

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Reconocer-nos Andi-nos: Identidad, poder y representación escénica de la colectividad andina peruana en la creación de una obra de teatro testimonial

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que presenta:

Valeria Nicole Magda Vasquez Elespuru

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que presenta:

Alvaro Rodrigo Valderrama Segura

Asesor:

Jorge Luis Villanueva Bustios

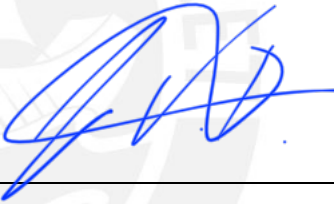
Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Jorge Luis Villanueva Bustios**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Reconocer-nos Andi-nos: Identidad, poder y representación escénica de la colectividad andina peruana en la creación de una obra de teatro testimonial*, de los autores **Alvaro Rodrigo Valderrama Segura & Valeria Nicole Magda Vasquez Elespuru** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **4%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-oct.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Jorge Luis Villanueva Bustios	
DNI: 09534765	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3581-9257	

Resumen

La presente investigación nace con la necesidad de brindar, desde las artes escénicas, un aporte al debate sobre la representación escénica de la colectividad andina peruana por parte de personas blancas, la cual legitima su exclusión y discriminación étnico-racial. Así, por medio de una obra de teatro testimonial, un grupo de cuatro personas, conformado por recién egresados y estudiantes andinos de actuación de la FARES y la ENSAD, se presentan de manera crítica frente a esta. Para esto, realizamos un laboratorio donde contemplamos diferentes dinámicas del teatro testimonial como el trabajo con documentos, la relación con objetos, la narración de vivencias, entre otras. Asimismo, registramos audiovisualmente las sesiones, analizamos las bitácoras, los comentarios de los participantes y las opiniones del público. De esta manera, la recolección de información se basa principalmente en este laboratorio, donde los estudiantes o egresados andinos tienen el espacio para hablar desde sus voces. En consecuencia, los participantes demuestran una estructura de poder, cuyos cimientos se remontan a la Colonia, y la imposición de la identidad andina a partir de una ideología racista que plasma en las representaciones escénicas imágenes estereotipadas de las personas andinas. Finalmente, los testimoniantes se reconocen como personas andinas, hijos de migrantes y en proceso de conexión con su andinidad.

Palabras clave: representación escénica, andino, discriminación étnico-racial, ideología racista, teatro testimonial, poder, Colonia.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiéramos agradecer a nuestros padres, quienes nos han acompañado a lo largo de esta carrera con su amor, escucha, palabras de motivación, entre otras acciones que nos impulsaron a estar hoy presentando nuestro trabajo de investigación para culminar la carrera de teatro. Definitivamente, sin su apoyo constante, este resultado no hubiera sido posible. A ustedes Karina Eléspuru, Luz Segura Casas, Juan Carlos Vásquez y Alejandro Valderrama, nuestro amor incondicional y agradecimientos infinitos. De igual manera, queremos agradecer a otros familiares que jugaron un rol importante dentro de nuestra formación universitaria. Yo, Valeria Vásquez, a mis abuelitas que siempre me acompañan Felícitas Pinedo y Magda Del Águila, quien me cuida y guía desde el cielo; y yo, Alvaro Valderrama, a mis abuelos Manuel Segura Hoyos y a Elena Casas Gamarra, quien partió en el 2021 y que siempre la recordaré con su amor incondicional cuando llegaba a casa.

En segundo lugar, quisiéramos agradecer inmensamente a los participantes del laboratorio, quienes depositaron su confianza en nuestras manos para trabajar con sus testimonios, así como también, por sus preguntas, juegos y reflexiones. Esperamos que esta tesis sea fiel reflejo de sus historias y del camino que transitamos juntos. Muchas gracias Alejandra Calderón, Juliet Pacahuala, Jorge Luis Castillo y Williams Quispe. Asimismo, nuestro agradecimiento a quienes nos apoyaron en la última fase del proyecto: Leonardo Barrantes en iluminación; Antony Montenegro en sonido; Piero Soto en registro fotográfico y audiovisual y al señor Carlos Mejía como encargado del trío musical. Además, quisiéramos hacer una mención especial a dos personas que fueron de mucha ayuda para obtener el resultado final que presentamos: en primer lugar, Kathia Espinoza, la productora de la obra, quien llegó justo en el momento preciso para el cambio de propuesta, permitiéndonos aterrizar y concretar todas nuestras ideas y, en segundo lugar, a Daniela Hidalgo, amiga de la

carrera de Creación y producción escénica de la PUCP, quien estuvo presente en casi toda la tercera fase, alentándonos a continuar y brindándonos consejos para pulir la obra.

En tercer lugar, consideramos que dentro de todo este camino, desde que iniciamos la carrera, nos han acompañado muchas personas sin las cuales este logro tampoco hubiese sido posible: Alberto Isola, Alfonso Santistevan, Ana Julia Marko, María Luisa de Zela, Ana Correa, Marbe Marticorena, Jorge Villanueva, Jorge Rubio, Lucero Medina, Rodrigo Benza, Sebastián Ramos, Daniela Trucíos, Romina López Barreda, Alana La Madrid, entre una lista interminable de docentes y jefes de práctica que han formado este amor que tenemos por el teatro, que nos escucharon cuando tuvimos momentos difíciles, cuando nos encontrábamos entrapados y que nos ayudaron a profundizar este trabajo de investigación desde cortas pero valiosas conversaciones a compartirnos material en sus clases y fuera de ellas. Gracias por sus lecciones y consejos maestros, colegas y amigos. De igual modo, queremos agradecer de nuevo y especialmente a Ana Julia Marko, quien sin su apoyo y guía no hubiésemos llegado a este resultado; así como también a nuestro asesor Jorge Villanueva, por su tiempo, consejos y buena energía.

En cuarto lugar, qué sería de nosotros sin el soporte emocional de nuestros compañeros de la universidad. En ese sentido, es reconfortante reconocer que todos transitábamos por las clases con las mismas ganas de jugar, explorar y crear, hasta las mismas preocupaciones, alegrías y dudas sobre cuestiones académicas, laborales y de la vida, con sus evidentes particularidades. Así también, quisiéramos agradecer a los que nos acompañaron y ayudaron en este proceso, siendo personas externas a la universidad. Aquí, quisiéramos agradecer especialmente a Augusto Casafranca, miembro del reconocido grupo cultural Yuyachkani, que gentilmente aceptó realizar una entrevista para la última etapa de nuestra tesis. Gracias a todos ustedes maestros, amigos y compañeros por estar ahí, hemos aprendido enormemente de cada uno.

Finalmente, llevar a cabo este proceso ha sido muy retador, por la creación de una obra de teatro, al mismo tiempo que nos dedicábamos a escribir y recabar fuentes. Aún con todo, sentimos que hemos logrado el objetivo y estamos más que orgullosos de haber llevado este proceso juntos, ya que sin la enorme ayuda de ambos esta tesis no hubiera sido posible.



Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice.....	vi
Índice de tablas	viii
Índice de figuras	ix
Índice de anexos.....	x
Introducción	1
Capítulo 1. Para reconocer, conocer	6
1.1. ¿Del porqué de la investigación?	7
1.2.1. Identidad	11
1.2.2. Andino	25
1.2.3. Poder.....	37
1.2.4. Discriminación étnico-racial.....	53
1.2.5. Representación escénica	62
1.2.6 Teatro testimonial	69
Capítulo 2. ¿Cómo se planteó el proceso?.....	73
2.1. Enfoque metodológico	74
2.2. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información.....	76
2.3. Diseño de laboratorio	78
2.3.1. Fase 1: búsqueda de impulsos creativos a través de preguntas y respuestas.....	79
2.3.2. Fase 2: trabajo con documentos, objetos y vivencias	81
2.3.3. Fase 3: creación de la obra de teatro testimonial y puesta en escena	82
Capítulo 3. El teatro testimonial como vehículo de reivindicación.....	84
3.1. Proceso de laboratorio.....	85
3.1.1. Análisis de las dinámicas de confianza	93
3.1.2 Análisis de impulsos creativos a partir de preguntas y respuestas	102
3.1.3. Análisis de trabajo con documentos, objetos y vivencias	123
3.2 Manos a la obra	153
3.2.1. Análisis de creación y fijación de elementos de la obra.....	156
3.2.2. La muestra final	178
3.2.2.1. ¿Qué piensa el público?	187
Conclusiones	190

Recomendaciones	196
Referencias bibliográficas.....	198
Anexos	204



Índice de tablas

Tabla 1: Presupuesto inicial para la ejecución del laboratorio de investigación y muestra final	87
Tabla 2: Presupuesto final para la ejecución del laboratorio de investigación y muestra final	88



Índice de figuras

Figura 1: Dibujo sobre la identidad de Jorge Luis Castillo	16
Figura 2: Dibujo sobre la identidad de Juliet Pacahuala	19
Figura 3: Dibujo sobre la identidad de Alejandra Calderón	22
Figura 4: Dibujo de Williams Quispe sobre la identidad.....	39
Figura 5: Esquema de causa-efecto de la representación escénica de la colectividad andina peruana por parte del poder hegemónico blanco en su identidad	67
Figura 6: Del miedo de explorar a través de la dinámica ¡Guíame, compañero!	94
Figura 7: ¡Exploremos en Guíame compañero!.....	95
Figura 8: Tercer nivel en el ejercicio sentarse en la pierna del otro	97
Figura 9: El oso de Poitiers: Alejandra de espaldas para salir a cazar.....	99
Figura 10: El oso de Poitiers 2: Williams resistiendo a ser cazado	99
Figura 11: Diferencias entre lo blanco y lo andino establecida por los participantes del laboratorio	107
Figura 12: Dinámica: Caminata sobre representación.....	129
Figura 13: ¿Está permitido que otra cultura viole a otra cultura con la condición de que le haga un hijo?	136
Figura 14: Escena de Alejandra: Cómprate el libro original	139
Figura 15: Escena de Williams: ¡No le des el vaso!	140
Figura 16: Foto de la familia de Williams en Cusco	141
Figura 17: Foto del abuelo de Alejandra en la mina	142
Figura 18: Foto de la constancia de participación de Jorge en el Congreso escolar internacional.....	143
Figura 19: Foto de escena del juicio	159
Figura 20: Foto de escena de fiesta.....	161
Figura 21: Alejandra nos comparte la falda de su abuela en la exploración.....	166

Índice de anexos

Anexo 1. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W. y Calderón, A.	204
Anexo 2. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.	210
Anexo 3. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.	216
Anexo 4. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.	232
Anexo 5. Transcripción de entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.	245
Anexo 6. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.	253
Anexo 7. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.	256
Anexo 8. Transcripción de la entrevista a Marko, A., D. A., T. C. y O. S.	275
Anexo 9. Libreto de la obra Reconocer-nos Andi-nos.....	283

Introducción

“Cada tanto un peruano humilla a otro porque desprecia el color de su piel, su origen, su historia. ¿Es tan malo ser un cholo?” (Avilés, 2021, pp. 25-26).

La pregunta planteada por Marco Avilés en su libro *De dónde venimos los cholos*, nos cuestiona sobre un tema que sigue estando vigente en la actualidad: el racismo. Este se evidencia en diversas situaciones donde se vulnera a una persona por sus rasgos físicos, su lugar de origen, sus costumbres, vestimenta, entre otras características relacionadas a ella y al grupo al que pertenece, siendo uno de estos, la colectividad andina¹, a quienes, haciendo alusión a la frase de Avilés, cada tanto se les *cholea*. En primer lugar, para fines de esta investigación, consideramos andinos a personas que provengan directamente de los Andes o que tengan padres andinos, y que se identifiquen como tales. En segundo lugar, ¿qué significa ser cholo? De acuerdo con este libro, en Perú, tanto las personas del Ande como de la Amazonía son considerados cholos por parte de un grupo de la sociedad peruana, el cual no comprende únicamente a personas de un sector económico alto, fenotípicamente iguales, etc., sino a diferentes grupos socioculturales, que usa este término para despreciarlos bajo el estigma de que son salvajes, ignorantes, ingenuos y sucios (2021), un estigma que, de acuerdo a lo investigado, se refuerza a partir de las representaciones escénicas por parte de las personas blancas. Esto se debe, como veremos más adelante, a la influencia del discurso hegemónico *blanco* proveniente de la Colonia, el cual se ha desperdigado e instalado en el imaginario colectivo. Aquí es importante aclarar que hacemos hincapié en la palabra *blanco*, ya que este grupo en particular, históricamente con mayores oportunidades y provenientes de familias aristocráticas peruanas, ha sido conocido como el teatro de élite que ha perpetuado la

¹ En esta investigación, como se mencionará más adelante, agrupamos a las personas andinas para tratar el tema de la discriminación étnico-racial que atraviesa a todos los andinos y no solo a un grupo en particular. Asimismo, alineados con el sentir de las comunidades indígenas, expuesto en el libro *¿Quiénes son los indígenas?* del Centro de culturas indígenas del Perú, nos sumamos a que este grupo se apropie de lo andino autoidentificándose como tales, frente a una sociedad que ha convertido esta palabra en una ofensa y en sinónimo de retroceso.

desigualdad social, por medio de restricciones para el desenvolvimiento escénico de las personas andinas, impidiendo que sean ellas mismas quienes se presenten y criticándolas radicalmente. Asimismo, ha puesto en escena a personas blancas que hicieron uso de distintas herramientas para representar a la población andina y se ha valido de su cultura sin brindarles ningún tipo de reconocimiento. De ahí que en el transcurso de este trabajo hagamos uso de la palabra *predominantemente* o sus variantes, dado que si bien es cierto no es el único grupo que lleva a cabo tales representaciones escénicas, sí es notoria su relevancia dentro de estas propuestas racistas, que directa o indirectamente vulneran la identidad de las personas andinas. Por otro lado, es importante mencionar que, aunque ha habido una reapropiación del término *cholo* en los últimos tiempos, la cual busca empoderar a la población andina específicamente y contribuir a la revalorización de este grupo, no podemos negar tampoco el cariz negativo que contiene esta palabra (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015; Nugent, 2021). Por este motivo, en el presente trabajo abordamos particularmente la connotación peyorativa de esta, al ser parte de la cadena de discriminación étnico-racial, que afecta al país. En ese sentido, esta imagen que se ha creado en torno a las personas andinas ha sido apoyada y perpetuada desde las artes escénicas por representaciones llenas de prejuicios y estereotipos. Debido a ello, esta investigación surge de la preocupación por estas propuestas escénicas realizadas por el poder hegemónico predominantemente blanco, que ha fomentado y mantenido su exclusión, discriminación étnico-racial y vulnerado su identidad a lo largo de la historia. Esto se comprueba en las distintas reacciones de rechazo por parte de la población andina peruana y de un sector de la población que es consciente del daño que genera tales actuaciones.

