

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



Título

**EL ESPACIO TEATRAL DE LA TARUMBA, DE CASA CULTURAL (1992) A CARPA
DE CIRCO (2016)**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
ARTES ESCÉNICAS**

AUTOR

Carlos Guillermo Mesta León

ASESOR

Paulo Juan Bruno Dam Mazzi

JULIO 2021

DEDICATORIA

A Ricardo Blume, por darme la primera sugerencia de mirar el teatro como un espacio, a Marco Leclére y Miguel Cock, por compartir sus formas de transformar ese espacio, y a Luis Peirano por permitirme enseñarlo.



RESUMEN

La violencia extrema que apareció en el Perú en la década de los 80 y que venía acumulándose desde décadas anteriores, condicionó los temas y las prácticas de teatro de ese momento histórico. Sumado a esto, los lugares teatrales en el Perú y en el caso específico de Lima, hasta los años 80, eran muy pocos y tenían una configuración convencionalmente a la Italiana o eran auditorios adaptados para el uso teatral. En el marco de la violencia y de esta arquitectura teatral aparece La Tarumba, que adquiere la casa cultural Cocolido, en el año 1992 y la convierte en Circo de Cámara o Circo Teatro. Este nuevo lugar significó la respuesta a lo violento y a la tradición. Fue absolutamente no convencional. Con este lugar se produce la ruptura con todas las formas teatrales existentes anteriormente y se configura como un antecedente de lo que sería la Carpa de Circo. Esta arquitectura no fue producto de un diseño basado en un programa arquitectónico común. Tampoco estuvo sujeta a repetir las formas convencionales de un teatro a la italiana o de un circo clásico. El caso de La Tarumba es un hito sin precedentes donde la remodelación fue en realidad una transformación de las prácticas teatrales del grupo en una arquitectura teatral propia.

No fue un diseño imaginando formas y espacios. Fue un diseño imaginando movimientos.

La Tarumba dio relevancia al actor performador para que en complicidad con la mirada de un arquitecto pudieran llegar a diseñar una nueva arquitectura coherente con sus prácticas, pero no solamente tomando en cuenta su labor artística sino también su labor social de proyección hacia su comunidad.

Establecerse para desarrollar sus prácticas artísticas y su circo social fueron estrategias fundamentales para fortalecer las capacidades que necesitaron para construir su propio cuerpo arquitectónico articulado con su entorno urbano.

Más aún, la itinerancia es tanto el eje vital de La Tarumba, que actualmente sus directores tienen la prognosis de una nueva arquitectura teatral más allá de las formas de la carpa de circo, que recoge tanto su filosofía como su experiencia.

ABSTRACT

The extreme violence that appeared in Peru in the 1980s and that had been accumulating since previous decades, conditioned the themes and theater practices of that historical moment. Added to this, the theatrical venues in Peru and in the specific case of Lima, until the 1980s, were very few and had a conventionally Italian configuration or were auditoriums adapted for theatrical use. In the framework of violence and this theatrical architecture, La Tarumba appears, which acquires the Cocolido cultural house in 1992 and turns it into a Chamber Circus or Theater Circus. This new place meant the response to violence and tradition. It was absolutely unconventional. With this place there is a break with all previously existing theatrical forms and it is configured as an antecedent of what would be the Circus Tent. This architecture was not the product of a design based on a common architectural program. Nor was it subject to repeating the conventional forms of an Italian theater or a classical circus. The case of La Tarumba is an unprecedented milestone where the remodeling was actually a transformation of the group's theatrical practices into its own theatrical architecture.

It was not a design imagining shapes and spaces. It was a design imagining movements.

La Tarumba gave relevance to the performing actor so that in complicity with the gaze of an architect they could come to design a new architecture consistent with their practices, but not only taking into account their artistic work but also their social work of projection towards their community.

Establishing themselves to develop their artistic practices and their Social Circus were fundamental strategies to strengthen the capacities they needed to build their own architectural body articulated with their urban environment.

Furthermore, itinerancy is so much the vital axis of La Tarumba that its directors currently have the prognosis of a new theatrical architecture beyond the shapes of the circus tent, which includes both their philosophy and their experience.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Fernando Zevallos, por aquella primera reunión para buscar un espacio teatral diferente, y a Estela Paredes, por su infinita generosidad y valiosa información.

Agradezco a mi asesor Paulo Dam, por los acertadísimos comentarios que ayudaron a darle cuerpo a esta investigación, y a Gino Luque, director de la maestría de Artes Escénicas, por orientar los avances de este estudio.

También quiero agradecer a cada uno de mis profesores de la maestría por abrir tantas puertas de entendimiento para esta tesis: Giovanna Pollarolo, Cristina Velarde, Mónica Silva, José Ignacio López, José Antonio Rodríguez Garrido, Rodrigo Benza y Renato Romero. Especialmente a Michelle Nicholson por ayudarme a sentar las bases de este estudio.

Por su eterna generosidad a Alberto Ísola, y a Alfonso Santistevan por compartir su información y su acostumbrado buen criterio. También un agradecimiento a mi compañero magíster David Vilcapoma por su infaltable apoyo. Finalmente agradezco la paciencia y las sugerencias, a veces contundentes pero siempre amorosas de Rossana Burga.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
1. Planteamiento del problema	13
2. Hipótesis	13
3. Estado de la cuestión	14
3.1. Debate sobre el tema:	16
3.2. En el mundo	17
3.2.1. Atwa Kodzidan: teatro para la narración	17
3.2.2. Arquitectura de escenas mutables	18
3.2.3. El nómada y el espacio vacío	18
3.2.4. Arquitectura y performance	19
3.2.5. El espacio vacío ideal	20
3.3. En el Perú:	20
3.3.1. La espacialidad arquitectónica teatral para la casa de teatro del grupo Cuatro Tablas	20
3.3.2. Nueva escuela profesional de circo La Tarumba	21
3.3.3. Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX	21
4. Aportes	22
5. Glosario	22
CAPÍTULO 1 HISTORIA DE LAS PRÁCTICAS TEATRALES EN EL PERÚ, UNA HISTORIA DE LA VIOLENCIA	26
1. Géneros teatrales y temáticas, anteriores a la década del 60 del siglo xx: la ruta de la violencia	27
1.1. En el Perú colonial	27
1.2. El costumbrismo en el teatro de la naciente República peruana	27
1.3. Neo-costumbrismo, otro intento malogrado	29
1.4. Con el romanticismo nos alejamos más.....	29
1.5. El indigenismo prematuro.....	31
1.6. Simbolismo (género posromántico).....	31

1.7.	Influencia literaria inicial del siglo xx para el teatro	34
1.8.	Realismo	34
1.9.	No todo fue realismo	36
1.10.	Aparición de instituciones y estímulos teatrales.....	36
1.11.	Conclusiones parciales	37
2.	Historia y textos	39
2.1.	Influencias teatrales para el Perú.....	40
2.2.	Los primeros textos de los 60	40
2.3.	Los militares en el poder y las obras de autor.....	41
2.4.	La creación colectiva entra en escena	43
2.5.	La asamblea constituyente. Momento clave	45
2.6.	La guerra subversiva: el teatro y la situación de extrema violencia	47
2.7.	Aparición de La Tarumba en la escena teatral.....	48
2.8.	Neoliberalismo o dictadura 1990-2012.....	53
2.9.	Otras instituciones del estado promotoras del teatro	54
2.10.	El teatro de la pacificación	56
2.11.	Conclusión parcial.....	61
3.	La creación colectiva - teatros de grupo	62
3.1.	Influencias y definiciones	62
3.2.	Características	66
3.3.	En busca de la identidad	68
3.4.	Confluencia y resultado.....	70
3.5.	Conclusiones parciales	72

CAPÍTULO 2 LA TRANSFORMACIÓN DE LAS PRÁCTICAS TEATRALES DE LA TARUMBA EN ARQUITECTURA TEATRAL, EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA EN EL PERÚ

1.	Hitos de la arquitectura teatral.....	76
1.1.	El teatro de la Grecia antigua.....	76
1.2.	Teatro romano.....	79

1.3.	Teatro medieval	81
1.4.	Teatro a la italiana.....	85
1.5.	Versiones del teatro a la italiana	88
1.6.	Renovadores del espacio escénico	90
1.7.	El teatro circular	92
1.8.	Los teatros en el Perú	93
1.9.	Teatros y auditorios en Lima.....	97
1.10.	Tabla de teatros de grupo	99
1.11.	Herencia teatral precolombina	101
1.12.	El circo	103
1.12.1.	Orígenes del circo	104
1.12.2.	Origen de la palabra circo	108
1.12.3.	El circo en el Perú	109
1.12.4.	El circo moderno	110
1.12.5.	Instalación en las periferias.....	111
1.12.6.	El circo contemporáneo	112
1.12.7.	Las estructuras metálicas y el circo	112
2.	Introducción a la transformación arquitectónica	114
2.1.	Decisiones para la transformación	114
2.2.	Problemas para la transformación	115
3.	El actor performador: generador fundamental de la transformación	117
3.1.	Antecedentes: chamanismo y circo.....	117
3.2.	Trilogía generadora de lo teatral	118
3.3.	Actor - identidad - espacio	119
3.4.	Referentes sobre el estudio del cuerpo	120
3.4.1.	Vitruvio (S. I A.C.)	120
3.4.2.	Vastu Shastra (S. I D.C.).....	120
3.4.3.	La Orchésographie de Thoinot Arbeau (S. XVI)	121

3.4.4. Bernard Tschumi (n. 1944)	121
3.4.5. Oskar Schlemmer (1888 – 1943)	122
3.4.6. Rudolf Laban (1879 – 1958)	122
3.4.7. Gus Solomons Jr. (n. 1940)	122
4. Referente teórico: performar la arquitectura	123
5. Referentes empíricos.....	124
5.1. Architectural entourage: arquitectura y performance	124
5.2. Atwa Kodzidan: teatro para la narración	127
5.3. Les Bouffes du Nord de Peter Brok: del exterior al interior	128
CAPÍTULO 3 DE LA CASONA CULTURAL A LA CARPA DE CIRCO A TRAVÉS DEL	
ACTOR PERFORMADOR. UN CAMINO DE PROYECCIÓN A LA COMUNIDAD ...	130
1. Antecedentes.....	130
2. El circo de cámara o circo teatro	131
3. La carpa.....	143
4. El proceso creativo del cuerpo performador	148
5. La próxima arquitectura teatral	150
6. Proyección a la comunidad.....	151
6.1. Circo Social	152
6.2. El circo social de La Tarumba	154
6.3. La pedagogía	155
6.4. El circo social de La Tarumba y su relación con la comunidad.....	157
6.5. Relación del circo de La Tarumba con su entorno urbano.....	158
6.6. Situacionismo	159
6.7. Nomadismo	161
6.8. Diferencias entre entornos urbanos	164
6.9. Proyecto de Escuela Profesional	165
Conclusión final.....	168
BIBLIOGRAFÍA.....	173

INTRODUCCIÓN

En esta investigación me propongo analizar la forma en que las prácticas teatrales del grupo La Tarumba se transformaron en arquitectura teatral, a través de su evolución de casona cultural (1992) a carpa de circo (2016).

Para tal fin, el estudio de las prácticas teatrales de La Tarumba, será esencial para descubrir las nuevas necesidades espaciales que tuvieron y las pautas de diseño conceptuales que aparecieron, las que, finalmente, servirían para proponer una arquitectura teatral propia.

El análisis se enfocará en el trabajo artístico-escénico de los integrantes de La Tarumba en relación con la audiencia, y la forma en que esta relación dinámica crea necesidades espaciales nuevas en el escenario. Produciéndose, a su vez, necesidades arquitectónicas no convencionales coherentes con esta práctica en evolución.

La hipótesis que pretendo desarrollar es: que lo que determina el diseño de una arquitectura teatral particular no es la repetición de formas convencionales como las del teatro a la italiana, sino el movimiento del cuerpo del actor, que producirá un espacio escénico singular, y este espacio a su vez, “performará” una arquitectura teatral, propia del grupo. La cual ayudará a seguir desarrollando sus prácticas artísticas. Prácticas que acompañadas del trabajo social de La Tarumba, alcanzarán la integración con su comunidad.

En el primer capítulo mencionaré algunas tragedias indígenas de la Colonia, pero sobre todo haré una revisión sucinta de géneros teatrales durante la República, como el costumbrismo, indigenismo, simbolismo y realismo, hasta mediados del siglo XX, mencionando la temática de las obras más significativas de estos géneros, relacionándolas con la violencia de su momento social. Mi intención es determinar las formas de violencia encapsuladas que después eclosionaron en los textos y prácticas teatrales del posterior movimiento de teatro independiente al que perteneció La Tarumba.

Luego emprenderé el análisis de diferentes momentos históricos signados por la violencia social que prosiguió, desde la década del 60 hasta el 2016, relacionándolos con los textos teatrales que surgieron llamados de creación colectiva, así como con las prácticas teatrales que tuvieron que aparecer para crear estos mismos textos.

Me propongo encaminar esta revisión en lo que llamaré "la ruta de la violencia" que fue el contexto o el camino en el cual apareció el nuevo movimiento de teatro independiente que reaccionó buscando una expresión artística política y social propia, rechazando los espacios teatrales convencionales y la permanencia en ellos, produciéndose pautas para una espacialidad teatral diferente y coherente con sus nuevas demandas escénicas.

En el segundo capítulo estudiaré la forma en que las prácticas teatrales de La Tarumba se fueron transformando en una arquitectura teatral propia, dentro del contexto de la violencia subversiva de la década de los 80 del siglo XX. Por lo que haré una revisión y análisis, de algunos hitos de la arquitectura teatral occidental, de prácticas teatrales precolombinas y de los orígenes, prácticas y morfología del circo. Todo lo cual, considero, fueron influencias conceptuales y morfológicas que recibieron los integrantes de La Tarumba en su trabajo y en su espacio teatral, las que tuvieron que asimilar, enfrentar o cambiar, en un contexto de violencia. Este análisis revelará que el actor de La Tarumba es el generador de su propio espacio, por tanto, desarrollaré el concepto de que el cuerpo del actor es un cuerpo performador de su propia espacialidad escénica y de una arquitectura teatral particular performada. Un aspecto fundamental de este capítulo será el estudio de la decisión del grupo de establecerse en un lugar para poder desarrollar su trabajo.

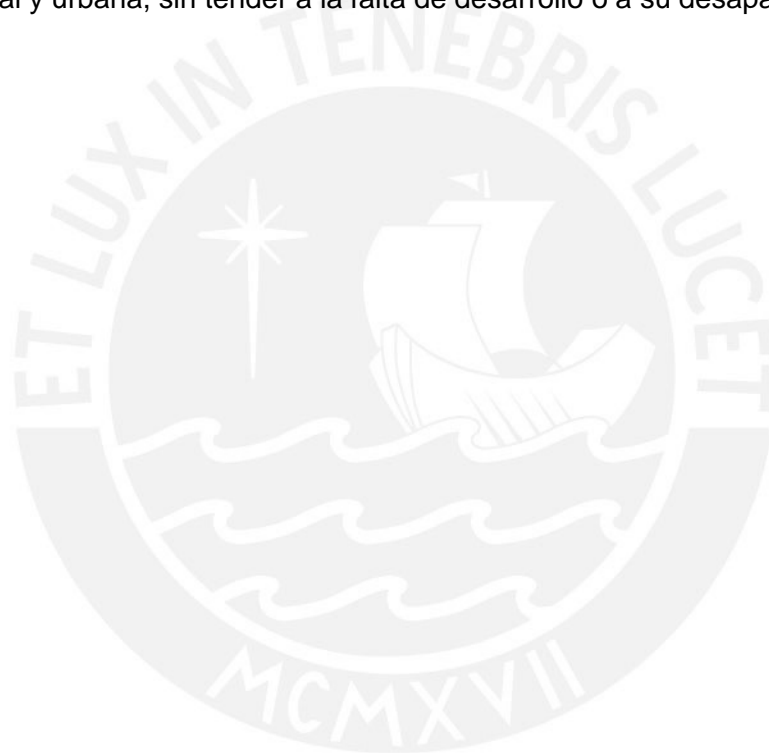
En el tercer y último capítulo estudiaré el recorrido de La Tarumba de la casona cultural a la Carpa de Circo a través del cuerpo performador del actor y con proyección hacia su comunidad. Adelantaré la descripción de una futura arquitectura teatral imaginada por sus directores.

Revisaré lo relacionado al llamado circo social en el ámbito internacional y como parte fundamental y permanente de la práctica teatral de La Tarumba desde sus inicios.

Analizaré las formas de pedagogía que desarrolla el circo social de La Tarumba con sus prácticas circenses, así como el impacto de la actividad artística-educativa del grupo en su comunidad, desarrollando las ideas de revalorización y transformación de zonas urbanas vulnerables a través del propio ciudadano. Para entender mejor estas últimas ideas mencionaré algunos conceptos del Situacionismo, aunque La Tarumba no las desarrolló por influencia ideológica, ya que las desconocía, sino por iniciativa social propia. Así también revisaré la forma en que logran la gran transformación a la Carpa sin abandonar su itinerancia, consiguiendo articularse con el entorno urbano. Para analizar y comprender este aspecto relevante revisaré algunos conceptos del nomadismo.

Como ejemplo de la proyección de La Tarumba hacia su comunidad y entorno urbano, expondré el proyecto para la nueva Escuela de Circo Profesional de La Tarumba realizada por el arquitecto Gonzalo La Hoz.

En la conclusión final, bajo la idea de que no existe teatro sin espacio que lo contenga y exprese, consideraré que el proceso de transformación de la espacialidad teatral de La Tarumba tuvo como un objetivo principal la configuración de un CUERPO ARQUITECTÓNICO para el grupo, que fuese producto del CUERPO FÍSICO del actor y al mismo tiempo lo contuviese, para lograr que su teatro se expresara espacialmente, se relacionara con la comunidad en el marco de lo urbano, no limitara su desarrollo, y fuese coherente con sus prácticas teatrales. De esta forma, podrían tener una vida artística, social y urbana, sin tender a la falta de desarrollo o a su desaparición.



1. Planteamiento del problema

¿En qué medida la evolución de las prácticas teatrales del grupo La Tarumba influyó en la transformación de su espacio escénico, y este nuevo espacio a su vez, en la transformación del lugar teatral con proyección urbana?

2. Hipótesis

La evolución de las prácticas teatrales del grupo La Tarumba, es decir, la evolución del trabajo artístico-escénico individual y grupal de sus integrantes en relación con la audiencia, produjo que el espacio existente de la casona cultural fuese insuficiente para su práctica.

Esto determinó la búsqueda de una transformación paulatina de casona a circo, orientada por tres elementos escénicos esenciales: actor, espectador y espacio. Cabe señalar la diferencia arquitectónica entre la casona cultural, con características de teatro de cámara, y el espacio del circo, espacio tradicionalmente circular y de mayores dimensiones tanto horizontales como verticales, el cual acogería apropiadamente la práctica escénica mencionada.

Para tal fin, el análisis de La Tarumba sobre sus propias prácticas escénicas que fusionaban: texto dramático, códigos teatrales occidentales y precolombinos, y algunas técnicas circenses, orientadas por una filosofía de interés social de “teatro de grupo”, determinó pautas de diseño que servirían para proponer una arquitectura teatral propia. Esta misma arquitectura, relacionada más bien, con lo circular, la doble altura, el uso del espacio aéreo, la representación dramática del actor pero a través de la espectacularidad del movimiento virtuoso, y su influencia social a nivel de hito urbano.

Este análisis también revelaría que la arquitectura teatral de la casona cultural con estructuras de teatro a La Italiana incompletas, como eran: la frontalidad, escenario con ausencia de foso y telar reducido y área de “hombros” insuficiente, permitían al grupo una puesta en escena limitada y circunscribían a La Tarumba a un espacio no coherente con su dinámica de trabajo escénico. Lo cual retraía su propio desarrollo integral como grupo artístico.

3. Estado de la cuestión

El grupo La Tarumba fue parte, desde sus inicios, de un movimiento que se autodenominó, teatro de grupo. Domingo Piga, en su publicación Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80, nos explica que este nuevo movimiento aparece no sólo con la participación de gente de teatro, sino también, de antropólogos, sociólogos, músicos y psicólogos. Era un movimiento que tenía gran interés en una nueva dramaturgia que buscaba la identidad del hombre peruano reflejando una transformación social. Este movimiento reconocido también como teatro independiente buscaba dentro de esta revolución social un cambio en la estética y en la ética de las representaciones escénicas. Así como La Tarumba todos estos grupos tenían como eje transversal un compromiso ideológico, pero que marchaba, según señala Piga, a veces sin concepciones claras ni definidas que fueron concretizándose en la actividad misma. "Lo que se entiende por teatro burgués ya no puede brindar nada nuevo ni distinto en la forma ni en el contenido después de tantos decenios de occidentalización imitativa" (Piga 1992: 137) "Es la respuesta a un teatro como mera diversión y como pasatiempo" (Piga 1992: 138). Tenemos como dato en la publicación "Panorama reflexivo..." que este movimiento de teatro de grupo se organiza de tal manera que en 1985 forma el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), el cual reúne a unos 30 grupos, y hacia 1990 cohesiona más de 100 grupos en todo el país. Podemos señalar que desde sus inicios tenían una orientación también política en relación con su práctica. Entendiendo como política el interés tanto en el ejercicio de cierto poder de cambio, como en encontrar otras formas de convivencia ciudadana a partir de la integración. Es decir, convocar a un público, no sólo para disipar sus problemas y entretenerse, sino para reunirse públicamente con la intención de reflexionar a través del arte escénico e identificarse como comunidad.

Por otra parte, la idea de preguntarse: "¿Quiénes somos y qué hacemos como grupo?" fue una de las motivaciones iniciales del director de La Tarumba, Fernando Zevallos, por tanto, la búsqueda de la identidad fue uno de sus grandes impulsos.

La Tarumba va desarrollando prácticas escénicas que fusionan el teatro, el circo y la música, como posibilidades de expresión, dirigidas principalmente a niños y jóvenes.

Zevallos declara que los pilares de su acción escénica "...son el juego, el afecto y la creatividad, herramientas que, acompañadas de la psicología, aportan al desarrollo de la identidad y la autoestima de sus alumnos, formando seres integrados, proactivos, imaginativos y comunicativos."

(Recuperado de "Desarrollo social": <https://www.latarumba.com/zp/desarrollo-social/>).

En sus primeros años La Tarumba enfocó su trabajo artístico en sectores menos favorecidos, instalándose de forma itinerante en calles, plazas o locales comunales. Este trabajo constó de espectáculos diseñados por ellos mismos y talleres dedicados a la comunidad. Desde un inicio La Tarumba tuvo claro no sólo el carácter de entretenimiento de su actividad sino la capacidad que podían tener en acoger jóvenes y niños que quisieran aprender sus destrezas y participar de sus espectáculos, como parte de su formación como agentes sociales de transformación. Frente a la ausencia de políticas públicas para el desarrollo educativo, social y cultural, La Tarumba fue creando su propio modelo de gestión, en la que su ofrecimiento de servicio, financiaba su propio trabajo social.

Así es como Fernando Zevallos declara que La Tarumba se sumerge en el "...estudio minucioso del alcance del arte como hecho transformador..." de su sociedad, el cual desató en ellos mismos, "... procesos de cambio y empoderamiento abriendo [su] nuestra visión y reafirmando [su] nuestro rol social como artistas y la convicción de que personalidades integradas y armónicas pueden gestarse aún en el medio más negativo, si se rodean y nutren de ejemplos y valores afirmativos." (Recuperado de "Desarrollo social": <https://www.latarumba.com/zp/desarrollo-social/>).

Es así como el cambio espacio-teatral que desarrolló La Tarumba se basó en una búsqueda constante. La interrogante de, qué tipo de teatro hacían y qué espacio necesitaban, los llevó a reflexionar sobre la coherencia de sus formas escénicas, tanto en las calles, al inicio, como en la ex-casa cultural Cocolido, posteriormente. Es decir, se planteó como tema, la relación que podía existir entre su propia práctica escénica, la espacialidad que desarrollaban con sus espectáculos itinerantes en espacios públicos no convencionales, y la posible transformación del lugar teatral que habitaban.

Considerando este panorama, el problema que aparecía era: en qué medida su propia evolución artística podía darles pautas para una transformación espacial satisfactoria para su trabajo.

Es pertinente precisar que tomaremos en cuenta dos líneas de investigación académica relacionadas con el tema formulado sobre La Tarumba.

Una de ellas es el estudio de una tesis relacionada con la arquitectura teatral de La Tarumba. La otra es el estudio de publicaciones académicas sobre problemas semejantes, los cuales experimentaron otros teatros de grupos en el país y en el extranjero.

En relación con la primera línea de investigación, sólo existe un trabajo académico, el cual es una tesis que estudia al grupo y concluye con la elaboración de un proyecto para la nueva escuela de circo de La Tarumba.

En relación con la segunda línea de investigación, existen varias publicaciones académicas, una de ellas es una tesis en el Perú sobre el trabajo artístico del grupo Cuatro Tablas que deriva en la remodelación de la casona que habitaban para convertirla en teatro. Otra publicación es un libro sobre las prácticas teatrales precolombinas y de los teatros de grupo. Las otras publicaciones son artículos académicos sobre líneas de argumentación especializadas.

Según la tesis de Clara Belaúnde y Marta Turpaud (segundo aspecto de estudio) cabe decir que en el panorama teatral, los teatros de grupo, buscaban expresarse con un estilo de trabajo artístico particular y establecerse en algún lugar teatral cuyo espacio pudiese brindarles condiciones para su trabajo específico. Algunos se desarrollaron en lugares convencionales (teatros a la Italiana) mientras que otros probaron con espacios temporales y no consolidados como patios, galpones, casonas y otros. Los grupos que no llegaron a establecerse en un lugar coherente con su práctica artística desaparecieron. Sólo los que llegaron a establecerse en algún lugar tuvieron continuidad en su oficio.

Por tanto, la pregunta que plantea el cuerpo central del problema sería: ¿En qué medida la evolución de las prácticas teatrales o performance del grupo La Tarumba influyeron en la transformación de su espacio escénico, y este a su vez, en la transformación del lugar teatral?

Encontramos que un tema derivado de esta problemática es lo relacionado a lo público y privado. Es decir, la preocupación de la manera en que las prácticas escénicas se relacionan con la comunidad, hacen que los artistas piensen en una nueva forma de articulación entre el espacio de representación y la ciudad. Por tanto las áreas del conocimiento en las que se sitúa el presente estudio son las del arte, involucrando el teatro y la arquitectura.

3.1. Debate sobre el tema:

En primer término, presentaremos las líneas de argumentación que hemos podido identificar en los estudios académicos seleccionados.

Son tres líneas fundamentales:

1. Estudio de las **prácticas teatrales**. Incluye, violencia, temáticas teatrales, técnicas de creación colectiva y modos de producción.

2. Estudio de las **transformaciones**. Comprende, influencias conceptuales y empíricas teatrales, influencias arquitectónico-teatrales y de circo, limitaciones de los lugares teatrales para las prácticas escénicas, búsqueda de identidad artística de grupo, y adaptaciones entre la práctica y la arquitectura teatral.

3. Estudio de la **proyección a la comunidad**. Influencia política de lo privado a lo público, lo social y lo urbano.

Cabe señalar que en la mayoría de los estudios recogidos, todas las líneas de investigación o argumentación se producen transversalmente.

3.2. En el mundo:

3.2.1. Atwa Kodzidan: teatro para la narración

Tenemos un primer estudio, *The Atwa Kodzidan: A Unique African Storytelling Theatre Tradition and Architecture in Ghana*, que trata sobre el Atwa Kodzidan en Ekumfi Atwa en Ghana. Atwa es el poblado africano el cual queda en Ghana, Africa, conformado actualmente por unos 2000 habitantes. Ekumfi es la región de Ghana donde se ubica esta población. Y Kodzidan es el edificio "diseñado por la dramaturga Efua Theodora Sutherland, como un edificio teatral indígena apto para la preservación de tradiciones y las artes escénicas" (Kwakyee-Opong & Gharbin 2017: 165)

En este artículo se señala al Kodzidan, como una casa donde se cuentan historias indígenas africanas propias de la región de Ekumfi.

Kwakyee-Opong & Gharbin (2017) señalan que esta nueva arquitectura teatral, pretende ser el diseño propio y coherente de las tradiciones indígenas teatrales de cuentacuentos. Además su diseñadora propugna que los ghaneses y en general los africanos, deberían abstenerse de depender de las tipologías arquitectónicas de teatros europeos y orientales. Las cuales no los identifican como propias para su tipo de comunicación escénica. (p. 174).

Considero que este caso es uno de los más relevantes para nuestro tema de tesis. El proceso de transformación se sustenta en tres puntos fundamentales: el primero inicia con la valoración de formas artísticas de trabajo. En este caso, narraciones rituales con carácter trascendente. El segundo momento sigue con la identificación de la

disconformidad de los participantes en relación con el espacio que los cobija, motivándolos a buscar una transformación. Continúa con la valoración de las formas arquitectónicas propias de la región y termina planteando una arquitectura coherente con su dinámica escénica de trabajo. Finalmente, en una tercera instancia, identifica como bien supremo la preservación de las costumbres de su comunidad para la configuración de una identidad.

Cabe observar que la persona que motiva y produce este cambio, Efua Theodora, no es precisamente un arquitecto, sino uno de los agentes del trabajo artístico. Esta es otra característica similar en nuestro propio estudio.

3.2.2. Arquitectura de escenas mutables

Por otro lado, los trabajos de la arquitecta Beth Weinstein, tratados en *Performing architectures: closed and open logics of mutable scenes*, se encuentran en la encrucijada entre la arquitectura y la performance.

El enfoque de este ensayo se concentra en la mutabilidad del espacio a través de la performance de bailarines. Es decir, la idea de una arquitectura que tenga y contenga el movimiento de los bailarines. Considerar el movimiento del cuerpo como pautas alternativas para líneas de diseño arquitectónico. También se trata de considerar "el entorno espacial en constante evolución tanto para espacio público como para el espacio de actuación." (Weinstein 2013: Abstract)

La idea síntesis sería que el movimiento del cuerpo puede producir una arquitectura en movimiento. O parafraseando el título del ensayo, se trata de performar la arquitectura, o elaborar una arquitectura performática.

El concepto de las formas artísticas, como elementos motivadores de transformaciones. La repercusión de estas transformaciones hacia la comunidad es el impacto urbano que producen las estructuras resultantes, las cuales relacionan lo privado con lo público.

Pareciera un estudio de vanguardia en relación con la idea de la arquitectura producida por una actividad artística.

Este concepto de arquitectura móvil estaría muy relacionada a la idea de estructura temporal como contenedora de representaciones escénicas efímeras.

3.2.3. El nómada y el espacio vacío

Tenemos también que Sam Trubridge, en su artículo del 2013, *Terra nullius the nomad and the empty space*, señala que Terra nullius es un término utilizado por los colonos en Australia para describir un lugar sin reclamar. Sostiene que la naturaleza del teatro

no se relaciona con una ubicación urbana preestablecida del edificio arquitectónico-teatral, sino más bien, nace en tiempos de cambio o lucha económica en lugares abandonados por las industrias, en los cuales se instala el teatro dándole un nuevo sentido a estos lugares. Estas ideas se relacionan con el pensamiento de Edward Gordon Craig y de Peter Brook, en el caso de este último, vertidas en su libro *El espacio vacío*. (p. Abstract).

El presente artículo sugiere que "el diseño de performance debe preceder a la arquitectura teatral." (Trubridge 2013: resumen).

Considero que es un artículo que se interesa por los tres puntos argumentales ya mencionados pero se concentra, en primer lugar, en la vocación de transformación de la actividad teatral. Es decir, cómo es que un espacio, en este caso abandonado, es transformado directamente por la actividad teatral. Impacto socio-cultural.

Me parece fundamental la idea de que el teatro esté en el lugar donde se le necesite y se configure según la mirada de su propia comunidad.

3.2.4. Arquitectura y performance

En relación con las líneas de investigación sobre las prácticas teatrales y transformación, tenemos como primer caso relevante el que trata Beth Weinstein en su artículo: *Flamand and his architectural entourage*. Este artículo aborda la colaboración del coreógrafo Frédéric Flamand con prácticas arquitectónicas y de diseño. Flamand y sus bailarines "ofrecieron a los arquitectos un laboratorio para la exploración intensiva y enfocada del espacio en relación con el cuerpo, el tiempo y la percepción." (Weinstein 2008: 25). En este estudio estaban involucradas la danza, el movimiento, la coreografía y la arquitectura. Parece que los observadores se pudieron dar cuenta de que "no se trataba de saber qué venía primero, movimiento o espacio, cuál moldeaba al otro...después de todo, están atrapados en el mismo conjunto de relaciones" (Weinstein 2008: 26). Parece que sólo el impulso de cada uno de ellos cambiaba la dirección del trabajo conjunto, alternadamente.

En este caso es importante la decisión de auto-observarse para encontrar material que sirva para identificarse y transformarse. El material de trabajo lo constituyen los cuerpos en movimiento creando imágenes. Estas imágenes son observadas deliberadamente en busca de patrones de movimiento rítmicos, niveles y direcciones espaciales, donde cada uno de los interesados, bailarines y arquitectos, encuentran material para la transformación y armonía de sus trabajos.

3.2.5. El espacio vacío ideal

Por otro lado, Fabienne Darge, en su artículo, *Les Bouffes du Nord, l'espace vide idéal*, publicado el 25 de julio de 2015, aborda la relación entre las prácticas artísticas y la transformación del espacio de representación pero de manera inversa a otros casos.

Aquí podemos ver cómo el director de teatro Peter Brook no desarrolla un diseño espacial arquitectónico para sus prácticas artísticas, sino más bien, desarrolla la idea de emerger como grupo en un lugar urbano abandonado por el establishment. Esto es un ejemplo de la idea de que el teatro de arte encuentra su lugar en la trama urbana y elige su propia arquitectura teatral. (Recuperado de: https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/08/les-bouffes-du-nord-l-espace-vide-ideal_4716969_4415198.html). Brook elige, bajo los postulados de Antonin Artaud, un teatro sin decorado, con el material de las paredes expuesto, sin escenario ni proscenio, es decir, no elige un teatro convencional a la italiana. Lo transforma.

Este es el reforzamiento a la idea de que puede existir de manera fortuita e inversa, la consolidación de un espacio arquitectónico coherente con la propia espacialidad teatral.

3.3. En el Perú:

3.3.1. La espacialidad arquitectónica teatral para la casa de teatro del grupo Cuatro Tablas

Es importante la tesis de: Belaúnde, Clara y Turpaud, Martha. 1992. "La espacialidad arquitectónica teatral para la casa de teatro de grupo de la A.I.A.- Cuatro Tablas en Villa -Chorrillos". Tesis para optar el Título Profesional de Arquitectas. Universidad Ricardo Palma – Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

En esta tesis las autoras enfocan su atención en el estudio de las prácticas teatrales del grupo Cuatro Tablas, prácticas que se basaban en el movimiento de los actores para construir lo que llamaban la dramaturgia del cuerpo, y en los rasgos de la casona cultural que ya habitaban (la cual tenía ciertas transformaciones). Finalmente propusieron una solución arquitectónica, es decir, un teatro que recogiera las necesidades espaciales de este grupo. Proceso semejante al que siguió el grupo La Tarumba.

El resultado fue un espacio teatral no convencional alejado del modelo a la Italiana con posibilidades de ser circular, pero rescatando primordialmente la cercanía y el contacto con el público.

Logran identificar una trilogía generadora de la espacialidad teatral: actor, obra, público. Que finalmente, es lo que produce teatralidad.

Una de las conclusiones determinantes a las que llegan las autoras, es considerar que un grupo de teatro que no llega a establecerse a través de una arquitectura teatral propia, derivará en su desaparición. Si bien es cierto que existe una relación entre arquitectura teatral propia y permanencia en el tiempo, actualmente puedo aseverar que no se trata de una relación directa ni simple y que contiene otros aspectos que la hacen más compleja.

3.3.2. Nueva escuela profesional de circo La Tarumba

En relación directa con La Tarumba, Gonzalo La Hoz Astengo, 2016, en su tesis: "Nueva escuela profesional de circo La Tarumba", para optar el título profesional de arquitecto, aborda los estudios para el desarrollo del proyecto arquitectónico de una escuela profesional para La Tarumba. Toma en cuenta, sobre todo, la posibilidad de un diseño novedoso. Hace énfasis en la elaboración de un proyecto no convencional, es decir, en la transformación del grupo a partir de una espacialidad propia. Si bien es cierto no será un lugar de representación, será un lugar donde se explorará sobre las prácticas artísticas del grupo.

También analiza la proyección que este edificio tendría en la trama urbana. Menciona un eje cultural urbano conformado por la casona en Miraflores, la carpa en Chorrillos, y en medio, el proyecto de la escuela. Es relevante en este estudio la puesta en valor de un eje cultural artístico constituido por los tres volúmenes arquitectónicos de La Tarumba. Tiene como objetivo configurar una nueva espacialidad.

3.3.3. Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX

Por último tenemos los aportes de Oleszkiewicz, Malgorzata (1995), quien hace una revisión exhaustiva del teatro popular peruano a través de la historia, en su publicación Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX.

Es relevante cómo encuentra que las formas de arquitectura teatral originarias de los territorios precolombinos, difieren en concepto y forma con la arquitectura teatral occidental importada durante la conquista. Eso es el preámbulo de una revisión del trabajo del grupo Yuyachkani, inscrito en el movimiento de teatro de grupo. La autora

hace una revisión de las formas artísticas del grupo, identifica la necesidad de los actores de acercarse a su público, identifica la utilización de códigos propios, la utilización de la estética, el manejo de instrumentos musicales, y la construcción de sus representaciones a través de la creación colectiva. Todas estas características similares a las de La Tarumba. Finaliza proponiendo, con fundamento, alejarse de la arquitectura a la Italiana y propone un cambio en la espacialidad teatral.

Si bien es cierto que no llega a proponer ningún esquema de posibles arquitecturas teatrales, y por tanto ninguna relación espacial con la comunidad, es importante el estudio y análisis que hace de las formas artísticas del grupo Yuyachkani. Me parece que aporta una metodología de estudio a este nivel.

4. Aportes

Finalmente, mencionaré el aporte de mi investigación al debate aquí expuesto.

La mayoría de estudios relacionados al tema en cuestión se han hecho hasta ahora desde artículos académicos. El aporte inicial de mi investigación será brindar al debate, un estudio desde una tesis de maestría, la cual debido a la extensión y condiciones, podrá profundizar en algunos aspectos poco analizados y relacionarlos entre sí.

Por otro lado, el aporte relevante será elaborar una serie de conclusiones que les pueda servir a otros grupos teatrales o profesionales vinculados al tema escénico. En relación a mi hipótesis, uno de los aportes podría ser la constatación de la necesidad de no depender de las arquitecturas teatrales convencionales, más bien, llegar a identificar en el presente estudio los actos de la trilogía: actor, público y espacio, como actos únicos e indivisibles generadores de una espacialidad teatral propia.

También puede aportar al medio teatral, la idea fundamentada de poder desarrollarse a partir de establecerse físicamente en un lugar con características propias.

Por último puede aportar a la discusión urbanística, entendiendo el espacio teatral como un volumen activo y abierto a la comunidad.

5. Glosario (por orden de aparición temática)

Me parece importante definir, en forma sucinta, algunos términos relacionados a formas de trabajo teatrales específicas, que serán desarrollados con amplitud posteriormente pero que son mencionados al inicio del capítulo 1.

Tarumba: según el diccionario de la RAE, volver a alguien tarumba es atolondrarlo, confundirlo. Pero el grupo le dio una versión festiva. Para Estela Paredes (directora de gestión y una de las fundadoras del grupo), Tarumba es cuando ella y los demás nietos llegaban a la casa de su abuela y ponían la casa “patas arriba”. Según la abuela era una locura festiva y afectiva.

Lugar Teatral: Pavis (1998) señala que, es un edificio dedicado al espectáculo teatral en su globalidad (sala, escenario y ambientes complementarios), o un territorio o espacio utilizado para el espectáculo en su totalidad (ruinas, un estadio, una casa, etc.). (p. 276).

Espacio Teatral: Pavis (1998) considera que es el, interior del lugar teatral, la zona dedicada a la representación (sala y escenario). (p. 175).

Lugar Escénico: Pavis (1998) señala que es, en un sentido, la zona del edificio teatral destinada exclusivamente a la representación (sólo el escenario), en otro sentido, el lugar ficticio donde se da una determinada escena de una obra teatral. (p. 276).

Espacio escénico: Pavis (1998) refiere que, es el lugar escénico estructurado para una obra teatral. (p. 171).

Morfología: disciplina que estudia las formas y estructuras en las diferentes áreas del conocimiento humano.

Capital social: Stanek, Oleg (2008), en su artículo *Capital social y redes sociales: introducción a una reflexión crítica*, presenta una definición que puede ayudar a este análisis: “El capital social refiere a los recursos que uno puede movilizar a través de sus amigos, allegados o relaciones más lejanas. Estos incluyen no solamente bienes materiales o financieros, pero también informaciones, contactos influyentes, protección, etc. Se trata de una manera «sabia» de designar una realidad bien conocida de la vida social”. Recuperado: (<https://www.soc.unicen.edu.ar/newsletter/nro10/capasitaciones/stanek.htm>).

Práctica o praxis teatral: es la creación y ejecución de todo el trabajo artístico-teatral, que incluye los textos escritos por un autor o creados por los actores, dentro y fuera del escenario, individual o grupal, de los integrantes de los grupos de teatro en relación con la audiencia, en cualquiera de sus modalidades.

Creación colectiva: “‘Espectáculo’ que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena) sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral. A menudo, el texto ha sido establecido

después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante.” (Pavis 1998: 100).

Teatro de grupo: “...no alude a un grupo de personas reunidas alrededor del teatro sino a un teatro debido al grupo...El término `teatro de grupo´ no sujeta el significado al modo de producción sino...a una pertenencia grupal, no a una autoría. Este desplazamiento en el significado”...es...”para poder reincorporar al autor en el proceso” de creación colectiva. (Santistevan 2020: 83).

Movimiento de teatro independiente: según Santistevan (2020), son los grupos de teatro llamados, teatros de grupo, los cuales se identifican como nuevo movimiento teatral con características particulares y comunes y que se organizan como, Movimiento de teatro Independiente (MOTÍN) a partir de la Muestra Nacional de teatro Peruano en 1985. Ese año el movimiento agrupa a los teatros de Lima y Callao que eran unos 30. Desde 1990 se creó MOTÍN Perú y cohesionó más de 100 grupos en todo el país.

Performance: “La visión de Huysen se ocupa del performance desde un punto de vista esencialmente estético... Para este autor, el performance es el performance art, forma artística que en los años setenta y ochenta revolucionó nuestra visión del arte...” (Féral 2016-2017: 29).

“De acuerdo con Schechner,...implica al menos tres operaciones:

1. ser (being), es decir, realizar un comportamiento (to behave);
2. hacer (do). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos;
3. mostrar lo que se hace, aquel “showing doing” vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse). Estos verbos, que representan acciones y que todo artista reconoce en su proceso creativo, están presentes en todo performance. A veces separados y otras combinados, nunca se excluyen unos a otros; por el contrario, a menudo interactúan en el proceso escénico.” (Féral 2016-2017: 29, 31).

Didascalias: o indicaciones escénicas. Son las "instrucciones dadas por el autor a sus actores...para interpretar el texto dramático." (Pavis 1998: 130).

Casa Cultural: casa habitación o similar que experimenta cambio de uso de función hacia alguna actividad cultural. En este caso, teatral.

Agente cultural: toda persona que realiza funciones relacionadas con la cultura, como gestor, actor, director, productor, autor, intérprete, etc.

Número o acto circense: performance realizada con alguna técnica o herramienta circense.

Performer: según Weinstein (2008, 20013), intérprete de una performance.

Performar: según Weinstein (2008, 20013), acción o efecto que desarrolla un performer sobre un espacio determinado.

Arquitectura performada: según Weinstein (2008, 20013), arquitectura sujeta a la acción de performar.



CAPÍTULO 1

HISTORIA DE LAS PRÁCTICAS TEATRALES EN EL PERÚ, UNA HISTORIA DE LA VIOLENCIA

En este primer capítulo analizaré el movimiento teatral peruano a través de algunos hitos de su historia, sobre todo republicana, en el marco de la violencia implícita en la censura y las prohibiciones de parte del Estado y del público, hasta el momento de los llamados teatros de grupo de creación colectiva, donde se sitúa La Tarumba. En la primera parte haré una revisión de los géneros teatrales que fueron apareciendo en el Perú, analizando las causas y consecuencias de sus temáticas, para encontrar los antecedentes teatrales y sociales que motivaron las características relacionadas con la violencia del movimiento de teatro independiente de la década del 60, al que perteneció La Tarumba. En la segunda parte de este capítulo estableceré la relación entre etapas consecutivas del acontecer histórico peruano y la producción de textos teatrales, tanto de autor como de creación colectiva, especialmente en Lima. Mi intención es identificar la forma en que la eclosión de la violencia en el teatro peruano motivó temáticas que necesitaron de otro tipo de prácticas teatrales para expresarse. En la última parte analizaré las características de las nuevas prácticas teatrales de los teatros de grupo de creación colectiva, relacionándolas con las de La Tarumba para entender el fenómeno de transformación de su espacio teatral.

No se puede entender de forma completa y profunda el contenido temático de los diferentes movimientos teatrales sin tener en cuenta los hechos históricos que inevitablemente lo generan. "...no se puede asir la lógica más profunda del mundo social sino a condición de sumergirse en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada [...]" (Bourdieu 2012: 11). Es pertinente anticipar aquí que los lugares o arquitecturas teatrales donde se presentaron los diferentes géneros que mencionaremos a continuación, desde el inicio de la República hasta mediados del siglo XX, fueron en corrales de comedia o teatros a la italiana en general. Los detalles de estos lugares y los que usó el teatro de la Colonia, los describiremos en detalle en el capítulo 2.

1. Géneros teatrales y temáticas, anteriores a la década del 60 del siglo xx: la ruta de la violencia

1.1. En el Perú colonial

Iniciaré con el momento de la Colonia porque considero que el ejercicio de la violencia comienza con las prácticas colonizantes de este momento histórico. La etapa precolombina cuya teatralidad fue singular y se vio afectada por las prácticas colonizantes mencionadas, las estudiaré en detalle en el capítulo 2.

En el Perú Colonial el teatro tenía, sobre todo, contenido temático religioso y su objetivo era adoctrinar. Sin embargo, se conocen dos obras importantes de autores anónimos cuya temática es la violencia política: *La tragedia del fin de Atahualpa* de 1555 y *Ollantay* de 1647, ambas recordaban el Imperio Incaico, en lengua quechua.

Pero la censura del Estado colonial prohibió las expresiones artísticas como vestuarios y símbolos de los antiguos incas en las festividades indígenas, como también el uso oficial del idioma quechua. Las expresiones de autoridad inca desaparecieron y sólo quedaba expresarse de forma clandestina o a través del sincretismo. Estas prohibiciones son parte de las primeras formas de violencia institucionalizada. "La violencia es también, por años, lo no hablado, lo no hablable. De este modo se ha controlado la conducta colectiva por el temor inducido en los sujetos, de ser potencialmente afectados por la represión política. (Lira 1988)." (Lira, Becker, Castillo 1991: 4). Un propósito devastador de la violencia, como menciona Lira, Becker, Castillo (1991) es destruir la identidad. (p. 4).

Durante la Colonia, el teatro occidental cuando no adoctrinaba, entretenía. El mundo andino, mundo segregado, subvalorado, temido y desconocido se encontraba muy lejos de los escenarios de salón. Siglos de prohibición quedaron en el tejido social, político y cultural del país. Este sistema de prohibiciones fue una forma de sojuzgamiento para mantener un control estricto y por tanto una forma de violencia que inhibió la identidad tanto de los personajes reales aludidos como de los eventuales agentes teatrales.

1.2. El costumbrismo en el teatro de la naciente República peruana

El teatro costumbrista en el Perú se presenta a través de comedias que tratan sobre costumbres de la vida limeña con un lenguaje popular y satírico. Se inicia en 1829 con "Frutos de la educación" de Felipe Pardo y Aliaga (1806 - 1868). Como menciona Ísola

(2018), la intención de la comedia costumbrista peruana (no hay drama costumbrista) era construir la "Patria Nueva" tratando de corregir comportamientos como eran los prejuicios, el autoritarismo y la hipocresía, pero con humor. Las didascalias de estos textos casi siempre indicaban que el espacio de ficción sucedía en salas "decentemente amuebladas". Es decir, lugares invariables durante toda la representación, donde también se podía ver la zona exterior de los interiores aludidos. Es decir un diálogo entre lo público y privado. (p. 42)

Carilla (1958) señala que Pardo y Aliaga, hombre de familia y educación aristocrática, estaba en desacuerdo con la nueva condición del Estado Americano y consideraba esta nueva sociedad alejada de su pensamiento e ideales. Por tanto, escribe para burlarse de situaciones y personajes que observa grotescos. Mientras el otro gran autor del costumbrismo peruano, Manuel Ascencio Segura (1805 - 1871) de origen humilde y de vida bohemia, escribe con mucha mayor soltura y libertad sobre la gracia criolla y vida popular. Pero siempre con la intención de denunciar y corregir las pésimas costumbres de su sociedad, no de forma directa sino a través del humor. Sus obras más representativas, entre otras, son *El sargento Canuto* (1839), *Ña Catita* (1856), *Un juguete* (1858), *Las Tres viudas o El lance de Amancaes* (1862). Igualmente son comedias ágiles, llenas de enredos, sátira y personajes caricaturescos (p. 53, 54).

