otra institución sobre la institución vieja donde la vida del grupo de teatro debía desaparecer e incorporarse al canal de televisión o morir. Sin consultarnos nos dice ‘saben qué ya no van a haber los talleres, se acabaron, ahora será la radio y la televisión. (Entrevista personal)

El grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador fue capaz de consolidarse como un grupo de artistas creadores comprometidos con su desarrollo artístico y su compromiso ciudadano y político con su distrito a pesar de los cuestionamientos que empiezan a tener dentro del Centro de Comunicaciones que les permitió formarse, que les dio un espacio y dio las condiciones para la dedicación al teatro a tiempo completo. Esto hace que el Centro quiera decidir sobre el futuro del grupo y les plantean un cambio de rubro, que dejen el teatro y se desplacen a la radio y la televisión.

Como Centro de Comunicaciones era lógico que decidieran empezar una experiencia con los medios de comunicación masiva, pero no que pensarán que podían decidir sobre lo que ya era un grupo de teatro consolidado y reconocido por los pobladores de su distrito. Al comienzo no dejaron que el grupo se pusiera un nombre propio y luego decidieron priorizar la radio y tv en vez del teatro. Les interesaba entonces más un público masivo mientras que el grupo de teatro buscaba un espectador interlocutor. Esta situación va ayudar a que el grupo decida separarse de la institución y afirmarse en su autonomía.

#### **4 El grupo “José María Arguedas” de Andahuaylas y la consolidación del teatro quechua.**

En el capítulo de la organización de la XIII Muestra nos hemos referido como Lieve Delanoy fue invitada a enseñar teatro y decidió realizar una versión teatral del cuento andino “El sueño del pongo” recopilado por José María Arguedas. Además de la versión teatral la segunda decisión importante fue hacerla en quechua. La obra fue un éxito por ser la primera vez que se ponía una obra en quechua, cuyo personaje principal heroico era un indio pobre sojuzgado por el terrateniente a ser sirviente de la hacienda, un “pongo”. Por eso la obra logró la identificación de la población de ascendencia campesina, quechua hablante y bilingüe, que además era la población mayoritaria en toda la región de Andahuaylas. Se hicieron muchas funciones y por esta difusión el grupo siguió ensayando todos los días por las tardes más allá de sus clases en el Pedagógico. Por esta persistencia y avance artístico el elenco decidió conformarse como un grupo de teatro al que le ponen de nombre Grupo de Teatro José María Arguedas.

Delanoy sigue paralelamente trabajando en las complementaciones de verano que se daban en el ISPA con otros profesores no titulados que estudiaban durante las vacaciones escolares para adquirir su título.

Al hacer trabajo de teatro con ellos voy enterándome de la magnitud de la violencia; entonces en unos ejercicios salió que por ejemplo que un profesor había sobrevivido tres simulacros de fusilamiento...o que otra profesora había escapado de una matanza...pero lo hablaron dentro del teatro, afuera no comentaron eso, siempre había un código, que todo lo que se hacía dentro del teatro no salía afuera, que era un sitio de confianza y de discreción (Entrevista personal)

Esta experiencia la llevó a elegir el cuento “Esperanza” del profesor Luis Rivas como motivación para la siguiente obra de su grupo porque le pareció muy importante sacar a la luz lo que estaba sucediendo, las desapariciones y la violencia en la región de lo cual nadie hablaba. Asimismo, lo invita a ser asesor literario del grupo. El cuento del profesor Rivas había sido ganador de un concurso literario organizado por el INC<sup>85</sup> y estaba basado en la historia de uno de los primeros desaparecidos de Andahuaylas. Un joven que una noche lo secuestra un grupo de encapuchados y nunca más se supo de él (ver el cuento en el Anexo 1). Para Rivas la palabra “Esperanza” significa, no solo en el contexto artístico sino también educativo, un sinónimo de reivindicación:

Porque hasta el 88 en el terreno educativo no teníamos ningún programa que reivindicara el idioma quechua en las escuelas.<sup>86</sup> Y segundo, todos los estudiantes y los pobladores de las comunidades campesinas aún sufrían un discrimen y un desplazamiento permanente. “Esperanza” era la posibilidad de reivindicar a esta gran masa soslayada y desplazada de su derecho de tener una educación en su propia lengua. Por otra parte, estábamos viviendo una convulsión social y nadie tenía las fuerzas de decirlo y el cuento me daba la posibilidad de abordar la realidad. Así nace Esperanza, esperanza de tener un mejor país, pero donde la violencia no esté presente (Entrevista personal).

Siendo profesor Rivas también nos comenta que en los colegios los textos que recibían estaban fuera del contexto sociocultural de la región. Si bien muchos eran de autores peruanos no eran del contexto de la región. Su cuento “Esperanza” se convertía entonces en un texto sencillo y fácil de reencontrarse con ellos mismos. Un recurso o un material pedagógico para motivar la lectura:

---

<sup>85</sup> Instituto Nacional de Cultura

<sup>86</sup> El 27 de mayo de 1975 por la Ley 21156 el presidente Juan Velasco Alvarado oficializo el idioma quechua. Esta iniciativa quedó detenida al dejar el gobierno.

Cuando Lieve me pide el cuento y me invita a asesorarla desde la perspectiva literaria y yo acepto, ella escoge actores y actrices quechua hablantes o bilingües y que pudieran hacer los dos ejercicios, interpretar los dos papeles, en castellano y en quechua. Creo que fue en los ensayos en que Lieve va a comprobar que hay un mejor nivel actoral, dirigidos utilizando la lengua materna y no el castellano. (Entrevista personal).

### Imagen 13 Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

Rivas remarca que desde el inicio Lieve ya no va a trabajar con el campesino que *motosea*<sup>87</sup>, el que habla mal, el campesino que siempre es objeto de abuso y explotación, como se vio en la obra anterior “El sueño del Pongo” en donde al final el pongo es redimido y logra vivir en la gloria después de muerto, no en la tierra, en un lugar fuera de la realidad porque en la tierra, en los andes del Perú no había todavía una reivindicación. Esta experiencia va ser fundamental para decidir a través de la versión teatral del cuento

---

<sup>87</sup> Que no habal muy bien el castellano



del Prof. Rivas, poner personajes campesinos con mucha dignidad, capaz de hablar muy bien el castellano sin olvidarse del quechua. Al respecto nos comparte su opinión sobre la obra: “creo que esta caracterización del personaje campesino fue el gran aporte de Lieve Delanoy en el teatro. Fue la primera en señalarnos el parlamento quechua” (Entrevista personal)

La introducción del quechua en el teatro va permitir que los jóvenes estudiantes de pedagogía descubran una fortaleza inherente en su habla y su cultura. Ellos y ellas gozaban de ciertos privilegios básicos porque tenían familias que los respaldaban en sus estudios, eran hijos de campesinos de Andahuaylas que tenían la posibilidad de tener a sus hijos e hijas en el ISPA. Delanoy formaba parte en Andahuaylas de una oficialidad comprometida con el campesinado y se arriesga a compartir su formación y dialogarla con los saberes de los docentes en formación.

Este compromiso la llevará a construir el grupo de teatro que será la voz local, que incluye también la voz de los campesinos porque la conocen y de allí proceden. La violencia que existía afectaba a las comunidades, a las regiones andinas, así como a la misma ciudad de Andahuaylas. Los miembros del grupo por ende y a pesar de proceder de ciertos sectores locales privilegiados no eran ajenos a la violencia que provocaba el conflicto armado interno. Esta voz despierta el cuerpo que nace de las prácticas de las danzas, canciones y del comportamiento de sus comunidades de origen y que recoge la larga tradición festiva y ritual agrícola y a través del teatro construye una voz y cuerpo públicos regional.

#### **4.1. Análisis de la Obra “Esperanza”**

Cuando comencé mi investigación, Lieve Delanoy me compartió el cuento “Esperanza” que dio origen a la obra, sin embargo, no contaban con un guion. Meses más

tarde logré articular el contacto entre Fanny Sotelo, Luis Rivas y la misma directora, y logramos que rehicieran un guion (Ver Anexo “02”) de lo que fue la obra. El siguiente análisis responde al texto literario que pienso no logra compartir todo lo que fue el entretejido de dramaturgias que la obra presentaba para el espectador de hace 33 años. Es por esto que después de este análisis del texto literario, incorporo comentarios de los miembros de la mesa de críticos que fueron publicadas en la revista QUEHACER 53.

### **Análisis de la obra “Esperanza”**

(Versión teatral del cuento que obtuvo el primer puesto en el concurso de cuentos corto del Instituto Nacional de Cultura “José María Arguedas”. 1,985)

#### **OBRA**

- “Esperanza”

#### **DRAMATURGIA**

- Luis Rivas Loayza

#### **PERSONAJES**

- Músicos
- Invitados
- Solteros
- Padre de la novia
- Madres de la novia
- Padrino
- Madrina
- Adela
- Comadres parteras
- Pascual
- Compadre negociante
- Eskalcha

- Amigos
- Sacristán
- Personajes vestidos de negro

#### ACTO

- Acto único con 6 cuadros

#### TEMA CENTRAL

- La perdida

#### FRASE TEMÁTICA

“En el camino de la vida, todos quieren ganar, no importa si al otro pueden pisar. En el camino de la vida no importa el dolor para justificar que las ideas del otro tú debes luchar. En el camino de la vida se sirve callando, se trabaja soñando que comes dignidad para la esperanza mantener”

#### LUGAR DE LA ACCIÓN

- Huancavelica

#### ACCIÓN DRAMÁTICA

- La acción dramática ocurre un pueblito del ande, un matrimonio joven, en el que el marido es convencido para viajar con el deseo de dar lo mejor a su familia. El parte, pero con el tiempo a pesar de la esperanza de que vuelva se van haciendo de la idea de que ya no volverá. El hijo crece y cuando ya está logrado en grupo guerrillero se lo lleva para que trabaje para ellos, Su madre queda sola sin hijo y sin esposo.

#### UNIDAD DE ACCIÓN

- Tiene una sola unidad de acción, “La vida armónica en comunidad”, es en el transcurso de esta unidad que vamos a reconocer diversos factores que van a interferir en esa sana convivencia.

#### CONFLICTO

- El conflicto principal está envuelto por abuso y aprovechamiento del más débil, dejándole solo: La pérdida, que se da como consecuencia de estas dos variables:

A) La partida del esposo que es engañado y nunca vuelve y B) El rapto de su hijo adolescente que es llevado por un grupo armado para reclutarlo.

## NATURALEZA DEL CONFLICTO

- Conflicto externo: Mostremos aquí las costumbres de nuestros pueblos, la mujer considerada nada, es la que se ha hecho para tener los hijos, y que debe dar a luz solo ha varoncitos, es la que debe servir y satisfacer ciertas necesidades, es la que no puede opinar, no puede reclamar, no puede levantar la voz, es la que calla hasta reventar, son las costumbres enraizadas en nuestros pueblos machistas donde la mujer sangra por dentro y calla suspirando por fuera.

- Conflicto interno: Es todo lo que no vemos, pero está allí presente la impotencia de no poder alzar la voz, de tener que callar ante el abuso y desprecio del poderoso, el miedo que no te deja dormir, la humillación que se hace una constante y aprendes a vivir junto a ella, el machismo enraizado en nuestros pueblos del ande donde la mujer que calla no es nada y la que alza la voz se reivindica. El conflicto interno es la lucha de la esperanza ahogada por la desesperanza.

## DESARROLLO O NUDO

- Un joven matrimonio, vive la experiencia de las costumbres de su comunidad, aprenden, aceptan y crecen conviviendo en comunidad, todo marcha bien hasta que el esposo decide viajar para conseguir un poco más de dinero y poder brindar un poco de bienestar a sus familias. La mujer le pide que no viaje, es menospreciada por el compadre diciendo “Desde cuando la mujer contradice al marido” ese comentario hace que la mujer calle y acepte con dolor y resignación su partida. Pasa el tiempo y su esposo no vuelve, su hijo ya creció y guarda la esperanza del regreso de su padre. Son una familia feliz, el un hermoso adolescente, sano e inteligente ella feliz con el único amor de su vida cuando de repente es raptado por un grupo guerrillero y de esta manera apartado de su familia.

## DESENLACE O FINAL

- Adela sola se da fuerza, confía en la pureza de su hijo, sabe quiénes se lo llevaron, pero para ella él es el amor de su vida, finalmente realiza un ritual para fortalecer la esperanza que toda la vida su hijo le hizo albergar en su corazón.

## PROPUESTA

- La propuesta presenta un desarrollo escénico en el ande peruano. En la propuesta dramaturgica podemos observar que la obra está pensada para el trabajo colectivo donde todos realizan la obra intercalando los personajes. La madre despide a su hijo y le dedica un poema, deseando nunca perder la esperanza, para esto en la propuesta el actor y actriz es multidisciplinaria, tocan, cantan y bailan y se presentan en una propuesta brechtiana.

#### 4.1.1 Opiniones de los integrantes de la Mesa de Críticos

En conversaciones con Santiago Soberón, expresó que le pareció interesante que en el análisis de ahora se aluda ligeramente a una perspectiva de género, que posiblemente en esa época no lo hubiera el visibilizado. Valora también que la obra haya sido escrita y montada en quechua porque fue parte del aprendizaje de los grupos de capitalinos que empezaban a conocer y reconocer las diferentes maneras de hacer teatro en el interior de nuestro país, sus fuentes tradicionales, sus propias convenciones escénicas, su visión de mundo, su problemática y, por supuesto, su lengua. Al respecto señala:

“...el quechua nos enrostró la enorme brecha que podía haber entre peruanos. Era descubrir un teatro que siempre estuvo allí, pero al que le dimos la espalda todo el tiempo. El conflicto armado interno fue tematizado de diferentes maneras por las obras de los grupos de teatro independiente que participaron en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano en Andahuaylas 1988. El grupo José María Arguedas con su obra “Esperanza”, desarrolla el tema de la pobreza, la falta de oportunidades, la explotación laboral aunada a la delincuencia, el abuso y la crisis generalizada en el campo por el conflicto armado interno. En ese contexto muestra el rapto del hijo adolescente de una familia campesina por la guerrilla. La población andina en la obra se ve representada por esta familia que es cruelmente desmembrada por un sistema de explotación del hombre por el hombre y por quienes decían luchar contra ese orden aplicando la violencia y el terror incluso contra la propia población andina, a la que supuestamente defendían”. (Entrevista Personal).

Juan Larco, en 1988 escribió que:

“...el grupo José María Arguedas, nos comparte un teatro íntegramente hablado en quechua. Una obra enteramente en la tradición de un teatro realista sobre un tema de la actualidad. Con mucho humor. El humor propio de los campesinos quechuas. La máscara aparece sólo una vez para simbolizar a un muerto, víctima de la violencia que ha irrumpido de pronto en la obra, como lo ha hecho en la vida de esos campesinos” (Revista QUEHACER Nro. 54: 86).

Así mismo advierte que el siente un peligro latente y en la posible aparición de una suerte de culturalismo andino, de culto a las formas de la cultura andina. Y piensa que este peligro puede ser sorteado por la vigencia de esas formas en la vida actual de los campesinos andinos.



## 4.2 La presencia de la mujer

Imagen 14 Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas

La presencia de la mujer fue desde el inicio algo muy importante. La mayoría de los integrantes del grupo eran mujeres, porque ellas eran la gran mayoría de estudiantes de pedagogía en la región, pero a la vez históricamente han sido las mujeres del movimiento de teatro independiente las que han consolidado y administrado sus grupos. La directora era mujer y la protagonista de “Esperanza” era también mujer, Fanny Sotelo, quien representaba a mamá Adela. Cuenta Fanny que conoció a Lieve en 1983 cuando empezó a dictar los talleres de teatro. Ella vio las funciones de “El sueño del Pongo” y luego se incorporó al grupo. Por su dominio del quechua y su frescura en escena Lieve le pide que haga el personaje de la madre, Adela.

Eran años muy fuertes de situación social en el Perú. Yo conocía muchas gentes que llegaban a Andahuaylas que llegaban huyendo del terrorismo y escuché

muchas historias. Y fui internalizando estas historias. Y a través del profesor Rivas conocí personalmente a la Señora Adela (que inspiró el cuento). Hace poco ha muerto muy viejita. Sola, sin su hijo, sin su esposo. Despojada de sus bienes. El profesor Rivas siempre estuvo al tanto de ella. Ella representaba a las mujeres que han sufrido muchas injusticias. El mensaje de la obra calaba en los espectadores. La obra hacía reflexionar mucho. Era muy impactante (Entrevista personal).

Fanny es maestra. Para ella la experiencia con el grupo José María Arguedas fue como un taller intensivo para la vida y que la ayudó a formarse como maestra de teatro en el colegio. Conoció la obra de José María y esta experiencia le ha permitido montar obras con sus alumnos y alumnas del colegio basada en los cuentos en diálogo con su realidad. Igualmente, para el profesor Rivas fue un descubrimiento de cómo se podía hacer una mejor educación a partir de la lengua materna que los niños y niñas tenían. La misma lengua que el 80% de la población de Andahuaylas tenía en esa época. La lengua aportaba además la cosmovisión de los que la hablan.

Y por otra parte también nos dábamos cuenta que no solamente los actores y las actrices estaban dispuestas a aportar con su cosmovisión a ciertas circunstancias que se estaba trabajando en el proceso del montaje. Por ejemplo, lo que significaba la coca o el significado que tenía ciertos ritos que están en el contexto del cuento y creo que todo esto fue importante. Hacer que los actores participen en el proceso del montaje más activamente era interesante. No eran actores que solamente estaban esperando la dirección de alguien para actuar en el escenario. (Entrevista personal)

**Imagen 15** Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas

**Imagen 16** Obra "Esperanza" del grupo de teatro José María Arguedas



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas

Lieve nos comparte que “La obra tuvo un gran impacto lo hemos presentado en varios pueblos, en el mismo ISPA y siempre ha provocado mucha consternación como si uno destapaba una olla, ¿no? Y allí nos dimos cuenta que había muchísima violencia, pero que la gente no podía hablar” (Entrevista personal). Después de la función conversaban con los espectadores, pero dejaron de hacerlo porque en algunas funciones se presentaron policías que indagaban sobre lo que sucedía: “Para nosotros la intención cuando hacemos esta literatura, para el teatro fue denunciar la violencia social que entonces vivía nuestro país, que también nos trajo dificultades. Por una parte, con la represión oficial y por otra parte con los subversivos. Pero así sobrevivimos hasta ahora”. (Entrevista personal).

Rodolfo Rodríguez reconoce la presión política que las fuerzas armadas ponían sobre el trabajo teatral:

(...) obviamente eran tiempos convulsos, había constantemente amedrentamientos contra el trabajo que hacía Lieve y su esposo y la Fundación en general que tenían que ver con la organización de las comunidades y todo esto. Entonces siempre despertaron sospechas de parte de del Estado y sobre todo del ejercito sobre el trabajo que realizábamos, ¿que había dentro de todos estos propósitos de realizar talleres, de formar grupos, de estimular escritores peruanos de promover temáticas que nos identificaran entorno a la realidad nacional? Estas cosas, despertaban muchas suspicacias (Entrevista personal).

La obra en quechua generaba confianza en los espectadores campesinos quienes después de las funciones hablaban sobre la verdadera situación que estaban viviendo las comunidades y los sectores urbanos de la región. La historia de la obra lograba la identificación de los espectadores y fortalecía la presencia de la mujer. El personaje y protagonista de la obra era una mujer, el grupo tenía una presencia mayoritaria de mujeres y la directora del grupo era una mujer extranjera que se había dejado adoptar por la cultura Andahuaylina. Este cuerpo profundamente femenino que mostraba el grupo de teatro,

sumado a la voz quechua convertía sus obras de teatro en eventos contestatarios capaces de lograr una comunicación más allá del significado propio de la narración.

En relación a la participación de la mujer, vemos que la mesa de críticos estuvo constituida por cinco hombres. Esto no sería posible hoy. Buscaríamos una mesa con paridad. A finales de los 80, a pesar de que el número de mujeres en el ejercicio del teatro era mayor, han sido los hombres los que tenían los cargos de dirección y dramaturgia, con excepciones como las de Sara Joffré, Lieve Delanoy o Lucy Astudillo. A pesar de que en la Asamblea Nacional que se realiza al final de la XIII Muestra Nacional se entrega al MOTIN Lima la responsabilidad de la Comisión Organizadora del Congreso Nacional que daría origen a la formación del MOTIN Perú, y este elegiría a tres grupos cuyas representantes serían tres mujeres: María Reyna del grupo Comunidad de Lima, Yady Collazos del grupo Setiembre y yo, representando a Yuyachkani, al realizarse al año siguiente, en 1989, el Congreso en Cajamarca, se elegirán nuevamente tres hombres en la dirección general de la organización. La presencia en el movimiento popular de lideresas de los Comedores Populares, de las organizaciones del Vaso de Leche, grupos feministas, de las direcciones de organizaciones políticas, nos mostraba que había un cambio que se estaba procesando pero que todavía no se consolidaba.

#### **4.3 Un evento de carácter nacional con el tema cultural**

Por la calidad artística, el tema, la innovación y el significado cultural de “Esperanza” el grupo José María Arguedas logran ser elegidos como *carguyocc* de la Muestra Regional y la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano. Una gran responsabilidad de organización y de riesgo político. La labor que debían realizar en 12 meses sería inmensa y requeriría de la entrega y participación no solamente del grupo sino de toda la población de Andahuaylas.



Rivas recuerda que en 1988 con la Muestra fue la primera vez que Andahuaylas organizaba un evento cultural de gran magnitud:

Nunca se había hecho un evento de carácter nacional, con el tema cultural en Andahuaylas. Era la primera vez que se organiza este evento y es por primera vez que sucede algo extraordinario. Hasta la década del 70 José María Arguedas no era conocido en su propia tierra, para nada. No había ningún parque, ninguna calle, institución que llevara su nombre. La Muestra del 88 que iba ser un evento extraordinario asume por primera vez llevar el nombre de “José María Arguedas” (...) Fue interesante y muy motivante ya que no solamente tuvo efectos en el arte teatral en la escuela y en el aspecto educativo sino en la necesidad de reivindicar a Arguedas en su pueblo (Entrevista personal).

Asimismo, Rivas hace un alto en sus recuerdos y comenta:

Hoy en día si tú vas a Andahuaylas tienes la posibilidad de encontrar y escuchar Arguedas hasta en la sopa, como decimos. Todo el mundo se llama Arguedas, toditas las organizaciones. Tenemos organizaciones en transportes que se llaman Arguedas, en escuelas y colegios que se llaman Arguedas, tenemos lustrabotas, canillitas, y tenemos hasta un distrito que últimamente se ha creado que se llama Arguedas. Entonces José María Arguedas está presente en todas partes, lo que necesitamos ahora es leer más a Arguedas y eso empezó, como digo, con el nombre de José María Arguedas puesto a la organización de la Muestra del 88 (Entrevista personal).

Entrevistando a Mark Willems, esposo de Lieve Delanoy y co-organizador de la muestra, recuerdo cuando mi grupo Yuyachkani fue invitado a la Muestra Regional con la obra “Los Músicos Ambulantes” a presentarnos en la comunidad de Huamcabamba. En mitad de la función empezó a llover y las comuneras y comuneros se taparon con ponchos y mantas y siguieron viendo la obra. No se movieron y nosotros seguimos actuando. La obra siguió, salió el sol, nuestros vestuarios se secaron y luego de una hora terminó el espectáculo. La comunidad entró al espacio, agarraron los instrumentos y apareció por una esquina un danzante “El Oso Mariano” que vino a jugar con nuestros personajes animales humanizados (el burro, la gata, el perro, la gallina) y a enamorar a la gallina a la que cargó y casi raptó. Mark me dice que el teatro en el campo es un evento verdadero. Todo sucede en su tiempo. La ficción está entrecruzada con la realidad.

Una regla de las Muestras Nacionales es participar siempre con nuevos trabajos artísticos y esto, a pesar de la intensidad del trabajo de la organización de la Muestra Regional y la Muestra Nacional, alienta a Lieve Delanoy y a su grupo a crear una nueva obra a la que ponen el nombre de “Kuyakuyki” (Te quiero), sobre el tema de la emigración a Lima, la desintegración de la familia y sobre la discriminación dentro de la sociedad Andina. Lieve nos comparte qué motivó la obra:

Por ejemplo, el día de la graduación de los nuevos maestros del pedagógico siempre se preparaba comida y eran las mamás de los alumnos y alumnas que se estaban graduando las que cocinaban, pero ellos y ellas no las presentaban. Tuvieron vergüenza de decir es mi mamá porque eran campesinas en polleras cocinando y eran las mamás de los alumnos. ¡Esto era muy fuerte! Estaba muy presente en nuestra sociedad (...) Kuyakuyki mostraba esta discriminación, de cholearse entre ellos y ellas mismas, es triste. Pero tiene que ver con lo que se veía, se vivía, de no encontrar formas de respetar tu origen y tu cultura. Ha sido una lucha muy fuerte y muy dura. (Entrevista personal)

**Imagen 17** Obra "Kuyakuyki" del grupo de teatro José María Arguedas



Fotografía de Adie Barandiarán. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas

**Imagen 18 Obra "Kullakuyki" del grupo de teatro José María Arguedas**



[Fotografía de Adie Barandiarán]. Archivos fotográficos de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano, Andahuaylas, Apurímac.

La obra era bilingüe. El grupo JMA había encontrado en el quechua una herramienta poderosa porque les permitía expresarse, decir lo que sentían: Esto ha provocado también muchas discusiones y muchas confesiones de dolor. El único momento donde ellos cantaban quechua era en los carnavales. En las fiestas sociales, por ejemplo, sonaban por seis horas de cumbia y cuando iba a terminar la fiesta empezaba el huayno y allí ¡toooooodaas! bailaban y cantaban. Como quien dice la hora loca. Y era el único momento que la gente se divertía y terminaba.

Lieve reconoce que es en el teatro quechua que surge un pequeño foco de resistencia frente al teatro tradicional en castellano:

Claro también fue muy importante la llegada de ustedes (Yuyachkani) en el 1987. Ver la representación del mundo andino en toda su magnitud tuvo un impacto muy fuerte. Empieza a nacer un orgullo en los quechua hablantes. Y esto también se

expresaba en la pintura, en la literatura como la de Luis Rivas, en los músicos, en los guitarristas que empiezan a retomar el huayno (Entrevista personal).