En tercer lugar, para analizar esta situación de vulnerabilidad con la que lidian constantemente las personas andinas, decidimos crear una obra de teatro testimonial, para que sea esta misma población, desde su propia voz -y voces-, la que denuncie y comparta

escénicamente su experiencia y vivencias. Con esto, escogimos trabajar con estudiantes de actuación andinos, ya que ellos podían dar una visión crítica desde su andinidad y desde su formación escénica. De esta manera, no solo analizaríamos la representación escénica desde la realidad andina, sino desde la propia voz de quienes, además, se forman para representar. Para ello, optamos por construir esta obra con alumnos de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (de ahora en adelante, ENSAD) y de nuestra casa de estudios, la Facultad de Artes Escénicas (de ahora en adelante, FARES) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Esta elección se dio por dos razones, la primera, porque esta última era el lugar donde habíamos recibido nuestra formación artística y, por ende, teníamos contacto de primera mano con estudiantes de actuación, y, la segunda razón, porque al ser parte de la PUCP, una universidad privada, se tornó necesario salir de esa realidad y problematizar el trabajo desde otro punto de vista. De ahí que hayamos escogido a la ENSAD, una escuela pública. Asimismo, íbamos a aproximarnos a las metodologías de enseñanza de cada institución. Cabe precisar que habíamos elegido trabajar con estudiantes andinos que hayan aprobado los siguientes cursos: Construcción de personajes y Escenas. Sin embargo, durante el proceso de selección de participantes, encontramos a una persona que, para nosotros, iba a aportar mucho al proceso del laboratorio, desde su historia e imagen. Este fue el caso de Juliet Pacahuala, de quien hablaremos más adelante, que recientemente había egresado de la ENSAD. De manera que decidimos ampliar los requisitos para formar parte del trabajo a personas recién egresadas, al mismo tiempo que esto nos permitía obtener el punto de vista de una persona con ascendencia andina y que tenía mucha conexión con esa identidad, la cual ya había culminado su carrera.

Ahora bien, una vez decidido esto, a través del teatro testimonial, nos propusimos responder a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se representa la identidad de la colectividad andina peruana en la obra de teatro testimonial con recién egresados y estudiantes andinos de

actuación de la ENSAD y la FARES? A partir de esta interrogante, decidimos trabajar con un grupo de cuatro personas, el cual deseamos desde un primer momento que estuviera conformado por dos hombres y dos mujeres, para así mostrar una propuesta teatral con igualdad de género, lo cual afinaría mucho más el tema al brindar, además, casos de mujeres andinas en relación con el racismo.

En síntesis, por medio del teatro testimonial, cuatro recién egresados y estudiantes andinos de actuación de la ENSAD y la FARES se presentarían de manera crítica frente a la representación escénica de las personas andinas por parte del poder hegemónico predominantemente blanco, el cual hemos confirmado vulnera su identidad. Esto lo harían a través de diferentes dinámicas del teatro testimonial como, por ejemplo, el trabajo con documentos, la relación con objetos, la narración de vivencias, entre otras. Así, los participantes problematizarían una estructura de poder, cuyos cimientos se remontan a la Colonia y que se ha perpetuado hasta la actualidad (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015; Gonzales, 2021a, 2021b; Quijano, 2022; Segato, 2015). De esta manera, se reveló la afectación e imposición de la identidad de la colectividad andina peruana, basada en la ideología racista de la época Colonial (Perona, 2017; Quijano, 2022), que originó prejuicios y estereotipos histórico-sociales, por parte de la élite criolla blanca y que han devenido en la discriminación étnico-racial y exclusión de esta población.

Para esto, dividimos la investigación en tres capítulos: 1) Para reconocer, conocer; 2) ¿Cómo se planteó el proceso?; y 3) El teatro testimonial como vehículo de reivindicación.

En el primer capítulo, abordaremos la descripción del tema, la motivación y la justificación de este; así como también, el análisis de los ejes temáticos -identidad, andinidad, poder, discriminación étnico-racial, representación escénica y teatro testimonial- en contraste con los comentarios de cada uno de los participantes del laboratorio. En el segundo capítulo, redactaremos la organización del proceso metodológico, donde daremos cuenta del enfoque,

el recojo, sistematización y análisis de la información, así como el diseño del laboratorio y lo que experimentamos en este. De esta manera, podremos observar la eficacia de los ejercicios y cómo resolvimos los diversos obstáculos en el proceso. En el tercer capítulo, mostraremos los resultados a los que hemos llegado en el transcurso de las sesiones y la puesta en escena, así como también, la reacción del público frente a la obra, tanto a través del conversatorio como de los pósts opcionales al final de la presentación. Estos últimos reflejaron comentarios adicionales y la respuesta a la siguiente pregunta: ¿considera que hay un poder hegemónico blanco que vulnera la identidad de las personas andinas peruanas a través de las representaciones escénicas?



Capítulo 1. Para reconocer, conocer

Este tema de investigación supone un reto al abordar un tema tan problemático en las artes escénicas como la representación de la colectividad andina peruana por parte de la élite criolla peruana, ya que estamos cuestionando un poder que tiene ganado un espacio en el ámbito de las artes escénicas. Sin embargo, nunca fue nuestra línea directriz caer en los juicios de valor o crear una investigación radical que anulara a un determinado grupo, sino reflexionar y problematizar nuestra acción como estudiantes y futuros profesionales de las artes escénicas. Consideramos que es de suma importancia propiciar debates sanos para contribuir a que la visión de las artes escénicas en Perú se expanda, en el sentido de que generemos propuestas críticas no solo desde el lado del resultado final, como obra o funciones, sino desde el proceso que hay detrás, ya sea la selección de personas, el trabajo de dirección, la construcción de la obra, creación de personajes, etc. Por tal motivo, esta investigación busca aportar al debate sobre cómo representamos los artistas escénicos, dentro de todas las facetas del proceso de creación, específicamente, a las personas andinas peruanas.

De esta manera, en este capítulo podremos observar cómo nació nuestro interés por este tema, cuál es la necesidad de investigar al respecto y cómo abordamos cada eje temático, siempre a la luz de lo que fuimos recogiendo en el proceso del laboratorio con los testimoniantes, por lo que, a lo largo de este trabajo, daremos gran relevancia a lo que ellos nos compartieron. Así, este contraste nos revelará que existe un punto de convergencia con la teoría, de forma tal que la información recogida y el proceso práctico del laboratorio apuntan hacia lo mismo: la afectación de la identidad andina peruana por parte del poder hegemónico predominantemente blanco a través de las representaciones escénicas.

1.1. ¿Del porqué de la investigación?

Uno de los primeros lugares donde se experimenta el racismo es el colegio. Ahí, fuimos víctimas de este en diferentes ocasiones, por nuestro aspecto físico, nuestra forma de hablar, entre otros motivos. A raíz de esto, nos ponían apodos como *llama*, *ñañita*², etc., lo cual nos ubicaba en cierto grupo étnico, generando exclusión de los demás y rechazo a nuestra propia identidad, puesto que somos y tenemos parientes andinos y amazónicos. Esto puede tornarse mucho más grave en algunas situaciones, donde el acoso escolar hacia una persona es constante y no por un solo *motivo*, sino por muchos más que están presentes simultáneamente. Así, podemos hablar de la interseccionalidad, es decir, la presencia de dos o más *motivos* de discriminación que atañen a una misma persona (TED, 2016).

A pesar de ser una realidad latente en el Perú, el racismo ha sido visto como una práctica normal por mucho tiempo, pues incluso la misma gente racializada discriminaba a otras personas, volviéndose en una forma rutinaria de tratar a los demás, donde las autoridades y profesores también reforzaban su normalización, restándole importancia a tales tratos. Asimismo, tal como menciona Kathleen Mary O'Connell, quien desarrolla la involucración de estudiantes rurales andinos y amazónicos a una universidad pública, las personas andinas pueden verse compelidas a rechazar la pertenencia a su colectividad, dependiendo de las circunstancias, para evitar ser discriminadas (2012, p. 99).

Por otro lado, ha habido diversos casos mediáticos que nos han llamado la atención, en los que se han reproducido representaciones escénicas estereotipadas. En relación con esto, diferentes investigaciones en artes escénicas se han centrado en la representación de personajes racializados, en las cuales se menciona que, por medio del humor característico de la comedia, se pueden pasar por alto ideas o conductas inaceptables que reproducen discursos

² Palabra de la Amazonía que significa niña. Sin embargo, dentro de este contexto, se usó para referirse a Valeria de manera burlesca. Asimismo, usualmente va acompañado de una imitación estereotipada de la forma de hablar de esa región para incrementar el nivel de humor.

racistas y discriminatorios (De Los Heros 2000; Pérez, 2016). Un ejemplo de esto es la Paisana Jacinta, personaje que aparece y se populariza en la televisión peruana a finales de los años noventa, el cual era interpretado por Jorge Benavides, un imitador cómico peruano de amplia trayectoria. Mediante diversos sketches cómicos, hacía mofa de una mujer andina, a quien presentaba como atontada, ignorante y sucia. Este caso suscitó serios cuestionamientos de la población peruana y de centros de promoción de las culturas afroperuanas e indígenas, quienes acusaron al personaje de racista³. Sin embargo, no fue hasta el año 2020, como resultado de una demanda de amparo⁴ encauzada por cuatro ciudadanas cusqueñas, con el apoyo de organizaciones como el Instituto de Defensa Legal (IDL) y la ONG Asociación Por la Vida y La Dignidad Humana (APORVIDHA), que se emite una sentencia a favor para sacar definitivamente de los diferentes medios de comunicación a dicho personaje⁵.

Otro caso más reciente que nos llamó la atención fue el de la surfista peruana Vania Torres, quien representó junto a un compañero una escena de dos personas andinas, como parte de una actividad del taller de actuación de Roberto Ángeles. Asimismo, fue acusada de racista por promocionar un desmaquillador sobre su caracterización. Esto generó rápidamente sendas críticas, pues se le acusaba de asociar el color de piel andino con algo sucio que debía ser removido (Redacción La República, 2020).

Ambos casos nos han hecho cuestionar la construcción de personajes racializados principalmente por parte de personas blancas, debido a la insistencia en la reproducción de estereotipos perjudiciales de una población históricamente discriminada y excluida. Además, consideramos que, desde el punto de vista actoral y en consonancia con el investigador José Sánchez en su libro *Ética y representación* (2016), cada interpretación tiene una

³ En el artículo de Susana de los Heros, “Humor étnico y discriminación en La Paisana Jacinta”, se menciona que “esta serie peruana ha sido acusada de racista por diversas personas y grupos, entre ellos, la excongresista indígena Hilaria Supa, LUNDU (Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos) y CHIRAPAQ (Centro de Culturas Indígenas del Perú)” (2016, p. 74).

⁴ Véase Demanda de amparo para reformulación del programa de televisión “La paisana Jacinta” (2014).

⁵ Véase Noticias, pueblos indígenas (2021) del Instituto de Defensa Legal.

responsabilidad moral y ética sobre la construcción de sus personajes, ya que no se debe dejar de lado la historia de discriminación y exclusión de la colectividad andina en este caso, sino que debemos ser conscientes de lo que se puede llegar a hacer con esta, por ejemplo, revictimizarla.

Estas reflexiones nos llevaron a preguntarnos lo siguiente: ¿de qué manera se ejerce el poder en las distintas representaciones escénicas de la colectividad andina peruana y cómo este vulnera su identidad? Para esto, decidimos crear una obra de teatro testimonial con recién egresados y estudiantes andinos de actuación de la FARES, perteneciente a la PUCP, y de la ENSAD, con el fin de explorar la problemática que se genera en el vínculo entre la identidad, el poder y la representación escénica de la colectividad andina en Perú. De este modo, a través de la voz de algunos de los miembros de la colectividad andina, quienes conviven con las diversas formas de representaciones escénicas de su identidad, se buscó observar cómo esta ha sido tratada histórica y culturalmente a través de discursos prejuiciosos y discriminatorios. Así pues, nos propusimos develar una estructura de poder hegemónico, predominantemente blanco, que se ha consolidado en Perú desde la Independencia, a partir de las desigualdades de la Colonia. Esta, basada en los ideales de las clases dominantes y los estigmas raciales provenientes de las personas blancas, ha implantado y fomentado una mirada unilateral de la colectividad andina para superponerse frente a ella y obtener beneficios, reflejados en las desigualdades en todos los ámbitos de la sociedad. Evidencia de ello es que, en el teatro de la élite criolla peruana, los personajes andinos eran interpretados por actores blancos, quienes, por medio de la crítica teatral, rechazaban las propuestas escénicas de las mismas comunidades andinas, adjudicándose, además, la autoridad sobre las representaciones, es decir, cómo era *correcto* presentar una obra de teatro (Gonzales, 2021a, 2021b).

En ese sentido, nos aproximamos a esta investigación desde un enfoque que vincula las artes escénicas y la identidad, con una mirada sobre la base de la democracia y los derechos humanos, ya que las artes escénicas pueden ser un camino para fortalecer las identidades, al explorar física y psicológicamente sobre las personas mismas y sus vivencias. Además, pueden ayudar a construir un mundo más justo y equitativo para todos al afrontar los problemas por medio de la reflexión crítica y la denuncia artística, como por ejemplo a través del teatro testimonial, el cual funciona como vehículo para la canalización del debate y la exploración escénica en torno a este tema, generando propuestas artísticas que ayuden a la deconstrucción de nuestra sociedad. De esta manera, buscamos brindar un espacio donde sean los mismos participantes del laboratorio, quienes se han formado o se encuentran aún en formación para representar a diversos personajes, y que han sufrido discriminación étnico-racial, los que tengan la posibilidad de expresar desde sus voces esta problemática que afecta su identidad.

Finalmente, este tema de investigación nos permite aportar, desde las artes escénicas, al debate sobre la representación de la colectividad andina peruana por parte de las personas blancas principalmente, la cual ha sido apoyada indirectamente por el Estado, debido a su inacción frente a esta problemática. Prueba de ello, es la tardía definición e institucionalización del racismo en 2012 por parte del Ministerio de Cultura, a través de la plataforma oficial Alerta contra el Racismo (Perona, 2017, p. 62). Asimismo, buscamos aportar al compromiso que tenemos los artistas escénicos con la sociedad y la forma cómo impactamos en ella. En resumen, con esta investigación se busca proporcionar un análisis teórico-práctico sobre la problemática del racismo y la discriminación de las personas andinas peruanas al ser representadas, en función de la identidad y el poder, desde la perspectiva de las artes escénicas.