El último gran costumbrista peruano fue Abelardo Gamarra, "El Tunante", nacido en Huamachuco 1852 - 1924. El marco histórico de sus obras se establece después de la guerra con Chile 1879. Tiempos de guerra civil por el poder, devaluación monetaria, deuda externa impagable, creación de impuestos similares al antiguo tributo y la concesión de servicios nacionales y parte del territorio nacional, a capitales extranjeros para honrar dichas deudas. Con sus obras, *Ir por lana y salir trasquilado* y *Ña Codeo*, Gamarra escribe un costumbrismo diferente de Pardo y Aliaga y Segura. Da un giro al costumbrismo y deja de haber personajes "maquillados", aspiraciones sociales o buenas familias. Entran en sus escenas personajes, ásperos, duros y situaciones de supervivencia extrema donde se decide responder a la adversidad con las mismas armas malintencionadas. Gamarra no persiste en este giro u otras posibilidades dramáticas "...tanto por la reglamentación de los teatros y la censura como por el desinterés del gran público." (Ísola 2018: 45, 46). Público que, más bien, estaba obsesivamente interesado "...por la estabilidad, por la seguridad, por la posesión, por lo conocido o reconocible; y, en contraposición, un rechazo, casi fóbico, hacia la incertidumbre, la duda, lo desconocido y lo cambiante, que son concebidos como desequilibrio, como crisis." (García-Borés 2018: 208).

En la República, el Costumbrismo teatral cuya actitud fue más bien correctiva y no reflexiva con su sociedad, pudo relacionar la psicología de los personajes con la estructura social, pero sólo bajo el "analgésico" del humor. Era inevitable. Plantear situaciones serias y personajes de crítica social más extremos, hubiera activado la censura de parte del Estado y conseguido el rechazo del público.

1.3. Neo-costumbrismo, otro intento malogrado

Leonidas N. Yerovi nacido en Lima en 1881, periodista, poeta y escritor de teatro, tiene entre sus obras más importantes los sainetes: *La de cuatro mil* estrenada en 1903, donde el tema es la sobrevivencia de un par de personajes hasta que la buena fortuna pueda salvarlos y *Domingo siete*, donde según Chiarella (2012), los elementos temáticos principales son la superstición y el mundo predestinado donde se ven sometidos los personajes (p. 60, 61). Yerovi, "con versos risueños y ligeros... exhibe la podredumbre que articula la estructura de la personalidad con la estructura social; los rasgos psicológicos (indiferencia, egoísmo y levedad) y las conductas sociales (servilismo, medro y corrupción) se han proyectado al carácter nacional." (Velázquez 2005: 119). En esta cita Velázquez se refiere a los artículos periodísticos de Yerovi pero que describen muy bien los objetivos de su escritura dramática.

Yerovi busca explicaciones en la escena política que lo precedió y formula diagnósticos contundentes de lo que considera una farsa del sistema político y de las desigualdades sociales. Así pues escribe: "Desde los primeros años/ vivimos aquí de engaños/ desde nuestra independencia/ el más audaz, no el capaz, / por farsante y por audaz/ se sentó en la presidencia/ y nos robó toda paz" ("Carta abierta". L. P., 28-7-1908, citado por Velázquez 2005: 119). "Una tradición clásica afirmaba que solo se podía hablar del presente en comedia, y que temas más políticos y coyunturales solo podían ambientarse en épocas pasadas o lugares lejanos,...Estos principios provienen de la Poética de Aristóteles..." (Ísola 2018: 62).

1.4. Con el romanticismo nos alejamos más

El teatro romántico peruano que se extiende desde 1849 a 1862 tiene como marco histórico la situación política y social del gobierno de Ramón Castilla. Gobierno generalmente próspero en diferentes áreas: pago de la deuda externa, creación de nuevas vías de transporte, inversión en cuanto a leyes e infraestructura en la educación y defensa nacional.

El romanticismo nace en Francia y tiene como características principales el individualismo, el subjetivismo y el valor de lo personal, del yo. Tiene un especial culto al carácter nacional. Su dramaturgia explora en historias fantásticas con ambientes luctuosos y hasta siniestros.

El teatro romántico hispanoamericano tiene sobre todo dramas históricos en verso inspirados en la historia europea y en temas de la Colonia. La primera obra romántica se estrena en el Perú en 1849, *La bandera de Ayacucho* de José Arnaldo Márquez y cierra en 1862 con *El pueblo y el tirano* de Augusto Salaverry.

Como ejemplo de sus temáticas mencionaré *El poeta cruzado* de Manuel Nicolás Corpancho, estrenada en Lima en 1851, cuando el autor contaba 20 años de edad. La obra se ambienta en España. Narra la historia de una pareja de gran diferencia social, Clorinda y Teobaldo, que termina con la muerte de ambos y del padre de Clorinda que resulta ser también padre de Teobaldo. Este estreno fue un éxito de público en Lima. Sin embargo, la ambientación de las historias en lugares lejanos a nuestras tierras no tuvo mayor desarrollo, ni aceptación. Es importante mencionar la crítica anónima atribuida a Juan Bautista Alberdi (1810 – 1884) publicada en el folletín de El Nacional, a propósito del estreno de otra obra romántica *El cruzado* de José Mármol, ambientada en Antioquía, Asia, por los años 1142 a 1144. Estrenada con rotundo fracaso en 1842 en el Teatro Nacional de Montevideo: “para sociedades como las de América — escribía — es totalmente inadecuado el drama erudito e histórico y mucho más si la historia que le sugiere alimento es del otro hemisferio y de tiempos que distan mucho del nuestro. La sociedad en que vivimos, esto es, la sociedad americana con sus tradiciones, usos, caracteres, pasiones e intereses peculiares será en lo futuro el material en que tome sus inspiraciones el autor de *El cruzado*.” (Texto encontrado en la edición de “El cruzado” 1851. Buenos Aires. Imprenta de la universidad, 1926). Como vemos, el crítico le sugiere al autor inspirarse en temas más cercanos al público al que se dirige, en lugar de alejarse tanto, en tiempo y espacio. Además Carrilla (1958) da cuenta de lo que escribió Sarmiento en 1846, cuando decía que esos dramas no pueden ser en verso porque el verso nunca podría expresar con su verdadero lenguaje las pasiones. Los verdaderos dramas, como los de Víctor Hugo, han sido escritos en prosa (p. 50, 51).

Por su parte José de la Riva Agüero, historiador peruano, “explicaba la ausencia (o escasez) del teatro en el Perú por la falta de producción y público: ‘Ni uno ni otro los hay en pueblos que no tienen más pasado que la soñolienta colonia, y que no alcanzan aún el relativo adelanto social que requiere el género dramático’.” (CARILLA 1958: 41). Riva Agüero atribuye la falta de desarrollo teatral de estos años a la falta de un desarrollo

social real e inclusivo. Parece tener la misma opinión que tuvo en relación a la literatura peruana, la cual consideraba que sería incipiente e imitativa hasta que no encontrase un nuevo carácter nacional y que esto sería después de lograrse una homogeneidad étnica.

En la etapa romántica, estar obligados a hablar indirectamente a través de metáforas geográficas e históricas, distantes, fue una forma violenta de restringir el habla. Hablar directamente hubiese sido una forma de transgresión a la censura.

1.5. El indigenismo prematuro

La corriente indigenista se desarrolla en el Perú en los años posteriores a la guerra del Pacífico con el melodrama musical de Clorinda Matto de Turner, Hima-Sumac, que se estrenó en Arequipa el 16 de octubre de 1884. Dicha corriente pretendió empezar a crear un sentido de Nación en el Perú a través de la inclusión, en sus dramas escénicos, de la gran población indígena peruana sin la cual, según la percepción de artistas e intelectuales, no era posible retomar una reconstrucción integral del país. Sin embargo, fue un movimiento absolutamente aislado, quizás prematuro, que no tuvo desarrollo por varias razones. Ísola (2018) menciona que el público limeño estaba acostumbrado a relacionar el habla autóctona con lo cómico y la burla. Es así que una obra que recurriera a este tipo de habla y pretendiera criticar la realidad social o tratar temas profundos corría un riesgo demasiado grande. Así también el trabajo de los actores estaba dividido entre el actor "culto" que pretendía imitar el modelo europeo, y por otro lado, el actor "nacional" que deformaba a los personajes indígenas caricaturizándolos entre la reivindicación y la denigración. (p. 36, 37). Estas actitudes de negación que crearon una falsa identidad estaban cimentadas en una represión política enfocada, en palabras de Lira, Becker, Castillo (1991), en el silencio sobre el mundo del dolor, la injusticia, la pobreza, y la persecución. Constituyeron contradicciones sociales que hicieron aparecer casi dos mundos diferentes, casi dos países en un mismo territorio.

En 1905, Moncloa (1859 - 1911) señala, en relación a la crisis de la dramaturgia nacional, que la culpa es de “la predisposición del público que juzga mala toda obra escrita en el país, la escasez de...teatros que merezcan el nombre de tales” y del “ningún estímulo (ni amparo) con que aquí cuenta quien se dedica a escribir comedias,...(1905, p.196).” (Citado por Ísola 2018: 35).

1.6. Simbolismo (género posromántico)

“Segundo a pesquisadora Anna Balakian (1967), o Movimento Simbolista aconteceu na França entre o período de 1885 e 1895, quando houve uma ampla filiação de escritores,

manifestando suas inquietudes decorrentes das transformações físicas e ideológicas desta época.” [Según la investigadora Anna Balakian (1967), el Movimiento Simbolista tuvo lugar en Francia entre el período de 1885 y 1895, cuando hubo una amplia afiliación de escritores, expresando sus preocupaciones derivadas de las transformaciones físicas e ideológicas de esta época.] (De Cássia 2015: 14)

En el Perú, el teatro simbolista se inicia con Abraham Valdelomar (1888 – 1919) y su obra *Verdolaga* (1916). Aunque es un texto incompleto, se tiene referencia que fue terminado de escribir. Ambientado en la campiña iqueña donde ocurren enfrentamientos entre campesinos y fuerzas del orden. Otra obra importante de esta corriente es: *Desolación* (1917) de Enrique López Albújar, donde se presenta el descontrol de una enfermedad inexplicable que causa la muerte de una familia pudiente. En el entorno histórico peruano encontramos que en 1909, se funda en Lima la Asociación Pro-Indígena para defender los derechos sociales de la raza autóctona peruana. Y en medio de repetidas luchas por el poder y gobiernos de facto, se producen las primeras y graves protestas obreras y campesinas que resultan en el primer decreto sobre reglamentación de huelgas en 1913.

“Esta tentativa em falar das coisas e situações do mundo a partir de símbolos surge em contrapartida ao empirismo científico. Há uma tentativa de recolhimento para o mundo interior do pensamento, uma tentativa em explicar poeticamente o que a ciência desconsidera. Partindo deste pressuposto, os autores simbolistas escrevem de dentro para fora...” [Surge este intento de hablar de cosas y situaciones del mundo a partir de símbolos...Hay un intento...de explicar poéticamente lo que la ciencia no considera. Con base en esta suposición, los autores simbolistas escriben desde adentro (del pensamiento) para afuera,...] (De Cássia 2015: 15)

En la mayoría del teatro simbolista, los textos tienen una escritura más bien lírica y artificial, distante de lo que podría ser una reproducción realista. En opinión de Ísola (2018), esto...fue una forma de evitar enfrentarse a temas de censura y conflicto. (p. 69, 70). En estos textos se toca el tema de identidad hablando de lo indígena en un lenguaje no coloquial y simbólico. Igualmente denuncia los abusos de un sistema decadente. Es un momento donde el teatro da cuenta de que la clase política dominante es justamente la que ejerce una violencia institucionalizada, violencia que el sistema jamás ha admitido. Es fácil entender porqué la clase burguesa, que en su mayoría era la clase que asistía al teatro, no llega a admitir estas obras a pesar del estilo que pretendía cierta distancia de la denuncia. En parte, porque “O Simbolismo costuma ser caracterizado por substantivos eufemísticos como penumbra, o crepúsculo, a morbidez e por fim a

decadência, que são qualidades que estão na contra mão frente às peças de entretenimiento burgués... (BALAKIAN, 1967)” [El simbolismo se caracteriza a menudo por sustantivos eufemísticos como sombras, crepúsculo, morbo y finalmente decadencia, que son cualidades que van en contra del entretenimiento burgués... (BALAKIAN, 1967)] (Citado por De Cássia 2015: 15, 16).

La censura, como suele pasar, se convirtió en una autocensura. Un no reconocimiento del otro y por tanto un retraso más en la idea de integración como Nación. “Pero las censuras no acaban ahí, y eso será lo fundamental. Las propias dinámicas relacionales están impregnadas de esta actividad censoradora.” (García-Borés 2018: 205). La necesidad de denuncia social que busca expresarse en los escenarios quedará pendiente varios años más, como seguiremos viendo, y continuará complicándose hasta los años de nuestro estudio central. Notemos que todavía existe una gran diferencia social entre, los personajes de estas historias que reclaman las injustas situaciones en búsqueda de su identidad, y los autores de estos mismos textos. Situación que tendrá en el futuro un cambio dramático. Los autores son escritores sensibles, de una condición social más favorecida pero con una mirada profunda que tratan de advertir sobre la violencia política, Estatal o social, que podemos arrastrar como Nación sino somos capaces de reconocer nuestras carencias como sociedad.

Para Carlos Sluzki (1995), “la violencia política, en cualquiera de sus muchas variantes, tiene un efecto devastador y de largo alcance en quienes han sido sus víctimas. La violencia...emocional es perpetrada precisamente, por quienes tienen la responsabilidad social y legal de cuidar a los ciudadanos, de mantener el orden en su mundo, de preservar la estabilidad y predictibilidad de sus vidas: el Estado” (p. 351). Esta situación genera en las personas una incoherencia, pues quien debería proteger, se convierte en victimario; el Estado, además de no garantizar los derechos de sus ciudadanos, se constituye en un “actor” responsable por acción u omisión de acciones de violencia en contra de la población civil, generando así un espacio social hostil para sus miembros. (Citado por Arévalo 2010: 31).

“What the symbolists bequeathed to present-day theatre is a belief in the power of the creative imagination to transform first the individual, then society.” [Lo que los simbolistas legaron al teatro actual es la creencia en el poder de la imaginación creativa para transformar primero al individuo, luego a la sociedad.] (Gerould 2009: 90)

Por otro lado, desde 1947 con *Amor gran laberinto*, teatro poético, estrenado por la Compañía Nacional de Comedias, de Lima, Sebastián Salazar Bondy inicia una serie de textos que transitan por diferentes estilos. La última obra con signos simbolistas y referencias al contexto peruano es *El fuego* (1948) de Juan Ríos.

Es así que mientras en el resto de Latinoamérica se desarrolla un teatro más bien inclinado por el realismo o naturalismo, en Lima tenemos textos poéticos, con un claro interés de tratar los conflictos sociales y políticos de su época. Esta inclinación por distanciarse de una realidad más “objetiva” parece haber sido una forma de estrategia para que el desinteresado público limeño no rechazara a priori el contenido de estas obras. El teatro realista demoraría en presentarse hasta la década del 50 como veremos más adelante.

1.7. Influencia literaria inicial del siglo xx para el teatro

De acuerdo con Villagómez (2020), los textos de gran influencia en los primeros años del siglo XX fueron: *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui (1894–1930), la narrativa de José María Arguedas (1911-1969) y la poesía de Alejandro Romualdo (1926-2008). Tres autores fundamentales que hablaron sobre las desigualdades e injusticias de la sociedad peruana. En relación con el teatro, se descubren a finales del siglo XX textos teatrales de César Vallejo (1892-1938), no llegados a estrenar, que tratan el tema de la violencia política: *Lock out* (1930) y *Colacho hermanos o Presidentes de América* (1934). La primera obra, drama social, nos muestra un fraude perpetrado por la colusión entre el Estado y una empresa metalúrgica para despedir ilegalmente a trabajadores de la empresa. Se producen enfrentamientos con un saldo de varios muertos pero finalmente los obreros ganan y el fraude no se llega a realizar. El contexto es la crisis del sistema capitalista de los años 20. En *Colacho hermanos o Presidentes de América*, sátira política, dos hermanos que fueron siervos en una hacienda serrana son finalmente colocados en la presidencia de la república por una compañía minera norteamericana a quienes siguen sirviendo, hasta que son fusilados por una conspiración militar. Ambas obras son un adelanto de un teatro realista, en prosa (s.p.).

1.8. Realismo

El realismo es una corriente estética cuya emergencia se sitúa históricamente entre 1830 y 1870...es una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre.... se opone al clasicismo, romanticismo... la representación realista intenta dar una imagen que considera adecuada a su objeto, sin idealizar, interpretar personal o incompletamente lo real. (Pavis 1998: 380, 381).

En el teatro universal, la aparición rotunda se dio con *Casa de Muñecas* (1879) de Henrik Ibsen, perteneciente a una etapa de su dramaturgia llamada realismo socio-crítico, textos con características psicológicas y críticas de la sociedad burguesa. En Perú aparecen bajo el modelo de Ibsen, *No hay isla feliz* (1954) y *Algo que quiere morir*

(1956) de Sebastián Salazar Bondy estrenadas en el Club de Teatro de Lima, ambas consideradas, obras realistas sobre la clase media. Pero la obra de mayor trascendencia fue *Collacocha* (1958) de Enrique Solari Swayne. El Perú en estos años transita por dos gobiernos diferentes, el de Manuel A. Odría y el de Manuel Prado Ugarteche. Aunque el primero de ellos le da al país una de sus economías más prósperas, inversión en educación e infraestructura como nunca antes, ambos fueron gobiernos corruptos, coludidos entre ellos para el ocultamiento de actos ilegales. Durante los años finales de los 50 e inicios de los 60 se eludió la inminente protesta campesina por una reforma agraria, además, producto de la primera gran ola de migraciones ocurrida años antes, se formó el llamado cinturón de miseria constituido por las “barriadas” alrededor de los distritos consolidados de Lima.

En *Collacocha*, como señala Villanueva (s.f.), el tema central es el enfrentamiento del hombre con las fuerzas de la naturaleza para dominarlas y crear su morada, tomando conciencia de sus alcances y limitaciones como ser humano. Aquí según Ísola (2018) Solari Swayne tiene un acercamiento más realista a la realidad nacional y recurre a un lenguaje literario o alturado. Es una transición del tipo de lenguaje que usarán los dramaturgos peruanos en los 90. (p. 37). En el arte realista “... el medio escénico es reconstituido de tal modo que nos engañemos acerca de su realidad....La interpretación del actor hace que el texto resulte natural, en la medida de lo posible,...” (Pavis 1998: 381).

Collacocha tiene un éxito nacional e internacional sin precedentes. Es relevante mencionar que en esta obra el contenido deja de tener denuncias o enfrentamientos sociales y pasa a ser la lucha de personajes de diferentes condiciones socioeconómicas colocados en un solo bando en contra de la naturaleza. El conflicto deja de estar en medio de dos grupos. Ahora todos los personajes tienen una acción común entre ellos y luchan juntos enfrentando una fuerza antagonista externa. Una posición que pretendió, voluntariamente o no, cierta integración nacional. Quizás por esto la rotunda aceptación general del momento.

Las didascalias de los textos realistas se caracterizan por indicar, generalmente, escenografías con objetos y accesorios cotidianos, es decir, mesas, sillas, vasijas, bancos, platos, etc. Muebles que pretenden representar escenas o situaciones públicas o privadas de la vida real. Estas escenas necesitaban de mecanismos y parafernalia para aparentar esta realidad y para cambiar de escena a escena. Aquí podemos adelantar que el estilo realista es quizás el más ilusionista de todas las corrientes ya que la necesidad de un mayor acercamiento a una realidad que no es real, necesita de una

mayor ilusión. Por tanto, de un tipo de teatro que le facilite mecanismos para conseguirla, como el teatro a la italiana, también llamado teatro de la ilusión, como veremos en el capítulo 2.

1.9. No todo fue realismo

Lo particular en la década del 50 fue la aparición simultánea, de textos de géneros anteriores y de estilos contemporáneos, escritos a veces por un mismo autor. Como por ejemplo: *Flora Tristán* de Sebastián Salazar Bondy, estrenada en 1959, (teatro histórico), también de Sebastián Salazar Bondy, *Dos viejas van por la calle*, estrenada en 1959, (teatro costumbrista). Por su parte Bernardo Roca Rey estrena *La muerte de Atahualpa*, *Premio Nacional de Teatro*, en 1957. Lo común entre estas obras y otras tantas de este período fue el regreso a dos formas de discurso. Uno que habla en términos estilísticos para no ofender con su ambientación y lenguaje, y otro que habla de lo contemporáneo pero situándose en el pasado. Es decir, “El pasado como tema constituía, subliminalmente, una autocensura social, un no enojar a los conductores sociales de la cultura nacional, enquistados, preferentemente, en diarios y revistas.” (Díaz 1998: 177). Esta autocensura se desarrollaba sin conciencia de la misma, producto de normas inicialmente establecidas por el Estado. “Las ideas de control social y de censura, siguen relacionándose con algo externo que se cierne sobre nosotros,...proveniente...de los poderes del Estado, manifestándose a través de las que se conocen como sus instancias de control social.” (García-Borés 2018: 203).

1.10. Aparición de instituciones y estímulos teatrales

Desde fines de la década del 30 hicieron su aparición las primeras instituciones que promovieron el teatro de arte en la capital. Hasta ese momento el teatro peruano venía expresándose a través de las compañías comerciales, de entretenimiento, las que buscaban el éxito de taquilla. Así es que los autores teatrales que pretendían cierta reflexión de la sociedad, sólo podían esperar que las estrategias estilísticas de sus textos fuesen suficientes para capturar la atención y aceptación del público, sin mayor respaldo que su esperanza.

En 1938 ante la escasez de actividad cultural en Lima, aparece la Asociación de Artistas Aficionados A.A.A., fundada por un grupo de jóvenes pertenecientes a la clase oligarca que querían introducir “cultura” en el país. Esta institución marca el inicio del teatro de arte y la primera expresión de teatro independiente en el Perú. Instituciones como esta y la aparición de premios incentivadores y escuelas de actuación, beneficiarían la proliferación de dramaturgos y nuevas formas teatrales.

Ahora bien, el primer gran impulso fundamental que dio el Estado al teatro y esencialmente a las obras de autores nacionales fue con el gobierno civil de Bustamante y Rivero, cuando en 1946, como precisa Ísola (2018), a través del ministro de Educación el historiador Jorge Basadre, abre el departamento de teatro y organiza tres entidades fundamentales: la Compañía Nacional de Comedias (“Comedias” se refiere al repertorio dramático en general) encargada de dar funciones tres veces al año y montar autores nacionales, la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE), y el Premio Nacional de Teatro a la mejor obra dramática (premiación anual). (p. 87).

Varios años después, en 1953, Reynaldo D’Amore (1923 - 2013) actor, director escénico, y profesor argentino, funda el Club de Teatro de Lima junto con Sebastián Salazar Bondy y Ofelia Woloshin. “Con el Club nace la primera escuela de teatro particular. Podríamos calificar al Club de Teatro de la década del 50 como un movimiento social artístico de la clase media del Perú.” (Díaz 1998: 182). “...y en 1957, el grupo ‘Histrión, Teatro de Arte’, fundado por alumnos egresados de la ENAE (que incluía a Carlos Gassols, Lucía Irurita y los hermanos Velásquez,...” (Ísola 2018: 88).

Todas estas nuevas instituciones y premiación, previas a la década del 60, privadas y Estatales, significaron el inicio de la proliferación de los dramaturgos que vendrían, comenzando con Sebastián Salazar Bondy, Bernardo Roca Rey, Enrique Solari Swayne, Juan Ríos, entre otros, que empezaron a tratar de enfrentar a la sociedad de su época con los temas que creyeron pendientes de llevar al escenario.

1.11. Conclusiones parciales

Los textos peruanos en general fueron prejuizados como malos. Esta actitud fue en realidad el rechazo de los propios ciudadanos a las personas que creían alejadas de lo que consideraban adecuado, pertinente o normal, en un determinado contexto cultural y momento histórico. A este tipo de actitud social, García-Borés (2018), le llama control social informal. (p. 205). El cual se ejerció a partir de diferencias étnicas, de pensamientos o de status. El público burgués al ejercer este tipo de control tampoco se permitió ver una parte de su propia comunidad. Fue finalmente, una forma de ejercer violencia contra sí mismo al forzar en su propio imaginario una realidad inexistente.

Tenemos textos que pretenden hablar sobre la violencia social de su época, pero son sometidos a dos tipos de violencia; la del Estado a través de la prohibición o censura, y la de su comunidad bajo el llamado, control social.

Considero que la subestimación, indiferencia o rechazo que este público tenía a los textos de la dramaturgia peruana de todas las corrientes mencionadas, fueron versiones

de la real incapacidad para emprender el tremendo trabajo de reconstrucción de una Nación fuera de los paradigmas de sojuzgamiento, heredados. Las prohibiciones fueron una forma de acallar los miedos a la incertidumbre, a lo desconocido, a lo cambiante, al desequilibrio y a la crisis. Era mucho más necesaria la ilusión de progreso. La indiferencia hacia el teatro que confrontaba la realidad social era en realidad la negación del dolor, de la injusticia y de la pobreza. Que finalmente llevaban a dos mundos a distanciarse cada vez más, almacenando descontento social justificado, a través de los años.

Por otro lado, los simbolistas que denunciaron los abusos de un sistema decadente, que dieron cuenta de la violencia política, tuvieron que usar en sus textos un lenguaje estilizado, cargado de metáforas para evitar ser reprimidos por las leyes o por el público. Es claro que estos recursos fueron estrategias para expresar sus ideas y reflexiones. Sin embargo, su impacto no tuvo mayor resonancia inmediata pero fueron parte inicial de la proliferación del teatro de crítica social posterior.

Lamentablemente varios de estos textos no subieron al escenario. La indiferencia del público radicaba en que no reconocía al otro como connacional generando un retraso más a la idea de integración como Nación.

Es importante notar que ni los autores, ni los actores eran parte, todavía, del mundo escenificado. Es decir, si el mundo escenificado era el mundo andino, lo peculiar fue que ningún indígena era parte de la construcción de este tipo de teatro.

Con las últimas corrientes como el Realismo, se escribió y se habló en prosa en forma más directa y de asuntos coyunturales pero el lenguaje todavía fue algo literario.

Los personajes andinos todavía no eran mostrados en la forma más verás posible ya que todavía no habían actores preparados para hacerlo y el público habituado a la caricatura y al racismo no lo hubiese aceptado. Este público estaba predispuesto a descalificar al otro para autoafirmarse, para conservar sus costumbres y su propia identidad. El problema fue que sin la consideración del otro se mantenía una identidad propia y de Nación, falsas.

Considero que esta incapacidad para mostrar y aceptar estos tipos de personajes fue la persistencia de la actitud de destruir la identidad del otro para mantener la propia, sin entender que ambas debían estructurar una Nación.

Toda la etapa histórico-teatral revisada hasta este momento muestra una sociedad dividida desde el inicio y tratada por los representantes del Estado como adolescente, con normas estrictas de conducta y estética. Es así que tenemos un teatro sujeto a

prohibición, a censura, que es una forma de violencia. La censura Estatal se manifiesta en el público teatral en la forma de un autocontrol no consciente. Este público se comporta con desinterés, prejuicio y racismo, en relación con el teatro que pretende cierta crítica social, sin darse cuenta que su comportamiento de rechazo ya está imbricado en sus cánones de conducta.

Estas actitudes formaron parte de lo que llamo la “ruta de la violencia” que engendró textos que cuando tuvieron la suerte de ser estrenados se valieron de estrategias estilísticas, situaciones y lenguajes simbólicos o literarios no directos, transposiciones de tiempo y espacio, y uso del humor, para tratar de hacer reflexionar a un público indiferente, interesado sólo de entretenimiento. Las obras que no tuvieron la suerte de ser estrenadas también fueron parte de la ruta mencionada ya que la violencia también se cierne sobre lo no hablado. El Estado quien debería velar por los derechos a expresarse de todos sus ciudadanos se convierte en victimario al ser responsable de generar relaciones hostiles en el espacio social de sus miembros.

Durante esta ruta de la violencia se fueron presentando, por un lado, una cuota significativa de textos pertinentes, encubiertos, o silenciados, que lucharon por expresarse pero que finalmente significaron situaciones traumáticas que quedaron encapsuladas para ser abiertas años más tarde. Pero por otro lado fue apareciendo al final, un público y agentes teatrales, impacientes por un nuevo teatro. Es decir, se crearon las condiciones para la aparición del movimiento de teatro independiente en las décadas siguientes: teatro político, teatro de creación colectiva y/o teatro de grupo. Movimiento abiertamente confrontador, de preocupación social, de denuncia directa, predispuesto a intervenir en su entorno histórico. Esta fue una parte del panorama del teatro peruano antes de la década del 60.

2. Historia y textos

He elaborado, bajo una secuencia cronológica desde la década del 60 hasta el 2016, una relación de entornos históricos claves, relacionándolos con los textos teatrales de autores peruanos que aparecieron como producto de una mirada artística de su momento social. En esta relación incluiré un análisis sucinto de cada obra. El criterio para la elección de los textos está basado, en gran parte, en una clasificación histórico-social que hace Villagómez Paucar en su publicación *La violencia política en el teatro peruano (2020)*, considerando cinco rubros: obras de temática campesina, de contenido histórico, de temática urbana, referidas a la subversión y referidas a las medidas represivas que ejerce el Estado (s.p.). A partir de la década del 80 incluiré las obras del

grupo La Tarumba que contienen una temática comprometida con los eventos sociales de su momento. Recordemos que mi intención es identificar la forma en que la eclosión de la violencia en el teatro peruano motivó prácticas teatrales diferentes para que puedan existir textos, confrontadores o sublimadores, que hablan de lo que el teatro quería hablar en ese momento histórico.

20.1. Influencias teatrales para el Perú

El pensamiento y práctica teatrales de: Bertolt Brecht (1898-1956), creador del teatro épico o teatro dialectico, Erwin Piscator (1893-1966), director, dramaturgo, teórico y productor teatral alemán, Peter Weiss (1916-1982), dramaturgo, pintor y cineasta experimental alemán, nacionalizado sueco y otros más, fueron de gran influencia en el Perú, desde mediados del siglo XX. Construyeron sus montajes sobre la idea de un teatro político. Villagómez Paucar (2020), da cuenta que el Teatro Hebráica estrena en 1958, por primera vez en el Perú, algunas escenas de *Terror y miseria del III Reich*, de Brecht, dirigidas por Reynaldo D'Amore. Por su parte, Histrión Teatro de Arte presenta la obra *Los fusiles de la madre Carrar*, también de Brecht dirigida por Ernesto Ráez en 1963. Y el director uruguayo Atahualpa Del Cioppo (1910-1994) estrena *La opera de dos por medio*, de Brecht, en 1966; y *Ubu Rey* de Alfred Jarry, en una carpa de circo en 1969 (s.p.). Son montajes que exploran en el teatro reflexivo, sin apelar a la emoción ni a la cuarta pared. Siempre involucrando al público a estar presente en esta reflexión y creando, por tanto, un espacio escénico diferente.

Definitivamente, a los dramaturgos peruanos de esta década también les interesa la problemática nacional. Se inspiran en su entorno real y con un decidido estilo realista. Se enfocan en contextos sociales determinados y su estética y contenido buscan objetivos concretos.

20.2. Los primeros textos de los 60

En **1965** se estrena ***La Gallina*** de **Víctor Zavala Cataño**, obra de **temática campesina**, en la Universidad de Huamanga (Ayacucho). Según señala Villagómez Paucar (2020), es la primera vez en la historia del teatro peruano de origen occidental, que suben al escenario los campesinos con su propia vestimenta y su particular lenguaje de quechua hablantes para representar como actores, las humillaciones, injusticias y abusos, que habían sufrido por años. En la escena final un policía obliga a un campesino detenido a reconstruir un robo que no cometió, pero este se revela y se acerca al policía con una piedra en mano con la intención de victimarlo (s.p.).

Otra obra significativa se estrena en **1967**, ***La ciudad de los reyes*** de **Hernando Cortés**, texto de **temática urbana**. Villagómez Paucar (2020), la describe como una obra de contradicciones de clases, llena de personajes diversos de una población localizada en distintos lugares de una ciudad invadida por el terror y la miseria. El tema de la violencia política es recurrente en el autor a quien le interesan los contornos sociales y étnicos. Cortés finaliza con una escena de revuelta callejera universitaria donde es muerto el hijo del Ministro de Educación. La responsabilidad de la muerte es de la policía pero a pesar de esto se arma un embuste para echar la culpa a los comunistas de la muerte del estudiante (s.p.).

20.3. Los militares en el poder y las obras de autor

En 1968 los militares peruanos, liderados por el general de división Juan Velasco Alvarado, dieron un golpe de Estado al entonces presidente constitucional Fernando Belaunde Terry. Este nuevo gobierno de facto, que se auto-denominó: Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, tuvo un corte nacionalista. Para este momento, los oficiales del ejército provenían de un origen social menos favorecido. Estos nuevos militares tenían una percepción del Perú más cercana a la realidad que la de sus compatriotas civiles.

La derrota en la guerra del salitre les había enseñado que el principal enemigo del Perú, en caso de una guerra, no era el ejército que se les oponía, sino la falta de solidaridad nacional, que era, a su vez, la secuela de la desigualdad social y la falta de contacto entre los grupos situados arriba y abajo de la pirámide social. (Contreras, Zuloaga 2014: 251).

Por tanto, como señalan Contreras y Zuloaga (2014), el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas decidió ejecutar medidas de extrema transformación con intenciones reivindicatorias. Como la ley de reforma agraria aplicada desde 1969, bajo la cual se expropiaban los latifundios agrarios a los hacendados de la Costa y de la Sierra. Estas tierras fueron a su vez distribuidas entre los trabajadores permanentes de las haciendas pero dejando de lado a los trabajadores temporales que eran justamente los más pobres. (p. 252, 253).

En estas circunstancias aparece en **1969**. ***El cargador, El turno, El arpista y La yunta***, de **Víctor Zavala**, obra de teatro **temática campesina**. Como da cuenta Villagómez Paucar, el tema es el despojo legalizado de las tierras que pertenecen a la comunidad campesina por parte de un hacendado o de un empresario. La situación del hombre andino es siempre de opresión como peón o sirviente en una hacienda o en alguna comisaría denunciado por algún delito que no cometió. En las escenas finales el autor

preludia una reacción violenta del campesino para acabar con esta opresión étnica y de clase.

Mientras tanto, el gobierno siguió con acciones radicales como la expropiación de yacimientos mineros nacionales y extranjeros. Sin embargo, “Estas expropiaciones no fueron motores para la economía peruana sino que aumentaron un problema estructural, la diferencia entre recaudación y gasto público.” (Stallings 1966, 8, citado en Santistevan 2018: 38). Además el gobierno decidió regular los precios de los servicios básicos y de otros servicios estratégicos. Las reformas iniciales del gobierno militar tuvieron una intención de reivindicación para los grupos sociales menos favorecidos hasta ese momento. Pero fracasaron en su planeamiento y ejecución produciéndose un estancamiento en el desarrollo económico. Una parte de estas reformas reconoció y fomentó la organización de grupos sociopolíticos, como los sindicatos de trabajadores y el sindicato de transporte público, los cuales se fortalecieron. Así también, hubo una inversión y desarrollo en el sector de educación superior. El alumnado universitario creció exponencialmente. Estos grupos sociales de trabajadores y estudiantes tuvieron una importante influencia ideológica marxista y maoísta. El fortalecimiento de estos grupos fue fundamental para la posterior efervescencia de la violencia social.

En **1969**, una de las **obras referidas a la subversión** fue ***Mesa Pelada***, de **Julio Ortega**. Es el primer texto de teatro donde aparecen guerrilleros. El contexto histórico es el frente de guerrillas de 1964-65. La obra muestra varias versiones de la muerte del comandante Luis de la Puente Uceda (1926-1965), en *Mesa Pelada* (Cusco).

En **1971**, la Municipalidad de Lima veta dos estrenos de teatro, ***El derecho de los asesinos*** de **Áureo Sotelo** y ***El líder*** de **Jorge Tanillama**, pero ocho meses después son estrenadas en el Teatro Segura por presión de la comunidad teatral y con apoyo de la prensa. Como diría Díaz (1998) “La realidad nacional ya no será de mal ver ni maldecir, ni tendremos que disfrazarla para que suba al escenario; se ha consolidado el estilo realista, con todas sus variantes. Podríamos afirmar que la creatividad artística tiende a presentar temáticas campesinas, urbanas, gremiales y de entretenimiento.” (p: 184).

La Huelga obra de **temática urbana**, escrita justamente por **Grégor Díaz** (1933-2001) en 1966 y estrenada en 1971, constituye según Villagómez Paucar (2020), la primera obra de teatro proletario en el Perú. La historia dramatiza una huelga de obreros de la construcción civil y recorre tres etapas distintas: la primera inicia en 1940 durante el gobierno de Manuel Prado, continúa en 1950 con Manuel A. Odría como presidente y termina en el gobierno del general Juan Velasco Alvarado. En medio de una

escenografía naturalista compuesta de ladrillos, arena, andamios, etc. los actores que por primera vez encarnan a obreros representan las acciones de lucha social. No hay un héroe protagónico individual sino que todos los obreros son héroes colectivos. "... el obrero de construcción civil ingresa a la escena nacional con la categoría de personaje, sin testaferos. Lo hace con su 'tamañito,' color...dicción y muletillas; y, gestos aprendidos con el trabajo de la lampa,...y carretilla,...doblando las rodillas al caminar." (Díaz 1998: 186).

Una clase marginada hasta pocos años atrás es protagonista de las historias que son mostradas en un nuevo teatro que representa sus conflictos sociales y políticos. Se va esbozando una nueva forma de producción teatral. Se aproxima el teatro de creación colectiva. Esta modalidad permitiría a sus creadores decir lo que querían sin depender de un texto de autor previamente escrito. Así también permitió actuar a jóvenes a quienes les hubiese sido difícil hacerlo en el sistema de teatro tradicional.

20.4. La creación colectiva entra en escena

En **1971** el grupo de teatro **Cuatrotablas** estrena, ***Tu país está feliz***. Basada en poemas del brasileño Antonio Miranda. Como señala, Marília Carbonari, "Dicha obra fue el resultado de la unión de varios jóvenes que, influenciados por las transformaciones sociales por las que su país estaba atravesando a comienzos de la década del 70, decidieron dedicar sus esfuerzos a crear un teatro nuevo, popular y comprometido." (Enciclopedia Latinoamericana. Cuatrotablas. Recuperado de: <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/c/cuatrotablas>).

En este mismo año, **1971**, aparece ***Puño de cobre***, la primera y emblemática obra de creación colectiva del **grupo de teatro Yuyachkani**. Esta obra se gesta, según Villagómez Paucar (2020), a partir de la huelga que lleva a cabo la Federación Minera por la estatización sin pago a la empresa minera Cerro de Pasco Corporation. Este suceso deja 25 obreros muertos y varias decenas de detenidos. El grupo Yuyachkani en solidaridad con los trabajadores crea la obra a partir de informaciones y testimonios de los mineros y familiares implicados. La obra se alimenta de documentos de la Federación Minera, del gobierno, y de las organizaciones políticas. Así se fue armando el argumento y modificándose después con opiniones y sugerencias de los mineros y del público asistente a las funciones (s.p.). Ana Correa, actriz del grupo Yuyachkani, declara: "esto es el origen de algo muy importante para el grupo, porque significa confrontar nuestro trabajo con un nuevo público que buscamos, no que llega a nosotros." (Citado por Rojas-Trempe 1994: 160).

En **1972** el grupo **Cuatrotablas** estrena **Oye**, creación colectiva de **contenido histórico** dirigido por Mario Delgado. Este montaje emblemático de Cuatrotablas nace con una disposición escénica circular pero en su recorrido por diversos lugares se adapta también a la frontalidad o a la disposición de los diversos espacios donde se presentó, justamente para activar la participación del público. El texto, basado en ensayos históricos y poemas, revisó en forma crítica la historia latinoamericana oficial desde la Colonia hasta la actualidad, criticando la opresión y la pasividad. Mario Delgado había estado estudiando varias prácticas teatrales de creación colectiva por Latinoamérica, que influirían en los primeros trabajos de Cuatrotablas aunque después sería determinante la influencia de la técnica de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba en sus montajes.

La creación colectiva empieza a proliferar pero siguen habiendo textos de autor como en **1973** con, ***El Huancapetí está negreando*** de **Aureo Sotelo** (n.1935), donde los pobladores de una comunidad campesina de la Sierra como señala, Villagómez Paucar (2020), someten a juicio popular a un ingeniero llegado de la capital por un acto de corrupción que perjudica a toda la comunidad. Sin embargo, la policía interviene y reprime a la comunidad, con el resultado de varios campesinos muertos (s.p.).

En **1974** la creación colectiva continúa con ***El Sol bajo las patas de los caballos*** del grupo **Cuatrotablas**, que retoma una revisión crítica de la historia nacional. Esta obra, refiere Villagómez Paucar (2020), se remonta a la época de la conquista española pero desde la mirada de los vencidos y trata de encontrar explicaciones a problemas coyunturales que se arrastran desde la Colonia hasta la actualidad. Este grupo utiliza el teatro como herramienta para el esclarecimiento de nuestra realidad histórica. Su trabajo explora en un nuevo lenguaje a través de la investigación y las relaciones con los sectores populares (s.p.).

Durante el resto de la década del 70 e inicios de los 80 aparecieron y se desarrollaron muchos grupos teatrales que tenían nuevas formas de hacer teatro. Sin embargo, todavía no se conocía la dimensión de este movimiento de teatro nuevo hasta que en una reunión del grupo, Homero Teatro “Los Grillos”, Sara Joffré (1935-2014) autora, directora y gestora teatral, junto con sus compañeros, plantea la gran pregunta: “¿Existe un teatro peruano?”. Realmente no lo sabían. Tenían que conocerlo. Para eso Sara Joffré considera que sería inútil organizar conversatorios y que lo mejor sería organizar una feria de teatro, como cualquier comunidad que presenta sus artesanías. Entonces deciden que para septiembre de 1974 se organizará la primera Muestra de Teatro Peruano, que sigue teniendo sus versiones cada dos años, hasta la actualidad. Fue el

inicio de la consolidación del movimiento de teatro independiente del Perú. Lo que todos esperaban era que se presentasen a la muestra montajes de autores nacionales, pero se dieron con la sorpresa de que la mayoría eran grupos teatrales de creación colectiva. Esta fue la primera gran contribución privada, no oficial como diría Sara, de descentralización teatral en el Perú. Empezaron a participar grupos no sólo de Lima sino también muchos grupos de provincia.

Mientras tanto, “entre los años 1976 y 1978 pareció vivirse una situación que la izquierda llegó a llamar ‘prerrevolucionaria’. El marxismo y el maoísmo se habían afincado en las universidades y en los sindicatos. Grandes huelgas generales terminaron en movilizaciones callejeras que crearon una sensación de zozobra,...” (Contreras, Zuloaga 2014: 257).

En **1979** el Grupo de **Teatro Yuyachkani**, responde a este momento con la obra de creación colectiva **Allpa Rayku** de temática campesina, dirigida por Miguel Rubio. Villagómez Paucar (2020), da cuenta de esta obra señalando que el motivo inicial de este texto fue la decisión de La Federación Campesina de Andahuaylas que acuerda invadir las haciendas de los terratenientes y expulsarlos de estas tierras agrícolas en respuesta a la lenta aplicación de la reforma agraria decretada en 1969 por el gobierno militar. En consecuencia se produce una represión policial por parte del Estado. Esto motiva la obra *Allpa Rayku* que significa en quechua, “por la tierra”. La intención del grupo Yuyachkani fue referirse teatralmente a la lucha de los campesinos por recuperar sus tierras, crear una propaganda directa sobre sus luchas diarias las cuales eran deformadas o silenciada por la prensa burguesa, pero sobre todo, constituyó una forma particular para acceder artísticamente al conocimiento de una realidad concreta más allá de la investigación social o política (s.p.). Lo que considero constituyó un hito en el llamado teatro popular fue que *Allpa Rayku* demuestra que no necesariamente este tipo de teatro debe expresarse en forma “trágica o melancólica, ni con miserabilidad o abatimiento sino también con alegría, esperanza, fiesta y optimismo. Por eso, en el montaje de *Allpa Rayku* hay danzas, música, canciones, como una fiesta en el campo.” ([14] Villagómez 1980, citado en Villagómez 2020). Considero que esta característica que rescata la energía vital, andina y universal, fue determinante para la aceptación por parte del público de este tipo de teatro de crítica social.

20.5. La asamblea constituyente. Momento clave

En 1978 el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas liderado por Francisco Morales Bermúdez decidió convocar a una Asamblea Constituyente para que promulgara una nueva Constitución política en 1979, que reemplazaría a la de 1933.

Esta nueva Constitución dio al Estado una mayor participación en la economía y en las organizaciones sociales,..."lo más importante fue, sin embargo, la concesión del voto a los analfabetos, que no había existido ni siquiera en las elecciones de 1978. Es importante destacar que en el Perú de entonces uno de cada cinco peruanos era analfabeto y que la inmensa mayoría de estos era indígena." (Contreras, Cueto 2013: 364).

En consecuencia, todas estas acciones:

- Reformas económicas y sociales reivindicatorias, fracasadas.
- Fortalecimiento de los sindicatos bajo el pensamiento de izquierda.
- Aumento del gremio estudiantil con influencia marxista y maoísta.
- Descontento tanto de parte de la derecha como de la izquierda.
- Economía restringida y en recesión.

Fueron creando las condiciones de la violencia terrorista que sufrió el Perú en la década 80-90. Condiciones que nos interesa precisar porque determinaron un cambio en las formas artísticas de producción tradicionales y configuraron nuevas prácticas de los diferentes grupos de teatro.

La Constitución Política de 1979. Momento clave.

La Constitución de 1979, retiró restricciones impuestas a los partidos comunistas de tal manera que estos pudieron organizarse, postular a las elecciones y tener un número importante de legisladores en el Congreso de la república. Esta participación de líderes de izquierda, tanto en el parlamento como en las municipalidades fue vista por un sector de la izquierda, económicamente más pobre y de origen provinciano, como traición a las clases populares. Estos grupos extremistas vieron la asimilación de sus compañeros al nuevo sistema democrático como una estrategia de la derecha para obstaculizar el desarrollo de los grupos subversivos de izquierda.

Estos grupos radicales fueron, desde fines de los setenta, los que iniciarían y desarrollarían la lucha armada en el Perú que se extendió por 20 años.

Tanto el gobierno acciopopulista de Fernando Belaúnde Terry 1980-1985, como el de Alan García Pérez 1985-1990 por el partido aprista, fueron gobiernos que continuaron con la tendencia político-económica del gobierno militar.

Sin embargo, una medida importante y beneficiosa en el gobierno de Fernando Belaúnde Terry fue la devolución de los medios de comunicación: periódicos y estaciones de radio y de televisión, a sus propietarios originales. Mientras tanto, el

aumento de la población y las migraciones hacia las ciudades sobre todo a la capital, hicieron que Lima contara en 1981 con 4'700,000 habitantes, que necesitaban servicios básicos de vivienda, saneamiento y educación, además de una mayor cantidad de puestos de trabajo. El estado reaccionó aumentando el empleo público y financió las remuneraciones de estos nuevos puestos de trabajo imprimiendo una mayor cantidad de billetes, lo que finalmente llevó al país a una economía devaluada y directamente sumergida en una espiral inflacionaria.

20.6. La guerra subversiva: el teatro y la situación de extrema violencia

La guerra subversiva en el Perú se desató entre 1980 y 1992. Liderado por el profesor universitario Abimael Guzmán Reynoso (n. 1934). Escamilla (2016) refiere que la quema de las urnas de las elecciones del 17 de mayo de 1980 marcó el inicio de la lucha armada de Sendero Luminoso. En esta etapa Sendero ejecutó a cualquiera que no apoyara su proyecto armado y las fuerzas armadas entraron en el conflicto. (p. 128). En la capital, la izquierda intelectual se vio dividida entre quienes los consideraban compañeros de ruta a pesar de no estar de acuerdo con sus acciones y los que condenaban sus actos como actos criminales y de inclinación mesiánica y totalitaria.

En la segunda parte de la década del 80 Sendero Luminoso empezó sus acciones terroristas en la capital de Lima. Paz Mediavilla, elige una cita de Hugo Salazar del Alcázar, para describir un panorama teñido de miedo y muerte: “el asqueroso maquillaje de la guerra sucia, la masacre, las desapariciones forzosas pasan a ser alegorías, metáforas, mensajes en clave ritual que como un susurro entre dientes empiezan a invadir, desde las butacas, la escena teatral” (Salazar 1990: 35, citado por Mediavilla 2015: 149)

A continuación, me interesa identificar la interpretación temática que tuvo el nuevo teatro independiente sobre la situación de extrema violencia que apareció en el Perú. Así también, analizar la actitud del Estado o de un sector del público que negaban la totalidad o una parte, de lo que realmente estaba sucediendo. Comportamientos que como hemos visto y veremos están presentes en todos los períodos de la historia del teatro en el país.

Entre **1981 y 1984**, Villagómez Paucar (2020) da cuenta de las siguientes obras de crítica social: ***Atusparia, Los hijos de Sandino, Amen?, El llanto verde de 1900, Oye nuevamente y Allá en el Alto Piura.***

Atusparia de **Julio Ramón Ribeyro** (1929-1994) aparece en **1981**. Se trata de la escenificación de la rebelión campesina de 1885 dirigida por Pedro Pablo Atusparia

(1847-1887) y por el obrero minero Pedro Cochachín, que se produjo en contra de la servidumbre en las haciendas y contra el tributo indígena. Esta sublevación se extendió por la sierra norte del país y duró más de ocho meses. Finalizó con varias muertes en combate y de líderes campesinos ajusticiados (s.p.).

En **1981**, en base a testimonios recogidos en Nicaragua, **Yuyachkani** estrena **Los hijos de Sandino**, creación colectiva referida a la subversión, después de su gira por los Estados Unidos, Cuba, México, Guatemala, Nicaragua y Panamá. El tema es la lucha de la revolución Nicaragüense en contra de la intervención americana y las bandas somocistas (s.p.).

En **1981**. **Amen?**, de **Juan Rivera Saavedra** y **Alondra** Grupo de Teatro, dirigido por Jorge Chiarella Krüger (1943-2021), obra referida a la represión que ejerce el Estado, es un ejemplo destacable de texto de creación colectiva con autor. Bajo esta modalidad, Alondra y Rivera Saavedra produjeron diversas obras. Para este drama se seleccionaron algunas historias bíblicas con contenido metafórico que denunciaban la represión, la tortura y el terrorismo de Estado en el Perú de estos días (s.p.).