#### **4.4 La mirada sobre lo andino y desde lo andino**

Este recuerdo de Lieve Delanoy del diálogo de las obras de Yuyachkani con los espectadores quechua hablantes de Andahuaylas lo recoge Juan Larco, que fue miembro de la Mesa de Críticos, cuando escribe meses después en la Revista “Quehacer”. El encuentra que en Andahuaylas se habían confrontado la mirada sobre lo andino con la mirada desde lo andino y puso como ejemplo la escena de “Pistaco” (“Contraelviento”) de “Yuyachkani” y la obra “Esperanza” del grupo “José María Arguedas” de Andahuaylas. Él encuentra que mientras “Yuyachkani” nace y se forma en la capital, asumen lo andino como un componente central de su identidad y de su dramaturgia. Actores monolingües del español que empezaron a aprender el quechua, que aprendieron a tocar el charango, el violín a la usanza andina, a confeccionar máscaras y a través de la observación de las fiestas patronales andinas, de sus danzas, de sus mascararas aprendieron a seguir las huellas de la cultura andina y se compenetran con ella, tratando de apropiarse de sus formas, de sus símbolos para apropiarse de sus contenidos y lo transmutan en la escena. Con estos argumentos hurgan en los estratos profundos de la cultura andina.

“Pishtaco” (Contraelviento) parece querer poner en relación estos elementos altamente cristalizados de la cultura andina con un hecho de la actualidad: la reanimación, en Ayacucho y otras zonas de los andes, sumidas en los estragos de la violencia de una antigua creencia (¿leyenda, mito?) en los “pishtacos” seres abominables, extraños a la comunidad que matan a sus víctimas para extraerles la grasa. El destino de la grasa varía según las épocas para fundir las campanas de las iglesias, para pagar la deuda externa. (Larco en QUEHACER54, 1988: 96).

En cambio, el grupo José María Arguedas no muestra trajes, máscaras o danzas extraídas de fiestas patronales. Tampoco símbolos. Un teatro íntegramente hablado en quechua. Un teatro realista sobre un tema de la actualidad, que habla de su propia vida de

hoy. Un teatro con mucho humor, el humor propio de los campesinos quechuas. Un teatro en donde su discurso no es sobre lo andino, sino desde lo andino. Y agrega:

Ambas están llamadas a enriquecerse mutuamente. El teatro está tendiendo puentes entre estas dos miradas. En esto está dando lecciones que pueden ser incluso de provecho para lo política, porque no solo se confronta en escena, sino que debaten, fraternizan, reflexionan juntas sobre los problemas, no solo del teatro, sino de la cultura y del futuro de nuestra nación (Larco en Quehacer 54, 1988: 96).

El Prof. Luis Rivas sostiene que la dedicación exclusiva a la Muestra Regional y la Muestra Nacional les fue creando problemas de estudios y laborales a los integrantes del JMA:

Muchos entraron en conflicto con sus padres. Pensaban que el teatro era bueno por un rato, pero no podía ser su profesión. Y los padres aceptaron que era una forma de capacitarse, pero dedicarse al teatro no era una cosa seria. Entonces varios miembros del grupo, hombres y mujeres, entraron en conflicto. Algunos se salieron otros tenían problemas y así el grupo se fue achicando (Entrevista personal).

Los que dejaban el grupo se llevaban la experiencia y la volcaban en su trabajo pedagógico. Los profesores de inicial habían aprendido la confección y manejo de títeres y la manera de hacer guiones basados en los cuentos, sobre todo tradicionales. Como dijimos anteriormente el grupo estaba integrado por alumnos y alumnas de los últimos años del Pedagógico de Andahuaylas y en su gran mayoría mientras terminaban la muestra realizaban su último ciclo de estudios que les demandaba viajar a alguna comunidad para sus prácticas respectivas. Fueron cuatro años los que vivió el grupo, muchos quizá entre la vida y la muerte que reinaba en la región. Sin embargo, su aporte al teatro quechua fue indiscutible. El grupo formó a casi 100 profesores bilingües que fueron pasando por los talleres de la Muestra Regional y la Muestra Nacional fue enriquecedor. Ellos y ellas convivieron con casi 300 teatristas de todo el país, estuvieron en los talleres, demostraciones y pudieron ver las obras teatrales que se presentaron y luego participaron de las asambleas organizativas del movimiento. Esta experiencia los



marcó, las fortaleció y pudieron volcar lo vivido, aplicar lo aprendido, renovar, recrear, adaptar las técnicas de creación teatral y ponerlas al servicio de los alumnos y alumnas de los colegios de la región.

Conversando con Lieve Delanoy me comparte las diferentes emociones y enseñanzas que le dejó la “XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano: “Yo siento como un encuentro feliz. Era un brote de resistencia contra la violencia absurda que flagelaba esta zona y al país. Y no sucumbir al miedo. Abrir una puerta y una ventana y ver que existe otro mundo mucho más grande y ancho” (Entrevista personal).

Lieve Delanoy cumple en la historia del movimiento de teatro peruano un papel muy importante de impulso y consolidación de un teatro quechua de la región del sur oriente del país. Su decidida intervención como pedagoga, actriz, dramaturga y directora entrelazada a la formación de actores y actrices que simultáneamente a la vida creativa y de formación artística, van estudiando para profesores, va impulsar una nueva generación de artistas-pedagogos. La experiencia que vivieron más de 100 jóvenes, entre hombre y mujeres que participaron de los talleres de formación artística y del grupo, los va a enriquecer y fortalecer en su decisión de ser profesores bilingües capacitados en la utilización de las técnicas de creación teatral para la educación.

El grupo José María Arguedas va una inspiración para los demás grupos regionales en la necesidad de impulsar obras de teatro en quechua que pone como protagonistas a los personajes que nunca fueron tomados en cuenta, quienes ingresan a la escena con sus danzas, cantos, vestuarios, su cosmovisión y su idiosincrasia poco conocida.

## **5 De qué manera la participación en la XIII Muestra influyó en las trayectorias artísticas y políticas de los grupos “Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador” (Lima) y “José María Arguedas” (Andahuaylas)**

### **5.2 Trayectoria del grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones**

Los actores y actrices del grupo Taller de Teatro de Villa El Salvador expresaron a lo largo de la entrevista realizada para esta investigación, que su participación en XIII Muestra fue indispensable para fortalecer su decisión de profesionalizarse en el teatro y que este teatro estuviera siempre ligado a su distrito de origen.

Escuza evalúa que lo vivido el día de la función de “Carnaval por la Vida” en el contexto que se dio en Andahuaylas los empoderó en su decisión de seguir creando espectáculos comprometidos políticamente con el contexto que vivían en Villa El Salvador en pleno conflicto armado.

Cuatro años después vivirán de cerca la muerte de María Elena Moyano que fue el shock más grande que vive la comunidad de Villa El Salvador. Un dolor colectivo muy fuerte y que hasta ahora no ha salido de este nos dice Escuza:

Es un shock, así como el shock del 92, como el shock de Fujimori, ¿no? No ha terminado. Febrero la muerte, el 15, el asesinato de María Elena. Al final como que te vas quedando solo, ¿no? Con esta idea de querer seguir haciendo lo mismo, pero cuál es el sentido ya de hacerlo, cuál es la lógica de hacerlo porque te están cayendo bombas. ¡Estábamos aquí y mira había muerto María Elena! Había muerto María Elena y estábamos haciendo con Arturo “Voces en el silencio”, y José Jibaja y contigo Chela (Graciela Diaz), ¿no? Y allí muere María Elena (Entrevista Personal)

Recuerda entonces que en los meses siguientes hay un atentado con un coche bomba a la comisaría que queda al costado del Centro donde estaban haciendo la entrevista y en donde ellos ensayaban en 1992. Estaban intentando iniciar un proceso en homenaje a María Elena Moyano, con Díaz que hacía el personaje de María Elena. “Después de la explosión Chela termina en emergencia con las esquirlas del techo

clavadas en la espalda, en la misma sala de ensayo y al lado de mucha gente herida con el eternit del techo que vino abajo”. (Entrevista personal).

El local del centro queda en escombros y ellos deciden continuar: “Que será ser actor, ser actriz en estos contextos de violencia ¿no? Es lo que tratas de abordar. Y en junio hubo un siguiente atentado. Esta vez en la Municipalidad y nosotros seguíamos ensayando con terquedad” (Entrevista personal).

Escuza reconoce que cuando el Centro de Comunicaciones les plantea un cambio de rubro y que ellos dejaran de hacer teatro para pasar hacer radio y televisión, decidieron salirse de la organización y optar por construir un espacio propio para el teatro de grupo que asume el nuevo nombre de “Vichama Teatro”. Almeyda ya desde Francia logra conseguir apoyos económicos para que Escuza pueda con un préstamo conseguir un espacio y construir lo que ahora es la sede del grupo en Villa El Salvador.

Vuelven a la pregunta al grupo ¿Que motiva a la gente a hacer un teatro por la vida? Se podría preguntar ¿Qué motiva a los actores y actrices en Siria, donde están asesinando a niños y niñas, a hacer teatro? o ¿qué motiva en Irak? o en cualquier parte donde hay situaciones como esta. El asesinato de María Elena Moyano fue un momento de inflexión y de cambio para el grupo que siguió trabajando y vuelven a participar en 1992 en la XV Muestra Nacional de Teatro Peruano en Cusco en donde notan como la violencia en el país está golpeando la organización del movimiento y de la muestra misma:

Discutimos mucho con (la investigadora cubana) Magaly Muguercia (que fue miembro de la mesa de críticos), sobre las dificultades que tenía la muestra, las ausencias de mucha gente empezaban a notarse. Entonces, como que nosotros volviendo de Cuzco... tuvimos como un mini congreso del grupo y dijimos "ya no podemos más con la Muestra ni con el Motin". A echarle balas a esto, estábamos sumamente frágiles. En el año 93 se consolida este cambio de espacio, donde tuvimos que tomar otro nombre y continuar nuestro proceso (Entrevista personal).

Almeyda evalúa que todos los que fueron parte de Grupo de Teatro no han parado, siguen haciendo teatro, siguen haciendo creaciones colectivas, siguen construyendo esa imagen de actor que entrena y piensa que el grupo no se quiebra, sino que se separa por diversas razones personales, pero piensa que en todos y todas las experiencias han quedado marcadas:

Todos nosotros y nosotras seguimos en el mundo del arte y creo que vamos a morir allí, en esa dinámica. Y eso es una de las cosas que creo que es vital, no sólo las obras y la participación política o el tema más allá de eso, sino la formación el conjunto y lo que vivimos nos ha hecho trascender en esa experiencia del teatro (Entrevista personal).

Actualmente, quienes conformaron lo que fue el Grupo de Teatro del Taller de Teatro del Centro de Comunicación de Villa El Salvador continúan. Miguel Almeyda es escritor, actor, dramaturgo y director teatral independiente. Arturo Mejía y Rocío Paz fundaron en 1992 el grupo de teatro “Arenas y Esteras”<sup>88</sup> con una importante labor de teatro y derechos humanos con sede en Villa el Salvador, Graciela Díaz y Rafael Virguez fundaron en 1999 el grupo “Casa Infantil y Juvenil de Arte y Cultura” – CIJAC<sup>89</sup> con un trabajo fundamentalmente dedicado a niños, niñas y jóvenes con sede también en Villa El Salvador, y César Escuza y Magi Zignago son miembros fundadores del grupo “Vichama Teatro” que sigue desarrollando el teatro de grupo y de creación colectiva y que asume su historia desde el origen del grupo Taller de Teatro que participó en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano.

---

<sup>88</sup> Fundado el 28 de marzo 1992. Proponen una forma de ser y hacer arte que contribuye al desarrollo humano y transformación social.

<sup>89</sup> Fundado el 20 de mayo de 1999. Su objetivo es contribuir en una cultura de paz y justicia social. Es una institución artística cultural de base que promueve las artes escénicas desde dos dimensiones: la profesional y la social

### 5.3 Legado del grupo “José María Arguedas”

Si bien el grupo José María Arguedas vivió solamente cinco años dejó un legado a través de la diáspora de sus miembros que en su gran mayoría llegaron a ser docentes que se encargaron de multiplicar estas enseñanzas, como lo recuerda la Prof. Fanny Sotelo que actualmente sigue enseñando en Andahuaylas.

El Prof. Rivas del grupo José María Arguedas considera que a partir de la muestra del 88 se empiezan a generar actividades permanentes no solamente en el contexto del teatro sino también en la música, la pintura, la literatura. Se logra publicar “Cuentos y cantos” donde está el cuento “Esperanza” y se convierte en el único libro que se logra publicar en la región con relatos de lo que allí se vivía y a finales del mismo año, 1988, con la colaboración de Luz Tello, Rivas logra publicar una pequeña revista con el nombre de la XIII Muestra en donde se colocó información de los grupos de teatro de Andahuaylas, sus obras y se publicó una carta de José María Arguedas escrita el 23 de junio de 1965, después del cuestionamiento a su obra, donde manifiesta su deseo de querer ser enterrado en Andahuaylas: “Donde quiera que se me entierre pero que sea en Andahuaylas. El canto me llegará no sé de dónde... y al final en una nota pequeña le agrega “Algún día el quechua será inmortal”. (Entrevista personal)

Lieve Delanoy comenta que durante muchos años el teatro se convirtió para ella en una herramienta social de trabajo con mujeres, con sobrevivientes de matanzas además de su trabajo de profesora de teatro en el Pedagógico. Sin embargo, toda la experiencia vivida en las regional y en la muestra, la llevaron a regresar a reencontrarse con el escenario, y es así que escribe el guion de lo que fue su unipersonal “De tanto volver” (Anexo “4”) que para ella es un paralelo autobiográfico entre la vida de su familia en la posguerra mundial y la vida de un joven promotor de salud en la guerra interna que se vivía en Andahuaylas que ella conoció.



Está basada en una experiencia personal que tuvo a los 10 años de edad cuando a la cantina que administraban su papá y mamá después de la Segunda Guerra Mundial, entró una mujer gitana sobreviviente de los campos de concentración que su abuelo había entregado a los nazis. “Entonces yo hice un paralelo de la violencia entre esta mujer perseguida por su etnia y la matanza de un joven promotor de salud. Luciano que fue degollado en la guerra”. “De tanto volver” fue dirigida por Beto Benites y estrenada en 1993 y estuvo en difusión en el Perú en la Muestra Nacional, encuentro y festivales y en festivales de teatro y encuentros de mujeres en América Latina y Europa hasta el 2015. La obra tiene un tejido dramático que entrelaza el testimonio personal, la denuncia, la danza, el canto, la música.

El Prof. Luis Rivas se convierte para mí en un referente cultural indispensable por su compromiso con el teatro, la pedagogía, el amor al Amauta José María Arguedas y su trabajo cultural en Andahuaylas y las comunidades de los alrededores. Su participación en la XII y XIII Muestra Nacional con “Esperanza” y el reconocimiento que recibe como impulsor del Teatro Quechua lo llevan a fundar el Grupo “Pukllay. Teatro Experimental Andino”.

Como estamos en plena guerra, en plena convulsión social, empezamos nosotros a montar obras basadas en la idiosincrasia no conocida del campesino. Esa idiosincrasia festiva, esa idiosincrasia de la sutil ironía. Esa faceta del campesino también alegre que ya no motoseo sino es capaz de hablar muy bien el castellano, pero también es capaz de hablar muy bien su idioma nativo, sin olvidarse. Presentar ya no al campesino que llora y se lamenta sino al campesino que también puede reírse y sobreponerse a toda esta situación difícil que vino con la compulsión social...la ironía es un buen cicatrizante contra las grietas sociales. Tú tienes el poder yo tengo la risa”. (Entrevista personal)

Marco Willems reconoce un antes y un después de la Muestra y describe al grupo “Pukllay” como grandes payasos, de primera, que entran en todos los códigos de la calle de una forma civilizada, sin burlarse de su cultura. Nos dice que son payasos, hacen locuras, su quechua es perfecto, son herederos de una mitología que alberga siempre

espacio para personajes bromistas que buscando la dualidad ponen el mundo al revés como los duendes, bufones, animales pequeños o dioses graciosos. Es un quechua mucho más rico que muchos payasos usan.

“Pukllay” con sus payasos andinos dirigidos por el Prof. Rivas buscó con la risa la oposición al contexto violento, no solo en la época del conflicto armado, sino también ahora una región con un alto índice de violencia, narcotráfico y pobreza:

Así, el personaje bromista y caótico representa a la sociedad “al revés” y, por lo tanto, es el modelo a no seguir. Por otro lado, también estos personajes, en permanente carnaval, parecen revelarnos simbólicamente una realidad (una certeza) de la condición humana: el mundo es absurdo y, por más que sigamos las reglas, nada suele salir como correspondería a la lógica. (Huerta, 2019, p.27)

### **5.2.1 El teatro y el impulso del uso del quechua en las Escuelas**

El Prof. Rivas reconoce el hallazgo feliz de la XIII Muestra en relación al teatro-quechua-educación, ya que todos los profesores y profesoras graduados en Andahuaylas implementaron las técnicas de teatro, títeres y el diálogo intercultural para la enseñanza en los colegios de las provincias. Hoy en día en Apurímac se ha generalizado la enseñanza del quechua en el nivel inicial y primario.

(...) contradictoriamente donde más dificultades hemos encontrado con esta tarea en favor del quechua, es en las propias comunidades campesinas. Y con los propios padres y madres de los estudiantes porque todavía hay este describen que las comunidades campesinas han vivido por siglos. Los padres aún creen que van a ser objetos de menosprecio haciendo que sus hijos reciban la enseñanza en lengua materna van a seguir o ser objeto de menosprecio. Entonces queremos vencer esto. ¿Cómo lo vamos a hacer? pues llevando universitarios a sus propias comunidades haciendo trabajo artístico cultural y utilizando su lengua materna. (Entrevista personal)

## USO DEL QUECHUA EN LAS ESCUELAS DE ANDAHUAYLAS

FECHA	ORGANISMO	ACCIÓN	DESARROLLO
Octubre 1975	Ministerio de Educación	Se abre el Instituto Superior Pedagógico José María Arguedas	Anteriormente la Escuela Normal quedaba en la localidad de Salinas. A medida que crece la población hay más demanda de profesores. La normal se transforma en el ISP para formar profesores de inicial, primaria y secundaria.
27 mayo 1975	Ministerio de Educación	Decreto Ley 21156 Uso del quechua como lengua oficial del país.	No se logra implementar el estudio del quechua en los centros de estudio por oposición de las mismas familias campesinas. Quieren que sus hijos aprendan bien el castellano para que no sigan siendo discriminados.
1986	Instituto Pedagógico José María Arguedas Formación del Grupo Teatral JMA	Montaje de la obra teatral “El Sueño del Pongo” en quechua JOSE MARIA ARGUEDAS: Fanny Sotelo, Mery Ascue, Manuel Reynaga, Máximo Guisado, Lourdes Alcarraz, Fernando Acuña, Rina Sánchez, Willy Curi, Máximo Contreras, Maura Casafranca, María Medina Montaje de la obra “Esperanza”	Se logra un gran impacto en las familias campesinas de los y las estudiantes. Se realiza una gran difusión.

1988	La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano 8 grupos de teatro Andahuaylino, se impulsa el teatro en quechua	<p>Espectáculos en quechua</p> <p>Difusión en toda la región</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Grupo José María Arguedas, organizador de la XIII Muestra.</li> <li>• Grupo Javier Heraud dirigido por Freddy Cruz,</li> <li>• El Color de la Forma dirigido por Edwin Medina</li> <li>• Grupo Riqchary dirigido por German Delgado</li> <li>• Grupo Chaska dirigido por Máximo Obregón</li> <li>• Grupo de teatro de Ocobamba</li> <li>• Grupo de teatro de Uripa</li> <li>• Grupo de teatro Bertold Brecht dirigido por Alberto Truyenque,</li> <li>• Grupo Pukllay dirigido por el Prof. Rivas</li> </ul>	Se sigue fortaleciendo la importancia del quechua en toda la región
1991	Antón Spinoy en convenio con el Ministerio de Educación	<p>Dra. Marta Ubilluz, aprueba en el convenio la obligatoriedad de enseñar quechua en:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Instituto Superior Pedagógico José María Arguedas</li> <li>2. En cinco centros pilotos de las diferentes comunidades de Andahuaylas:</li> </ol>	Todos los profesores y profesoras eran artistas. Fanny Sotelo y Mery Ascue formaban parte del Grupo de Teatro José María Arguedas.

	<p>En el ISPJMA Se empieza enseñar el curso de quechua obligatorio.</p>	<p>Centros Pilotos Bilingües</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Comunidad de Saqlaya cuyo responsable fue el Prof. Oscar Chiquillán – mandolinista-.</li> <li>2. Comunidad de Anqaraylla responsable Fanny Sotelo –teatrística-.</li> <li>3. Comunidad de Posoqoy en Talavera de la Reyna, responsable Prof. Leonardo Pérez – violinista-</li> </ol> <p>Comunidad de Huampica en Andarapa responsable el Prof. Herminio Gutiérrez – guitarrista-Comunidad de Pukullu Qocha en Pacucha y la responsable la Prof. Mery Ascue –teatrística-.</p>	<p>El responsable del proyecto, era el asesor literario del grupo de teatro JMA y dramaturgo y director del grupo “Pukllay”, el Prof. Rivas.</p> <p>Continúa la actividad teatral bilingüe.</p>
<p>1992</p>	<p>Centros Pilotos en las comunidades de Andahuaylas: Se continúa con gran éxito la enseñanza a inicial y primaria del quechua</p>	<p>Los colegios y escuelas primarias van generalizando esta modalidad educativa.</p> <p>Otras instituciones fueron asumiéndolo: el ISPA, la Universidad, ONG. Paz y Esperanza y Asociación Civil Saywa.</p>	<p>El teatro se vuelve indispensable en la labor de revalorización del quechua en la Región.</p> <p>Se involucra a los padres y madres de familia en el currículo en las escuelas bilingües. Asimismo, se invita a los Yachay los sabios de la comunidad a exponer sus conocimientos. Este compartir se convierte en una estrategia muy valiosa.</p> <p>Continúa el grupo Pukllay Aparecen esporádicamente otros grupos de teatro más ligados a su etapa de formación secundaria o universitaria.</p>
<p>1996</p>	<p>El Ministerio de Educación asume toda la responsabilidad del impulso del quechua en Apurímac, tanto a nivel inicial como primario.</p>		<p>En Andahuaylas a partir de este Proyecto de educación bilingüe, la generalización de esta modalidad ha ido en crecimiento permanente.</p> <p>Continúa el trabajo del grupo Pukllay</p>



2004	Se funda la Universidad Nacional José María Arguedas	Se abre el Centro de idiomas de la Universidad con el curso de quechua.	Se abre la actividad teatral bilingüe en la Universidad. INTERES POR EL APRENDIZAJE DEL QUCHUA. HA CAMBIADO EL PENSAMIENTO DE LAS COMUNIDADES Ahora se valora. Pueden manifestarse en quechua, antes era en un castellano mal hablado. Cinco emisoras con programas culturales y noticieros en quechua: Radio Titanka –se diferencia porque todos los domingos narra el partido de futbol en quechua de la liga provincial Neo Vílchez, Alfredo Allcahuaman alumnos del pedagógico, y Alfredo desde el colegio, Guy Arias-, Radio Andahuaylas, Radio San Jerónimo, Radio Americana, Radio Panorama. Red Chanka, un canal de TV, tiene un programa cultural los sábados en quechua y castellano.
2017	UNJMA Se abre la carrera de Educación Intercultural Bilingüe	Se abre la carrera de educación intercultural Bilingüe. Está previsto que para el 2023 se gradúe la primera promoción de Licenciados en educación bilingüe intercultural.	
2019	Decreto Supremo 004-2017 ley 29735	El fomento y la difusión de las Lenguas originarias	
2020	Encuentro Nacional del Quechua		

Es importante anotar el aporte de los miembros del Grupo “José María Arguedas” y la gestión de Mark Willems y Lieve Delanoy a través de la Fundación Antón Spinoy,

en el impulso del quechua en Apurímac, tanto a nivel inicial como primario. Si bien en 1975 el Gobierno de Velazco Alvarado a través del Decreto Ley 21156 instaura el uso del quechua como lengua oficial del país, este no se va a implementar en los colegios de Andahuaylas por la oposición de los padres y madres de familia quechua hablantes quienes se opusieron porque ellos enviaban a sus hijos e hijas al colegio para que dominaran el castellano y sentían que al estudiar en quechua seguirían siendo discriminados por su manera de hablar.

En 1986 con la amplia difusión de “El Sueño del Pongo” que realiza Lieve Delanoy con el elenco de teatro del Instituto Pedagógico logra un gran impacto en las familias campesinas de los y las estudiantes. Y este impacto se verá acrecentado con la formación del grupo José María Arguedas y su montaje “Esperanza” y la realización de la Regional y la Muestra Nacional. En 1988 con la formación de 8 grupos de teatro en quechua y la formación del grupo de teatro “Pukllay”, el teatro se vuelve indispensable en la labor de revalorización del quechua en la región.

En 1991 Antón Spinoy en convenio con el Ministerio de Educación impulsan cinco centros pilotos bilingües, en donde todos los profesores y profesoras eran artistas y dos de ellas eran miembros del grupo de teatro José María Arguedas: Fanny Sotelo y Mery Ascue. Se involucra a los padres y madres de familia en el currículo en las escuelas bilingües y se invita a los Yachay, los sabios de la comunidad, a exponer sus conocimientos en su propia lengua. En 1996 el Ministerio asume toda la responsabilidad del impulso del quechua en Apurímac, tanto a nivel inicial como primario. Y en 2004 se funda la Universidad Nacional José María Arguedas quienes abren el Centro de Idiomas incorporando el curso de quechua.

Actualmente ha cambiado el pensamiento de las comunidades por el quechua. Se valora. Muchos prefieren expresarse en su lengua materna. Hay cinco emisoras con programa culturales y noticieros en quechua y es un logro que las nuevas promociones de profesores y profesoras incorporen la lengua originaria y la enseñanza a través de las artes.

Cierro este capítulo compartiendo la última visita que realizó Angela Zignago a la ciudad de Andahuaylas, al local a donde hace más 30 años atrás, pensó perder la vida dando una función de “Carnaval por la Vida”. Era un acto que quería realizar porque tenía la necesidad de cerrar un círculo.

Busqué el teatro por toda la ciudad porque no me acordaba, no me orientaba... no era un teatro, era un cine ¡rayos! Quería cerrar este círculo de mi vida de grupo, hasta que finalmente me encaro con el edificio y todo lo que él representaba y lo único que hice en ese momento fue hablarle y decirle: ¡Acá estoy todavía, aquí estamos! ¡Seguimos siendo... como la película!<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Frase de José María Arguedas que le da nombre a la película “Kachkaniraqmi” “Sigo Siendo”. Entrevista personal a Magi Zignago.