1.2. Mi identidad, mi poder y mi representación escénica frente a lo andino desde el teatro testimonial

Dentro del proceso de investigación, se reconocieron seis ejes temáticos: la identidad, la andinidad, el poder, la discriminación étnico-racial, la representación escénica y el teatro testimonial. A partir de estos, se llevó a cabo el laboratorio, el cual nos permitió analizar cada concepto desde la perspectiva de cada uno de los participantes. Estos fueron Juliet Pacahuala (ENSAD), Jorge Luis Castillo (ENSAD), Alejandra Calderón (FARES) y Williams Quispe (FARES). Tanto Juliet como Williams han vivido toda su vida en Lima; sin embargo, ambos tienen padres provenientes de Huancayo y Cusco, respectivamente. Por el contrario, Alejandra y Jorge, han nacido y vivido parte de su vida en Huancayo, para luego migrar a la capital. Cabe precisar que la elección de los testimoniantes se dio luego de haber participado juntos en un proyecto escénico, razón por la cual contactamos a los posibles candidatos que, en un principio, cumplieran con los siguientes requisitos: aspecto físico o apellidos andinos. En algunos casos, cumplían con ambos y, en otros, solo con uno de ellos, como sucedió con Juliet. Esto, en particular, fue muy importante porque nos permitió derrumbar estereotipos, al no tener los candidatos una *apariencia física* del Ande, pero igualmente serlos. De esta manera, podíamos compartir este hecho con el público, haciendo que cada vez más gente conozca la diversidad de las personas del Ande. Asimismo, no se pensó, en ningún momento, por el lugar de proveniencia, es decir, que tres de ellos fueran de una misma provincia fue algo casual. Aun así, esto no representó ningún problema, porque cada historia era particular y, como hablaremos más adelante, se trataría, en realidad, de cuatro identidades diferentes, lo que nos ha brindado diversas perspectivas.

1.2.1. Identidad

Desde la conquista de América el 12 de octubre de 1492, se creó una división entre españoles y americanos o, como bien apunta el Centro de culturas indígenas del Perú

(CHIRAPAQ) sobre cómo eran llamados estos últimos, para denominarlos de una manera homogénea, indios (2015, p. 27). Más adelante, durante el Virreinato del Perú, se marca una diferencia social que dividía a la población entre españoles, criollos, indios y negros, siendo estos dos últimos, los grupos no favorecidos en mayor o menor escala (Centro de culturas indígenas, 2015; Gonzales 2021a, 2021b; Quijano, 2022). Concretamente, de acuerdo con CHIRAPAQ, los denominados indios también fueron nombrados indígenas aproximadamente por esta época colonial, lo cual se evidencia en un informe inglés de 1598 que diferencia entre los negros esclavos traídos por los españoles y los conquistados de América en 1492. Esta palabra provendría “del francés *indigène* y del latín *indigena* y fue utilizada para nombrar la relación con otros no europeos” (2015, p. 18). A partir de entonces se empezaron a usar indistintamente ambos términos, compartiendo así una carga despreciativa. No sería hasta 1970, durante el gobierno de Velasco, que se la cambiaría por campesino, para reivindicar la labor agrícola de los andinos. Luego, en la década de los ochenta, se volvería a cambiar esta palabra por la de indígena, como una reapropiación del término y para abarcar una identidad que no se limitaba únicamente a lo laboral (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015). Con esto, podemos percatarnos de que históricamente nos hemos puesto como sociedad nombres para saber quiénes somos y de dónde venimos. En otras palabras, para reconocernos identitariamente.

Por otro lado, el Perú, como es bien sabido, es un país pluricultural. Sin embargo, de acuerdo con el censo de 1940, se preguntaba excluyentemente sobre la raza de cada uno. Esto, en definitiva, es un “criterio que al día de hoy carece de validez científica y su utilización no es políticamente correcta” (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015, p. 5). Así pues, el Estado y la sociedad siguieron manteniendo una clara desigualdad social a la hora de descifrar o nombrar quienes éramos. En esa línea, surgieron términos como *mestizo*, que hizo referencia a la occidentalización de las culturas peruanas, haciendo énfasis en la mescolanza

entre una persona blanca europea y los indígenas, donde el primero adquiriría un rol protagónico, mientras que los segundos se iban difuminando hasta desaparecer. La inclusión de este vocablo respondía más que a un carácter de justicia social a la necesidad de construir un país moderno, el cual dejara de lado lo que lo retardaba, como lo indígena (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015). De acuerdo con Quijano, en su libro *Vivir adentro y en contra: Colonialidad y descolonialidad del poder*, la modernidad no es sino una razón más que se ha usado desde la Colonia para establecer relaciones de poder con los indígenas. De esta manera, el autor señala que

“los dominadores a nivel racial, de género y etnicidad, sobre todo del siglo XVIII en adelante, fueron tratados como los más avanzados de la especie ... los otros, por tanto, son inferiores porque no han avanzado en el camino, es decir, en el proceso de historización de la especie ... Los que están más adelante se llaman *modernos* [cursivas añadidas]” (2022, pp. 37-38)

A raíz de esto, en el Perú poscolonial, la inclusión de otros términos poco hacía para la construcción de una identidad peruana. Tal es el caso del vocablo *ciudadanía* (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015, p. 6) o nacionalidad, ante el cual respondemos de manera automática peruano, boliviano, etc., dependiendo del país o espacio geográfico donde hayamos nacido y, por el contrario, no todos necesariamente se sienten identificados con el país que han respondido, dado que no gozan de todos los derechos ni beneficios, hay corrupción, desigualdad, discriminación por raza, género, etc. Esta sensación de no sentirse de una determinada ciudadanía o nacionalidad la sufren a un nivel mucho mayor las personas andinas, quienes históricamente han vivido en un territorio que ha normalizado dicha desigualdad, la cual se fundamenta en la ideología racista.

En ese sentido, retomando la pregunta que nos hacía Avilés y que citamos en la introducción, vale cuestionarnos si una persona del Ande, a quien se llama *cholo* de manera

despectiva y que lidia constantemente con el racismo y la discriminación, es considerada por el Estado y la sociedad, peruano. Asimismo, si la colectividad andina se considera a sí misma peruana. ¿Existe en todo caso una colectividad andina como tal? Primero, sería importante resolver qué es identidad. De acuerdo con Malca, esta sería un fenómeno que abarca tanto el ámbito social como el individual y que se alcanza mediante la articulación de estas (2019, p. 32). Además, como precisa Calderón Chuquitaype, no se puede obtener si no nos encontramos en una estabilidad social y ecológica (1994, p. 76), es decir, para hallar nuestra identidad es importante encontrarnos en una armonía con los demás y con lo que nos rodea. Así pues, mientras vamos construyendo nuestra identidad personal, aquella que nos define a nosotros mismos como personas, construimos también nuestra identidad social, la cual nos relaciona con los otros externos, al juntarnos con diversos grupos. Esto supone que dicho concepto es un fenómeno variable. En esa línea, de acuerdo con el filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman (2013), la identidad no es algo fijo, sino que cambia constantemente. Asimismo, esta se asocia a la moda, entendida como un fenómeno social (p. 23). Según el autor, debido a que esta es variable, es decir, lo que puede gustar ahora no necesariamente gustará más adelante, la identidad de una persona cambiará de igual forma, dado que, con cada circunstancia, construimos nuestra identidad. De esta manera, y en consonancia con el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, Bauman cataloga a la identidad como un *perpetuum mobile*, que equivale a decir que es “algo que cambia perpetuamente” (2013, p. 23). Por lo tanto, no sería algo fijo, sino que en todo momento se puede seguir construyendo. Y si esto es así, teniendo en cuenta la existencia de la identidad personal y social, dentro de la identidad andina, se agruparían una gran gama de identidades. De manera tal que se comprueba que la identidad no sería ni única ni estable.

Concretamente, en el laboratorio hemos podido corroborar esta idea, a partir de la dinámica de creación de dibujos en torno a la identidad, en la cual propusimos que

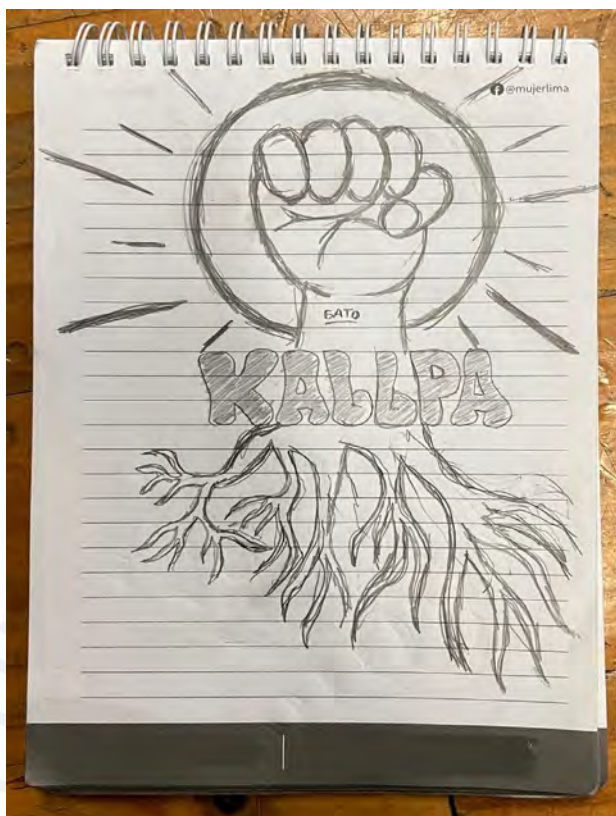
presentaran una imagen de lo que esta significaba para ellos y cómo se relacionaban con este concepto. Cabe aclarar que este ejercicio no puede ser entendido de manera aislada, sino a lo largo del proceso. De esta manera, ya no trabajamos únicamente con la identidad social, que hemos mencionado anteriormente, sino también con la identidad escénica, es decir, aquella que se va creando a lo largo del laboratorio y que se muestra al espectador en la función de la obra de teatro testimonial. Tal como menciona, la magistra en Artes Escénicas por la PUCP, Gabriela Javier, en su tesis de maestría *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé y Pájaros en llamas*,

con identidad escénica nos referimos a aquella que surge en escena, que el espectador conoce como resultado a posteriori de la espectación. No es la misma identidad la del sujeto testimoniante que la del sujeto actor en escena. La diferencia radica en que el trabajo de la estructuración del testimonio supone una selección/recorte/reordenamiento de la memoria que posibilita un tránsito entre la identidad del testimoniante hacia la que ... solo la verbalización y sistematización del testimonio genera (2019, p. 6).

Por su parte, Jorge Luis Castillo, alumno del noveno ciclo de la carrera de teatro en la ENSAD, quien vivió hasta los cinco años en Huancayo, y, luego, hasta los doce en La Merced, ambos lugares ubicados en el departamento de Junín, nos mostró la siguiente imagen, como parte de la dinámica del laboratorio anteriormente mencionada:

Figura 1

Dibujo sobre la identidad de Jorge Luis Castillo



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

El puño, para él, era un reflejo de la revolución social, que se daba a partir de la identidad de cada uno. Con esta afirmación, nos preguntamos de qué manera se relacionaban ambos conceptos, a lo que él nos respondió:

Puse el puño porque ... creo en la revolución [social], creo en, ... que desde nuestra identidad surge esta fuerza que mueve al mundo, ... la historia no se mueve si es que no hay gente que se rebela.... De cómo nosotros nos posicionemos en este momento, ... construimos nuestra identidad por ejemplo, ... yo dije ... yo soy serrano, soy de Huancayo, estoy aquí en Pachacútec [Asentamiento Humano en Ventanilla], ... quiero ser artista. Eso me hizo configurarme a mí, quién soy y qué voy a hacer. No digo que esto es algo fijo, ¿no? Conforme va pasando el tiempo yo he ido cambiando en ideas, ... y cambiaré seguramente, pero de ahí también ha surgido la fuerza para

hacer cosas. Entonces, desde nuestra identidad, para quienes creemos en la cultura y en las artes, se puede hacer algo, poner un granito de arena para cambiar esta sociedad (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

En ese sentido, para Jorge la revolución está en estrecha relación con lo que uno es, lo cual equivale a la identidad, pero como esta no es fija, la revolución, entonces, tampoco se debería entender de la misma manera, tal como él señala. Estaríamos hablando, por ende, de identidades andinas y de revoluciones andinas o sociales en general. Sobre esto, si bien somos conscientes de esta diversidad, la discriminación étnico-racial trasciende a todas ellas y afecta, de alguna manera u otra, la identidad de los andinos a través de las representaciones escénicas. Con esto, nos referimos al conjunto de todas ellas como colectividad andina peruana, para abordar estos temas que no son exclusivos de una sola persona o comunidad, sino que les atañe a todos de manera indiferenciada, aun cuando propiamente no haya una colectividad como tal. Asimismo, reconocemos que no es posible abordar cada una de las identidades andinas en un trabajo de investigación que implica un corto tiempo.

Por otro lado, retomando la identidad que construimos socialmente, también podemos reconocer que no solo se trataría de un fenómeno a partir de lo que nosotros vemos en otros, sino como estos nos ven. Así, de acuerdo con Malca, “la generación de una identidad socioindividual pasaría por un largo y complejo *proceso de confrontación* [cursivas añadidas] con otros individuos y otros grupos humanos ya constituidos, en cuyo seno se socializa y desarrolla un sentido de pertenencia” (2019, p. 36). En otras palabras, la construcción de nuestra identidad social atraviesa la confrontación con la identidad de un grupo y de los individuos que lo conforman, jugando un rol importante nuestra autopercepción y percepción de los demás, y la percepción que los otros tienen sobre nosotros, con lo cual se sigue que nos sintamos a gusto con un colectivo o no. Asimismo, esto no sucede, como menciona Malca, únicamente con un solo conjunto de personas, sino con varios a lo largo de nuestra vida. En

esa línea, Amartya Sen en su libro *Identidad y violencia: la ilusión del destino*, reafirma que la identidad se crea en relación con otras muchas identidades, las cuales podemos encontrarlas en los distintos grupos de los que formamos parte o que nos rodean. De esta manera, nuestra identidad se puede ver modificada, dependiendo con quiénes estemos (2007, p. 27). Vale decir, entonces, que depende de cómo nos veamos y nos vean, cómo nos sintamos y nos sientan, nuestras creencias y la de otros, etc. De tal manera que puede o no coincidir con la identidad que efectivamente tiene una persona. En relación con esto, Erving Goffman, quien aborda el estigma, menciona que este concepto nace a partir de las relaciones sociales, por lo que reconoce dos identidades: la virtual y la real. Una consiste en las características que le atribuimos a una persona y, la otra, las que realmente le pertenecen (2012, p. 14). Así pues, la identidad, que, como hemos mencionado, es algo variable y modificable, también puede ser construida por lo que vemos y esperamos de una persona, es decir, su identidad virtual.

...me puse a pensar ... sobre mi identidad... Primero, que la identidad es súper compleja, porque estamos atravesados en todo momento por un montón de cosas. Segundo, no es solo una, no es solo una cosa, ... no depende solo de mí, depende mucho también de la gente, de cómo me ve, y, lamentablemente, eso también te va configurando, porque, ... si me ven, ... [en] el teatro, ¿no? Tú haces ... papeles de mala, ya te encasillan en los papeles de mala, porque te vieron y te sale de mala bacán [bien], y siempre haces de mala, y eso configura tu identidad, entonces eres un actor de papeles de mala (J. Castillo, 21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

De este modo, se podría crear un concepto de alguien, en términos de identidad, en función de la imagen que las otras personas ven. Además, si esta construcción no solo se origina a causa de lo que uno como individuo transmite, sino por lo que otras personas, que actúan de un determinado grupo étnico, muestran a través de distintos medios de

comunicación en representaciones estereotipadas, también podemos construir una imagen específica y tergiversada de una persona, por lo que es mucho más fácil relacionar la identidad andina con el salvajismo, la ignorancia, la suciedad, etc., lo cual se ha visto en personajes como la paisana Jacinta y otros.