El llanto verde de 1900, estrenada en **1982** del **Grupo de Teatro Urcututo de Iquitos** de temática histórica y **Allá en el Alto Piura** texto aparecido en **1984** del Grupo de **Teatro Octubri Qanchis**, dirigida por Juana Azalde (n.1953) de temática campesina, fueron obras que representaron la descentralización de la creación colectiva. El primer texto tiene un enfoque histórico de la explotación de los recursos naturales y de la mano de obra de los aborígenes amazónicos, en los pozos petroleros. Mientras que *Allá en el Alto Piura*, refiere una movilización de protesta campesina organizada por las cooperativas campesinas, ex latifundios de la costa, promovidas por la ley de Reforma Agraria de 1971, para denunciar malos manejos en la aplicación de la ley. Como medida extrema los campesinos toman algunas haciendas, lo que ocasiona la respuesta de la policía y finalmente una secuela de muertes (s.p.).

Por su parte **Cuatrotablas** presenta en **1983**, **Oye nuevamente**, versión actualizada de su obra *Oye* de 1972. Incluye personajes y situaciones dramáticas de la época.

20.7. Aparición de La Tarumba en la escena teatral

En 1984 aparece La Tarumba. La violencia extrema a través de la guerra subversiva había comenzado 4 años antes y aunque recién empezaba a sentirse en la capital, como señalan Panfichi y Lázaro de Ortecho (1992), la complejidad del país, la crisis económica y moral, eran mayores y la violencia atacaba por varios frentes. Los grupos de teatro de creación colectiva tuvieron que deslindar su ideología socialista de la lucha

armada y empezar a revisar conceptual y metodológicamente su trabajo para seguir creciendo con una crítica social pero dentro de su labor artística. (p. 310).

La Tarumba se inicia en **1984** con **La Piedra de la Felicidad**, que tuvo 198 presentaciones. Fue un primer trabajo de experimentación. Estuvo basado en un cuento colombiano para niños que predicaba que la felicidad estaba en las cosas pequeñas y realmente, no era algo permanente. La felicidad es sólo un momento y luego desaparece. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021). Como vemos en este primer tema, La Tarumba se cuestiona lo permanente, valora el concepto de temporalidad y de fluidez de las cosas.

Por tanto, La Tarumba empieza en el momento en que se inicia un giro de lo político a lo artístico en los grupos de teatro. Considero que este fue un momento clave cuando La Tarumba eligió la forma como quería mostrar sus historias. En términos de Panfichi y Lázaro de Ortecho, algunos grupos como La Tarumba no pretendieron uniformizar a los individuos de sus grupos, construyeron espacios que favorecieron el crecimiento de sus integrantes como artistas de teatro, les dieron libertades de expresión respetando sus respectivos procesos, y entendieron su propio espacio de teatro como espacio de confluencia artística antes que de denuncia política.

Después, para el año 1985 el país tuvo uno de los gobiernos más dramáticos de la historia en términos económicos con Alan García Pérez. Se llegó a cifras record de inflación. Las exportaciones no aumentaron, las inversiones extranjeras se distanciaron, los intereses de la deuda externa fueron acumulándose y la misma deuda fue creciendo. Hubo escasez de dólares y una devaluación monetaria sin precedentes. Contreras y Zuloaga (2014), refieren que muchos empresarios entraron en la política como ministros o congresistas para utilizar su posición de poder y sus relaciones para conseguir dólares o insumos a precios subvencionados. (p. 262).

En este punto me cabe analizar que los intereses particulares de las clases dirigentes se antepusieron de forma dramática al bien común de los sectores más afectados, sumando el tema de corrupción como un factor agregado de desequilibrio y descontento social que alentaron a los grupos subversivos para sus acciones violentas.

Por su parte, El **Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador** estrena **Diálogo entre zorros**, creación colectiva de temática urbana dirigida por César Escuzza (n.1960) en **1985**. Según Villagómez Paucar (2020), la obra recrea la gran gesta de las primeras familias que invadieron lo que años más tarde sería el distrito de Villa El Salvador. Fueron familias conformadas por migrantes sin vivienda que ocuparon un arenal vasto en la periferia sur de la ciudad de Lima en 1971 y que a través

de mucho esfuerzo fueron construyendo sus propias instituciones, servicios públicos básicos, centros de producción, recreación y cultura (s.p.). Este montaje está concebido para desarrollarse en un espacio abierto y circular pero con la posibilidad de poder presentarse en cualquier sala convencional. El discurso dramático es clásico, conformado por una serie de anécdotas dramatizadas, y la estética visual es naturalista, donde el lenguaje, vestuario, etc., son absolutamente cotidianos.

Como vemos, algunas temáticas de creación colectiva como la de Villa El Salvador responden a la crisis económica, política y social con un recuento valorativo de su propia historia, de su lucha contra la adversidad y orfandad Estatal, resaltando su gesta como distrito autogestionario, sin disfraces. Es una confrontación directa contra un Estado que lo dejó de censurar pero que demuestra con su falta de protección una forma de continuidad de violencia.

Mientras tanto, **La Tarumba** estrena en **1985**, ***Amor en bancarrota*** con 76 presentaciones. Fue un espectáculo de calle y tenía una estética de mimo. Eran tres payasos que van al parque y se enamoran. El montaje se organizó a través de “números o actos” diferentes bajo el formato del circo. Los tres payasos eran Fernando Zevallos, (el chato) Miguel Álvarez y Estela Paredes, creando situaciones en los roles de hombre y mujer. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021). Como vemos este montaje aparentemente pueril se presenta en medio de otros que tratan temas coyunturales de alto compromiso social. Considero que este montaje es un ejemplo de la clara visión que tenía La Tarumba sobre su propio trabajo artístico. La coyuntura era importante para ellos pero no reaccionaron con respuestas de confrontación o denuncia inmediatas. Persistieron en el entrenamiento del tipo de performance que querían hasta dominar paulatinamente su técnica del lenguaje del cuerpo a pesar de un entorno adverso. Montajes más representativos vendrían después.

Entre los dos bandos de la “guerra interna” aparece en **1988**, ***Cadáveres de la guerra***, creación colectiva del Grupo de **Teatro Yawar Soncco de Ayacucho**. Esta obra referida a la represión que ejerce el Estado dramatiza el problema de las comunidades indígenas expuestas a los dos bandos de la guerra interna. Por un lado “las matanzas de varias familias campesinas cometidas por las fuerzas antisubversivas, bajo la acusación de colaborar con los terroristas; y por” otro “lado, los grupos guerrilleros” que “ajustician a los pobladores por ser informantes o haber colaborado con el enemigo.” (Villagómez Paucar 2020: s.p.).

El teatro de creación colectiva pretende denunciar directamente las represiones violentas de parte del Estado y las matanzas que eran perpetradas con el desconocimiento o indiferencia de la mayoría de la población, sobre todo urbana.

En la segunda parte de la década de los ochenta también apareció el MRTA, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Otro movimiento armado de extrema izquierda contra el que también tuvieron que enfrentarse las Fuerzas Armadas, pero cometiendo gran cantidad de abusos a los Derechos Humanos, sobre todo en las comunidades andinas dentro de las cuales no se sabía si estaban infiltrados terroristas. El gobierno necesitando apoyo de la población se valió de las rondas campesinas, armándolas y enfrentándolas contra los grupos terroristas. Este sistema funcionó en la medida de lo esperado pero también ocasionó mayor violencia en la guerra interna. La *Comisión de la Verdad y Reconciliación* estimó en su informe que durante los años de violencia murieron 69,000 personas, no solamente en manos de los grupos subversivos sino también por abusos de las Fuerzas Armadas. En relación con el teatro, Mediavilla (2015), da cuenta de que grupos de teatro callejero como Villa El Salvador, fueron detenidos al mostrar las mismas representaciones con las que no habían tenido problemas tiempo atrás. La Tarumba misma fue censurada por funcionarios del Ministerio de Educación. Fuera de Lima los grupos de teatro eran detenidos y llevados a las comisarías durante los ensayos o las representaciones. (p. 150).

¡Cállate Domitila! De 1986, fue la obra de **La Tarumba** que sufrió censura de parte del Estado. A pesar de eso o más bien, gracias a eso, tuvo 1,047 presentaciones. Se inspira en la campaña electoral de Vargas Llosa y Fujimori. Estela Paredes, en entrevista vía Zoom del 13-04-2021, declara que fue una campaña tan agresiva que no pasó desapercibida para nadie. Nunca se había visto una campaña con esa cantidad de publicidad. Incluso los niños empezaron a absorber eso. En los barrios y en los colegios los niños jugaban a las elecciones. Los niños estaban tan al tanto de los candidatos que empezaron a jugar con esas situaciones y empezaron a crear sus versiones de las elecciones. La moraleja de la obra era que más valía no hablar de nadie porque recién el Perú salía de un pasado político muy convulsionado. Cállate Domitila era estridente porque venía de un pasado donde todos habían estado silenciados y tenían que continuar silenciados. Tuvo tanto éxito que fueron sujetos de censura porque hablaban de políticos que se vendían, como uno que ofrecía el “trecito eléctrico”, por supuesto hacía alusión al mismo presidente de turno. Cuenta Estela que la esposa de un aprista vio el espectáculo, este aprista llamó al Ministerio de Educación y este Ministerio censuró a La Tarumba a través de una carta que les llegó mientras finalizaban una gira por provincias considerándolos traidores a la patria. Pero el grupo respondió con una campaña en contra de la censura que finalizó con la destitución del viceministro de educación. Este texto recreaba en forma lúdica, una campaña electoral a la

manera peruana cuyo tema era la venta del engaño. Como en la mayoría de montajes de La Tarumba, una parte del trabajo de crítica y reivindicación social se hizo a través del humor, (característica fundamental del trabajo teatral del grupo que desarrollaré en detalle en la última parte de este capítulo).

Por su parte, el **Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador** presenta en **1987**, ***Carnaval por la vida***, creación colectiva referida a la subversión. El tema central de esta obra, según Villagómez Paucar (2020), es esencialmente el gran miedo a la muerte que tienen los pobladores de esta comunidad desde dos visiones contrapuestas, el drama y la farsa. Es decir, la obra transita por el temor real a la muerte que la comunidad cree pueden ocasionarles tanto el ejército como la subversión, pero por otro lado desmitifica a estos dos bandos en tono de farsa. El lugar ficticio es justamente una función de teatro a la cual han sido convocados los pobladores para publicitar tareas vecinales. Es la idea del teatro dentro del teatro (s.p.).

En **1990** el grupo **Yuyachkani** presenta ***Adiós Ayacucho***, adaptación del cuento del mismo nombre de Julio Ortega (n.1942), referida a la represión que ejerce el Estado. La obra representa un momento climático de los estragos de la guerra interna en el Perú. Se está llegando a un momento de guerra sucia dónde cientos de peruanos en situación vulnerable sufren las consecuencias; matanzas, aparecen tumbas clandestinas, y la petición de Justicia de los familiares no es escuchada. En la obra una mujer enciende varias velas alrededor de la ropa de un familiar difunto. Un cadáver sale de una bolsa de plástico negra para contarnos que sus huesos no están completos y toma la decisión de viajar a Lima para pedirle al presidente que lo ayude a encontrar los huesos de su cuerpo que faltan y que posiblemente los asesinos se llevaron a la capital.

Un párrafo de la obra *Pequeños héroes*, de Alfonso Santistevan, resume bien la situación: RUBÉN: El Perú... el Perú es el país de la tristeza. Eso no lo dice ningún libro. Pero basta salir a contemplar la cara de la gente para darse cuenta que es el lugar más triste del planeta. ¿Saben por qué? ¡Porque por más que andemos y andemos no vamos a ningún lado! ¡Porque estamos clavados en la mentira y en la muerte! [...] Los grupos de creación colectiva toman esta situación para la escena e intentan hacer propuestas de una nueva identidad nacional y una nueva estructuración social. (Mediavilla 2015: 150, 151).

Recordemos que eran años de absoluta incertidumbre, de muerte, de dolor, y de ausencias. Los montajes de teatro proponían evitar retomar la actitud de ser indiferentes ante la evidente crisis como Nación, como hemos visto que sucedió en los primeros años de la república hasta mediados del S.XX.

En circunstancias críticas como esta, el teatro reaccionó con la capacidad de identificación con su entorno, con su preocupación por el hombre, y su comunidad y propuso diferentes miradas de acción y reflexión. Una de las grandes contribuciones del teatro fueron los encuentros nacionales, los cuales significaron un extraordinario acto de descentralización e interconexión entre las diferentes voces escénicas.

Las condiciones de violencia motivaron nuevas prácticas teatrales en los teatros de grupo. Aunque esta nueva corriente tenía similares procesos creativos, se organizaron con ciertas variantes técnicas y de contenido temático en cada agrupación. Algunos denunciaron en sus montajes temas como la angustia existencial, los abusos de la prisión, la pobreza y el hambre que llevan a la enfermedad y la muerte, frente a la indiferencia total, el encierro y la soledad, etc., otros grupos evitaron mencionarlos directamente, y grupos como La Tarumba elaboraron montajes compuestos de metáforas visuales, cuyos temas fueron propuestas de reactivación de la vida en contra de la muerte a través de la reivindicación de los valores que establecieron.

20.8. Neoliberalismo o dictadura 1990-2012

El ingeniero Alberto Fujimori ganó las elecciones de 1990 y su gobierno adoptó una política económica neoliberal que tuvo como resultado la derrota de la inflación y de la recesión económica. Sin embargo, el Ejecutivo no tenía mayoría en el Congreso y da un golpe en 1992 en contra de los otros poderes del Estado con el apoyo de las Fuerzas Armadas. Se redacta una nueva Constitución política que fue esencialmente más amigable para la inversión privada, pero facilitó el despido de los trabajadores.

Contreras, Zuloaga (2014), sostienen que el gran cambio para este gobierno se produjo con la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, en septiembre de 1992, que “terminó de disipar cualquier duda entre la población acerca de la “necesidad” que hubo del autogolpe...” (p. 274, 275)

Dos años antes, en **1990**, **La Tarumba** estrena *¡¡Upa la Esperanza !!* con 960 presentaciones. La obra recrea la historia de la convivencia del grupo con la gente del Cerro 3 de mayo en San Martín de Porres. La Tarumba se involucró con la problemática social de la zona. Construyeron un centro cultural, una posta médica y el local de la olla común. Establecieron alianzas estratégicas con una ONG de médicos. Lograron que otra ONG equipara el comedor de la olla común. *Upa la Esperanza* también mostraba la historia de cómo esa gente invadió el cerro, inhóspito, lleno de piedras y tierra. Gente proveniente de la sierra central que se ubicó en la parte alta del cerro y cultivaba en la zona que se encontraba más abajo, tratando de ser auto-sostenibles. Era la historia de una familia que invade un terreno, el padre trabajaba en lo que podía y cuando acababa

la jornada de la semana se emborrachaba, la mujer se quedaba esperándolo y el niño no sabía si ese día iba a comer o no. Pero todo en humor negro con payasos. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021). Era la denuncia de situaciones dramáticas pero a través de la risa que calmaba tensiones y tejía lazos entre los miembros de la comunidad. La Tarumba se distancia de la denuncia política y se enfoca en la respuesta resiliente, como veremos más adelante. No sólo se presentaron en esta zona de la ciudad sino también en el teatro Larco de Miraflores.

En **1994** el Grupo de **Teatro Barricada** estrena ***Voz de tierra que llama***, creación colectiva referida a la subversión. Como vimos, en el año 92 se produce la captura a Abimael Guzmán y empieza la pacificación del país. Como da cuenta Villagómez Paucar (2020), esta obra que se desarrolla con lenguaje poético, trata de una joven campesina que regresa a su comunidad desde la costa. En el camino los Apus, dioses tutelares andinos, le reclaman haberse ido de su comunidad pero la campesina exhorta sus culpas pidiendo perdón a través de varios ritos hasta llegar a su destino (s.p.).

Mientras tanto **La Tarumba** había adquirido la casona cultural que transformaría en Circo de Cámara y empezaron a probar técnicas en este nuevo espacio buscando la coherencia entre ellas y el lugar teatral. Con esta práctica crean el espectáculo ***Caricato Mundo*** en **1994** con 95 presentaciones. Fue un ensayo que hicieron para terminar de imaginar la estructura de circo tradicional que necesitaban. Con presentador y otros personajes. Tratando de afirmar técnicas circenses. Se realizó en el patio de la Casona con cobertura pero sin cerramientos laterales. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021).

Mientras tanto en el mundo político, la nueva Constitución preveía una segunda elección inmediata, por tanto, con la popularidad obtenida, Alberto Fujimori postuló a las elecciones de 1995 ganándolas con un alto margen de votos.

20.9. Otras instituciones del estado promotoras del teatro

El gobierno militar designó a Martha Hildebrandt como directora del Instituto Nacional de Cultura y se organizó el Teatro Nacional Popular (1971-78), cuyo director, desde 1972, fue el dramaturgo y director teatral Alonso Alegría.

El montaje más significativo fue *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta de Pablo Neruda* en 1973. La historia se basa en un personaje chileno real del siglo XIX quien viaja de Valparaíso a California en busca de oro. En estas nuevas tierras se encuentra con la discriminación y racismo de los estadounidenses quienes abusan de los chilenos y mexicanos. En los linchamientos que ejecutan los norteamericanos en contra de los

migrantes es asesinada la mujer de Murieta, su marido en venganza se convierte en un “bandido honorable” que roba a los ricos para dárselo a los pobres marginados. La verdadera historia es exacerbada en la ficción pero en ambas, Murieta muere decapitado.

El tema de la obra responde a las intenciones de reivindicación de los marginados, que pretende el gobierno militar de la época, pero no necesariamente a una reacción social personal y específica de un grupo de teatro independiente.

También es importante mencionar que en 1995 se funda el *Teatro Nacional*, organismo estatal dependiente del Instituto Nacional de Cultura, encargado de promover y difundir el teatro peruano. Este organismo estuvo bajo la dirección de Ruth Escudero desde su fundación hasta el 2001. La memoria final arrojó un recuento positivo: montajes de autores peruanos, muestras de teatro nacional, concursos de dramaturgia y fondos concursables, además de publicaciones de textos de dramaturgia peruana. La mayoría de montajes producidos o promovidos por esta entidad fueron de autores que tocaban los temas de una coyuntura social diferente. El país entró en un intento de pacificación. Más tarde hubo un recorte paulatino del presupuesto asignado a esta institución, lo que obligó a la directora a renunciar y el *Teatro Nacional* fue finalmente cerrado. Durante el funcionamiento de este organismo, como da cuenta Ramos-García (2000), en 1996, en la XVII Muestra: Huancayo '96, lo particular fue un regreso al trabajo con el dramaturgo. Se presentaron tanto trabajos colectivos como montajes con textos de autor. En la XVIII Muestra: Comas '99, entre una veintena de grupos se presentó La Tarumba con su espectáculo **Maroma**. (p. 179, 180). Por otro lado, señala también que el teatro se promocionó con concursos como el de: *Proyectos de dramaturgia para provincias* que se convocó en 1997. Por su parte en 1998 el Teatro Nacional convocó al concurso "Hacia una dramaturgia joven", que recibió 60 propuestas. (p.182). Así también la promoción del teatro contó con el impulso de las ediciones de textos teatrales como el inventario de obras publicadas tanto en el Perú como en el extranjero que realizó Alonso Alegría; por ejemplo, *Siete obras de dramaturgia peruana* (Marzo, 1999). Mientras que, en octubre del mismo año se empieza a componer *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana* (Luis A. Ramos-García y Ruth Escudero), antología del teatro de provincias. Esto, según un acuerdo editorial entre el Teatro Nacional y la Universidad de Minnesota. (p. 188, 189).

La administración del Teatro Nacional así como los concursos de Dramaturgia Nacional promovieron y dieron por ganadoras a obras que se enfocaron, en su mayoría, en temas familiares o psicológicos que no tenían la coyuntura social como influencia determinante.

Aunque la producción del teatro independiente de estos años no tiene la misma actitud confrontadora que antes, muchos grupos todavía plantearon en sus temáticas, las violaciones a los Derechos Humanos que fueron descubriendo como secuelas de la guerra interna.

Considero que las instituciones el Estado son absolutamente indispensables para el desarrollo cultural teatral de una Nación. Sin embargo, nuestra experiencia revela que en primer lugar, estas instituciones han sido escasas, eventuales y de corta vida, además cuando han existido no han podido mantener la independencia necesaria para ser representativas de una comunidad sino que se han inclinado hacia la medida sugerida implícitamente por el Estado. No obstante, no tendría porqué ser de otra manera. Ningún Estado se va a desligar del control explícito o implícito que puedan tener de sus organismos de función. Pero las prácticas teatrales así como la arquitectura teatral que puedan demandar estas instituciones serán, inevitablemente, las convencionales.

20.10. El teatro de la pacificación

Mientras tanto, el movimiento de teatro independiente siguió manifestándose con temas de coyuntura social que consideraban no resueltos.

Una obra de creación colectiva clave fue ***Lirio negro de la esperanza***, estrenada en **1996** por el **Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador**. Villagómez Paucar (2020), señala que la obra dramatiza la vida de María Elena Moyano (1958-1992), activista social, defensora de los derechos de las personas en estado vulnerable en general. Vecina meritoria de Villa El Salvador que muere asesinada por la subversión terrorista. Su muerte hizo que los pobladores de las “barriadas” tomaran distancia definitiva y sin dudas de los grupos subversivos (s.p.).

La forma de responder a la violencia subversiva de **La tarumba** fue en sentido opuesto a la mayoría de grupos de creación colectiva. Fue una respuesta resiliente en lugar de la denuncia dramática. En el nuevo espacio propio con rasgos de circo estrenaron ***Kalimando*** en **1996** con 160 presentaciones. En este espectáculo recrearon el mundo de la fantasía (que no significó una evasión sino otra forma de enfrentar la realidad para transformarla, como veremos en el capítulo 2). Su filosofía le decía al público que si no crecían con fantasía difícilmente podrían encontrar la plenitud. El montaje tenía poco diálogo. La estética era del tipo de circo contemporáneo con personajes (como el Cirque du Soleil, pero que aún no conocían en ese momento). Circo que tiene una fusión con el teatro y una narrativa. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021).

La Tarumba continuó con **Maroma, Comedia del Arte** en **1999** con 107 presentaciones. En esta experiencia se trabajó con los códigos del circo tradicional, con los “números” de circo que un presentador va anunciando apoteósicamente. Fue como repasar a través del cuerpo de cada uno de los performer las prácticas del circo que estaban construyendo. Por otro lado, este montaje demandó que algunos integrantes pasaran a trabajar del área artística al área de la gestión. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021).

Para el año **2000** aparecen dos obras referidas a la guerra subversiva: **Dioses, olvidos y diablicos** dirigida por Jorge Adhemar Vásquez, y representada por el grupo **Huerequeque**, Teatro Vivo, de Chiclayo y **De tanto volver**, creación de la actriz belga **Lieve Delanoy**. La primera de estas obras como señala Eduardo Cabrera (2001), es un contraste entre la historia oficial y la no oficial. En medio de una representación llena de mitos y ritos indígenas se trata de resolver la pregunta de qué pasó con nuestra historia desde la Colonia a la actualidad. La segunda obra es un monólogo testimonial donde la actriz hace aparecer el sentimiento de opresión e indiferencia tanto en el viejo mundo como en el nuevo mundo. Se trata de volver al pasado para recuperar la parte necesaria para completar su identidad.

Finalmente, en el entorno político, después de los últimos escándalos de corrupción, el presidente Fujimori renuncia a la presidencia de la República del Perú desde el Japón. El cargo lo asume el Presidente del Congreso Valentín Paniagua que convoca en el año 2001 elecciones generales que fueron ganadas por Alejandro Toledo del partido Perú Posible. Toledo mantiene el rumbo económico precedido. Se forma la Comisión de la Verdad y Reconciliación para investigar sobre la guerra interna entre los años 1980 y 2000. Este informe no sólo da cuenta de las acciones de violencia de los grupos subversivos armados sino también de los abusos sistemáticos de las Fuerzas Armadas a los Derechos Humanos de las poblaciones civiles.

De esta forma, Mediavilla (2015), señala que el primer paso de la Comisión fue recuperar la memoria para iniciar la justicia reparando los daños causados. Casi de inmediato comprueban que las víctimas, al margen de los procesos judiciales, encarcelamiento de los responsables y restituciones económicas, necesitaban expresarse para romper con el silencio al que habían estado sometidos. (p. 281, 282). Salomón Lerner, Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación afirmó:

...todo acto violento es la negación de la identidad de quienes son su objeto y, consecuentemente, implica la descomposición de aquel que sufre la agresión. Todo acto violento implica la despersonalización de la víctima que es convertida, repentinamente, en un objeto sin dignidad. Asimismo, todo acto violento implica la

degradación misma de quien lo ejerce...en el Perú existe una cultura oficial minoritaria que se alza con la representación del país por entero y coloca en el margen a los campesinos y a los pueblos originarios... (Citado por Mediavilla 2015: 281). La Comisión de la Verdad, junto con el grupo Yuyachkani, comienza en la región de Ayacucho...actos de restitución de la voz y de la memoria. El objetivo era lograr una transformación del país en sentido contrario al de la exclusión y el racismo...Las víctimas, por primera vez, eran protagonistas de los hechos al narrarlos. El hecho de que por primera vez fueran escuchados fue el primer acto de reparación. Yuyachkani, con sus puestas en escena, contribuyó a crear el contexto para dar voz a las víctimas como forma de reparación simbólica e iniciar el camino a la reconciliación nacional. (Mediavilla 2015: 282).

En palabras de Salomón Lerner, la conclusión de la Comisión sobre los actos de violencia es el primer reconocimiento oficial de parte del Estado, que hubo una secuencia de hechos violentos en nuestra sociedad a través de la historia, que son la causa de un país escindido dispuesto al enfrentamiento. Así también, la Comisión reconoce al teatro como acompañante artístico y terapéutico para la restitución de los estragos de la violencia en todas sus formas. El teatro se acredita no sólo como un observador lúcido o por lo menos cuestionador de los acontecimientos sociales, sino también como parte de la expresión de un pueblo para la elaboración de su identidad.

La obra con la que el grupo de teatro Yuyachkani acompaña a las víctimas es **Rosa Cuchillo**, adaptación teatral de la novela del mismo nombre de Óscar Colchado Lucio (n.1947), interpretada por **Ana Correa** el **2002**. Rosa Cuchillo, mujer andina, busca a su hijo desaparecido en cuarteles militares, en medio de otros cadáveres, pero como no lo encuentra lo sigue buscando en el "Uqhu Pacha" (mundo de abajo) y en el "Hanaq Pacha" (mundo de arriba), donde lo encuentra y lo abraza. Pero ella retorna a esta tierra, "Kay Pacha", y danza con una serie de ritos y costumbres, para que florezca la memoria y desaparezca la pena de su pueblo.

Por su lado, en el **2001 La Tarumba** pone en práctica el proyecto de circo social, **El circo invisible**, que pretende enseñar métodos de formación innovadores para jóvenes en riesgo como alternativa para mejorar la empleabilidad y el emprendimiento. Es financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo y tiene al Cirque du Soleil como socio estratégico. Como espectáculo de este proyecto, prepara y presenta con 22 jóvenes, **Confusión en la Prefectura** con 31 presentaciones. Fernando Zevallos lo dirige y es una pieza teatral de autor que muestra el país dividido a través de cómo se vive en la prefectura de un pueblito perdido de la sierra y de la prefectura de Lima. El problema es la comunicación entre dos prefectos, uno de Lima y otro de provincia, que

se juntan y no consiguen entenderse en absoluto. Situaciones hilarantes y peruanas. (Entrevista a Estela Paredes, vía Zoom 13-04-2021). La temática y formas de producción de La Tarumba dan cuenta de una búsqueda artística constante, que no se desvía ni se contamina con otras corrientes del entorno teatral. No evaden la situación política pero no se enfrentan a ella como la mayoría de grupos. Son sensibles a las necesidades espaciales de sus prácticas teatrales. En medio de este crecimiento identifican la forma de consolidar su arquitectura teatral y “le saca la vuelta” a un Estado que los censura y no los apoya y a la vez acoge la situación de violencia que los agrede y encuentra la forma de gestión para conseguir la ayuda de instituciones y la demanda por su trabajo de parte de su comunidad.

Finalmente, Contreras y Zuloaga (2014), dan cuenta que entre el 2006 y el 2011 el segundo gobierno de García Pérez se benefició con el fortalecimiento globalizado de la economía neoliberal. Las exportaciones aumentaron, el analfabetismo se redujo, las remesas que los compatriotas enviaban al Perú fué de gran ayuda para la economía y la pobreza bajó del 50% en el año 2000 a menos del 30% en el 2012. Sin embargo, continuó la sensación de desigualdad que fue lo que llevó en el año 2011 a Ollanta Humala Tasso, quien tenía un discurso socialista, a ganar las elecciones generales. Gobierno que finalizó el 2016. Sin embargo, sus promesas de reformas redistributivas no se cumplirían. Uno de los grandes problemas de su gobierno fue el rechazo de las comunidades campesinas a la inversión minera en sus regiones. La población, sobre todo local, no percibía beneficios inmediatos, sino más bien sufría el alza de los precios, el deterioro del medio ambiente y la delincuencia.

En este marco **La Tarumba** estrena **Artefajtuz** en el **2007**. El primer espectáculo en una carpa de circo. Artefajtuz es un ser, vil pero divertido, mitad hombre, mitad máquina que se ha propuesto despojar a su sobrina Ánika de un cofre lleno de sorpresas; pero, sin saberlo, Ánika se internará en el mundo fantástico de Artefajtuz que solo ella con su inocencia y magia podrán transformar. Es una historia que recuerda que la transformación del ser humano, es posible. Este montaje tuvo una asistencia total de 39,000 espectadores en 66 representaciones. (La Tarumba 2007: Recuperado de <https://www.latarumba.com/zp/galleries/artefajtuz-2007/>).

En los años siguientes la creación colectiva, con o sin autor, continuará como una forma de producción de algunos grupos que seguirán con diversos enfoques de las secuelas de lo que fue la guerra interna. Como en el **2008** con **A la vera del Camino**, creación colectiva del Grupo de **Teatro Arenas y Esteras de la ciudadela de Villa El Salvador**, dirigido por César Arturo Mejía Zúñiga, referida a la represión que ejerce el Estado.

Como señala (Villagómez Paucar 2020), se trata de una obra donde el personaje protagónico llamado Vera siendo aún niña huye de su pueblo debido a las matanzas. En el camino se encuentra con dos almas a quienes les pide la orienten. Cuando es mayor y estando embarazada y abandonada pretende regresar a su comunidad pero no la encuentra. Esta historia muestra los mismos estragos de la violencia pero desde la forma en la que la vivieron las mujeres (s.p.).

En el marco de los dos últimos gobiernos mencionados La Tarumba crea, produce y estrena los siguientes montajes.

Landó presentado el **2010**, es un espectáculo que destaca valores establecidos por **La Tarumba** y considera el optimismo como premisa. Une teatro, circo y música para establecer con el espectador una atmósfera de emociones, sensaciones y sorpresas. Considera para su estética colores y texturas de diversas vertientes culturales peruanas, diseñando para este espectáculo un estilo que denomina realismo mágico. La Tarumba habla de una forma de diversidad, identidad e integración. Además tiene como mensaje final tomar en cuenta las riquezas del país y considerar sus posibilidades de desarrollo como inmensas. “Landó” fue vista por más de 50 mil espectadores en un total de 78 funciones. (La Tarumba 2009: Recuperado de <https://www.latarumba.com/zp/galleries/lando-2010/>).

Clásico del **2012** es el montaje que marca una nueva etapa para el grupo con la adquisición de una nueva carpa que permitió recibir más espectadores, tener un espacio considerado más adecuado, e iniciar la etapa de itinerancia visitando otros departamentos. Con **Clásico**, **La Tarumba** pretende rendir un homenaje al “Circo de antes”, a la tradición del arte circense, teniendo como temática el mismo virtuosismo de los cirqueros con trapecios, volantes, malabares, báscula, alambre, magia, acrobacia, ballet aéreo, caballos, payasos y la infaltable música en vivo. Fue la demostración del arte circense por el arte mismo, tratando de llegar a la memoria emocional de la infancia. **Clásico** se presentó ante más de 85 mil espectadores entre Lima y Arequipa. (La Tarumba 2012: Recuperado de <https://www.latarumba.com/zp/galleries/clasico-2012/>).

Para el **2016**, año en que **La Tarumba** tiene el diseño de su futura Escuela de Circo, estrena **Tempo** inspirada en la novela “Momo” de Michael Ende. La versión del grupo muestra la historia de una niña solitaria que es acogida por una ciudad que decide cuidarla. Esta niña despierta las mejores actitudes de parte de los habitantes quienes escuchan atentamente lo que Momo les dice, hasta que aparecen unos hombres que encarnan las influencias negativas y peligrosas para la ciudad, hombres contra los que Momo tendrá que lidiar en un lapso de tiempo. Podemos encontrar la metáfora de una

comunidad que es capaz de vivir en armonía escuchando, a través del personaje central, lo mejor que ellos pueden decirse a si mismos. Momo representa el interés común que los Integra como sociedad o comunidad y que a la vez es herramienta para defenderse de todo lo que los pueda atacar. Este espectáculo lo dirigió Carlos Olivera, creando más espacio para las acrobacias y técnicas en piso, de los artistas. No sólo la historia tiene como premisa la integración entre los personajes, sino también la misma producción del montaje trabaja con esta idea de integración convocando para el elenco no sólo a peruanos sino también a artistas de Francia, Argentina, Costa Rica y Chile. La idea explícita de La Tarumba fue sorprender con novedades a nivel de escenografía, a nivel técnico y de música sin perder el mensaje de inspirar respeto y crecimiento del país. (La Tarumba 2016: Recuperado de <https://www.latarumba.com/zp/galleries/tempo-2016/>).

20.11. Conclusión parcial

Desde fines de la década de los 50 en teatro peruano experimenta una revolución sin precedentes, en su contenido, producción y proliferación. La necesidad de expresión de identidad que se había acumulado en los años anteriores y la nueva y violenta situación social, fueron las causas que motivaron al naciente movimiento de teatro independiente a replantear las convenciones del teatro tradicional y proponer otros contenidos temáticos, con una nueva forma de crearlos. La coyuntura social era de extrema violencia y aunque habían algunos textos que trataban sobre esta realidad no eran suficientes para muchos grupos. Los nuevos textos se tuvieron que hacer con la acción de los integrantes del grupo, con una nueva escritura física en el escenario y a esto se le llamó textos de creación colectiva. Hacer teatro se volvió literal, de tal forma que la autoría de grupo se volvió una forma de enfrentar lo “no dicho” hasta ese momento. Considero que otra de las causas de la aparición de la creación colectiva fue una crisis en la dramaturgia de autor. En muchos casos, estos nuevos textos de denuncia fueron una forma excepcional en que los integrantes de los grupos se relacionaron con los personajes reales de los sectores populares a quienes mencionaban, y con el público con el que tuvieron un contacto más directo.

Un aspecto que le valió a varios grupos, como La Tarumba y Yuyachkani, para tener la aceptación de una mayor parte de público fue no tratar sus montajes sólo de forma trágica o con abatimiento, sino incluir en sus textos la energía y celebración con danzas, música y canciones. Fue una forma de trabajar el objetivo fundamental de integrar.

Pero esta nueva corriente de textos de creación grupal no se desarrolló sola en el panorama teatral general, creció al lado de teatros de grupo con autor, teatros universitarios, de escuela, de compañías, etc., y por tanto de un crecimiento importante

de público menos indiferente. Son seis factores fundamentales los que contribuyeron al aumento de la actividad teatral peruana: la aparición de grupos de teatros de arte independientes, la creación de escuelas de teatro estatales y privadas, la creación de la Muestra de Teatro Peruano, la creación de instituciones estatales destinadas a la producción y promoción del teatro nacional, la instauración de premios a los textos teatrales de parte de las instituciones y escuelas creadas, y la edición de textos teatrales premiados o significativos.

Finalmente, una gran diferencia entre los textos de La Tarumba y los de la mayoría de teatros de grupo con o sin autor fue tratar las historias no como denuncias dramáticas, a veces descarnadas, sino con una actitud “resiliente”, y de forma sublimada, que podía convocar a un público de todo tipo y edad. Es decir, las historias de La Tarumba también trataron los temas de la coyuntura social, también lo hicieron de forma extrema y nueva, pero su estilo y estética fueron absolutamente propios, específicos y reivindicadores.

3. La creación colectiva - teatros de grupo

En esta última parte del capítulo me interesa analizar las características de trabajo de los teatros de grupo de creación colectiva, relacionándolas con las de La Tarumba para establecer los principios y prácticas, que definieron su trabajo y ocasionaron la transformación de su espacio teatral. En primer lugar estableceré algunos antecedentes de los teatros de grupo.

3.1. Influencias y definiciones

Alrededor de los años 70 el Perú era un país con desigualdades sociales, confrontaciones políticas de intereses particulares, una economía en recesión y posteriormente con hiperinflación y con los derechos ciudadanos restringidos. La respuesta fue la violencia interna indiscriminada.

Ante esta situación el teatro tradicional no alcanzó a ser reflejo de la realidad así como tampoco pretendió plantear algún tipo de posición artística “comprometida” en relación con el momento histórico.

Alrededor del mundo las influencias de Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba fueron determinantes para el teatro, lo mismo que las de Enrique Buenaventura y Augusto Boal para Latinoamérica.

Antonin Artaud (1896-1948), actor, poeta y ensayista francés. Casi incapaz de concretar en el escenario la gran cantidad de ideas que tenía sobre el teatro y otros temas de su

contemporaneidad, las desarrolla en una serie de publicaciones y ensayos que ahora son temas de culto para cualquier vanguardia escénica. Sus escritos más allá de lograr plantear una metodología, son una abundante y diversa cantidad de postulados y al mismo tiempo una forma de vaticinios en relación con el arte escénico.

Para Artaud (edición 2005 de *El teatro y su doble*), uno de los aspectos fundamentales de sus postulados es el rechazo total del teatro occidental. Según Artaud, la idea misma que occidente tiene del teatro debe ser transformada. Cree que el objetivo de este nuevo teatro es producir una catarsis profunda. Sus ideas son radicales y postula que el teatro no debe ser un reflejo de ninguna realidad, no debe dar ninguna receta moral o enunciado político; debe ser un evento absolutamente impactante para el espectador. A través de imágenes físicas violentas y perturbadoras cree que el espectador debe ser capturado en el teatro por la acción escénica y ambos, espectador y actor deberán estar implicados en esta nueva acción teatral. Todo esto deberá darle un sentido nuevo y profundo a la vida.

Rechaza la concepción de un arte dramático verbal en favor de un teatro total con la intervención de la pantomima, la música, el canto, la plástica, la gesticulación, las entonaciones, la arquitectura, la iluminación, el decorado, colocando al lenguaje escénico por encima del diálogo,...su verdadera originalidad consistirá en la búsqueda de esta nueva función del lenguaje, en la constitución de este -lenguaje escénico-. (Martínez-Perez 1987: 58).

Este lenguaje es definido por Artaud como: *Teatro de la Crueldad*, que como cita Juanes (2005), significa entrar en un trance que posibilite liberarse del control racional y moral de las instituciones que condiciona a los individuos, es decir, acceder a un estado de alteridad. Es traspasar límites a través de una disciplina rigurosa para entrar al gran espacio de la creatividad. Esto, por supuesto, implica un esfuerzo muy grande. (p. 198,199). O como diría el psicoanalista Moisés Lemlij (n.1938), implicaría la desestructuración y estructuración constante de la personalidad del artista en su proceso creativo.

La percepción de este “nuevo lenguaje” debería ser a través de los sentidos antes que a través de la razón por las palabras. La imitación de la realidad del teatro convencional es reemplazada por las prácticas artísticas que los teatros de grupo desarrollaron con pocos recursos pero con mucha creatividad.

Bertolt Brecht (1898-1953). Fue dramaturgo, director de teatro y poeta. Ricardo Padilla (s.f.), en sus *Apuntes Teóricos*, reproduce una relación de cualidades que Brecht

presentó como normas en 1931. El mismo Brecht calificó estas como demasiado esquemáticas, como confesó más tarde, pero que eran útiles de todas maneras (s.p.):

LA FORMA DRAMÁTICA	LA FORMA ÉPICA
Se actúa	Se narra
El espectador es envuelto en la acción escénica	El espectador es un observador
Anula su capacidad de actuar	Despierta su capacidad de actuar
Hace experimentar sentimientos	Le exige tomar decisiones
Vivencia	Visión del mundo
El espectador es introducido en algo	El espectador es puesto frente a algo
Sugestión	Argumento
Se preservan las sensaciones	Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones
El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes	El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia
Se supone que el hombre es conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	Es mutable y puede cambiar las cosas
Tensión esperando lo que vendrá	Tensión en el proceso
Una escena existe por otra	Cada escena en sí misma
Acción creciente en intensidad	Montaje
Progreso lineal	Progreso en curvas
El curso de la acción es evolutivo	Bruscos saltos
El hombre como algo fijo	El hombre es un proceso
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento
Sentimiento	Razonamiento

La creación colectiva recoge de esta forma épica Brechtiana, normas que desarrolla con absoluto respeto a una corriente ideológica que se opone un status quo común.

Jerzy Grotowski (1933-1999) Eugenio Barba (n. 1936)

El aspecto espacial del que da cuenta Rodríguez Muñoz en su tesis: *El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del Apocalipsis, (2015)* interesa para nuestro objetivo de estudio.

Tanto para Grotowski como para Barba la relación entre el actor y el público es fundamental. La ubicación del público en relación con la escena era pensada y planeada por ambos. Para ellos era importante la forma en que la escena iba a ser mirada. La

dirección, la orientación, la forma en como el público mirase la escena no sólo le daba sentido a esta, sino que determinaba la forma de sentir del espectador. Los cambios en la manera en que el hombre observa determinan los cambios en la historia. Grotowski y Barba consideraban que los espectadores debían observar la escena desde una posición más alta que la ubicación de los actores y que debían disponerse en forma circular. Así también, ambos creían que el hecho escénico debía ser observado por pocos espectadores de lo contrario el evento perdería su sentido dramático.

[...] Grotowski ha restablecido la unión vincular del espectador con el actor, pero no a través de la tradicional *identificación*, sino de la *confrontación*. Instrumentado por el dominio de la voz, los músculos, el aparato respiratorio y el rostro, el actor es capaz de liberarse y reencarnar en una acción dramática grandes mitos sociales y los signos del inconsciente colectivo (*Confirmado*, 11 de mayo de 1967, 15). (Citado en, Díaz 2020: 30).

Enrique Buenaventura (1925-2003), uno de los fundadores del nuevo teatro colombiano. Le interesa el carácter político del teatro sin restarle importancia a lo estético. Le da forma a la creación colectiva, inspirada en el formalismo ruso literario, que serviría de inspiración para varios grupos latinoamericanos. Para recopilar material para el trabajo de creación colectiva, le importa la investigación que considera es una búsqueda de las vivencias del ser humano. El desarrollo de su método de creación colectiva suprime completamente al autor y privilegia las improvisaciones de tal manera que el producto final sea absolutamente colectivo.

Augusto Boal (1931-2009), fue un dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño. Puga (2012) da cuenta que desarrolla el concepto, el método y la práctica del *Teatro del Oprimido*. Un tipo de teatro que tiene influencias del teatro épico de Bertolt Brecht y de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire. Desarrollado en los años 60 se trata de un teatro pedagógico que se enfoca en las clases oprimidas para liberarlas de los sistemas opresores, con el objetivo de una transformación social. Se interesa en que el espectador se transforme en un protagonista de la acción dramática para que tome sus propias decisiones ante las situaciones de opresión. Es un teatro de investigación y de acción. (p.199). Boal sostiene que “no basta consumir cultura, es necesario producirla. No basta gozar del arte, es necesario ser artista; no basta producir ideas, es necesario transformarlas en actos sociales concretos y continuados” (Boal, 2009: 18, citado por Puga 2012: p.199).

3.2. Características

Estas influencias son recogidas, hacia fines de los 60 y concretadas a inicios de los 70 por grupos como Cuatrotablas y Yuyachkani iniciándose en el Perú un nuevo movimiento de teatro al que se le llamó: teatro de creación colectiva.

Primero quiero establecer algunos conceptos que definen en forma más específica el teatro de creación colectiva. Este fue un movimiento que partió de un interés netamente político cuyos grupos en mayoría tuvieron tendencias socialistas. Es importante dejar claro que tuvieron fundamentos ideológicos políticos que los impulsaron pero que también limitaron su desarrollo artístico. Aunque otros grupos, con el tiempo, transformaron su preocupación política en intereses artísticos que les abrieron más posibilidades creativas.

Gustavo Geirola, profesor y director teatral argentino, refiere que en los años 60 la creación colectiva es una metodología desarrollada por el nuevo teatro latinoamericano. Inicialmente se parte de un texto o de una idea que sirve como base para las improvisaciones de los actores. A partir de esto se crean espacios, situaciones y personajes. Durante el proceso se acumula información para después estructurar un texto y representarlo. La creación colectiva parte de la actuación y va hacia el texto final, a diferencia del teatro convencional que parte de un texto de autor el cual debe ser representado por los actores. Además en el sistema de creación colectiva se organizan todos los participantes para cumplir roles múltiples no sólo como actores sino como productores y técnicos. Muchos de esos grupos en América Latina no tienen una base financiera importante pero si tienen un método de trabajo que contiene, ética, fundada en la colaboración, la solidaridad y el respeto mutuo. Como su nombre lo indica no es un método individualista de trabajo sino más bien colectivo, bastante completo de los teatros de creación colectiva:

En el transcurso de algunos años la actividad de estos grupos, en tanto metodología, fue mostrando cambios que resultaron en formas de trabajo diferentes a las iniciales. Estos grupos desplazaron el nombre inicial, creación colectiva al de, teatros de grupo. Alfonso Santistevan (2020), da cuenta de esta relación en tanto diferencias y continuidad.

Al llegar los 80,... el concepto detrás del término `teatro de grupo´ significa algo distinto: no alude a un grupo de personas reunidas alrededor del teatro sino a un teatro debido al grupo. A su vez, `teatro de grupo´ no significa lo mismo que creación colectiva: este último término describe un modo de producción específico y excluyente en el que no hay jerarquías y la creación está reservada a una entidad

colectiva y no individual. El término `teatro de grupo´ no sujeta el significado al modo de producción sino vagamente a una pertenencia grupal, no a una autoría. Este desplazamiento en el significado no parece casual sino una estrategia para aligerar la radicalidad de la propuesta del teatro de creación colectiva –más acorde con el espíritu de los 70 que de los 80- y para poder reincorporar al autor en el proceso. (Santistevan 2020: 83).

Este movimiento de teatro, que tuvo otros nombres como: teatro experimental, teatro de cuerpo, tercer teatro y teatro popular, fueron versiones de un mismo movimiento pero con énfasis en algunas de sus características comunes. Son estas características las que me parece fundamental precisar para establecer una definición común de este movimiento. En este punto, me parece pertinente precisar quiénes son los agentes que desarrollan el movimiento creación colectiva. En opinión de Alonso Alegría, dramaturgo y director teatral peruano:

...son grupos no oprimidos los que crean el teatro de creación colectiva. Más bien una acción de arriba hacia abajo que, efectivamente responde a los intereses del pueblo trabajador, pero no es una iniciativa del pueblo trabajador. Para él, el nacimiento del teatro de creación colectiva es fruto de una época en la que había que suplir la falta de dramaturgos que estuvieran a la altura de los acontecimientos y que tuvieran los mismos intereses que el pueblo trabajador. (Mediavilla 2015: 140).

La Creación Colectiva se mantuvo como metodología en la mayoría de grupos que pasaron a denominarse teatros de grupo, con énfasis en alguna variante de sus características comunes. A los teatros de grupo les interesaba revisar la realidad existente, cuestionarla y dar una respuesta desde los escenarios. Buscaban empatizar con sus compatriotas más afectados y simbolizar sus problemas. Finalmente se buscaban a sí mismos dentro de esta maraña de realidad nacional. Es decir, buscaron su identidad.

Este teatro era esencialmente juvenil. Todos eran jóvenes movilizados por compromisos ideológicos, sin ideas muy claras o preconceptos, pero con la intención de tener un análisis crítico de los problemas de su comunidad.

Les preocupaba que la temática a tratar fuese extraída de la realidad. Se preocuparon de su sociedad y en base a propuestas particulares con una metodología específica (lo que revisaremos más adelante) propiciaron cambios radicales no sólo en sus temáticas y en su estética sino también en la nueva relación con el público. Es decir, trataron el espacio teatral de una manera diferente, no convencional. Se alejaron del teatro de la

ilusión y buscaron en el teatro de la reflexión, de la evocación y del simbolismo. Al teatro de grupo le interesó el hombre mismo como eje de su temática.

3.3. En busca de la identidad

La gran pregunta sería: ¿quién es ese hombre, centro de todas las temáticas, causa de toda reflexión, y producto de los acontecimientos?

Mediavilla (2015), encuentra que esta era una interrogante producto de la inquietud de los agentes teatrales que en ese momento estaban en búsqueda de un teatro nacional. p. 147). Recordemos que La dramaturga Sara Joffré a principios de los setenta al plantear la pregunta: ¿existe un teatro peruano?, inició una búsqueda práctica de la identidad del teatro peruano en base a la convocatoria y presentación de cuanto grupo nacional quisiera participar. Fue la constatación de la existencia de textos de autoría pero sobre todo, la constatación de abundante creación colectiva de temática profundamente nacional. Un poder insurgente se manifestó en conjunto.

“Eugenio Barba entiende las influencias entre grupos teatrales como un ejercicio de reciprocidad y...en 1988, afirmaba: “No puede existir un teatro puro latinoamericano, brasileño, europeo, danés, florentino o madrileño. No es la pureza la que garantiza la identidad y la originalidad cultural. Por otra parte, la identidad profesional tiene un carácter inconfundible e ineliminable: su transculturalidad” [2011: 89].” (Mediavilla 2015: 177)

El objetivo era validarse como peruano al tratar temas peruanos y realidad social peruana, que contemplara una estética pluricultural nacional.

Esto los lleva a trabajar una forma de producción artística, que es común como metodología en la mayoría de los teatros de grupo, con o sin autor.