## CONCLUSIONES

1. La participación del teatro independiente peruano en la creación de una voz y cuerpo públicos durante el conflicto armado interno en el año 1988 fue a través de sus grupos de teatro que asumían el teatro de grupo, la creación colectiva, la cultura de actriz y actor, que desde los años 70 habían iniciado la conquista de nuevos públicos y de nuevos espacios para la escena, impulsando una dramaturgia nacional y latinoamericana. Se responsabilizaban de lo que hacían y decían y eran parte de las luchas de sus pueblos, diferenciándose de la cultura y el teatro hegemónico. Estos grupos con actores y actrices como agentes de desarrollo, actores políticos, creadores, críticos e intelectuales crearon un nuevo modo de producción teatral, generado en base a la disciplina, al estudio en autoformación, a la investigación permanente y al encuentro entre sus pares que permitieron la irrupción de nuevas dramaturgias, presencias, lenguas, imágenes y personajes protagonistas de sus historias. De la misma manera impulsan encuentros, talleres, eventos, muestras, festivales y organizaciones que estaban creando institucionalidad.

Estos grupos cumplían una doble función con respecto a la creación de discursos y opiniones acerca de lo que estaba sucediendo en el país. Por un lado, llegaban a los espectadores discriminados de la esfera pública “oficial” y transmitían al público de sus regiones problemáticas de carácter nacional y regional, tomando elementos de la cultura popular. Y, por otro lado, mostraban a un público mayor la difícil situación en la que vivían las poblaciones en los barrios populares de Lima y en las zonas declaradas en Estado de Emergencia en el interior del país.

La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano “José María Arguedas” constituye un momento clave en el desarrollo del teatro independiente peruano porque por primera vez aparecen grupos regionales con obras de teatro en quechua; obras de creación colectiva basadas en el análisis de la realidad regional en donde tematizan su identidad, cultura, idiosincrasia y lucha por sus derechos, como el Grupo *carguyocc* de esta Muestra “José María Arguedas” dirigida por Lieve Delanoy. Esta voz despierta el cuerpo que nace de las prácticas de las danzas, canciones y

del comportamiento de sus comunidades de origen y que recoge la larga tradición festiva y ritual agrícola y a través del teatro construye una voz y cuerpo públicos regional.

En Lima los grupos subversivos disputaban el control de los grupos de teatro independiente y si no se aliaban a ellos eran considerados enemigos de la revolución que proponían. Las instituciones militares del Estado buscaban su desaparición considerándolos subversivos y la izquierda democrática los censuraban porque dejaban de hacer agitación y propaganda o ser líderes juveniles para dedicarse a tiempo completo al teatro. Ninguno entendía la relevancia que tenía su profesionalización en el desarrollo del arte y la cultura, como sucedió con el grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador quienes pusieron otra voz, tomaron posición por un modo de vida diferente.

La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano contribuyó en la creación de una voz y cuerpo públicos disidente del discurso y de la interpretación de la realidad que tenían las elites nacionales, los grupos alzados en armas y la izquierda democrática. Los espectáculos grupales transmitían la necesidad de una reivindicación social y cultural de los grupos tradicionalmente marginalizados. Esta voz no era homogénea porque no tenían un discurso único, sin embargo, se creó y fortaleció a lo largo de todos los días que duró la muestra en el contexto de las funciones de difusión y encuentro con un público campesino y urbano campesino y se consolidó con la voz pública de los miembros de la Mesa de Críticos quienes difundieron en medios comunicación masiva la temática y el contexto de lo vivido en Andahuaylas.

2. El conflicto armado interno fue tematizado de diferentes maneras por las obras de los grupos de teatro independiente que participaron en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano en Andahuaylas 1988. El grupo José María Arguedas con su obra “Esperanza”, desarrolla el tema de la pobreza, la falta de oportunidades, la explotación laboral aunada a la delincuencia, el abuso y la crisis generalizada en el campo por el conflicto armado interno. En ese contexto muestra el rapto del hijo adolescente de una familia campesina por la guerrilla. La población andina en la obra se ve representada por esta familia que es cruelmente desmembrada por un sistema de explotación del hombre por el hombre y por quienes decían luchar



contra ese orden aplicando la violencia y el terror incluso contra la propia población andina, a la que supuestamente defendían.

El grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa el Salvador presenta en su obra “Carnaval por la Vida” dos órdenes compuestos de manera muy distinta. Uno realista, que muestra la historia y conflictos que afrontan los vecinos en medio de la violencia política. El otro simbólico-alegórico, configurado a partir del carnaval y de la máscara que muestra a la Muerte como personaje alegórico, quien ha logrado desatarse de la ficción e ingresar a la realidad, vestido con botas, quepí militar y un látigo. La Muerte interactúa entre los pobladores como una presencia omnisciente, afectando sus vidas a través de los asesinatos, desapariciones, atentados, pero ellos y ellas no pueden verla. Solo la “loca” del barrio y un artista callejero “el payaso” la perciben desde la ilusión, la fantasía y la alucinación, logando al final, cuando la Muerte se apresta a matar el futuro, detenerla.

De la misma manera, otros grupos presentaron una cruda y mordaz denuncia de la violencia represiva en sus regiones. Unos con irreverencia mostraron alegorías sobre la situación de violencia que vivía la poblaciones en estado de emergencia; otros a través del humor presentaron críticas políticas y sociales utilizando la alegoría corrosiva y travestida de una democracia que ponía en estado de emergencia y entregaba a las fuerzas del orden, sin ningún respeto a los derechos humanos, los departamentos del sur oriente del país; y finalmente, otros grupos recurrieron a construir obras en un tiempo mítico, a través del sueño y la vigilia, en donde personajes mágicos y del imaginario cosmogónico andino, evitan la desaparición de las comunidades alto andinas en medio de dos fuegos, sembrando las semillas de la vida.

Por primera vez en la historia de las muestras una importante presencia de grupos de teatro andino en quechua logra constituir un fresco testimonial sobre y desde el mundo andino y que encuentran su propia expresión dramática y dramática a través del uso del quechua y el reconocimiento de su propia cultura corporal andina, enriqueciendo esta voz y cuerpo públicos que contribuyó a construir un imaginario de país en momentos tan cruentos.

3. El grupo del Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador fue capaz de consolidarse como un grupo de artistas creadores comprometidos con su desarrollo artístico y su compromiso ciudadano y político con su distrito. Un teatro creado desde y para el pueblo de Villa El Salvador en donde se vivió intensamente los años de conflicto armado y donde muchos de sus dirigentes, jóvenes, mujeres fueron muertos por Sedero Luminoso y las fuerzas del orden. A pesar de esta situación de represión y persecución, lograron resistir y persistir en su autoformación artística, en su independencia política y en su participación vecinal. Sus obras fueron reflejo de la vida de sus integrantes en el barrio, sus luchas por la profesionalización en el arte, por defender sus propias ideas y consolidar una estética propia. Las obras “Dialogo entre Zorros” y “Carnaval por la Vida” lograron una enorme difusión tanto en los diferentes sectores barriales del inmenso distrito de Villa El Salvador, como en los distritos de Lima y provincias, mostrando que un teatro enraizado con su realidad logra la universalidad de su mensaje. Esta convicción madura los llevó a participar de la XIII Muestra Nacional realizando una función histórica en el cine-teatro “Anton Spinoy” que fue uno de los momentos de mayor tensión entre el Comando Político Militar de la Zona, Lieve Delanoy y los dirigentes de los grupos participantes de la Muestra. Las fronteras de lo que estaba en el escenario y fuera del escenario habían desaparecido. Para el grupo fue el momento más alto de solidaridad, de unión, de compromiso, el miedo se había convertido en fortaleza.

La XIII Muestra empoderó al grupo en su decisión de seguir creando espectáculos comprometidos políticamente con el contexto que vivían en Villa El Salvador en pleno conflicto armado y de años más tarde profesionalizarse en el teatro.

Actualmente todos los que fueron parte del Grupo de Teatro que participaron de la XIII Muestra siguen haciendo teatro. Se separaron por diversas razones personales pero la decisión de continuar en el teatro, en Villa El Salvador, comprometidos con su distrito y comprometidos políticamente con el país quedó en ellos y ellas. Miguel Almeyda es escritor, actor, dramaturgo y director teatral independiente. Arturo Mejía y Rocío Paz fundaron en 1992 el grupo de teatro “Arenas y Esteras” con una importante labor de teatro y derechos humanos que

proponen una forma de ser y hacer arte que contribuya al desarrollo humano y la transformación social, con sede en Villa el Salvador. Graciela Díaz y Rafael Virguez fundaron en 1999 el grupo “Casa Infantil y Juvenil de Arte y Cultura” – CIJAC, ubicada también en Villa El Salvador, que tiene como objetivo contribuir en una cultura de paz y justicia social promoviendo las artes escénicas desde dos dimensiones: la profesional y la social. Cesar Escuza y Angela Zignago son miembros fundadores del grupo “Vichama Teatro” que sigue desarrollando el teatro de grupo y de creación colectiva y que asume su historia desde el origen del grupo Taller de Teatro que participó en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano.

Paralelamente, Lieve Delanoy cumple en la historia del movimiento de teatro peruano un papel muy importante de impulso y consolidación de un teatro quechua de la región del sur oriente del país. Su decidida intervención como pedagoga, actriz, dramaturga y directora entrelazada a la formación de actores y actrices que simultáneamente a la vida creativa y de formación artística, van estudiando para profesores, va impulsar una nueva generación de artistas-pedagogos. La experiencia que vivieron más de 100 jóvenes, entre hombres y mujeres que participaron de los talleres de formación artística y del grupo, los va a enriquecer y fortalecer en su decisión de ser profesores bilingües capacitados en la utilización de las técnicas de creación teatral para la educación.

Ella impulsa y forma el grupo José María Arguedas y montarán una versión teatral del cuento “Esperanza” del profesor Luis Rivas que logra una amplia aceptación en el público de la ciudad y las comunidades quechua hablantes. Es la lengua, pero a la vez una obra que por primera vez en la región denuncia las desapariciones forzadas. El grupo va ser una inspiración para los demás grupos regionales en la necesidad de impulsar obras de teatro en quechua que pone como protagonistas a los personajes que nunca fueron tomados en cuenta, quienes ingresan a la escena con sus danzas, cantos, vestuarios, su cosmovisión y su idiosincrasia poco conocida.

La presencia de la mujer fue desde el inicio algo muy importante, por su participación mayoritaria, por su aporte, porque lideraban las luchas en la

búsqueda de sus familiares desaparecidos y por la fuerte presencia de una de las pocas directoras mujeres que había en el movimiento.

El grupo afirma el quechua como una herramienta poderosa que les permitía expresarse, emocionarse y compartir su cosmovisión. Es por esto que crean una segunda obra, “Kuyakuyki” (Te quiero), que estrenan en la Muestra, sobre el tema de la emigración a Lima, la desintegración de la familia y la discriminación dentro de la sociedad Andina. El teatro quechua surge también como un pequeño foco de resistencia frente al teatro tradicional en castellano. Este orgullo empieza a irradiar la literatura, la formación pedagógica y la música de la región.

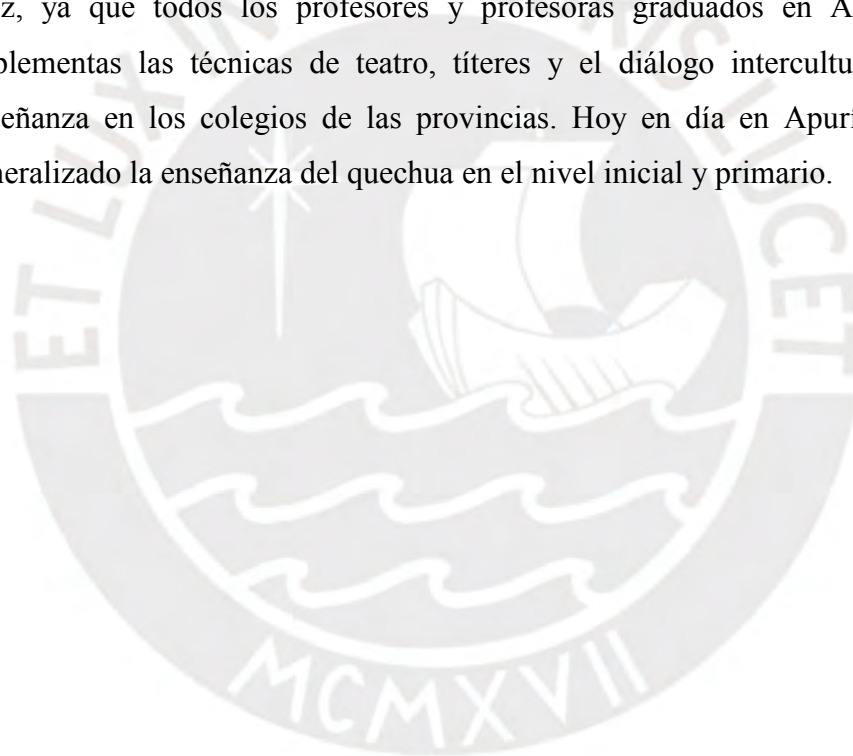
Reconozco que cuando Lieve Delanoy cierra su relación de trabajo del teatro como herramienta social de trabajo con mujeres que desarrollaba con la Fundación Anton Spinoy y cierra el trabajo con el grupo José María Arguedas, este desaparece. Más allá de la entrega, el trabajo de formación y dirección y el compromiso de sus obras teatrales y viviendo en una región de conflicto armado, no logra darle sostenibilidad a esa voz propia que estaba tratando de construir a través teatro quechua. Luis Rivas y el grupo “Pukllay. Teatro Experimental Andino”, serán los herederos directos de esta experiencia teatral que se dio en Andahuaylas. La continuidad recaerá sobre la figura del profesor que pertenece también a una intelectualidad que es reconocida como emblemática en el mundo del campesino. Los personajes de “Pukllay”, desde hace 32 años, son grandes payasos andinos, que entran en todos los códigos de la calle de una forma civilizada, sin burlarse de su cultura. Su quechua es perfecto, son herederos de una mitología que alberga siempre espacio para personajes bromistas que buscando la dualidad ponen el mundo al revés como los duendes, bufones, animales pequeños o dioses graciosos.

Si bien el grupo José María Arguedas vivió solamente cinco años dejó una gran diáspora de sus miembros y que además eran docentes que se encargaron de multiplicar estas enseñanzas, como lo recuerda la Fanny Sotelo que actualmente sigue enseñando en Andahuaylas. Se generan actividades permanentes no solamente en el contexto del teatro sino también en la música, la pintura, la literatura. Se logra publicar “Cuentos y cantos” donde está el cuento “Esperanza”

y se convierte en el único libro que se logra publicar en la región con relatos de lo que allí se vivía y a finales del mismo año, 1988.

Lieve Delanoy, que durante muchos años trabajó como profesora de teatro y también utilizando el teatro como una herramienta social de trabajo con mujeres y con sobrevivientes de matanzas, al trasladarse a Lima, regresa al teatro como dramaturga y actriz y escribe un guion de lo que será su unipersonal “De tanto volver”.

He comprobado el aporte del trabajo de Lieve Delanoy y Marc Willems, como trabajadores de la Fundación “Anton Spinoy” y como impulsores de la Regional y la XIII Muestra la relación teatro-quechua-educación se convirtió en un hallazgo feliz, ya que todos los profesores y profesoras graduados en Andahuaylas implementas las técnicas de teatro, títeres y el diálogo intercultural para la enseñanza en los colegios de las provincias. Hoy en día en Apurímac se ha generalizado la enseñanza del quechua en el nivel inicial y primario.





## DOCUMENTAL

<https://www.youtube.com/watch?v=DDLXKdG1CNY&feature=youtu.be>

### VOZ Y CUERPO PROPIOS

Memorias de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano José María Arguedas  
(Andahuaylas 1988)

Editado en base a las fotografías de Addie Barandiarán, muchas de ellas inéditas, y fragmentos de las entrevistas a la organizadora de la XIII Muestra Nacional Lieve Delanoy, Luis Rivas asesor literario del grupo “José María Arguedas” de Andahuaylas y director del grupo de teatro Pukllay; a Rodrigo Montoya y Santiago Soberón, quienes fueron miembros de la Mesa de Críticos; y a los integrantes del aquel entonces grupo de teatro Taller de Teatro del Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador. Yo mismo hilo mi voz en el video con fragmentos de la introducción de esta tesis. Todos los registros se realizaron en 2019 y terminé de editar en marzo 2020.

El registro visual fue de mi compañero de Maestría Miguel Gutiérrez y la edición de Matías Angulo y mía.

Los siguientes textos dan información sobre lo dicho:

En 1988, en pleno “estado de emergencia”, en Andahuaylas se desarrolló, entre el 17 y el 24 de abril, la “XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano” que contó con la participación de más de 300 teatristas integrantes de 23 grupos de teatro que durante una semana difundieron sus espectáculos en las comunidades campesinas y realizaron funciones en el Cine-Teatro “Anton Spinoy”. Allí lograron convocar a más de 1,200 espectadores diariamente, formado por campesinos de las comunidades cercanas que viajaban especialmente a ver las obras, estudiantes del Instituto Pedagógico “José María Arguedas”, estudiantes de los colegios, familias del pueblo, miembros de los diferentes grupos de teatro asistentes al evento. Todos ellos y ellas fueron partícipes de un convivio teatral, cultural y político a pesar de la atemorizante presencia de efectivos armados del ejército en la puerta del Cine-Teatro de miembros de Sendero Luminoso y militantes de la izquierda democrática confundidos entre los espectadores y la de efectivos policiales que controlaban dentro de la sala.

Fui participe de este evento como actriz integrante del grupo cultural “Yuyachkani” y como dirigente del Movimiento de Teatro Independiente MOTIN. Ahora 32 años más tarde, me posiciono como investigadora para recordarlo, investigarlo y analizarlo desde la distancia temporal, espacial y teórica. Demostraré que muchos de los grupos que participaron en la XIII Muestra cumplían una doble función respecto a la creación de discursos y opiniones acerca de lo que estaba sucediendo en el país. Por un lado, llegaban a los espectadores discriminados de la esfera pública “oficial” y transmitían al público de sus regiones problemáticas de carácter nacional y regional, tomando elementos de la cultura popular. Y, por otro lado, mostraban a un público mayor la difícil situación en la que vivían las poblaciones en los barrios populares de Lima y en las zonas declaradas en Estado de Emergencia en el interior del país.

La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano José María Arguedas contribuyó en crear una voz y cuerpo públicos disidentes del discurso, y de la interpretación de la realidad que tenían las elites nacionales, los grupos alzados en armas y la izquierda democrática.

Los espectáculos grupales transmitían la necesidad de una reivindicación social y cultural de los grupos tradicionalmente marginalizados.

#### **Ficha Técnica**

Título: **VOZ Y CUERPO PROPIOS**, Memorias de la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano José María Arguedas (Andahuaylas 1988)

Directora:	Ana Correa
Guion:	Ana Correa
Cámara:	Miguel Gutiérrez
Edición:	Matías Angulo y Ana Correa
Año de realización:	2018 - 2020
Técnica:	Documental
Formato:	Digital
Duración:	27 minutos.

## BIBLIOGRAFÍA

ARCO, Antonio

2012 Periódico La Razón del 21 de octubre

BARBA, Eugenio

1987 La Tercera Orilla del río, en “QOSQO 87”. Documentos del VII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, octubre 1987, edición mimeografiada

1992 “La Canoa de Papel”. Grupo Editorial Gaceta, S.A. México.

BUENAVENTURA, Enrique

2007 “Diario de Trabajo”, Colección Anti-Intimo – Opus 2a

Colombia: Centro de Investigación Teatral “Enrique Buenaventura” – CITEB-

Teatro Experimental de Cali – TEC. Cali.

(marzo 18 de 1984)

CÁNEPA, Gisela

2006 “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público” en  
Mirando la Esfera Pública desde la cultura. Lima: CONCYTEC.

2012 “Visibilidades e invisibilidades en la antropología peruana” en Revista  
Chilena de Antropología Visual, número 20. Santiago de Chile, pp. 1-37

1998 “Mascara, transformación e identidad en los Andes. La Fiesta de la Virgen del  
Carmen de Paucartambo-Cusco”. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad  
Católica, Lima.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 Capítulo 1. La Violencia en las Regiones

CARREIRA, André. Teatro de grupo: creación y producción en un territorio movedido.

2008 Del texto original: Breve Panorama del Teatro de Curitiba”. Proyecto sobre  
teatro de grupo realizado por el equipo del Grupo de Pesquisa sobre Processos de

Criação Artística, (ÁQIS)UDESC, conformado por Ana Luiza Fortes; Adriana Santos; André Felipe Costa Silva; Gabriela Gianetti; Heloisa Marina; Lara Matos; Lígia Ferreira; Naiara Bertoli; Patrícia Barrufi; Vinicius Pereira.

DIEGUEZ, Ileana (comp.)

2009 Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.

México: Coedición del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a través del Centro Nacional de Investigación, documentación e Información Teatral, "Rodolfo Usigli" y de la Universidad Iberoamericana, A.C.

EL LIBRO DE LA MUESTRA DE TEATRO PERUANO

1997 Ediciones Homero Teatro de Grillos. Lluvia Editores.

FRASER, Nancy

1999 "Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente" en Ecuador Debate. Opinión pública.

Quito: CAAP: pp. 139-174.

GARCIA, Santiago.

1989 Teoría y Práctica del Teatro.

Colombia. Ediciones Teatro "La Candelaria". Bogotá D.C.

2002 Teoría y Práctica del teatro. Volumen 2

Colombia. Ediciones Teatro "La Candelaria". Bogotá D.C.

2006 Teoría y Práctica del teatro. Volumen 3.

Colombia: Ediciones Teatro "La Candelaria". Bogotá D.C.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI

1985 ALLPA RAYKU, una experiencia de teatro popular

Lima: Edición del Grupo Cultural Yuyachkani y Escuelas Campesinas de la CCP.

1987 MEMORIA ANUAL (inédita)

1988 MEMORIA ANUAL (inédita)

1989 MEMORIA ANUAL (inédita)

HABERMAS, Jurgen

1981 Historia y Critica de la Opinión Pública (segunda edición). Barcelona: Gustavo Gili S.A.

HUERTA MERCADO, Alexander.

2019 El chongo peruano. Antropología del humor popular. EM Ediciones SAC. 2019 para su sello editorial Mitin

LEIGH, Denise

2006 “Intervención en el espacio público a través del performance” en Mirando la Esfera Pública desde la cultura. Lima: CONCYTEC: pp. 171-186

MANRIQUE, Nelson

1990 “Contraelviento: el mito, el teatro, la violencia” en Revista La Escena Latinoamericana. Nro. 5,

MEDIAVILLA MARTINEZ, Paz

El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación Madrid 2016.

MARTIN, Randy

1990 Performance as Political Act. The Embodied Self, Bergin & Garvey Publishers. Nueva York.

MILLONES, Luis

1992 Actores de altura. Ensayo sobre el teatro popular andino. Lima: Horizonte

MUGUERCIA, Magaly

“Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani” en Revista Teatro CELCIT. Ciudad pp.

2008 “Teatro latinoamericano a fines del siglo XX”. Pp. 342



OLESZKIEWICZ, Malgoratza

1989 “XIII muestra nacional de teatro: New theatre in Perú” en TDR, Vol. 33,  
No. 3.

PALSA ALBARRACIN, Roberto.

2014 Un maestro del teatro en Tacna: semblanza de José Giglio

WordPress.comrevistateatralidades.files.wordpress.com ›

<https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2014/12/semblanza-de-josc3a9-giglio.pdf>

PERSINO, María

2007 “Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani” en Revista Gestos:  
teoría y práctica del teatro hispanico, ISSN 1040-483X, N°. 43, pp. 87-103

PIGA, Domingo

<https://rotoscopio.wordpress.com/panorama-reflexivo-sobre-el-teatro-de-grupo-en-el-peru-en-la-decada-del-80/>

PEIRANO, Luis

2006 Tesis “Una Memoria del Teatro (1964-2004)”. Tesis presentada para optar el  
grado de Doctor en Humanidades.

PUCP

QUINTANILLA, Lino

1981 Andahuaylas las Lucha por la Tierra. Testimonio de un militante.

Lima: Mosca Azul Editores

RÉNIQUE y POOLE

2018 Perú: tiempos de miedo. Violencia, resistencia y neoliberalismo. Lima:  
Punto Cardinal

RUBIO, Miguel

2001 Notas sobre Teatro. Lima-Minnesota: Yuyachkani -

2011 Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina.  
Lima: Yuyachkani

2008 El cuerpo ausente (performance política). Lima: Yuyachkani

2014 “En busca de la teatralidad andina”. Lima: Sistema de Información de las Artes  
en el Perú – INFOARTES <http://www.infoartes.pe/enbuscadelateatralidadandina/>

SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo.

1990 “Teatro y Violencia. Una aproximación al teatro de los 80”. Lima: Centro de  
Documentación y Video Teatral. Jaime Campodónico/Editor.

1990 “Notas sobre el Primer Taller Nacional de Formación Teatral – Dramaturgia”.  
Lima: Ediciones Grupo Cultural Yuyachkani/Ediciones.

SANTIESTEBAN DE NORIEGA, Luis Alfonso

2020 “La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo de teatro limeño  
(1971-1990)”. Tesis para optar el grado académico de Magister en Literatura  
Hispanoamericana. PUCP.

SCHECHNER, Richard

2012 Estudios de la Representación Una Introducción. México. Fondo de Cultura  
Económica

SOBERÓN, S.

2001 “Treinta años de Yuyachkani” en Babab, 1-6.

TAYLOR, Diana

2015 El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas.  
Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado

TRUJILLO, Dante

2017 Rock subterráneo: la furia de los ochenta. Libro y exposición en el MAC

<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/rock-subterraneo-furia-ochenta-278378>

TUMBALOBOS, María Jesús

2015 Tesis: "El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho". Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

TOLEDO, Arturo

2015 "El arte contracultura en la década de los 80 en el Perú" de "La Vida es la Historia 2015"

[file:///C:/Users/Thosiba/Downloads/464-1685-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Thosiba/Downloads/464-1685-1-PB%20(1).pdf)

ULFE, María Eugenia

2006 "La memoria, la esfera pública y "la nación en tiempos heterogéneos" en Mirando la Esfera Pública desde la cultura. Lima: CONCYTEC: pp. 35-50

2011 Cajones de la Memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALENZUELA MARROQUIN, Manuel

2013 Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares, Nacarina del Sur (En Línea) año 4, num.14, enero-marzo 2013. ISSN: 2007-2309.