En relación con esto, Juliet nos presentó el dibujo que había propuesto sobre la identidad.

Figura 2

Dibujo sobre la identidad de Juliet Pacahuala



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

Para Juliet, la identidad, de acuerdo con este dibujo, era una diagonal ascendente-descendente que dependía de muchos factores. Esto equivale a decir que las relaciones sociales que construyen la identidad nacen a partir de algo que ella denomina una semilla, la cual tiene gente atrás y adelante, y que en cualquier momento puede explotar, dando vida a otras generaciones. Asimismo, es una construcción compleja que depende de un colectivo, de tal forma que no obedece únicamente a cómo nos percibimos, sino también a cómo somos

vistos por los demás. Es por ello que el dibujo que ella nos presentó tiene ramificaciones inconexas y no lineales, que pueden estar yendo hacia arriba, abajo y/o a los lados, demostrando la confusión, la creación espontánea de otras vidas, la percepción de la identidad por parte de ella, pero, al mismo tiempo, de la sociedad (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD). Así, ella señala, en sus propias palabras:

pensé en una diagonal ascendente, porque creo que la identidad no es algo que se construye en unitario [*sic*], ...no sé qué tanto de decisión tenga uno, ... O sea, puedes decidir formar parte de una comunidad...por tus creencias ... Pero, de repente, fenotípicamente, ya estás enmarcado ... en otra identidad, ¿no? (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD).

Específicamente, en su caso, esta situación dual de lo individual y colectivo es mucho más clara, porque al no tener rasgos marcadamente andinos, sino más bien afrodescendientes, siempre ha visto problematizada su identidad. Así, pese a que ella se concibe de una forma, termina siendo vista de otra. A razón de esto, nos comenta que

Claro, a mí siempre me han socializado como afroperuana, pero no tengo ascendencia ... varios amix [amigos] afroperuanos, me han dicho: “Bebé, pero seguro lo tienes, sino que se han invisibilizado, ¿no?” ... Porque también hay toda una historia de blanqueamiento en todes. Entonces, digo “fácil sí”, ... claro siempre es como, ... me gusta moverme [*sic*], entonces, siempre es ... la chica morenita o la negrita que le gusta bailar, mover el potito o porque me gusta mucho mover el centro; y también tengo un bloqueo con eso, ¿no? Ya como que a veces ando como muy así y a veces me cuesta también mostrarme como fuerte o sensual, pero se me filtra, ¿no? Es como parte de mi carácter, pero no sé. Entonces, también estoy un toque [un poco] trabajando en eso. Entonces, hay cosas que yo veo, pero hay cosas que tampoco veo, porque no

sé cómo otras personas me ven, pero sí de alguna manera siento que soy vista de una forma ... todos nos vamos enmarcando querramos [sic] o no... (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD).

Hay dentro de esta cita, también, otro dato importante, que nos brinda información sobre cómo sienten ellos que son percibidos, el cual es el *blanqueamiento*. De acuerdo con Juliet, muchas de sus generaciones, tal vez, han invisibilizado a las personas afrodescendientes de sus generaciones para poder ser mejor vistos en la sociedad. Esto nos permite confirmar que dentro del imaginario social y, concretamente de la colectividad andina, lo blanco se encuentra en una posición más valorada frente a lo andino y otros grupos étnicos, que terminan siendo despreciados y rechazados.

Este es el caso de Williams Quispe, estudiante de la FARES, de padre cusqueño y madre limeña, que decidió formar parte del laboratorio porque había sido víctima en una fiesta de un acto de discriminación por tener rasgos andinos y porque quería profundizar en su andinidad. Él nos contó que, en medio de una ronda de compañeros de la facultad, uno de estos le negó un vaso de cerveza, el cual todo el grupo estaba compartiendo, y le quiso servir en la tapa de la botella (29 años, estudiante de Teatro de Fares). Ante tal situación, se sintió incómodo, cuestionándose por qué le habían hecho eso, qué pasaba si reaccionaba mal, cómo iba a ser visto por los demás, tal vez como *más salvaje* -de acuerdo con sus palabras-, etc. Este tipo de actos discriminatorios pueden ser reforzados por las representaciones escénicas de la población andina, por medio de las cuales se la presenta como sucia, salvaje, tonta e ingenua. Asimismo, como se comprueba en este caso, estos pueden extenderse a todas las generaciones que conserven rasgos andinos, aún cuando las personas no hayan nacido en el Ande ni se identifiquen como tales, debido a que, como menciona Goffman “existen los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, susceptibles de ser transmitidos por herencia y contaminar por igual a todos los miembros de una familia” (Goffman, 2012, p. 16).

En ese sentido, tal como se constata en la demanda de amparo para la reformulación del programa de televisión *La paisana Jacinta*, a través de estas presentaciones escénicas se “generan estereotipos sociales que fortalecen la discriminación, así como la predisposición al racismo por razón de origen” (IDL& APORVIDHA, 2014, p. 50).

Por su lado, Alejandra, nos mostró el siguiente dibujo:

Figura 3

Dibujo sobre la identidad de Alejandra Calderón



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

En esta imagen, Alejandra nos cuenta que buscó expresar su identidad en torno a su familia, específicamente a las mujeres del grupo, ya que siente una conexión más estrecha con ellas, sobre todo con su abuela y su mamá. Así, la mujer sería su madre, usando una manta y sombreros huancaínos, las cuales son prendas que también usa su abuela. Además, esta figura tiene un trasfondo personal ligado a las hojas de coca, ubicadas en el pecho de su madre. Según ella, la conexión con las mujeres de su familia se da por la sanación que ha recibido por parte de ellas (24 años, estudiante de Teatro de Fares). En sus palabras,

la identidad la he relacionado bastante a mi herencia familiar y a los cuidados que salen de mi abuela y de mi mamá ... la he situado en mi herencia de

mujeres, ... por el lado de la sanación, porque me sanaban mucho con coca, me hacían chupar desde niña ... cuando tienes susto, enfermedades de niño o de niña, ... que ... no tengan tanta explicación, hay una señora mayor que, usualmente, es tu abuela o ... una señora de confianza mayor que te tira en el piso, ... en una camita y, literalmente, te chupa la piel, ... te pone un líquido, que es una mezcla de hierbitas, ... lo escupe. Es es como ella está sacándote los males y, mientras, a mí me daba caramelitos de limón siempre y, también, luego me pasaba con humo de cigarro, entonces, esa era una limpia total que me hacía yo cada dos meses o ... tres meses (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

De esta manera, ha formado su identidad en función a lo que percibió y recibió de las mujeres de su hogar y sus costumbres. Podemos, entonces, confirmar una vez más que la identidad si bien es cierto, es construida por cada uno, es decir, individualmente, también responde a un otro con el cual compartimos un espacio, como el lugar donde uno vive.

Asimismo, Alejandra nos cuenta que cuando llegó a Lima, el cambio de lugar le afectó mucho, por lo que decidió acudir a terapias psicológicas, las cuales no la ayudaban a salir adelante, sino que más bien la revictimizaban, a través de frases como “tú eres migrante, tienes que acoplarte” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). Estas miradas que probablemente buscaban ayudar no eran compatibles con el contexto histórico-social peruano que discrimina constantemente a las personas andinas. Es por ello que optó por buscar una ayuda psicológica que tuviera una mirada decolonial. Esta perspectiva es importante, ya que comparte el sentir de varios miembros del laboratorio, quienes atribuyen las relaciones desiguales en Perú a las diferencias sociales de la colonización y de un punto de vista occidental.

Yo necesitaba una perspectiva decolonial para la psicología... Lo que necesitaba de todas formas y creo que necesitamos como personas migrantes o personas que nos reconocemos de cierta identidad, ... son personas que estén dando servicios con la misma mirada decolonial (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Sobre este punto trataremos más adelante; sin embargo, podemos notar que hay un vínculo entre la identidad y el poder, percibido por los participantes desde el colonialismo y la mirada occidental. Del mismo modo, podemos entablar, de acuerdo con lo que han mencionado, una conexión entre el poder y lo blanco. De tal manera que encontramos una primera vía para analizar nuestra investigación. A partir de estas vinculaciones, los testimoniantes han develado el porqué de las desigualdades sociales hoy en día y cómo a partir de estas se vulnera su identidad.

Finalmente, el concepto de identidad se usa en este análisis como un fenómeno variable, el cual se ajusta a partir de nuestra autopercepción y la percepción de otros, de acuerdo con el grupo con el que nos relacionemos; y modificable, ya que puede construirse a partir de lo que los otros perciben o esperan de otra persona. En otras palabras, se genera por medio de una relación compleja de confrontación entre lo individual y lo colectivo. Esto nos ha permitido que cada participante pueda explorar y/o reafirmar su identidad andina dentro del laboratorio desde una mirada individual y colectiva en relación con sus compañeros, los directores y el público, propiciando así la creación de su identidad escénica. También, desde la mirada de los testimoniantes, este guarda una estrecha relación con el poder, principalmente blanco, ya que podemos acercarnos a la identidad de la colectividad andina peruana desde el entendimiento de los rezagos coloniales. Con esto, buscamos que la obra de teatro testimonial sea un camino de reflexión por parte de ellos mismos en función de sus testimonios sobre cómo el poder hegemónico predominantemente blanco vulnera la identidad

andina a través de las representaciones escénicas, las cuales pueden reforzar su estigmatización, perpetuando el racismo. En consonancia con esto, en el siguiente subcapítulo, abordamos la andinidad, al ser esta la identidad específica que estamos abordando en la investigación.

1.2.2. Andino

En esta investigación, como se mencionó antes, trabajamos con cuatro estudiantes o recién egresados de actuación tanto de la FARES como de la ENSAD. Dos de ellos, se autoafirmaban al inicio del proceso del laboratorio como andinos, y los otros dos, hijos con padres del Ande. Dentro de este último grupo, Juliet se consideraba hija de migrantes y Williams, en la búsqueda de una conexión con lo andino, del cual, cabe precisar, ha vivido por mucho tiempo distanciado. Asimismo, durante el curso del trabajo, estos dos participantes se cuestionaron cómo eran percibidos por los demás al no calzar dentro del imaginario de lo que es una persona andina. Así, por ejemplo, Williams nos mencionaba que, “[él] tenía un problema, porque no es que me dijera: “[...] estoy orgulloso de ser serrano o soy de la sierra” porque siento que nunca viví allá” (29 años, estudiante de Teatro de Fares). Al hecho de no haber nacido en los Andes, se sumaba también, en el caso de Juliet, como hemos visto anteriormente, el aspecto físico:

Identitariamente, ... me socializan también de una forma en la que ... no sé cómo me vean otras personas, pero ya me están viendo así ... qué pasa si ... me están poniendo a un lado porque soy ... de una piel más oscura o ... soy más gruesa, o mi cabello es rizado (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD).

Este comentario de ella nace a partir de su autopercepción en su día a día como una persona con rasgos más afrodescendientes que andinos, lo cual sumado a ser hija de migrantes, la llevó en algunas situaciones a cuestionar su participación en el proyecto al igual

que a Williams. Sobre esto, la Real Academia Española (2023) define muy bien la concepción que se tiene en el imaginario colectivo peruano de las personas andinas, apuntando que refiere a lo “pertenciente o relativo a la cordillera de los Andes” (segunda acepción, definición 1). Sin embargo, para nosotros significa mucho más que provenir de este espacio geográfico, sobre todo reconociendo que muchas personas andinas a lo largo de la historia peruana han tenido que migrar a la capital para poder encontrar mejores oportunidades (IDL & APORVIDHA, 2014; Matos, 1986). Esto nos ha hecho trabajar no solo con personas que hayan nacido y vivido en los Andes, sino también cuyos padres sean provenientes de este espacio geográfico, aun cuando estos no hayan vivido nunca o parte de su vida en este lugar, para explorar desde sus relaciones con lo andino. Asimismo, desde una visión antropológica, este enfoque se profundiza en el artículo de Francisca Fernández, “Memorias en resistencia: festividades y ritualidades andinas en Santiago de Chile”. De acuerdo con ella:

[Existe una] etnificación andina que ha configurado memorias e identidades de resistencia tanto de sujetos indígenas como no, desde la reelaboración de lo que se concibe por lo andino. Existe una apropiación de elementos de la cosmovisión andina de las comunidades indígenas campesinas de Bolivia, Perú, y del norte de Argentina y de Chile, los cuales son resignificados en el espacio urbano de maneras diversas, y además por sujetos que sin ser indígenas se autoafirman como andinos por el hecho de habitar en una territorialidad pluricultural (2018, p. 270).

En ese sentido, el concepto agruparía no solo a personas andinas ni con padres del Ande, sino también a personas que no siendo de este espacio geográfico, se autodenominan como tales por el hecho de haber nacido en un territorio pluricultural. En otras palabras, este concepto está estrechamente vinculado con la identificación y la territorialidad, vale decir, con la forma en que nos concebimos y el lugar que habitamos. Esto significa, en relación con

el aspecto variable de la identidad, que alguien podría haber nacido en el Ande o tener padres andinos, pero no necesariamente sentirse parte de este grupo sociocultural y, en cambio, alguien que vive en un país que comprende los Andes, pero que no nació en ese espacio geográfico, podría identificarse como andino. En esa línea, algunos participantes no habían nacido en los Andes, pero tenían parientes de esa zona, tenían vínculos familiares que los hacía identificarse con la andinidad. Esta definición replantea la forma en que concebimos lo andino, al no delimitarla al espacio geográfico, como menciona la RAE, sino ampliarla a un sentido de pertenencia que tiene como base a la identificación social y territorial. Al respecto, Juliet nos comenta que siente la presencia de la andinidad en su vida, por sus viajes a Huancayo, a la casa de sus abuelos, y su conexión con la cosmovisión de ese espacio geográfico. De tal manera que no se trataría solo de un vínculo por haber nacido en un país como Perú, sino también por la relación familiar estrecha que ella tiene.

Por otro lado, es importante mencionar también la visión andina de los participantes del laboratorio desde una perspectiva decolonizadora. En principio, de acuerdo con Aníbal Quijano, la colonialidad del poder tiene como consecuencia la idea de raza (2022, p. 27). Para entender esto último, en primer lugar, debemos distinguir colonialismo de colonialidad. Según el autor, el primero muestra una relación política entre las identidades y etnicidades diferentes, mientras que el segundo se sustenta en la existencia de un factor *biológico* que determina la vida de las personas: la raza, por ejemplo (2022, p. 28). Esto se entiende mucho mejor con lo siguiente: un país que fue alguna vez colonia y que logró su independencia, puede ya no estar más bajo una subordinación política y, sin embargo, conservar una colonialidad de poder, puesto que mantiene una relación de subordinación y dependencia a parámetros coloniales, como lo son la raza, el género y otras. Por esta razón, Quijano distingue entre colonialismo y colonialidad de poder, porque lo que tenemos hoy en día es una dependencia colonial que reafirma su poder en las desigualdades de la colonia (2022, p.