Me parece importante identificar a algunos de estos teatros de grupo y si ellos consideraban tener una metodología de creación colectiva. En reciente encuesta pude determinar por declaraciones de los mismos directores o por testigos presenciales de la época, esta información. El siguiente cuadro nos señala estos datos:

Nombre	Teatro de Grupo	Creación Colectiva	Año de inicio de actividades
LOS GRILLOS	X		1963
YEGO	X		1963
TEATRO DE CÁMARA	X		1982
TEATRO DEL SOL	X		1979

COMUNIDAD DE LIMA	X		1976
RAICES		X	1982
SETIEMBRE	X		1979
MAGIA		X	1983
CENTRO DE COMUNICACIONES DE VILLA EL SALVADOR		X	1974
CUATRO TABLAS		X	1971
YUYACHKANI		X	1971
TELBA	X		1969
QUINTA RUEDA	X		1978
ENSAYO	X		1983
INTEGRO		X	1984
NOSOTROS	X		1975
ABEJA	X		1971
COLORIN COLORADO	X		1979
ALONDRA		X	1981
MAGUEY		X	1982
LA TARUMBA	X	X	1983
TEATROTRÉS	X		1986

Retomando el estudio de las características generales y constantes de los teatros de grupo. Además de las características expuestas y desarrolladas anteriormente, mencionaré, para nuestro estudio, las que cita Domingo Piga, en su *Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80*. Estas son las siguientes:

[...] d) Aspiración al profesionalismo tanto en la creación artística como medio de subsistencia.

f) Descubrimiento de lo auténticamente andino, de lo peruano, de la tradición campesina.

k) Incorporan la fiesta popular, lo tradicional, con el hombre del pueblo como protagonista dramático de su creación, carnavales, bailes, cabezones, zancos, música, coros, diálogos en lengua quechua, aymara o español.

l) Espacios físicos no convencionales, la plaza pública, la cancha deportiva, un aula cualquiera, una ladera de un cerro, todo es útil y efectivo en lugar de la sala convencional, escasa y cara, inaccesibles al público popular.

m) Permanente reflexión sobre el quehacer teatral a través de la investigación, de seminarios, de talleres, en labor individual y colectiva.

n) Teatro sin apoyo ni subvenciones ni del estado, ni municipios u otras instituciones... (Piga 1992: 145, 146).

La gran diferencia con el teatro tradicional era que mientras este se producía en lugares teatrales de configuración a la italiana, que tenían que ver con la ilusión, las normas de este nuevo teatro pretendieron crear prácticas teatrales que dejaran de lado la emoción aislante del espectador y más bien buscaron relaciones más directas con el público para que este observara, interpretara y comprendiera realidades que estaban en su entorno y momento histórico. Los actores son parte de un nuevo lenguaje donde confluyen variadas formas de representación como las de la Comedia del Arte, las vanguardias, el folklore, el circo, la cultura pop, la música, etc.

3.4. Confluencia y resultado

Esta nueva práctica teatral del movimiento de teatro independiente que se encontraba en ebullición desde inicios de la década del 70, se encuentra en los 80, como dan cuenta Panfichi y Lázaro de Ortecho (1992), frente a la complejidad de un país con una crisis económica y social agravada que necesita de una revisión conceptual y metodológica de su trabajo para seguir creciendo (p. 310). Varios grupos no fueron capaces de realizar esta revisión. Sin embargo, este entorno fue justamente el que tuvo La Tarumba cuando hace su aparición de tal forma que su inicio fue precisamente una respuesta a este nuevo entorno social y político agravado. Piga (1992), señala que: LA TARUMBA, grupo que se inicia en la vida del espectáculo peruano en el año 1983, dirigido por Fernando Zevallos. Bajo el nombre inicial de: teatro de títeres de Francisco García Lorca. Sus objetivos son la investigación y práctica con el teatro y el público, hacerlo reflexionar sin darle moralejas como recetas, emplear el humor con sentido crítico para cuestionar el conformismo, lo estático y caduco, así como usar la fantasía dentro del medio real en que se desarrolla. (p. 143)

En este momento histórico cada teatro de grupo representó y aportó un caudal de nuevas prácticas teatrales de representación con características comunes y variantes propias que confluyeron con las ideologías de los grandes maestros internacionales. La

Tarumba se inscribe dentro este movimiento de teatro independiente con las siguientes características específicas:

1. Compromiso con su rol social como artistas escénicos.
2. Dejan de lado el texto de autor y entran en la creación de grupo, por tanto, la creatividad es un método de trabajo.
3. Creen que la cultura es un bien de primera necesidad como lo son la vivienda, la alimentación y la salud.
4. Creen que el valor identitario de las personas es fundamental para que se desarrollen como seres individuales y como nación.
5. Postulan que desde la infancia, a través del arte, se pueden desarrollar los valores de educación y democracia, así como el talento de la creatividad.
6. Descubren que el juego y la creación artística instalan en sus participantes: el reconocimiento de su propio talento, la solidaridad por la necesidad de la seguridad grupal en los ejercicios, y la comunicación.
7. Adoptan para su trabajo escénico, las prácticas circenses, como herramientas de expresión escénica, teniendo como material temático la diversidad cultural peruana.
8. El público espectador no es pasivo sino que completa la actividad artística con su mirada agradecida y aprobatoria. Es un público atento y participativo a lo imprevisible de sus arriesgados juegos escénicos.

No sólo abandonan las prácticas teatrales convencionales sino también los lugares de teatro permanentes, interviniendo en lugares no convencionales como plazas, colegios, galpones, salones, terrenos al aire libre, etc.

Postulan que a través del arte pueden incidir en el destino de las personas a las que se dirigen y en consecuencia al país. Así es que llegan a creer en la capacidad de transformar la realidad.

Estamos llegando al punto de nuestro estudio en el que podemos afirmar que las nuevas prácticas artísticas que aporta La Tarumba son prácticas, que para ellos, tienen la capacidad de transformar tanto a los participantes como al público observador. Es así que esta nueva relación, estructura un nuevo espacio escénico. Podemos entender cómo a partir de un pensamiento como grupo se puede ejecutar una acción escénica, y ésta, a su vez, producir una espacialidad escénica particular, que producirá una espacialidad arquitectónica-teatral, posterior.

Debo agregar que La Tarumba desarrolló una práctica artística particular que los diferenció de muchos de los teatros de grupo: el humor.

Desde el inicio de sus actividades La Tarumba incorpora el factor de humor en sus creaciones colectivas. No se trata de un agregado sólo por interés de convocar más público o de exclusivo entretenimiento. El humor que trabaja La Tarumba coincide con sus principios fundamentales. Su intención es que el humor cumpla una función social en sus propuestas. Meneses, Moreno y Narváez (2019), refieren que en gran medida los espectáculos donde interviene el humor entretienen y calman tensiones de la vida cotidiana, tienen el poder de reivindicar derechos ciudadanos, así como también de denunciar injusticias. (p. 98).

La Tarumba, que trabaja inicialmente enfocada en zonas socialmente sensibles, se apoya, en gran medida, en el humor para conseguir la resiliencia comunitaria que es una respuesta orientada a que los colectivos se apropien de estrategias de supervivencia, establezcan vínculos y lazos sociales, generen redes y esquemas de organización y promuevan sentidos de vida y de comunidad, con el fin de minimizar los impactos de la violencia y creen la sensación de bienestar. Es finalmente un medio ideal para promover la educación.

3.5. Conclusiones parciales

La Tarumba, en tanto ideología y práctica, fue parte de un movimiento de teatro independiente peruano que se llamó teatro de creación colectiva y posteriormente teatro de grupo. El entorno histórico en que La Tarumba inició sus actividades influyó en el tipo de trabajo que desarrolló así como también en el trabajo de todo el movimiento de teatro independiente. Considero que esta ideología y praxis teatrales de parte de los grupos de teatro independiente, diferente a todo lo hecho anteriormente, fue la respuesta acumulada a una sistemática violencia histórica previa.

Los nuevos grupos de teatro optaron por una crítica social y se expresaron con el ejercicio de prácticas teatrales novedosas que significaban una apuesta por la vida. Esto los definió como grupos de creación colectiva al inicio de su aparición y teatros de grupo posteriormente, y los constituyó como un movimiento específico y significativo, validado en su práctica. Es decir, fueron importantes por las nuevas normas de trabajo y preocupación social, que produjeron otras temáticas y otro tipo de comunicación con el público. Desde dentro del grupo tuvieron otro tipo de vínculo entre sus integrantes, un vínculo colectivo, a veces familiar. En algunos casos fue volver a la idea de la familia de comediantes. Pretendieron tener una actitud política, necesaria para la época, pero que quizás fue el problema posterior de varios grupos por la falta de libertad para su propio crecimiento, por el pasivo de la carga ideológica que neutralizó el aspecto artístico de sus trabajos. Como la búsqueda de identidad fue importante para ellos y no sabían

dónde encontrarla, partieron de la disconformidad con los textos que existían, de las formas de producción y de los espacios que se usaban, es decir partieron del rechazo a lo convencional, de una oposición política y de la aceptación de las influencias teatrales vanguardistas para encontrar un nuevo discurso teatral.

Sin embargo hacia los 80 la realidad contundente, sorpresiva y cambiante sobrepasó la respuesta de muchos grupos. Las nuevas prácticas teatrales podían ya no ser nuevas, necesitaban revisarse con la velocidad y con el impacto con el que se presentaba la realidad.

Podríamos afirmar que la continuidad de estos grupos iniciales, como actividad escénica, sólo podría proseguir en la medida en que sus prácticas teatrales, en tanto concepto, contenido y metodología siguiesen correspondiendo a su momento histórico. Sin embargo, la ideología de muchos grupos, que es lo que constituyó su fuerza inicial, punto de partida de sus formas de expresión, también representó, cotos ideológicos que fueron obstáculo para la comunicación interna entre sus integrantes y externa entre otros grupos.

Es justamente en la década de los 80 cuando La Tarumba partió, inserto en la ideología y práctica de la creación colectiva del movimiento de teatro independiente de la época. Todavía eran años de violencia extrema pero la práctica de la creación colectiva entró en cuestionamiento, necesitaba una renovación. La Tarumba, frente a la violencia planteó desde su inicio principios de conducta artísticas particulares. Más allá de confrontarse, sublimaron su crítica social, y la fidelidad a sus prácticas les hicieron probar con espacios no convencionales. Probaron con todo tipo de espacios que consideraban potencialmente teatrales. Fueron honestos con su inclinación por la práctica circense y desde el inicio dieron talleres y educaron en la técnica del circo con la convicción de que al formar artistas estaban formando seres humanos mejores. Trabajaron con grupos de zonas socialmente sensibles.

La ideología no limitó a La Tarumba, se convirtió, más bien, en una filosofía que usaron como derrotero para la expresión de su propia identidad artística.

Esta conclusión parcial se enfoca en el espacio compartido entre los actores y el público, es decir, entre el escenario y el espacio ocupado por el público. Esta área es el “espacio teatral” producto de la relación actor-público. El siguiente nivel tratará sobre la transformación en arquitectura teatral, tema que veremos en el capítulo 2.

CAPÍTULO 2

LA TRANSFORMACIÓN DE LAS PRÁCTICAS TEATRALES DE LA TARUMBA EN ARQUITECTURA TEATRAL, EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA EN EL PERÚ

Este capítulo está dedicado al análisis de la transformación de la práctica teatral de La Tarumba en una arquitectura teatral original. Mi objetivo es entender el proceso completo que recorre esta práctica teatral para llegar a influir en el diseño de su propia arquitectura teatral. Para analizar esta transformación revisaré cuatro aspectos fundamentales: las influencias arquitectónico-teatrales occidentales y nacionales, las características actuales de los lugares teatrales en Lima, factores que contribuyeron o impidieron la transformación arquitectónica de La Tarumba y de otros teatros de grupo, y el actor performador como generador de arquitectura teatral.

En relación a las influencias arquitectónico-teatrales, mencionaré y analizaré las formas, el concepto, la función y la relación con la comunidad, de algunos hitos de la arquitectura teatral. La intención específica de esta primera revisión y análisis es entender el lugar teatral que heredó y con el que inició La Tarumba, así como determinar cuál fue la relación del grupo con este lugar, cuáles sus alcances y limitaciones, y cuál su respuesta espacial. Frente al primer lugar teatral que ocuparon, La Tarumba planteó una respuesta espacial que, según sus prácticas teatrales particulares o performance, produjeron una ruptura en su continuidad y una transformación hacia una morfología espacial teatral propia.

Las presentaciones de La Tarumba fueron al inicio itinerantes. Se presentaban en lugares diversos: teatros frecuentemente a la Italiana, auditorios, galpones, terrenos al aire libre, plazas, centros comunales, etc. Después de algunos años, en un momento clave, se instalan en el ex teatro Cocolido; casona cultural con ciertas características de teatro a la italiana, pero sin dejar su itinerancia. Es en este lugar y en este momento, donde y cuando se plantean los cuestionamientos sobre el espacio que ocupaban; lo que este les ofrecía y lo que realmente necesitaban.

La primera pregunta en relación con los antecedentes morfológicos de este lugar sería: ¿de dónde proviene toda esta herencia arquitectónica teatral, tan presente y significativa culturalmente, difícil de remontar, si es que esto último fuese el objetivo? Y la siguiente pregunta sería: ¿cómo relacionar las prácticas teatrales del grupo, con un espacio teatral ideal para el desarrollo de las mismas?

Estos problemas no sólo se presentarían para La Tarumba sino también para la mayoría del movimiento de teatro independiente de la época.

Una de las motivaciones para elaborar la hipótesis de esta tesis, fue la percepción de que la mayoría de agentes del movimiento de teatro independiente no tuvieron, por alguna razón, suficiente reflexión y poder de transformación sobre sus propios lugares teatrales. Es decir, su performance no llegó a afectar su propia arquitectura teatral.

Algunos ocuparon lugares convencionales a la italiana y otros, la mayoría, plantearon transformaciones en sus propios espacios escénicos pero sin resonancia sobre su lugar teatral. Parece que sólo los que tuvieron una respuesta espacial y lograron “intervenir” sobre sus lugares teatrales, lograron desarrollarse y continuar a través de los años.

Es pertinente establecer que si el requisito fundamental para que el teatro exista es que haya un espacio donde se produzca, tiene sentido aseverar que existe una relación intrínseca entre texto o performance y espacio. Sobre este tema es clave mencionar una discusión entre Brander Matthews, profesor norteamericano pionero en tratar la historia del teatro como disciplina y su colega Joel Spingarn.

...upon the usefulness of the study of the physical spaces in which historical dramas were performed. Matthews insisted that a proper understanding of the plays of Shakespeare, Sophocles, Moliere, or Ibsen required a knowledge of what sort of physical stage each had in mind as he was creating his dramas, [...sobre la utilidad del estudio de los espacios físicos en los que se representaron los dramas históricos. Matthews insistió en que una comprensión adecuada de las obras de Shakespeare, Sófocles, Moliere o Ibsen requería conocer el tipo de escenario físico que cada uno tenía en mente al crear sus dramas.] (Carlson 1989: 1).

Ordenar la cita anterior en forma inversa es absolutamente válido y revelador para nuestro caso. Esta sería: una comprensión adecuada del escenario físico que necesitaba La Tarumba, requería analizar el tipo de obra o performance que realizaban. La relación entre obra o performance y espacio, es esencial.

Por tanto, creo que fue fundamental para La Tarumba conocer sobre su herencia arquitectónico-teatral relacionándola con su propia performance para poder proyectar un lugar teatral realmente coherente con su trabajo. Es fundamental revisar en este capítulo: la genealogía arquitectónico-teatral que afectó a La Tarumba como a los movimientos de teatro independiente de su momento, y también revisar las prácticas teatrales de los actores generadores de la espacialidad teatral, para entender el problema morfológico completo.

Sin embargo, el proceso de transformación de La Tarumba tuvo otros componentes. Este proceso tuvo otras instancias que debieron recorrerse y solucionarse para tener una arquitectura teatral particular. No sólo fue una cuestión de transformar performances en pautas de diseño, sino en obtener los recursos materiales necesarios para la construcción física de la nueva arquitectura. Es mi intención cubrir este último aspecto

pero en el marco de los modos de producción de La Tarumba para dar cuenta del recorrido completo del grupo para alcanzar su teatro ideal.

1. Hitos de la arquitectura teatral

Revisaremos para este análisis, los hitos más representativos de la arquitectura teatral mundial, que describe con detalle: Leacroft, Richard and Helen (1984), en su publicación "Theatre and Playhouse". Aquí podemos identificar la coherencia espacial entre las diferentes arquitecturas teatrales y sus respectivos usos artísticos a través del tiempo (rito, entretenimiento, ilusión, evocación, etc.) Es decir, a través de la historia, las arquitecturas teatrales más importantes y trascendentes son las que guardaron relación causal con las prácticas teatrales o religiosas escenificadas.

1.1. El teatro de la Grecia antigua

Leacroft, Richard and Helen (1984), refieren como primer gran hito de la arquitectura teatral al teatro griego del siglo V hasta la segunda centuria antes de Cristo. (Gráfico 1).

Se configuraba como un lugar al aire libre conformado por dos volúmenes; la cávea destinada al público y la skene (choza) destinada a los actores. Estos dos volúmenes estaban unidos solamente por dos pórticos laterales llamados parodos. Los parodos cumplían una función dramática, por convención, los pórticos occidentales representaban la salida hacia el mar o el campo y los orientales a la acrópolis. Según por dónde entrasen o saliesen los personajes o coros, el público sabía a dónde se dirigían o de dónde venían. Este teatro se situaba en una zona rural y con pendiente para la cávea. Aristóteles da cuenta en su Poética que el uso de este teatro estaba relacionado con celebraciones rituales hacia determinados dioses a través de tragedias o comedias codificadas. Se representaba un texto escrito con características estéticas muy precisas cuya cláusula adicional era la catarsis. Lo que se pretendía con esta catarsis era mostrar al espectador la consecuencia de sus bajas pasiones, a través de las acciones de los personajes. La forma en que sus actos los podrían llevar a la felicidad o a la desdicha. Aunque antes de Aristóteles, Platón menciona la fiesta Dionisiaca como festividad teatral rural exacerbada. "...eran rituales que incluían baile, música y canto. ...Estas danzas expresivas, que se realizaban como culto, proporcionaban un desfogue de sentimientos y por consiguiente una purificación, que más tarde en la teoría de Aristóteles corresponde a la catarsis." (Zuluaga 2013: 88).

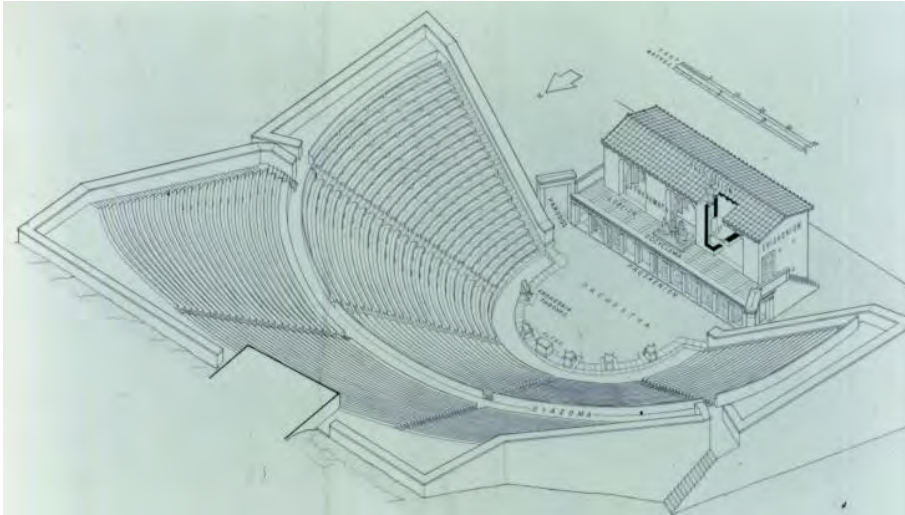


Gráfico1: Priene, Asia Menor. Theatre and Playhouse de Leacroft, Richard and Helen (p. 24)

Esta liberación emocional no sólo era individual sino también colectiva y significaba la descarga de intensos afectos reprimidos. Según la psicología no puede haber liberación sino la precede una represión. Si es así, me parece que en este caso tiene mucho sentido vincular, por un lado, la represión, con las normas de la ciudad y por tanto con el espacio urbano, y por otro lado, la liberación, con las leyes naturales y con el espacio rural. Entonces podemos encontrar absoluta coherencia entre el uso u objetivo del teatro griego y su ubicación al margen del ámbito urbano. Es decir, dentro de las ciudades no hubiese sido apropiado que se produzcan efectos exacerbados, mientras que en una zona rural sí. Lo podría explicar con la siguiente metáfora: El jardín, que es un pequeño bosque recortado y reducido, pertenece a la ciudad porque está bajo control, mientras que el bosque mismo que crece salvajemente, es propio del espacio rural. Elegir la ubicación de cualquier edificio arquitectónico es una condición primordial. “En el caso de Grecia, la ubicación específica del edificio, construido al exterior de la ciudad, traduce precisamente una actitud de alejamiento de los problemas de la misma y ello posiblemente ayude a explicar que, en ese gran momento que representa el teatro griego, hubiera una conjunción entre drama -texto- y escenario -teatro-.” (Roche 2000: 134).

En relación con la configuración de este teatro encontramos, en *Theatre and Playhouse de Leacroft*, Richard and Helen (1984), que el diseño semicircular de la cávea y su extensión en forma de graderías hace de este volumen un espacio democrático para la forma de mirar de los espectadores. Sólo en la primera fila, cerca a la zona de la orchestra, es que se sitúan los ancianos, personajes importantes de la polis. La orchestra es una extensión semi-elíptica que se acerca de la skene a la cávea y que es utilizada por los actores. La skene, durante la gran cantidad de años que dura la configuración del teatro griego, tiene tres puertas a través de las cuales entran los

personajes. La salida de los personajes por cada una de estas puertas tiene un significado específico. Los personajes que salen a representar a la zona que se llama proskenion por la puerta central son los protagonistas de la historia mientras los que salen por la puerta derecha son los ciudadanos y los que atraviesan la puerta izquierda son los extranjeros. A través de estos códigos es que los espectadores podían saber sobre los roles de los personajes.

Es decir, podemos notar que la arquitectura teatral es a la vez la escenografía o el espacio escénico, que ayuda al público a entender la historia mostrada. Además de los aciertos técnicos como la excelente acústica de estos teatros producto del diseño de pendiente donde el sonido viaja hacia arriba. Se podía susurrar en el escenario y ser escuchado por la última persona de la última fila de graderías, las cuales podían contener hasta 18,000 asistentes. Sin embargo la vida espacial de este teatro termina con el fin de la cultura helenística.

“Los griegos establecieron otros modos de participación tan intensa que nunca antes ni después el ser humano se identificaría tanto con la polis y ésta con el teatro.” (Roche 2000: 135)

Roche señala que, el teatro era parte de las actividades cívicas que formaban la ciudadanía, es más, les daban una especie de subvención a los pobladores más pobres para que asistieran a los eventos teatrales. El teatro formaba ciudadanos. El teatro establecía las relaciones entre los ciudadanos.

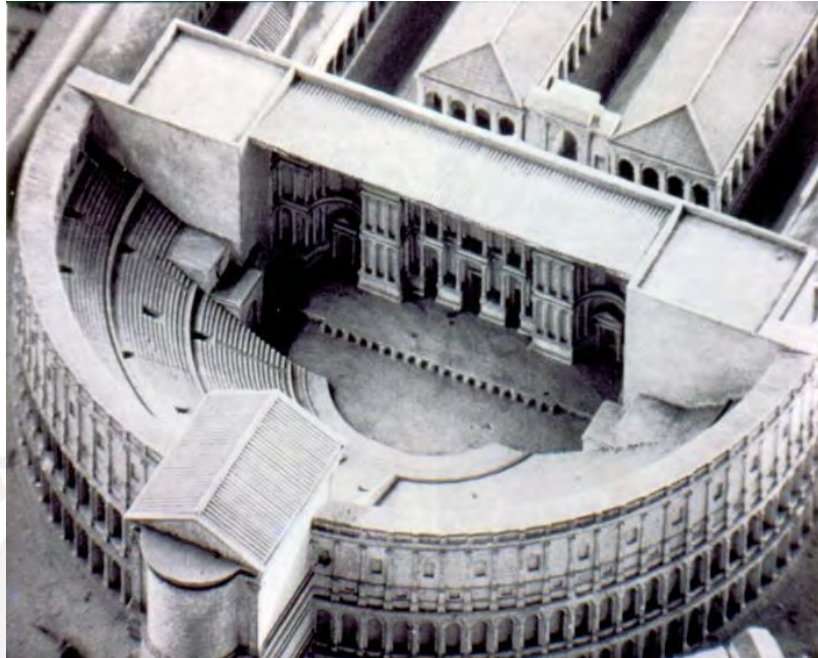
“Serán, pues, las sociedades posteriores las que desarrollarán una utilización del teatro como un recorrido narrativo donde el mito y lo cotidiano quedarán unidos en una extraña simbiosis que permitirá a los ciudadanos participar activamente en el pulso vital de su ciudad,…” (IMBERT: 1988, 240 y sig. Citado en Roche 2000: 135)

“En definitiva, el teatro en Grecia no adoptó una forma viajera, sino permanente que traduce, por un lado, una pasión por la forma, por otro, un marcado origen religioso patente en el acotamiento del espacio y, finalmente, la búsqueda de ser que caracterizó al pueblo griego.” (Roche 2000: 135, 136) “Y es que, en definitiva, la arquitectura teatral griega es fruto de la tensión entre la unidad y la diversidad.” (Roche 2000: 145). Como el ser humano mismo.

1.2. Teatro romano

Una de las absorciones de la cultura griega por el Imperio Romano es el teatro. La gran contribución del Imperio Romano a la civilización occidental es que convirtió el teatro griego en una sola unidad arquitectónica. (Gráfico 2).

Gráfico 2: Teatro de Marcellus, Roma, 13-11 A.C. Theatre and Playhouse de Leacroft, Richard and Helen (p. 29).



Como se muestra en Theatre and Playhouse, el teatro romano agrupó la cávea y la skene en un sólo elemento arquitectónico manteniendo la pendiente del público con arcos superpuestos. De esta forma ubicó al teatro dentro de la ciudad como un elemento importante de su cultura. Sin embargo, la gran diferencia fue el uso que se le dio a este edificio. Siguió manteniendo la dedicación de sus espectáculos a determinadas festividades y dioses, tanto así que se mantuvo en un lugar principal la ubicación del altar como en el teatro griego. Pero el teatro romano fue un edificio destinado más bien al entretenimiento.

La skene creció por la demanda de las actividades de los actores y se mantuvo las tres puertas griegas a través de las cuales los actores seguían saliendo al proskenion para representar. Debido a limitaciones de espacio y de estructura, la cávea se deformó, la orquesta se redujo, y debido a su relación con la skene, la perspectiva visual del público de los extremos se vio reducida. Es decir, la zona del público perdió su sentido democrático. En el teatro griego como en el teatro romano se realizaron eventos durante el día por carecer de techo protector, es decir, no eran actividades de interiores sino, hasta ese momento, actividades exteriores. Aunque el teatro romano a diferencia del griego tenía un techo retráctil estructurado con listones circulares de madera y lona.

Es necesario mencionar la significación que ambas culturas le dieron a la actividad y a la edificación. Esta fue tal que circunscribieron al teatro como un elemento central e importante dentro de sus ciudades y su cultura. La significación de su ubicación y su forma dentro de las ciudades está en función de las relaciones sociales dentro de las cuales el estado pretendía configurar a sus habitantes. Pero mientras en la civilización de la antigua Grecia el teatro estaba relacionado a la formación de sus propios ciudadanos podemos ver que en la civilización del antiguo imperio romano el interés por el teatro estaba en función de sostener el entretenimiento de su población. Fueron recursos variados los que usó el Estado para tal fin. Uno de los más importantes y de lo que nos queda registro hasta la actualidad fue la comedia. Aunque como menciona López (2006) la comedia era considerada género popular y poco sublime. Es más, a través de la historia, el género cómico sufrió siempre la censura política más que la censura literaria. Además tenemos que considerar que la asociación entre comedia y popular ha hecho difícil la fijación escrita de textos cómicos (p. 113)

Sin embargo, han quedado buena parte de registros de las comedias de Plauto (254 A.C.-184 A.C.) comediógrafo romano, cuyas obras fueron escritas de forma "...franca, socarrona, paródica y con una sola finalidad: hacer reír, sin gran aparato moral" (López 2006: 113), los cuales dan cuenta de la performance de sus intérpretes y del concepto y uso del espacio teatral.

López (2006) nos refiere que la obra de Plauto era la comedia aburguesada o costumbrista con personajes agobiados por la vida, mediocres, que tienen problemas económicos o amorosos insignificantes, cuya trama se ve complicada con malentendidos pero que tienen un final feliz, de acuerdo al pensamiento de la época... El autor adaptó modelos griegos. (p. 113, 114).

El gusto del público romano era proclive a ese humor descarnado y satírico, a la risa fácil con un chiste sexual, a representaciones sin apenas cohesión, a los golpes e insultos; formas de hacer teatro que él conocía muy bien...Así, transformó sus modelos (griegos) con el único objetivo que guiaba su talento; hacer reír. (López 2006: 115).

López (2006) da cuenta de que Plauto observa una diferencia entre la ficción del mundo griego y la realidad romana y se permite hacer una tenue crítica social, por ejemplo, en contra de los vicios de los jóvenes que gastan la fortuna de su familia en mujeres y vino, o la facilidad de las autoridades para ser sobornadas, etc. (p. 116). Las obras de Plauto plantean un espacio donde el actor, en momentos determinados, se relaciona con el público de manera directa, estableciendo un nuevo tipo de espacio. Es decir, según

López (2006) origina la ruptura de la "cuarta pared", haciendo notar al público un cambio en la forma tradicional de hacer comedias. (p. 121). Podemos notar esto en un fragmento de uno de los textos de Plauto que López selecciona:

{Adv. } Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant I horunc hic nunca causa haec agitur spectatorum fabula: I hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas sciant... (Poen. 550-554) "Testigos: Nosotros sí lo conocemos, pero falta por saber si lo conocen estos espectadores; por ellos se representa aquí y ahora está comedia: más vale que los intuyas a ellos para que sepan qué estás representando cuando actúes...Llama la atención que los críticos de Plauto hayan pasado por alto durante décadas este aspecto tan particular y posiblemente originario del teatro autóctono latino;...Esta característica teatral, la cuarta pared, a llegado a convertirse en la historia del teatro en clave para saber si una comedia representada pertenecía al género culto o al subgénero popular de la bufonería. Sin embargo, en las últimas décadas, se ha tenido por un rasgo del teatro llamado vanguardista. (López 2006: 121, 122).

Los teatros, como edificación en la antigua Grecia y Roma, ocupan un espacio notorio y significativo dentro de las ciudades; producto de la función que ejercen sobre la población: "Thus we find theatres listed among the "utilitarian" public buildings, along with markets and baths, in Vitruvius' *Ten Books of Architecture*, a standard reference for Renaissance architects." [Así, los teatros figuran entre los edificios públicos "utilitarios", junto con los mercados y los baños, en los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, una referencia estándar para los arquitectos del Renacimiento".] (Carlson 1989: 7). Esto nos refiere a la coherencia entre el servicio utilitario de esta arquitectura teatral y su presencia urbana en la sociedad de su época.

1.3. Teatro medieval

Leacroft, Richard and Helen (1984), dan cuenta que los edificios teatrales romanos estuvieron abiertos y en uso hasta que cayó el Imperio romano de occidente hacia el 476 después de Cristo. Recordemos que en el año 313 el emperador romano Constantino legaliza la religión católica dentro del Imperio. A partir de la caída del poder romano en lo que hoy es Europa, esta zona es invadida por las antiguas tribus bárbaras que forman reinos asociados con la Iglesia católica romana.

Por tanto, el pensamiento hegemónico que se extiende, desde el 476 D.C., año de la caída del Imperio romano de oriente o Imperio bizantino debido a la invasión Otomana, hasta 1453 D.C., inicio del Renacimiento, es el pensamiento basado en la idea del sacrificio como virtud, donde debemos soportar la dureza de la vida con la esperanza

de una trascendencia divina y feliz. Se postula que en esta vida terrena la risa no le pertenece al ser humano sino al mono que hace muecas.

...la risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira. (Bajtín 1990: 35).

Los teatros romanos dedicados al entretenimiento caen en desuso durante siglos y no tienen mayor desarrollo arquitectónico. Sin embargo, la comedia lejos de desaparecer, se mantuvo. Lo cómico se desarrolló en los carnavales: “La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.” (Bajtín 1990: 11).

Para Bajtín (1990) la comicidad medieval es una concepción social y universal, no es individual ni exclusivamente biológica. El hombre del medioevo (y podríamos afirmar que de otras latitudes y tiempos) imagina la continuidad de su vida en las plazas públicas, junto con otros grupos humanos donde los cuerpos de los participantes, de diferentes jerarquías, condiciones y edades, se juntan. Es aquí donde todos se sienten parte de un pueblo en permanente crecimiento y renovación. La comicidad dentro de la fiesta popular ayuda al hombre a superar sus miedos a la muerte, a las cosas sagradas, al poder, a la aristocracia, y a las fuerzas opresoras y limitadoras. (p. 77, 78).

La risa popular tuvo gran fuerza y presencia entre la jerarquía feudal, eclesiástica y laica de inicios de la Edad Media. Se mantuvo durante mucho tiempo y se debió a las siguientes razones:

- 1) La cultura oficial religiosa y feudal de los siglos VII y VIII, e incluso IX, era aún débil y no se había formado completamente.
- 2) La cultura popular era muy poderosa y había que tomarla en cuenta forzosamente; se utilizaban incluso algunos de sus elementos con fines propagandísticos.
- 3) Las tradiciones de las saturnales romanas y de otras formas cómicas populares legalizadas en Roma, no habían perdido su vitalidad.
- 4) La Iglesia hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos cómicos (con el propósito de cristianizarlas).
- 5) El nuevo régimen feudal era aún relativamente progresista, y, en consecuencia, relativamente popular.

Bajo la influencia de estas causas, una tradición de tolerancia (relativa, por supuesto) respecto a la cultura cómica popular existió en el curso de los primeros siglos. (Bajtín 1990: 65).

Aunque era extraoficial estaba autorizada. Pareciera que la risa originaria de Plauto desde la antigua Roma, continuó durante los primeros años del Medioevo y gran parte de los años posteriores, tanto que llegaron al siglo XVI con el Gargantúa y Pantagruel de Francis Rabelais.

...las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario,...tendía a consagrar la estabilidad...de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. ...Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública. (Bajtín 1990: 11, 12).

Observando el comportamiento de estas dos líneas de teatralidad del medioevo, podemos entender la falta de desarrollo de los edificios teatrales. Tenemos, por un lado, que no se escribieron obras para teatro durante muchos años, salvo algunos dramas litúrgicos para expansión de la fe y en lugares no convencionales, y por otro lado, la comedia itinerante y popular estaba en la absoluta informalidad sin ningún poder sobre la permanencia de su actividad. Estas dos situaciones no dejan de ser generadoras de un tipo de espacialidad teatral, pero son causa de la interrupción del desarrollo de los teatros romanos.

Sin embargo, Leacroft, Richard and Helen (1984), refieren que la gran contribución de la Iglesia católica al llevar sus eventos adoctrinadores como, La pasión de Cristo y los autos sacramentales a los atrios de las iglesias y a las plazas públicas, fue acercarse al público al que querían llegar, y hacerlos partícipes directos de estas celebraciones. (p. 69). (Gráfico 3). Al hacerlo estuvieron cumpliendo una función esencial del teatro que es acercarse a la comunidad. En este caso, pusieron en práctica la idea del teatro itinerante ante la realidad de una situación donde la Iglesia tenía la enorme necesidad de sostener y expandir su doctrina hasta los lugares más alejados, donde no había ningún tipo de lugar teatral permanente. La construcción de escenografías se realizaban en las plazas de las ciudades donde, en algunos casos, se construían escenografías temporales que representaban los momentos, por ejemplo, de la *Pasión de Cristo*; aquí se construían diferentes mansiones de los reyes de la historia.

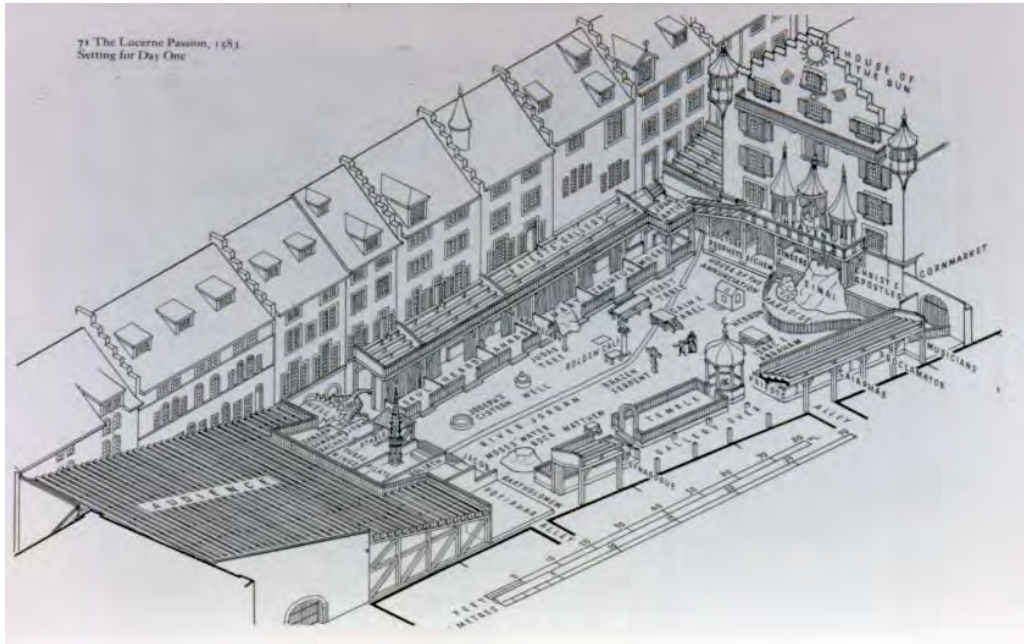


Gráfico 3: La Pasión de Lucerna, 1583. Theatre and Playhouse de Leacroft, Richard and Helen (p. 38).

Cuando se celebraba la festividad de algún santo, en las plazas públicas, circulaban carrmatos que llevaban a los actores que representaban diferentes estampas alusivas a la vida de estos santos. (Gráfico 4).



Gráfico 4: El Triunfo de Isabella 1615. Theatre and Playhouse de Leacroft, Richard and Helen (p. 39).

Por otro lado, los autos sacramentales funcionaban bien en los atrios de las iglesias. De esta manera, podemos dar cuenta que la estructura de estos espacios escénicos no era permanente, se vinculaba de manera directa con el público participante elaborando

espacios móviles y temporales. Es decir, durante muchos años se tuvo una arquitectura teatral efímera, consecuencia de esta especial y particular performance.

1.4. Teatro a la italiana

El teatro en el Renacimiento se emancipa del drama litúrgico y por tanto del espacio de las iglesias. Hacia 1453 la hegemonía de la Iglesia católica experimenta un declive de su poder debido, por un lado, al desgaste económico de sus principales aliados; la realeza y la aristocracia, y por otro lado, a la aparición de las ideas y artes renacentistas justamente subvencionadas por la nueva clase emergente, la burguesía.

Comerciantes, empresarios y dueños de la naciente banca como los Medici empezaron a estructurar nuevas relaciones económicas y por tanto políticas y sociales que le dieron un perfil urbano diferente a las ciudades. Bajo esta nueva realidad los grupos de saltimbanquis, de comedia del arte o grupos teatrales que entretenían a la gente en lugares no convencionales tuvieron la oportunidad de agruparse en espacios donde poder tener y controlar la afluencia de público y ganar mejor dinero. La arquitectura teatral romana interrumpida en su desarrollo durante el medievo retomó su evolución. Los autores, Leacroft, Richard and Helen (1984), dan cuenta que uno de los primeros teatros renacentistas fue el teatro Olímpico de Vicenza (1585), (gráfico 5), aunque contaba todavía con las famosas tres puertas griegas. Pero uno de los modelos de teatro a la italiana que abre su escena y cuenta con una sólo embocadura fue el teatro Farnese (1618) en Parma, Italia. (Gráfico 6).

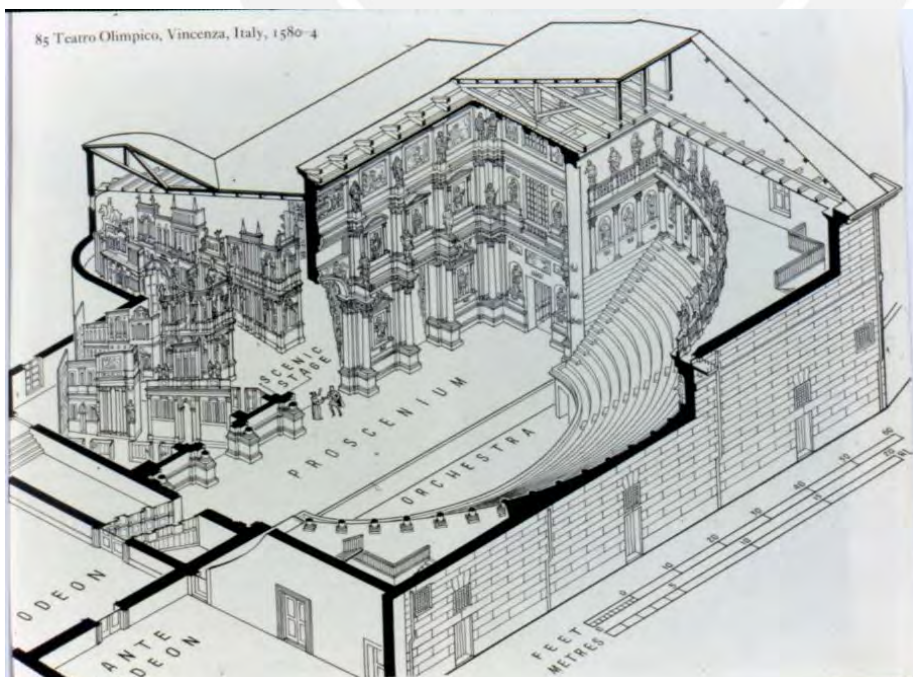


Gráfico 5:
Teatro Olímpico
de Vicenza,
Italia, 1580-4.
Theatre and
Playhouse de
Leacroft,
Richard and
Helen (p. 45).

Gráfico 6:
Teatro
Farnese,
Parma,
Italia, 1618-
20.
Publicado
por Bárbara
Rosillo.



Mientras la Iglesia católica escenificaba sus dramas, el pueblo tenía a sus juglares y saltimbanquis ganándose la vida contando sus propias historias.

A principios del siglo XVI, la profesión de quienes se ganaban la vida actuando se generalizó y se transformó de una actividad predominantemente individual en actividades grupales. La primera escritura notarial conocida que registra el establecimiento de una "empresa fraternal" data de 1545: un grupo de actores celebró un contrato social y se comprometió a actuar juntos durante un período de no poco tiempo, en lugares no fijos, naturalmente con fines de lucro. (Ferrone 1997: 9).

El "siglo XVI estuvo marcado por este dilema: transformar la profesión recibida por tradición para ser acogida por otros o desaparecer conservando lo antiguo. Muchos prefirieron la transformación a la repetición." (Ferrone 1997: 12).

Los teatros fueron paulatinamente remodelados. Las graderías destinadas al público se mantuvieron, la orchestra siguió perteneciendo a los actores, la skene siguió conteniendo entre tres o cinco puertas pero la gran diferencia fue que el escenario empezó a transformarse paulatinamente. Al inicio, a través de cada una de las puertas empezó a construirse escenografías en perspectiva, técnica iniciada por el pintor Paolo Uccello, gracias a las bases que sentó el arquitecto Filippo Brunelleschi. Se empezó a diseñar tipos de escenografías según los modelos descubiertos de Plauto y Terencio, donde se describían las escenografías que debían tener las tragedias, las comedias y

las sátiras. Durante mucho tiempo se elaboraron esos espacios escénicos para esos tipos de argumentos. Posteriormente el teatro a la italiana fue teniendo cambios dramáticos. El cambio más importante fue la supresión de las tres puertas en el escenario a cambio de una sola embocadura, la cual permitía que la escena fuese observada por el público. Esto tiene una gran significación ya que el espacio que estaba detrás de las tres puertas de la skene y que era vetado para la mirada del público era un espacio privado, pero a partir de su abertura, continúa perteneciendo al escenario, pero se transforma en un lugar público. En palabras de Edward Hall en *La dimensión oculta*; la historia de la humanidad es la historia de la evolución de la mirada del hombre.

La zona dedicada al público se convirtió de graderías en palcos y galerías estratificadas unas sobre otras. Pero el gran cambio lo tuvo la escena. Se creó un espacio debajo del escenario que se llamó foso y llegó a tener hasta tres niveles de subsuelo. Hacia ambos lados del escenario se crearon espacios llamados hombros por donde entraban y salían no solamente los actores sino también volúmenes y utilería propias del espectáculo. Así también, hacia la parte superior del escenario se creó un espacio que tuvo el doble o poco menos que la altura que había entre el piso del escenario y el punto superior de la embocadura. A esta zona sobre el escenario se le llamó telar y fue condicionada para que a través de barras y sogas, bajaran y subieran artefactos para el espectáculo. Es decir, toda la remodelación que experimentó paulatinamente el teatro a la italiana fue en función de crear artificios y efectos que salieran al escenario para determinados espectáculos, de tal manera que se configuró definitivamente el teatro a la italiana como el teatro de la ilusión. (Gráfico 7).

Gráfico 7: Teatro de Variedades, Leicester. Típico teatro a la Italiana. Theatre and Playhouse de Leacroft, Richard and Helen (p. 149).



Esta arquitectura teatral, como todos los hitos teatrales, es producto del momento histórico. Esta es una época en la que el público asistente pertenecía, en su mayoría, a una clase pudiente y dirigente que pretendía continuar con un sistema social establecido. Viviendo en un mundo imaginado o evadiendo la dureza del mundo cotidiano.

La configuración a la herradura de las galerías estaba hecha justamente para observar al otro antes que observar el espectáculo. Era por tanto una sociedad que se miraba a sí misma y disfrutaba de la ilusión antes que cualquier otra opción.

Las graderías del antiguo teatro griego se transformaron, a partir del modelo de teatro a la Italiana, en galerías superpuestas a lo largo de la línea de herradura. Además se construyeron palcos laterales unos sobre otros y cercanos al escenario en la ubicación donde estaban situados los antiguos parodos.

La distribución del público en el teatro de la ilusión, es pues, la versión espacial que recoge la arquitectura teatral a la italiana de la estratificación social de la época con una notoria división de jerarquías según el poder adquisitivo de las personas. Mientras más alejado del escenario se situaba el espectador, menos pagaba por la localidad. Este tipo de teatro perduró durante los años que existieron estas diferencias, y permanece hasta la actualidad.

No es gratuito, por tanto, que el cuestionamiento sobre esta configuración aparezca hacia fines del siglo XIX e inicios del XX junto con las revoluciones sociales del momento.

1.5. Versiones del teatro a la italiana

El teatro a la italiana como unidad arquitectónica y urbanística fue objeto de exportación. Inicialmente en Europa y luego al mundo a través de las colonias. Inicialmente cada país tuvo su propia versión. En Europa se adaptaron lugares apropiados y se construyeron teatros con ciertas características de teatro a la italiana. Todos con una variante en su configuración según los lugares donde se estructuraron, pero todos con el diseño a la italiana que comprendía: frontalidad, zona de espectadores con una platea y galería estratificada, y zona de actores estructurada con la caja óptica dividida en tres partes fundamentales; escenario, foso y telar.

La versión en Francia se realizó en las canchas de tenis techadas. Eran lugares rectangulares, amplios y de gran altura. Hacia un lado de la cancha, se colocó el escenario con las partes propias de la escena como foso, hombros, telar, y hacia el lado opuesto las graderías para el público.

La versión en Gran Bretaña fue la del teatro isabelino que buscó los coliseos donde se desarrollaban las peleas de perros o de gallos para adaptarlos. Eran lugares octogonales sin techar en medio de los cuales se colocó el escenario con columnas que sujetaban un semi-techo y con dos puertas que conectaban el escenario con la trasescena. Alrededor, el público estratificado en galerías superpuestas. Un ejemplo de esto son los famosos teatro Globe uno y dos, y el Swan.

La versión española fue el corral de comedias. Eran adaptaciones del teatro a la italiana construidos en un patio central donde se colocaba a un extremo el escenario y al lado opuesto las butacas de los espectadores, las que eran complementadas con las galerías laterales que no eran más que las galerías de las viviendas aledañas al patio. Esto sucedía en lugares como los conventillos. (Gráfico 8).

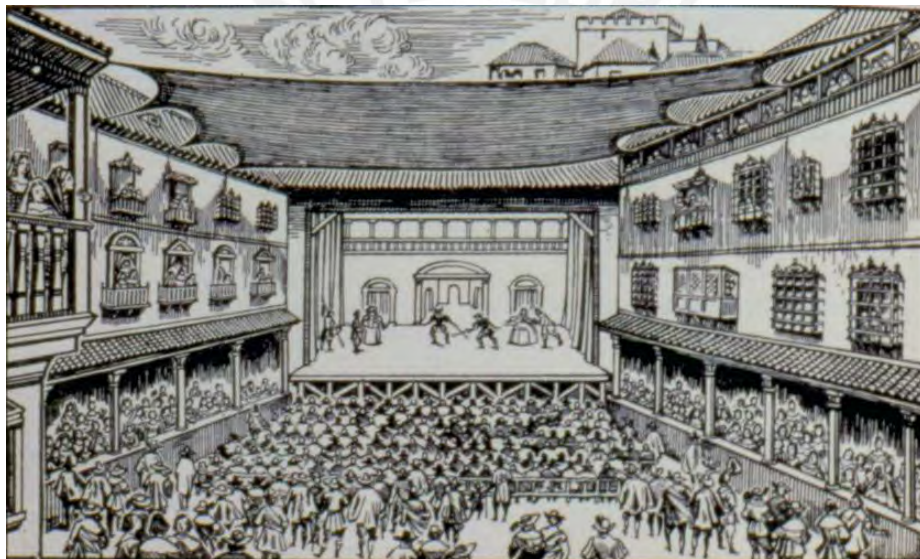


Gráfico 8: Corral de comedias o español. Ediciones La Librería.