[www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=625&catid=17](http://www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=625&catid=17)

VARGAS-SALGADO, Carlos

2011. Teatro peruano en el período de conflicto armado Interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA

WILLEMS, Mark

2014 La patria del alma. Testimonio desde el país que habito y que me habita. Lima: Ríos Profundos Editores, 2014.

YUYACHKANI, Grupo Cultural

1988 Memoria Anual. Edición mecanográfica (5 ejemplares) Material inédito.

ZAVALA CATAÑO, Víctor

1983 Teatro Campesino. Lima: Ediciones Escena Contemporánea.



## ANEXOS

### Anexo 1: “ESPERANZA” Cuento de Luis Rivas Loayza

Primer puesto en el concurso de cuento corto del Instituto Nacional de Cultura “José María Arguedas”. 1,985

Casi al final de un estrecho y serpenteante caminito, debajo de una acequia de regadío, oculta entre árboles de capulíes y alizales, en una rinconada más allá del pueblo, está la casita tan sola y tan triste, donde sólo en las tardes, cuando el sol se pone en el horizonte, la paja añosa de su frágil techo, deja pasar el humo gris de un fogón encendido, llevando la pena callada de una madre, como una plegaria silenciosa hacia el infinito. “Doña Adiku” lo llamaban los vecinos, desde el día que se casó con el panadero Pascual, con el “tayta Pasco”, un casamiento donde todos bailaron con las musiquitas del arpa de Don Serapio y el violinista “Sapirun”, cantando una y otra vez el huaynito acostumbrado de todos los matrimonios, entre la comida del “wallpa quwi” y la borrachera con la chicha de qora. “Arpaschallay violinchallay, miskita waqaykamuy, kumparichaywan, kumarichaywan, tusurukunaypaq...” y la bien zapateada fuguita del huayno sonaba dulce y provocador, cuando todos cantaban en coro forzando el pañuelo o las manos de la pareja... “Wallpalla quwilla añañaw, por eso yo quiero casarme, tragulla aqalla añañaw, por eso yo quiero casarme...” los casados, recordando seguro esa única fiesta en su vida, los solteros ilusionándose, tal vez algún viudo o mal casado añorando casarse otra vez. Por entonces, parecía en verdad una flor tan abierta a la vida, como las retamas silvestres de amarilla madurez y esplendor en la empinada. En esos buenos tiempos ella y su marido, levantaron con piedras, barro y paja, la casita de amor, de la unión en la pequeña chacra heredada por el tío Julián.

Todo parecía crecer rápidamente, la barriguita de la Adela, el maíz sembrado por el esposo allí en la puerta, los “yuyos” de la alegre huerta, los verdes sauces y eucaliptos, el cristalino manantial de los cántaros y las lavanderas con las lluvias del verano. Al igual que ellos también crecían el hijo que vino un año después, a quien le pusieron el nombre de “Exaltación” por haber nacido el catorce de setiembre, día del Santo más venerado del pueblo, “el Señor de Exaltación”. Nosotros sus amigos le llamábamos “Eskalcha” puka pollera “Eskal”, pullirachayuq warmicha... mujercita con pollera, le gritábamos burlonamente, manan warmichu... no es mujer... hombrecito es... nos reprochaba la mamá Adela –Ñisuta ispakutinmi chaynata pachachini, mana sikichan uqu kanampaq... así le visto por lo que se orina demasiado, para que su potito no esté mojado. Tendríamos cinco o seis años, él llevaba bien amarrada con el chumpi a la cintura una bayeta roja en forma de pollera (awayu) nosotros, pantalones con tirantes. La vida se prolongaba por días, meses y años como el agua limpia del riachuelo que nacía del manantial, llevando hojitas, espuma, palitos y basuritas, llevando nuestros sueños en barquitos de papel. Crecimos nosotros con nuestros juegos, tras los pececillos del arroyo, la pelota y las cometas; crecieron las necesidades de don “pasku” y la mama “Adiku”. Él empezó a comentar que su oficio de panadero no le rentaba más, que mejor sería irse a trabajar para algún lugar lejano, tal vez a Lima, Chanchamayo o Madre de Dios donde la gente lava oro. Una tarde de diciembre volvió como siempre lo hacía con una bolsa de plástico llena



de panes, parte de su jornal de panadero, pero esta vez tenía el rostro agrandado de alegría como la luna nueva de ese anochecer vespertino. –Adela, “Adiku” ... sunquchay, corazoncito... entró diciendo. –Ya tengo trabajo, tendremos dinero, el cielo se ha acordado de nosotros, me iré a Chanchamayo a la cosecha de café... Estaba loco de ilusión, su corazón abrigaba tantas esperanzas de cambio, quería ser como los tantos paisanos, que fueron y volvieron con ropa nueva y una radio tocando a todo volumen bajo el brazo, también él tenía derecho a soñar. Ella lo escuchó pensativa, no se entusiasmó siquiera, sólo atinó a decirle, pero “Pasku” ... -No te preocupes “Adiku”, iremos muchos, todo lo ponen ellos, los pasajes y la comida, además irá conmigo nuestro compadre Rosalío, estaremos tres meses y luego volveremos con muchos regalos para luego llevarte con nosotros a ti y a nuestro Exaltación... De nada sirvieron las súplicas y rogativas de Adela su mujer pidiéndole que mejor no se fuera, que la pobreza podía remediarse, pero el abandono ya no. Tres días antes de año nuevo le despidieron, la mama Serafina y su esposo con un guisito de papas y cuye frito, unas copitas de cañazo y la canción de despedida... Piedrita del camino, pajita de la pradera cuida tú, de mi amada, Yo ya me estoy yendo.

Pasaron tres meses, también otros tres, un año y otro año más, Pascual, “el tayta Pasku” de la vecindad no volvió más. Primero fueron ilusiones, después añoranzas, finalmente la esperanza se fue muriendo, como el sol en cada atardecer hasta enlutar el día con el silencio de la noche, dejando solamente cintas de celaje rojo en el horizonte. Al rayar el alba con el trinar de las aves del alizal, renacían sus agonizantes ilusiones que se fueron transformando en resignación por el esposo y la consolación del hijo crecido, estudiante de secundaria. Tengo un motivo fuerte para seguir luchando se decía a sí misma, quiero que seas más que nosotros, le hablaba cariñosamente a su hijo, él asentía con el mismo sentimiento, con el apodo infantil que desde niño inventó para ella, “mamaku”, “mamakucha”. Seguro mamaku, no te entristezcas, tienes a tu hijo, nunca voy a dejarte, quién sabe si mi padre también volverá... Tanto congeniábamos con nuestro “Eskalcha” que todo nuestro tiempo en el colegio y fuera de él estaba planificado, nuestras “pichangas”, nuestras “chihuaqueadas”, nuestras “comuneadas”. Todas nuestras andadas ingenuas, algunas veces se convertían en aventuras que tomaban de ingenuos a otros con lo que disfrutábamos demasiado, dentro de todo, Exaltación, manifestaba un respeto y una obediencia casi religiosa a su madre. Cierta tarde, sentados en una de las bancas de la plaza, rememoramos la ilusión que sentíamos al escuchar el repique de campanas a golpe de las cuatro, porque eso significaba que un bebé o algún niño se bautizaba, entonces el padrino, si quería parecer generoso, a exigencia de nosotros los niños “mayorcitos” que gritábamos en coro “sebo padrino” ... ¡sebo padrino! ... metía las manos en los bolsillos de su saco y arrojaba para arriba cientos de monedas pequeñas, una y otra vez, convirtiendo la plaza en una algazara de niños felices recontando después sus ganancias. Las personas adultas se acercaban a curiosear o preguntar quiénes eran los padrinos, el señor cura y los parientes. Luego de parlotear y urdir entre orejas una “inocentada” “Eskalcha” se paró de un salto y desafió al grupo de muchachos. –Apuesto a que nadie me impedirá repicar las campanas como para un bautismo y llenar la plaza de niños y de gente mayor. Yo sé cómo, sentenció Atikucha otro muchacho del barrio. Entonces, apostado contigo y con todo el grupo, siguió amenazando “Eskalcha”. Luego corrió hacia la torre de la iglesia y una vez arriba, empezó a repicar y repicar como lo hacía el sacristán, muy pronto algunos niños se asomaron, también los mayores, el repique

era tan fuerte y escandaloso que parecía que nuestro “sacristán” de turno iba ganar la apuesta, todos le gritábamos para que deje de tocar, pues la cosa se iba poniendo muy mal, los vecinos de la plaza salieron inmediatamente preguntando por el bautizo. – “Eskalcha” ¡bájate! vienen las personas mayores...viene el señor cura... y no bajaba... viene el alcalde... la policía... continuaba el repique; hasta que “Atikucha” gritó con todas sus fuerzas –¡Viene tu mamaku, el sacristán ha venido con tu mamaku...! Para qué te quiero patitas, le faltó tiempo para estar abajo y voltear la esquina de Chaski calle, el sacristán era su vecino y pariente. Allí supimos cuánto respetaba y amaba a su madre. Soñaba con ser profesor, nosotros con ser ingenieros y médicos. Por esos días los problemas de hoy estaban empezando, nosotros ni sabíamos el porqué, ni quiénes con quiénes, estábamos un tanto confundidos hasta con la forma de hablar de los mayores. – Muchachos cuídense, no hablen nada de nada, ni piensen salir a estudiar a otras ciudades, no salgan solos, lleven sus documentos... A través de la radio empezó nuestro aprendizaje de una semántica que jamás habíamos imaginado para nuestro vocabulario, “terrorismo”, “atentado”, “estado de emergencia”, “coche bomba” ... etc. Una de esas noches lúgubres, el ladrido insistente de los canes despertó a toda la vecindad, se escuchaban griteríos, maldiciones y lamentos... no atinamos a ver nada, de madrugada nos enteramos que los lobos de negra alma se habían llevado arrastrándolo sin compasión a nuestro “Eskalcha”, al “puka pollera”, al devoto del Santo, al amigo de las aves y de los barquitos de papel, al sembrador de maíz. La mama Adela, no quería hablar con nadie, porque todo el mundo sólo sabía preguntar... -Qué ha pasado... por qué ha sido... lloraba, lloraba nada más, el llanto era su único lenguaje... como si acusara a todos de no haber hecho nada para impedir que se llevaran a su única razón de vivir. Las bocas grandes y chismosas de los vecinos decían que nuestro “Eskalcha” era un “terruco” como queriendo justificar su indiferencia. Desde entonces en la rinconada, junto a la acequia de regadío, bajo la sombra del alizal, en la casita sola de piedra y paja, llora en silencio mama Adela, cuando al ponerse el sol de la tarde, se eleva al infinito el humo gris. De madrugada todos los días, cuando camina hacia la iglesia, lleva en el pensamiento las flores blancas de blanca paz y entre sus manos encallecidas de negro ollín, rojos geranios por las heridas de mil dolores, una velita encendida a la santa imagen, les pide a lloros que el hijo viva. El viento solano lleva su oración al cielo, entonces revive otra vez su última nodriza: la esperanza.

--

**Anexo 02: “ESPERANZA” - Guion Teatral recreado en noviembre 2020 en trabajo conjunto de Luis Rivas, Lieve Delanoy y Fanny Sotelo**

**1. El Matrimonio**

Matrimonio tradicional. Músicos. Invitados.

Antes que entren los músicos aparece la preparación.

Diálogo de la familia que está cocinando para esperar a los que van a llegar a la ceremonia. Comentaban.

-ahora ya no se casan por religioso- -civil nomas ya-

Comentan las señoras que cocinan

Aparece toda la comitiva.

Precedida por los músicos tradicionales que vienen cantando canciones de la región.

Una de las canciones que se canta en todo matrimonio es

Chincheros Plazapi

Blanquillo durazno

Maypiraq Karanki

Soltero kachkaptiy

kunanñataqchuri

Rikurimuchkanki

Manaña Ñuqapi

Remedio kachcaptin

En la plaza de Chincheros,

Blanquillo durazno

Donde estabas tu

Cuando yo era soltero

Recién ahora apareces

Cuando en mí ya no hay ningún tipo de remedio.

(El amor se simboliza con el fruto del durazno. Igual cantarle al durazno que al amor)

Llegan los novios, con todos los músicos.

La Comitiva, son los novios, mamá y papa de los novios, el padrino y la madrina, los compadres amigos de mamá y papa, y otros familiares.

Viene también en medio de unos Qillis.

-arcos con tela blanca y monedas, espejos y otros adornos que lo traen en un contexto de reciprocidad los solteros casamenteros-.

Entran desde la puerta de la calle y cruzaban todo el espacio.

Los padrinos son gente de dinero y “civilizados”, son vestidos con ropa moderna. Hablan español y con gestos muestran su incomodidad y hacen comentarios burlones entre ellos.

La familia se afana para atenderlos.

Sirven la chicha, la comida.

Recomendaciones de los padrinos (el padrino abraza su ahijada y aprovecha para agarrar los senos de la novia). Reacciona el padre de la novia, medio borracho para decir que “ya que el padrino ha sobado los senos de la novia es hora del NOVIAPUÑUCHY.”

La novia bastante asustada resiste llorando, pero la multitud entre risas y burlas encierran los novios.

-ritualidad del matrimonio campesino- consiste en que después de la fiesta que se celebra, hacia la media noche se lleva a los novios a un cuarto separado especialmente en la casa, para que allí puedan dormir el novio y la novia. La consumación del matrimonio. Mientras son encerrados en el cuarto, todas las personas siguen bailando y siguen cantando. Le cantan, a la pareja y les desean suerte. Y los hombres desean que nazca un hombre siempre. Para sostener la chacra para trabajar. Todo lo cantan y lo bailan. Las mujeres piden que sea mujer y los hombres ganan- (canción arpaschayllay, violinchayllay)

(Todos se van. Se apagan las luces)

- Música de guitarra y violín en vivo –

## **2. Nacimiento del hijo**

Aparece Adela embarazada y con dolores de parto. Le dice a su esposo que llame a la comadre que ya le duele mucho y que va a nacer el niño. El esposo la calma y se va gritando llamando a la comadre.

Vuelve con dos mujeres. Ellas le dicen a Pascual que se vaya y que ellas se encargarán.

Ayudan al parto. Tradicional.

Una ayuda desde atrás de la parturienta y la otra recibe al bebé.

Ingresa el papá y le entregan la wawa y le dicen que es varón.

El papa lo carga y dice “¡Qari carajo!”. Es varón carajo.

- Música de guitarra y violín en vivo –

### **3. El viaje del esposo Pascual**

Adela está cocinando en una tullpa –cocina de leña- y se ve a Pascual con inquietudes de salir para sostener la casa. Quiere viajar a Chanchamayo, a la selva, a la cosecha del café. La ve a otras personas que vuelven de Chanchamayo vestidos de ropa nueva, con radios y aparentaban que vuelven con ganancias. Él es panadero. Se ocupa en hacer panes en horno tradicional. El aparece con bolsa de panes.

Le cuenta a su esposa que quiere viajar, que ha conversado con su compadre para ir.

Va traer dinero para la casa. Está ilusionado en la mejora económica.

Empieza a construirse la idea de la Esperanza.

Va salir de la casa, pero luego va regresar enriquecido, con ropa nueva y con regalos para la familia.

Y la convence a su esposa.

Adela no está de acuerdo con el viaje, porque sus temores sospechan que él no va a regresar nunca más. Le ruega que no, pero él ya se ha puesto de acuerdo con su compadre. Ingresa el compadre que ya ha ido varias veces a la selva. (en realidad este hombre es que engancha a las personas para que vayan a trabajar en la selva en condiciones lamentables.)

La esposa suplica que no se vaya argumentando que muchos no han regresado.

El compadre interviene diciendo “desde cuando la mujer contradice el marido, que ella tiene que ser agradecida y que de repente el marido le va a traer un reloj. (estos relojes baratos chinos que eran de moda en este momento)

- Música de guitarra y violín en vivo. Canción de despedida. Cada pueblo tenía un lugar de despedida y hasta allí se acompañaba al viajero.

### **4. Diálogo de la madre con su hijo en secundaria**

Mamá está en la casa junto a su fogón, y llega su hijo. Es jovencito, estudiante secundaria. Llega tarde porque ha estado jugando con sus amigos. Eskal o Eskalcha–afectivo de Exaltación-. Es el patrono del pueblo de San Jerónimo. El señor de Exaltación.

Sus amigos se enteran que él ha usado una pollera hasta estar grandecito y no pantalones, era un aguayo, porque es la costumbre en el campo. Sus amigos son de contexto urbano.

Ellos están viviendo en la periferia del pueblo.



La madre al verlo le advierte. “Cuidado que tengas malas compañías. He escuchado malas noticias de –coche bombas- que será eso. Ten cuidado. Eskal le asegura a mi madre que no se preocupe porque él no está en nada, ni sus amigos están en nada de lo que ella habla. “No te preocupes”.

Madre: “Cuidado no vaya a ser que desaparezcas como tu padre.”

Su hijo anima a la madre y le dices “mi papá va volver” –alimenta la esperanza de ella-

- Música de guitarra y violín en vivo –

## **5. Ingresan a la casa y raptan a su hijo EL SECUESTRO**

-En la oscuridad-

Aparecen personajes vestidos de negro. Solamente hay sonidos, ruidos, palabras de maldición, gritos, desesperación, llanto, finalmente se hace ver que se están llevando a Eskalcha por un grupo de personas que lo secuestran.

Gradualmente se encienden las luces y se ve a la madre desesperada.

- Música de guitarra y violín en vivo –

## **6. Poema de la Madre**

La madre agarra flores rojas y flores blancas. Hay una vela encendida. Está la madre expresando sus sentimientos y alimenta la idea de la Esperanza.

Habla de su hijo. Habla de su esposo. Ella recuerda el aliento que su hijo le dio de que el esposo volvería, y ahora su hijo.

Se escuchan voces en off que le dicen “Eskalcha, su hijo ha sido llevado por terrorista”. Varias voces. Pero ella se convence que el Eskalcha era una víctima inocente.

Termina con la canción: “Pregunta al viento, de donde viene, si ha encontrado en su caminar a una madre. Llorosa y triste, buscando entre los ichus qari wawanta (buscando entre los pajonales a su hijo varón) ....

### **Anexo 03: “CARNAVAL POR LA VIDA” - CREACION COLECTIVA**

ACTRICES, ACTORES.

Graciela Díaz Calizaya. Angela Zignago Consiglieri. Rocio Paz Arturo Mejia. Rafael Virguez Miguel Almeyda. Marco Almeyda.

DRAMATURGIA, CONCEPTO Y DIRECCION

César Escuza Norero.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS CORREO CESAR ESCUZA  
c\_escuza@hotmail.com

#### **ESCENA 1**

**SONIDO DE WAQRAPUKUS**

**TROBADOR CAMPESINO: (CANTANDO)**

Vidayay viday

Vidayay viday

Vidayay viday

Vidayay viday

Donde habrás estado cuando venía.

**SONIDO DE WAQRA PUKUS INGRESA COMPARSA DE CARNAVALES DANZANDO, PERSONAJE ALUSIVOS A LA MUERTE, LLEVAN MARIONETAS, MUÑECONES DE LA MUERTE.**

**TROBADOR CAMPESINO: (CANTANDO)**

Vidita mía,

Hay muerte mía,

Donde abras estado

Cuando venía.

**(SE REPITE)**

En esta plaza, en esta calle,

En esta plaza, en esta calle,

Nos encontramos en carnavales,

Nos encontramos en carnavales.  
De nuestra tierra, de nuestra gente,  
hemos venido a recordar,  
con el corazón dolido,  
hemos venido a cantarles,  
hemos venido a contarles. (SALE).

**REVIENTAN CUETES, LA COPARSA DESFILA CON UN COSTAL DONDE HAN CAPTURADO A LA MUERTE, LA MUERTE SE LIBERA, SIRENAS, PITOS, BOMBAS. LA COMPARSA HUYE.**

MUERTE: (DIALOGA CON LA GENTE) Me han querido matar, me han querido desaparecer, no me dejan estar aquí. Uno no puede estar tranquilo y en paz, te encuentra, te agarran y te desaparecen. Porque me quieren desaparecer, yo soy amante de la vida, de paz, justo, hasta demócrata. ¿Por qué a mí?... Animales, salvajes, incultos, barbaros, miserables, muertos de hambre, queriéndome imponer su voluntad; a mí, que merezco respeto, veneración. A ver, ¿no abra alguna personita que quiera venirse conmigo? Casi, casi, los tenía controlados a todos, a toditos, hasta que apareció, el comedorcito ese, la federacioncita esa, esas mujeres hablando de solidaridad, justicia, igualdad. Después vinieron muchos más, hombres, estudiantes, “la gran masa, la inmensa masa aplastándome” (GRITA) Es injusto. (AL PÚBLICO) Sé que me están entendiendo, sé que saben quién soy...; hoy estoy muy de moda, soy el pan de cada día. (GRITA) Es injusto. (AL PÚBLICO) ... ¿Dónde estoy?... estoy en un teatro..., soy el personaje principal y ustedes el público. Si, si, si (CELEBRA) serán los jueces de lo que van a ver. ¡Sí! Vamos a tener un momento de paz y tranquilidad, ¡gracias a teatro!, ¡bienvenidos al teatro! ¡Bienvenidos al mundo del teatro! (SALE)

## **ESCENA 2**

**UN APARTADO SOLITARIO. ENTRA VERA ADOLORIDA, GOLPEADA; Y BEBIENDO, LLEVA UN LIBRO Y UNA SOGA QUE TRATA COMO SERPIENTE.**

VERA: Miserables. Porque no juzgan primero sus vidas. Me quede solita en medio del humo. Esa Leonor que conocí me dio un trapo con agua, me ayudo y dijo que no me iba a dejar, estábamos tomadas de las manos, pero nos separaron violentamente. Yo logré escapar, ¿a ella qué le habrá pasado?... (AL PÚBLICO) Estoy aguantando golpe tras golpe, haciéndome la muertitas para poder sobrevivir. Cuando yo estoy viva y sin comprender. Si este mundo es de nosotros y esta tierra es generosa, y puede satisfacer las necesidades de todos los humanos; ¿porque nos desprecian, nos miran con odio? Esto es inhumano. (GRITA) Aguafiestas, codiciosos, rompen sus propias reglas que nos quieren imponer, traidores, rompen sus propios juramentos, nos engañan... Que tal discursote que me he mandado, buena práctica, creo que ya estoy lista. El golpe me ha hecho bien, me

ha puesto lucida... **(REVISA SU CABEZA)** Sangre, sangre, hemorragia... **(CANTA Y BAILA)** A jugar carnavales he venido, Solo para encontrarme, Solo para perderme. A jugar carnavales he venido, Solo para encontrarnos, Solo para perdernos, **(SE TROPIEZA Y DORMITA DE MAREADA QUE ESTA)**

### ESCENA 3

**LEONOR ARRASTRANDO MATERIAL RECICLADO Y ENVUELTA EN UNA BANDEROLA. VE A VERA DORMITANDO.**

LEONOR: (DESPIERTA A VERA) Vera, Vera.

VERA: **(DESPERTANDO)** Cobardes, ¿a dónde se metieron cuando las necesitaba?, en plena manifestación desaparecieron. Se han escondido como ratas en sus huecos desde ayer. **(RECONOCE A LEONOR)** Estas bien, pensé que te había cogido.

LEONOR: **(SEÑALANDO SU VIENTRE)** Tenía que cuidar a mi bebe.

VERA: Me quedé solita, abandonada, me dejaste, estábamos juntas como uña y mugre, en la lucha.

LEONOR: ¿Por qué no corriste, querías hacerte la valiente? Y mira cómo te han dejado.

VERA: **(BEBE SU LICOR)** Si no bebo me seco... Beberé, pero no para calmar este dolor que me da lucidez, sino, para no morirme de miedo.

LEONOR: Así morirás de cualquier cosa, menos de miedo.

VERA: Ya siento como el aguardiente, se mezcla con mi sangre, enardezco, no dejemos que estos asesinos...

LEONOR: Asesinos de mujeres indefensas, de jóvenes, de niños...

VERA: Acabe con nuestras vidas, nuestra alegría. Gritemos, cantemos, no los dejemos dormir, no los dejemos en paz de ahora en adelante hasta acabarlos...

LEONOR: Vera, deliras, estas con fiebre. **(VERA SIGUE HABLANDO FUERTE)** No alces tanto la voz que nos pueden escuchar, las paredes tienen oídos. VERA: ¿Estoy gritando? Yo solo protestaba moderadamente.

LEONOR: **(PARA QUE SE ESCUCHE FUERE)** Ella solo quería protestar moderadamente, que quede claro. Que no haya ningún malentendido. **(LE SUSURRA A VERA)** No vaya a haber algún soplón por allí.

**VERA SALE EN BUSCA DEL SOPLON. JOSE QUE HA ESTADO ESCUCHANDO LA CONVERSACIÓN**

JOSE: “Y yo, ¿Cuándo te he soplado? **(ALUDIENDO AL EMBARAZO DE LEONOR)**

LEONOR: Gracioso. Te he estado buscando por todas partes.

JOSE: ¿Buscando?

LEONOR: Sí.

JOSE: ¿Por todas las plazas?

LEONOR: Sí

JOSE: ¿Por las calles..., con miedo?

LEONOR: Sí.

JOSE: ¿Preguntando a la gente? ¿Con mucho temor, la borde de la desesperación?

LEONOR: ¡Sí! ¿Dónde estabas?

JOSE: Oculto en un techo, casi me cogen, después de la manifestación la policía cerco todo y no podía salir.

#### **SE ABRAZAN. LEONOR CLASIFICA EL MATERIAL RECICLADO.**

JOSE: Pero mujer, para, te agitas. Esto de hace daño, te puedes enfermar, y ahí sí que nos fregamos. Y más tarde seguro que la sigues, reunión por aquí, reunión, por allá, actividad aquí y allá, ¿Qué quieres, quieres que salga atleta?

LEONOR: En el comedor tengo que estar participando, ya que depende de todas nosotras. Cuando no tenemos dinero, no doy la cuota, y siempre nos ayudan, son solidarias. También, ahora, tenemos otros compromisos con la comunidad.

JOSE: Pero, esto te hace daño, no entiendes.