37). De acuerdo con Quijano, entonces, la teoría decolonial, que también surge en América Latina conduce la respuesta de las personas indígenas que están emergiendo en la sociedad, resignificando y reivindicando su posición social frente a la colonialidad de poder (2022, pp. 41-42). En esa línea, Rita Segato afirma que abordar la desigualdad social desde una perspectiva decolonial permitiría que nos deconstruyamos como sociedad. Por tanto, la decolonialidad aparece como una herramienta frente a la colonialidad de poder en la que vivimos (2015, p. 31). A su vez, Patricia Gonzales reafirma estas postulaciones, señalando que el origen del discurso racista en el Perú proviene del colonialismo y, agrega que se deja ver en la sociedad a través del *complejo de salvador blanco*, el cual “justifica la intervención política de Occidente en el resto del mundo con el argumento de que las poblaciones no-blancas deben ser salvadas de sí mismas” (2021b, p. 24), poniendo como ejemplo el caso de Rosa María Ayarza, mujer blanca perteneciente a la clase alta limeña. Así, dentro de este grupo, había quienes buscaban la esencia peruana no desde el incanato, es decir, la revalorización de la cultura incaica para encontrar una identidad peruana, sino desde la cultura criolla, entendiéndola como “los estratos bajos de la capital, sectores históricamente asociados a las poblaciones negras y marrones” (2021b, p. 20). De acuerdo con la autora, este término fue usado también en la época de la conquista para referirse a la población americana y, luego, con las diferencias entre españoles peninsulares y criollos, este concepto fue adquiriendo un sentido cada vez más negativo, hasta llegar a asociarse a las poblaciones indígenas y afrodescendientes que vivían en los callejones. A partir de esto, Rosa María pretendió “salvar del olvido a la música criolla” (2021b, p. 24) y llevarla “a un plano superior de arte puro mediante las técnicas de música occidental” (2021b, p. 24), sin darle crédito alguno por sus composiciones o permitir que ellos mismos se autorrepresenten. Prueba de esto último es el afiche que presentaron en 1938 para promocionar la obra *Pregonos de Lima*, donde el grupo, conformado por personas blancas, se caracteriza por medio de distintas

herramientas para parecer criollos de los callejones (2021b, pp. 19-25). Este *mesianismo blanco*, la concepción del salvador blanco, difunde la idea de que la esperanza de los colonizados es el hombre blanco europeo (Gonzales, 2021b, p. 24) y es ese mismo discurso el que despierta constantemente la herida colonial que menciona Jorge en una de sus declaraciones. Como se puede comprobar, esta perspectiva fue una constante durante el laboratorio. A partir de esta opinión, casi todos, con excepción de Williams, quien era el que menos había profundizado en la andinidad hasta el laboratorio, volvían a proponer un entendimiento de su identidad y, en general, de su realidad, a partir de un enfoque decolonial. Jorge Luis, fue el primero en visibilizar dentro del grupo esta idea, con lo cual nos comentó que

los pensamientos decoloniales siempre van a partir desde la herida colonial, por eso nos concibe una teoría decolonizante ... porque ... a veces el cholo ... cuando se ve rodeado de gente que tiene los estereotipos hegemónicos, que tiene lenguaje hegemónico, ... nos es natural por toda la represión histórica retraernos ... se nos es inconsciente, sientes ahí ... violencia, porque tú sabes al fondo [*sic*] que es bien difícil [que] vas a tener oportunidades. No sé si sea un espacio de competencia, pero sí está dentro de nuestra subjetividad que hay una jerarquía ... por eso hablo de que existe una herida colonial, ... que la tenemos ... la gente que viene del Ande, ... impresa en nuestros genes ... pero debo decir que nos toca a nosotros, a la gente de este lado, de los oprimidos, los marginados, ser conscientes de eso. O sea, yo tuve que chocarme con esto ... y no tendría por qué ser así. Claro, pero nadie te habla eso, nadie te dice eso (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Desde su punto de vista, Jorge nos manifiesta que esta herida se encuentra instalada en cada uno de los andinos, la cual, en definitiva, puede variar dependiendo de cada persona,

pero es imposible negarla, debido a los hechos histórico-sociales. Asimismo, esta desigualdad proveniente de la Colonia que ha originado dicha herida tiene una repercusión social en todos los ámbitos, ya sea laboral, económico, entre otros. Además, cuando Jorge señala, mediante esta declaración, que les toca a las personas andinas ser conscientes de esta herida, está buscando no quedarse en el victimismo, sino tomar una postura como personas que también tienen poder de agencia. Con esto, nos indicó que muchas veces sucede que cuando ellos son conscientes de esa realidad y la miran desde un punto de vista crítico, descubren que las personas blancas se sienten atacadas por esa posición, tildándolos de *terrucos*⁶ [cursiva añadida] o *resentidos* [cursiva añadida] (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD)⁷, lo que excluye y fragmenta mucho más a esta población. Así pues, como se menciona en la demanda de amparo para la reformulación de la serie de televisión peruana *La paisana Jacinta*, “a diferencia de la población indígena que está fragmentada y resulta débil” (2014, p. 20) otros grupos tienen una ventaja tal, que al encauzar el humor o propuestas racistas de los andinos en representaciones escénicas no contribuyen a la integración de este sector social en la Nación peruana (2014, p. 5). Por esto mismo, Jorge nos apuntó que es importante en aras de vencer la desigualdad, involucrarse en los espacios de personas blancas y tomar agencia (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD)⁸. Asimismo, de su comentario se desprende que esta visión decolonial de la andinidad ha sido silenciada para continuar ese sistema de opresión desde una mirada poscolonial. En términos del escritor Edward Said, en su libro *Orientalismo* (2008),

la presencia del prefijo «pos» no parece sugerir posterioridad, sino más bien, como señala Ella Shohat en un muy influyente artículo sobre lo poscolonial, «continuidades e interrupciones, pero se centra en los nuevos modos y en las

⁶ Terruco: expresión despectiva de terrorista.

⁷ Véase material acompañante, foto 91.

⁸ Véase material acompañante, foto 91.

nuevas formas de las antiguas prácticas colonialistas y no en nada posterior»
(p. 457).

De esta manera, llevando esta cita al contexto peruano, podemos ver cómo lo andino desde una mirada decolonial puede revelar la relación de poder jerárquica que hay entre ellos y las personas blancas.

De igual modo, según el libro *¿Quiénes son los indígenas? Estereotipos y representaciones sociales de los pueblos indígenas en el Perú. Resumen* (2015) escrito por el Centro de culturas indígenas del Perú (CHIRAPAQ), nuestra sociedad heredó de la colonia su estructura social desigual, la cual dividía a los “indios” de los españoles y criollos. De modo que cuando el Perú logró su independencia de España, el poder colonial fue asumido por estos últimos, lo cual ratificó la desigualdad y la exclusión de la población indígena (p. 6).

Aquí es preciso dilucidar lo indígena de lo andino. Como bien hemos mencionado, dentro de los grupos sociales de la historia peruana se reconocería a los andinos como parte del grupo de los indígenas. Al respecto, el Centro de culturas indígenas del Perú (2015) menciona que la palabra indio, procedente de la Colonia y que agrupaba tanto a andinos como amazónicos, es cambiada en el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado por el de campesino, término que benefició a las personas del Ande principalmente, al brindarles un reconocimiento social que no buscaba denigrarlos, en virtud de los pensamientos socialistas de la época, confiriéndole un «enfoque de clase». Sin embargo, tiempo después, en la década del ochenta, se decidió cambiar esta palabra por la de indígena, a razón de que se planteaba que este concepto comprendía una historia y un territorio en común frente al Estado y la sociedad. En consecuencia, se proponía como un término político que se usaba para defender los derechos de los amazónicos y andinos, el cual se reinterpretó, quitándole la carga negativa que había tenido hasta ese entonces (pp. 18-19).

Por tal motivo, es importante diferenciar lo andino de lo indígena, para no generar confusiones, aun cuando dentro de esta investigación nos refiramos aparentemente de manera indistinta a los indígenas y andinos. En otras palabras, a causa de la historia en común que comparten tanto amazónicos como andinos en términos de racismo, se usa por momentos un vocablo en lugar de otro, lo cual puede tener una apariencia sinonímica. No obstante, no debemos caer en el error de pensar que ambas palabras refieren exactamente a lo mismo y usarlas de manera indistinta.

Por otro lado, con este cambio político y social de la palabra indio, la misma comunidad andina, alineada bajo el rótulo de campesinos, sintió que este término los limitaba en la lucha por sus derechos, la autodeterminación, etc., es por ello que poco a poco se empezó a construir una identidad indígena en el Perú para hacerle frente a las desigualdades sociales que acarrea el país desde la Colonia (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015, p.19). Esto nos permite confirmar lo que los testimoniantes nos comentaron sobre el abordaje de la identidad andina desde una perspectiva decolonial.

Ahora bien, retomando el cambio de poder de los españoles a los criollos una vez que se obtuvo la Independencia, estos últimos, que conformaban la aristocracia peruana, obtuvieron beneficios en distintos escenarios, siendo uno de ellos las artes escénicas. Al respecto, Patricia Gonzales, menciona en su tesis de licenciatura *Los indios [a bailar] en su sitio: implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de la danza escénica nacionalista en el Perú* (2021a) que “la élite criolla limeña, concluye Arguedas, había condicionado la creación escénica contemporánea de los migrantes andinos y su descendencia” (p. 24). Esta cita refiere a los cantantes y danzantes andinos, quienes eran presentados vestidos con trajes cusqueños, extremadamente estilizados y supuestamente incaicos de manera indiferenciada, es decir, sin importar su espacio geográfico de procedencia y su cultura. Tales eran “esquemmatizados” con figuras geométricas “incaicas”,

lentejuelas, etc., que se superponían a los atuendos de cada región, invisibilizándolos. Para la élite criolla peruana, se había dado una ruptura del espíritu entre los incas y los indígenas, puesto que estos últimos fueron tratados como servidumbre por los españoles, lo que había provocado una “degeneración” de este grupo y había acarreado como consecuencia la creencia de que solo lo incaico era merecedor de ser cultivado (p. 24).

Asimismo, este desprecio hacia lo andino ha fortalecido también un rechazo hacia lo peruano. Tal como señala el Centro de culturas indígenas del Perú: “las quejas de falta de nacionalismo y patriotismo que la sociedad achacaba a los pueblos y comunidades indígenas eran la prueba palpable del fracaso de la articulación social del Estado” (2015, p. 7). Esta afirmación no solo remite a una época en específico, sino que está presente a lo largo de la historia republicana. Por mucho tiempo, se ha buscado denodadamente un sentimiento de amor patrio que no ha sido correspondido del todo por aquellos que en su documento de identidad figuran como peruanos. Esto ha sido reforzado por la inacción del Estado que ha observado la vulneración de la identidad andina a través de distintos programas o personajes que denigraban a la colectividad andina, sin tomar acciones al respecto, pese a estar suscrito a diferentes convenios nacionales o internacionales (IDL & APORVIDHA, 2014), además, como comentamos anteriormente, recién en el 2012, institucionalizó, a través de la página *Alerta contra el racismo*, la problemática de la discriminación étnico-racial (Perona, 2017, p. 62). Al respecto, según Jorge, “si vemos películas que toman más en serio esto de lo migrante, lo andino, sí vemos que se representa esta contradicción que tenemos al llegar a Lima, de ser peruanos y no sentirse peruanos” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Por su parte, Alejandra agregó que sumado a esta ausencia de amor patrio que se genera por el rechazo que perciben en Lima principalmente, también se puede encontrar discriminación étnico-racial entre los mismos migrantes andinos. Esto debido a que no todos atraviesan las mismas circunstancias al llegar a Lima.

Me cuestiono varias cosas también, para todes la migración no es la misma, ...Uno, porque, a pesar de que vengas de cierto lugar ...o tus ancestros hayan sido andinos, quechuas, no necesariamente cuando llegas a un espacio como Lima, la capital, ... vas a pasarla igual que otras personas. A que voy, a que a pesar de que sean personas huancaínas o provincianas, también pueden llegar a ejercer discriminación y nosotros no estamos libres de eso, lo hacen en Huancayo, acá mismo, o sea, en cualquier lugar lo pueden hacer, pero creo que es muy evidente cuando una persona de allá llega acá y ejerce discriminación sobre las mismas personas de donde esta persona es ... Yo he estado en dos colegios, uno público y uno particular, y acá yo me choqué ... con tres chicas de mi colegio particular y se hacían medio que ... las locas ... era evidente que trataron de desligarse de todo aquello que representaba a Huancayo, ... incluso, yo les decía: “Oye, ¿vas a ir en julio para Santiago?” y era como que: “¡Baja la voz!, ¿no?” y yo: “Ah, ok”, algo así (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

De esta manera, Alejandra problematiza la discriminación de las personas andinas a través del reconocimiento de esta tara social como algo que no se encuentra únicamente en Lima, sino en todas las provincias del Perú. No obstante, también es consciente de que aquí, en la capital peruana, esa situación es mucho más marcada, dado que ella, al igual que sus compañeros, ha percibido esa situación desde su propia experiencia migratoria. Así, como señala Jorge, pueden verse impelidos a negar de dónde vienen por “la violencia estructural, simbólica y cultural que persiste, que está en los medios de comunicación, en la educación, en las instituciones públicas, en el gobierno y todo eso” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). A partir de esta opinión, podemos aproximarnos al estudio de una estructura de poder que opera en la sociedad y vulnera a la persona andina, la cual es importante reconocer para

trabajar articuladamente desde todos sus ámbitos. Sobre este punto, profundizaremos en la sección del poder.

Por otro lado, son conscientes de que hay una mayor inclusión social a diferencia de hace unos años atrás, pero esta, en ocasiones, solo obedece a una mera apariencia, ya que en realidad lo que estarían haciendo las personas blancas en la sociedad sería cumplir con lo que Alejandra muy bien denominó, una “*cuota de diversidad* [cursivas añadidas]” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). En relación con esto, Jorge señaló que para él

la violencia que está ahorita ... solapada en las altas esferas de la comunidad blanca por esta nueva corriente ... de inclusión, ... [se da] porque ya no es políticamente correcto ser racista. Entonces, si quieres apelar a un tipo de poder no tienes que ser racista, tienes que concebirte como alguien de mentalidad abierta o progre [progresista]... (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Asimismo, Alejandra menciona que

...en un momento escuché, y saqué mis conclusiones, es como para que llenes tu cuota de diversidad, estás invitando a personas [a] que te puedan ayudar con ciertos temas. Entonces, no estas, netamente viendo el problema en general, estás valiéndote de personas o de saberes de cultura, que, no te pertenecen, ... para llenar eso, ok, invitemos a tal persona o a tal grupo, pero se queda en eso, se queda en una burbuja. Ok, vamos a hacer una performance sobre la violencia, ... vamos a montar algo sobre la corrupción, magnífico, ... Lo vas a presentar en un teatro privado, donde la gente que sufre corrupción no va a ver tu obra, no lo va a hacer (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

La problematización de Alejandra alrededor de la concepción de lo andino por parte de la sociedad radica en la percepción de lo que ella ha podido observar sobre su realidad.