El teatro como edificación o volumen vuelve a tener la presencia urbana que había perdido durante el medioevo, y es que se define como un volumen que aporta a la estética de la ciudad. La actividad teatral se establece como parte de la actividad económica de la ciudad. Como en el caso de los grandes hitos de la arquitectura teatral su desarrollo es coherente con los usos y costumbres de una sociedad.

This cultural view of the theatre as a sort of public...monument...was, as we have seen, totally absent in the medieval and Renaissance concepts of theatrical space. It was not until the baroque period that something similar to the classical view appeared again in the placement of theatres within an urban design. the architect

"has been the interpreter and the historian of humanity, because the dominant architectural elements of each society have revealed the focus and values of that society. ...[Esta visión cultural de teatro como una especie de monumento público estaba, como hemos visto, totalmente ausente en los conceptos medievales y renacentistas del espacio teatral. No fue hasta el período barroco que algo parecido a la visión clásica volvió a aparecer en la ubicación de los teatros dentro de un diseño urbano.el arquitecto "ha sido el intérprete y el historiador de la humanidad, porque los elementos arquitectónicos dominantes de cada sociedad han revelado el enfoque y los valores de esa sociedad...] (Carlson 1989: 81)

Es así que la configuración de teatro a la italiana tuvo su mayor expresión hacia inicios del siglo XX donde apoyados con tecnología moderna tuvieron escenarios que subían y bajaban de forma hidráulica o eléctrica así como telares que funcionaban con artificios de última generación. Es decir, fueron casi 500 años donde el teatro de la ilusión se inició, se desarrolló y llegó a su máxima expresión teatral. Es aquí donde aparecen los renovadores del espacio escénico para, en base a su disconformidad, cuestionar la ilusión de esta configuración convencional. Al inicio no buscaban la lucidez en la escena, sino que partían de su oposición a la ilusión e inclinación por lo simbólico.

1.6. Renovadores del espacio escénico

En *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón (1970), nos presenta algunos de los grandes renovadores del espacio escénico, como fueron:

Adolphe Appia (1862-1928). Músico y pintor, Apia parte de su gran disconformidad con el teatro de la ilusión. Postula que es absolutamente indigno continuar con representaciones que usan elementos bidimensionales junto a los actores que son cuerpos tridimensionales. Su reflexión es acerca de las formas teatrales que crean ilusión y por tanto falsedad, donde la luz descubre el engaño al verse las sombras del actor cuando este se acerca los telones bidimensionales. Declara que se necesita, imperiosamente, una escena donde la línea que traza el actor con su movimiento y que es la confluencia de espacio y tiempo, sea la que inicialmente structure el espacio teatral. Reclama el uso de elementos tridimensionales, los cuales apoyados con la luz, potencien sus formas de tal manera que no creen ilusión sino más bien evocación.

Edward Gordon Craig (1872- 1966) actor, escenógrafo, director y productor británico. Craig concuerda con los postulados de Appia. Para Craig la escena tendría que contar con lo que él llamó: biombos intercambiables, los cuales podían dividirse en varias secciones y ayudarían a estructurar el espacio de la escena. Una de las reflexiones más importantes de Craig trata del drama que se puede escenificar con volúmenes

arquitectónicos. Para él, una ciudad vacía puede producir una sensación tan dramática como la que pueden transmitir las personas. Son reveladores sus estudios sobre el movimiento dramático con las escaleras. Para Craig las escaleras mismas son un elemento dramático o pueden ser un buen marco para movimientos dramáticos. Si entendemos que el drama es conflicto de fuerzas en pugna, podemos entender que la escalera es el elemento arquitectónico que ayuda a los cuerpos de los intérpretes para que produzcan tensión espacial, mientras la recorren de forma ascendente o descendente. Para Craig: “el drama es hijo de la más noble de las creaciones humanas, la arquitectura.” (Citado por Corazón 1970: 81).

Otros movimientos renovadores del espacio teatral como el teatro ruso de 1900 a 1925, reemplazan varias páginas de textos de teatro por movimientos en escena. Consideran la inclusión de artistas circenses en el teatro, como trapecistas, porque consideran que el movimiento de estos, es preciso. Critican al teatro de su época, señalando que los actores no tienen rigor ante las fallas, no son rigurosos en su arte, cualquier error es dispensado. El público no está a la expectativa de su arte y lo considera predecible en oposición al arte del trapecista que produce tensión, porque cualquier cosa puede pasar. Una falla puede ser mortal.

Mientras tanto, La Bauhaus explora sobre la esencia de todas las artes. El arquitecto, director de la Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969) diseña para el director de teatro alemán Erwin Piscator (1893-1966) su famoso teatro total, que contendría la mayoría de las disposiciones de escena conocidas para facilitar la creatividad del director. Por su parte, Antonin Artaud, como vimos anteriormente, postula la creación de un espacio teatral democrático que envuelva en el mismo efecto a los actores y al público. Promueve el material expuesto en el lugar teatral y la evocación a través de lo simbólico. Descarta contundentemente la caja óptica de la ilusión y propone la desaparición de la altura del escenario, los hombros, y el telar como áreas que sirven a la ilusión.

Todos estos postulados fueron determinantes y de gran influencia para la reflexión sobre los espacios teatrales y motivaron una revolución escénica llevada a cabo por los movimientos teatrales en el mundo. Sin embargo su reflexión en relación con el espacio escénico no tuvo en sus inicios resonancia concreta en la arquitectura teatral, la cual no se alejó completamente del modelo de teatro a la italiana, a pesar de que estos postulados planteaban la necesidad de renovación de los lugares teatrales.

1.7. El teatro circular

Esta configuración elimina la idea de la caja óptica, de la caja de la ilusión del teatro a la italiana y plantea la idea de que todo se circunscribe al centro, con el público alrededor de la escena. Leacroft, Richard and Helen (1984) lo describen sin foso, sin telar y sin cajas, de tal manera que todo lo que se circunscribe y se vea en el centro, sea lo que va a suceder sin esperar ninguna sorpresa o efecto ilusorio. Por tanto, tenemos que la representación también cambia hacia una forma donde se explora la verdad interior a cambio del expresionismo histriónico.

El teatro a la italiana por la distancia soportaba la ilusión y necesitaba del expresionismo para llegar a su público. La distancia del espacio circular es producto de rupturas teatrales como la que plantea Artaud o la que concretiza Grotowski, pero antes de estos, el antecedente motivador lo encontramos en el realismo psicológico de Stanislavski. Esta técnica explora la forma sistemática de actuar una acción física con verdad interior, y este sistema es a su vez resultado de la dramaturgia realista como la de Henry Ibsen y Anton Chejov. Obras de teatro que plantearon el drama de lo cotidiano y donde lo revelador, antes de ser lo que se decía, era lo que se dejaba de decir, los silencios. Así pues es drama del silencio, el drama de las formas, que planteaba Gordon Craig ve su concreción en estos textos y sus técnicas actorales resultantes.

Una vez más, una arquitectura teatral valida su expresión en la coherencia entre: época, texto dramático, estilo de interpretación y espacio escénico.

En este punto es fundamental establecer que a través de la historia, en las renovaciones del espacio escénico, es absolutamente revelador la persistencia y trascendencia de un núcleo espacial básico que ha perdurado a través de todas las arquitecturas teatrales. Este núcleo, aunque puede variar en forma, es el que constituyen los actores y el público. Es el núcleo organizado por la performance de los actores y la participación, pasiva o activa de un público presente. Esta relación es la que produce un espacio particular. Carlson (1989) refiere al respecto, que este núcleo esencial lo constituyen dos piezas separadas pero, a la vez, vinculadas. Estas son; el jugador y la audiencia. Es la confrontación de dos mundos. Si este núcleo se desarma, no queda nada. (p. 129) “... The dream...of a theatre in which no distinction is made between actor and spectator, has inspired an important segment of twentieth-century experimentation and has led to frequent abandonment of the long-established stage/ audience spatial confrontation,...” [El sueño...de un teatro en el que no se hace distinción entre actor y espectador, ha inspirado un segmento importante de la experimentación del siglo XX y ha llevado al

abandono frecuente de la confrontación espacial, escenario / audiencia, de larga data,...] (Carlson 1989: 129, 130).

1.8. Los teatros en el Perú

Cajavilca (2012), señala que en 1582 el director de teatro Francisco de Morales fundó el primer corral de comedias en Lima. En este primer lugar teatral se estrenaron las obras de Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara, las cuales eran obras que cumplían una doble función, la de entretener y catequizar. Por esto fue que después de estrenarse en este lugar se trasladaron a Huamantanga, Quipán y Pampacocha-Canta, para ser difundidas entre los pueblos de indios. Estas representaciones fueron, finalmente, resignificadas por la población nativa, apareciendo representaciones populares como *La Fiesta de Moros y Cristianos* escenificada hasta la actualidad. (p. 156, 157)

Cajavilca (2012), también señala que lo que sucedía en Madrid se replicaba en la Colonia peruana. A principios de 1580 podía contarse tres tipos de teatro: el eclesiástico, el de la corte y el teatro público urbano. Los dos primeros, relacionados a festividades o ceremonias religiosas y cortesanas, contaban con escenografías extraordinarias. Mientras el teatro público se construyó en el corral de comedias. Las funciones se daban por la tarde y finalizaban una hora antes de la caída de sol. Generalmente duraban dos o tres horas. (p.157).

En la memoria de la página oficial de la Municipalidad de Lima encontramos que en el terreno donde actualmente se encuentra el teatro Segura, empieza a funcionar desde 1599, un corral de comedias, pero como un espacio sin mayor volumen, considerado poco significativo para la ciudad, es decir, probadamente no influyó en el perfil urbano de la Lima, ni por su volumen ni por su estética. Luego desapareció ante la arremetida de los teatros con configuración a la italiana. En el terreno donde inicialmente funcionó este corral español se construyó en 1615 el que sería posteriormente teatro Segura, de configuración netamente a la italiana; platea galerías y escenario con foso y telar, de configuración frontal y forma de herradura. Este teatro tuvo varias modificaciones, primero debido al terremoto de 1746 y luego a un incendio de 1883. Se llamó corral de comedias en la inauguración de 1615 para luego llamarse teatro Principal, luego teatro Municipal y finalmente en 1929 teatro Manuel Ascencio Segura.

Por otra parte, Rodríguez (2008), señala que desde 1672 hasta mediados de 1700, el Palacio Virreinal de Lima se convirtió en un lugar donde se presentaban montajes espectaculares de teatro para celebrar distintas festividades. (p. 116). Este tipo de teatro espectacular en Lima se utilizó como representación del poder. El primer montaje de este tipo fue la noche del 12 de febrero de 1672 por iniciativa del Virrey Conde de Lemos

como celebración por la culminación de las fiestas de la congregación del nuevo templo de la Virgen de Desamparados. Para esto escoge la escenificación de *El arca de Noé*, comedia de Pedro Rosete Niño, Antonio de Meneses y Jerónimo Cáncer. La representación también incluyó procesiones religiosas. Este tipo de representación se conserva y se redefine como un instrumento poderoso para impresionar a los ciudadanos y ayudar a consolidación de la imagen del poder. (p. 119, 120, 121). El lugar teatral donde ocurre este tipo de representaciones es en uno de los patios principales del palacio virreinal que era el símbolo arquitectónico principal del poder de la ciudad. (p. 125). Es así que mientras el teatro popular ocurre en los lugares teatrales fijos, la costumbre medieval de la escenificación temporal, es usada en el virreinato no sólo para el adoctrinamiento y la catequización sino para la promoción del poder de turno. Uno de los lugares teatrales que se usó en el medioevo europeo fueron también los palacios de la corte real.

Rodríguez (2008) concluye que por las características de sus representaciones se trataba de un escenario portátil. Cada vez que concluían las funciones podía desmontarse. Más aún, este escenario portátil sale del palacio y se ubica en la plaza pública de la ciudad para el estreno de *La estatua de Prometeo*, de Calderón el 7 de febrero de 1709 como parte de un ciclo de festividades en las que participa toda la ciudad, sin contemplar pago de entrada (p. 131, 132, 133). Las características técnicas de estos teatros portátiles se pueden identificar en las didascalias escritas en los textos de teatro que piden tanto ascensos y descensos en dirección vertical como vuelos en línea horizontal a lo ancho del escenario. Así como queda claro que la iluminación del escenario era artificial. Por ejemplo, en 1711 a propósito de la obra *También se ama en el abismo*, se dice que se inundó de luces el foro y por las fiestas de la proclamación de Luis I entre 1724 y 1725 se alude a la costosa iluminación que requirió el montaje. Parece que los efectos de iluminación se lograban mediante un sistema de cilindros de latón sostenido por cuerdas y poleas que permitían graduar la intensidad de la iluminación según se fueran cubriendo cada una de las luces. (p. 135, 136, 137).

La descripción de las crónicas de la época también muestran que este tipo de representación tenía varios niveles de escenografía: bosques, jardines, palacios, etcétera, con perspectivas de por medio. Lo que resulta importante de todo esto es que había una coherencia entre la elección de las obras, el objetivo de mantenimiento del poder, la forma de expresión artística escogida, y el público al que iba dirigida.

Entre 1896 y 1905, Muñoz (2001) señala que el teatro a la italiana es el lugar teatral donde el público asiste a los espectáculos de su preferencia que son: la ópera Italiana,

la opereta italiana o francesa, la comedia o el drama sobre todo español o francés y la zarzuela española del género chico. También da cuenta de que en 1891 Lima tenía 4 teatros. Estos fueron: el Teatro Principal o Portátil (llamado así por las tribunas de madera provisionales construidas después del incendio de 1883 y posteriormente teatro Segura), el Politeama, el Olimpo y el Chino o Delicia. Los tres primeros fueron escenarios de óperas, dramas y comedias. Con el paso del tiempo el teatro Olimpo se dedicó a las “tandas” (formas de teatro popular). Mientras que el Teatro Politeama, a las obras de magia. “El nuevo Teatro Portátil se estrenó el 11 de diciembre de 1889” y se dedicó inicialmente a la Zarzuela. “El Teatro Politeama alejado del centro de la ciudad...fue construido en 1878, era más amplio con capacidad para 2,137 personas...” (Moncloa y Covarrubias 1891: 65, citado por Muñoz 2001: 123). “En este local antiguamente funcionó un circo y se presentaban números acrobáticos y de malabaristas. El teatro Olimpo en la calle Concha, fue inaugurado el 30 de abril de 1886 y contó con capacidad para 1,390 personas” (Moncloa 1891: 65, Basadre 1963: VII, cap. t. XXI, p. 2986, citado por Muñoz 2001: 123).

Posteriormente en 1915 se inició la construcción del Teatro Forero nombre que tuvo este teatro por su dueño y constructor el empresario Manuel Forero. Fue inaugurado el 20 de julio de 1920 con capacidad para 2,000 personas. De configuración a la italiana fue símbolo de progreso y adelanto de la ciudad. De estilo Renacentista aquí se presentaron las principales compañías de ópera. Posteriormente en 1929 pasó a ser administrado por la Municipalidad de Lima convirtiéndose en el teatro Municipal de la ciudad. (p. 123, 124).

Uno de los teatros más interesantes y de poco estudio es el Teatro Chino. Muñoz (2001), da cuenta que este teatro se localizó en la calle de Rastro de la Huaquilla. Era un edificio en mal estado que no contaba con las exigencias arquitectónicas solicitadas por el municipio. En este teatro se escenificaban dramas y óperas chinas. La comunidad china establecida a partir de 1860 tenía entre sus costumbres y tradiciones la de formar un teatro y disfrutar de las representaciones en las barracas que ocupaban, después de la jornada laboral. Las representaciones del teatro chino comenzaban desde el mediodía y podían terminar entre las 12 de la noche y 4 de la mañana, por lo que recibían sanciones y quejas de parte los inspectores de espectáculos (p. 138, 139). Asimismo Muñoz señala que este teatro tenía convenciones muy diferentes al teatro occidental:

“...encierra en su estructura todos los géneros, el canto coral o individual, el verso y el drama, la comedia y el circo, la danza, la pantomima, la música, la acrobacia, la narración y su duración es de seis horas. La escenografía entendida como utilización de

bastidores, muebles, tarimas, practicables con la finalidad de delimitar y ubicarnos convencionalmente en un lugar determinado, no existe en el teatro chino. En este teatro no hay limitaciones a la imaginación. La música, los colores y las máscaras se presentan antes de la acción dramática para exigir e imponer a la imaginación del público". (Muñoz 2001: 141).

Es una sorpresa encontrar los rasgos del circo actual en uno de los teatros más marginados y vilipendiados de esta época.

Sin embargo este Teatro Chino, señala Muñoz (2001), fue rechazado no sólo por lo grotesco sino también por lo inmoral de sus actividades. La comunidad limeña consideraba a los chinos una "raza abyecta" y había que combatir sus malos hábitos y costumbres porque afectaban la "salubridad de la población limeña" (p. 143, 144).

A lo largo de la historia, el Teatro Chino fue clausurado repetidas veces y vuelto a funcionar con las razones y pretextos de no cumplir disposiciones de seguridad y salubridad, hasta que finalmente en agosto de 1893 el consejo le dio un permiso provisional de reapertura con la condición de solucionar las reparaciones exigidas.

Posteriormente en Lima se construyeron pocos teatros de configuración netamente a la italiana. Lo que sucedió durante el siglo XX fue la adaptación de casonas coloniales en casas culturales que contenían un teatrín, como la Asociación de Artistas Aficionados, inaugurada en 1938.

Por otro lado lo que sucedió en el siglo XX fue la adaptación de diversos auditorios para su utilización como teatros a la Italiana. Algunos tenían un incipiente foso, otros un solo hombro, y algunos otros contaban con medio telar pero nunca construidos con el fin de ser teatros.

Para tener un panorama actualizado y descriptivo sobre lo planteado, usaré la página virtual de Mario Ráez, sobre escenografía e iluminación donde muestra una lista de teatros importantes y en actividad distribuidos en la ciudad de Lima. Aquí se mencionan las características fundamentales del espacio teatral de cada uno de estos lugares. Esta lista la he actualizado en base a mi propia investigación como escenógrafo.

Estoy considerando como auditorio; al espacio donde los espectadores se sitúan frontalmente al escenario, el cual a su vez, no tiene los espacios complementarios como: foso, hombros, telar, ni almacenes o talleres de escenografía.

1.9. Teatros y auditorios en Lima

TEATROS Y AUDITORIOS EN LIMA		
Nombre	Tipo de espacio teatral	Disposición del público
Auditorio AFP Integra del MALI	Auditorio	Platea / Mezzanine
Auditorio Alianza Francesa de Miraflores	Auditorio	Gradería
Auditorio del Centro Cultural de España	Auditorio	Platea
Auditorio CCRicardo Palma	Auditorio	Gradería
Auditorio CCSM	Auditorio	Gradería
Auditorio Colegio San Agustín	Auditorio	Gradería en platea y mezzanine
Auditorio Goethe Institut	Auditorio	Platea
Auditorio Gran Parque de Lima	Anfiteatro	Gradería
Auditorio ICPNA Lima	Auditorio	Platea
Auditorio ICPNA Miraflores	Auditorio polivalente, arena	Gradería desarmable
Auditorio Los Inkas (Museo de la Nación)	Auditorio	Platea / Mezzanine
Auditorio Miraflores	Auditorio	Gradería
Auditorio (U. de Lima)	Auditorio	Platea / Mezzanine
Centro Cultural de la Universidad de Lima	Auditorio con ciertas características de teatro a la Italiana*	Gradería en platea y mezzanine
Circo Teatro La Tarumba	Arena o circular	Gradería frontal y lateral
Gran Teatro Nacional	A la italiana de lira	Platea, palcos y galerías
Sala Alcedo	Auditorio	Platea
Teatro Británico	Teatro con ciertas características de Corral de comedias*	Platea / Mezzanine
Teatro Canout	A la Italiana incompleto	Platea / Mezzanine
Teatro Centro Cultural de la Católica	Auditorio con ciertas características de teatro a la Italiana*	Gradería
Teatro Cuatro Tablas	Arena	Platea
Teatro de la UNI	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular.	Platea / Mezzanine
Teatro Ella Dunbar UNMSM	Auditorio	Gradería
Teatro Felipe Pardo y Aliaga	Auditorio	Platea / Mezzanine
Teatro Julieta	Auditorio	Gradería
Teatro La Plaza	Auditorio con ciertas características de teatro a la Italiana*	Gradería
Teatro Marsano	A la Italiana	Platea / Mezzanine
Teatro Mocha Graña	Teatrín con ciertas características de teatro a la Italiana*	Gradería
Teatro Municipal del Callao Alejandro Granda	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular.	Platea / Mezzanine
Teatro Municipal de Lima	A la Italiana clásico	Platea, palcos y galerías
Teatro Peruano Japonés	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular.	Platea / Mezzanine
Teatro Ricardo Blume (Aranwa)	Circular o arena	Gradería
Teatro Ricardo Roca Rey (Asociación de Artistas Aficionados)	Teatrín con ciertas características de teatro a la Italiana*	Platea
Teatro Sebastián Salazar Bondy (antes La Cabaña)	A la Italiana clásico	Platea / Mezzanine
Teatro Segura	A la Italiana clásico	Platea, palcos y galerías

Teatro Yuyachkani	Arena	Gradería frontal desarmable
ZUM Universidad de Lima	Auditorio Polivalente	Platea y gradería, desarmables

* Cuando menciono “ciertas características” me refiero a que el lugar mencionado sólo tiene adicionada alguna o algunas de las partes (escenario, foso o telar), del teatro convencional, no la totalidad. Para los fines de este recuento, no será necesario especificar cuáles son las partes adicionadas.

De la tabla anterior podemos inferir que a través de la historia del teatro en el Perú, han aparecido hasta la actualidad siete formas de espacialidad teatral:

1. Lugares teatrales construidos con la configuración convencional de teatros a la Italiana.
2. Auditorios usados para teatro
3. Auditorios adaptados como teatro a la italiana
4. Casonas u otros lugares adaptados como teatros a la italiana.
5. Casonas u otros lugares adaptados como espacios teatrales no convencionales.
6. Auditorios polivalentes
7. Lugares teatrales no convencionales, coherentes con la performance de sus integrantes.

En primer lugar, sostengo que en el Perú no ha habido una tradición cultural relacionada a la construcción de lugares teatrales. Las pocas veces que se han construido lugares teatrales se ha recurrido al modelo básico de teatro a la italiana.

En el caso número uno, la construcción de un teatro convencional puede haber respondido a la demanda de un espacio con estas características, pero sin tener en cuenta el tipo de performance que pudiese ocurrir dentro de estos lugares.

En el caso número dos, tenemos que ante la escasez de lugares teatrales construidos, son los auditorios los espacios más usados como espacios teatrales, es decir, los auditorios dejan de usarse como tales para empezar a funcionar como teatros pero sin ninguna modificación.

En el tercer caso, tenemos la aparición de una mayor cantidad de lugares con ciertas características de teatro a la italiana. Son auditorios que sufren cierta modificación en su arquitectura para convertirse en teatros. Pero que por su arquitectura original como auditorios tienen limitaciones. Algunos no consiguen la doble altura en el telar sino una

media altura, otros no pueden tener sino un solo hombro a un lado del escenario, algunos otros carecen de foso y los que pueden tenerlo solamente tienen una mínima profundidad.

En el caso número cuatro, tenemos casonas adaptadas para teatro que tienen una secuencia espacial propia de la casona: calle-zaguán-patio-habitación, para convertirse en; calle-zaguán-patio-teatrín.

En un quinto caso tenemos la aparición desde los años 60 y 70 hasta la actualidad, de algunos lugares como; casonas, galpones, etcétera, usados como teatros con configuración no solamente frontal. Estos espacios se organizan como espacios teatrales alternativos según la performance de sus integrantes, pero son condicionados por la arquitectura del lugar, es decir, la capacidad de intervenir de los agentes en la transformación de sus lugares no llega a modificar la arquitectura teatral sino que estas prácticas teatrales o performances se adaptan a los lugares.

En el sexto caso tenemos edificios modernos construidos como auditorios polivalentes, es decir, donde puede suceder tanto un acto teatral, como una ceremonia social o un evento deportivo, de tal manera que el espacio dedicado a la representación como el espacio dedicado al público son temporales, no permanentes, no son espacios pensados exclusivamente para lo teatral y tienen las carencias y problemas que para la actividad teatral puede significar esto.

En séptimo y último caso podemos ver que lo que existe, en mínima cantidad, son los lugares teatrales cuyos integrantes han tenido el poder y la capacidad de “espacializar” su propia performance y transformarla en una arquitectura particular y coherente con su actividad. Como es el caso, por ejemplo, de: Yuyachkani, La Tarumba y Aranwa.

En este punto quisiera establecer una relación que me parece importante: la relación que existe entre los teatros de grupo, con la condición de los lugares teatrales que ocuparon, y la vigencia de su actividad o desaparición.

1.10. Tabla de teatros de grupo

Nombre	Año de inicio de actividades	Lugar temporal*	Lugar estable**	En actividad
LOS GRILLOS	1963		X	No
YEGO	1963	X		No
TEATRO DE CÁMARA	1982	X		No
TEATRO DEL SOL	1979	X		No

COMUNIDAD DE LIMA	1976	X		No
RAICES	1982	X		No
SETIEMBRE	1979	X		No
MAGIA	1983		X	No
CENTRO DE COMUNICACIONES DE VILLA EL SALVADOR (actual Vichama)	1983 1993		X	Sí
CUATRO TABLAS	1971		X	Sí
YUYACHKANI	1971		X	Sí
TELBA	1969	X		No
QUINTA RUEDA	1978	X		No
ENSAYO	1983	X		No
INTEGRO	1984	X		Sí
NOSOTROS	1975		X	No
ABEJA	1971	X		No
COLORIN COLORADO	1979	X		No
ALONDRA	1981	X		No
MAGUEY	1982		X	Sí
LA TARUMBA	1983		X	Sí

*Lugar temporal: lugar alquilado o propio, pero lugar donde tuvieron limitaciones para su adaptación y transformación.

**Lugar estable: lugar propio o alquilado, pero donde no tuvieron límites para su adaptación y transformación.

Me interesa llamar la atención sobre la relación entre los teatros de grupo que desaparecieron y la característica espacial de los lugares que ocuparon. Es decir, la mayoría de los teatros de grupo que desaparecieron tuvieron una performance que no llegó a incidir en la transformación de sus lugares teatrales. Como también existe una relación entre los teatros de grupo aún vigentes y su capacidad para haber transformado su lugar teatral. Sé que esto no puede ser el único factor determinante para la continuidad de un grupo de teatro. No es mi intención establecerlo así. Pero me parece clave establecer estas relaciones para reflexionar sobre la capacidad o interés del teatro sobre su propio espacio. Considero importante que el teatro piense en su arquitectura teatral como si fuese su propio "cuerpo". Si no llega a tener un cuerpo teatral coherente con lo que hace no llegará a expresarse como imagina.

1.11. Herencia teatral precolombina

Hasta este momento he desarrollado una línea de argumentación desde un enfoque de cultura occidental. Pero ahora añadiré otra teatralidad que se originó, desarrolló, y aún persiste, en nuestro país. Me refiero la herencia teatral precolombina.

Lo que sostengo es que existe una teatralidad originaria de estas tierras antes de la conquista española, que no fue reconocida como teatro por los occidentales a pesar de serlo. Que existía y que persistió hasta nuestros días manifestándose en la performance de varios teatros de grupo.

Me apoyaré para este enfoque en la publicación; *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*, de Malgorzata Oleszkiewicz (1995), donde la autora refiere que el concepto de lo que es teatro cambia según el grupo sociocultural que ejecuta la acción escénica o teatral. Las formas de arquitectura teatral originarias de los territorios precolombinos, difieren en concepto y forma con la arquitectura teatral occidental importada durante la conquista.

Oleszkiewicz inicia su estudio en la tradición teatral que se remonta al incanato. Identifica tres principales expresiones rituales teatrales de los incas; las relacionadas al ejército, las funerarias y las Takis que servían para informar y recrear. Trata de comprender el teatro antes y después de la conquista. Luego pasa a investigar sobre la renovación del teatro nacional en la década de 1940. Malgorzata centra su estudio en el paso de la fiesta popular a la representación teatral y designa como fiesta patronal peruana la interacción de la cultura indígena y española. También hace mención de las tradiciones populares; indígenas, africanas y criollas que siguen manifestándose en danzas, fiestas, etcétera, relacionadas con el teatro.

Recordemos que el teatro que llegó al Perú colonial fue el teatro a la italiana que era la expresión del teatro del Renacimiento. Este teatro de la ilusión, como hemos visto, abandonó las características no sólo medievales sino también las originarias de la antigua Grecia y hasta las costumbres tribales de circularidad, comunión con los espectadores y relación dramática y mítica entre todos. Este teatro como refiere Oleszkiewicz (1995), deja de producir y más bien reproduce una realidad dentro de un espacio cada vez más pequeño delimitado por una caja cerrada y abierta solamente al público con una mirada pasiva del espectáculo. Una de las características más notorias del teatro a la italiana fue que las áreas destinadas a los actores y a los espectadores estuvieron absolutamente separadas y delimitadas. Ambos dejaron de coexistir en el mismo espacio. (p. 85, 86)

En el Perú, Oleszkiewicz (1995) observa que se distinguen 59 culturas y lenguas indígenas diferentes además de las que tienen origen europeo, africano o asiático.

Estas culturas que pertenecen a la cultura popular peruana hoy en día también tienen una tradición oral que ha permanecido en la memoria colectiva de sus pueblos a través de leyendas, fábulas y mitos. No tuvieron escritura. A pesar de esto estas representaciones teatrales y danzas dramatizadas precolombinas se han mantenido durante el tiempo con absoluta vigencia. Tienen, por tanto, una profunda herencia ancestral. Es de aquí que algunos grupos del movimiento teatral independiente peruano recogieron material para sus espectáculos.

Parece ser que estas tradiciones se han conservado justamente por el abandono y aislamiento de estos pueblos. (p. 118).

"En [Estas]...fiestas populares...se realizaban ceremonias con sacrificios y representaciones...comían y bebían...y...danza ceremonial en la plaza pública...El taqui...consistía en un diálogo cantado con música y danza...en este momento en el Perú hay alrededor de 1000 danzas conocidas y registradas." (Oleszkiewicz 1995: 37, 38). La misma autora (1995), da cuenta que los grupos de teatro independiente utilizan en sus montajes elementos de la cultura popular peruana como la música, los instrumentos musicales, el canto, la danza, vestuario, máscaras, mitos, leyendas, costumbres, cuentos, así como vivencias de las clases populares. Pero mientras que los grupos de provincia o de las "barriadas" lo hacen por su extracción popular o experiencia directa con la cultura, los grupos urbanos de clase media lo hacen por su interés en rescatar y recrear estas manifestaciones de la cultura popular peruana. (p. 131). "El espectáculo vivo es lo único que interesa en este teatro donde se anulan las relaciones verticales autor-director-actor....Al público se le devuelve su papel ancestral de participante, se lo toma en cuenta." (Oleszkiewicz 1995: 165).

Aquí tenemos que aclarar que quién toma el teatro estrictamente desde el punto de vista occidental pos renacentista, identificándolo con la literatura dramática, lo más probable es que decida que el teatro en la América precolombina no ha existido. Sin embargo, numerosas crónicas escritas tanto por españoles como por autores de sangre indígena prueban la existencia de una notable tradición teatral en las áreas habitadas por los incas, [...] Esta práctica no desaparece durante la colonia, sino que sigue proliferándose, entretejida con la tradición Europea[...] Una rama de esta tradición, la más cercana a las representaciones originales precolombinas, se conserva hasta hoy día con gran vigencia y proliferación en las celebraciones populares, casi siempre realizadas durante las fiestas patronales. (Oleszkiewicz 1995: 15).

Finaliza proponiendo, con fundamento, alejarse de la arquitectura a la italiana y propone un cambio en la espacialidad teatral. Si bien es cierto que Oleszkiewicz no llega a proponer ningún esquema de posibles arquitecturas teatrales, su estudio y análisis pone en valor otras teatralidades desde un enfoque sin prejuicios culturales.

Al confrontar lo revisado, puedo plantear que las formas de representación teatral de occidente, como de la antigua Grecia, o del medioevo, que se expresaban con elementos como la circularidad, la itinerancia, la sacralización, la participación del espectador, la proyección social unificadora, etcétera, son formas semejantes que encontramos en el estudio de Oleszkiewicz. Es decir, pareciera que las formas precolombinas teatrales no sólo pertenecían a la cultura de este continente sino también a una memoria colectiva universal.

En relación al evento que me ocupa, ahora podemos identificar que La Tarumba como parte del movimiento de teatro independiente urbano de clase media, tiene un interés deliberado en algunos de estos elementos de la cultura popular para rescatarlos y recrear con ellos sus montajes. Buena parte de su público son justamente la población que recibirá estos elementos como parte de su propia experiencia y cultura.

La característica esencial de itinerancia de La Tarumba parece derivar de varias fuentes: por un lado de una disconformidad con el espacio teatral convencional occidental del teatro de la ilusión, por otro lado de la influencia de los renovadores del espacio escénico que a su vez rescatan la esencia de las primeras representaciones teatrales en la historia del teatro, y simultáneamente, La Tarumba tiene influencia, consciente o inconsciente, de las formas de representación teatral precolombina.

Es decir, la performance de La Tarumba es un camino constante en la adopción de nuevas espacialidades teatrales dejando atrás la configuración de la caja óptica y validando su transformación con la permanente reflexión sobre su trilogía generadora de espacialidad teatral que es: el actor, el público, y su espacio.

La Tarumba es gesto, es comunidad, es participación, es espacio estable pero también temporal porque es a veces itinerante, no es inicialmente texto, porque no cuenta una historia sino que la muestra.

1.12. El circo

Por último, una vertiente que contribuyó esencialmente a la transformación de la arquitectura teatral de La Tarumba fue sin duda la morfología del circo. Recordemos que, en sus inicios, la performance de La Tarumba estaba relacionada con cierta

destreza física y con los payasos, elementos que como veremos más adelante forman parte del concepto y práctica del circo.

La gran pregunta inicial de La Tarumba era descubrir qué es lo que eran ellos a partir de lo que hacían. Si fue así, entonces, las preguntas iniciales en relación con el circo serían: ¿estaban ellos influenciados por el sistema del circo?, o ¿el sistema del circo fue apareciendo y definiéndose en relación con la praxis diaria del grupo?

Según declaraciones de Fernando Zevallos, él inicia su vida artística en La Tarumba, con el recuerdo de su asombrado descubrimiento del circo y su posterior inclinación por llevar a escena este tipo de forma artística. Aunque como vimos en el primer capítulo, La Tarumba también inicia su vida artística como teatro de grupo produciendo historias para el escenario.

Tenemos que entender varios aspectos:

- La influencia del circo en la configuración de la espacialidad teatral de La Tarumba.
- Los momentos de influencia del circo en el proceso de transformación de la arquitectura teatral del grupo.
- Los conceptos del circo y su relación con la línea conceptual artística de La Tarumba.

Para esto, revisaremos los orígenes y el desarrollo del circo, algunos detalles técnicos y su relación con la ciudad. Para finalmente, trazar un paralelo y líneas de cruce con nuestro objeto de estudio: La Tarumba.

1.12.1. Orígenes del circo

El arte del circo es el arte de la destreza corporal, refiere Seibel (1993), y continúa afirmando que es el espectáculo más antiguo del mundo, que puede encontrarse en el pasado de todos los continentes. Así también, menciona que en el origen del circo se encuentran los rituales siempre caracterizados por contener; danza, palabra y música además de lo cómico y dramático. (p. 9). “El arte circense ha conservado a través del tiempo el espacio circular y la cualidad del rito de comunicación directa con los espectadores.” (Seibel 1993: 9)

Seibel (1993) da cuenta de que desde la época de los egipcios en las grutas de Beni-Hassan se encuentran dibujados en sus paredes a malabaristas con tres pelotas desde hace 3,500 años antes de Cristo. Se ven también a equilibristas y a acróbatas a caballos, en Tebas y Menfis. Como también se tiene documentación sobre formas de acrobacia en el estadio Olímpico de la antigua Grecia y en el circo Máximo del Imperio romano. Estos espacios de forma elíptica llamados también arena son los lugares donde en la

antigüedad se llevaban a cabo demostraciones ecuestres con domadores, luchadores y atletas. En la antigua Roma aparece el *mimus albus*, este es un personaje sabio vestido de blanco y sin máscara, acompañado del *mimus centunculus*, es el personaje tonto también sin máscara y de traje con remiendos multicolores. Por supuesto es el adelanto de dos de los famosos personajes de circo actuales. Se crea el mimo-drama acompañado de música, originario de las fabulas atelanas (de Atella, en la Campania). Aquí los actores usan máscaras y crean personajes que se consideran antecesores de la comedia del arte italiana. Posteriormente, como vimos en las páginas precedentes en relación con el teatro, en Europa occidental, después de la caída del Imperio romano, los circos y los hipódromos desaparecen. El pensamiento de la época rechaza los espectáculos que realzan la belleza o la fuerza del cuerpo humano. (p. 9, 10, 11)

La Edad Media es un lapso de tiempo contradictorio en el desarrollo de las artes escénicas. El mismo veto moral que había sobre la comedia, que era informalmente aceptada, existió en relación con los antecesores de los personajes del circo. El rechazo a sus prácticas pareciera que fuese justamente el motivador de su arte.

Thétard (1978), da cuenta de la presencia en las plazas, en los mercados y en las fiestas populares, de artistas itinerantes como eran los juglares, saltimbanquis (los que saltan sobre bancos), y los bululús, pero perseguidos por las autoridades que velaban por la moral. Estos eran herederos de los mimos, cómicos, equilibristas, y manipuladores de muñecos, de la antigua Grecia y Roma. También estaban entre ellos los adiestradores de osos o monos, generalmente, zíngaros o gitanos que fueron los antecesores de los domadores del circo moderno. (p. 23)

Por tanto, la itinerancia de los cómicos ambulantes, de los precursores de la comedia del arte, no era una opción romántica, no era una estética ni una decisión política o estratégica, sino que deambular por el mundo y por los caminos fue más bien una decisión inevitable de sobrevivencia a través de su arte. El cual se encontraba en permanente confrontación con la represión de las autoridades quienes "protegían" las convenciones morales de la época.

A mediados del siglo XVI en Italia, estos cómicos trashumantes se unen para formar compañías profesionales. Estos actores hacían comedias improvisadas basadas en prácticas prerrenacentistas usando la mímica, el gesto, la danza, la acrobacia, la máscara, y los trajes diseñados por ellos mismos, configurando personajes tipos. Así fue que se diseñó la Comedia del Arte y fue a través de esta itinerancia que esparcieron su práctica por toda Europa, de tal forma que "el Pedrolino es Pierrot en Francia, Petruschka en Rusia, Punch en Inglaterra." (Seibel 1993: 11) "Durante dos siglos y

medio, hasta fines del siglo XVIII, " vagabundos de oriente a occidente", transmiten una "esencia teatral, eminentemente cómica" (D'Amico, 1954,II, 149). En las colonias españolas los personajes cómicos precursores del circo se exportan a través de los cómicos de la legua con el rol del gracioso. A partir de 1750 las compañías de cómicos, en Europa, empiezan a actuar en pequeños teatros estables.

Es en estos años, cuando aparece en Inglaterra una novedosa configuración escénica que vendría a ser la unión de una área ecuestre circular con un escenario teatral, al inicio se llamó anfiteatro para después ser el precursor del circo.

...el inglés Philip Astley, un suboficial retirado de caballería, que se gana la vida desde 1768 con su compañía de pruebas ecuestres, tiene una idea original. Diseña una pista circular (similar al picadero donde se adiestran los caballos) rodeada de tribunas de madera, la instala al aire libre en un terreno baldío y allí suma a los jinetes otra compañía de equilibristas y acróbatas, mientras su esposa toca el tambor a la entrada para atraer al público. Así nace en Londres en 1770 el primer circo moderno...Pronto completa su espectáculo con la comicidad, contrata dos clowns y suma dos écuyéres, además de su mujer....En 1779 Astley construye un local permanente de madera con techo, el Real Anfiteatro Astley de Artes;...(Gráfico 9) (Seibel 1993: 12, 13).

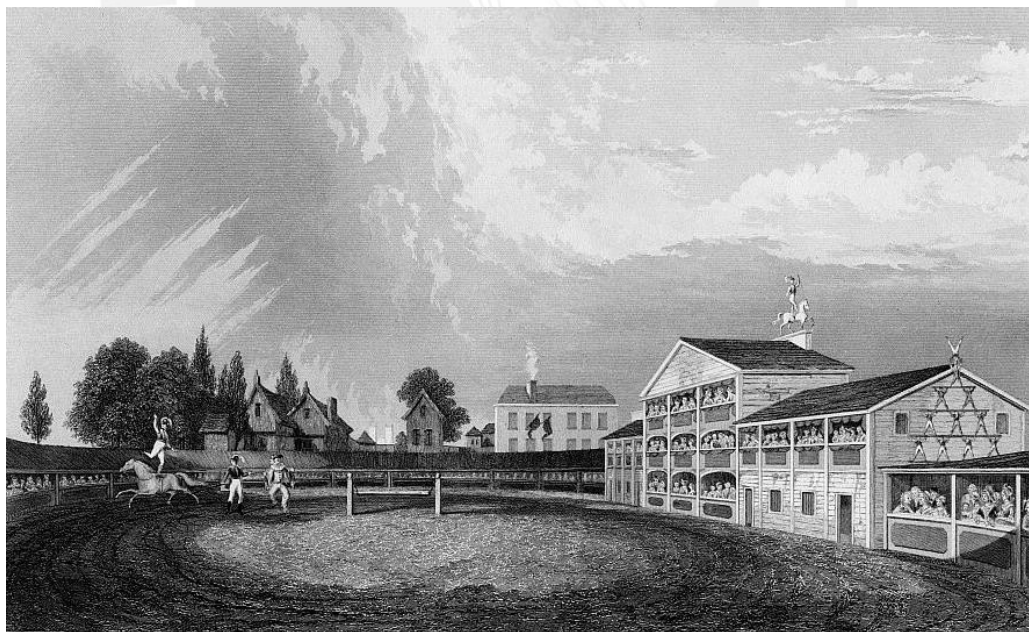


Gráfico 9: Vista interior del Anfiteatro de Astley en Londres, 1777. Fuente Victoria and Albert Museum, London. Extraído de The Print Collector/Heritage Images.

Como señala Sorzano (2018) Esta configuración de circo fue inmediatamente llevada por Astley, Charles Hughes y John Bill Ricketts a Francia, Rusia y los Estados Unidos a

principios del siglo XIX (Wall, 2013; Ward, 2014) por tanto, como sucedió con la exportación del teatro a la Italiana, esta configuración de circo se consolidó como producto exportable en el mundo entero (p. 22 23).

“Astley’s contribution is linked to the invention of the ring and its 42 feet diameter, providing the ideal angle for the equilibrium of a bare-back/acrobatic rider” [La contribución de Astley está vinculada a la invención del anillo y su diámetro de 42 pies, que proporciona el ángulo ideal para el equilibrio de un jinete acrobático / desnudo] (Bolton, 1987, citado por Sorzano 2018: 23).

Por otro lado, Boudreault (2002) refiere que Ricketts abrió el Art Pantheon en Philadelphia, Norte América, en 1795. (Gráfico 10).



Gráfico 10: Circo y Art Pantheon de Ricketts. Cortesía de the Library Company of Philadelphia.

Este circo tenía una configuración semejante al Royal Circus (circo fundado por Hughes) con un espacio que permitía la mezcla de géneros. Era una construcción permanente con pasarela y escenario donde se podían realizar pantomima, ballets y farsas. Posteriormente hizo lo mismo en Montreal en 1798. Construyó un circo temporal. Aquí también la pista estaría destinada a los ejercicios ecuestres y el escenario destinado a las pantomimas. Esta innovación tuvo tanto éxito que la edificación temporal pronto fue reemplazada por una construcción permanente. (p. 23).

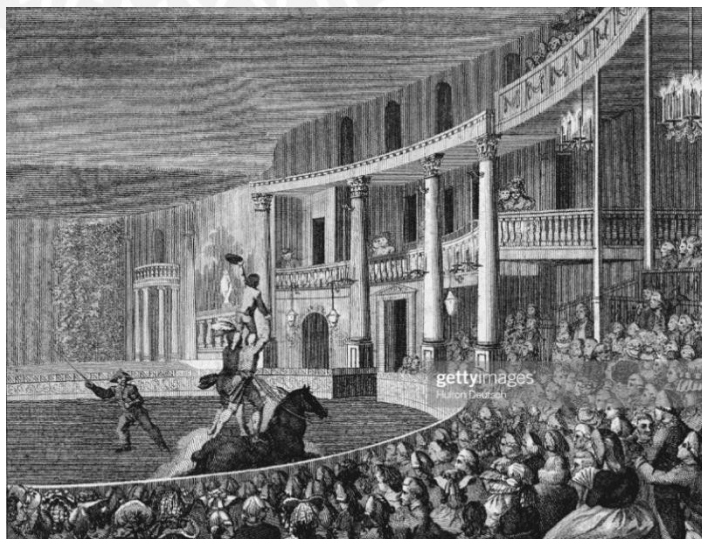
1.12.2. Origen de la palabra circo

Sobre el tema del origen de la palabra circo no hay ningún debate. Se le atribuye el inicio de esta designación al Royal Circus, que inicialmente organizó su espacio con la configuración de escenario y rotonda, donde se presentaban actos ecuestres junto con escenas cómicas. Fue fundado por Charles Hughes junto con el actor Charles Dibdin. Hughes fue discípulo de Astley en sus clases ecuestres y fue uno de sus primeros competidores. El autor Sorzano (2018) señala que el nombre circo se refiere más bien a la pista circular ubicada en High Park donde entrenaba la caballería británica. El Royal Circus se abre en 1782 (gráficos 11, 12), usando por primera vez la palabra circo para diferenciarse del espectáculo del anfiteatro de Astley. (p. 24).



Gráfico 11: El Royal Circus en 1782 (vista exterior). Victoria & Albert Museum, Theatre and Performance Collection, London.

Gráfico 12: Royal Circus (vista interior) 1782. Autor: Hulton Deutsch. Crédito: Corbis via Getty Images.



1.12.3. El circo en el Perú

En *La Tarumba 25 años* (2010), Julio Chinga de 72 años, representante de circo, hoy presidente de la asociación amigos del Circo y miembro activo del sindicato circense del Perú, declara que todo empezó en la segunda mitad del siglo XVI durante la colonia. En las fiestas de la inmaculada Concepción los religiosos de las congregaciones buscaban atraer a los indígenas hacia la fe católica con presentaciones de volantinos, espectáculos de tauromaquia, zanqueros, arlequines y caballistas que realizaban piruetas con fuego encima de los caballos. Don Luis Enriquez de Guzmán y Coresma, décimo séptimo virrey del Perú que llegó en enero de 1655 montó un gran espectáculo: Juan de Alanís volantnero, músico y malabarista llegado de España cruzó por una cuerda desde el Palacio virreinal, hoy Palacio de Gobierno, hasta la catedral de Lima con los ojos vendados. Después de un tiempo, mediante una disposición se prohibió las representaciones en las calles. Entonces los artistas empezaron a trabajar en un local en las esquinas de San Bartolomé y Sacramentos de Santa Ana, al que se le llamó corral de las comedias. (p. 203). Según el cronista José Gálvez, los volantinos con trajes de colores, cascabeles y lentejuelas se presentaban en solares abandonados de las pampas de los callejones, en carpas mal alumbradas, acompañados de músicos empíricos. (p. 204). Según este cronista en 1841 el coliseo de gallos también era un buen lugar donde el circo se presentaba. En esta misma época se vio al hombre fuerte francés Santiago Abdale y su mujer Doña Dolores Fernández, con un número de dislocaciones. En esta época aparecieron en Lima el Circo Buislay con sus trapecios volantes, el Circo Chiarini en los barrios de la Aurora, el Salvini con perros y monos amaestrados, y el Cantón con su elefante Yousky. Según Julio Chinga, en 1820 había titiriteros que cobraban medio peso por niño en las afueras de la ciudad. Hubo tres corralones donde los primeros payasos presentaban espectáculos cómicos para niños.

Así también, *La Tarumba 25 años* (2010), da cuenta que entre 1879 y 1883 durante la guerra con Chile los artistas de circo se presentaban y levantaban el ánimo en colegios y en las plazuelas de la ciudad sobre estrados improvisados. El circo Quiróz tenía una pantomima acuática donde toda la pista se convertía en laguna. A Lima llegó en estos tiempos el famoso equilibrista Blondin que atravesó el Niágara sobre una cuerda. En Lima cruzó los jardines de la exposición hasta el actual Estadio Nacional. En el teatro Politeama se instaló el circo Keller con sus fieras. También llegó el Cooper & Baily con 150 artistas y una gran cantidad de animales. (p. 204). El Teatro Principal hoy Teatro Segura había sido incendiado en 1883 pero Bacigalupi, empresario y Luis Pirandello, su socio, lo recuperaron e inauguraron el primer Circo jardín del Perú. Hasta este lugar llegaron los circos más importantes de Europa y Estados Unidos. Cinco años después

la municipalidad construyó un nuevo teatro y el circo jardín dejó de funcionar. En 1892 o 1894 la familia Cavallini llegó con el circo Kantor. (p. 208). En 1911 la familia Cavallini se asoció a la familia Osambela y nació el Circo Internacional Osambela Cavallini el primer circo del Perú. El Osambela inicialmente presentaba una corrida de toros dentro de la carpa. Antes había tenido La Estrella Blanca, compañía de acróbatas que debutó en el local del Teatro Chino en la calle Capón. Después se mudaron a la plaza óvalo del Callao.