LEONOR: En vez de hablar tanto, deberías estar buscando trabajo.

JOSE: A donde, siempre es lo mismo: no joven, está ocupado, no tiene la experiencia; las mismas respuestas siempre. Ya estoy harto. Creo que volveré a trabajar con Timoteo.

LEONOR: No insistas con eso, trabajar caminando de plaza en plaza, divirtiendo a la gente, y con lo que él hace, solo alcanza para él, y encima tomando para terminar dormido en una comisaría. Como andan las cosas, ni para él alcanza. Más aún, ahora que somos tres.

JOSE: Confía en mí, vamos a salir de esta crisis juntos. Y ahora tienes que comer, ¿nos queda algo, tenemos algo? **(REBUSCA EN LAS COSAS DE LEONOR)**

#### **VERA REGRESANDO.**



VERA: No hay nada de nada, misios siempre, como quieres que tengamos abundante, **(ABRE Y CITA SU LIBRO)** “si lo que produce esta generosa tierra se lo embolsan y apropian unos pocos” **(ESCUCHA Y TOCA EL VIENTRE DE LEONOR)** Silencio, pateo, pateo, quiere hablar.

LEONOR: ¿Y qué dice?

VERA:

“Hay de los que añaden casas a casas.

Hay de los que juntan campos y campos.

Hasta acabar siendo los únicos propietarios de la tierra”

JOSE: Esta protestando, que siga, que siga...

VERA: **(MIRA A JOSE ESCUCHANDO EN EL VIENTRE DE LEONOR, IMITA LA VOZ DEL BEBE)** Tengo hambre de pan, sed de justicia.

JOSE: ¿Justicia? ¿Y de dónde voy a sacar justicia?, ahora que esta tan escasa.

LEONOR: **(RIENDO)** ¡Ah!, yo no sé, pero tu consigues todo. Si no, me va a salir con complejos o no va a querer salir... Madre mía. Muévete.

JOSE: Esta bien, cálmate, ya regreso. **(SALE)**

LEONOR: Cuídate.

VERA: Pero que antojitos, estos niños de ahora, como será cuando nazca, que exigirá

#### **ESCENA 4**

**LLEGA TIMOTEO, MEDIO BORRACHO, ESTUVO DETENIDO EN UNA COMISARIA.**

TIMOTEO: Ya lo tenía, ya lo tenía, por un pelito se me escapo.

LEONOR: ¿Timoteo que te pasó? Mira cómo te han dejado, todo golpeado.

VERA: **(VERA ENCIMA A TIMOTEO)** Revoltoso, demente, ahora veras.

TIMOTEO: Calma, calma, no caigamos en la provocación, que la violencia puede llevarnos por barrancos oscuros y desconocidos. Hay que reflexionar, profundizar, sobre los últimos acontecimientos vividos, con calma, sino no avanzamos.

VERA: Pura demagógica.

LEONOR: ¿Ahora hay que reflexionar?, ¿no era que teníamos que improvisar?

TIMOTEO: Ah, estas armando un debate, quieres discutir, haces cuestión de estado, no quieres concertar.

VERA: Claro, ahora hay que pegarnos como sea, hasta con baba.

**DURANTE LA CONVERSACION HAN ESTADO MANIPULANDO VESTUARIOS, DECORADOS, MARIONETAS, Y MUÑECOS, CARNAVALESCOS.**

TIMOTEO: ¿Y qué quieres, dividirnos?, mientras la barbarie crece, los barbaros toman, invaden, masacran pueblos y ciudades. Enmascarados, pintados, camuflados y de noche nos desaparecen.

VERA: Hay que bonito hablas, pero a la hora de hacer las cosas, siempre te mandas por tu lado.

TIMOTEO: ¡Tienes toda la razón!, en nombre de la unidad, me autocritico, mea culpa, mea culpa.

LEONOR: Con golpecitos de pecho quiere solucionar los problemas ahora.

VERA: Su demagogia no tiene límites. **(SE VA)**

LEONOR: Espera...

### **ESCENA 5**

**IRRUMPE RUBEN, SANGRADO DE LA CABEZA.**

RUBEN: Hermanita, tienen que esconderme.

LEONOR: Otra vez.

**TIMOTEO SOSTIENE A RUBEN Y REBUSCA SUS BOLSILLO, SACA UN TRAPO PARA ENVOLVERLE LA CABEZA.**

RUBEN: No, no fuimos nosotros. Fueron ellos, estábamos tranquilos y empezaron a lanzarnos piedras, lo único que hicimos fue defendernos.

LEONOR: Claro con ese cuchillo en la mano **(SE LO QUITA)**

TIMOTEO: **(EXAGERANDO)** Que heridota, que dolor debes tener **(PATEA A RUBEN EN EL PIE, PARA QUE EXAGERE EL DOLOR, EN COMPLICIDAD)**, en plena flor de su juventud le malogran el cerebro.

LEONOR: Timoteo este es un trabajo para ti. Utiliza tu experiencia, astucia y cúralo.

## **TIMOTEO PONE AGUARDIENTE EN LA HERIDA DE RUBEN.**

RUBEN: Me arde, “tío”.

TIMOTEO: Como no te va a arder hijo mío. (MIRANDO LA HERIDA) Que veo, que veo, una generación sin pasado, no escuches, olvida eso; un presente misio pateando latas, viviendo al día; un futuro oscuro, muy oscuro, no se va nada; aunque, al fondo, bien al fondo, veo una luz, una lucecita, pequeñita, que se prende y se apaga en forma intermitente.

RUBEN: ¿Y a eso llamas curar? Me voy.

TIMOTEO: Pero, ¿A dónde hijo mío? No hay a donde.

RUBEN: Me voy, no sé a dónde iré, por donde andaré, me voy.

LEONOR: Rubén, debemos estar juntos, no huir.

RUBEN: ¿Juntos?, mírate como esta. Sabes qué mundo le espera a tu hijo: miseria, desolación, hambre.

LEONOR: ¡Hambre!, mi hijo tiene hambre. Vera vamos a conseguir comida.

LEONOR Y VERA SALEN TIMOTEO: Que cruel eres.

RUBEN: Tú me hablas de crueldad.

TIMOTEO: Una cosa es hablar sin pelos en la lengua y otra cosa es condenar una vida inocente que está por venir a este mundo.

RUBEN: ¿Y tú que has hecho conmigo?

TIMOTEO: Yo te di una esperanza, una lucecita. RUBEN: No Tío, no. Si me encuentran me matan, les hicimos mucho daño, me van a matar si me ubican.

## **ESCENA 6**

### **REGRESA JOSE, CON MARIONETAS.**

JOSE: ¿Dónde está Leonor?

TIMOTEO: Como no estaba el padre, se fue a resolver su alimentación y los antojos de su hijo. Como te demoraste “un poquito”, perdió la paciencia.

TIMOTEO: ¿Y eso?

JOSE: Como dijo el Señor, al César lo que es del César (**MUESTRA UNA MARIONETA DE PRESIDENTE Y OTRA DE MILITAR**)

**JOSE Y RUBEN BUSCAN EN LOS BOLSILLOS DE LAS MARIONETAS.**

RUBEN: Nada.

JOSE: ¿Y dónde está lo que se embolsan estos?

TIMOTEO: Tu que pensabas, que los billetes los llevan a flor de piel. Bancos, muchos bancos, para que crees que están los bancos en el extranjero, cuanto más lejos mejor y con otros nombres, disque se llaman “paraísos”.

**JOSE CON UNA MARIONETA Y RUBEN CON OTRA, TIMOTEO HACE REDOBLES, EFECTOS, BEBEN AGUARDIENTE, BAILAN**

JOSE: Mi ilustrísima.

RUBEN: Su excelencia.

TIMOTEO: Esta es una reunión de alto nivel. Ahora si podemos concertar.

RUBEN Y JOSE: Tú te callas.

JOSE: Usted. Primero.

RUBEN: No, usted primero.

JOSE: Siga usted.

RUBEN: Por favor.

**ESCENA 7**

**IRRUMPE UNA FANFARRIA MILITAR. UN MILITAR CON UNA CANASTA DE MANZANAS, HACE MALABARES. ESTA RECLUTANDO PARA EL SERVICIO MILITAR OFRECIENDO MANZANAS.**

MILITAR: Y así acabarás tu hambre, barriga llena, corazón contento.

**RUBEN CAE EN EL JUEGO COJE UNA MANZANA Y SE VISTE DE SOLDADO. JOSE ROBA LAS MANZANAS Y EL MILITAR LO PERSGUE.**

MILITAR: Ladrón, ladrón, terrorista, agárrenlo. JOSE: Ladrón no, se llama hambre.

## **JOSE HUYE PERSEGUIDO POR EL MILITAR.**

TIMOTEO: Rubén que haces.

RUBÉN: Ya te dije, estoy amenazado, tengo que irme.

TIMOTEO: **(MIRA QUE EL MILITAR PERSIGUE A JOSE, SALE DETRÁS DE ELLOS)** No es terruco, no es terruco.

## **CANCION Y MARCHA DE RUBEN.**

Miren, miren, como miran al soldado,

Como cogen por las calles al soldado,

Al enemigo vencerá,

Con 18 años,

Ya es un tigre,

Ayacucho lo espera.

Las calles lo esperan.

Uno, dos, tres, cuatro...

Cuatro, tres dos, uno.

**SE VA CANTADO.**

## **ESCENA 8**

**EN EL COMEDOR. DOS HOMBRES CON PASAMONTAÑAS, TOTALMENTE CUBIERTOS, REVISAN LA CASA, HURGAN ENTRE LAS COSAS.**

HOMBRES: No han dejado el cupo, ¿dónde está la contribución? **(NO ENCUENTRAN EL CUPO)**. Justicia popular, justicia popular. **(SALEN)**

**LLEGAN VERA Y LEONOR, ESTAN TERMINANDO DE COMER, LO QUE DEJA LEONOR SE LO COME VERA. TIMOTEO ENTRA MUY RAPIDO.**



LEONOR: Timoteo que te paso, estas pálido.

TIMOTEO: (TOMA EL AGUARDIENTE) Se me parte el corazón, todo me tiembla, soy un cuerpo sin vida. Es la jungla, no se puede vivir tranquilo, o te comen o tú comes. Ahora, nada se puede hacer, nada se puede decir, nada, o te maltratan y desaparecen, los de allá o los de allá.

LEONOR: No estás bien.

VERA: Esta loco, demente, orate.

TIMOTEO: Si oráculo, quítense la venda de los ojos, abran bien los ojos y vean al enemigo, esta entre nosotros, viviendo de nosotros, se llevan a nuestros hijos, nos matan de hambre, Este lugar está enfermo, no es bueno, da miedo, hay que escondernos.

LEONOR: ¿Por qué?

TIMOTEO: Perdimos a Rubén y José.

VERA: ¿Quién es ese Rubén?

LEONOR: ¿Como que lo perdimos y a José también?

TIMOTEO: Rubén escapo se fue.

VERA: ¿Quién es Rubén?

LEONOR: No entiendo.

TIMOTEO: A José lo perseguían. Yo fui detrás de él, y lo perdí, no lo encontré.

LEONOR: Mi bebe será huérfano de padre, que castigo de Dios estamos viviendo.

VERA: Ningún castigo de Dios, esto es obra de los hombres. Hay que avisarles a los demás.

## **VERA SALE**

TIMOTEO: Leonor cálmate no te pongas mal, tomate un traguito.

LEONOR: Traguito, ¡Timoteo!

TIMOTEO: Quizá me equivoque y José está bien. Concentrémonos en las cosas buenas. Recuerda que me dijiste que hoy se inaugura el taller de zapatería del comedor, y querías que ayude en el decorado y tu ibas a entregar las invitaciones y hacer la colecta para lo bocaditos. Yo te puedo ayudar. Tu ve a ubicar a José.

LEONOR: ¿Con esa traza, con ese tufo?

TIMOTEO: ¿Cuál tufo?

LEONOR: Ese pues, hasta aquí se siente.

TIMOTEO: No tengo nada (RESOPLA)

LEONOR: No hagas eso, contaminas el ambiente, tú perdiste la confianza de la gente, repartes una invitación nadie viene. Mírate, como estas, como malgastas tu vida, no colaboras, ni caballero eres. Yo haré lo mío y averiguaré lo de José y Rubén. Tú has lo tuyo. **(LEONOR SALE)**

TIMOTEO: Sí.

**OSCURO**

## **ESCENA 9**

**VERA ES ACEPTADA EN EL COMEDOR.**

**VERA PERSIGUE A JULIANA.**

JULIANA: ¿Por qué me andas siguiendo?

VERA: ¿Yo?... ¿Ah?... no. ¡Sí!, sí, la sigo,... No, a mí me siguen.

JULIANA: ¿Por qué?

VERA: **(LE HABLA AL OIDO).**

JULIANA: ¡Ah!, líder, dirigente.

VERA: Shhh... no tengo donde comer, Leonor es mi amiga, me hablo de un comedor, sabe, unos tienen comida, otros no, usted ¿el comedor ese tiene comida, tiene techo?

JULIANA: Sí, pero...

VERA: ¿Qué, tiene, huecos? La vida está difícil ahora, mucha competencia en la calle por la comida, ya no se puede vivir, ¿no le sobrara para una más?, yo puedo ayudar.

JULIANA: No.

VERA: Allí vienen.

JULIANA: ¿Quién?

VERA: **(HABLA AL OIDO)**

JULIANA: ¿La policía?, ¿has robado?

VERA: Shhhh, no, ¿no entiende?

JULIANA: Sí.

VERA: Disimuladito, le llevo la canasta y usted, disimuladito, me lleva el libro. **(COGE LA CANASTA Y LE OFRECE SU LIBRO)**

JULIANA: **(PELEA POR SU CANASTA)** Suelta, la comida ya no nos alcanza.

VERA: Pero, yo puedo ayudar.

JULIANA: De dos raciones hemos bajado a una.

VERA: No hay problema. De todos los platos, arrocito por arrocito, armamos otro plato, aunque sea chiquito. Yo puedo ayudar, se lavar, traer agua, tirar el agua, ¿usted sabe leer?

JULIANA: Sí.

VERA: Yo puedo enseñar a leer, yo sé puf, puedo enseñar. Este libro grandote, cincuenta veces lo he leído. ¿No le parece que puedo ayudar?

### **JULIANA SE VA, VERA LA DETIENE**

VERA: Pero ya le explique lo del arrocito... vamos, no le voy a fallar.

### **VERA CONVENCE A JULIANA, VERA LLEVA LA CANASTA Y JULIANA EL LIBRO.**

JULIANA: ¿Y cuál es tu nombre?

VERA: Primero usted, ¿cómo se llamas?

JULIANA: Juliana.

VERA: Juliana, ya te voy a creer. ¿Y de dónde viene?

JULIANA: Del mercado.

VERA: No, más atrás... Yo vengo de todas partes. Cosas interesantes tiene el libro ese.

**SALEN**

### **ESCENA 10**

**SONIDO DE TROMPETA MILITAR, INGRESA RUBEN, DIRIGIENDO EL ENTRANAMIENTO DE UN GRUPO DE SOLDADOS, TODOS CAMUFLADOS, CON CUCHILOS EN LA MANO, ARMAN UN CIRCULO Y VAN ENTRANDO DE DOS EN DOS A PRACTICAR, LOS DEL CIRCULO ANIMAN. LUEGO ARMAN FILA Y SALEN CANTANDO DETRÁS DE RUBEN. UN SOLDADO AL FINAL AVANZANDO A TROMPICONES, CANSADO, SE RETRASA Y PONE A DESCANSAR.**

**VERA Y LEONOR LLEGAN SIGILOSAMENTE.**

LEONOR: Dicen que aquí viene a diario a entrenar.

VERA: Quizá nos equivocamos.

LEONOR: **(MIRA AL SOLDADO DESCANSANDO)** No es Rubén, es otro.

VERA: ¿Otro Rubén?

LEONOR: No.

VERA: Voy a buscar, algo de comer, tu espera. **(VERA SALE)**

**SE ESCUCHA VOZ DE RUBEN BUSCANDO AL SOLDADO. LEONOR SE ESCONDE. ENTRA RUBEN Y MIRA AL SOLDADO QUE DUERME.**

RUBEN: Aja, te encontré, flojo.

**LEONOR LO INTERRUMPE, HABLA ESCONDIENDOSE.**

LEONOR: Rubén eres tú... ¿Estás bien?

RUBEN: ¿Qué haces aquí?

LEONOR: ¿Estas bien?

RUBEN: No me ves.

VERA: He venido por ti, vámonos.

RUBEN: Me quedo, aquí estaré mejor. Ya soy cabo.

LEONOR: ¿Este es el futuro que quieres?

RUBEN: Por lo menos me aseguro la comida, la ropa y cama. Vete ya. ... Te pueden pescar, no debes estar aquí, es peligroso, está prohibido. Vete... Vete ya... LEONOR:  
(SA VA)

## **ESCENA 11**

RUBEN (DURIGIENDOSE AL SOLDADO QUE DUERME): ¿A dónde va soldado?

SOLDADO: (DORMITANDO) A ningún sitio.

RUBEN: ¿A ningún sitio qué? (SOPLA PITO)

SOLDADO: (DESPERTANDO) A ningún sitio mi cabo.

RUBEN: ¿Qué hacía?

SOLDADO: Tabá durmiendo mi cabo.

RUBEN: Durmiendo no. Para que despierte un, dos, potitos.

SOLDADO: ¿Cuántos potitos?

RUBEN: Treinta.

SOLDADO: Uno, dos, tres...

RUBEN: Pararse, un, dos.

SOLDADO: Tres, cuatro. Cabo, puedo ir al baño.

RUBEN: Cállese, no va a ningún sitio. ¿Quiere orinar, no? Usted, va a orinar para adentro, ¿algún problema?

SOLDADO: No mi cabo.

RUBEN: Muy bien, usted va a ser mi perrito. Perro, a ladrar, un, dos.

SOLDADO: (LADRA) RUBEN: Perro bravo.

SOLDADO: (LADRA)

RUBEN: (CANTA) Soy un perro.

SOLDADO (REPITE EL CANTO) Soy un perro.

RUBEN: Obediente.

SOLDADO: Obediente.

RUBEN: Voy paseando.

SOLDADO: Voy paseando.

RUBEN: Por el campo.

SOLDADO: Por el campo.

RUBEN: Me preparo, pa' la guerra.

SOLDADO: Me preparo, pa la guerra.

RUBEN: Hago caso a mi cabo.

SOLDADO: Hago caso a mi cabo. RUBEN: Mi cabito, que buenito.

SOLDADO: Mi cabito, que buenito. (FIN DE CANTO)

RUBEN: Para orinar, un, dos.

SOLDADO: (ORINA COMO PERRITO) Tres cuatro.

RUBEN: ¿Está cansado?

SOLDADO: No mi cabo.

RUBEN: Saluda.

**SOLDADO (SALUDA COMO PERRO)**

RUBEN (CANTA) Aquí estoy con mi cabo... Shhh, alguien viene... nada. ¿Dónde me quede?

SOLDADO: (CANTA) Aquí estoy con mi cabo.

SOLDADO: Me llamo Bobby.

SOLDADO: No mi cabo, yo me llamo Mamani.



PERRO: Perro Mamani.

SOLDADO: Perro no mi cabo.

RUBEN: Perro Mamani, pararse, un, dos.

SOLDADO: (CANSADO) Tres, cuatro.

RUBEN: Ta cansao. SOLDADO: No mi cabo.

RUBEN: Globito. **(EL SOLDADO INFLA LOS CACHETES, RUBEN LOS DESINFLA CON CACHETADAS)**. Como vera su cabo, está muy cansado, ha tenido mucho trabajo.

SOLDADO: Cansado estoy yo mi cabo.

RUBEN: Usted, no está cansado, voy a descansar y dormir, Usted, va a cuidar mi sueño. ¿Hay algún problema?

SOLDADO: No mi cabo.

### **CABO SE DUERME, SOLDADO COME.**

RUBEN: (DESPIERTA) Gracioso.

SOLDADO: Es que tengo hambre mi cabo.

RUBEN: Usted, ya no tiene hambre.

SOLDADO: Si mi cabo.

RUBEN: Ahora cante para dormirme.

SOLDADO: No se mi cabo.

RUBEN: Cante.

SOLDADO: ¿Qué canto?

RUBEN: Cualquier cosa.

SOLDADO: Somos libre...

RUBEN: Silencio, otra canción.

SOLDADO: Una canción de mi tierra cabo.

RUBEN: Ya.

SOLDADO: (CANTA) Justicia, justicia hay en la tierra, justicia...

### **CABO SE DUERME, SOLDADO DEJA DE CANTAR, COME.**

SOLDADO: Yo soy más listo que mi cabo. **(TERMINA DE COMER, SE DUERME)**

## **ESCENA 12**

**TROMPETA. ENTRA SARGENTO CON MASCARA DE LA MUERTE. PATEA A RUBEN, QUE DESPIERTA.**

SARGENTO: Shiiii.. Pararse un, dos.

RUBEN: Tres cuatro.

SARGENTO: Shiii, así que ¿durmiendo no?; Shiii, uñitas. ¿Durmiendo no? ¿Qué tal e sueño?

RUBEN: No estaba durmiendo.

SARGENTO: Ah, ¿no estaba durmiendo?

RUBEN: Recién me había sentado.

SARGENTO: Y su soldado ¿también, sentado?

RUBEN: Estaba un poco cansado.

SARGENTO: Estaba cansado, bien, vamos descansar un ratito más. Para ranas un, dos.

RUBEN: Tres, cuatro.

SARGENTO: ¡Vamos a hacer diez! RUBEN: Diez. SARGENTO: ¡Vamos a hacer cien!

RUBEN: Vamos. Uno, dos, tres...

**RUBEN EMPIEZA A HACER LOS EJERCICIO Y EL SARGENTO VA SALIENDO**

SARGENTO: Estire los brazos, levante la cara. ¿Qué voltea?, lo estoy viendo, lo estoy viendo. **(SALE)**

SOLDADO: **(DESPIERTA Y VE AL RUBEN HACIENDO LAS RANAS)** Mi cabo.

RUBEN: ¿No sabe que está prohibido ver a su superior cuando lo castigan?

SOLDADO: Fuerza mi cabo, no pare, el oficial vigila.

RUBEN: **(SE PARA)** ¿Gracioso no?

SOLDADO: No...

RUBEN: ¿No qué?

SOLDADO: Mi cabo, por las puras me castiga. A usted, también por las puras lo han castigado. ¿Qué saca castigándome? Al final los dos somos iguales.

RUBEN: Soldado Mamani. Cuádrese. ¿Quién le está hablando?

SOLDADO: Mi cabo.

RUBEN: Más fuerte.

SOLDADO: Mi cabo.

RUBEN: ¿Y usted, ¿quién es?

SOLDADO: El soldado Mamani.

RUBEN: A dormir un, dos.

SOLDADO: Tres, cuatro.

RUBEN: ¿Usted, ha visto algo?

SOLDADO: Nada mi cabo.

RUBEN: Usted, no ha escuchado, ni visto nada, ¿entendió?

SOLDADO: Si mi cabo.

RUBEN: Pararse un, dos.

SOLDADO: Tres cuatro... Cabo tengo que ir a mi servicio.

RUBEN: Ah, ¿está de servicio? Eso lo vamos a averiguar. Pero, antes, ¿el domingo tiene visita?

SOLDADO: Si mi cabo.

RUBEN: ¿Tiene hermana?

SOLDADO: Sí

RUBEN: Mi la va a presentar. Usted va a ser mi cuñado, ¿algún problema?

SOLDADO: Ninguno mi cabo.

RUBEN: Perro, para pasear, un, dos.

SOLDADO: **(EN CUNCLILLAS)** Tres, cuatro.

RUBEN: ¿A quién me va a presentar el domingo?

SOLDADO: Mi cabo, no sea abusivo.

RUBEN: Esto no es nada, solo es el principio. **(CANTA)**

Yo soy el perro del cabo Quispe.

SOLDADO: **(CANTA)** Yo soy el perro del cabo Quispe.

RUBEN: **(CANTA)** Yo soy un perro muy valiente.

SOLDADO: **(CANTA)** Yo soy un perro muy valiente.

RUBEN: **(CANTA)** Obedecer a mi cabo.

SOLDADO: **(CANTA)** Obedecer a mi cabo.

RUBEN: (CANTA) Es mi lema y también mi ley. (SALE)

SOLDADO: (CANTA) Es mi lema y también mi ley.

### **RUBEN CANTA LA CANCION DEL SOLDADO QUE VA A LA GUERRA.**

Allí va un soldadito solo,

Derecho a la guerra, (CORO)

A la guerra a la guerra.

En estos tiempos tan duros

(CORO) tan duros, tan duros.

Por casa, comida y abrigo,

Su vida hace peligrar.

(CORO) peligrar, peligrar.

Pensado que de soldado,

Hasta general llegará

(CORO) llegará, llegará

TODOS:

Dejando hermanos y amigos

Por querer salvarse solo,

Dejando hermanos y amigo

A la guerra ira a parar (BIS)

TODOS:

Por defender a la patria

Enfrenta al enemigo,

Sin recordar que, a la fuerza,

Por la espalda fue cogido (BIS)

Injustamente cogido (BIS).

## **ESCENA 14**

**EL CALABOZO DE UNA COMISARIA, DOS PRESOS, CON MASCARAS; JUEGAN CON UNA PELOTA. LANZAN AL CALABOZO A JOSE, ESTA GOLPEADO Y DESALILÑADO**

PRESO 1: ¿Y tú por qué has venido?

JOSE: Por documentos, cuñadito. Pero ya me los van a traer.

**LOS PRESOS QUIEREN LA ROPA DE JOSE, SU CHOMPA, SUS ZAPATOS, CON LA MIRADA Y GESTOS INDICAN A JOSE PARA QUE SE LOS DE**

JOSE: Hace frio es lo único que tengo, suelta... ¿Qué tienen?... gracias, eh, quita las manos.

**RUIDOS DE PELEA, ENTRA POLICIA CON MASCARA DE MUERTE.**

POLICIA: ¿Y esto?, **(MIRA A LOS PRESOS Y JOSE, SE QUEJA DE QUE NO SON TERRORISTAS** (¿me van a hacer venir aquí por la huevas? Yo no me voy con las manos vacías. A ver, ¿quiénes tiene cara de terruco?

**(DIRIGIENDOSE A PRESO 1)** Tu, afuera.

PRESO: Jefe yo he venido por robo.

POLICIA: Afuera.