Así, ha visto cómo a veces se aborda la andinidad desde una mirada muy somera y supuestamente inclusiva, que termina replicando aquello que denuncia, critica o perpetúa aun más la exclusión de esta población, apropiándose de sus saberes.

Finalmente, hemos arribado a una segunda vía que nos permite comprender que ser andino no significa únicamente pertenecer a un determinado espacio geográfico, sino que va mucho más allá. En ese sentido, de acuerdo con la historia de desigualdad que han vivido históricamente, muchos andinos se han visto forzados a migrar a la capital principalmente para encontrar mejores oportunidades, lo cual ha tenido como consecuencia que sus hijos nazcan en este lugar. Así pues, estos cuando crecen pueden sentir afinidad con la cultura andina, a pesar de no haber vivido nunca o parte de su vida en los Andes y, sin embargo, considerarse andinos. Asimismo, la andinidad no supone necesariamente la creencia del imaginario colectivo de nacer o vivir en este espacio geográfico, sino también la identificación con ese colectivo por nacer en un territorio pluricultural, con lo cual la identidad también dialoga con la territorialidad. Dentro de esto, se incluyen Williams y Juliet, quien, además, tiene una conexión muy estrecha con lo andino. Por otro lado, el proceso de una construcción identitaria andina, de acuerdo con los testimoniantes, acarrea el estudio desde una perspectiva decolonial, ya que para reconocerse como tales debe tenerse en consideración las desigualdades histórico-sociales que ha atravesado esta cultura. Asimismo, estas han reforzado el sentimiento de no pertenencia al país y el rechazo por partes de algunos andinos a su identidad, los cuales se han visto reforzados por la generación de proyectos artísticos racistas. Por último, a raíz del caso de Juliet, decidimos romper con el imaginario colectivo que concibe a las personas andinas como si todas tuvieran el mismo fenotipo, el cual puede ser reforzado por las representaciones escénicas de esta colectividad.

1.2.3. Poder

En la época colonial peruana, la sociedad estaba dividida en clases y, producto de ello, una vez que el Perú se independizó de España, los criollos aristócratas blancos justificaron su poder a causa de estas (Gonzales, 2021a, 2021b). Así pues, a lo largo de la República, se perpetuó este poder a través del Estado, la educación, los medios de comunicación, la Iglesia, entre otros aparatos. Tal como menciona Antonio Gramsci, en su cuaderno ocho (s.f.), “a ese fin tienden una multiplicidad de otras iniciativas y actividades supuestamente privadas que forman el aparato de la hegemonía política y cultural de las clases dominantes” (p. 4).

De acuerdo con los testimoniantes, este poder hegemónico es transversal y se desarrolla, reafirmando lo señalado por el autor italiano, desde diferentes ámbitos. Así, Jorge, nos cuenta que en su colegio no encontraba espacios para denunciar el racismo y la discriminación étnico-racial, salvo en un taller de teatro. De esta manera, nos mencionó lo siguiente:

De por sí es una educación ... con una mirada eurocentrista, ... en nuestros colegios no nos ayudan a criticar ... esta cultura occidental o a revalorar nuestras culturas originarias, ... la currícula no permitía hablar de estos temas. Mi profesora de arte y de historia ... era [con] la que hablábamos ... en el taller ... yo podía contar: “Sabes qué, me están jodiendo de cabro [molestando de homosexual], me están jodiendo de cholo” y [de] ahí preguntarnos: “¿Por qué? ¿qué pasa?”, pero en el grupo ... éramos diez, pues y [en] el colegio qué son. Entonces, tanta fuerza no hacíamos ... yo creo que la educación en el Perú no está decolonizada, ... es una educación colonial, tiene mucho racismo ... eso no ayuda a hacerle frente a todos los otros poderes que son los medios de comunicación y todo eso (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Podemos observar cómo a través de la educación se puede formar una sociedad que refuerza los mecanismos de racialización. Al respecto, Williams añade que “la identidad la construimos mediante la escuela y *la vista* [cursivas añadidas]” (29 años, estudiante de Teatro de Fares), esto ya que pasamos parte de nuestros primeros años de vida en este espacio de formación, observando la realidad en un salón de clases o fuera de este con los compañeros y docentes. De esta manera, aprendemos a relacionarnos en parte por nuestra asistencia a este espacio y nuestras experiencias vividas. Así pues, si vemos el racismo como algo normalizado, podemos aprender a relacionarnos de esa manera, construyendo así nuestra identidad. Para ejemplificar esto, nos presentó una imagen, en la dinámica de dibujo sobre la identidad, de un salón de clases, donde un alumno atendía una asignatura. Este ejercicio nos permitió ahondar en cómo era concebido este concepto en relación con el poder.

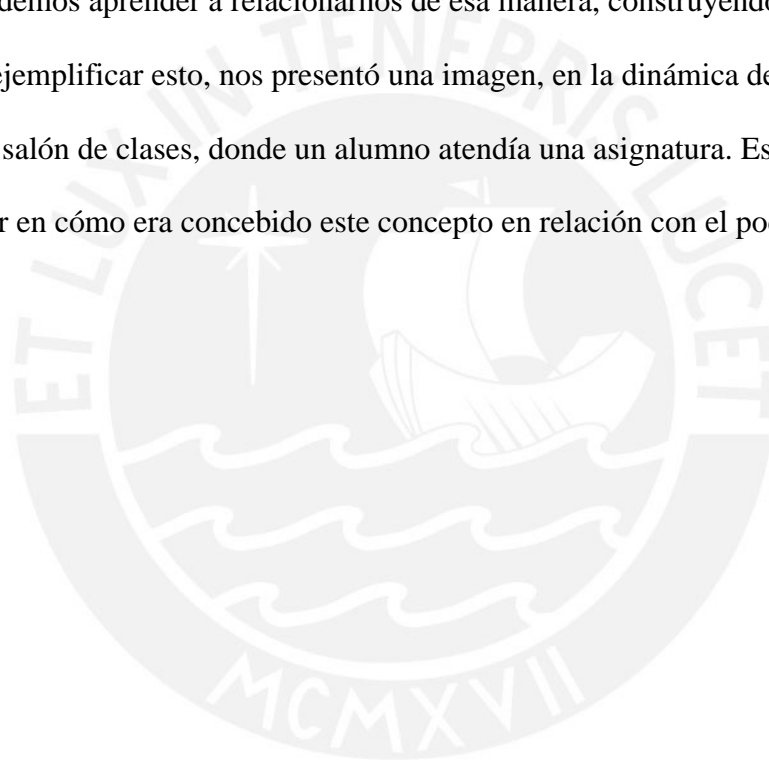
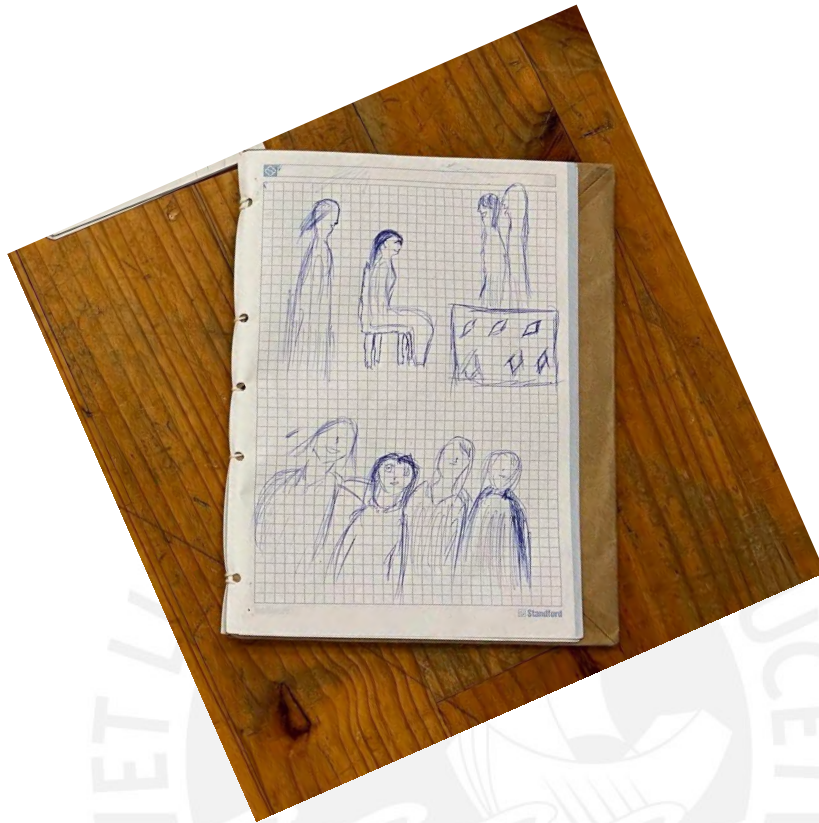


Figura 4

Dibujo de Williams Quispe sobre la identidad



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

Pero ¿qué es el poder y cómo lo abordamos en esta investigación? Michel Foucault, en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1976), menciona que el “poder se ejerce más que se posee” (p. 33). En ese sentido, no estaríamos hablando de algo inherente a un individuo o a un grupo en particular, sino de algo externo. Este, agrega Foucault, se encontraría en todos lados y en cada uno de nosotros, dependiendo del contexto y las circunstancias (1976, p. 33). Con esto, podemos pensar este concepto como un atributo, el cual puede ser ejercido por todos y que, al mismo tiempo, no lo poseemos constantemente. En consecuencia, al igual que la identidad, el poder es variable.

Asimismo, la misma colectividad andina también podría ejercer poder al generar propuestas artísticas contrahegemónicas, en el ámbito de las artes escénicas, y una de las vías que tiene es el teatro testimonial. A partir de este, buscamos entender cómo se ejerce el poder

por parte de las personas blancas a través de las representaciones escénicas de las personas andinas peruanas; cómo estas han afectado su identidad y fomentado el racismo y la discriminación étnico-racial en el Perú.

Sobre esto, Williams nos mencionó que en un episodio del programa de televisión *La paisana Jacinta*, quien es interpretada por Jorge Benavides, actor cómico blanco, se mostró como ella intentaba defecar en medio de la calle, siendo sorprendida por un transeúnte, quien la tilda de sucia y salvaje (29 años, estudiante de Teatro de Fares). Este tipo de representaciones deja en evidencia cómo las personas blancas pueden construir imágenes de las personas andinas que vulneran su identidad, al ponerlas en situaciones denigrantes y reforzando los comentarios de desigualdad basados en prejuicios histórico-sociales.

Asimismo, desde una mirada decolonial, esta diferenciación a causa de la “raza”, era reforzada en la época del virreinato, a través de la invisibilización de las personas andinas. De esta manera, tal como menciona Marko, en su tesis doctoral *Ventanas para un retablo: testimonios, corporalidades y memorias en las prácticas pedagógicas del Grupo Cultural Yuyachkani*, durante la época colonial y después de ella, “como analiza Souza, con excepción de algunas crónicas de la época de la invasión, la presencia andina queda excluida de los géneros literarios y artísticos que recurren a la voz española y criolla limeña” (2022, p. 160). Así pues, luego, en el transcurso del proceso independentista, se buscó usar un discurso reconciliador para generar un ejército peruano que luchara contra los españoles, el cual incluía a las personas andinas, pero que, en realidad, no pasaba de ser un mensaje demagógico, puesto que los criollos no estaban dispuestos a cambiar el orden social. De manera que, una vez obtenida la Independencia, en el teatro, concretamente, se buscó incluir a los indígenas en general, para cumplir con la “cuota de diversidad” (A. Calderón, 24 años, estudiante de teatro de Fares) que habían prometido, pero solo a través de personas blancas (Gonzales, 2021b). Es decir, estas se pintaban o vestían como personas del Ande o de la

Amazonía. Cabe precisar que tal como señala Gonzales, existían grupos propiamente andinos, como la Compañía Dramática Incaica Cuzco, que fue duramente criticada en una gira realizada por Lima en el año 1920, la cual tenía como fin obtener el financiamiento estatal para llevar su propuesta artística al extranjero, siendo tildada de “apachería indígena, reclutada en las regiones trasandinas ignorantes de lo que es arte, historia y Teatro” (Itier, 2000, p. 59). Frente a esto, el director de la élite blanca limeña, José María Valle Riestra, reestrena por esos años su versión libre de la obra cusqueña Ollantay, la cual tenía una impronta marcadamente europea. Al respecto, la crítica limeña blanca lo elogió, incluso considerándolo como “el primer esfuerzo musical de nuestra raza y...la resurrección de un pasado de esplendor y heroísmo” (Rengifo, 2014, p. 126), mientras que las personas andinas eran representadas dentro de esta propuesta por personas italianas. Sorpresivamente, se le concedió para la realización de esta obra una subvención estatal, a la cual no pudo acceder el grupo cusqueño (2021a, pp. 27-35).

Con este tipo de presentaciones escénicas, se buscaba generar una identidad nacional peruana, que si bien es cierto propiciaba la involucración de las personas andinas de manera conceptual, no resolvía realmente el problema del racismo. De modo que con estas representaciones escénicas por parte del poder hegemónico blanco se ahonda en la desigualdad, ya que se “desvía la atención de los problemas estructurales, [y] despolitiza las causas sociales al proporcionar soluciones superfluas” (Gonzales, 2021b, pp. 24-25).

Por otro lado, las representaciones escénicas han variado en sus técnicas a la hora de ponerse en escena, ya que algunas de estas se dan de maneras más sutiles. Este es el caso de Vania Torres, quien, como se comentó antes, hizo uso del *brownface* junto a un compañero dentro de una actividad de un taller muy conocido dentro del ámbito artístico peruano. Para entenderlo es importante mencionar a Raul Pérez (2016), quien realiza un análisis del *blackface* y el *brownface*. Ambas técnicas, según el autor, son dos maneras que se usó en

Estados Unidos para representar a las personas afrodescendientes y latinas, las cuales consistían en pintarse la cara de acuerdo con el color de cada uno de los grupos étnicos y, luego, representarlas de manera burlesca y exagerada. Así pues, el *blackface* [y el *brownface*] aunque fue una forma completa de entretenimiento que incluía música, canción y baile, acrobacias, y otros tipos de performance (Lhamon, 2000; Sotiropoulos, 2006), una característica central... fue el “placer racista” y la risa que provocaba por una audiencia predominantemente blanca (Lott, 1993) (como se cita en Pérez, p. 44).

Sin embargo, en Perú, ambas técnicas se usaron de manera distinta, ya que como señalamos anteriormente, había un interés más grande, que era la construcción de una identidad nacional (Gonzales, 2021b). A pesar de esto, ha habido un debate amplio sobre las implicancias y consecuencias que tiene esta performance. Dentro de este, la población afrodescendiente en Estados Unidos ha enmarcado dentro de un concepto las ideas raciales blancas, a la cual denomina “El cuadro racial blanco” (Feagin, 2013). Esto ha permitido la conciencia de un conjunto de ideas que durante años ha vulnerado a las poblaciones racializadas. De esta manera, se ha podido combatir el racismo a través de distintos “contramarcos” que brindan un soporte de reconocimiento y valoración de los grupos vulnerados a la hora de enfrentar situaciones de discriminación (Feagin, 2013).