El diario La Crónica publicó en 1979 que: "los circos hacían su ingreso con un desfile o convite por las avenidas Alfonso Ugarte...era un espectáculo ver a las artistas, payasos, saltimbanquis, elefantes, monos, dromedarios, tigres y hasta leones africanos acompañados con los músicos que tocaban para cerrar el desfile" (La Tarumba 25 años 2010: 210).

La Tarumba 25 años (2010), señala que en 1962, el circo África de Fieras de Enrique Basurco estaba en la avenida Bolivia, después en Alfonso Ugarte donde estuvo más de veinte años. El África de Fieras era uno de los circos más importantes que había en el Perú con carpa de tela. El circo Egred se ubicó en la plaza Grau, tenía 8 mástiles, 10 elefantes, tigres y leones. También llegó el circo Royal Dunbar que tenía un zoológico completo con caballos, leones, tigres, hipopótamos y osos. Todos los animales salían para los desfiles por las calles, los leones en su jaula, los elefantes caminando, iban por la avenida Tacna y por todo Alfonso Ugarte. Los circos llegaban en barco y los ciudadanos iban a esperarlos al puerto del Callao. El desembarco era un espectáculo. Pero el general Juan Velasco Alvarado restringió el ingreso de los espectáculos extranjeros y Lima dejó de ser una buena plaza para el circo. Fernando Zevallos declara que como consecuencia, los artistas nacionales emigraron y los de fuera dejaron de venir. (p. 211). Pero en la década de los 80 el grupo La Tarumba empezó su propia historia circense.

1.12.4. El circo moderno

El circo moderno se acerca a una forma de arte y por tanto se distancia de los circos romanos, más bien crueles. "Roman circuses were elliptical and displayed athletic games and chariot races. The entertainment was centred around gladiators and animals were presented to be slaughtered, not to display their skills" [Los circos romanos eran elípticos y mostraban juegos atléticos y carreras de carros.... El entretenimiento se centró en los gladiadores y los animales se presentaron para ser sacrificados, no para mostrar sus habilidades] (Sorzano 2018: 30). El circo, marcando esta diferencia, se aleja de lo exclusivamente deportivo, entretenimiento o arte, situándose en un espacio medio.

La institución del circo moderno, refiere Purovaara (2012), convierte el oficio de los ejecutantes itinerantes en una profesión de artistas.

Otra característica importante del circo moderno es cuando "la carpa se incorporó, ya que los circos fijos de madera eran vulnerables al fuego" (Stoddart 2000: 79).

Me parece clave observar que mientras el circo moderno se consolida como una institución que profesionaliza a sus integrantes, hace su aparición la carpa que es una estructura temporal para reemplazar a las estructuras de madera que tenían más bien un rasgo de permanencia. Si observamos de forma proxémica esta relación, podríamos inferir que la estructura que configuraron los artistas circenses, promovió su propia temporalidad. Es decir, podríamos pensar que una institución con una actividad consolidada pero estructurada arquitectónicamente como nómada, construye una actividad sólida pero con características itinerantes. Esto es fundamental para entender la forma de establecimiento de La Tarumba.

1.12.5. Instalación en las periferias

Siguiendo con el circo moderno, Sorzano (2018) refiere que se consiguieron que las audiencias y los elencos del circo crecieran gracias a la arena de tres pistas. Pero tuvieron que ubicarse en la periferia. Esto se debió al crecimiento urbanístico de las ciudades y al aumento del tráfico de las vías que impidieron los desfiles anunciando la llegada del circo y sobre todo la instalación de las carpas en medio de la ciudad. (p. 47).

Pero por otro lado, Boudreault (2002) da cuenta de que los acróbatas de los nuevos circos de Canadá prueban con dispositivos escénicos diferentes para tratar de establecer relaciones nuevas entre el artista y los espectadores, tratando de salir de los espacios convencionales del circo. (p. 26). Esta búsqueda es una acción fundamental. Parece que la motiva, por un lado, la naturaleza itinerante de los actores. Esta itinerancia está acostumbrada a espacios no definitivos, a la adaptación constante, a la búsqueda de espacios que permitan relacionarse mejor con el público. Y por otro lado, esta búsqueda es facilitada por la capacidad de transformación de la estructura teatral circense, a diferencia del arraigo y consolidación de la estructura teatral convencional.

Esta tendencia la siguen algunas compañías de teatro que realizan experimentos escenográficos, tratan de romper la frontalidad convencional ocupando espacios no teatrales como garajes, parques, canteras, hangares, etc. Desde inicios del siglo XX tenemos ejemplos importantes de este proceso: Boudreault (2002) da cuenta que en 1910, se presentó *Edipo Rey* en el Circo Schumann de Berlín. En 1953, Jan Doat ofreció *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare en el Cirque Medrano de París, y

más tarde, en el mismo circo, Ariane Mnouchkine estrenó *La cuisine d'Arnold Wesker*. (p. 26).

1.12.6. El circo contemporáneo

La expansión del circo moderno continuó a través de la transmisión de la técnica circense de unos a otros, pero deja de ser una enseñanza empírica y pasa a transmitirse a través de escuelas.

Tenemos que Sorzano (2018), menciona a autores como Wall, Bailly y Lautier quienes señalan que la primera escuela de circo del mundo se abrió en Moscú en 1927. El plan de estudios incluía teatro, danza, música y, sobre todo, ballet. En relación con las Américas la primera Escuela Nacional de Circo se abrió en Cuba en 1978 y fue el modelo seguido por la Escuela Nacional de Circo de Colombia.

Finalmente estas formas nuevas de desarrollo facilitaron el camino para la creación del Cirque du Soleil en 1984 por Guy Laliberte y Daniel Gautier. El Cirque du Soleil se convirtió en referente del "nuevo circo". Trabajó sin animales y renovó los elementos estéticos. (p. 50, 51, 52, 53)

A continuación mencionaré una definición que me parece la más novedosa y completa para el nuevo circo contemporáneo y para el trabajo específico que realiza La Tarumba:

El 'circo contemporáneo' se entiende como un fenómeno emergente que incorpora elementos del teatro y otras disciplinas artísticas al circo. Se caracteriza por actos en solitario o pequeños grupos de artistas que cuentan una historia personal o colectiva pero significativa, animando al público a reflexionar sobre la vida y temas trascendentales más allá del mero entretenimiento y la risa. Trascendiendo el mero negocio del entretenimiento, el 'circo contemporáneo' finalmente permite que la forma se convierta en un arte reconocido en la misma luz que las altas artes... (Sorzano 2018: 55).

1.12.7. Las estructuras metálicas y el circo

Las estructuras metálicas han estado relacionadas con la arquitectura circense durante muchos años. Trataré sobre este aspecto del circo porque me interesa la relación que hay entre el comportamiento del material y el comportamiento humano tanto de actores como de espectadores. El circo Orrín que estuvo ubicado en la ciudad de México en el siglo XIX, considerado uno de los mejores circos del mundo, es un buen referente. Cerró en 1906 y su nombre se debía a los hermanos Orrín, familia de cirqueros ingleses.

Vassallo (2016) se refiere al circo Orrín 1883, de la ciudad de México, como el primer circo de estructura metálica, construido por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. (p. 46).

Sobre las virtudes de esta estructura no tradicional, Vasallo (2016), señala que fue armado en tres sitios distintos para tres usos diferentes y que después de más de un siglo siguió cumpliendo con sus funciones como ejemplo de durabilidad y versatilidad. Se atribuye estas virtudes a su capacidad de ser reciclado. (p. 50). Por otra parte, da cuenta que en el debate arquitectónico que se originó desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo XX, el hierro no lograba ser considerado a la altura de los materiales tradicionales por su falta de masa, de volumen o de corporeidad. Era un debate conceptual y estético donde los tradicionalistas relacionaban el arte con la capacidad del material para ser monumental y eterno. Además, sentenciaban que las construcciones metálicas presentaban; problemas visuales, y poca estabilidad estructural lo que significaba utilización de una cantidad escasa de hierro y por tanto, sensación de fragilidad, inseguridad e inquietud en el público de la época. Sin embargo, el mayor uso del hierro se fue imponiendo, la estética de la arquitectura se fue transformando de una estética de la masa a una estética de la línea. Por tanto, la idea de la piedra como material arcaico eterno e inmutable se fue perdiendo ante la idea del hierro como duradero por ser desmontable e intercambiable. Además, era fácilmente readaptable a través del tiempo. Es así que el material se adaptó también a los cambios culturales y económicos hasta la actualidad (p. 51)

“Se trata de una arquitectura prefabricada, pensada para el ensamblaje de piezas intercambiables y para su rápido y sencillo desarme. Una arquitectura totalmente reciclable y transportable, pensada ya no para una vida eterna, sino para tener múltiples vidas.” (Vassallo 2016: 52)

Podemos empezar a elaborar la idea de que un tipo de comportamiento estructural arquitectónico, orienta el comportamiento de sus ocupantes. Es decir, la capacidad de un material de ser reciclable y transportable representa el comportamiento itinerante de sus ocupantes. El resultado es la conjunción de una estructura y una actividad establecidas pero más bien temporales, con capacidad de reubicarse, de cambiar, con capacidad de ser transformable. Es un tipo de arquitectura que es causa y consecuencia de una performance, que pertenece a un lugar, pero que tiene la capacidad de seguir transformándose continuamente. En expresión de Edward Hall en *La Dimensión Oculta*: el hombre configura sus edificios y estos, a su vez, configuran su comportamiento.

2. Introducción a la transformación arquitectónica

Ahora bien, lo cierto es que en mayor o menor medida, todas las agrupaciones de teatro transformaban sus lugares escénicos convirtiéndolos en una expresión espacial de sus prácticas teatrales. Es decir, en el momento de hacer teatro esos lugares dejaban de ser lugares cotidianos para convertirse en lugares extracotidianos. Recordemos que esto es un principio universal del hecho teatral. La realidad es que estas transformaciones tuvieron diferentes niveles y resultados. Muchos grupos transformaron sólo sus escenarios y espacios dedicados al público, algunos transformaron rasgos de su arquitectura, y unos pocos llegaron a modificar sustancialmente su arquitectura teatral y su presencia en el entorno urbano. La coincidencia que pretendo establecer, por un lado, es la de los grupos que llegaron a crear una arquitectura teatral propia con su permanencia en el tiempo histórico, y por otro lado, la que se produce entre los grupos que menos intervinieron en su transformación espacial y su propia desaparición.

Por supuesto, esta relación es mucho más compleja porque intervienen otras variables a tomar en cuenta, como la económica y política. Pero sólo pretendo establecer relaciones exclusivamente espaciales, sólo en este punto, relacionándolas con los modos de producción.

2.1. Decisiones para la transformación

En entrevista vía Zoom el 13-04-2021, la pregunta a Estela Paredes fue: ¿cómo es que “perduraron” a través del tiempo transcurrido con un desarrollo continuo? Estela declaró que lo que les ayudó mucho a desarrollarse y continuar a través de los años fue la capacidad de proyectarse y el riesgo de asumir actividades de gestión siendo artistas. Ella misma dejó el escenario por la oficina para asumir la Dirección de Gestión y Desarrollo de La Tarumba. Además de estudios de administración en EE.UU en el Alverson Business College, siguió tomando cursos sobre educación, gestión cultural, marketing y gerencia. Varios roles complementarios al artístico los distribuyeron entre los integrantes del grupo, y además fueron claves las decisiones acertadas en momentos cruciales. Como por ejemplo, el momento en que necesitaron duplicar ingresos para continuar con sus proyectos apelaron a componentes empresariales que les exigían condiciones de profesionalismo que asumieron totalmente.

2.2. Problemas para la transformación

En entrevista vía Zoom el 13-04-2021, a Estela Paredes se le planteó la interrogante siguiente: ¿cuáles habrían sido las causas para que algunos de los teatros de grupo no llegaran a desarrollar arquitectónicamente su lugar teatral?

Estela Paredes declaró que en la época de los teatros del grupo de creación colectiva, muchos de ellos recibían ayuda económica financiando sus actividades a través de organismos no gubernamentales internacionales, porque no podían subsistir exclusivamente con la taquilla y porque, por otra parte, el apoyo del Estado era inexistente. Dependían, dramáticamente, de estas subvenciones. Fue entonces que el gobierno de Fujimori para evitar los financiamientos internacionales a grupos políticos de izquierda, decidió controlar estos ingresos creando un organismo estatal que observara la procedencia, naturaleza y destino de sus envíos. Así es que debido a estas complicaciones, varias ONG decidieron cancelar sus subvenciones. Esto tuvo como consecuencia mayor precariedad económica en muchos teatros de grupo.

La respuesta de Estela Paredes fue absolutamente concreta gracias a su perspectiva de gestora. Como vemos, señaló un obstáculo concreto que sufrieron varios teatros de grupo. Sin embargo, en base a lo analizado hasta el momento, puedo considerar que existieron otras razones determinantes relacionadas, al proceso creativo, a la ruta de la violencia, y a la espacialidad. Estas son las siguientes:

1. Los grupos de creación colectiva que no sólo no admitieron a los autores en sus prácticas teatrales sino que continuaron, exclusivamente, con la denuncia política en su trabajo, son los que quedaron postergados con los años. A diferencia de los grupos que dieron un giro, con o sin autor, hacia un enfoque más artístico e incluyeron en sus montajes, la celebración, la música, la danza, el humor y la sublimación. Esto representó dejar atrás la disconformidad y empezar a trabajar con sus certezas y sus fuentes culturales.
2. Considero que un impacto importante tanto en los grupos que quedaron postergados como en los que continuaron desarrollándose fue la secuela de "la ruta de la violencia" que ocasionó una sensación de marginalidad, no gratuita en estos grupos, que se tradujo en la inhibición de su morfología teatral. Entendiendo marginalidad o inhibición, por repliegue de los grupos en cotos ideológicos y físicos. Es decir, la reacción a la violencia fue una actitud "combativa" de muchos grupos de creación colectiva, que entendieron sus lugares escénicos como trincheras teatrales.

3. Por otro lado, los grupos de creación colectiva que no pudieron desarrollarse tuvieron tres opciones espaciales a seguir: el teatro a la Italiana, del que se distanciaron por su disconformidad con la ilusión, las prácticas precolombinas rescatadas, que no les ofrecieron paradigmas de espacios escénicos interiores, y los espacios no convencionales propuestos por los renovadores internacionales de la espacialidad teatral, que no fueron capaces de desarrollar para encontrar su propia versión.

Es decir, el espacio teatral de muchos de estos grupos resultaba precario espacialmente. Espacio donde la resonancia de la práctica teatral nunca transformó la arquitectura que los contenía.

Ahora bien, si entendemos que lo precario es lo opuesto a lo estable, podemos afirmar que la idea de establecerse para poder desarrollarse es fundamental.

Más allá de la capacidad que tuvieron o no algunos grupos de ser propietarios de sus lugares teatrales, lo que les permitió establecerse y transformar la arquitectura de su lugar, fue la decisión de hacerlo. Esto no sólo implica la propiedad sino la voluntad, la necesidad, y la capacidad para transformarse. Los grupos que pudieron establecerse pudieron desarrollarse y no desaparecer.

Como otro factor que puede explicar la falta de capacidad para el desarrollo espacial teatral, puedo mencionar la costumbre cultural del ciudadano peruano de diseñar su propia arquitectura empírica, imitativa, e informal, que nunca llega a completarse, que busca generalmente lo funcional, que no simboliza, y que no propone otros materiales constructivos más allá de los tradicionales. Estas costumbres están imbricadas en la cultura popular.

Por otro lado, el grupo de teatro que pensaba en su lugar teatral como un lugar que sólo se relacionaba con lo interno, que no transformaba la casa ocupada más allá del interior, que no pretendía ninguna extensión hacia afuera de su lugar, con seguridad estaba pensando en la tradición de la casa patio, la casa cerrada, lugar que sólo se ve para adentro pero no para afuera. Esta es una tradición de la casa española con antecedentes moriscos, con todo el lote cerrado. No es la tradición de la Ciudad Jardín, de la casa que se muestra hacia fuera.

Finalmente, si la idea era tomar las calles para acercar el teatro a la gente, los grupos que lo intentaron se encontraron con una calle limeña, sobre todo en esos años, que era poco entendida como espacio común de sociabilización. Era una ciudad hostil y de sobrevivencia. Es decir, lo urbano era poco propicio para la celebración teatral.

Ahora bien, para pasar al siguiente aspecto del capítulo quiero formular una pregunta clave. La cuestión sería: ¿quién fue el generador esencial de la nueva morfología teatral de La Tarumba, que resulta ser también el generador de todo cambio arquitectural? Considero que el núcleo de toda transformación se encuentra en el: cuerpo del actor performer.

3. El actor performer: generador fundamental de la transformación

3.1. Antecedentes: chamanismo y circo

Como vimos al inicio de este capítulo las actividades escénicas del pasado siempre estuvieron relacionadas a ritos y a ceremonias sagradas. Malabaristas, acróbatas y comediantes siempre tuvieron un marco ritual y festivo. En el origen del circo las actividades de los acróbatas, malabaristas, etc., son parte de una actividad chamánica, donde la comunidad participa activamente con el oficiante en los rituales chamánicos.

Sorzano (2018), da cuenta de la relación de las acrobacias con la magia simpática, con la imitación de los animales, con el trance y con las habilidades de caminar sobre las manos. La actuación se relaciona con la capacidad del viaje a los reinos superiores del trapecio, así como los payasos despliegan la facultad de la transformación, al poder representar diferentes personajes. (p. 173, 174, 175).

La capacidad de estos cuerpos entrenados, dentro de un estado exacerbado, hacen que se transformen en cuerpos que ejecutan comportamientos diferentes, buscando cierta elevación espiritual. Cuerpos habitualmente cotidianos que en momentos particulares y bajo estados supra-normales, convierten sus actividades en extracotidianas y al hacerlo, transforman un espacio cotidiano en un espacio extracotidiano. Por tanto, volvemos a encontrar la forma como la capacidad y el poder de una performance puede configurar un espacio nuevo con características diferentes. En algunos casos, de manera permanente o en otros casos temporal.

Finalmente, estamos hablando de un cuerpo performático que performa el espacio que necesita.

3.2. Trilogía generadora de lo teatral

Un factor medular en el cambio o transformación del grupo La Tarumba, fue cobrar conciencia sobre tres elementos fundamentales que constituían su propia teatralidad: el actor, el espectador y el espacio. Este fue el centro vital de su transformación. Esta trilogía generadora de teatralidad existe en todo hecho escénico, sin embargo, las preguntas que ellos mismos se hicieron cuestionando su praxis, su relación con los espectadores y con su espacio, crearon la conciencia que les permitió una transformación paulatina.

La ruta que llevó a La Tarumba de la casa cultural a la carpa, fue una secuencia coherente, que partió de una práctica teatral nueva, la que determinó un flujo espacial diferente, el cual configuró, un nuevo espacio escénico y este a su vez estructuró la nueva arquitectura teatral. Es decir, la práctica del actor motivó el diseño de un teatro nuevo.

Es importante mencionar la tesis de: Belaúnde, Clara y Turpaud, Martha. 1992. "La espacialidad arquitectónica teatral para la casa de teatro de grupo de la A.I.A.- Cuatro Tablas en Villa -Chorrillos".

En esta tesis, con la que colaboré en la discusión de algunos conceptos, las autoras enfocan su estudio en las prácticas teatrales del grupo Cuatro Tablas. Prácticas que se basaban en el movimiento de los actores para construir lo que llamaban la dramaturgia del cuerpo, y en los rasgos de la casona cultural que ya habitaban (la cual tenía ciertas transformaciones). Finalmente, propusieron una solución arquitectónica, es decir un teatro que recogiera espacialmente las necesidades de este grupo. Proceso semejante al que siguió el grupo La Tarumba.

El resultado fue un espacio teatral no convencional, alejado del modelo a la Italiana, con posibilidades de ser circular, pero rescatando, primordialmente, la cercanía y el contacto con el público.

Menciono esta tesis no sólo por su similitud con La Tarumba en el proceso de transformación, sino porque las autoras lograron identificar una fuerza generadora previa a la mencionada anteriormente. La trilogía generadora de teatralidad, como la trata Ubersfeld en su "Semiótica teatral", que comprende al actor, espectador y espacio, ya plantea la existencia de un espacio, pero la pregunta que se hicieron estas autoras fue: ¿qué es lo que genera este espacio? La respuesta para ellas fue: el actor, la obra y el público, que es la trilogía generadora de espacialidad teatral. Es decir, inicialmente, entre el actor y el público no existe un espacio, ficticio o dramático, que los involucra

hasta que aparece el texto (cualquiera sea su naturaleza), que los vincula e involucra y en consecuencia el espacio aparece. El texto, es lo que junto con el actor y el público crean espacialidad teatral.

Esta espacialidad teatral es inicialmente motivada por el actor durante su performance. Es así que considero fundamental establecer la idea de que la performance del actor es la que se tiene que tomar en cuenta para su conversión en formas que constituyan una arquitectura teatral particular. Es decir, establecer la idea de la arquitectura performada por un cuerpo performador.

3.3. Actor - identidad - espacio

La comunicación entre los actores y el público siempre ha necesitado de la imaginación de los implicados, y para imaginar hay que conocer, porque nadie imagina lo que no conoce. “Como sostuvo Benedict Anderson (1983), la identidad nacional es una “comunidad imaginada”. (Hall 2010: 381)

El actor parte de conocer-se para imaginar y mostrar, así el espectador puede reconocer en la experiencia de lo que le es mostrado lo que tenía de alguna forma registrado en su memoria. En los años de violencia y posterior a ella, el tema de identidad estuvo en un punto crucial. “Como observa el crítico cultural Kobena Mercer, ‘la identidad sólo constituye un problema cuando está en crisis, cuando algo que se asume como fijo, coherente y estable es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre’ (1990: 43).” (Citado por Hall 2010: 364).

Pero la identidad no es una cuestión personal sino social. Es importante establecer esta idea para entender la relación intrínseca entre actor y espectador en el teatro, como un hecho social donde se imaginan y forman ambas identidades. Como señala Hall (2010), el sujeto sociológico no es autónomo y autosuficiente sino que se forma en relación con otros quienes transmiten valores, significados y símbolos de sus propios mundos. En principio el sujeto tiene una esencia, aparentemente un “verdadero yo” pero éste se modifica continuamente en el diálogo con otros mundos culturales, con las identidades de otros sujetos. En este intercambio alineamos nuestros sentimientos con los del otro y con su mundo social y cultural, proyectándonos e interiorizando lo que recibimos, convirtiendo los sentimientos y valores que recibimos en parte de nosotros mismos. Pero este proceso se ha vuelto cada vez más variable abierto y problemático de tal manera que la identidad se transforma continuamente. (p. 365).

Por tanto, si la búsqueda de identidad del artista escénico en sus prácticas teatrales, se transforma continuamente, el lugar que ocupa para estas prácticas debería sujetarse

también a esta afirmación. Es decir, deberíamos tener un lugar con la capacidad de transformación continua, semejante a la continua transformación de identidad del artista que lo ocupa.

3.4. Referentes sobre el estudio del cuerpo

Pero la relación entre práctica teatral o performance y arquitectura, que es la relación entre movimiento y espacio, es antigua. A continuación mencionaré varios referentes claves de este interés por el movimiento del cuerpo del artista y su espacio, a través de la historia.

3.4.1. Vitruvio (S. I A.C.)

Me parece pertinente mencionar como primer referente los tratados de arquitectura, sistemas proporcionales y teorías de Vitruvio, quien considera la simetría y proporción del cuerpo humano como reglas observables por los arquitectos, y afirma “que la arquitectura debe ser hecha con las mismas proporciones que «el cuerpo de un hombre bien formado» (III,1; B. 67). Además añade que la columna se hizo a imitación del cuerpo del hombre (IV,1; B. 87-88). Compara la columna dórica con el cuerpo del varón, la jónica con el de la mujer, y la corintia con el cuerpo de una adolescente. (IV,1: B. 86-88. Citado por Esteban Lorente 2001: 242, 243). Es, finalmente, el fundamento de la antropometría. El cuerpo del hombre generador de proporciones. Consideraciones válidas porque, en realidad, se produce un proceso de identificación al reconocer estas proporciones como propias.

La influencia de Vitruvio, que se desarrolló en una extensa serie de medidas, y proporciones, derivadas del cuerpo humano, fueron redescubiertas en la Alta Edad Media y en el Renacimiento, donde los arquitectos diseñaron los teatros a la italiana revisando sus preceptos. Una referencia de Vitruvio fue en relación a las columnas del teatro, donde señala que su altura debería ser la cuarta parte del diámetro de la orquesta.

Arquitectos como Francesco di Giorgio, retomaron y desarrollaron en sus diseños estos principios en el Renacimiento.

3.4.2. Vastu Shastra (S. I D.C.)

También tenemos en el mundo antiguo la Vastu Shastra, que es un tratado hinduista sobre las construcciones arquitectónicas influenciadas por el comportamiento de la naturaleza. Según la filosofía hindú los seres humanos están regidos por el Karma, que es el destino, y por su entorno, pero Vastu Shastra puede aliviar y armonizar su vida. El

principio es que las diferentes actividades de casas o templos son canalizados espacialmente a través de los preceptos del Vastu Shastra. El arquitecto que se guía por estos preceptos puede asegurar a sus habitantes paz y progreso.

3.4.3. La Orchésographie de Thoinot Arbeau (S. XVI)

Es importante mencionar la primera publicación de notación sobre danza: *Orchésographie: méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*. Como señala Collazo (2016), esta obra publicada en 1588 por Jean Taburot, un abate de Langres (Francia), recoge detalladamente las formas de danzas de salón típicas del Siglo XVI y comienzos del XVII, ofreciendo instrucciones descriptivas para aprender diferentes bailes de la época, junto con teorizaciones de las mismas danzas. (p. 81, 82). Sus notaciones significan una primera escritura en el espacio.

3.4.4. Bernard Tschumi (n. 1944)

En el mundo contemporáneo desde la década del 70, los diseños del arquitecto Bernard Tschumi, se enfocan en la consideración sustancial del movimiento en el espacio. Establece en su trabajo el principio de que "no hay espacio sin evento".

Como transcriben, Khan, Hannah, en la entrevista que le hicieron en 2008, Tschumi menciona que la arquitectura se trata de activar el espacio a través del movimiento de los cuerpos. Su hipótesis era que la arquitectura es el espacio pero también lo que sucede en él. La arquitectura está definida por el movimiento, no es sólo un envase, por eso su trabajo se enfoca en el arte de la escena y usó la palabra performance. Tschumi consideró que el movimiento de los cuerpos en el espacio era tan importante como el espacio en sí para su arquitectura. Es decir, estableció que la acción, que es movimiento dentro del espacio, era sumamente importante y la llamó "evento". Por otro lado, confiesa que intentó salirse de la arquitectura determinada por un programa. Para él no era importante una lista, que consideró eran torpes cuadros que definían actividades banales como la cocina, sala, comedor, baño, etc. Para Tschumi, concepto y experiencia es lo que hace la arquitectura. (p. 53).

Además de estas limitaciones comunes, Khan, Hannah (2008), preguntan a Bernard Tschumi, por qué los espacios como las salas de conciertos y teatros son muy resistentes al cambio. El arquitecto responde que es cierto pero que la arquitectura es el arte de gestionar las limitaciones y subvertirlas, que es lo que hacemos todo el tiempo. (p. 56).

3.4.5. Oskar Schlemmer (1888 – 1943)

Oskar Schlemmer, escenógrafo, coreógrafo, pintor, y escultor, miembro de la escuela de oficios y diseño Bauhaus, que era el resultado de la unión de la Escuela Artesanal y la Escuela de Bellas Artes, ambas de Weimar, enfocó sus investigaciones en el teatro y la danza y aplicó sus ideas de geometría y coreografía en el ballet y la pantomima. Como señala Borsalino (2016), el eje del trabajo en la vida de Schlemmer fue el ser humano y el espacio. Sus pinturas de figuras humanas van dando lugar a cuadros en movimiento, donde estas figuras se transforman en grupos que habitan un espacio. (p. 5).

Como da cuenta Borsalino (2016), su famoso Ballet Triádico es la experimentación de coreografías de tres bailarines. Consta de tres partes en la partitura arquitectónica sinfónica y se fusionan danza, música y trajes. Sus trabajos se interesaron en el estudio de la figura humana inscrita en un espacio arquitectónico determinado (p. 6, 7).

Para Schlemmer, el conjunto binario ser humano-espacio no es una dupla armónica; se trata de dos polos en tensión que no se acoplan fácil o cómodamente, sino que exigen un ejercicio activo. *El ser humano en tanto bailarín o actor, no se adapta al espacio, sino que se transforma para habitarlo, ejercicio conscientemente diseñado y dirigido que no está exento de tensión y de esfuerzo.* [énfasis agregado] (Altamirano 2010: 11,12, citado por Borsalino 2016: 5,6).

3.4.6. Rudolf Laban (1879 – 1958)

Para Laban, el cuerpo humano es comparable a una estructura arquitectónica y así como Vitruvio destacan su simetría.

Laban estudia profundamente el movimiento del cuerpo en el espacio y establece una serie de posibilidades que estos movimientos pueden tener en dicho espacio según sus: niveles, extensión, dirección, y trayectoria. Son estas posibilidades de movimiento las que crean formas en el espacio.

3.4.7. Gus Solomons Jr. (n. 1940)

Por otro lado, coreógrafos como Solomons que funda en 1972 la Gus Solomons Company / Dance, elaboran un repertorio en base a composiciones llamadas "arquitectura fundida", que son producto de su experiencia como estudiante de arquitectura en el MIT. Para Solomons el diseño de los movimientos se puede comparar con el diseño de los edificios.

4. Referente teórico: performar la arquitectura.

Transformación de la arquitectura teatral del interior al exterior: es performar la arquitectura.

McAuley (2003), establece que el espacio donde se encuentran el público y los actores, al que llama espacio de representación, y donde se produce una determinada realidad social, es el centro vital del edificio teatral. (p. 73). Continúa señalando que este espacio físico es donde también se manifiesta el espacio ficticio con todos los aspectos de la teatralidad como son los elementos escenográficos, la iluminación, las acciones físicas de los actores, y demás elementos que crean el lugar ficticio. (p. 73). Le atribuye al espacio escénico la generación fundamental de la teatralidad.

Asimismo continúa señalando que este espacio en que se realiza la performance tiene la capacidad de exceder lo que los actores creen que están haciendo, a través de la memoria del público. (p. 81). Es así que la resonancia espacial de la performance de los actores es tan importante y transformadora que se constituye como un evento social e histórico que influye en la memoria del espectador y apela a la necesidad de encontrar un lugar para manifestarse. Lugar que sugiere cierto tipo de conductas y prácticas corporales, e impone límites en relación con la representación. (p. 77).

Para McAuley (2003), el espacio de representación es un espacio donde se producen ciclos de retroalimentación. Considera que es importante insistir en la fuerte interdependencia que se da entre escenificación, lugar y memoria. Algo importante y fundamental es que el espacio donde se realizan performances se asocia necesariamente con un lugar determinado y requiere de la presencia corporal tanto del actor como del espectador. (p. 81).

Es decir, el arte teatral está inevitablemente relacionado a la existencia de un LUGAR, donde se manifieste la teatralidad, y está a su vez, lo hace a través del CUERPO DEL ACTOR, el cual produce una PERFORMANCE, que por lo tanto, desarrolla una ESPACIALIDAD.

Justamente mi hipótesis pretende establecer que las diferentes prácticas teatrales del grupo La Tarumba, son, entre otras causas, las que determinaron los cambios en la estructura de su propio lugar teatral. Es decir, sostengo que la legítima estructuración a nivel de forma y significado de una arquitectura teatral propia se produce desde la expresión de un espacio escénico particular.

5. Referentes empíricos

5.1. Architectural entourage: arquitectura y performance

La arquitecta Beth Weinstein da cuenta de uno de los primeros casos relevantes de la práctica entre la arquitectura y la performance, en su artículo: *Flamand and his architectural entourage*. En esta publicación Weinstein (2008) señala que, el coreógrafo belga contemporáneo Frédéric Flamand colaboró durante la última década con prácticas y diseños de arquitectura que tratan del concepto y realización de performance. Estas experiencias fueron un verdadero laboratorio para que los arquitectos exploraran en la relación del espacio con el cuerpo, tiempo y percepción.

En este laboratorio Flamand tuvo la colaboración de diseñadores como Fernando y Humberto Campana, el artista visual Fabrizio Plessi, y los arquitectos Jean Nouvel, Diller Scofidio, Zaha Hadid, Thom Mayne y Dominique Perrault quienes en conjunto exploraron la condición del cuerpo en relación con el espacio arquitectónico y la tecnología creando performances. (p. 25, 26)

Lo excepcional de esta experiencia es la búsqueda de nuevas formas, directas y orgánicas, en que los posibles usuarios transmitieron pautas de diseño a los arquitectos para la elaboración de arquitecturas donde podrían habitar y desarrollar su arte.

Weinstein (2008), da cuenta que Flamand tenía, como parte de su formación, un entrenamiento físico riguroso en el estilo de Jerzy Grotowski, y un interés particular en la danza japonesa que desarrollaba la relación del movimiento con la gravedad.

Por tanto, el espacio que proponía, en algunos casos, era similar a los planteados por Grotowski: techo blanco, paredes negras, público sentado alrededor de un espacio vacío y cuatro proyectores. Pero además, incluyó en sus creaciones accesorios como tubos de metal, ruedas y mesas para diferentes actividades donde el cuerpo y los objetos se relacionaban. Todo esto de clara influencia de Schlemmer. (p. 26).

Una de las ideas preliminares de Flamand era que el mundo mismo es una especie de ghetto que envuelve los movimientos del ser humano, por lo tanto lo que hacía en sus prácticas era tratar de escapar de este ghetto al que llamó camisa de fuerza. Recordemos que a través de la historia, el movimiento y la danza tienen una forma particular y diferente de expresarse en el espacio según su momento histórico, teniendo además una forma propia de recoger códigos.

Pero Flamand y sus colaboradores no sólo trabajaron en lugares establecidos, como señala Weinstein (2008), sino que crearon contextos que pudieran trasladar a lugares escogidos para desarrollar allí otras performances. En esto tuvo la colaboración de arquitectos como Diller y Scofidio. (p. 27). Esto nos recuerda, como veremos más adelante, las prácticas de Peter Brook con sus actores durante los trabajos de campo para preparar sus montajes. Además de las performances itinerantes de La Tarumba, iniciales o posteriores, que tenían la posibilidad de adaptación a cuanto lugar teatral o potencialmente teatral llegaran.

En este artículo, un hecho revelador es la necesaria complicidad ideológica y práctica entre el coreógrafo y los colaboradores como base fundamental para un proceso creativo particular.

Weinstein da cuenta de que Flamand junto con el arquitecto Nouvel colocaron al espectador, en algunos proyectos, al centro de la arena rodeado por los artistas. Esta distribución espacial, influencia de la configuración del teatro total de Walter Gropius para el director Edwin Piscator, propone una performance elíptica ambulatoria de los actores alrededor de la audiencia. La intención de colocar al espectador en medio de la acción para que sea afectado físicamente por los actores, que se confundían con el público, también fue una propuesta de Antonin Artaud. (p. 29).

El desplazamiento de la ubicación convencional, tanto de actores como de espectadores, en el espacio teatral, constituye el rompimiento con la distribución tradicional del teatro frontal y de esta forma la estructuración de formas nuevas de comunicación entre actores y espectadores. La trilogía generadora de espacialidad, actor, texto, público, sería la gran performadora del lugar teatral.

Pero el actor no performa el espacio exclusivamente con su cuerpo. Flamand en complicidad con el arquitecto Nouvel, usaron andamios y aparatos o prótesis para el cuerpo de los actores para conseguir performances móviles. Entendieron el andamio como un elemento que no pretende una instalación estable sino que promueve el movimiento. El concepto y práctica de los andamiajes de Flamand son absolutamente comparables con las instalaciones de estructuras metálicas flexibles para los “números” de trapecio y cuerda floja que usa el circo de La Tarumba desde el circo de cámara hasta la carpa. Lo que promueve su propia arquitectura teatral.

Ahora bien, un problema en este laboratorio para la búsqueda de arquitecturas derivadas de performances, fue encontrar la forma cómo se podía recoger la información resultante del movimiento de los actores para su ordenamiento y transposición a códigos para el diseño arquitectural.

En la exploración con el espacio, con el cuerpo, tiempo y percepción, los performers construían una arquitectura efímera. Como da cuenta Weinstein (2008), las características temporales del movimiento escapaban a su percepción, ya que tenían pocas palabras y conceptos para percibirlos y categorizarlos. Descubren que este orden espacial efímero no se puede conservar tan fácilmente como el físico. Sin embargo la emoción que se crea con el cuerpo en el espacio es similar a una composición volumétrica. Percibieron que para un arquitecto siempre hay un momento en la danza en que puede soñar con una arquitectura ideal. Pero lo que finalmente ayudó a codificar la recopilación de datos en su trabajo fueron las reflexiones sobre las ciudades como lugares de intercambio y transformación incesante, que planteó Italo Calvino en su libro, *Las ciudades invisibles*. (p. 30).

Considero que las ideas y prácticas expuestas se encuentran en la encrucijada entre la arquitectura que decide no hacerse cargo del comportamiento humano dentro de sus edificios y la arquitectura que interviene en el intercambio social y transformación humana permanente de los usuarios, habitantes o artistas, dentro de sus edificaciones.

En esta línea argumental la gran pregunta fue y seguirá siendo: ¿Cómo es que la arquitectura puede proponer procesos que sean evolutivos, en lugar de entidades fijas en tiempo y espacio?

Una de las respuestas a preguntas como esta, como señala Weinstein (2008), fue la posibilidad de estructurar tanto el tiempo como el espacio a través de: una serie de paneles plegables que ofrecían alternativas de movimiento, posibilidades de iluminación, y proyección. Además estos elementos podían reconfigurarse en diferentes formas, con diferentes ángulos, y ubicarse en diferentes niveles de altura por medio de redes de cables controlados. Esta propuesta, alejada de la construcción normativa que podía ser limitante, alentó más bien la exploración. (p. 30, 31).

Esta propuesta nos remite a los conceptos y performances de Oskar Schlemmer, cuando sus actores se colocan en las extremidades y articulaciones de sus cuerpos, palos o tubos en forma de extensiones visibles. Extensiones con las que consiguen dibujar el espacio con sus movimientos. Logran que los movimientos del actor tengan una resonancia visible en el espacio, lo que influye en la transformación de este espacio y lugar teatral. Estas ideas y prácticas están muy relacionadas a las posibilidades que La Tarumba, en su práctica teatral, ofrece a sus actores a través de una cantidad impresionante de artefactos, utilería, andamiajes y demás elementos para sus respectivos trabajos. De tal forma que todos estos elementos visibles y que se constituyen como extensiones del movimiento mismo del artista circense, son los que

gestarán la espacialidad del lugar teatral con una propuesta arquitectónica coherente con su trabajo.

...integrating architectural construction with the ephemeral bodily construction of space extends, for the architect, the process of invention beyond its usual ending—beyond drawing, modeling, fabrication, and installation processes... allows for an encounter between the “completed” construction and the dancers’ bodies that extends and adjusts the potential of the architecture. [...integrar la construcción arquitectónica con la construcción corporal efímera del espacio extiende, para el arquitecto, el proceso de invención más allá de su final habitual, más allá de los procesos de dibujo, modelado, fabricación e instalación...permite un encuentro entre la construcción "terminada" y los cuerpos de los bailarines que amplían y ajustan el potencial de la arquitectura.] (Weinstein 2008: 32).

Lo extraordinario con esta experiencia es que a pesar de que los arquitectos colaboradores tuvieron la sensación de que era impredecible lo que podía suceder, además de no saber cómo irían a trabajar juntos, ni cuál sería el resultado final, sin embargo, les interesó sobremanera repetir más de una vez la experiencia.

5.2. Atwa Kodzidan: teatro para la narración

Un caso muy interesante por sus similitudes a pesar de la distancia geográfica con el caso de La Tarumba, es el Atwa Kodzidan en Ekumfi Atwa en Ghana. Atwa es el poblado africano el cual queda en Ghana, Africa, conformado por unos 2,000 habitantes en el 2017. Ekumfi es la región de Ghana donde se ubica esta población. Y Kodzidan es el edificio “diseñado por la dramaturga Efua Theodora Sutherland, como un edificio teatral indígena apto para la preservación de tradiciones y las artes escénicas”. (Kwaky-Opong & Gharbin 2017: 165).

En el artículo *The Atwa Kodzidan: A Unique African Storytelling Theatre Tradition and Architecture in Ghana* del 2017, sus autores, Kwaky-Opong & Gharbin señalan al Kodzidan, como una casa donde se cuentan historias indígenas africanas propias de la región de Ekumfi. La motivadora y productora de esta arquitectura fue, Efua Theodora, quien no es una arquitecta, sino una de los agentes del trabajo artístico.

Kwaky-Opong & Gharbin (2017), dan cuenta que la narración como arte tradicional ha existido en Ghana durante muchos años. Ha sido y es una forma de preservar sus normas morales además de entretenimiento dedicado aliviar el estrés y el aburrimiento. Los cuentos dan ejemplo de ideales comunes de la sociedad, orientan el tipo de relaciones sociales, comportamientos y actitudes que deberían existir entre los miembros de la comunidad para compartir una vida social enfocándose en el bien

común. No sólo persiguen el bienestar grupal sino el crecimiento económico. Se interesan en valores como la solidaridad la reciprocidad y la armonía social. La representación de narraciones ha determinado pautas espaciales para el diseño de la arquitectura del teatro. La dinámica circular de las performances generaron como consecuencia el diseño de los edificios teatrales en forma de un escenario de arena: circular, con un área central abierta tipo patio encerrado por las habitaciones a su alrededor. Mientras tanto, el narrador se encuentra a un lado del escenario mientras la audiencia participa o el coro se ubica muy cerca de él. En la mayoría de los casos se crea una formación circular. (p. 166).

Kwakye-Opong & Gharbin (2017), señalan que como la narración es el motivo principal para la construcción de la estructura teatral, el escenario es pequeño. Por tanto, el tamaño del Kodzidan es ideal para el propósito para el que fue construido. Además, existe una relación intrínseca entre la actividad comunitaria que se realiza en este espacio (donde no se cobra entradas) y la naturaleza abierta de la arquitectura. (p. 172,173). Estas narraciones no son exclusivamente verbales. Implican la posibilidad de "fiscalizarlas". La intervención de los cuerpos de los narradores está en función de este espacio.

La autora del Ekumfi Atwa Kodzidan considera que la estructura arquitectónica de su teatro responde adecuadamente a la tradición narrativa local. Así también, Efu Theodora Sutherland considera que este tipo de edificaciones son las que los africanos "deberían adoptar para la preservación de sus [nuestros] actos performativos y abstenerse de depender en gran medida de estructuras europeas u orientales que parecen ajenas y rompen la similitud e intimidad que unen a las artes escénicas indígenas africanas". (Kwakye-Opong & Gharbin 2017: 174).

5.3. Les Bouffes du Nord de Peter Brook: del exterior al interior

Por otro lado, Fabienne Darge (2015), en su artículo, "Les Bouffes du Nord, l'espace vide idéal", expone un proceso inverso a la idea del diseño espacial arquitectónico del "interior al exterior". Es decir, la idea del exterior como configurador de las performances. (Recuperado de: https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/08/les-bouffes-du-nord-l-espace-vide-ideal_4716969_4415198.html)

El director de teatro británico Peter Brook, estando en París durante la década de los 70 encuentra, junto con su productora teatral, un viejo teatro a la italiana abandonado, medio derruido, que decidieron ocupar llamándolo Les Bouffes du Nord. Con los tres millones de dólares que Brook había recibido de un petrolero texano como subvención, financiaron el proceso de laboratorio y experimentación de sus prácticas teatrales, él y

su grupo de actores internacionales. El teatro tuvo otra configuración. Bajo los postulados de Antonin Artaud retiraron las butacas del patio de graderías y este quedó convertido en una especie de “orchestra” griega dejando una especie de media “cavea” para el público, retiraron la altura del escenario y todo tipo de decoración, de tal manera que ellos mismos acondicionaron un espacio teatral único que relacionaba a los actores con el público. Este hecho es un ejemplo práctico de que las prácticas teatrales de un grupo encuentran un espacio arquitectónico coherente con ellas mismas donde poder expresarse, rescatando una parte abandonada de la ciudad y emerger en medio de la trama urbana para expresarse.



CAPÍTULO 3

DE LA CASONA CULTURAL A LA CARPA DE CIRCO A TRAVÉS DEL ACTOR PERFORMADOR. UN CAMINO DE PROYECCIÓN A LA COMUNIDAD

He querido dejar establecida la relación entre movimiento y espacio, entre performance y lugar arquitectónico, para argumentar el proceso empírico que tuvo La Tarumba para desarrollar una arquitectura teatral a partir de la investigación de su propia práctica teatral.

A continuación, para profundizar en el proceso de transformación de La Tarumba quiero tomar en cuenta, en orden cronológico, otros aspectos, circunstancias y decisiones del grupo, que fueron fundamentales para su desarrollo, manteniendo la línea conceptual del actor performador como generador de espacialidad.

La Tarumba no partió de la disconformidad, del rechazo al teatro convencional, sino de la búsqueda identitaria en tanto arte y educación, para crear un espacio que aún no conocían. No dijeron: no quiero “esto” sino que se preguntaron, qué es lo que querían. Tenemos como premisa que el actor de La Tarumba es el que genera el cuestionamiento sobre sus prácticas y morfología teatral. Sin embargo, la evolución espacial de La Tarumba no se produce, exclusivamente, en la relación entre movimiento y espacio sino que pasaron por diferentes instancias con buenos resultados, a diferencia de la mayoría de teatros de grupo de creación colectiva.

En síntesis, puedo decir que la decisión inicial de convertirse en un grupo que viviría del teatro fue fundamental, para después, con talento y trabajo, producir espectáculos novedosos, reflexivos, entretenidos y de gran convocatoria, que fueron el fundamento para la captación de su capital social y cultural, lo que les permitió la recolección de fondos económicos y prestigio para establecerse y a partir de esto, imaginar su propio teatro. Esta ruta particular y reveladora es la que presentaré a continuación.

1. Antecedentes

De acuerdo con *La Tarumba 25 años* (2010), el 12 de febrero de 1984 Fernando Zevallos se reúne con un grupo de amigos artistas en el bar “Juanito” de Barranco para contarles que imaginaba una propuesta escénica que implicaba el teatro, el circo y la música. En este momento no sabía qué tipo de espacio teatral necesitarían pero sí sabía, desde el momento inicial, que quería explorar en las prácticas circenses y teatrales, en un grupo que educara a través del juego y del arte. (p. 13).

La Tarumba se conformó inicialmente por los actores Fernando Zevallos, Estela Paredes, Lucy Astudillo y (chato) Miguel Álvarez. Eran 4 actores que tenían como núcleo de reunión el departamento de Estela Paredes en Jesús María, pero como lugar de

ensayos el Campo de Marte, espacio al aire libre. Es decir, iniciaron como actores o payasos callejeros. Este tipo de entrenamiento en la calle les valió para percibir la necesaria fuerza de expansión de sus movimientos corporales en espacios abiertos. Lo que contribuyó, desde el inicio, a la constitución de un cuerpo expansivo necesario para sus futuros trabajos y a la certeza de que el cuerpo artístico que estaban formando necesitaría desarrollarse, sino en la calle, en un espacio interior con grandes dimensiones.

Después de un tiempo, alquilaron un departamento contiguo al departamento inicial y este fue el lugar de sus prácticas musicales, las que incluyeron en sus performances.

Es fundamental recordar que estos actores tomaron la decisión de vivir del teatro y de convivir como grupo desde el inicio.

Lo particular en este grupo, como en algunos otros de creación colectiva, fue que Fernando Zevallos y Estela Paredes eran el núcleo del grupo y también pareja afectiva. Desde el inicio y durante muchos años posteriores, el grupo se configuró como un grupo con vínculos familiares, vínculos que posteriormente fueron extensivos a los actores que se unieron y a los grupos de alumnos que La Tarumba fue formando.

Este dato es fundamental ya que parece ser que la constante de los grupos de creación colectiva que perduraron en la historia y que desarrollaron una arquitectura teatral propia, tuvieron una relación laboral fundada en un vínculo familiar. Recordemos la relación de este tipo de vínculo con la relación de flujo espacial de las casonas limeñas ocupadas por algunos grupos de creación colectiva para sus prácticas teatrales.

Con los primeros espectáculos como *Cállate Domitila*, realizaron varias giras internacionales. El prestigio de sus montajes así como su gestión administrativa, lograron que pudieran acumular un capital económico considerable y que junto al capital social y al capital cultural conseguido a través de prestigio y publicidad, les valiera para cierto apoyo de instituciones no gubernamentales. Es así que después de unos años pudieron comprar una casona para continuar desarrollando su trabajo.

2. El circo de cámara o circo teatro

El espacio que adquirió La Tarumba en 1992 fue la casona cultural Cocolido, una casona pintada de árboles, ubicada en Leoncio Prado 225, Miraflores. (Gráfico 13).



Gráfico 13: Casa cultural Cocolido. Sitio web de sociedad y cultura.

Las características de teatro a la italiana a las que me he referido estaban en el interior del primer piso. El espacio de sala y comedor estaba acondicionado para cumplir la función de sala de representación. Acogía tanto a los actores como a los espectadores. Hacia un extremo se situaba el escenario con una pequeña tarima y el público al otro extremo en sillas plegables cuando se quería frontalidad, o la utilización del piso sin tarima frontal y el público alrededor cuando el montaje requería circularidad o pasarela. El patio de ingreso, en algunas ocasiones, tenía la función de recepción o foyer y boletería. Este escenario cuando se organizaba como un pequeño teatro de cámara a la italiana, tenía en el techo un espacio mínimo de telar para la parrilla de luces y consideraba uno de sus laterales para el ingreso de los actores, quienes venían de un espacio donde había existido otro comedor, con un ambiente semi-techado tipo pérgola, y donde también habían habitaciones destinadas para el servicio, como había sido en el pasado de la casona. Eventualmente este escenario podía organizarse en forma de pasarela. En el segundo piso, se adaptó el camerino.

Al inicio, La Tarumba adaptó su trabajo y presentaciones al espacio del ex-Cocolido, pero casi dos años después, entre 1994 y 1995, cuestionaron la relación de su trabajo con el espacio que ocupaban.