PRESO 1: Por robo jefe. POLICIA: Afuera.

**PRESO UNO SALE.**

POLICIA: (A PRESO 2) Tú también.

PRESO 2: Jefe, eso es injusto, jefe...

POLICIA: Vaya, pa fuera, fueraaa carajo. Injusto...

**PRESO DOS SALE. JOSE SE RIE**

POLICIA: (A JOSE) ¿Y tú de que te ríes?

JOSE: Jefe se ha llevado mi zapatilla.



POLICIA: Cachondo... Tú también carajo.

JOSE: Yo solo estoy por documentos.

POLICIA: No tiene documentos, mejor todavía.

JOSE: Pero ya me los están trayendo jefe.

POLICIA: Apellidos. JOSE: Quispe.

POLICIA: No sirve..., afuera, afuera. (JOSE SALE). ¡Me van a hacer venir por las puras, a mí...! (SALE)

## **ESCENA 15**

### **INAGURACION DEL TALLER DE PRODUCCION. JULIANA, LEONOR Y VERA.**

JULIANA: Hay Leonor, te he estado buscando en todas las cuadrillas, no me dejaste la plata para las compras.

LEONOR: Lo olvide por completo, discúlpeme. (LE DA EL DINERO) ¿Y qué hace con esa librote?, ¿prepara su discurso?

JULIANA: No, toma, toma Vera... ¿Cuál discurso?

LEONOR: Petra me dijo que estaba pensando en el discurso de la inauguración. Me dejo una propuesta para que usted la lea.

JULIANA: Hay Leonor lo había olvidado por completo.

LEONOR: Ve que usted, también olvida. Tenga usted, léalo.

JULIANA: Yo no voy a decir esto. Hare el mío, algo que yo siente será mejor. Tu ve por la banderola, que aún no la han traído.

LEONOR: Yo la traigo, usted solo preocúpese del discurso y del programa.

JULIANA: No me reduzcas a eso, puedo hacer mucho más.

LEONOR: Si le queda tiempo. (SALE)

JULIANA: Vera pon esto por allá (LE DA AFICHES)

VERA: ¿Qué le parece si pongo esto por aquí?

JULIANA: (ESCRIBE SU DISCURSO) Si, por allí no más, ponlo.

VERA: Y este amarillito creo que queda por allá, allí se verá muy bonito. El Azul quedará por aquí. Oiga señora Juliana, mire pues.

JULIANA: Si, si, si, ya lo veo...

VERA: No está viendo nada.

JULIANA: Vera, ponlo, no más, ponlo.

VERA: Pero oriénteme pues, oriénteme.

JULIANA: Es que tengo que hacer el discurso. A ver, escucha. Discurso. Este día es muy importante, para nosotras, porque inauguramos nuestro taller, un avance importante para nuestra querida comunidad y en especial para las mujeres por que nos permite acceder al mundo de la producción y la economía logrando dar un paso importantísimo para nuestra autonomía económica.

VERA: Esta muy bonito, pero muy cortito, ¿no le parece?

JULIANA: Ay Vera se me hace difícil.

VERA: Esta bien, no importa, chiquito pero bonito.

JULIANA: Queridas vecinas, querida compañeras.

VERA: ¡Compañeras!

JULIANA: Compañeras todas.

VERA: ¡Compañeras todas!

JULIANA: No, así no.

VERA: No, así no. Señora Juliana, la entonación, la entonación es importante.

JULIANA: ¿La entonación?

VERA: La entonación.

**ENTRA LEONOR TRAE LA BANDEROLA.**

LEONOR: Aquí está la banderola.

JULIANA: Aquí está el discurso que te parece.

LEONOR: Porque no dice algo para que los demás comedores organicen sus talleres de producción, así animamos a todas las mujeres.

VERA: ¡Más mujeres!

LEONOR: Mas mujeres.

JULIANA: Lo voy a poner.

VERA: Muchas mujeres, muchas compañeras, mis amigas.

LEONOR: Vera agarra aquí.

**ESTIRAN LA BANDEROLA**

JULIANA: Pero no vamos a poder ver bien.

LEONOR: Vera, ven agarra aquí.

**VERA LE DA EL EXTREMO DE LA BANADEROLA A JULIANA.**

VERA: (DIRIGIENDO) Más arribita aquí, más abajito allá, no, no, mejor todo al revés.

**ENTRE TIMOTEO DANDO GRITOS.**

TIMOTEO: Están por todas partes, se llevan un montón de jóvenes, están por todas partes, han tomado las calles.

JULIANA: Hay que avisar a los vecinos, llamar a asamblea. Vamos.

TODAS: Si vamos, vamos, avisemos...

**ESCENA 16**

**LA PUERTA DE UNA COMISARIA. UN OFICIAL CON MASCARA DE LA MUERTE.**

OFICIAL: Todos, al calabozo, métanlos a todas. Todos. Y sin gritar, al que grita ya saben. Aquí solo van a cantar. (COME UNA MANZANA). Todos circulando, muévase, muévase. (SALE)

**LEONOR Y VERA, ACERCANDOSE A LA COMISARIA.**

VERA: Vamos, estamos cerca.

LEONOR: Esta oscuro, no se ve nada.

VERA: Ya va a pasar la noche, vendrá la luz. Mira ya llegamos.

**SALE EL OFICIAL CON MASCARA DE MUERTE.**

OFICIAL: Y ustedes ¿Qué quieren?

VERA: (EMPUJANDO Y PROTEGIENDOSE DETRÁS DE LEONOR) Pregunta, aquí debe de estar.

LEONOR: Si, sí, pero, ¿Qué le digo? Yo no sé, tú hazlo.

VERA: ¿Yo?, ya, está bien, ¿no sabes que la autoridad esta para servirnos?

OFICIAL: Hasta allí, no más, ¿Qué quieren?

**VERA JALA A LEONOR.**

LEONOR Y VERA: Buscamos a José Quispe.

OFICIAL: ¿Quién?

LEONOR Y VERA: José Carlos Augusto Quispe Mendoza.

OFICIAL: ¿Qué es, choro?

LEONOR: ¡No!, honesto es, solo que sin trabajo no más anda.

OFICIAL. Terruco.

LEONOR Y VERA: No, no, no.

OFICIAL: (RIENDOSE) Fumón.

VERA: ¿Qué por fumar también los meten presos?

LEONOR: No nada de eso, no fuma, sano es.

OFICIAL: Entonces lugar equivocado. Vayan a buscarlo a un convento.

VERA: Jefecito, él es el padrecito de la criatura.

OFICIAL: Ah, padrecito. Y a mí que diablos me importa.

VERA: Quizá le importa una contribución voluntaria para la santita de la institución.

LEONOR: (A VERA) ¿No me dijiste que la autoridad estaba para servirnos? Yo no doy nada.

VERA: ¿Quieres ver a José?

### **LEONOR LE DA DINERO**

VERA: Es poco.

LEONOR: El resto es para mi hijo.

### **VERA LE DA EL DINERO AL OFICIAL**

OFICIAL: Es poco, más.

VERA: Ya no tenemos más jefe.

OFICIAL: ¿No que quieren verlo?

### **LEONOR LE DA LO QUE LE QUEDA.**

OFICIAL: Pendeja, ¿no?, a mi ve la van a hacer, ¿Cómo dijeron que se llamaba?

VERA Y LEONOR: José Carlos Augusto Quispe Mendoza.

OFICIAL: Esperen. (SALE)

LEONOR: ¿Que justicia es está, ¿dónde te apresan sin motivo? Estoy cansada, ¿a dónde voy a traer a mi hijo, que vida le espera? ¿Qué muerte le aguarda?

VERA: En tu barriga esta la esperanza, la fiesta grande. Cuando venga tu hijo te dará fuerzas.

LEONOR: ¿Cómo hablas de fiesta, cuando están matando mucha gente?

VERA: Ya no sufras más, tú no eres pesimista, tú eres luchadora.

LEONOR: Tengo miedo por mi bebe, tengo miedo a morir. Esto es una pesadilla.

VERA: Juntas vamos a salir adelante, con todas, con todos.

LEONOR: (CANTA)

Viditay, por el hecho de sufrir,

No debería estar llorando

Viditay, por el hecho de sufrir,

No debería estar penando.

Vamos a darnos valor cantando.

En esta vida para poder vivir

Vamos a darnos valor bailando,

En esta rumba para poder seguir.

**PASA UNA PEQUEÑA COMPARSA, CANTAN Y BAILAN, LA COMPARSA SIGUE SU CAMINO, ENTRA GONZA ENMASCARADO DE MUERTE**

GONZA: Shii... síganme.

VERA: ¿A dónde te voy a seguir?

LEONOR: Muéstrate, ¿quién eres?

GONZA: ¿Cómo?, ¿no sabes? Ven conmigo.

VERA: ¿A dónde?

GONZA: Allá, allá, allá está el camino.

VERA: El camino, transitar caminos.

GONZA: Por aquí.

VERA: Por allá (**SEÑALA DISTINTAS DIRECCIONES**)

GONZA: Por aquí, (**INSISTE EN LA MISMA DIRECCION SIEMPRE**)

VERA: Por allá.

GONZA: Por aquí.



VERA: Por allá.

LEONOR: ¿Dónde?

GONZA: Allá, allá está el camino.

VERA: No Leonor, por ese camino te vas a perder. Ese camino es oscuro, como un río de sangre, nos lleva a la muerte.

GONZA: Por aquí.

LEONOR: Mejor por allá.

GONZA: Por aquí.

LEONOR: ¿Por qué ese camino?... Hay muchos otros, donde transitan muchos. ¿Este camino no estará equivocado?

GONZA: **(VIOLENTO)** ¡No hay que discutir, las dudas no existen! ¡Por aquí!

VERA: ¿No se puede opinar?... Se enoja.

GONZA: No, no se puede opinar, no se puede dudar, ya se definió, ya está definido el camino. Por aquí.

LEONOR: Solo estamos nosotras. Consultemos a otras, a ver, que opinan.

GONZA: No hay nada que dialogar, nada que consultar. Solo yo sé, yo soy el sendero, la luz.

VERA: Tú, ¿con nuestra sangre quieres que florezca la tierra? ¿Acaso nuestra sangre sirve para regar los campos? La sangre es vida, es vida, pero, en nuestras venas, y tú lo que quieres es que sangremos por ti.

GONZA: Yo soy la verdad, el faro que todo lo ilumina.

VERA: ¿Y el pueblo, la gente, no te importa, no escuchas sus voces, que claman justicia, democracia, paz?

GONZA: Yo soy la justicia, la antorcha para el cambio, solo yo, solo yo. Ponte. **(OBLIGA A VERA A PONERSE UN PASAMONTAÑAS)**

LEONOR: Eso es dictadura, más violencia. Quieres imponernos tus ideas, crees que son la única verdad y por eso te has condenado, fracasaras. Esta tierra, rica, llena de vida y mil colores; desde siempre necesitó y necesitará de todos para cambiar... Por eso hasta tu estas muriendo solito.

VERA: **(PARODIANDO)** Camina, camina. Convencido, como una maquinita, como un relojito. Solo tú sabes, eres el única, la luz, el camino... tu solo contra el mundo. **(SE QUITA EL PASAMONTAÑAS)** Ilusos, ilusos, aquellos que buscan la justicia, sino transitan por los caminos del pueblo.

**REGRESA EL OFICIAL ENMASCARADO DE LA MUERTE. GONZA HUYE.**

VERA: (**SALE DETRÁS DE GONZA**) No huyas cobarde, escucha, estas sordo, no ves, ese camino no funciona, esta torcido.

OFICIAL: Así que terrucas, hablando con el enemigo.

LEONOR: No, no, solo estaba esperando, como me dijo.

OFICIAL: Tienes cara de turruga como tu marido. ¿Aún quieres verlo?

LEONOR: ¡Sí!

OFICIAL: Sígueme.

### **PASA NUEVAMENTE LA COMPARSA, DANZANDO, CANTANDO**

Viditay, por el hecho de sufrir,  
No debería estar llorando  
Viditay, por el hecho de sufrir,  
No debería estar penando.  
Vamos a darnos valor cantando.  
En esta vida para poder vivir  
Vamos a darnos valor bailando,  
En esta rumba para poder seguir

### **ESCENA 17**

#### **EN EL COMEDOR.**

VERA: (**OCULTÁNDOSE CON UN PERIODICO Y LEYENDO**) ¡Estos periódicos! Muertos y más muertos, de eso nada más saben hablar. La radio y la televisión, igualito. Como si solo hubiera eso, ¿o sí?

#### **LLEGA LEONOR**

LEONOR: ¡Ay!, Vera no me dejaron verle.

VERA: ¿Pero, no te quejaste?

LEONOR: Si, pero me estaban poniendo como sospechosa, me dijeron que no insistiera más, sino me arrestaban, ¿te imaginas?... Tengo hambre (**BUSCA QUE COMER**)

#### **ENTRA TIMOTEO, CON MANDIL, BARRE**

VERA: (**A TIMOTEO, ENSEÑÁNDOLE EL PERIODICO**) Mira, que entierro, tanta gente, parece procesión.

TIMOTEO: Será importante.

VERA: Importante, de plata, mira ese cajón. Hay gente que hasta en la muerte siguen con suerte, porque nosotros...

TIMOTEO: Trabajando desde la mañana a la noche para comer algo.

VERA: ¿Cuánta plata se habrá tirado?

LEONOR: Vera, que manera de hablar es esa, más respeto.

VERA: Es que es injusto. Leonor, eso no es justo. Es injusto, no es justo.

**ENTRA JULIANA.**

LEONOR: Juliana no se te ve bien. ¿Qué pasó?

JULIANA: Nada, de nuevo no salió la reunión.

VERA: Eso no es justo tampoco.

JULIANA: No llegaron todas las delegadas.

LEONOR: Pero sin todas vivimos los mismos problemas y necesidades.

JULIANA: Temen que le pase a sus hijos lo que está viviendo José. Hay mucho miedo.

LEONOR: Peor es no hacer nada, si estamos divididas se van a llevar a todos, a todas más fácilmente. Eso sería la muerte segura.

TIMOTEO: A lo mejor no se ha convocado bien, falta más información.

VERA: Es el miedo, te paraliza, te inmoviliza.

TIMOTEO: Bala por aquí, bomba por allá.

JULIANA: Basta con el miedo. De qué miedo hablas, del miedo a morir del miedo a vivir. Nosotras no empezamos recién, tenemos tiempo luchando, años de pelea, conquistando nuestros derechos, desde nuestras organizaciones, desde nuestra comunidad, con la gente pues, con el pueblo. Somos muchas.

TIMOTEO: Nosotros empecemos. Hay que hacerlo de una vez.

JULIANA: Timoteo, solas no. Ya tenemos experiencia. Tiene que hacerse con la gente, con las señoras, con los jóvenes, con los vecinos, todos juntos. Solos no vamos a lograrlo. Hay que ser más. Tejer alianzas.

TIMOTEO: Ay Juliana, ¿cuántas veces hemos esperado a que todas estén a que todos se unan?, y nunca se logra.

LEONOR: Timoteo, estas muy pesimista, no ayudas.

JULIANA: Si pensamos como tú, vamos a ser siempre las mismas.

LEONOR: Y ahora, necesitamos más fuerza.

TIMOTEO: Solo dije, que empecemos, que los demás irán viniendo, se irán integrando.

JULIANA: No insistas, basta.

TIMOTEO: Ah, lo que ustedes quieren es ya la revolución.

VERA: Revolución, revolución. Todos hablan de revolución ahora, ¿quién no dice revolución?, los de arriba, los de la esquina, del costado. ¿Y nosotros que, hacemos o no hacemos? De abajo profundo, desde la base, explicando a la gente lo que pasa en la comunidad, en el país, explicando la importancia de las actividades que queremos hacer y que propongan también sus acciones.

TIMOTEO: ¿Y a los maridos, quien los convence?

JULIANA: Timoteo, más respeto. Vamos a tener que lanzar una gran convocatoria. Ahora sí lo lograremos

LEONOR: Organizaremos muchos eventos y actos culturales de convocatoria.

TIMOTEO: Viene la gente y le enyucan las convocatorias.

JULIANA: ¿Qué? ¿La qué?

TIMOTEO: Les entregan, le dan... Yo hago el plan de difusión, y me nombran secretario de prensa del comedor. Sí, sí. (A VERA) Tú, barre, yo ya soy el nuevo secretario de prensa y propaganda del comedor.

LEONOR: Ya deja de bromear y termina de limpiar.

TIMOTEO: No, Yo ya soy dirigente. ¿Cómo voy a barrer? El dirigente no barre.

JULIANA: Timoteo, que manera de pensar es esa, el cargo es una tarea más. Termina de hacer tus tareas.

TIMOTEO: Bien viva, viva la señora. Claro, secretaria general, no hace nada.

LEONOR: Timoteo. Como que nada, y el taller, las reuniones, la organización, las actividades, la comida que tú y muchos comen.

**TODAS SALEN**

TIMOTEO: Era un a bromita. **(BARRIENDO, CANTA)** Como cambian los tiempos Venancio, que te parece... **(SALE)**

## **ESCENA 18**

**ZONA DE EMERGENCIA. RUBEN DE GUARDIA. PASA CIVIL.**

RUBEN: Alto allí, ¿adónde vas?

CIVIL: A mi casa.

RUBEN: A tu casa, no se puede pasar.

CIVIL: Ya es tarde ya.

RUBEN: No se puede pasar.

CIVIL: ¿Desde cuándo no se puede? RUBEN: No sé.

CIVIL: ¿Cómo que no sabe?

RUBEN: Documentos.

CIVIL: (SEÑALA QUE NO TIENE) RUBEN: No tengas miedo, esto no te hace daño, ¿cómo te llamas?

**SONIDO DE BOMBAS. RUBEN SU ASUSTA MAS QUE EL CIVIL.**

CIVIL: ¿Tú eres nuevo no?

RUBEN: Sí.

CIVIL: No te había visto en este sitio, había otro.

RUBEN: Ah, sí, pero a ese lo mataron, era igual que tú.

CIVIL: ¿Cómo yo?

RUBEN: Sí, serrano.

CIVIL: ¿Y te vas a quedar por mucho tiempo?

RUBEN: Tenemos para rato, ... pero, ¿por qué tienes miedo? ¿No serás terruco?

CIVIL: No, no conozco.

RUBEN: Ven para acá. ¿Te vas a poner a llorar? Los hombres no lloran. ¿Y esa bolsa? ¿Qué llevas allí? (**RUBEN LE ARRANCHA LA BOLSA AL CIVIL**) Vete.

CIVIL: Mi bolsa.

RUBEN: Queda conmigo.

CIVIL: Pero...

RUBEN: Son órdenes.

CIVIL: ¿De quién?

RUBEN: Son ordenes, carajo, vete.

**SALE CIVIL, SONIDO DE BOMBAS. RUBEN SOLO, EN PENUMBRAS.**

RUBEN: ¿Quién anda allí? Alto... ¿Quién se mueve?, santo y seña (**SONIDO DE BOMBA**)... El soldado no tiene miedo... ¿Quién es?... alto o disparo... ¿Quién me mando aquí?... Mamá, no... mi mamá no. (**SONIDO DE BOMBAS**). Metrallita, tú, no más, eres testigo, de lo que estoy pasando en este infierno... Malditos,... ¿Quién me mando aquí?... ¿Son órdenes, de quién?... Otros, seguramente están durmiendo, seguramente están



celebrando en grandes banquetes, o están en importantes reuniones... Aquí, estamos matando gente, aquí hay un río de sangre... **CANTA.**

El soldado, no se rinde.

El soldado, siempre listo,

Sirviendo a la patria morirá,

El soldado siempre fiel a su fal,

Su mujer, su compañera,

Sin su fal no vale nada.

Al soldado no le engañan,

Uno, dos, tres cuatro,

**(VA SALIENDO)**

Cuatro, tres, dos, uno.

### **ESCENA 19**

**EL INTERROGATORIO JOSE, EN EL PISO, TOTALMENTE MOJADO Y CON MUESTRAS DE HABER SIDO GOLPEADO. ENTRA EL OFICIAL CON MASCARA DE MUERTE.**

JOSE: ¿Qué se proponen ahora?

OFICIAL: Después de este ablandamiento, me dirás ¿quiénes son, tus amigos, tus amiguitas, de acuerdo?

JOSE: El gran Timoteo, ilusionista de ingeniosos artificios, experto del verbo y la palabra. Líder de los malandros, conscientes y rebeldes.

OFICIAL: Sigue (LO GOLPEA) JOSE: Vera, experimentada sabia; que con la verdad remece los cerebros entumecidos, estancados y duros, de las gentes.

OFICIAL: Más.

JOSE: Leonor, es la vida, como la madre tierra, es la madre de mi hijo que en su vientre se gesta; como una pequeña mágica y encantadora realidad.

OFICIAL: Oye, desgraciado nos estas tomando el pelo. (GOLPEAN A JOSE)

JOSE: Nada de eso señor, (OFICIAL LO AMENAZA) O, si señor.

OFICIAL: ¿No señor, si señor?

**LO GOLPEAN.**

JOSE: No señor.

OFICIAL: ¿Es usted dirigente?

JOSE: **(PARA QUE PAREN LOS GOLPES MIENTE)** Sííí...

OFICIAL: Conteste con claridad, es usted dirigente.

JOSE: Sí.

OFICIAL: ¿De qué clase?

JOSE: Vecinal.

OFICIAL: ¿Líder?

JOSE: Sí.

OFICIAL: ¿De la comunidad?

JOSE: Si.

OFICIAL: Una verdadera autoridad popular.

JOSE: Sí.

OFICIAL: ¿Democrático?

JOSE: Democracia popular pues.

OFICIAL: Ahora me vas a decir que eres el ministro de justicia.

JOSE: **(CASI INCONSCIENTE)** Sí.

OFICIAL: Eres un mentiroso, miserable, podrido, asqueroso.

JOSE: ¿Qué cosa?

OFICIAL: Cállese. Usted casi no existe, diga que miente, que me miente.

JOSE: Si miento.

OFICIAL: Ven que miente, miente, miente, miente. **(JOSE SE DESPLOMA, EL OFICIAL LE TOMA EL PULSO)**. No, no está muerto, estos son de acero. Descansa, mañana empezamos otra vez. **(SALE)**

## **ESCENA 20**

**EL MISMO LUGAR, ENTRA LEONOR SEGUIDA POR VERA. ATIENDEN A JOSE.**

LEONOR Y VERA: José, José...

JOSE: **(INCORPORANDOSE)** ¿Dónde han estado? ¿Por qué se demoraron tanto?

LEONOR: Te hemos estado buscando. Nadie nos daba razón y cuando te ubicamos no nos dejaron verte. ¿Por qué te ha detenido?

JOSE: Dicen que soy sospechoso.

LEONOR: Pero ¿qué es lo que has hecho?, ¿en qué te has metido?

JOSE: ¿Tú también vas a dudar? Ahora todos somos sospechosos. Dicen que tengo que probar mi inocencia para salir.

VERA: ¿No era al revés? Que uno es inocente hasta probar su culpabilidad... En este lugar no se castiga los crímenes, ni se castiga a los culpables. Aquí no hay justicia que valga.

LEONOR: Todos están preocupados por ti y otros detenidos, se están organizando movilizaciones por su libertad.

JOSE: ¿Y tú como estas? ¿Cómo está él bebe?

LEONOR: Estamos bien. El que nos preocupa es Rubén, es otra persona el ejército lo ha cambiado. (LE DA ROPA Y ABRIGO A JOSE) Toma es para el frio, no hay que perder la esperanza, el abogado dice que pronto saldrás... (SE VA OSCURECIENDO LA ESCENA).

Braman como el bramido del mar, El tiempo de los tiranos se extingue, Ya la tierra descubrirá su verdad, No encubrirá más sus asesinados

## **LA FANFARRIA PARTE FUNEBREMENTE**

### **ESCENA 22**

**EN EL COMEDOR COMUNITARIO. MUSICA DE COMPARSA, CARNAVALES. LLEGAN VERA Y TIMOTEO COMO PARTE DE LA COMPARSA, MUÑECONES, MASCARAS, CANTOS.**

VERA: (A TIMOTEO) Mira, como esta, totalmente embarrado, manchado.

TIMOTEO: Tú también, mírate. (RIEN) ¡Uy! Mira la banderola, lo que le han hecho. (ORDENA SUS COSAS) Falta una bota de cachaco, (HABLA CON LA BOTA QUE TIENE EN LA MANO) ¿Dónde está tu pareja? (RIE, SE PONE LA BOTA, HACE DE MILITAR, ENMASCARADO, ES UN “RAMBO”) Era de noche, hacia frio. Allí, estaban todos avanzando decenas de decenas, como hienas asesinas sobre su presa, armados hasta los dientes, con sus palos, sus banderas, sus ollas y cucharones, su música estridente, sus llantas quemadas, sus piedras tremendas. Nosotros con miedo y asustados de que nos pase algo actuando en defensa propia

**VERA MIRA TODO COMO UN ESPECTACULO, BEBE SU TAZA Y SIMULAR COMER PALOMITAS DE MAIZ**

Sus cantos se hacían cada vez más fuertes y avanzaban y nosotros resistíamos y resistíamos... **(DEJA DE REPRESENTAR, GRITA)** Ya no se puede vivir afuera, parece la jungla. Te comen o tú comes... barbaros... **(COGE EL TERMO ESTA VACIO, TOMA AL TAZA QUE TIENE VERA Y BEBE)**. Tengo hambre.

VERA: No debes hacer acciones extraordinarias, te toma mucha energía, y ya no tenemos nada. Cada día, son más vecinas, más niñas y niños, que vienen al comedor por un almuerzo y la comida ya no alcanza, ya no sabemos de dónde sacar alimentos, **(LE QUITA LA TAZA DE TE A TIMOTEO)** dame, te estas tomando todo.

TIMOTEO: **(COMIENDO MIGAJAS DE PAN QUE ENCUENTRA EN LOS BOLSILLO DE SU ROPA, REBUSCA EN SU MONEDERO)** La planta, la plata, ¿Dónde está?, ¿dónde está?, me ha robado, **(GRITA)** rateros, rateros.

VERA: Ya, cálmate, quizá la gastaste y no recuerdas.

TIMOTEO: ¿Tú crees?

**LLEGA LEONOR, ABRE UNA CARTA PARA LEERLA.**

VERA: ¿Carta de José? La trajo un enfermero, debe estar muy mal.

LEONOR: ¿Y qué dice?

LEONOR: Nunca pierde el humor.

VERA: Pásanos el humor.