Ahora bien, en el caso peruano, como menciona Gonzales (2021a) hubo una reacción por parte de los intelectuales andinos. Por medio de un discurso de racismo silencioso, término acuñado por Cadena (2014), remarcaron sus logros académicos para ubicarse de una manera equitativa dentro de las jerarquías sociales y evitar ser discriminados, rechazando así su imagen tergiversada dentro de las representaciones escénicas negativas por parte de los criollos blancos y la élite política limeña. Sin embargo, como señala Cadena, esto ha reforzado la exclusión de las personas andinas, al aceptar que hay una diferencia entre grupos

raciales y que los que están más abajo de la escala pueden ascender por su nivel de instrucción (como se cita en Gonzales, 2021a, p. 33). Con esta crítica al racismo silencioso de los intelectuales andinos, no se rechaza la desigualdad, sino que se busca visibilizar que para superar el racismo se apela a la educación, con lo cual no se solucionaría realmente la problemática racial. De esta manera, se asciende en la escala social por medio de la educación, mientras que aquellos que no la tienen, podrían ser racializados. Esta forma de asumir la racialización por parte de las personas andinas, probablemente, no ha permitido la integración de esta parte de la población para generar un contramarco que pueda combatir el racismo en el Perú, como sí ha sucedido en Estados Unidos, generando dispersiones entre los mismos andinos y prolongando el rechazo hacia su identidad.

Así, podemos observar como muchas personas no quieren ser denominadas indígenas, serranos, andinos, etc. (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015). Esto se debe a que la identidad de estas personas ha sido cuestionada por una sociedad que, a través de diversos mecanismos, ha vulnerado a las personas andinas concretamente, y al refuerzo estatal, por medio de sus aparatos institucionales, de la ausencia de una política que incluyera la problemática racial, aun cuando antes era mucho más marcada esta desigualdad. Esto se evidencia en la tesis de Kathleen Mary O'Connell, *"No voy a ir a la universidad con pollera": la negociación de la identidad sociocultural desde la perspectiva de los estudiantes rurales andinos y amazónicos de una universidad pública* (2012), donde se desarrolla la involucración de estudiantes rurales andinos y amazónicos a una universidad pública en el periodo en el cual están descubriendo su identidad y su sentido de pertenencia en la sociedad. A raíz de esto, menciona que las personas andinas pueden verse compelidas a actuar de una manera u otra frente a los otros. Es decir, pueden rechazar la pertenencia a su colectividad, [su identidad,] dependiendo de las circunstancias, para evitar ser discriminadas (p. 99). Al respecto, Williams nos menciona que

Hace tiempo, que creo que me pareció el colmo, es que escuche dos personas de la sierra discutiendo y era gracioso como su discriminación había llegado a tal punto que él decía: “Sí, pe’, soy cholo, pero yo no soy campesino pe’, we’on [insulto]. Tu trabajas en el campo, yo no. Yo soy cholo, pero no soy campesino”. Fue muy extraño, pero es como [que] siempre buscan degradarte algo y no tiene sentido porque en qué momento hemos acordado que trabajar en el campo es menos. Es como que te van dando una escala así, eres algo, eres menos, eres algo, eres menos, y que hay menos [que] campesino, digamos que hay una persona que se dedica al campo y va a discriminar a otra persona, le va a buscar algo menos, algún oficio menor (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

Asimismo, el racismo ha encontrado nuevas formas de encubrirse, tal como señala Pérez (2016):

Esta marca de “shows racistas posmodernos,” sugiere Weaver (2011a), “es resbaladizo y más difícil de precisar” como discurso racista, “pero paradójicamente más fácil de debatir”, ya que las audiencias y críticas parecen intentar descifrar las intenciones”. [Sin embargo,] una evaluación crítica de la comedia, ... debe ir más allá de revelar las intenciones del autor y mirar por los mecanismos que están envueltos en el proceso (p. 62).

De esta manera, algunas propuestas escénicas racistas, que sobre todo llevan un cariz cómico, pueden presentarse de manera más sutil en el panorama escénico, encubriendo así el verdadero discurso que es alimentar un mensaje de rechazo hacia la población andina.

Asimismo, el autor resalta la conciencia de la sociedad frente a estos espectáculos, señalando que tienen una mirada más crítica que permitiría revelar las intenciones ocultas, pero, al mismo tiempo, precisa que, aunque es importante esta toma de conciencia, deberíamos

también atender a los mecanismos que se usan para llevar a cabo la propuesta. De modo tal que dejaríamos en un segundo plano lo subjetivo para entrar a lo objetivo, siendo esto, aquello que el artista usa para representar a las personas andinas, como una caracterización, una palabra malsonante, entre otros elementos. Uno de los casos más sonados en el Perú y que evidencian esto, fue el de la surfista peruana Vania Torres, que como se comentó líneas arriba, realizó una dinámica teatral junto a un compañero de su taller, haciendo uso del *brownface* para representar a las personas andinas y, luego, procedió a desmaquillarse a través de sus redes sociales, para promocionar una marca cosmética peruana, razón por la cual fue duramente criticada (Redacción La República, 2020).

A partir de esta diferenciación entre representaciones abiertamente racistas y sutiles, decidimos proponerles a los participantes del laboratorio, la visualización de dos videos que reflejaran estos tipos de interpretaciones para saber su reacción personal y colectiva. Uno fue de la paisana Jacinta y el otro de Vania Torres. Para ellos, hay una estrecha relación entre lo que es el *blackface* y la apropiación cultural, porque en el primer caso hablamos de una representación escénica y en el segundo, de adueñarte de los saberes o la cosmovisión de una población sin reconocerle a esta ningún valor. De manera que, en palabras de Jorge, que fue secundado por los demás,

¿Qué es blackface? No sabría qué decir, pero, por ejemplo, sobre la apropiación cultural, que es algo más que puedo entender, es esta falta de respeto hacia la otra cultura y que te sirvas de él [*sic*] ... por ejemplo, algún tiempo en la ENSAD, ... en una clase, ... estábamos hablando sobre los Yuyach [Grupo cultural Yuyachkani] y entramos en este debate de si ellos hacían apropiación cultural o no ... porque habían contado que cada uno de ellos se había ido a un lugar, a una zona y se había nutrido de los conocimientos, ... creo que va por el lado de la moral, ¿ya? De la moral en el

sentido de cómo ves al otro, yo siento que los Yuyach no vieron al otro como un otro diferente ... jerárquicamente, ¿no? Hay que plantearlo siempre, porque sí, todos somos diferentes, pero cuando la vemos en relación de jerarquías ahí tengo un problema. Al contrario, si bien adoptaron algunas prácticas culturales, se empaparon de esto, hubo un profundo respeto a sus conocimientos, hacia la otra cultura y, también, esto que podemos llamar, una verdadera interculturalidad que es entender, no solamente entender la cosmovisión, si no hacerla suya, o sea, si tú ves a los Yuyach son bien místicos también. Entonces, ... se han hecho parte de ... la idea siempre es hacerse parte, si tú agarras un personaje y no te haces parte del personaje y solamente agarras las características superficiales que es pintarte y hacerte, es una cuestión del arte también porque siempre estamos interpretando y si interpretamos superficialmente, ... nos estamos sirviendo nada más ... hay una cuestión de qué es arte, qué no es arte, pero para mí sí había un cuestionamiento de qué tan profundo estás yendo como artista para solamente caracterizarse y no investigar, ... comprometerte verdaderamente, física, mental, emocional y espiritualmente con una cultura ... y lo haces con tus personajes también, tú te comprometes desde el cuerpo, las emociones, desde empezar a creer también que su lógica tiene sentido para poder decidir y accionar como él, porque es parte de ser actor eso, no es mirarlo desde el lado “yo hablo como paisanito” nada más y ya está (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Es así que nos comunicamos con Augusto Casafranca, integrante del Grupo Cultural Yuyachkani, ya que a raíz del conversatorio que tuvimos con los participantes surgieron dudas sobre cómo es que Yuyachkani concibe el concepto de representación escénica. Por su

lado, Augusto nos comenta que la cultura Andina se encuentra viva a través de sus costumbres y diversas celebraciones. Es así que se han podido hacer presentaciones y representaciones, teniendo en cuenta que las presentaciones son particularmente realizadas por personas que viven en el lugar de los acontecimientos, “fuentes originarias, desde raíces y desde el sentido de pertenencia” (comunicación personal, 14 de marzo, 2024), mientras que, las representaciones, se encuentran más relacionadas a lo que son los grupos de teatro, asociaciones, etc. Asimismo, recalca que la representación y la presentación no se encuentran desligadas, pues siempre se encuentran relacionadas en mayor o menor medida. Además, menciona que, como teatristas debemos tener la capacidad de “tomar elementos que nos puedan servir para crear y recrear acciones escénicas, performáticas, escénicas, etc.” (comunicación personal, 14 de marzo, 2024). A raíz de esto y de lo que Jorge comentó en el conversatorio, surgió la pregunta de cómo es el proceso que el grupo tiene para poder llevar a escena a personajes con distintas culturas, a lo que él responde que cada obra les ha ido planteando en el camino distintos tipos de entrenamiento, calentamiento y de exploraciones que los ayude a acercarse a las diferentes culturas. De esta manera, nos explica que lo Yuyachkani realiza es un trabajo de aproximación a los elementos fundamentales de una cultura a través de distintas formas, pues al construir un personaje uno puede ir nutriéndose y tomando elementos del lugar al que va, y a través de esto intentar dar “continuidad a una memoria, y ser rescatadores de información y de datos” (comunicación personal, 14 de marzo, 2024), siempre desde un cuidado y respeto.

Siguiendo esta línea, podemos decir que esta apropiación cultural de la que habla Jorge, se da a la hora de valerse de la cultura andina y representarla superficial y estereotipadamente, se conecta para ellos con una lógica colonial que, como habíamos mencionado antes, atiende a las desigualdades establecidas en la época colonial entre indios,

españoles y criollos. Con esto, decidimos problematizar esta afirmación, con la siguiente reflexión:

Esta ... idea ... de lo occidental frente a lo andino ... ahora me pregunto yo, porque también está el tema de que ... históricamente, las poblaciones de occidente vinieron acá y nos conquistaron, nos ganaron, como dice mucha gente, pero, ... en realidad, esto eran prácticas habituales en esta época, o sea, incluso los mismos incas hacían lo mismo con otras culturas, ¿no? ... las subordinaban ... tal vez, veríamos el mundo de una manera totalmente distinta si es que hubiesen sido los ... turcos otomanos, por ejemplo, ... los que nos hubiesen dominado a nosotros ... Entonces, hubiese sido diferente la historia ... siempre va a haber esa desigualdad, pero digo, hasta qué punto en todo caso podemos hablar ... de qué hay unos que nos dominaron y que fueron malos y otra gente que fue dominada y que fueron buenos, ... [si] en realidad todo era [parte de] una práctica habitual [en esa época] (A. Valderrama, 26 años, estudiante de Teatro de Fares).

A esto, Jorge nos respondió que

en términos históricos, se dice siempre que no hay que criticar a la historia en base a definiciones contemporáneas, sino más bien tratar de entenderlas. Pero igual, hay que ser bien críticos con la historia y cómo es la forma en que nos cuentan la historia, porque lo que critico yo no es el hecho, sino cómo ese hecho está llegando a nosotros. Ese hecho está llegando a nosotros de una forma que sigue sosteniendo patrones coloniales y sigue sosteniendo la violencia racista que persiste. Entonces, yo no puedo decirle en ese momento a los incas, que era su forma de vida, a los colonos que está mal lo que están haciendo, yo no nací en esa época, ya pasó la historia, pero igual reconocer los

hechos de la historia de una manera crítica nos ayuda a ver y a develar también las cosas que se esconden detrás de nuestro sistema educativo, del sistema en general, de la política, nos ayuda también a ver cómo se ha construido la geopolítica a nivel mundial. Entonces, siempre hay que tener una mirada crítica frente a la historia y frente a cualquier relato que nos quieran imponer. Por un lado, si bien los incas sí tenían también estas prácticas, la mayoría de culturas tenían estas prácticas culturales de invadir, pero, con la Colonia, esta idea de lo blanco y hegemónico se puso como superior, no a una cultura, sino con respecto al resto de culturas, o sea, no estamos hablando solamente de América, estamos hablando de India, de China, de África, y eso es lo criticable. No nos estamos peleando [con] una cultura, ... donde puede ser que haya una que tenga el mismo poderío que yo o haya otra que tenga menor poderío y nos peleamos, incluso los incas han adoptado otras culturas dentro de su cosmovisión, dentro de su organización política. Se decía que éramos politeístas, porque si bien estaba el Inti [Dios Sol en la cosmovisión andina] como figura principal del Incanato, del Tahuantinsuyo, las otras culturas que habían sido conquistadas permanecían con toda su cultura, había una convivencia ahí, yo diría que hasta intercultural, ¿no? No se pretendía ... que solamente hay un solo dios, la idea de que hay uno solo, de unificar, de homogeneizar al mundo entero en base a una lógica es la que es cuestionable. El problema no es tanto la historia, sino también cómo miramos y cómo nos cuentan la historia, yo diría (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

De esta manera, estaríamos frente a un poder hegemónico blanco que ha desplegado su poderío a nivel mundial, con lo cual ha instalado en el imaginario colectivo la idea de que la persona blanca es superior a las otras etnias.

Con esto, se refleja dos representaciones blancas frente a lo andino, que evidencian cómo el poder hegemónico blanco, principalmente limeño, ha perdurado desde la Colonia hasta la actualidad, a consecuencia del acaparamiento de poder que históricamente ha habido (Gonzales, 2021b). De igual modo, los participantes del laboratorio, dos de ellos limeños y dos migrantes a la capital peruana, han hecho hincapié en el sentimiento de exclusión que sienten en esta provincia, al percibir una visión del mundo individualista.