Este cuestionamiento motivó reuniones que propuso y organizó La Tarumba en esos años. Para entender mejor el origen de este proceso de transformación relataré una

sinopsis de las primeras reuniones, las cuales fueron, justamente, el motivo para la elaboración de esta tesis:

Fernando Zevallos, fundador y director artístico del grupo La Tarumba me citó junto con otros profesionales artistas como la arquitecta María Burela, Herbert Rodríguez y Javier Enrique Aldana Rivera, a una reunión interdisciplinaria para hablar y discutir sobre sus formas artísticas o performance. En este proceso intervendrían después la arquitecta Aurora Pérez y el Ing. Humberto Cannale.

La reunión empezó con la intervención de Fernando diciéndonos que nos había convocado para contarnos qué es lo que ellos “hacían” y así poder nosotros decirles que “eran” ellos. La pregunta fue: “¿nosotros queremos decirles que hacemos y queremos que ustedes nos digan qué somos?”

Durante aquella reunión se discutió sobre el sentido que tenía la actividad artística para cada uno de los participantes y la arquitecta María Burela, preguntó: ¿qué es lo que La Tarumba quería como arquitectura?

En ese momento yo estaba realizando un plan de tesis para mi bachillerato en arquitectura y el tema era justamente la morfología espacial arquitectónica aplicada al teatro. Después de escuchar a Fernando y a todos los participantes, el segundo día de reunión expuse algunas ideas sobre la innecesaria demanda de los lugares teatrales convencionales que tenían los grupos de teatro no tradicionales. Creo que esa reflexión desmitificó la idea común, sobre todo en esos años, de que todo teatro demandaba la configuración de un teatro a la italiana.

María Burela recogió las ideas de todos los participantes y después de corto tiempo presentó el avance de unos planos de lo que sería el: circo de cámara. Así se le llamó. Actualmente el grupo le llama “circo teatro”. Es decir, en ese momento no lo sabíamos pero fue una transición hacia el circo de carpa.

Lo que sucedió era que La Tarumba como grupo y Fernando Zevallos en especial sentían que la casa Cocolido era insuficiente para sus demandas de trabajo, llena de límites para realizar sus prácticas teatrales particulares o performances. Sin embargo, no estaban seguros en qué forma dejar el espacio existente y tampoco estaban seguros hacia dónde dirigirse arquitectónicamente. Sólo sentían que su performance necesitaba otro lugar diferente al que tenían, pero antes querían descubrir qué es lo que eran ellos, es decir, estaban hablando de identidad. Pero de una búsqueda de identidad artística. Quisieron exponer lo que hacían para saber qué tipo de artistas eran y por tanto, saber qué espacios demandaría su práctica. Querían “nombrar” lo que hacían para existir,

para construir un espacio y desarrollarse. Esta búsqueda no fue de forma individual sino grupal.

En ese momento La Tarumba se planteó una búsqueda de identidad social. Intuyeron el tipo de espacio que necesitaban a partir de reconocer sus acciones grupales, indagando sobre las relaciones entre ellos y con el público.

La identidad, según esta concepción sociológica, establece un puente sobre la brecha entre lo “interior” y lo “exterior”, entre el mundo personal y el público. El hecho de que nos proyectemos “a nosotros mismos” dentro de estas identidades culturales, interiorizando al mismo tiempo sus sentidos y valores y convirtiéndolos en “parte de nosotros”, nos ayuda a alinear nuestros sentimientos subjetivos con los lugares objetivos que ocupamos dentro del mundo social y cultural. La identidad, entonces, une (o, para usar una metáfora médica, “sutura”) al sujeto y la estructura. Estabiliza tanto a los sujetos como a los mundos culturales que ellos habitan, volviendo más unidos y predecibles a los dos, recíprocamente. (Hall 2010: 365)

El Cocolido cambió. La primera remodelación estuvo a cargo de la arq. Aurora Pérez y el Ing. Humberto Canale, y un diseño final realizado por la arq. Anoushka Sakuda Oshiro. Se demolieron algunos volúmenes de la casona. Inicialmente, el espacio de la sala y el comedor, se reservó para ser un teatro de cámara, pero después dejó de usarse para la representación y funcionó como foyer para ingresar al espacio contiguo que se transformó en un patio amplio. Este patio se usó como arena circular para los espectáculos. Asimismo, el sótano que se encontraba a un extremo del patio sirvió de camerino para los actores y de servicio para los montajes. Sobre esta zona se colocó un escenario con tarima para ser usada por los músicos. Hacia el extremo opuesto se colocaron las graderías desarmables. El perfil interno de la casona quedó expuesta hacia el lado interno del patio con una altura de diez metros. Esta altura se tomó como referencia para construir las columnas y vigas metálicas que estructuraron todo el andamiaje de soporte para la cobertura y para los números de trapevistas y acróbatas. El techo se remató con tensionadas multicolores que protegían toda la zona destinada a la arena, a los músicos y a los espectadores.

Esto significó una presencia notoria en el perfil urbano de la comunidad que empezó a saber que algo extraordinario sucedía en ese lugar. (Gráfico 14, 14A).

Gráfico 14: Circo de cámara o Circo teatro. Foto actual, esq. Leoncio Prado con Alfonso Ugarte. Archivo personal.



Gráfico 14 A: Circo de cámara o Circo teatro. Foto actual, esq. Leoncio Prado con Paseo de la República. Archivo personal.

Para visualizar mejor las diferencias entre el circo de cámara y lo que sería la carpa, presento a continuación un listado de los espacios de la casona remodelada y un flujo de actividades.

Distribución de la casona como Circo de Cámara o Circo Teatro. Actualmente en este local funcionan los talleres para niños y adolescentes, programa social cuerda firme, entrenamientos y laboratorio de creación, y oficinas administrativas y de producción. (Gráfico 15, 15A, 15B).

Primer piso:

1. Un patio de ingreso en el retiro frontal.
2. Recepción.
3. Dos ambientes usados para oficinas y otro para la cocina.
4. La sala y comedor convertidos en sala de teatro o foyer para exposiciones temporales de las temporadas de circo.
5. Al lado izquierdo del foyer, se ubicaban: un comedor, una pérgola y habitaciones de servicio, todas demolidas. Este espacio convertido actualmente, en un gran patio para las funciones de circo y también para las clases de la escuela. En este patio están ubicadas las graderías móviles y los andamiajes para el trapecio, la cuerda floja y otros.
6. A un extremo del patio está colocada una tarima para la ubicación de los músicos durante las funciones.

Sótano

7. Debajo de la zona de los músicos, y a un extremo del terreno, sótano destinado a los camerinos, al almacén (depósito) para los materiales de trabajo y servicios higiénicos para los actores.

Segundo piso:

8. En el segundo piso, algunas habitaciones: una destinada a sala de reunión, otra a oficina administrativa, y las más grandes usadas como, sala de música y sala de juegos para crecer.

Este mismo espacio teatral funcionaba para los espectáculos y para clases.



Gráfico 15: Plano de distribución de ambientes del primer piso del Circo de Cámara o Circo Teatro. Cortesía Estela Paredes.

Gráfico 15 ■ Zona artística ■ Zona administrativa

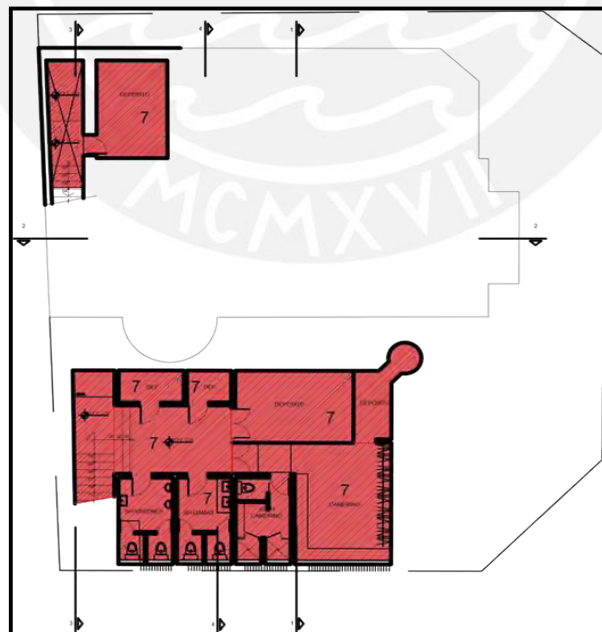


Gráfico 15A: Plano de distribución de ambientes, sótano del Circo de Cámara o Circo Teatro. Cortesía Estela Paredes.

Gráfico 15 A ■ Zona artística

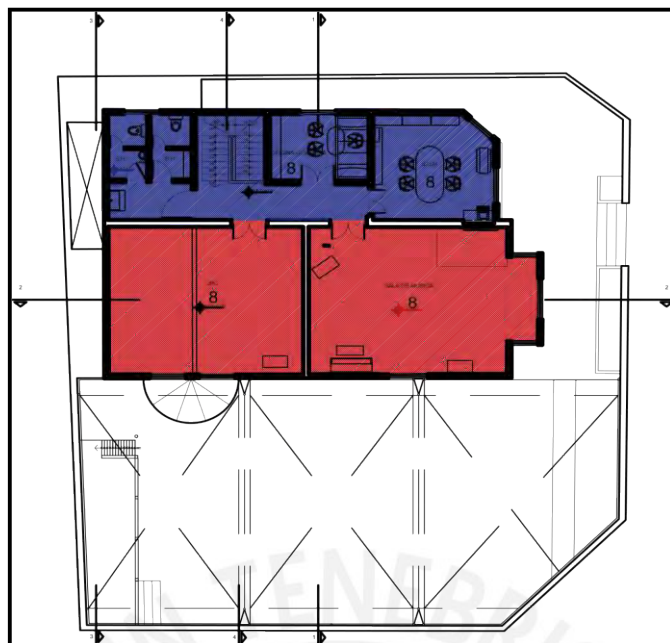


Gráfico15B: Plano de distribución de ambientes, segundo piso del Circo de Cámara o Circo Teatro. Cortesía Estela Paredes.

Gráfico 15 B ■ Zona artística ■ Zona administrativa

Recorrido de los actores y administrativos. (Gráfico 16, 16A, 16B).

Primer piso:

1. Ingreso por la calle Leoncio Prado, que es parte de la casona antigua.
2. Cruzar por el espacio destinado a recepción. Continuar por la sala de teatro que también servía como foyer. Este último espacio para muestra temporal de exposición de fotos y anuncios que promocionaban y hacían conocer mejor la personalidad y el trabajo de La Tarumba, cuando sólo había función de circo.
3. Pasar al patio central para arreglar las graderías para las funciones (después hubo personal encargado de esta labor).
4. Ir a los camerinos para prepararse con vestuario y maquillaje para las funciones.
5. Hacer función.
6. Recorrido del público: ingreso, compra de entradas (cuando se vendían directamente), sala de teatro o de exposiciones, sala de circo para la función.
7. Recorrido del personal administrativo.

Segundo piso:

8. Las personas que se dedicaban a la administración tenían otra ruta que iniciaba en el ingreso seguía en el foyer y continuaba en las oficinas del primer y segundo piso.

Sótano:

9. Recorrido de tras-escena; preparación de actores, vestuario, maquillaje, utilería, servicios.

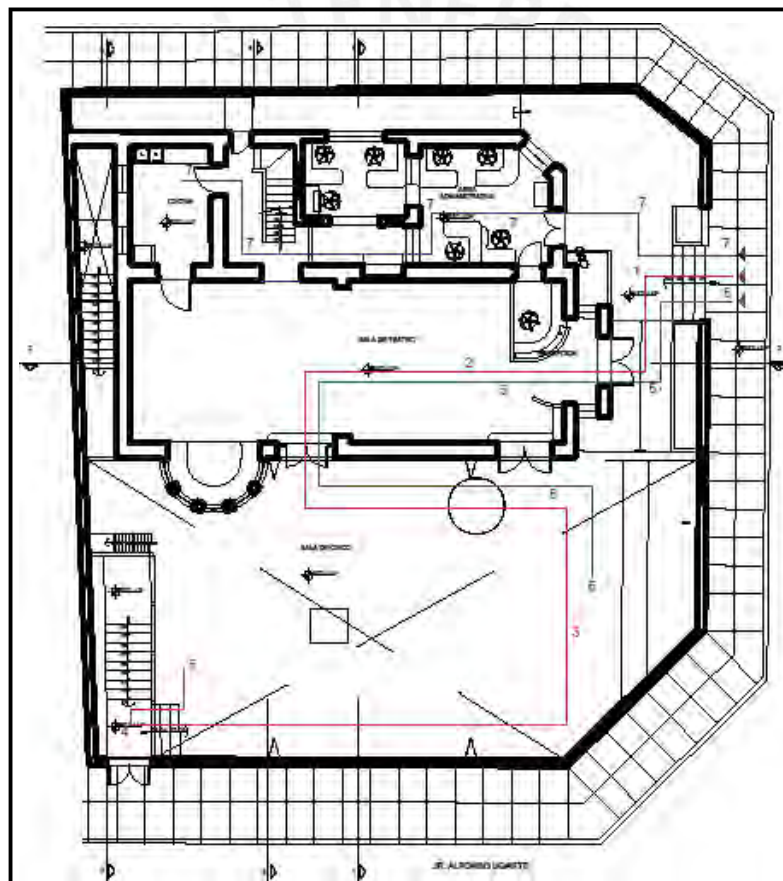


Gráfico 16: Plano de flujo de circulación, primer piso del Circo de Cámara o Circo Teatro.

Gráfico 16 - Recorrido de los ■ actores ■ público ■ administrativo

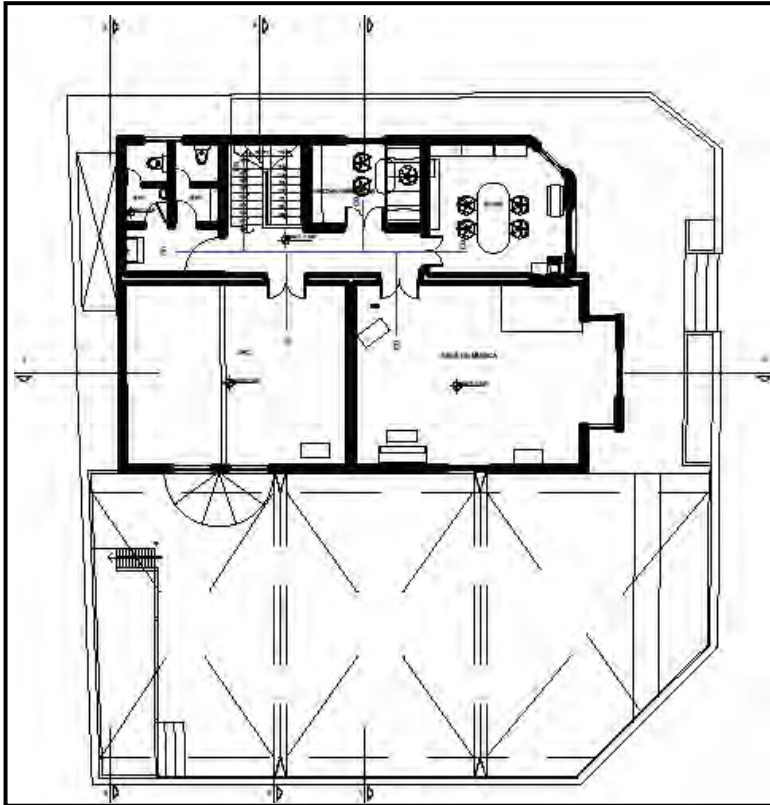


Gráfico 16 A: Plano de flujo de circulación, segundo piso, del Circo de Cámara o Circo Teatro.

Gráfico 16 A - Recorrido ■ Zona administrativa

Gráfico 16B: Plano de flujo de circulación, sótano, del Circo de Cámara o Circo Teatro.

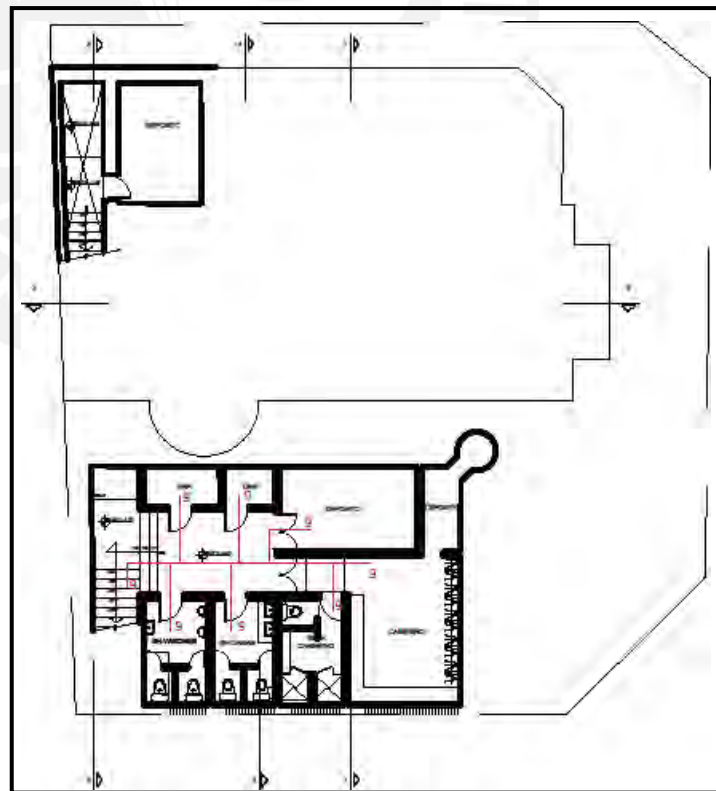


Gráfico 16 B - Recorrido ■ Zona artística

Lo que le dio consistencia al nuevo espacio de la Tarumba fue que la relación entre los actores, espectadores, texto de creación colectiva (escrito o “performado”) y espacio, se transformó en arquitectura teatral. Se creó una morfología teatral particular y única.

En la publicación, *La Tarumba 25 años (2010)*, el grupo considera que para ellos los espacios siempre han sido claves para definir su propia labor y por eso la casa les daba una nueva perspectiva. Un nuevo aire para seguir avanzando y creando. Estela Paredes declara:

...el espacio trae una significancia muy particular e interesante. Nuestra propuesta parte del reconocimiento y valoración del cuerpo; ya sea del niño o del joven alumno, así como del artista. Es el cuerpo lo que nos permite movernos. Su reconocimiento y valoración nos lleva a desarrollar otros aspectos del ser humano. El cuerpo se mueve en un espacio y en un entorno: la sala de clase, el escenario, la casa, la calle, la carpa, el país. Cómo disponer del espacio externo ayuda a entender a la misma vez cómo disponer de nuestro espacio interno. Es por eso que nos importa mucho el espacio. (*La Tarumba 25 años 2010*: 56).

El grupo considera lo externo como evidencia de lo que sucede internamente. El espacio como metáfora de la comprensión y el aprendizaje tanto de actores como de espectadores.

Justamente en ese momento, establecidos en el lugar teatral imaginado hecho realidad, pusieron toda su capacidad de trabajo en fortalecer su propuesta escénica y pedagógica, con la seguridad de tener un lugar estable. Fue el momento de transformación: de grupo de teatro, en proyecto cultural.

Fernando Zevallos en *La Tarumba 25 años (2010)*, relata; “con la casa también empezó un trabajo de laboratorio mucho más intenso y firme, porque teníamos un espacio donde encontrarnos, donde poder desarrollar todas nuestras ideas, inquietudes y sueños. Nos permitió un gran desarrollo artístico y creativo, además de darnos más tiempo para el trabajo escénico.” (p. 56). La Tarumba generó un nuevo lugar teatral a través de su práctica particular, pero a la vez creó dentro de este lugar otro espacio donde esta práctica seguiría explorándose y transformando el lugar mismo.

Existe una relación intrínseca entre un lugar teatral y el uso que se le quiere dar o se le da. El uso que La Tarumba le dio a su nuevo espacio estaba relacionado con la “magia” del circo, más que con la “ilusión” del teatro a la italiana. ¿Acaso estos términos no son lo mismo o por lo menos algo parecido? Definitivamente no lo es. La ilusión, según el diccionario de la RAE es el: “concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos.” Por tanto, la

ilusión evade la realidad. Mientras que el diccionario de la RAE se refiere a magia como: un “arte...que por medios naturales obra efectos que parecen sobrenaturales”. Esto es, precisamente, lo que realiza la performance de La Tarumba, no reproduce un engaño sino más bien enfrenta la realidad produciendo momentos extracotidianos en base a la destreza física de sus actores trabajando en grupo. Con esto promueven la participación de su público. Los invita a estar presentes en el riesgo de sus actores. No evadirse pasivamente en la fantasía de un mundo ilusorio sino más bien, participar en eventos extraordinarios donde lo imprevisible está presente. Recordemos la inclusión de trapecistas de circo en el movimiento de teatro ruso de la década de 1920. Este movimiento criticó la imprecisión del trabajo de los actores de teatro de su época y quiso insertar el rigor del trapecista circense. Sostenían que el trabajo de estos últimos era preciso e imprevisible. Consideraban que una falla en su acción podría ser mortal mientras que el actor de su época carecía de este rigor. Esto era clave para conseguir la atención del público. Aunque La Tarumba siempre cuidó la integridad física de sus actores, a diferencia del riesgo físico que enfrentaba el cirquero en el pasado.

La remodelación del Cocolido en circo de cámara, no sólo tomó en cuenta al espacio de representación sino a la casona completa. Como refiere Carlson (1989); un enfoque más abierto tomará en cuenta no sólo al escenario y al auditorio sino a los espacios complementarios del espacio teatral.

Los ambientes complementarios relacionados al núcleo del teatro y entre sí mismos, produjeron una arquitectura teatral integral. Aunque algunos ambientes del primer y segundo piso sólo se vieron intervenidos en su ambientación interior.

La actividad teatral se puede producir en lugares potencialmente escénicos donde una performance configure una arquitectura teatral nueva e integral. Como señala Sorzano (2018), la atención principal de la redefinición del circo parece que ya no estaría en los elementos específicos como el anillo, los payasos o la carpa, sino en el cuerpo humano, “en el arte de las habilidades corporales que se muestran a la audiencia” (Seibel 1993: 9, citado por Sorzano 2018: 56, 57). “...circus is not a location or a building. It is not a tangible place but an ephemeral space where one can learn and see life from a different perspective” [El circo no es un lugar ni un edificio. No es un lugar tangible sino un espacio efímero donde se puede aprender y ver la vida desde una perspectiva diferente] (COL artist 4, citado por Sorzano 2018: 220).

3. La carpa

Este proceso de transformación espacial continuó con el paso a la carpa.

La carpa fue la evolución natural de una organización exitosa. La Tarumba necesitaba más espacio para seguir creciendo y, además, poder moverse por la ciudad y el país, llevando el espectáculo entero. Quería hacer real la posibilidad de trasladar el mundo Tarumba a distintas zonas del Perú. Poder viajar como los circos itinerantes. Para eso, necesitaban una carpa fuerte que, además, tuviera una estética Tarumba. (La Tarumba 25 años 2010: 106).

Fernando Zevallos tenía una idea clara de lo que debía hacerse. La arquitecta Aurora Pérez se encargó de diseñar la estructura con algunos consejos de Augusto Ortiz de Zevallos. Así La Tarumba tuvo en el 2003 la primera carpa tensionada en el Perú. La estructura tenía columnas sólo al centro y en el perímetro. La ventaja era que esto permitía que la zona de los espectadores estuviese completamente libre además de ofrecer comodidad y seguridad. Posteriormente la Carpa importada llegaría en el 2012. (Gráfico 17, 17A, 17B).



Gráfico 17: Carpa internacional de La Tarumba. Vista panorámica exterior. Cortesía Estela Paredes.



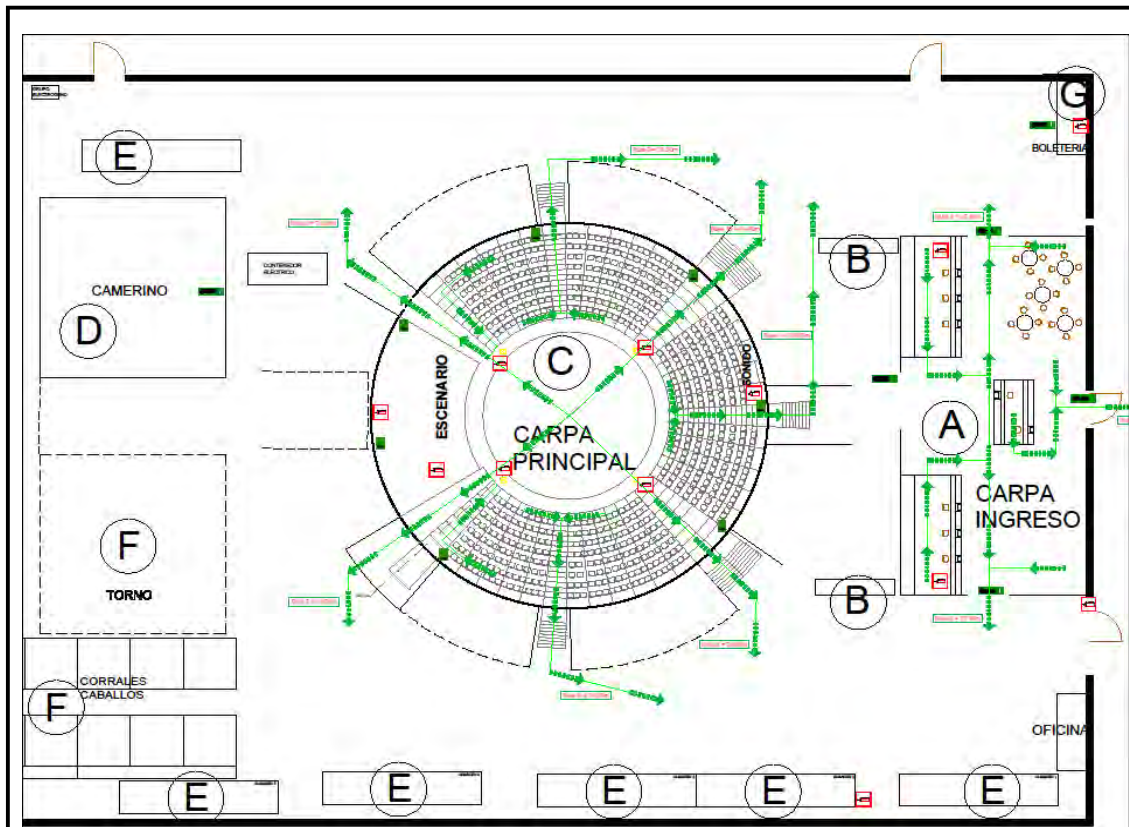
Gráfico 17 A: Carpa internacional de La Tarumba. Vista panorámica interior. Cortesía Estela Paredes.



Gráfico 17B: Carpa internacional de La Tarumba. Vista de estructura interior. Cortesía Estela Paredes.

Distribución de la carpa importada. (Gráfico 18).

- A. Carpa frontal de dimensiones intermedias situada al ingreso de la carpa principal dedicada al expendio de comida rápida y bebidas así como a la exposición de trabajos y publicidad de La Tarumba.
- B. Servicios higiénicos hacia los laterales del ingreso de la carpa central.
- C. Carpa principal central para el espectáculo destinada a actores y público, con capacidad para 992 personas.
- D. Carpa posterior de menores dimensiones dedicada a camerino con vestuario, maquillaje, vestidores y espacio central para calentamiento de los actores.
- E. Contenedores y depósitos en el lateral izquierdo del ingreso.
- F. Carpa posterior de menores dimensiones, llamada: Torno, para el entrenamiento de los caballos. Corrales de caballos al lado del torno.
- G. Boletería en el ingreso al extremo derecho.
- H. Túnel de circulación central que relaciona la carpa del camerino y el Torno con el ingreso al escenario de la carpa principal.
- I. Oficina al lado del ingreso hacia el lateral izquierdo.



LEYENDA

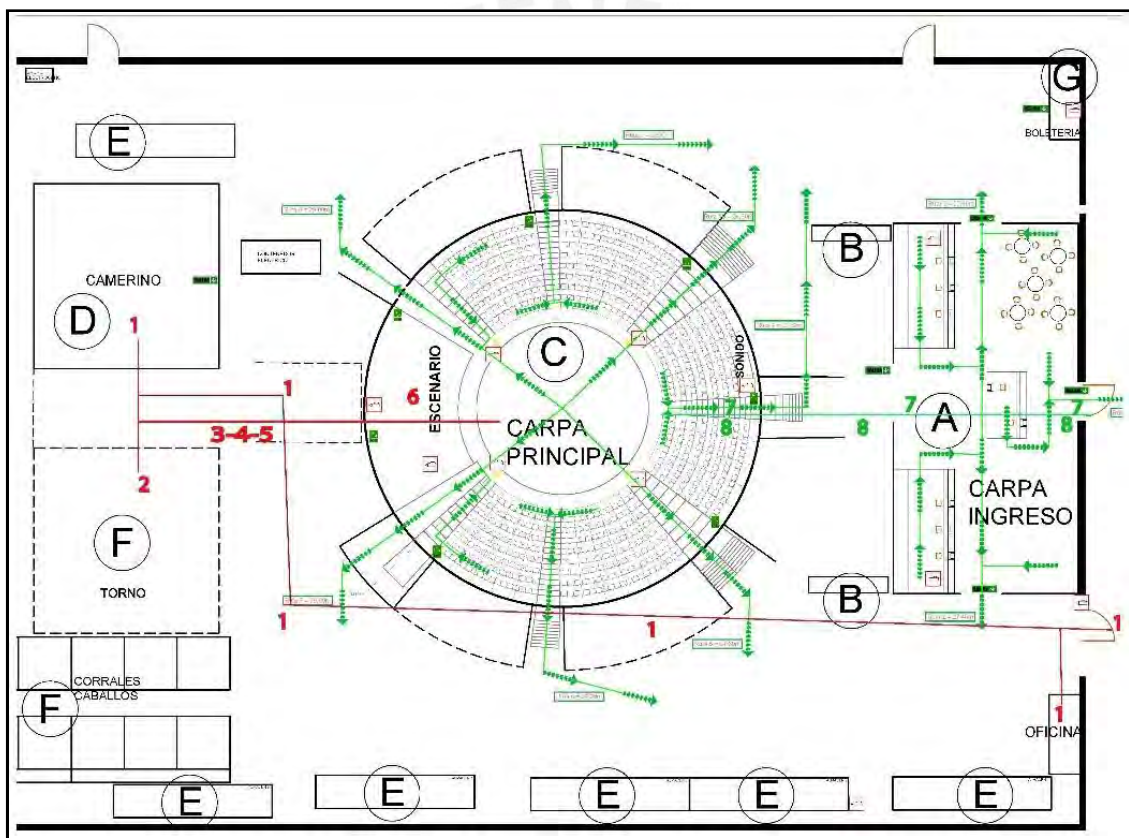
- RUTA DE EVACUACIÓN
- ← DIRECCIÓN DE EVACUACION
- E EXTINTOR
- SALIDA ESCALERAS
- SALIDA

Gráfico 18: Carpa internacional de La Tarumba. Plano de distribución de ambientes. Cortesía Estela Paredes.

Flujo espacial de la carpa importada. (Gráfico 18A).

1. Los actores llegan a una de las carpas posteriores donde se encuentran los camerinos con zonas para vestirse y maquillarse, dejando un espacio central para “calentar” cuerpo y voz.
2. Los entrenadores de los caballos circulan entre el camerino y la carpa gemela pequeña posterior o Torno, que se ubica al lado opuesto.
3. Cuando cada performer está preparado y toca su “número o acto” se dirige hacia el túnel central para salir hacia la carpa principal.
4. Terminada su rutina regresa por el túnel central hacia el camerino donde espera una próxima participación o el final del espectáculo para el saludo general.
5. El entrenador de caballos y sus animales realizan el mismo recorrido ya que el Torno se encuentra en el lado opuesto al camarín también en relación con el túnel central de circulación.

6. Los músicos se ubican en el lado superior del ingreso al escenario y allí actúan durante toda la función.
7. El recorrido del público es exclusivamente por la puerta central de ingreso hacia la carpa mediana frontal donde puede servirse la comida rápida o comprar sus boletos en uno de los laterales para luego seguir por otra puerta de ingreso hacia la carpa principal.
8. La salida del público es por la misma ruta salvo en situaciones de emergencia, en cuyo caso pueden usar las salidas de emergencia que se encuentran en la dirección de los 7 corredores que existen en toda la extensión radial del círculo de la carpa principal.



LEYENDA

- RUTA DE EVACUACIÓN
- ← DIRECCIÓN DE EVACUACIÓN
- EXTINTOR
- SALIDA ESCALERAS
- SALIDA

Gráfico 18 A: Carpa internacional de La Tarumba. Plano de flujo de recorridos. Cortesía Estela Paredes.

Gráfico 18A - Recorrido de ■ actores y ■ público

Con la carpa el grupo no abandonó la naturaleza itinerante de sus inicios que era una forma de vincular sus prácticas con diferente público. Inicios cuando, en algunos casos, se presentaban en lugares teatrales consolidados, y en otros casos, parte de su práctica era no esperar que el público llegara a ellos sino irlo a buscar donde se encontrasen, generalmente en zonas “vulnerables”. Esto fue una actitud social muy clara en su concepto original. Pero también resultó ser una forma de captación de un tipo de público. La carpa se ideó y configuró como una casa nómada por necesidad. Con capacidad de ser estable e itinerante a la vez, para llevar el “mundo Tarumba” a otros “mundos”.

Esta evolución no fue fácil. Estela Paredes da cuenta en *La Tarumba 25 años (2010)*, que eran tiempos difíciles en los que habían renunciado, por diferentes motivos, a la cooperación internacional. En ese momento prefirieron seguir con su autofinanciamiento como grupo, pero apareció Avina. Avina es una fundación Suiza que se dedica a promover el desarrollo sostenible en América Latina a través de la capacitación de líderes en diversas áreas. Esta fundación había evaluado diferentes posibilidades en el Perú y escogió a La Tarumba para brindarle apoyo a su desarrollo para su labor social. El grupo escogió a Estela Paredes para que los representara y Avina le ofreció ser miembro de su red de socios, lo que implicaba ayudarla a gestionar su propio proyecto. A través de Avina La Tarumba logró hacer un plan estratégico sostenible y organizarse de una manera más coherente para conseguir los planes que se habían trazado. Justamente, en ese momento, la carpa era lo fundamental para su crecimiento y en eso se concentraron. Avina no sólo ayudó con el soporte de gestión sino que también contribuyó con el 10% del presupuesto necesario para implementar la carpa. El 90% restante se financiaría a través de la taquilla y sobre todo a través de algún crédito bancario. Para conseguirlo Estela recorrió varios bancos con presentaciones preparadas gracias a su capacitación con Avina pero no tuvo éxito inicial, ya que los bancos solicitaban indicadores de retorno de capital que no existían en relación con la actividad de teatro y menos con la del circo. Hasta que llegó a la cooperativa de ahorro y crédito Ábaco, quienes confiaron en las posibilidades del proyecto. Fue así cómo lograron conseguir los fondos que necesitaban. (p. 82).

Este es el momento crucial al que me referí cuando La Tarumba convierte un modo de producción, en su capacidad para transformar el circo de cámara o circo teatro, en la carpa como la arquitectura teatral ideal que habían imaginado.

Considero que este momento de crecimiento fue un estadio clave en el desarrollo de La Tarumba pero también, lo fue o pudo ser, de cualquier otro teatro de grupo de creación colectiva o grupo escénico. No es un estadio que se relacione directamente al estudio

de la espacialidad teatral porque pertenece, más bien, a la estrategia de gestión. Sin embargo, quiero establecer a partir de la idea del chamanismo, que así como el chamán es necesitado por su comunidad para la trascendencia de la misma, los grupos de teatro que generan un mundo imaginado, el cual pretende ser portador de cierta “verdad”, deberían ser reclamados por una comunidad que valora esta experiencia para su propio desarrollo social. De tal manera que los grupos de arte escénico puedan ser integrantes fundamentales de una sociedad, ganando respeto y prestigio para tener la capacidad de recabar los recursos que les permitan establecerse y seguir desarrollándose. No se trata sólo de una buena gestión que recauda dinero, sino que es una instancia más compleja que incluye al actor generador de un “mundo” (espacio) especial e imprescindible que de alguna manera, se tiene que tomar en consideración para un completo desarrollo.

4. El proceso creativo del cuerpo performer

En la carpa, el proceso creativo de La Tarumba va cambiando en cada espectáculo pero sin dejar de tomar en cuenta lo que se hizo en cada montaje anterior. Una secuencia de este proceso creativo es la siguiente: al inicio, Fernando como director, les indica a los actores que vayan acumulando a través de alguna técnica circense lo que quisieran “contar”, cualquiera sea la naturaleza o procedencia del tema, lo importante es comunicar. Por ejemplo: usar el trapecio como herramienta a través de la cual la historia puede ser mostrada. La indicación al performer es: cuéntenos la historia a través del trapecio. Después Fernando va viendo, según el proceso de cada uno, la forma de agruparlos en parejas, tríos o más, y con qué elementos pueden trabajar. También van acumulando material sonoro, olores, colores, además de la historia misma, y relacionando el temperamento del performer con el “número” y con la historia. Si el “número o acto” necesita un mejor dominio invitan a especialistas para que ayuden en determinada herramienta y pueda lograrse un acto bien hecho. Esta preparación dura los tres primeros meses del año. En la carpa La Tarumba realiza un espectáculo distinto al año. Pero no tiene un repertorio fijo. No tienen una cartera de espectáculos. Estela Paredes considera que esto es un fallo que tienen que corregir. En abril, Fernando empieza a recoger todo el material y en mayo empieza a darle forma, con el apoyo de un dramaturgo, de un vestuarista, un director técnico y un director de iluminación. Fernando, como director, confronta sus observaciones con las de sus colaboradores y regresa con sus actores para crear un guión y depurar el espectáculo. En mayo o junio realizan el montaje y en junio lo estrenan.

Los “números” habituales que tiene La Tarumba, entre otros, son: el rola bola, los malabares, el trapecio, el aro, las telas, el monociclo, la cuerda floja, los números de payasos, el acto de los perros amaestrados, el número de los caballos de paso amaestrados y los gimnastas.

Como vemos el cuerpo de los actores de La Tarumba se relaciona con este nuevo espacio arquitectónico que es la carpa, a través de temas específicos y tecnología, creando performance. Tanto en los ensayos como en las funciones, el proceso creativo se basa en la trilogía, actor, espacio, público; generadora de la teatralidad. Entendiendo que durante los ensayos el director y sus colaboradores adoptan la función de espectadores. Semejante a la experiencia de Flamand, La Tarumba no performa el espacio exclusivamente con su cuerpo sino con todo el andamiaje de su cuerpo arquitectural que es la carpa, y a la vez, esta carpa configura sus movimientos.

Como vimos cualquier emoción que sucede en los espectáculos de La Tarumba si bien es cierto está motivada por la iluminación, escenografía y música, es creada fundamentalmente por el cuerpo del performer. Por tanto, esto concluye en espectáculos donde se produce un intercambio social y de transformación humana.

En relación con este tema de la emoción, quiero señalar que un principio Aristotélico fundamental del teatro es: que los actores no deben actuar la emoción ni las características del personaje sino su acción física. Es decir, lo que hacen los personajes. El actor imita el comportamiento del ser humano y por tanto ES según lo que HACE. Además, en la técnica actoral se le enseña al actor que las atmósferas, que son las que también producen emoción, no se pueden actuar. Las atmósferas son asunto de otras artes como la iluminación y la escenografía. Sin embargo, la atmósfera puede alterar el comportamiento humano, en este caso, puede alterar el comportamiento del actor. Así es que como en ningún otro escenario, el actor de La Tarumba puede trabajar la emoción a través de su cuerpo, porque su cuerpo en movimiento es una forma de comportamiento.

Pero el cuerpo performer de los actores de La Tarumba no sólo organiza el espacio sino también el tiempo.

Chebo Ballumbrosio, director de los músicos, fue inicialmente el maestro de música de Los Tarumbos. La Tarumba entiende la música no sólo como un acompañamiento a los números del circo sino también como una expresión interna y expansiva del cuerpo del actor o performer. A través de las notas musicales, que pueden ser producidas por instrumentos pero también por el cuerpo del actor a través de sus propios sonidos, compases, movimientos, etc, se establece un ritmo personal y grupal que organiza el

tiempo de cada número. Por tanto, si algún momento de este ritmo no se produce, el ritmo se interrumpe y el número se corta, lo que puede ser mortal. Es así que, el ritmo es estar presente. De esta manera el cuerpo del performer en tanto música organiza el tiempo del espacio dramático al estar presente en todo momento. De lo contrario se juega la vida. Esto parece no sólo parte de una práctica escénica sino, sobre todo, una enseñanza de vida. Es una forma de educación a través del arte. Actividad que desarrolla La Tarumba desde sus inicios.

5. La próxima arquitectura teatral

Me parece pertinente mencionar una conversación sostenida con Fernando Zevallos hace unos pocos años en el festival de teatro Santiago a Mil, en Santiago de Chile. Conversando con Fernando sobre ese momento inicial en 1994 cuando se hacían muchas preguntas en relación a su espacialidad, Fernando me confesó que hacía un tiempo estaba pensando en otra arquitectura teatral diferente a la carpa. Sin embargo, no entró en detalles. Por eso una de mis preguntas para Estela Paredes en entrevista vía Zoom el 13-04-2021 fue: ¿Cómo crees que será el futuro lugar teatral de La Tarumba? Estela recordó que en una conversación con Fernando, en algún momento, imaginaron que el siguiente espacio teatral arquitectónico de La Tarumba debía ser como una bóveda. Este espacio debía tener un pasillo con el público sentado, dispuesto a lo largo de este pasillo. Hablaron de un espacio largo como el de una iglesia, como el de una capilla, pero que las bancas estuvieran en los laterales, en uno y otro lado del pasillo central, creando un espacio divino de absoluta espiritualidad. Porque el circo tiene ese componente sagrado en el que se tiene que estar bien con el cuerpo, con la mente y con el espíritu. Sólo así se puede lograr lo que uno hace. Porque se está arriesgando la vida, se está arriesgando el cuerpo todo el tiempo. Poner al público sentado a lo largo de cada lado de la capilla y desarrollar en el pasillo central toda la actividad del circo, que el público pueda sentir cuando el trapecista se suelta, que el público pueda sentir su respiración, pueda mirarlo a los ojos, saber inclusive el color de ojos que tiene y saber cómo el músculo se mueve, cómo se impulsa. Es como si el performer y el espectador dieran juntos un salto al vacío al mismo tiempo, como si tuvieran juntos la sensación de volar y caer, siempre bien, tanto en el piso como en el aire. Que la experiencia fuera cercanísima. Es importante esa parte holística de la energía. La importancia de la “energía” se encuentra en una fracción de segundos. Si el trapecista se demora en impulsarse le puede costar la vida o la de su compañero, entonces hay que concentrarse en ese momento totalmente y sentir la energía del otro para en ese momento coincidir, de lo contrario no es posible. Se trata de integrar todo en todo momento.

Como vemos, si el proceso creativo no cierra, ¿por qué tendría que hacerlo la arquitectura que lo contiene?

“This process continues throughout life. It can never reach closure because no culture is itself completely closed and set, nor does any individual continue to relate to surroundings in a permanently fixed way...” [Este proceso continúa durante toda la vida. Nunca puede llegar al cierre porque ninguna cultura está en sí misma completamente cerrada ni configurada, ni ningún individuo continúa relacionándose con el entorno de una manera fija, permanentemente.] (Carlson 1989: 3).

Este último espacio imaginado se basa en una filosofía grupal que Estela relacionó con la siguiente declaración con la que continuó: La Tarumba es una familia porque el circo tiene una procedencia familiar. Como en una familia existen los roles. El más fuerte es el padre o el padrino. Los fuertes son los que reciben al acróbata. Este personaje es el que tiene un carácter fuerte, de soporte, es el que da consejos, el que recibe confesiones, el que recuerda el cumpleaños de todos y tiene una personalidad definida. No es el que se luce, es el que está en el piso para recibir al que hace la voltereta que sí es el que se luce, el narcisista, al que siempre se le tiene que estar bajándole el ego. Se trata de hacer crecer al espíritu. Transformar la materia de la que está compuesta el espíritu. Esta tensión entre la bondad y el egoísmo hay que saberla canalizar.

A continuación queda una etapa por estudiar cuyos aspectos son: la proyección del trabajo de La Tarumba hacia su comunidad, su relación con el entorno urbano, el servicio social, su función y significación.

6. Proyección a la comunidad

En este punto pretendo analizar: la forma en que el trabajo artístico-social de La Tarumba llamado circo social se proyecta a la comunidad, y la relación de la arquitectura del grupo (donde realiza su labor educativa) con el entorno urbano. Es mi intención establecer el efecto que ocasionan las prácticas del circo social del grupo en la comunidad y las formas en que la arquitectura teatral de La Tarumba logra integrarse en su entorno urbano.

Las arquitecturas teatrales han tenido, a través de la historia, un proceso cíclico de integración y marginación en relación con su comunidad.

Recordemos que la primera gran integración del edificio teatral con su comunidad sucede con las culturas de la antigua Grecia y Roma. La comunidad griega se dirigía a estos lugares para formación de civilidad mientras la comunidad romana para el entretenimiento. Pero ambas arquitecturas eran expresiones espaciales coherentes con

sus prácticas escénicas y pertenecían a la ciudad. En la Edad Media sabemos que la comunidad no tuvo acceso a los lugares teatrales ya que se cerraron, pero la actividad teatral, hecha por el clero o la comedia del arte, fue lo que se acercó a la comunidad. A partir del Renacimiento los lugares teatrales se han ido acercando o distanciando de la ciudad amurallada o consolidada, como cuando el teatro Isabelino experimentó marginación y se tuvo que ubicar en los extramuros de Londres por cuestiones de seguridad de Estado. En el teatro contemporáneo podría colocar a La Tarumba en una categoría de teatro no convencional integrado a su comunidad.

La Tarumba con su inicial actividad en la calle, con la transformación de la casona cultural, y con su ideología de acercamiento a la comunidad, siempre tuvo la intención de tener una performance vinculante con su público y de elaborar un espacio teatral cuyas estructuras tuviesen la característica o particularidad de abrirse a su entorno urbano. Pero lo que ocasionó también la proyección e integración con su comunidad fue su preocupación social expresada en una labor educativa a través de su actividad de teatro, circo y música. “Ser forma artística y práctica social al mismo tiempo”. (McAuley 2003: 82). Esto fue lo que posicionó su arquitectura teatral en el entorno urbano, como veremos a continuación.

6.1. Circo Social

Desde el inicio de sus actividades, la labor social de La Tarumba está presente en su trabajo. Esto sucede por su interés natural en la colaboración social, como vimos en el capítulo I, y por los principios filosóficos, que hacen suyos, como nuevo circo contemporáneo, como veremos en este capítulo. El nuevo circo tiene una rama llamada circo social y se practica desde los inicios de la década del 60.

La práctica del circo social, no altera la configuración física teatral circense, más bien propicia que las actividades del circo se ejecuten en espacios no convencionales, rescatándolos para esta práctica, en zonas vulnerables de menores recursos.

En el caso de La Tarumba, según la entrevista realizada a Estela Paredes, cofundadora de La Tarumba, esta labor social se transformaría en lo que ahora es la Escuela Tarumba. Es decir, la actividad social, propicia otro espacio, resultante de la praxis del grupo. Actividad valorada por la sociedad no sólo para la cultura sino también para la educación y desarrollo social.

Para entender mejor esta vertiente mencionaré algunas definiciones, fundamentos y aspectos del circo social:

“El circo social es un proceso de enseñanza-aprendizaje de técnicas circenses que tiene como finalidad la inclusión de personas en situación de riesgo social y el desarrollo de su comunidad”. (Alcántara 2012: 1).

Tiene como características: “un carácter de arte popular, el riesgo controlado, práctica en la comunidad, sentido de comunidad e identidad grupal, el desarrollo de vínculos afectivos, respeto por el otro, logros percibidos rápidamente, la sensibilización a través de las muestras, la autogestión y empoderamiento, genera factores protectores y socializantes”. (Pérez 2008: 22)

Como también señala Alcántara (2012), a inicios de la década del 80 el Circo Contemporáneo, desarrollado en lugares como Cataluña, Bélgica y Canadá, comienza a usar las técnicas del circo como herramientas educativas para el empoderamiento de personas y comunidades en situaciones de desigualdad social. (p. 2)

Alcántara (2012), precisa que la propuesta pedagógica del circo social persigue estimular la creatividad de los participantes y sus actitudes sociales. Así también, utiliza las técnicas del circo como herramienta educativa para transformar una sociedad a través de la transformación de la persona. En este nuevo panorama del circo en relación con su sociedad aparece el rol del formador el cual educa en valores a través de las artes circenses y de calle, cuya labor tienen cuenta respetar los códigos culturales los ritmos y las costumbres de cada lugar donde ejecuta su trabajo. (p. 2, 3, 4, 6). Tiene como responsabilidad hacia la comunidad: "Contribuir a cambiar la percepción que tiene la comunidad en relación a los alumnos que tienen dificultades con su entorno, a través de la creación de números artísticos, la realización de actividades de circo o las representaciones públicas." (Alcántara 2012: 6)

Sorzano (2018), refiere que en América Latina el circo social no sólo es una rama del circo profesional, tampoco es sólo una actividad de apoyo social, sino que se concibe como una opción profesional. Donde se utilizan las habilidades del circo como herramientas para ayudar a que las poblaciones vulnerables desarrollen su autoestima y puedan adquirir dentro de su expresión artística; integración ocupacional y habilidades sociales. (p. 231, 232, 233).

...circus is now portrayed as offering an opportunity to join the system rather than challenge it. Emphasis is placed on the social impact of circus and the increasing number of scholars, or circademics, who are analysing the socio-economic impact of the form. Social circus is becoming a crucial means of demonstrating both the overall value of circus and its specific advantage: namely, its power to transform societies and to contribute to the social order. [...ahora se presenta al circo como una

oportunidad para unirse al sistema en lugar de desafiarlo. Se enfatiza el impacto social del circo y el creciente número de académicos, o circadémicos, que están analizando el impacto socioeconómico de la forma. El circo social se está convirtiendo en un medio crucial para demostrar tanto el valor general del circo como su ventaja específica: a saber, su poder para transformar sociedades y contribuir al orden social.] (Sorzano 2018: 252, 253).