**SE SIENTAN**

LEONOR: **(LEE)**... Me tratan bien, muy bien. Me dieron una golpiza de bienvenida, luego me regalaron una exquisita tortura para que me declare culparme, el alojamiento de lujo, un calabozo con unos cartoncitos flacos como periódicos viejos y usados, nos hemos convertidos en lechuzas, ya ni dormimos, en cualquier momento te sacan y no regresas... Acá es la muerte, todos los pabellones tienen nombre de santo, pero es

el mismo infierno. Como un milagro, pude dar esta carta a uno que de emergencia llevaban al hospital, casi le da un paro de tanto golpe, le metí la carta entre sus calzoncillos.

**(VERA LE QUITA LA CARTA Y LA HUELE)**

VERA: **(LEYENDO)** ¿Quisiera saber cómo estas, tener noticias del bebe de todos? **(VERA TROPIEZA CON LA BOTA PERDIDA, LA PATEA, SUELTA LA CARTA Y COGE A CLODOMIRA SU SERPIENTE SOGA PARA DEFENTEDERSE, ALEJA Y SE ALEJA DE LA BOTA)** Ay, si te contáramos, si te contáramos.

TIMOTEO: **(QUE A RECOGIDO LA CARTA)**

LEONOR: ¿Qué más dice?

VERA: Sí, ¿Qué dice?

**TIMOTEO: (SEÑALANDO A CLOTILDE, LA CULEBRA SERPIENTE QUE TIENE EN LAS MANO VERA) ¿No dice nada?**

VERA: No, no dice, es de confianza.

LOS TRES LEEN LA CARTA EN VOZ BAJA Y COMENTAN, SIMULTANEAMENTE MUSICA DE CARNAVAL, ENTRAN JOSE Y PRESOS HACIENDO MUSICA Y CANTAN.

I

Por las calles yo anduve,  
Buscándome un trabajo,  
Porque si no había platita,  
Pues yo me iba al carajo.

II Como una gran estampida,

Ya que la gente corría,  
Y en medio del alboroto,  
Me agarro la policía.

III

Ahora me encuentro bailando,  
Aquisito en el infierno,  
Esperando la justicia,  
Del señor que hoy es el gobierno.

IV

Las cárceles de hoy en día,  
Están muy superpoblada,  
Como micro de pueblo joven,  
Te abres camino a patada. (BIS)

V

Si te encuentras aquí adentro,  
Y tú pides democracia,  
Te agarran a puñetazos  
Porque no le hace gracia. (BIS)

VI

Eso es una inmundicia,



Donde llevan a los hombres,  
Con el fin de readaptarlos,  
No me hagan reír señores. (BIS)

VII

El palacio de justicia,  
Tiene toditos los males  
Ahora es un mal futbolista,  
Siempre falla en los penales.

VII

Anda corre muchachito,  
Que la vida esta adelante,  
Que la lucha ahora es dura,  
Y nos falta aún bastante (BIS)

**JOSE Y PRESOS, SE VAN CANTANDO.**

**TIMOTEO VA CERRANDO, MIRA SU PANCITA Y LE RAGALA UN PAR DE ZAPATITOS PARA BEBE.**

TIMOTEO: Para el Josecito. (LEONOR RECIBE EL REGALO, SALE)

VERA: (QUITA LA CARTA A JOSE, SE LA COME)

LEONOR: Mejor así.

**ENTRA JULIANA GRITANDO.**

JULIANA: Han dinamitado, un atentado en un comedor, vamos tenemos que ayudar. Vera tu quédate cuidando.

LEONOR. No es posible.

TIMOTEO: Cobardes.

JULIANA: Hay heridos, Timoteo coge el botiquín, vamos.

**VERA COGE SU SERPIENTE Y SU LIBRO COMO ARMAS DE DEFENSA.**

### **ESCENA 23**

**EL REGRESO DE RUBEN. INGRESA VESTIDO DE MILITAR Y VERA SE DEFIENDE.**

VERA: **(LEYENDO SU LIBRO)** ¡A todos se los llevaron! ¡La comunidad quedo en silencio, sin gente! ¡Todos están desaparecidos! ¡Los desaparecidos no están en paz!

RUBEN: **(ENTRANDO)** Buenas. **(VERA AL VERLO SE ASUSTA, SE DEFIENDE)** ¿Qué haces aquí? **(VERA NO RESPONDE)** ¿Cómo te llamas?

VERA: Nada, no hice nada. **(MIRA DE ARRIBA ABAJO A RUBEN, QUE VISTE DE MILITAR, FIJA SU MIRADA EN LAS BOTAS)**

RUBEN: ¿Te gustan mis botas? ¿Qué hacías?

VERA: Yo estaba pensando. No, no estaba pensando.

RUBEN: ¿Cuál es tu nombre?

VERA: ¿A usted que le importa?

RUBEN: ¿Me tienes miedo?

VERA: Por si acaso.

**RUBEN BUSCA A LOS DEMAS POR LA CASA**

VERA: **(EN VOZ ALTA)** No hay nadie, no hay nadie. Mejor no pierda su tiempo, váyase.

RUBEN: Vete tú.

VERA: ¿A dónde voy a ir?

RUBEN: A tu casa.

VERA: Aquí es mi casa.

RUBEN: ¡Mi casa!

VERA: Recién llegas ¿y te quieres apropiar de nuestra casa? Abusivo, abusivo.

**VERA SE ENFRENTA A RUBEN ATACANDO CON SU SERPIENDE LAS BOTAS DE RUBEN. RUBEN COGE EL LIBRO DE VERA**

VERA: Dame mi libro, ladrón, socorro, un ladrón, vecinas, vecinas, **(RUBEN SE DISPONE A LEER EL LIBRO. VERA CAMBIA DE ACTITUD)** No es mío..., yo me lo encontré..., estaba tirado..., no sé qué tiene, yo no leí eso. Yo no sé nada.

RUBEN: ¡Te interesa!

VERA: No... Te lo cambio.

RUBEN: ¿Qué estás pensando?

RUBEN: Yo no sé nada. ¿Quién estará pensando?

RUBEN: **(JUEGA A DARLE EL LIBRO)** ¿Tuyo no? Toma...

VERA: No.

RUBEN: Toma.

VERA: ¿Me lo vas a dar?

**RUBEN JUEGA A DARSELO, VERA COGE LA MOCHILA CON QUE LLEGO RUBEN**

RUBEN: Dame, eso es mío.

**VERA Y RUBEN, FORCEJEAN. LLEGA LEONOR.**

LEONOR: ¿Qué pasa aquí?

VERA: **(PROTEGE A LEONOR)** Atrás, atrás...

LEONOR: Vera él e mi hermano. No nos hará nada.

VERA: Dile que es vaya, es malo.

LEONOR: Él es mi hermano. **(LEONOR ABRAZA A RUBEN)** Ven para que lo conozcas.

VERA: No, aquí no más.

LEONOR: **(A RUBEN)** Ella es Vera, del comedor.

RUBEN: **(OBSEQUIA UNA BALA A LEONOR)** Toma.

**VERA COGE LA BALA Y SALE CORRIENDO. TROPIEZA CON TIMOTEO QUE ENTRA.**

LEONOR: Rubén, déjala, ya volverá.

TIMOTEO: ¡Rubén!, qué alegría, ¿cómo estás? **(ABRAZA A RUBEN)**

RUBEN: Acabo de llegar.

TIMOTEO: Voy a avisar a las demás. **(SALIENDO)** Juliana.

LEONOR: ¿Cómo estás?

RUBEN: Estoy bien. Aquí parece que todo sigue igual. LEONOR: Te parece, han pasado muchas cosas, te contaré, empezando porque vas a ser tío pronto.

RUBEN: **(SALUDO AL BEBE)** Hola campeón, y tú vas a ser como tu tío, soldado...

LEONOR: Rubén.

RUBEN: Seguro que ya ni caminar puedes.

LEONOR: Eso es natural, lo fregado es la plata, no alcanza para nada, hacemos colas y colas para nada. Hay que trabajar mucho, pero, buscas y buscas y no encuentras. Así terminó en prisión José...

RUBEN: Mejor me hubiera reenganchado, no hubiera salido. No es fácil, es duro. Pero, al menos me aseguro un techo, comer y vestir.

LEONOR: ¿Y la vida también es segura, se preocupan por ti o te mandan la matadero? ¿Quiénes realmente se preocupan por ti, quienes no podían dormir pensando en ti cada noche? ¿Tus superiores y nosotras?

RUBEN: ¿Y acá, de que seguridad habla, de que vida hablas, de que embarazo, ni para alimentarte bien tienes?

LEONOR: Aquí nos cuidamos todas y todos, peleamos por salir adelante sin matar a nadie, buscamos la libertad de José, luchamos por justicia y pan para todos. Queremos una vida diferente para todas y todos, en otro mundo mejor sin pobre ni ricos.

RUBEN: Puros cuentos, están peor que antes.

## **ESCENA 24**

**LEONOR TIENE DOLORES DE PARTO, RUBEN LA SOSTIENE. ENTRA LA MUERTE CANTANDO. ESCENAS PARALELAS. EN CONTRAPUNTO.**

LEONOR: Hay madrecita, ayúdame, dame fuerzas. No tenga miedo mi angelito, mi florcita.

**LA MUERTE: (EN PENUMBRAS, ENTRA CON UNA PALA, CANTA, CAVA UNA FOSA)**

Volver con la frente marchita,

Que diez años no es nada,

Con el tiempo que pasa,

Y no volverá...

**(SALE CANTANDO, ALGO OLVIDO)**

LEONOR: No tengas miedo mi florcita, Que no te asuste esta oscuridad, este silencio de muerte, lo vamos atravesar, transformaremos las tinieblas en luz.

**LLEGA VERA, VIENE DE LOS CARNAVALES ENMASCARADA Y TOCANDO VIOLIN. SE ACERCA A FOSA.**

VERA: La tierra se duele, se seca. Sus hijos hacen muertos a lo largo de caminos y ríos, desaparecidos. Nos están arrebatando la vida, a nuestros hijos. Hay que terminar con la muerte en las calles, en las plazas, a la muerte venceremos **(MIRANDO A LEONOR)** a la vida cantaremos.

**MARCHA MILITAR FUNEBRE, VERA CORRE HACIA LENOR, QUE SIGUE REOSTADA EN EL PISO CON AYUDA DE RUBEN. ENTRA LA MUERTE, ARRASTRANDO UNA CARROZA DE CADAVERES, HACIENDO SONAR PLATILLOS Y PITOS. LA IMAGEN ES MACABRA INVITA A RUBEN PARA QUE LO ACOMPAÑE, RUBEN NO RESPONDE, INSISTE. MUSICA DE CARNAVALES, LLEGA LA COPARSA, SON LOS VECINOS Y VECINAS Y**

**DEL COMEDOR CON MASCARAS Y MUÑENOS CANTANDO A LA VIDA. LA MUERTE HUYE.**

VERA: Asesino, cobarde, huyes como rata.

**LA COMPARSE SE ENCUENTRA CON LOS MUERTOS. TODO SE TRANSFORMA EN UN CORTEJO FUNERAL QUE PARTE. MIENTRAS LOS DOLORES DE PARTE DE LEONOR COBRAN FUERZA. REGRESA LA MUERTE QUE AMENAZA A TODOS Y HACE DE COMADRONA, ASISTE EL PARTO. NACE EL BEBE DE LEONOR, LA MUERTE SE LO VA A LLEVAR, PERO ES DETENIDA POR VERA, RUBEN, Y LA COMPARSA QUE RETORNA. CAPTURAN A LA MUERTE, LO ATAN Y EMBOLSAN PARA LLEVARSELO. CANTO FINAL.**

TODOS:

Más grande que mi fuerza,  
En miles de años aprendida,  
En miles de años fortalecida,  
Es la vida.  
El mundo que no descansa,  
Que crea sin fatiga,  
Que pare y forma como el tiempo,  
Sin fin y sin principio,  
La eterna vida nuestra,  
Que cuidamos y guardamos,  
Nosotros, nosotras,  
Hijas de todas las sangres.

**MUSICA, SE LANZA FLORES DE RETAMA, DANZA DE CARNAVAL POR LA VIDA.**

**FIN**



## **Anexo 04: “DE TANTO VOLVER” de Lieve Delanoy**

Texto: 1991.

Dirección de Alberto Benites

**LUZ:** *Apagón total, actriz viene con velas encendidas y máscara*

**MUSICA:** *Ira canción “temps des gitans - “Vals*

*Actriz voltea la cabeza LUZ: Se prende un momento la luz sobre la cruz. Apagón.*

**MUSICA:** *se apaga cuando se reí la actriz*

### **TEXTO**

#### **Actriz:**

Hace veinte años en Bélgica yo era actriz (risas), una actriz, yo trabajaba en un cabaret. Yo nunca había bailado y tuvimos que hacer coreografías, ah sin coreógrafo por supuesto. El mejor de todos era la pianista, no sabía tocar piano.

Yo me moría de vergüenza en cada presentación, pero pagaban muy bien. El 312 espectáculo tenía tres partes, y en cada intermedio siempre iba disminuyendo el número de los espectadores. Al final nos quedábamos más actores que espectadores y justamente en esta época salió una ley cultural que decía lo siguiente, en caso de haber tres o menos espectadores no era obligatorio hacer la función, pero si te pagaban... (risas). Luego de la última función yo había tomado una decisión, nunca más, voy a estafar a un público.

**MUSICA:** *2do canción Ederlezi*

*(actriz se levanta y va hacia a delante) Actriz saca las velas y pone alrededor de la máscara. Levanta la olla: LUZ 1 FOCO ENCIMA DE LA CARA, va lentamente detrás de la cruz, LUZ: luz encima del perchero, va hacia la cruz, luz encima de la cruz) La actriz se arrodilla delante de la cruz. MUSICA: La música se va abruptamente. Canta la canción “San Gregorio”.*

### **TEXTO**

#### **Actriz:**

Este es la canción de un velorio tradicional campesina (luz general) Este es la tumba de Agapito Huamán, tumba sin nombre. De un campesino de Cupisa, una comunidad a 4000 mil metros de altura en Andahuaylas. Esta cruz en realidad no es una cruz...

Antropóloga: Es una horqueta con la cual los campesinos de Cupisa siguen trillando la cebada. 1992, quinientos años después del descubrimiento de este fascinante y misterioso continente los aborígenes siguen utilizando este rezago ancestral en sus faenas agrícolas. Realmente admirable como es que el hombre a través de su *modus vivendus*, este ser que se mimetiza con la naturaleza pictórica de su paisaje mantiene su cultura vigente y su rebeldía innata e inquebrantable...

(Silencio abrupto)

Actriz: Es que yo les iba a contar otra historia. La historia de Agapito Huaman, quien era un pobre diablo y que no-tenia los compadres en el banco agrario para conseguirse un préstamo a crédito cero. Además, su chacrita era tan pequeña, que con les gustas le daba de comer. Y cuando el murrio, no dejó nada para sus sobrevivientes, ni siquiera para una cruz, aunque Agapito era presidente de su comunidad y este fue su error. Una noche lo sacaron de su cama y lo llevaron hacia la plaza y le hicieron un juicio popular. Muy popular, nadie se atrevió a abrir la boca. Por supuesto que lo sentenciaron, primero lo ahorcaron con una honda.

### **Antropóloga:**

La honda señoras, esa huaraca, esta que fue tejida con las manos callosas y del aborígen es un arma mortífera cuyo símbolo sigue en permanente floración verbal de las canciones de carnavales de Cupisa. Esa huaraca es mortal.

### **Actriz:**

Lo jalaban por ambos lados, su mujer y sus hijos lo estaban observando, después para estar seguros de que estaba muerto, le pusieron la cabeza encima de una piedra y con otra...un hilito de coca choreaba por su boca...

Antropóloga: La coca, la cocakintucha...esa hoja escogida tiene poderes parapsicológicas, te da el aviso del presente y del futuro. La cocakintu eufimísticamente dicho, te adivina la suerte...

**Actriz:** La suerte, parece que Agapito adivino muy tarde su suerte... si no. El anonimato es la cosa más triste de la muerte.

***MUSICA : (3ra canción temps de gitans, Ederlezi). Actriz camina hacia la máscara.***

### **TEXTO**

#### **Actriz:**

Estas son las ropas de Agapito Huamán Oscco, nacido el 15 de agosto de 1958 y fallecido el 15 de octubre de 1992. Su cuerpo quedo botado dos días en la morgue, porque las autoridades estaban muy ocupadas en un simposio sobre las comunidades campesinas en épocas de violencia. Mira tú tumba, ni siquiera lleva tu nombre, quisiera hacer un pacto contigo, permite me contar tu historia y yo te sacare del olvido, aunque no va ser muy fácil sabes. Primero tu nombre AGAPITO HUAMAN OSCCO, segundo tu eres de Cupisa, y tercero una trabajadora social de Bélgica va a hablar sobre ti, jodido no, quien nos va a escuchar. Y aunque no lo crees, tú y yo tenemos muchas cosas en común sabes, los dos pertenecemos a una raza que tiene que desaparecer para que sobrevivan los mitos y los simposium. Bélgica 1958

***MUSICA: (Música 4ta canción temps de gitans, danza gitana)***

**Actriz:** Yo era una niña de más o menos, ah no importa qué edad tenía, pero yo era una niña. Mis padres tenían una cantina, y ese día mi madre tenía los ojos hinchados porque había llorado toda la noche, como de costumbre se había peleado con mi padre y cuando ellos pelean yo no puedo dormir, porque siempre al día siguiente ella me llama para peinarme el cabello.

Música termina abruptamente.

Niña: No mama, no

**Actriz:**

De repente se abrió la puerta de la cantina y entro una gitana.

**Gitana:**

Señora presta me tu baño, tengo papel higiénico en el bolsillo y después voy a consumir. Alice...eres tú ahora peor presta me tu baño.

**Actriz:**

Mi madre se queda pálida y después digo: Wat komt die hier doen, zigeuners op mijn w.c., ze gaat hem zeker bevuilen.

**Gitana:**

Ahora sí, es que cada día se me hace más difícil a conseguir un baño. Es que, en el campo de concentración, me jodieron los riñones. Pero Alice como te encuentro aquí, tan lejos de tu pueblo, cuantos años han pasado, aunque sigues siendo guapa. Sabes esta cantina me hace pensar mucho en la cantina de tu padre. Ay Alice se me vienen cosas tan tristes

por la mente, parece ayer. La pelea de nuestros muchachos con los nazis en la cantina de tu padre, nuestra deportación. Nos dieron tres horas, tres, para llevar todas nuestras cosas. Fue terrible, el llanto de los niños, los gritos de las mujeres. Y tú la única que sabía hablar bien alemán, no quisiste intervenir para nosotras. Fue tanto tu miedo o no quisiste comprometerte. Sabes, después de la guerra, los muchachos se alzaron en armas, para buscar venganza. Y otras han tratado de olvidarse de todo. Ven aquí, ven mi niña. Y esta, esta se parece mucho a nosotros, yo reconozco la desconfianza en sus ojos. Alice es posible que yo reconozca la venganza de los gitanos en esta criatura.

**Actriz:**

Para mí era claro, a partir de este momento supe que era un producto de un acto de violencia, pero también a partir de este momento, supe que era gitana.

***MUSICA (Música 5ta canción de temps des gitans, danza gitana) música se apaga cuando la actriz se para abruptamente al costado de la cruz).***

**Mujer campesina:**

***Canción:***

Ripunay urqupi piedra grande piedra larga  
Saywachallay rumi de la cumbre por donde  
Lluqsinay qasapi voy a irme  
Saywachallay rumi no vas a caerte  
Amama tuñillankichu no vas a perderte  
Kutimunaykama Hasta que yo vuelva,  
Amam chinkarunkichu Hasta que yo vuelva

Yapa amunaypaq. Si volviera  
Kutiramuspay Si yo volviera otra vez  
Yapa amuspayqa bis te aseguro que voy a robarte  
En mi mano derecha  
Te digo que voy a robarte  
Con mi mano derecha  
Amama mamay Yo no quisiera que  
Waqallankichu llores madre

amama taytay yo no quisiera  
llakillankichu que llores padre  
icharaq kawsallaspaqa Estaré volviendo si aún vivo  
kutiramusaqcha para llevarme la sangre  
kuyasqa yawarnillayta que yo amo  
apachakunaypaq por los caminos presurosos  
Hawa ñanninkunata de encima  
utqa, utqaychalla abrigándole, ocultándole  
sunquy hukuchallapi adentro de mi corazón  
paka, pakaspalla.

**Actriz:**

Yo supe de tu muerte a través de tu mujer, que llego a mi oficina

**Campesina:**

mamay, ñuqa Agapituypan warmikani

**Actriz:**

Que dices mamita, es que yo no entiendo quechua

**Campesina:**

Ñuqa Agapituytam warminkichu, Agapituytam wañuparinchinku

**Actriz:**

Alguien me puede traducir a esta mujer, es que yo no entiendo quechua. Ah tú eres la esposa de Agapito. Que dices, mataron Agapito, pero quienes, por qué. Tú quieres mi ayuda, pero te puedo ayudar muy poco, ella necesita la ayuda de un organismo internacional. Pregúntale si ella me puede acompañar, ahora. ¿Mira aquí tienes que esperar, ahorita te van a atender, me entiendes? Asistentita social: Ay, siempre cuando visito a los presos, me demora más de lo que he pensado. Ah esta es la señora, muy bien, tú me traduces. Nombre, Aquilina Rubio, edad 35 años, hijos, cinco..., cinco señores. Bueno que es lo que ha pasado a este señor. Habla como una catarata. Que dice, ah mataron su esposo y quemaron su casa, muy bien, la señora tiene los certificados. Mira está muy bien, pero aquí tenemos un problema, aquí no está indicado quien mato al esposo



y quien quemó la casa. Para nosotros es muy difícil ayudar si no está comprobado cien por cien que la señora ha sido realmente víctima de la violencia. Hay testigos, ah nadie quiere hablar, que fastidioso. Pregúntale si no tiene problemas familiares o riñas personales. Que dice, no Que piensan Uds. La señora es o no es víctima de la violencia. Gracias por la ayuda eh, ya lo sé en el derecho siempre se dice que en caso de duda el acusado siempre tiene la razón, entonces le vamos a ayudar, pero por esta única vez eh. Aquí la tenemos. Una botella de aceite, un kilo de arroz, una frazada y una olla. La olla, aquí la tenemos. La señora sabe firmar, entonces su dedo no más. Hasta luego...que dice la señora, plata para su pasaje, es lejos Cupisa. Cuantas horas a pie 8 y en carro 4, entonces no justifica. Mira para nosotros es muy difícil dar plata en efectivo, porque se puede malgastar. Pero si hay más gente en tu condición, mándelos hacia nosotros, nosotros le ayudaremos con mucho gusto. Hasta luego señora. Allinñachu

**Actriz:**

Te ayuda, no llores. Te acompañare hacia el paradero, tienes que cuidarte mucho son 4 hijos. Aquí estamos, tienes plata para tu pasaje, toma. Mamay no vayas a ir a pie es muy difícil y además es muy peligroso. Chau mamay

**Campeña:**

Imatata wak qanra supaypa wawankuna ñuqawamunarqa. Iskay punchaw chakichallaypaspusllusqa ñuqa purirqani, wak qanrakuna. Ismu ismu aruscha hawanmunanqa, yakuacitucha quwanmanampaq, uschuchaylla qanramankacha aptaykawumanampaq. Sullaykuy, suyakuchun, kay llakimanqa, wiqeymanqa chayanqam

**Actriz:**

Me muere de vergüenza, vergüenza por haber dado a esta mujer una falsa esperanza que realmente la iban ayudar. Vergüenza por no haber recorrido a mi memoria, solamente tenía que recorrer a mi memoria para saber que todo esto era una farsa.

***MUSICA: (música 6ta canción gitana)***

**Gitana:**

Cuando termino la guerra, nos liberaron del campo de concentración. Éramos muy pocas y muy flacas, y totalmente desubicadas. No sabíamos a donde que ir, ni que cosas que comer.

***MUSICA :(apaga la música).***

De repente alguien nos mostró un organismo internacional que ayudaba a las víctimas de la guerra, nos fuimos todas... esperamos todo un día, de repente alguien nos abrió la puerta, pero no nos dejaban entrar, nos dijeron entra una no más. Entro yo

**Asistenta social:**

Nombre

**Gitana:**

Lachebane Adela

**Asistenta social:**

Edad

**Gitana:**

35 años

**Asistenta social:**

Nacionalidad

**Gitana:**

Soy gitana... pero me hubiera inventado cualquiera cosa. Hubiera dicho que yo era testigo de Jehová Polaca, o preso política belga, pero jamás hubiera dicho que era gitana porque la tipa me digo que era muy difícil ayudar gente sin nacionalidad. Pero como Ud. dice que has salido de un campo de concentración, te vamos a ayudar, pero por esta una y última vez, aquí la tienes.

Una botella de aceite, un kilo de harina, una frazada y una olla. Como éramos tan sucias yo la preguntaba si no era posible un pedazo de jabón, pero ella me contestaba que no era ninguna emergencia. Entonces yo hizo el negocio de mi vida, agarre la botella y la dije, te la cambio por un pedazo de jabón. Mira entre nosotras, yo pensaba que ella viendo mi estado me iba a dejar las dos cosas, pero ella acepto el cambio. Gracias. Que dices... firmar yo, soy analfabeta A fuera estaban esperando lo demás. (risas), y nos fuimos a la plaza pública y en la pileta nos hemos lavado toditas. Ayuda internacional

**Actriz:**

Que significa ayuda internacional, que fácil es hacer negocio con dolor ajeno. En fin, yo también pertenezco a eso saben, ya no aguanta la mentira.

**Niña:**

No mama no soy una mentirosa, señora enséñame a leer la mano. Que tengo que decir entonces. Abuela, abuela enséñame a leer la mano.

**Abuela:** Que leer la mano eh, me haces pensar al campo de concentración, yo salve mi vida leyendo la mano. Había un oficial que se moría de miedo que le iban a mandar a Rusia, al frente, y cada ida venia hacia a mí para que yo le lee la suerte. Era muy cruel con nosotras y un día yo quise hacerle sufrir un poco. Le dije tienes buena y tienes mala suerte. La buena suerte es que no te van a mandar a Rusia, la mala suerte es tu mujer te engaña. Se fue muy preocupado.

El día siguiente volvió hecho una furia y me agarro y me dije, gitana de mierda, me mentiste mañana me mandan a Rusia. Entonces tu mujer no te engaña. Y él me mira fijamente, y yo le contestaba la mirada y sentí crecer el poder, el todo un dios, dueño de mi vida creyendo como un idiota en la superstición. Tú eres todavía muy pequeña para leer la mano, tienes que aprender todavía mucho de las debilidades de los hombres. Hombres, hombres.