“...behind the emergence of this circus category in which...Latin America has[ve] played a more central role than is generally recognised....,social circus,...is a hybrid; it emerged from a combination of different approaches involving circus training and peripheral populations around the world”. [...detrás del surgimiento de esta categoría de circo...América Latina ha[n] jugado un papel más central de lo que generalmente se reconoce...el circo social,...es un híbrido; surgió de una combinación de diferentes enfoques que involucran el entrenamiento circense y las poblaciones periféricas de todo el mundo]. (Sorzano 2018: 231).

6.2. El circo social de La Tarumba

A pesar de que el movimiento llamado circo social se inicia en la década de los 60, una significativa manifestación se produce alrededor de la década de los 80 en varias partes del mundo con experiencias como las de la Ecole du Cirque de Bruselas, el Ateneu Popular 9 Barris en Cataluña y el Cirque du Monde de Cirque du Soleil en Canadá.

Desde 1984 La Tarumba tiene una actividad social vinculada estrechamente con su actividad artística sin tener, al inicio, mayor conocimiento de la filosofía y características del llamado circo social. El grupo se inicia en la calle y sus presentaciones son en algunos lugares teatrales consolidados pero sobre todo en canchas al aire libre, losas deportivas y centros comunales de las zonas vulnerables de Lima.

La Tarumba siempre ha creído que el uso del espacio público es un derecho. Sus prácticas estuvieron enfocadas en darle valor a los espacios públicos realizando presentaciones que tenían no solamente un interés artístico sino la intención de promover experiencias en estos espacios a través del arte. En sus visitas a zonas vulnerables invitaban a los miembros de la comunidad para acercarse a su arte y practicarlo. Uno de los indicadores relevantes de los resultados de esta práctica fue descubrir como los espacios muchas veces estigmatizados como zonas rojas dedicadas a la violencia y al consumo de drogas se transformaban en espacios sociales y eran recuperados para la comunidad. Indicadores que le valió al grupo para presentarlos como estadísticas de retorno social de inversión en reuniones gerenciales para posibles subvenciones o financiamientos.

Para precisar a qué me refiero con espacios públicos, mencionaré la definición de Muñoz (2003), que "plantea que los espacios públicos son aquellos lugares compartidos en su uso por los miembros de una comunidad, por ejemplo plazas, jardines, parques, transporte público. Es decir son los sectores en los cuales las personas transitan por tiempo indefinido, según su propio criterio." (Citado por Pérez 2008: 66).

La práctica artística de La Tarumba en espacios comunitarios promovió y siempre ha promovido la participación, no sólo de las personas interesadas en las presentaciones, sino, sobre todo, de jóvenes interesados en la práctica de la técnica del circo y de la comunidad interesada en el desarrollo de sus jóvenes.

Montero define participación como un "proceso organizado, colectivo libre, en el cual hay una variedad de actores, de actividades y de grados de compromiso, que está orientado por valores y objetivos compartidos, en cuya consecución se producen transformaciones comunitarias e individuales" (2005, pag, 229, citado por Pérez 2008: 73). La participación de la comunidad es una acción social pero finalmente tiene un efecto político que, como veremos a continuación, se basa en prácticas circenses que tienen el objetivo de formar el cuerpo para después formar ciudadanía y fortalecer la sociedad civil. Esto generará una comunidad reflexiva y crítica frente a su realidad.

Así, La Tarumba se vincula con las comunidades y barrios que visitan no sólo a través de sus presentaciones sino también de los talleres de formación de técnicas circenses que realizan con los niños y jóvenes de estos lugares. Para La Tarumba no se trata de una estrategia para conseguir subvenciones para su trabajo, sino que se trata de una verdadera vocación de servicio.

Es relevante resaltar la opción principista del circo social de "unirse al sistema en lugar de desafiarlo", ya que esta fue una acción de La Tarumba desde el inicio de su trabajo artístico, antes que como idea adquirida, como una forma de conducta social.

Sin embargo, es en el 2003 cuando se crea oficialmente el Programa de Formación Profesional del circo social. Como se registra en *La Tarumba 25 años (2010)*, "el programa está dirigido a jóvenes y tiene el objetivo de formar artistas integrales, con capacidades y habilidades que les permitan ejercer su profesión desde un rol social, es decir, comprometidos con su contexto". (p. 121).

6.3. La pedagogía

En *La Tarumba 25 años (2010)*, Geraldine Sakuda, directora pedagógica, declara que los formadores del equipo pedagógico del grupo son conscientes de ser maestros y modelos a la vez, todo el tiempo. Ellos entrenan la sensibilidad de los participantes para

que puedan percibir a su compañero en todo momento del trabajo y que sean capaces de comprender sus diferencias y aceptarse como complementarios.

Para La Tarumba, a través del entrenamiento constante de las técnicas circenses, el participante puede tener una actitud de vida igualmente tenaz porque ya tienen el ejercicio físico.

La música también es importante porque implica escuchar al compañero y ser escuchado para poder producirla. Al proponer un ritmo propio y acoplarlo al ritmo del compañero se produce el trabajo en equipo. Su pedagogía propone viajar por la fantasía y la imaginación para explorar las capacidades creativas.

Por tanto, la pedagogía de La Tarumba incluye el juego el afecto y la creatividad. Su actitud es en todo momento lúdica. Para ellos, cuando se plantea un juego se plantea un problema pero también sucede lo contrario; cuando se presenta un problema este se puede resolver a través del ejercicio lúdico.

Ser Tarumba es estar enfocado en el compañero. Ambos se necesitan para el trabajo en equipo. A través del aprendizaje de técnicas como el malabarismo, la acrobacia, el trapecio y técnicas de payaso y clown desarrollan valores como: el esfuerzo, compartir, ser solidario, la superación, la autoestima, la comunicación, y la participación. Pensar en el bien común, será en el futuro, pensar en su comunidad y por tanto en su país. La filosofía fundamental es que a través del entrenamiento físico, al cambiar la conducta de los cuerpos, después se cambiarán las propias vidas. (p. 90).

La casona remodelada donde se encuentra el circo de cámara o circo teatro constituyó la arquitectura fundamental para el desarrollo del circo social. En sus instalaciones no sólo se presentaban los espectáculos del grupo sino que también se adaptó el espacio para acoger los talleres de formación circense, de tal manera que los jóvenes participantes aprendieron a vincularse con esta arquitectura teatral de La Tarumba y reconocer este espacio como consecuencia de sus prácticas.

Para entender mejor la relación entre las técnicas del circo y las competencias humanas que desarrollan estas técnicas, explicaré algunas de ellas:

Malabarismo: Pérez (2008) señala que el malabarismo se puede definir como la ejecución de un reto visual y físico usando uno o más objetos. Su práctica ayuda a desarrollar tolerancia a la frustración ya que demanda perseverancia y aprender a superar las caídas. El malabarismo contribuye a generar disciplina, concentración, sentido del humor, habilidades, así como afrontar desafíos, todas estas competencias relacionadas con el desarrollo de factores protectores. Esta técnica puede desarrollarse en espacios comunitarios como plazas, centros comunales y losas deportivas, ya que los materiales son sencillos de transportar y son los pasos iniciales para que la

comunidad conozca y se relacione con los participantes y su práctica con los elementos del malabarismo, como pelotas, diabólos o clavos. (p. 37, 38).

Acrobacia: Pérez (2008), menciona que la acrobacia aérea como de piso es una técnica que genera especial atracción del público por el riesgo, pero que en el caso del Circo Contemporáneo se propone el concepto de riesgo controlado. Fortalece la confianza y es la suerte donde prevalece la cooperación por encima de la competencia. Uno de los aspectos relevantes de esta práctica es la necesidad del cuidado del cuerpo evitando conductas como el consumo de drogas y alcohol que bloquearían el desarrollo de las habilidades físicas. Por supuesto, esto promueve conductas de responsabilidad en cada uno de los participantes quienes parten del compromiso inicial con el propio cuerpo (p. 38, 39, 40), para poder cumplir, posteriormente, con el compromiso social.

Técnicas de payaso y Clown: Pérez (2008), da cuenta de que estas técnicas ayudan a desarrollar el sentido del humor de los participantes y en consecuencia logran capacidades como, una mirada más optimista, manejar la vergüenza y expresarse en público. La técnica del payaso propone que ante algún conflicto se puedan generar otras formas de solución que no sean a través de la violencia. (p. 42)

León Trahtemberg, educador, declaró también en *La Tarumba 25 años (2010)*, que este grupo hace del cultivo del cuerpo y los sentidos una motivación educativa poderosa con una marca distintiva y única. También menciona que Howard Gardner, psicólogo de la Universidad de Harvard, afirmaba que el cuerpo, los sentidos, la estética, la comunicación humana, se manifiestan en formas que van más allá de los lenguajes textuales habituales. Concluye que los talleres de La Tarumba estimulan otras inteligencias y talentos más allá de las capacidades intelectuales relacionadas con el lenguaje de las matemáticas tradicionales. Considera que todo esto permite un desarrollo humano original y facilita la convivencia en una sociedad democrática y libre, donde la práctica del circo, teatro y música entran en el mundo de la ética y el civismo. (p. 100).

6.4. El circo social de La Tarumba y su relación con la comunidad

En la parte inicial de este capítulo, he establecido las formas en que el método educativo del circo social de La Tarumba desarrolla las competencias artísticas y humanas de sus participantes, lo que a su vez promueve el desarrollo social de su propia comunidad. Así también, ha quedado establecida una relación entre la comunidad y el circo de La Tarumba que podemos ordenar en tres instancias de acción:

1. Valoración que tuvo y tiene la comunidad de las prácticas circenses como un sistema educativo beneficioso para todos ellos.
2. Aceptación de la espacialidad escénica necesaria para dichas prácticas.
3. Reconocimiento de la arquitectura teatral de La Tarumba como lugar propio de estas prácticas.

En este proceso la arquitectura teatral de La Tarumba se integra al perfil y entorno urbano como una forma y territorio vital de su comunidad.

Lo que a continuación analizaré serán las formas en que este territorio y arquitectura teatral, producto de una praxis particular en constante cambio, se integran a su entorno urbano.

6.5. Relación del circo de La Tarumba con su entorno urbano

La Tarumba ha ido transformando su propia arquitectura teatral a partir de crear un espacio de experimentación de sus prácticas teatrales en la misma casona donde se establecieron. La Tarumba necesitó establecerse espacialmente para desarrollarse.

Sin embargo, su labor educativa en relación con estas prácticas artísticas demandó que su trabajo no dejara de ser itinerante, como en sus inicios.

La aparente contradicción entre establecerse en un lugar y continuar siendo itinerante funciona en realidad como una dicotomía. El establecimiento de La Tarumba en lo que sería el circo de cámara, no implicaba que su arquitectura fuese estática ni que la forma de estar en el lugar fuese permanente.

El grupo encontró la manera de transformar sus necesidades espaciales en una arquitectura flexible, abierta a su comunidad y que a la vez tuviese la posibilidad de ser trasladada a otros lugares donde sus prácticas pudiesen seguir siendo ejecutables. De tal manera que no perdieran la itinerancia necesaria.

Ahora bien, esta itinerancia no ha sido fácil, ha sido complicada. La Tarumba ha tenido que enfrentarse a un entorno urbano complejo. Por un lado, las zonas consolidadas de mayor poder adquisitivo presentaban una trama urbana de organización funcional de lotes cerrados, con una población cuya sociabilización se restringía a algunos parques de uso limitado. Por otro lado, en las zonas vulnerables de la ciudad el grupo se encontraba con una organización urbana precaria, desordenada, informal y violenta.

No sólo la itinerancia fue difícil. Al inicio, la arquitectura del circo de cámara fue un volumen extraño para su entorno urbano que se mostraba homogéneo y reiterativo en su trama y morfología.

Estas formas de intervención urbana de La Tarumba tienen relación con algunos postulados del Situacionismo, aunque el grupo de teatro nunca tuvo conocimiento de este movimiento. Pero me parece pertinente hacer algunos paralelos conceptuales entre las prácticas de La Tarumba y algunas ideas del Situacionismo para entender mejor la relación entre el territorio y la arquitectura de La Tarumba con lo urbano. Parece que las ideas y prácticas del grupo teatral, no fueron influencias directas sino que pertenecieron a la memoria colectiva de un determinado momento de espacio y tiempo histórico.

6.6. Situacionismo

El Situacionismo quiere encontrar otras formas de concebir los lazos sociales y transformar la vida cotidiana valorándola antes que el trabajo.

Tenemos que “Entre los años 1958 y 1961,...la crítica situacionista, que se enfoca en combatir el aislamiento colectivo obligado de millares de seres urbanos, indaga en las alternativas para superar la deprimida vida urbana,...”. (Arias, Candia-Cáceres, Landaeta 2017: 141, 142). Así pues, “la propuesta urbanística del situacionismo constituye una apuesta teórico-práctica enfrentada a la planificación del urbanismo moderno, que consolida el ‘aislamiento colectivo’.” (Arias, Candia-Cáceres, Landaeta 2017: 141).

Carlos Olivera, que es el coordinador de la escuela de circo de La Tarumba y además, según él mismo se define, “el alumno más antiguo que nunca se fue”, tiene una declaración en *La Tarumba 25 años (2010)*, que describe la intervención urbana de La Tarumba en 1989, desde su mirada de niño de 12 años. Olivera señala que cuando La Tarumba llegaba a su distrito (los Olivos) con sus vestimentas de payaso, maquillajes coloridos, zancos y sus instrumentos de música, recorriendo las calles de su barrio, se producía un hecho singular, colorido y sonoro. La Tarumba, en su recorrido, transformaba el barrio aburrido, sin asfaltar, polvoriento, sin luz ni agua, inconcluso en su construcción y de escasa actividad social pública, en una fiesta comunal, lúdica, inclusiva y protectora. El barrio cobraba vida con la irrupción de La Tarumba. (p. 144, 146, 147). El grupo no solamente estaba llamando la atención de los futuros participantes sino que recorría inesperadamente las calles, se confundía con la población y en este acto donde brindaba entretenimiento a la vez citaba a la comunidad a una plaza cercana para ver uno de sus espectáculos y también para invitarlos a futuros talleres. Es decir, La Tarumba revaloraba las calles del entorno urbano y repotenciaba los espacios destinados a la sociabilización.

Esta práctica coincide con el pensamiento Situacionista que valora la posibilidad de un nuevo urbanismo creado fundamentalmente por sus habitantes, al proclamar que “el nuevo urbanismo será el encargado de reintroducir lo imprevisible, el azar, el juego, en el reino de lo previsto y planificado,...” (Arias, Candia-Cáceres, Landaeta 2017: 146).

Como vimos en el capítulo anterior, el teatro tiene una tradición de recorrido a través de las ciudades que viene tanto desde el Medioevo en la cultura occidental como desde las prácticas precolombinas en nuestro país. Pero esto no sólo es tradición empírica sino también influencia teórica. Las influencias más recientes son los conceptos de los renovadores del espacio escénico aparecidos desde inicios del siglo XX pero también la considerada última vanguardia del siglo XX, el Situacionismo. Este último movimiento acuña dos términos relacionados a esta experiencia del *recorrido*: la *dérive* y la *psicogeografía*. “La ‘dérive’ constituye el acto, el gesto, la experiencia efímera de trazar trayectos exóticos o poco habituales en el entramado de lugares y funciones de la ciudad ordenada y jerarquizada.” (Arias, Candia-Cáceres, Landaeta 2017: 145). Y “la psicogeografía, por su parte, se presenta como el instrumento encargado de medir los efectos del medio geográfico sobre el comportamiento afectivo de los individuos, con el fin de crear, a partir de su carácter dislocador, las condiciones para una nueva vida.” (Arias, Candia-Cáceres, Landaeta 2017: 145).

La Tarumba se enfrenta tanto en los barrios consolidados como en las zonas vulnerables, con un tejido urbano de influencia occidental no controlado, que presenta: desatención de las relaciones sociales, encapsulamiento de las preocupaciones personales de sus habitantes, enfoque de su diseño en la explosión demográfica y la circulación vehicular. Temas que critica el Situacionismo en las ciudades europeas pero que se presenta con mayor complejidad en las ciudades latinoamericanas. Es así que podemos verificar que en los sectores urbanos mencionados se produce la homogeneidad urbana que cancela la creatividad. La ciudad con la que se relaciona La Tarumba restringe la sociabilización a algunas zonas como los parques, cuidados o abandonados, que tienen una espacialidad limitada que restringe las relaciones afectivas entre los sujetos, y entre ellos y su entorno urbano.

La Tarumba ha construido a través de los años no sólo una arquitectura teatral coherente con sus prácticas teatrales sino también una arquitectura social diferente que se enfrenta con la homogeneidad de su entorno. Es decir, ha llegado a construir una arquitectura que se proyecta hacia el entorno urbano ocasionando la actividad de sociabilización.

Constant Nieuwenhuys (1920-2005), pintor holandés, miembro de la Internacional Situacionista, menciona que uno de los objetivos de Nueva Babilonia, (ciudad utópica, imaginada y diseñada por él entre 1956 y 1974), es que un nuevo urbanismo deberá estar hecho para el placer, para la creatividad colectiva, para el juego y encuentros fortuitos. En suma, para las necesidades del hombre.

Un aspecto fundamental de la relación de La Tarumba con lo urbano es el juego como provocación y eje de la vida. Las prácticas teatrales, que el grupo tiene en su circo de cámara y en los recorridos itinerantes, proponen el juego para convertir los espacios que ocupan en ambientes lúdicos, propicios para la creatividad colectiva. Asimismo, se convierten en actividades tan significativas que propician un cambio en las zonas urbanas que van ocupando.

La Tarumba tiene una actitud de rescate no sólo de una arquitectura descuidada sino de un entorno vulnerable. En su circulación por la ciudad La Tarumba revaloriza los espacios. Se enfrenta al urbanismo funcionalista y propone, más bien, espacios lúdicos, dinámicos, cambiantes, producidos por ellos y por sus participantes.

6.7. Nomadismo

Ahora, quisiera enfocarme en analizar la itinerancia de La Tarumba en relación con la idea del nomadismo para entender la dicotomía de permanencia y temporalidad del grupo.

Utilizaré, como base, el concepto de Michel Maffesoli, cuyo desarrollo me parece el más útil para relacionarlo con las ideas y comportamientos de la actividad teatral de La Tarumba, que he mencionado.

Kohan (2012), da cuenta de que Maffesoli, en su libro *El nomadismo*, realiza un análisis específico, antropológico y sociológico dónde coincide con Deleuze en oponer el nomadismo al sedentarismo del Estado moderno. Este último es el que ha realizado una domesticación de la vida individual y social. La política desconfía de los errantes, de lo que cambia de lugar, de lo que no puede ser visto ni controlado. Pero el nomadismo es parte del modo de ser íntimo de los humanos y está presente en toda estructura social. La vida errante es la primera acción del ser humano. Más allá de cualquier explicación utilitaria o económica la define como un "deseo de evasión", como una "pulsión migratoria" originaria.

Maffesoli señala que diversas formas de poder siempre han combatido la vida errante. Menciona que Platón destaca el miedo del legislador ante la posibilidad de cambio social. Semejante al miedo de los romanos ante los bárbaros, siglos después.

Por ejemplo, la historia del pueblo judío los ha hecho expertos en ser adaptables a los cambios y al mismo tiempo conocedores de lo que los espacios que lo recibían precisaban. Sin embargo, el nomadismo no puede prescindir del sedentarismo y es así que habla de un "arraigo dinámico". La vida se mueve inevitablemente entre el estatismo y lo errante.

En relación con lo político, toda comunidad precisa de un lugar y de un no lugar. En relación con lo metafísico, "lo que es no puede existir sin lo que podría ser", y en lo religioso es la necesidad de buscar lo invisible en lo visible.

Concluye que los seres humanos no pueden prescindir de ninguna de esas dos dimensiones de la vida. (p. 40, 41, 42, 43).

Por otro lado, me interesa mencionar un referente empírico tratado en el artículo de Sam Trubridge del 2013, *Terra nullius diamond and the empty space*, que basa sus ideas en el término Terra nullius, utilizado por los colonos en Australia para describir un lugar sin reclamar.

Sam Trubridge se crió en un barco donde pasó con su familia nueve años de su infancia a flote viajando por varios países y asistiendo a escuelas en cada lugar que visitaba. Esto desarrolló en él una perspectiva filosófica relacionada a una vida en una superficie fluida y en constante movimiento. Sin aparente pertenencia a ningún lugar y más bien siendo parte de un todo en movimiento. Algo fundamental que señala Trubridge (2013), es que el diseño de performance se puede comparar con los procesos de navegación náutica o terrestre ya que estos no buscan reclamar un espacio sino que son una especie de negociación con el terreno o un transitar a través de él. El movimiento no es el traslado de un lugar a otro, es perpetuo, no tiene inicio ni final. (p. 3, 4).

Trubridge (2013), desarrolla la idea que los seres humanos son criaturas flexibles y que su existencia está basada en su capacidad de movimiento y adaptabilidad para lograr la supervivencia. Relaciona el sedentarismo, con la falta de desarrollo real y cree que los mercados globales contemporáneos son una nueva forma de existencia nómada. Da cuenta de que el teatro tiene una fuerte historia relacionada a las prácticas nómades con las compañías de teatro ambulantes, las ferias adoctrinadoras del medioevo y la comedia del arte. (p. 2). Asimismo señala que itinerancia no implica necesariamente fluidez y pone de ejemplo varias tradiciones escénicas nómades y la forma en que estas transportan sus trabajos escénicos a través del espacio geográfico manteniendo la arquitectura persistente y la cultura, como por ejemplo la carpa de circo, el carnaval, o el escenario de gira. (p. 8).

Es decir, para ser más específico, podemos entender que con la carpa, La Tarumba mantuvo itinerancia más no fluidez. Pero considero que, en el caso de La Tarumba, podemos hablar de la itinerancia de lo estable. De la movilidad de lo estable.

Trubridge (2013), señala que el nomadismo cree que la rigidez en un lugar teatral estático, produce el mismo diseño rígido. Las arquitecturas teatrales permanentes corren el riesgo de convertirse en museos de teatros por mantener patrones fijos de operación. El teatro no debe considerarse como un espacio vacío sino que debe relacionarse con el terreno que habita y con las historias que vienen en él. El teatro debe moverse invariablemente, dialogar con cada terreno que habita y seguir moviéndose para que no termine contando las mismas historias una y otra vez. (p. 19).

Considero que el nomadismo sucede en nuestro país, inevitablemente, por herencia precolombina. Como vimos en el capítulo 2 las representaciones teatrales indígenas se desarrollaban a través de danzas que se ejecutaban durante un recorrido a través de la comunidad. En el momento de los grupos de creación colectiva y actualmente con los llamados colectivos teatrales, es inevitable el nomadismo del teatro, no sólo por ideología de estos movimientos, sino justamente por la falta de arquitecturas teatrales y espacios urbanos destinados a lo teatral. Somos una comunidad, que en mayoría, se encuentra en flujo migratorio permanente. Una comunidad que se sigue movilizándolo y habitando precariamente. Y el teatro es una actividad que sigue buscando lugares dónde expresarse, dónde mostrarse porque al público, poco asiduo a ir a los lugares teatrales, hay que ir a buscarlos donde se encuentren.

Desde los años 60 con el movimiento de teatro independiente hasta la actualidad con la *Red de Salas de Teatro y Espacios Alternativos del Perú*, existe la idea de tener un núcleo donde presentarse pero siempre considerando el valor de la itinerancia como indispensable en su trabajo teatral. Es decir, la práctica del nomadismo pero a partir del establecimiento, a través de lo que Willy Pinto, director del grupo Maguey, llama "tambos" teatrales.

Puedo aseverar, en este análisis, que la idea de establecerse en un lugar para desarrollar una práctica teatral, finalmente, es una forma de estabilidad imaginaria. Considerando la realidad de estar siempre en constante movimiento, establecerse es finalmente una fantasía. La sensación de establecerse crea una sensación de permanencia y seguridad pero sólo es una sensación. Por tanto, considero que la esencia nómada no es una idea contemporánea romántica, sino más bien, una realidad que no podemos olvidar en nuestras prácticas teatrales porque son absolutamente heredadas, actuales y reales.

Sin embargo, volviendo a la idea de establecerse como una acción concreta, la historia espacial de La Tarumba nos demuestra que es necesario establecerse eventualmente para poder desarrollarse periódicamente.

En este momento de la tesis puedo sostener que la conducta urbana de La Tarumba es la itinerancia, pero para darle forma a esta conducta, primero tuvo que darle forma a unas prácticas teatrales que no pudieron desarrollarse sino a partir de establecerse cada cierto tiempo, para desarrollar un tipo de espacialidad cada cierto período.

6.8. Diferencias entre entornos urbanos

Sin embargo, existen grandes diferencias entre el urbanismo de las ciudades europeas y el de las ciudades latinoamericanas, donde grupos de teatro como La Tarumba decidieron y deciden intervenir. Enfrentaré algunas características de cada urbanismo con el propósito de aproximarnos hacia algo de la complejidad de nuestras ciudades:

- Las ciudades europeas son tratadas como ciudades funcionalistas mientras las ciudades latinoamericanas son más bien disfuncionales.
- Las zonas vulnerables de las ciudades latinoamericanas, más allá de aburridas, son más bien inesperadas.
- La trama urbana occidental ha estado en el pensamiento y las manos de urbanistas mientras que la latinoamericana ha dependido, en gran medida, de “lotizadores” o invasores.
- En Latinoamérica grandes zonas urbanas no están consolidadas, son más bien, precarias y están inacabadas. Tiene el concepto opuesto a “la fuerza de lo inconcluso y la belleza de lo derruido”.
- Las zonas consolidadas de las ciudades latinoamericanas tienen lotizaciones cerradas, y por otro lado, el territorio de las zonas vulnerables ha sido invadido por pobladores que arrebataron terrenos. Estas últimas zonas se configuran como lotizaciones más bien abiertas al exterior, pero por estar inacabadas, antes que por decisión de diseño.

Estos son algunos problemas reales de la ciudad con los que actividades teatrales como las de La Tarumba tienen que enfrentarse. Sin embargo, no bloquean las formas como el grupo se relaciona con lo urbano, sino más bien, las define. El grupo se presenta como un territorio y arquitectura estable, reconocido por su entorno urbano, y a la vez temporal e itinerante a través del circo social y su pedagogía teatral. Son estas herramientas con las que es capaz de trasladar su territorio a través de lo urbano latinoamericano y contribuir a la construcción de su propia ciudad.

6.9. Proyecto de Escuela Profesional

Hasta el momento he establecido el desarrollo de la espacialidad teatral de La Tarumba que ha tenido dos arquitecturas o momentos concretos: el circo de cámara y la carpa. Lo particular de esta secuencia es que una de ellas no ha cedido espacio a la siguiente, sino que coexisten hasta la actualidad. El circo de cámara se encuentra en la casona remodelada ubicada en Miraflores, donde actualmente funcionan: los talleres para niños y adolescentes, el programa social Cuerda Firme, el laboratorio de creación en base a entrenamientos, y oficinas administrativas y de producción. La carpa se ubica en Chorrillos para los espectáculos. En la actualidad el grupo también ocupa la casa frente al circo de cámara destinada a la Escuela de Formación Profesional y a oficinas de pedagogía y comercio. Lugar que amplía la presencia urbana de La Tarumba a pesar de su espacio reducido para la demanda de uso. Sin embargo, la idea de escuela ha sido tan importante para que La Tarumba se inserte en su comunidad, que existe un proyecto para la construcción de un complejo educativo de grandes dimensiones destinado exclusivamente a la enseñanza. Me refiero a la tesis que tiene por objetivo el diseño de la “Nueva Escuela Profesional de Circo-La Tarumba” elaborada por Gonzalo La Hoz Astengo (2016). A continuación mencionaré algunos aspectos de este proyecto para dar cuenta de la voluntad de proyección espacial de La Tarumba en la ciudad.

El planteamiento arquitectónico de la Escuela se ubica en la cuadra 58 de la Av. Paseo de La República, Miraflores (gráfico 19), y contaría con 4 pisos en total. Un ingreso superior con dos rampas y un ingreso inferior con una rampa que daría a un patio interior, eje del movimiento del volumen completo. Las aulas que darían la espalda a la vía expresa estarían frente a este patio central. El proyecto cuenta con un espacio principal de representación con doble altura, semicircular, y aulas para las clases teóricas y prácticas de teatro, música y circo. Así también, cuenta con caballerizas, estacionamientos, y todos los ambientes de servicios complementarios. (p. 88, 89). (Gráfico 20, 20A, 20B).

Según La Hoz (2016), el proyecto de la Escuela pretende una integración con la vida de la calle, sustentada en un diseño vanguardista teniendo en cuenta el entorno del distrito de la ciudad. El concepto teórico se basa en una arquitectura de interacción, donde el espacio, el tiempo y la arquitectura, se relacionen con el individuo y el recorrido de este en el recinto mismo. El autor pretende que el recorrido sea lo que defina los espacios en la arquitectura de la Escuela. Los espacios de enseñanza serían parte activa de este recorrido. La Hoz recoge el concepto de movimiento propio de las prácticas del circo para trasladarlo al diseño funcional desarrollado en su programa arquitectónico. (p. 88).



Gráfico 20 A: Vista Exterior, desde el techo del Recinto de presentaciones. La Hoz 2018: p. 119.



Gráfico 20 B: Vista “ojo de pájaro”. La Hoz 2018: p. 117.

Considero que lo más importante de este proyecto sería, la puesta en valor de un eje urbano-cultural-artístico, constituido por tres volúmenes arquitectónicos activos y suficientemente distantes entre sí para crear una tensión espacial urbana importante. Este eje sería, la vía expresa del Paseo de La República y estaría conformado, inicialmente, por el circo de cámara ubicado en Jr. Leoncio Prado 225, Miraflores con un área de 400 m²., la Nueva Escuela Profesional proyectada en Av. Paseo de La República N° 5830 / N° 5848, Miraflores con un área de 3,275.97 m²., y la carpa de

circo ubicada en Chorrillos al pie de la estación del Metropolitano del Centro Cultural Lima Plaza Sur, con un área aproximada de 2,000 m².

La idea de La Tarumba de proyectar su actividad a la comunidad se consolidaría con un volumen abierto a la ciudad y relacionado con sus otros volúmenes de actividades, complementarias entre sí. El sentido de apertura urbana, de edificio abierto a la comunidad, es relevante como uno de los motivadores de la nueva espacialidad teatral para La Tarumba.

Conclusión final

1A. Desde la época de la Colonia hasta mediados del siglo XX las actividades teatrales, sobre todo en Lima, estuvieron signadas por la violencia, por la censura Estatal y el prejuicio de la sociedad.

Los textos teatrales que aparecieron, especialmente en la República desde mediados del siglo XIX a inicios del siglo XX, trataron los problemas sociales de su momento histórico expresándose en géneros teatrales diversos. Sin embargo, tuvieron como respuesta la censura del Estado y el rechazo de los propios ciudadanos. Esta actitud, tanto del Estado como del público, fue la negación de una realidad y por tanto una forma de violencia para hacer perdurar un sistema de beneficios de una clase dominante, que era la que asistía mayoritariamente al teatro de convenciones occidentales. Sin considerar que en esa negación se persistía con una sociedad dividida, sin conciencia de Nación.

Esta acumulación de violencia a través de los años fue determinante para las diferentes reacciones que tuvo el teatro peruano.

A pesar de que en los primeros años del siglo XX la actividad teatral fue creativa, las características de su espacialidad teatral fueron las mismas del teatro occidental convencional o teatro a la italiana.

Durante esta ruta de la violencia se produjeron situaciones traumáticas que quedaron encapsuladas para ser abiertas años más tarde, a través de la aparición de un movimiento de teatro independiente.

1B. Los momentos en la historia, tanto políticos como sociales, desde fines de la década del 50 hasta los 90, dan cuenta de la eclosión sin precedentes de una violencia acumulada a través de los años previos. En esta coyuntura especial aparecieron nuevos textos teatrales llamados de creación colectiva, producto de la necesidad que tuvo el nuevo movimiento de teatro independiente de hablar sobre la realidad social que le tocó

vivir. Este movimiento partió de la disconformidad con el teatro convencional, siendo producto de las influencias internacionales de vanguardia teatral y de la herencia precolombina.

Entre los grupos de creación colectiva que también se autodenominaron teatros de grupo posteriormente, la característica general era tener una posición política de la realidad social. Sin embargo grupos como La Tarumba transformaron estas preocupaciones políticas en desarrollo artístico en sus creaciones escénicas. No trataron sus historias sólo como denuncias dramáticas directas y realistas sino que trabajaron la trascendencia de las mismas por medio de los valores humanos y del humor, transmitidos a través de la práctica circense.

Los teatros de grupo que mantuvieron sólo una posición política de denuncia desaparecieron o tuvieron un estancamiento en su desarrollo. Así también los grupos que transformaron su posición política en desarrollo artístico, introduciendo lo festivo en sus montajes, permanecieron y se desarrollaron a través de los años.

1C. Para que se originaran los textos teatrales de creación colectiva, los actores necesitaron de un proceso creativo con nuevas formas de relación con su espacio escénico. A su vez, estas nuevas formas de relación espacial, entre el actor y el público, configuraron un espacio teatral no convencional.

Las prácticas teatrales de estos grupos tuvieron una metodología de trabajo vanguardista.

2. Las nuevas prácticas teatrales de La Tarumba tuvieron, al inicio, la influencia de la arquitectura teatral occidental convencional, pero después, se originaron cuestionamientos sobre estos mismos espacios. La arquitectura teatral representativa de Occidente fue el teatro a la italiana.

La influencia de los renovadores del espacio escénico que tuvo el grupo, definió su disconformidad y voluntad de cambio espacial. A esto se sumó que los lugares teatrales que les ofrecía Lima tampoco eran de otro tipo que no fuese el convencional.

Otra de las influencias que recogió La Tarumba para la creación de sus prácticas escénicas fue la de la herencia teatral precolombina, que se relaciona con el rescate de las calles para la celebración festiva, musical y danzante del hecho teatral.

Un aspecto fundamental que definió las prácticas teatrales de La Tarumba fue la influencia del circo en tanto práctica, técnica, concepto y pedagogía, así como infraestructura e implementación. La Tarumba, siendo honesta con la conservación de las prácticas circenses en sus trabajos, necesitó otro tipo de arquitectura para su teatro. Es así que la estructura metálica del circo fue fundamental para que el grupo pueda

establecerse en un lugar determinado pero con un andamiaje con capacidad de transformarse, de flexibilizarse y de ser itinerante.

La Tarumba desde el inicio, identificó a su actor como el principal generador de la transformación de un espacio teatral que intuían necesitar. En esta búsqueda de coherencia entre prácticas y espacio, descubrieron que las pautas que necesitaban para diseñar una nueva espacialidad eran sus propios cuerpos en movimiento, observados por profesionales del diseño quienes crearon una nueva arquitectura teatral, la misma que promovió, a su vez, su continuo desarrollo.

La Tarumba decidió, desde un inicio hasta la actualidad, que sus cuerpos fuesen los que crearan movimientos en sus prácticas teatrales, los cuales pudieran llegar a configurar el espacio escénico que necesitaban, de tal manera que la resonancia de ese espacio escénico pudiera performar una nueva arquitectura. Es decir, establecer la idea de la arquitectura performada por un cuerpo performador.

Esto tiene definitivamente una secuencia: el arte teatral necesita de un lugar para manifestarse y lo hace a través del cuerpo del actor que desarrolla una performance y por lo tanto una espacialidad. La misma que produce una arquitectura. Esta arquitectura debería tener la misma capacidad de permanente transformación, que tiene la identidad del artista que la ocupa.

La finalidad es que la arquitectura pueda proponer entidades con procesos que sean evolutivos.

Por otro lado, existe una relación entre los teatros de grupo de creación colectiva que desaparecieron y la ausencia, en estos grupos, de una arquitectura teatral propia.

3. La Tarumba, a través de Fernando Zevallos, planteó una búsqueda de identidad espacial que siguió una secuencia de pasos acertada. Primero, analizaron sus prácticas teatrales para luego, con ayuda de otros profesionales, encontrar la arquitectura teatral coherente con estas prácticas.

La relación entre: actores, público, texto y espacio, creó una morfología teatral propia. En este nuevo lugar teatral, La Tarumba creó un espacio de laboratorio para la exploración artística, que generaría, a su vez, una continua transformación de este lugar teatral.

Esta decisión hizo que el grupo trabajara exclusivamente en su práctica teatral, de tal forma que crearon productos de calidad que lograron prestigio y reconocimiento público, lo que fue fundamental para continuar su desarrollo.

La calle les había servido como un primer laboratorio de expresividad física, pero para continuar con las experimentaciones de sus prácticas teatrales necesitaron establecerse espacialmente para continuar explorando en su trabajo y seguir desarrollándose como grupo teatral. Establecerse no fue sólo una decisión, se trató de una necesidad que contó con la capacidad de poder hacerlo.

El proceso artístico de transformación de casa cultural a circo de cámara fue similar a la transformación de este último a carpa, pero no hubiese ocurrido sin el financiamiento que consiguió La Tarumba por su labor social mediante el llamado circo social. Este circo significó la demanda de su trabajo por su comunidad y por tanto la instauración de la idea de que lo artístico proyectado socialmente llenaba un vacío educativo. El reconocimiento del teatro como formador fue absolutamente clave para su proyección urbana en la comunidad.

En relación con su entorno urbano, La Tarumba define su territorio y arquitectura como estables pero a la vez itinerantes. De esta manera contribuye a la arquitectura y urbanismo de su ciudad.

La comunidad ha contribuido con La Tarumba: valorando sus prácticas circenses educativas, aceptando la espacialidad teatral necesaria para estas prácticas, y reconociendo la arquitectura teatral resultante.

Por otro lado, tenemos que la mayoría de teatros de grupo de creación colectiva que pertenecieron a este movimiento, desaparecieron, no por propia decisión o vencimiento de su trabajo, sino porque no desarrollaron las capacidades para continuar. La Tarumba logró continuar porque tuvo el interés, la decisión y las capacidades necesarias para transformar el cuerpo físico del actor en el cuerpo arquitectónico del grupo, integrado en su entorno urbano.

El centro de interés de La Tarumba se ubicó en la transformación de sus prácticas teatrales, en un cuerpo arquitectónico reconocido, necesitado y respetado por su comunidad. Una opción para el grupo pudo ser la práctica de un teatro confrontador, crítico de su medio social y auto-marginado de su entorno urbano. Sin embargo, esta posición hubiera significado sólo intervenir en el espacio escénico (escenario) y carecer de volumen arquitectónico, pero este volumen era imprescindible para el desarrollo del grupo.

El andamiaje de la carpa de circo de La Tarumba es una extensión de los movimientos del cuerpo del actor y por tanto, este conjunto es el que performa el espacio teatral, y a su vez, este espacio resultante reconfigura los movimientos del actor.

La música en los espectáculos de La Tarumba no sólo es un acompañamiento rítmico sino una pulsión de vida que establece la presencia permanente del actor en el espectáculo escénico. Esto, en los actos circenses de riesgo, es de vida o muerte.

Finalmente, considero que una gran transformación que La Tarumba llevó a cabo, fue la valoración integral de su actividad teatral. Me refiero al valor del teatro como tal. Considerar la labor teatral no como "la quinta rueda" del coche sino como una pieza fundamental de la cultura en la vida social, política y económica del país, pero sobre todo, en la vida educativa de la comunidad. Transformar las "cuatro tablas" indispensables para hacer teatro en un gran cuerpo arquitectónico propio, articulado con el entorno urbano y respetado por su comunidad.



BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara, A. (2012). *El formador del circo social*. Obtenido de <http://quadernsanimacio.net/>
- Arévalo Naranjo, L. (2010). Atención y reparación psicosocial en contextos de violencia sociopolítica: una mirada reflexiva. *Revista de Estudios Sociales*(36), 29-39.
- Arias, J. I., Candia-Cáceres, A., & Landaeta, P. (2017). Más allá del urbanismo situacionista. Acerca de New Babylon de Constant. *Quintana*, 141-156. doi:<http://dx.doi.org/10.15304/qui.16.3610>
- Aristóteles. (2003). *Poética*. Buenos Aires: Distal SRL .
- Artaud, A. (2005). *El teatro y su doble* (5 ed.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Asociación Cultural La Tarumba Grupo de Teatro. (2010). *La Tarumba 25 años*. Lima, Perú: Editorial Planeta Perú S.A.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Berg, M. G. (s.f.). *Pasión y nación en «Hima-Sumac» de Clorinda Matto de Turner*. Obtenido de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pasion-y-nacion-en-hima-sumac-de-clorinda-matto-de-turner/html/ac20184c-48c2-11e0-b1fb-00163ebf5e63_2.html
- Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Borsalino, M. N. (2016). Ballets Triádicos (Escuela Bauhaus). Aproximación a la obra de Oskar Schlemmer como potencial disparador en un trabajo fotográfico. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*(78), 116-120. Obtenido de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=658&id_articulo=13787
- Boudreault, J. (2002). Quelques rapports entre le théâtre et le cirque au Québec. *L'Annuaire théâtral*, 22–36. Obtenido de <https://doi.org/10.7202/041502ar>
- Bourdieu, P. (2012). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires:: Siglo XXI Argentina. Editores.
- Cabrera, E. (2001). XIX Muestra de Teatro Peruano. *Latin American Theatre Review*, 163-166.

- Cajavilca Navarro, L. (2012). Ceremonias y teatro medieval en el Perú contemporáneo. *Investigaciones sociales*, 155-166.
- Carlos Augusto Salaverry. (s.f.). Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Augusto_Salaverry#Biograf%C3%ADa
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Carrilla, E. (1958). El teatro romántico en hispanoamérica. *Thesaurus*, XIII(1, 2 y 3), 36-56.
- Chiarella, M. (2012). *La suerte en la obra teatral de Leonidas N. Yerovi*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- Collazo Albizu, I. (2016). *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca. De Arbeau a Feuillet pasando por la Académie Royale de Danse de Luis XIV*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.
- Contreras, C., & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. doi:10.2307/j.ctt9qdvq9
- Contreras, C., & Zuloaga, M. (2014). *Historia mínima de Perú*. Colegio de México. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/j.ctt14jxnbv.25>
- Copeau, J., & Appia, A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.
- Correa, A., & Casafranca, A. (1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú. (L. Rojas-Trempe, Entrevistador) Obtenido de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043>
- D'Amico, S. (1954). *Historia Universal del Teatro*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Darge, F. (25 de Julio de 2015). Les Bouffes du Nord, l'espace vide idéal. *Le Monde*. Obtenido de https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/08/les-bouffes-du-nord-l-espace-vide-ideal_4716969_4415198.html
- De Cássia, B. (5). O teatro simbolista. *Cadernos letra e ato*(5), 14-23.

- Díaz, G. (1998). Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1970). *Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1970)*, 173-188. Obtenido de <http://hdl.handle.net/1808/3322>
- Díaz, S. (2020). La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina. *INVESTIGACIÓN TEATRAL. Revista de artes escénicas y performatividad. Vol. 10, Núm. 16.*, 27-53.
- El poeta cruzado*. (s.f.). Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/El_poeta_cruzado
- Escamilla Santiago, Y. (2016). Sendero Luminoso, guerra popular y la cuarta espada del comunismo ¿Un maoísmo de los Andes? *Istor: revista de historia internacional*, 117-140.
- Ferrone, S. (1997). Dalla Commedia dell'Arte a Goldoni. *Quaderns d'italià*.
- García-Borés, J. (2010). *Análisis psicocultural de los procesos informales de control y censura social*. Mar del Plata: EUDEM.
- Gerould, D. (2009). The Symbolist Legacy. *A Journal of Performance and Art*, 31(1), 80-90. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/30131091>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. (E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich, Edits.) Popayán, Colombia: Envión Editores.
- Imbert, G. (1988). La ciudad como recorrido (aproximación figurativa a la cotidianeidad). *Actas II Simposio Internacional de Semiótica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Ísola De Lavalle, A. (2018). *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948*. Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Juanes, J. (2005). Artaud y el teatro de la crueldad. *Assaig de teatre*, 48-49, 198-199.
- Khan, O. (2008). *Performance/Architecture: An Interview with Bernard Tschumi*. University at Buffalo. Obtenido de https://www.academia.edu/3776430/Performance_Architecture_An_Interview_with_Bernard_Tschumi
- Kohan, W. (2012.). En torno al pensamiento como nomadismo y a la vida como errancia. Entre Deleuze, Maffesoli y Rodríguez. *Caracas: Revista de Educación y Ciencias Sociales Universidad Simón Rodríguez.*, 33-54.

- Kwakye-Opong, R. (2017). The Atwa Kodzidan: A Unique African Storytelling Theatre Tradition and Architecture in Ghana. *Revista de Estudios Panafricanos*, 10(02), 165+.
- Leacroft, Richard and Helen. (1984.). *THEATRE AND PLAYHOUSE*. Methuen London Ltd.
- Lira, B. y. (1991). *Psicoterapia de víctimas de represión política bajo dictadura: un desafío terapéutico, teórico y político*. Obtenido de ResearchGate: https://www.researchgate.net/publication/265353721_PSICOTERAPIA_DE_VICTIMAS_DE_REPRESION_POLITICA_BAJO_DICTADURA_UN_DESAFIO_TERAPEUTICO_TEORICO_Y_POLITICO_1
- López Gregoris, R. (2006). Plauto y la originalidad. *Minerva: Revista de filología clásica*(19), 111-130.
- Martínez-Pérez, A. (1987). Valoración e influencia de las teorías dramáticas de Artaud. *Anales de filología francesa.*, 57-77.
- McAuley, G. (2002.). *Place and Performance*. México D.F.: UNAM.
- Mediavilla Martínez, P. (2015). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Meneses, B., Moreno, O., & Narváez, J. (2019). El Teatro Popular: herramienta comunitaria para el fortalecimiento del humor social en contextos de violencia urbana. *Pensamiento Americano*, 96-116.
doi:<https://doi.org/10.21803/pensam.v12i24.312>
- Montero, M. (2005). *Introducción a la Psicología Comunitaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Montero, M. (2005). *Teoría y práctica de la psicología Comunitaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Municipalidad de Lima*. (s.f.). Obtenido de <http://www.munlima.gob.pe/actividades/cultura/teatros/segura.html>
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Muñoz, A. (2003). *Seguridad ciudadana, desconfianza y espacios públicos*. Universidad de Santiago de Chile.

- Oleszkiewicz, M. (1995). *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: Universidad de Varsovia, Centro de Estudios Latinamericanos.
- Padilla, R. (s.f.). *El teatro "épico" y bertolt Brecht*. Obtenido de Nexoteatro.: Tomado de: <http://www.nexoteatro.com/Bertolt%20Brecht.htm>
- Panfichi Huamán, I. M., & Lázaro de Ortecho Ramírez, J. M. (1992). *El Teatro de Creación Colectiva en Lima Veinte años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Teatro.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Pérez Daza, M. A. (2008). *El circo social; como herramienta de intervención comunitaria para la prevención de conductas de riesgo psicosocial*. Santiago de Chile: Universidad Santo Tomás.
- Piga, D. (1992). Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. *Latin American Theatre Review*, 137-149.
- Platón. (1979). *Diálogos*. México: Editorial Porrúa.
- Puga Rayo, I. (2012). Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria. *Sociedad & Equidad*(3), 195-210.
- Purovaara, T., Damkjaer, C., Degerbol, S., Muukkonen, K., Verwilt, K., & Waage, S. (2012). *An Introduction to Contemporary Circus*. Stuts.
- Ráez, M. (s.f.). *Guía de Teatros de Lima y Callao*. Obtenido de https://web.archive.org/web/20071012114356/http://www.geocities.com/m_raez/teatros.html
- Ramos-García, L. (2000). El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa. *Latin American Theatre Review*, 34(1), 173-192. Obtenido de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1325>
- Roche Cárcel, J. A. (2000). *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rodríguez Garrido, J. (2008). *El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez Muñoz, A. (2016). *El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del Apocalipsis*. España: UNIVERSIDAD DE MURCIA FACULTAD DE LETRAS.

- Rojas-Trempe, L. (FALL 1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. *LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW*.
- Santistevan de Noriega, L. A. (2020). *La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado.
- Santistevan Gutti, A. (2018). *Entre el nacionalismo y el peso del dólar: Perú y Estados Unidos durante el gobierno de Juan Velasco (1968-1975)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.R.L.
- Sorzano, O. (2018). *Circus between centre and periphery: the recognition of the form in 21st century Britain and Colombia*. London: University of London.
- Stanek, O. (2008). *Capital social y redes sociales: introducción a una reflexión crítica*. Obtenido de Universidad Nacional de Centro de la Provincia de Buenos Aires: <https://www.soc.unicen.edu.ar/newsletter/nro10/capasitaciones/stanek.htm>
- Stoddart, H. (2000). *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press.
- Thétard, H. (1978). *La Merveilleuse Histoire du cirque*. París: Julliard.
- Trubridge, S. (2013). Terra nullius the nomad and the empty space. *Performance Research*, 144-153. doi:<https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818326>
- Vassallo, R. (2016). La rocambolesca historia del Circo Orrin. *Boletín de Monumentos Históricos*, 42-52.
- Velázquez Castro, M. (2005). Leonidas N. Yerovi y la modernidad criolla en la República aristocrática (1895 - 1919). *Escritura y Pensamiento* , 115 – 138.
- Villagómez Paúcar, A. (2020). La violencia política en el teatro peruano. *Pacarina del Sur*(45). Obtenido de <http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano>
- Villanueva, W. (s.f.). *Collacocho*. Obtenido de <https://www.monografias.com/trabajos94/collacocho/collacocho2.shtml>
- Weinstein, B. (2008). Flamaand and his architectural entourage. *Journal of Architectural Education*, 25-33. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/40480863>

Weinstein, B. (2013). Performing Architectures: Closed and open logics of mutable scenes. *Performance Research*, 161-168. Obtenido de <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818328>

Zuluaga Gómez, R. D. (2013). La mimesis en el teatro clásico. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 7.