*(Canción: Ilusionen de Hildegarde Knef).*

**Actriz:**

La última vez que te vi estabas lleno de ilusiones. Me habías invitado a tu comunidad para la gran fiesta. El camino era largo y lleno de polvo. De repente llegamos a tu comunidad, todo olía a leña y comida, yo preguntaba por ti porque no te encontraba. Ya empezó la fiesta, a la vista los carguyoc eran de Lima, porque se les veía muy pálidas, seguía preguntando por ti, de repente alguien me mostró un círculo de gente en la plaza, se abrió lentamente el círculo y en el medio estabas tú.

***LUZ : (luces Apagón, luz roja) MUSICA: (Música danza de tijeras)***

**Danzante:**

Señora,

***LUZ: (apaga la luz roja y enciendan la luz blanca)***

cuando termina el año voy a dejar de ser presidente de mi comunidad, pero voy a seguir siendo promotor de salud.

***(Música termina)***

Señora he encontrado hierbas que aseguran larga vida, pero no soy brujo.

***LUZ : (Luz tenue sobre la actriz y la cruz)***

**Actriz:**

Yo tampoco soy una bruja sabes, como iba a saber que este iba a ser la última vez que yo te vi, tuvimos tantas cosas en común, y más me duele las cosas que no hemos hecho juntos. Pero,

***MUSICA: (música tango)***

una noche llegaste tarde a tu casa, te echaste encima de tu cama. Entro tu mujer y te dijo, Agapito de están buscando. Tu preguntaste quienes, pero ella ya no tenía tiempo para contestar, ya estaban adentro. Tu preguntaste que por favor te permiten a ponerse el pantalón, te llevaron hacia la plaza y te hicieron un juicio popular, muy popular, nadie se atrevió a abrir la boca, por supuesto que te sentenciaron, primero te ahorcaron con una honda, y después para estar seguros de que estabas muerto, te pusieron la cabeza encima de una piedra y con otra (rompe la máscara). Pensando lo bien soy una estafadora saben, yo nunca he sido una trabajadora social, y tampoco soy una actriz, ni siquiera tengo un título.

***LUZ: Las luces se apagan lentamente sobre la actriz y alumbran solamente la cruz, poco a poco la luz se apaga junto con la música. Apagón total***

## Anexo 05: ORÍGENES DE LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO

AÑO	MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO	CARGULLOQ	ASISTENCIA
29 de julio 1974	Teatro Los Grillos	Sara Joffre	<p><i>Sara Joffre (Los Grillos), Leoncio Bueno, Jorge Guerra (Yuyachkani), Wolfgang Luchting y Ernesto Ruez (Aquí y Ahora).</i></p> <p>“Sirvió a los Grillos para determinar la urgente necesidad de crear un espacio fijo, en un tiempo determinado, para dar exclusivamente piezas de autores peruanos, ya que sin la base de una temática propia no podría hablarse de un teatro que sea expresión particular de un determinado país”.</p> <p><i>(Sara Joffre pag.10. Libro de la Muestra de Teatro Peruano)</i></p>
1974 Lima Setiembre a Diciembre	MUESTRA 1	Sara Joffre y Los Grillos	<p>PARTICIPANTES (7 grupos)</p> <p>Los Grillos, Yuyachkani, El Ayllu, Pequeño Teatro, Yego, La Barraca, Aquí y Ahora, Teatro Universidad de Lima TUL.</p>
1975 Lima Setiembre a Diciembre	MUESTRA 2	Sara Joffre y Los Grillos	<p>PARTICIPANTES (13 grupos participantes)</p> <p>Jorge Acuña, Yuyachkani, Yego, CET Mariátegui, Cuatrotablas, El Ayllu, Teatro Ensamble, Los Piqueras, Raysut, Teatro Popular de Collique, El Martillo, Taller de Teatro Blanco y Negro, La Alforja.</p>
1976 Lima Setiembre a Diciembre	MUESTRA 3	Sara Joffre y Los Grillos	<p>PARTICIPANTES</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ 5 grupos participantes</li> <li>▪ Los Grillos, Taller de Arte Dramático Ollanta -TADO-, Teatro UNDAC Cerro de Pasco –Universidad Daniel Alcides Carrión-, Ensamble, Blanco y Negro</li> </ul> <p>SE DESCENTRALIZA HACIA BARRIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ -Centro Comunal Santa Cruz</li> <li>▪ -Carmen de la Legua</li> <li>▪ -Villa El Salvador</li> </ul> <p>INCORPORAN:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Los Foros</li> </ul>



<p>1977 Lima Setiembre a diciembre</p> <p>“era época de toque de quedada y por ello tuvo que volverse a contar con un solo local” SJ (Pag.20)</p> <p>Dictadura Militar Morales Bermúdez</p>	<p>MUESTRA 4</p>	<p>Sara Joffre y Los Grillos</p>	<p>PARTICIPANTES: (6 grupos participantes) Yawar, Los Grillos, La base ASTEJUV, TADO Cajamarca, Cuatrotablas, Abeja</p> <p>ESPACIO:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Los Grillos</li> </ul>
<p>1978 Lima</p> <p>Setiembre a diciembre</p> <p>“La muestra tuvo la característica de haberse realizado donde se podía, allí donde se estuviera haciendo obra de autor peruano y quisiera aceptar por importante agruparse bajo el título de muestra allí se consideraba que se realizaba” SJ (Pag. 24)</p>	<p>MUESTRA 5</p>	<p>Sara Joffre y Los Grillos</p>	<p>PARTICIPANTES (4 grupos participantes) Los Grillos, Cuatrotablas, Abeja, Arturo Valero Club de teatro de Lima</p> <p>SE TOMAN NUEVOS ESPACIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Los Grillos</li> <li>▪ Cocolido</li> <li>▪ Club de Teatro de Lima</li> <li>▪ Museo de Ate Italiano</li> </ul> <p>Se acepta la solicitud de Ricardo Cabanillas del Taller de arte Dramático “Ollanta” TADO para organizar en la ciudad de Cajamarca la siguiente muestra.</p>

**Anexo 06: EXPANSIÓN DE LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO**

AÑO	MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO	CARGULLOQ	ASISTENCIA
1979 Cajamarca 7 al 11 de noviembre	MUESTRA 6	Taller de Arte Dramático “Ollanta” TADO Ricardo Cabanillas Aguilar	PARTICIPANTES: (11 grupos y teatristas) participantes venidos de Huaraz, Chiclayo, Piura, Iquitos y Lima. Los Grillos, Casimira Chiman, Musgos, Urkututo, Carátula de Teatro, Viento y Fugo, Teatro Collique –Rayda Callalle-, Aurora Colina. ESPACIO: Teatro Cajamarca; Calles, Barrios de Cajamarca. Foros después de las funciones
1980 Iquitos 1 al 8 de setiembre	MUESTRA 7	Grupo Urcututu, la filial del INC y la Universidad de la Amazonía	PARTICIPANTES: (16 grupos de teatro) Los Grillos, Yuyachkani, TUC, La Calle, Nosotros Teatro Popular de Collique, La Silla, Taller e Escena Contemporánea Cerro de Pasco, Atahuallpa de Arequipa. Capinas de Ica, Teatro Universitario INCORPORAN: Talleres Crea Comisión Coordinadora Apoyo en la realización de la siguiente muestra Edilio Pizarro, Ricardo Cabanillas, Jorge Chiarella, Miguel Rubio, Víctor Zavala Cataño.

<p>1981 Cerro de Pasco 23 al 30 de agosto</p>	<p>MUESTRA 8</p>	<p>Miembros ejecutivos nombrados por la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión, presidente Prof. Félix Arauco Ibarra y los miembros coordinadores.</p>	<p>PARTICIPANTES: (23 grupos de teatro) de Huancayo, Lima, Iquitos, Ancash, Tacna, Ica, Cerro de Pasco, Cusco y críticos y grupos representados, sumando 243 personas Grupo: Semilla de Huancayo, Tejido de Lima, Urcututo de Iquitos, La Chispita de Lima, Setiembre de Ancash, La Silla de Lima, La tinaja de Iquitos, Teatro Bruno Terreros de Muquiyauyo, Teatral Tacna, Amauta de Lima, Nosotros de Lima, Escena Contemporánea, Teatro Universitario Iqueño, Tarpo de Lima, La Métrica de Lima, 19 de Mayo de Lima, Centro de Arte Popular de Lima, Teatro Experimental UNI de Lima, Teatro Japiri, Teatro Comedia Continental Contemporánea de Lima, Mimo del Cusco, La Calle de Jorge Acuña, Teatro de la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión. ESPACIO: Complejo Recreacional San Juan Pampa Colegios, plazas, colegios, comunidades, sindicatos trabajadores mineros y metalúrgicos. Críticos y grupos representados Juan Rivera Saavedra, Alberto Mego, Pim Wallis de Holanda, Jorge Chiarella, Víctor Zavala. Grupos: Yuyachkani, Teatro de la Universidad La Católica, Teatro Tumbes Enciniano, Teatro Yawarmaca, Teatro Tespis, Universidad Nacional de la Amazonía, Grupo Teatral Kusikuy Llaqta, Escuela Nacional de Arte Dramático. TALLERES Y CONVERSATORIOS: 1. Se reconoce la falta de escuelas, de materiales informativos y de dirección teatral. Eso genera que no haya un mayor desarrollo del teatro. 2. Se acuerda que después de la Muestra de Tacna, se empiecen a desarrollar Muestras Regionales cada dos años. Se propone los siguientes responsables: Norte: Grupo</p>
---	------------------	---	--

			<p>Teatral Tumbes; Sur: Rodolfo Rodríguez; Lima: Ernesto Raez; Centro: Edilio Pizarro Túpac; Oriente: Marina Díaz.</p> <p>3. Se nombra un Comité Coordinador que apoye la realización de la Muestra en Tacna: Gonzalo Rivero – Yuyachkani; Jorge Chiarella Kruger; Víctor Zavala Cataño; y José Giglio Coordinador de la siguiente muestra.</p>
<p>1982 Tacna 8 al 13 noviembre</p>	<p>MUESTRA 9</p>	<p>Grupo Teatral Tacna Presidente José Giglio</p>	<p>PARTICIPANTES: 17 grupos participantes. Setiembre, Yuyachkani, El Molino, Teatro de la Universidad San Martín, Escuela de Mimo, Uctubri Qanchis de Lima, Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería, Raíces, Teatro de la UNIVERSIDAD católica de Arequipa, Llaqtaq ILLIMANI, Los Runas de Chiclayo, Estudio 7 de Huancayo, Escuela Nacional de Arte Dramático de Lima, La Tinaja de Iquitos, mimo Rodolfo Rodríguez, Los novatos, Grupo Teatral Tacna.</p> <p>ESPACIOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ La Casa del Campesino</li> <li>▪ Difusión en la tarde: CRAS, Asociaciones, Sindicatos, Colegios</li> <li>▪ Presentaciones en el Teatro Municipal – espacio frontal</li> <li>▪ Auditorio de la Cooperativa San Pedro – espacio circular</li> </ul> <p>PEDAGOGIA y REUNIONES CRÍTICAS</p> <p>Aparecen los primeros talleres paralelos a la programación. Reuniones de Crítica y Evaluación: Novo Miyagui y Ana Correa dirigen los debates.</p>

			<p>ORGANIZACIÓN DE LA MUESTRA:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se acordó que la Asamblea Constitutiva de las Muestras se realizaría en la X Muestra en Lima.</li> <li>2. Que la responsabilidad de las Muestras de Teatro en adelante ya no serían individuales, sino que debían recaer sobre grupos.</li> <li>3. Se disuelve la organización regional y se aprueban responsabilidades departamentales: Cusco Rodolfo Rodríguez; Junín: Hugo Arana; Tacna: José Giglio; Loreto: Marina Díaz; Lambayeque: Augusto Albuja; Ancash: Santiago Gimaraes; Piura: Efigenio Isla; Arequipa: Rosalía Paiva; Tumbes Julio Olivera.</li> </ol> <p>“El Teatro Municipal, que por las noches el empresario que lo tenía alquilado, pasaba cine pornográfico, había enrollado la tramoya del escenario con los cables de luz y se produjo un incendio que quemó todo el escenario. Se acusó a José Giglio, presidente de la muestra de ser responsable del incendio. Gracias a la solidaridad nacional se quitó la orden de encarcelamiento y denuncia. El GTT se quedó con una deuda que la pagó con un año de presentaciones.”</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Fueron elegidos como cargulloc de la X Muestra los grupos: Raíces, Yuyachkani, Setiembre, Escuela de Mino y Piscator</li> <li>5. La sede en Lima sería: Sociedad Peruana de Actores</li> </ol>
--	--	--	---



<p>1983 Lima 10 al 17 de octubre</p>	<p>MUESTRA 10</p>	<p>Grupos de Teatro: Setiembre, Yuyachkani, Raíces, Piscator  Comisiones de Trabajo: Alimentación, Programación, Talleres</p>	<p>PARTICIPANTES: (19 participantes) Setiembre –Ancash-; Rodolfo Rodríguez –Cusco-; Mientras tanto – Lima-; Teatro de la Univ. Ricardo Palma; Grupo Teatral Tacna –Tacna-; Teatro el Sol –Lima-; Yuyachkani – Lima-; Abeja –Lima-; GRUTE – Tumbes- Japiri – Cerro de Pasco-; Escuela Regional de Arte Dramático Trujillo; Hablemos –Lima-; Grupo Teatral Barrio – Lima-; Teseo y Minotauro – Trujillo-; Grupo Constelación del CE María Parado de Bellido – Lima-; Grupo El Molino – Lima-; Universidad San Martín de Porres –Lima-; Los Peruleros – Lima-; Universidad Ricardo Palma – Lima-.</p> <p>ESPACIOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Teatro La Cabaña</li> <li>▪ Escuela Nacional de Arte Dramático</li> <li>▪ Auditorium de la Alianza Francesa de Lima</li> <li>▪ Jardines del Parque de la Reserva</li> </ul> <p><u>ORGANIZACIÓN</u> Pedagogía</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. La mitad del tiempo del desarrollo de la muestra se tomó para la realización de 12 talleres expresando la necesidad de la formación: Improvisación Expresión Corporal Preparación del Actor, Música, Maquillaje Taller de Ritmo, Dirección Teatral, Máscaras, Actuación, Taller de Mimo, Taller de Títeres, Taller de Escenografía. Participaron 200 teatristas.</li> <li>2. Se implementan las Demostraciones de trabajo encargadas a los grupos de mayor experiencia como primera alternativa de formación pedagógica.</li> </ol> <p>Organización</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se acuerda dividir el país teatral en 6 Regiones: Lima-</li> </ol>
--	-----------------------	---	--

			<p>Ica-Callao; Sur; Norte; Centro; Oriente y Sur Oriente.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>2. Se elige a Luis Castro García y Rodolfo Rodríguez como cargulloc de la XI Muestra con sede en Cusco.</li> <li>3. No se realizó la Asamblea Constitutiva y se aprueba postergarla y realizarla en Cusco.</li> </ol>
1984 Lima	<p>Un nuevo momento al producirse la creación en Lima del Movimiento de Teatro Independiente MOTIN.</p>	<p>Iniciativa de Miguel Rubio de Yuyachkani, se realiza en su casa las primeras reuniones</p>	<p>Hugo Salazar del Alcázar explica, en el libro Notas sobre El Primer Taller Nacional de Formación Teatral – Dramaturgia- del Grupo Cultural Yuyachkani, que el nacimiento del MOTIN Lima se debió también al surgimiento de las nuevas pedagogías en los grupos, en la mediación del aprendizaje a la enseñanza y como la cuestión pedagógica se convirtió en un elemento de su identidad, como antes lo fueron los conceptos de creación colectiva y grupo.</p> <p>La cuestión pedagógica tiene una presencia determinante como un nuevo elemento que aglutina y define identidades no solo grupales sino de todo el movimiento. En este periodo es donde aparece toda una primera generación de pedagogos nacidos dentro de todos estos procesos. Sus</p>


			<p>modelos provienen más de la sistematización y codificación de su propio trabajo que de los presupuestos teóricos y metodológicos en los cuales se ancla su propio trabajo”.</p> <p>Finalmente plantea que el MOTIN fue una respuesta a esta pedagogía marginal en vías de institucionalizarse y que se convertirá en la identidad del movimiento.</p> <p>Y sobre el MOTIN, dice Sara en “El libro de la Muestra de Teatro Peruano”:</p> <p><i>“La Muestra se siente acompañada y recibe su colaboración en lo que respecta a dar facilidades a sus miembros para participar en las Muestras.</i></p> <p><i>A la vez, MOTIN Lima, aprovecha la presencia de grupos de todo el país en la Muestras para sus propios fines, convirtiéndose así las muestras además en una ocasión para la realización de las Asambleas Plenarias y otras actividades que propugna, marchando juntos y en forma coherente y de ayuda mutua ambos eventos”. (pág. 187).</i></p>
<p>1985 Cusco Del 16 al 22 setiembre</p>	<p>MUESTRA 11 Debió realizarse en 1984, y se posterga por falta de fondos para 1985</p>	<p>Comisión Organizadora:  Luis Castro García, Rodolfo Rodríguez, Hugo Salazar</p>	<p>PARTICIPANTES: 28 participantes.</p> <p>Chalco Hermanos –Puquio, Ayacucho-, Valentín Gutiérrez – Arequipa-; Elenco Teatral Campiña Iqueña –Ica-; Arte Popular Yawar – Lima-; Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador – Lima - Grupo Teatral Tacna – Tacna-; Raíces Taller de Arte –Callao-; Universidad Católica de Arequipa –Arequipa-; Grupo Cultural Japiri – Cerro de Pasco-; Magia Teatro de grupo – Lima-; Setiembre –Lima-; UNI –Lima-; Teatro Pegado –Lima-; Teatro Universitario San Martín de Porres – Lima-; El Zapatito – Lima-; Edwin Piscator –Lima-; Escuela de Teatro TELBA –Lima-; Los Cómicos –Lima-; Taller de Teatro Yawar Marka –Cusco-; Teatro Impulso – Cusco-; Rodolfo Rodríguez –Cusco-; Liz Malca, Edgar Guillen –Lima- Rafael LRREA; Hugo Salazar Rodríguez –Cusco-.</p>

			<p><b>ORGANIZACIÓN</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se reconoce el aporte del MOTIN Lima, que el 4 de marzo de 1985 envían una carta al Dr. Augusto Tamayo Vargas del INC, pidiendo que se separe el diez por ciento del presupuesto de apoyo al Teatro Peruano Privado, para que se utilice en la realización de la Muestra de Teatro Peruano en Cusco. La carta fue firmada por Jorge Chiarella K de Alondra, Carlos Padilla de Teatro Comunidad de Lima, Alberto Montalva de Teatro del Sol, Willy Pinto del Taller de Teatro Maguey y Miguel Rubio del Grupo Cultural “Yuyachkani” como miembros del movimiento teatral independiente.</li> <li>2. No se realiza el Congreso de la Muestra. Se lee el proyecto que servirá como base para la realización del Primer Congreso de la Muestra de Teatro Peruano “Juan Francisco Palomino” con el fin de buscar fondos para su realización entre el 16 al 19 de enero de 1985, en la ciudad del Cusco.</li> <li>3. Se receptionan tres propuestas de constitución. Una presentadas en Tacna por Víctor Zavala Cataño –Escena Contemporánea- y una segunda por Gonzalo Rivero – Yuyachkani-, y otra por Carlos Riboty –Teatro de la Universidad de Ingeniería TUNI. Se abrió la inscripción de nuevas propuestas.</li> <li>4. Se elige al Grupo Teatral Chalco Hermanos como carguyocc de la siguiente muestra que iría por primera vez a una capital de provincia.</li> </ol>
--	--	--	--

**Anexo 07: CONSOLIDACION DE LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO**

AÑO	MUESTRA NACIONAL DE TEATRO PERUANO	CARGULLOQ	ASISTENCIA
<p>1986 Puquio – Ayacucho Del 7 al 12 setiembre</p>	<p>MUESTRA 12</p>	<p>Comisión Organizadora Comisión Ejecutivo: Grupo Teatral Chalco Hermanos Comisiones de Trabajo: Municipalidad Provincial de Lucanas-Puquio Dirección Zonal de Educación de Lucanas Parroquia del Niño Jesús de Puquio Comunidades Campesinas de los barrios Ccayao, Pichccachuri, Chaupi y Ccollana</p>	<p>PARTICIPANTES: 24 participantes Región Lima-Ica-Callao: Yuyachkani-, Raíces-, TUC, TEUNI, Teatro de la Escuela Nacional de Arte Dramático –Lima-, Teatro de la Universidad Nacional de Educación, Los Cómicos, La Tarumba, Colegio San Felipe. Región Sur: Grupo Teatral Tacna, Miguel Lema, Yawar Marka –Cusco-, Rodolfo Rodríguez –Cusco-, José María Arguedas –Andahuaylas- Región Centro: Teatro de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga –Ayacucho- Guamangensis –Ayacucho-, Japiri – Cerro de Pasco-, Barricada – Huancayo- Región Norte: Urcututu – Iquitos-, Algovipasar –Cajamarca- Puquio: Grupo de Arte Human Poma de Ayala de Javier Casahuamán, Grupo Ayllu de Tula Camargo. Grupo Internacional de Colombia: La Tarima Se seleccionó y logro una participación equitativa de grupos de todo el país, dando más peso a los grupos provincianos. ORGANIZACIÓN Pedagogía Los teatristas participaron en el Angoso de la tradicional Fiesta del Agua de Puquio. Todos asistieron al AYLLA, que fue el momento en que las comunidades indígenas entran junto a las pasñas hasta la plaza del barrio de Ccollana. Asimismo, en el TUSUY la Fiesta de Arpas y Violines. Los integrantes de los grupos de teatro de mayor experiencia dictaron talleres todas las mañanas. Organización Participaron 300 teatristas.</p>



			<p>Sara Joffre, fundadora de la Muestra de Teatro Peruano visita Puquio un mes antes para apoyar y asesorar.</p> <p>El primero en llegar, dos días antes del inicio, fue Novo Miyagui miembro de la Junta Directiva del MOTIN Lima con alumnos del Colegio San Felipe a quienes dirigía.</p> <p>Se realizaron funciones de difusión en barrios y plazuelas, asimismo en las localidades aledañas de San Juan, Lucanas, Utecc y San Pedro.</p> <p>Ocurrió un fatal accidente en el centro minero de UTEC. Se cayó una gradería causando heridas graves al actor del Grupo Los Cómicos, y de menos intensidad a integrantes del grupo Guamangensis de Ayacucho y profesores y niños de la localidad.</p> <p>Dado que las asistencias a las Muestra de Teatro habían aumentado increíblemente, los organizadores no lograban cubrir los gastos para alojamiento y alimentación, y los días quedaban cortos para la presentación de tantos grupos. Por ese motivo se decidió organizar Muestras Regionales que fueran selectivas a la Muestra Nacional y de esta manera dar mayor participación a los grupos de las regiones. Los mismos grupos participantes votan por los trabajos que sienten son los más representativos de la región para que los representen en la Nacional.</p> <p>Respondiendo a la necesidad de formación, luego de un amplio debate, se acordó realizar el I Taller Nacional de Formación Teatral y se entregó el encargo al Grupo Cultural “Yuyachkani”.</p>
--	--	--	---

## Anexo 08: I TALLER NACIONAL DE FORMACION TEATRAL

<p>1987 Centro Vacacional de Chaclacayo Lima 21 al 28 de marzo</p>	<p>I Taller Nacional De Formación Teatral</p> <p>Tema: La Dramaturgia</p>	<p>Organizada por el Grupo Cultural “Yuyachkani”</p>	<p><b>PARTICIPANTES</b> 4 participantes.</p> <p>Dos por cada grupo de Arequipa, Ayacucho, Ancash, Apurímac, Cajamarca, Cerro de Pasco, Cusco, Huánuco, Junín, Lambayeque, Lima, Loreto, Piura, Puno, Tacna, Tumbes.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>Podían participar dos delegados por grupo que hubiera asistido por lo menos a dos Muestras Nacionales anterior a la de Puquio.</li> <li>Tres meses antes se realiza una encuesta a los posibles participantes para tener un primer nivel de información sobre los grupos como los teatristas candidatos.</li> <li>Se organizan 8 comisiones: de Local, Publicaciones, Transportes, secretaria y relaciones públicas, Registro, Prensa, Salud, Economía.</li> <li>Se realizaron tres niveles de trabajo: Sesiones de Entrenamiento, Talleres con el Eje Dramatúrgico y las Conferencias-Debates</li> <li>A partir de un texto único del libro Memorias de Fuego de Eduardo Galeano titulado Mundo Poco, se formaron cinco grupos de Dramaturgia que crearon “pequeños laboratorios” durante 7 días. Estaban conformados por un director, un cronista y entre 15 y 20 actores/actrices de diferentes grupos del país. El ultimo día presentaron un ejercicio-montaje los cuales se analizaron en una plenaria de evaluación. Los directores fueron: Ricardo Santa Cruz RAICES, Alfonso Santisteban TEATRO TRES, Willy Pinto MAGUEY, Walter Ventosilla SETIEMBRE y Miguel Rubio YUYACHKANI. Y los cronistas: Rafael Hernández, Benjamín Sevilla, Rafael Dummett, Oswaldo Carpio y Hugo Salazar</li> <li>Sesiones de Entrenamiento. Se experimentaron tres maneras distintas de abordar el trabajo: Carlos Cueva, Juan Arcos y Alberto Isola.</li> <li>En las Conferencias-Debates se desarrollaron los temas; Dramaturgia, La dramaturgia del autor teatral, Ideología, educación y comunicación en el PERÚ Y Cultura Nacional y realidad.</li> </ol>
--	---	--	---

<p>Agosto 1987 a marzo 1988</p>	<p>Muestras Regionales</p>	<p>Se realizan por primera vez las Muestras Regionales con sedes en Iquitos, Andahuaylas, Lima, Arequipa, Chiclayo y Huánuco</p>	<p>PARTICIPAN: 72 grupos de teatro, de los cuales 27 fueron elegidos para participar en la XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano “José María Arguedas” de Andahuaylas.</p>
---------------------------------	----------------------------	--	--



## Anexo 09: PARTICIPACION CIUDADANA EN LA REALIZACION DE LA XIII MNTP