... siempre que empiezan hablar me traen como muchas, muchas cosas y digo: “Es cierto”. Por ejemplo, ahorita ... lo que acaba de decir ... Jorge, esto ... de ... que en la sierra es yo te doy, toma, toma, pasa, come, ¿no? Y, en cambio, acá es más un eso es mío, esto es mío y trato de acumular más, y ... me quedé pensando es cierto, incluso desde que ya pisan acá, desde que muchas personas ... de la sierra vienen y pisan acá, Lima, ya tiene como que un: “Esta es mi tierra, ¿qué haces acá?, ¿por qué no te vas a la sierra?” ¿No? Por ejemplo, cuando hay alguna fiesta patronal ... en ningún momento sientes esa energía de esta es mi fiesta, o sea, no, es más un todos se unen, todos se unen, pasa, pasa, y hasta creo que incluso hay gente que no te conoce, pero ya te está pasando chela [cerveza]: “¡Chupa, mierda!” (A. Calderón, 24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Estas representaciones escénicas se suman a las otras que se han dado a lo largo de la historia y que se mencionan en distintas investigaciones como la De los Heros (2016), de Gonzales (2021a, 2021b), entre otras, en las cuales se usa el estereotipo de las personas andinas para presentarlas escénicamente y burlarse de ellas. Es por esto que muchas personas del Ande las rechazan, porque no solo las denigra, sino que además no habla de forma real de ellas y, en cambio, lo hace a partir de una *ideología racista* que perpetúa la vulneración a su identidad, a través de la creencia de que existen razas humanas y que unas son superiores a

otras (Perona, 2017, p. 8). Asimismo, estas representaciones escénicas, pueden configurar la imagen que tenemos de una persona andina, haciéndonos creer que existe solo un tipo de fenotipo para esta, debido a la identidad virtual, que hemos explicado anteriormente. Reconociendo esto, dentro del laboratorio, hemos trabajado con Juliet Pacahuala quien es hija de migrantes huancáinos. Ella no tiene el aspecto de una persona andina como nos han hecho creer las diferentes representaciones escénicas, sino que más bien se asemeja a una persona afrodescendiente. De modo que con su presencia podíamos mostrar que una persona con padres andinos, autodefinida como hija de migrantes, en constante conexión con su ascendencia y dentro del marco de la andinidad que propone este trabajo de investigación, también se puede ver con ese fenotipo. Es por este motivo que las representaciones escénicas que se dan por medio del *blackface* y *brownface* refuerzan la discriminación étnico-racial, al no permitimos observar las diferentes andinidades peruanas que hay y construir sobre la base de un estereotipo, una imagen negativa de ese grupo de personas y que se afianza en el imaginario colectivo de la sociedad.

Por otro lado, casi siempre el poder condiciona a las personas para que estas terminen cediendo frente a prácticas racistas. Tal como menciona Foucault, en su libro *Vigilar y castigar* (1976), estamos inmersos en relaciones de poder donde el cuerpo está sujeto a una dominación que posibilita una operación sobre él. Es decir, para que alguien haga algo que no quiere, pero que otro sí, entonces, aquel debe estar en una condición de dominio, pertenecerle a este alguien o estar sujeto a este. De esta manera, se crearía la “tecnología política del cuerpo” (pp. 32-33). Bajo esta idea, podemos pensar las relaciones laborales como relaciones de poder, sobre todo en las artes escénicas peruanas, que, durante mucho tiempo, como se mencionó anteriormente, han sido conducidas por un poder hegemónico blanco y aristocrático predominantemente limeño. Sobre esto, Malcolm Malca, en su libro *La gente dice que somos teatro popular* (2019) menciona que:

[Los grupos de teatro de la periferia] consideran que las instituciones culturales de la ciudad [de Lima] -estatales y privadas-, aunque son conscientes de esta fractura [entre el teatro de la periferia y de élite], no se interesan o no se esfuerzan por crear políticas que transformen esta realidad, sino que parecen inclinadas a autentificar los usos, costumbres e intereses de la cultura de élite (p. 209).

Esta centralidad en un solo grupo, hace que sea difícil distanciarse del marco hegemónico del poder blanco, con lo cual muchas personas terminan aceptando propuestas racistas para no quedarse sin trabajos o porque generan una rentabilidad mayor al ser propuestas teatrales más comerciales. Tal como señala Raúl Pérez,

Mientras los blancos fueron ampliamente impedidos de ridiculizar minorías étnicas/raciales siguiendo el movimiento de los derechos civiles [en Estados Unidos] (Berger, 1993; Boskin, 1997), este espacio fue llenado por no blancos burlándose de ellos mismos (Apte, 1987) ...Como Boskin y Dorinson (1985) sugieren, fue a causa de la reproducción de construcciones blancas de la negritud en sus performances que las personas negras fueron capaces de ser performers exitosos. Lo mismo se puede decir de los cómicos latinos (como se cita en Pérez, 2016, p. 61).

De esta manera, se reconoce que hay un punto de coincidencia entre lo económico, la carrera artística y la moral, es decir, entre cuánto vamos a ganar, qué nivel de exposición vamos a tener, dónde estamos participando, cómo nos puede ayudar en nuestras carreras profesionales, y si está bien actuar o no de algún personaje. Así, en tanto se pueda ganar más dinero, crecer profesionalmente por la exposición que te da el estar en un espectáculo en específico, lo moral puede dejarse de lado.

Es preciso mencionar que muchas compañías de renombre siguen perpetuando estas prácticas racistas, sin convocar a personas andinas, concretamente, para ofrecer puestas en escena que giran en torno a la andinidad, lo cual exhibe una doble moral. Sin embargo, es importante mencionar, para entender esta situación, que no necesariamente se debe tener conciencia del pensamiento racista, sino que puede ser una práctica heredada por la línea de teatro que hemos seguido y que no ha sido cuestionada. Específicamente, se puede arrastrar prácticas coloniales en el teatro comercial de los grupos blancos, donde antes que ofrecer propuestas sobre temas sociales u otros aspectos, lo que se busca es vender, para lo cual podría interesar poco si alguien actúa bien o no, sino si hay un rostro o cuerpo que convoca gente para llenar las salas de teatro. Además, la sociedad peruana, que todavía replica esquemas sociales racistas (De los Heros, 2016; Gonzales, 2021a, 2021b; IDL & APORVIDHA, 2014; Malca, 2019), contribuye a que una persona del Ande sea menos considerada que una persona blanca.

En consecuencia, tenemos una tercera vía que conduce nuestro trabajo de investigación, la cual nos lleva a concluir que existe un poder hegemónico predominantemente blanco y limeño, que vulnera la identidad de las personas andinas a través de las representaciones escénicas, las cuales se sustentan en una ideología racista proveniente de la Colonia. Con ello, el poder hegemónico que por años ha ostentado la élite aristocrática blanca de la capital peruana, condiciona a los actores quienes se ven obligados a decidir entre lo económico, la visibilización como artistas y la moral.

1.2.4. Discriminación étnico-racial

La discriminación étnico-racial se da en un país que ha promovido la desigualdad y donde cada persona ha sido parte de este círculo desde distintas perspectivas: víctimas, victimarios, testigos, etc. Frases como: “¡Qué bonitos ojos tiene! ¡Son verdes!”, “¡Vas a mejorar la raza!”, “¡Quítate el mote!”, “Si vienes de provincia, no cantes cuando hables, así

vas a parecer más de Lima”⁹, “¡Cállate, llama!”, “¡Serrano de mierda!”, “¡Cholo de mierda! ¿Tú sabes quién soy yo?”, “Regrésate a tu cerro”, “¡Calla oe, Jacinta!”, entre otras, de acuerdo con la licenciada en comunicación para el desarrollo, Gabriela Perona, se dan a causa de una ideología racista que, como se comentó anteriormente, propugna la existencia de las razas humanas, entre las cuales algunas son mejores que otras. Con esto se producen espacios sociales donde los derechos civiles, humanos y el principio de igualdad se resquebrajan y generan conflictos y daños en la sociedad (2017, p. 8). Con relación a esto Jorge nos comentó lo siguiente:

El problema también creo que esta jerarquía se ha instalado en el imaginario de todos, de todos los peruanos, en realidad de todo el mundo, y en un sistema capitalista que te dice que tienes que escalar, ser mejor, subir o entenderse de forma vertical, siempre buscas diferenciarte de alguien para no sentirte menos o para sentirte superior y a nivel global la primera característica es lo racial¹⁰ (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Es decir, la discriminación étnico-racial, basada en la ideología racista, crea un ambiente donde se cristalizan los desencuentros en la sociedad al establecer diferencias jerárquicas. La visión de la sociedad como una escala desde una perspectiva occidental y capitalista, siguiendo lo comentado por Jorge, hace que las personas quieran aspirar a llegar más lejos que otros y una forma de lograrlo es a través de este recurso que permite establecer diferencias por tener un color de piel diferente, provenir de alguna parte del Ande o tener parientes de ahí. Incluso, la gente de este lugar busca diferenciarse entre sí para evitar ser discriminadas, así Jorge señala que

⁹ Véase Sociedad LR (2021).

quienes estamos en la parte más bajo [*sic*], sí sentimos la violencia simbólica, cultural y estructural, y nosotros la hacemos física y la hacemos literal, porque anhelamos llegar a escalas, subir, subir en la escala, en lo aspiracional que se plantea. Lo estructural o simbólico, lo cultural, propone algo aspiracional, algo que, yo quiero tener esas comodidades, esos lujos, esa vida aspiracional que te plantea la cultura occidental y para eso tengo que diferenciarme de los otros y la forma más rápida de diferenciarse de los otros es haciendo racismo, te blanqueas, estudias, hablas inglés, estudias en una universidad, qué más, blanqueamiento tiene que ver con adoptar, apropiarte de una cultura y negar otra, más que todo negar, blanqueamiento es negar de dónde vienes también (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

En este sentido, las personas del Ande, como habíamos visto antes, pueden optar por rechazar parte de su identidad dependiendo de las circunstancias (O'Connell, 2012, p. 99), apelando a un estilo de vida impuesto por el poder hegemónico blanco. De esta manera, en palabras de Jorge y los demás participantes que apoyaron este comentario, la población andina opta, en ocasiones, por “blanquearse” adoptando la vida occidental y negando la suya. Sobre la base de este pensamiento, se construye y refuerza un imaginario que tiene graves consecuencias en el país y que no permite un crecimiento equitativo e intercultural, donde aprendemos de los demás (O'Connell, 2012, p. 7).

Ahora bien, ¿qué es la discriminación étnico-racial? En la página del Estado, *Alerta contra el racismo* (2023), la cual es una plataforma oficial del Ministerio de Cultura que brinda herramientas para identificar y accionar frente a actos de racismo y discriminación étnico-racial, se indica que esta sería:

todo trato diferenciado, excluyente o restrictivo hacia una persona o grupo, motivado por las características físicas (como el color y tipo de piel o cabello,

facciones, estatura, entre otros) y étnico-culturales (lengua materna, acento o dejo, costumbres, indumentaria, símbolos, creencias y otras prácticas culturales o formas de vida, identificación y pertenencia a un grupo étnico o cultural) que tiene como resultado el limitar sus derechos y/o libertades fundamentales (párr. 1).

Así, la discriminación étnico-racial es la práctica de restringir los derechos de las personas andinas, concretamente, sobre la base de una ideología racista. En esta página institucional, además, se reconoce la desigualdad social que hay en el Perú, la cual se agrava y acentúa por el nivel socioeconómico “al condicionar el acceso y ejercicio de derechos, bienes y servicios de calidad” (2023, párr. 2). De esta forma, podemos ver cómo la economía en el Perú no está gestionada para brindar las condiciones necesarias que permitan llevar una vida digna, con lo cual se termina reforzando las desigualdades. Tal como testimonia Williams,

yo sí considero que el poder, digamos, hay dos formas de tener poder muy fuerte que es ... el dinero, pero también ... el nombre, y con nombre me refiero a la familia. Porque justo en la pandemia, creo que se evidenció bastante, ¿no? Porque cuando te faltaban camas UCI [camas especiales de la Unidad de Cuidados Intensivos], quiénes accedían más, digamos, a estos hospitales, a poder internar a tu familia, ... siempre era el que tenía más dinero (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

Es decir, quienes contaban con mayor poder económico, tenían la posibilidad de obtener una atención más rápida y de calidad, haciendo que las otras personas se vean obligadas a esperar más tiempo o, incluso, no encontrar ninguna cama disponible al final del día. Esto cobra mayor relevancia, cuando notamos que las poblaciones andinas son las que se encuentran en una posición desfavorable en la sociedad, tal como lo indica el Instituto

Nacional de Estadística e Informática (INEI) en su informe técnico sobre la evolución de la pobreza en el Perú dentro de los años 2011-2022, “la pobreza afectó al 32,4% de la población de la Sierra, al 30,2% de la Selva y al 24,3% de la Costa” (2023, p. 62). De modo que, al contar con mayor poder económico, se le quitaba la justa oportunidad de acceder a diferentes servicios y derechos. Al respecto, el abogado Wilfredo Ardito, en su artículo “Discriminación y racismo en el Perú: ¿Cómo estamos?” (2007), señala que

...el racismo no solo se expresa de muchas otras formas, sino que, además, tiene un fuerte componente estructural, pues se vincula con la pobreza y la exclusión. Si quisiéramos dibujar el rostro concreto de cualquiera de nuestros dramáticos indicadores sociales —sean los casi dos millones de analfabetos, los dos millones que no hablan castellano o los cinco millones de excluidos de la atención en salud—, ante nuestros ojos este pertenecería a un peruano de origen indígena (p. 110).

De esta manera, podemos notar cómo a causa de esta situación de desigualdad social, dentro de un espacio donde se reúne un grupo de personas, las personas andinas, específicamente, podrían sentirse diferentes, sobre todo frente a grupos de personas blancas. Así, tal como menciona Jorge:

Hace un tiempo surgió esta idea de inclusión social, ... hace un tiempo me tocó hacer un trabajo con los Yuyach [Grupo Cultural Yuyachkani ... cuando yo estaba ahí la mayoría de gente era de la Católica [la Pontificia Universidad Católica del Perú] y yo era de ENSAD [Escuela Nacional Superior de Arte Dramático], y era evidente que yo era marrón y el resto era blanco. Terminó de hacerse el evento y nos fuimos a un compartir, un lugar en San Isidro. O sea, todo muy bonito, pero a la hora de hablar, a la hora de compartir, yo sé que no fue la idea, sé que no fue la intención, pero me sentí excluido. Primero, porque

el lenguaje no lo entendía, la jerga era totalmente rara para mí, distinta.

Segundo, los temas tampoco los compartía, y un espacio para yo hablar [sic] no encontré, un espacio para ser escuchado, no [sic]... ellos estaban hablando de temas que no hablo, en un idioma que yo no conozco, con gente que no tengo nada, nada, nada en común. Estaban hablando con jergas ... en inglés... y para colmo el recinto era bastante, bastante ficho [caro, pudiente] ...todo era muy elegante pues. El compartir bastante elegante, la gente con su copa de vino. ¿Cómo hablamos de inclusión si no hacemos un espacio? La inclusión no es oye tráeme a alguien de la Sierra y lo pongo acá, en el restaurant... la inclusión es abrimos el espacio, conversamos ... en un idioma en el que podamos compartir todos o si no compartir también tu idioma y decir: “Oye mira, esto significa esto” o preguntar: “Oye, ¿qué tal?, ¿cómo estás?” ... me puse a pensar cómo hacemos inclusión si no nos hacemos este espacio para dialogar. Si nos enfrascamos, o sea, bien bonito nos juntamos para hacer una intervención, una performance, para hablar sobre la corrupción... Pero la corrupción también está ligada mucho a estas desigualdades, porque, al final, la corrupción lo que más afecta es a la gente excluida, porque el reparto de los bienes del Estado es para brindar servicios a la gente que no los tiene ... según este sistema, ese dinero está destinado a generar oportunidades e igualdades a las personas (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Esta reflexión de Jorge es muy válida, porque se cuestionó, en su momento, sobre un concepto que puede ser entendido de una manera y practicado de otra, es decir, se puede generar muchos debates en torno a la inclusión, pero, al mismo tiempo, podemos en la práctica llevarlo a cabo de una manera distinta, bajo un doble discurso. Asimismo, nos habla de un ambiente elegante en San Isidro, donde él reconocía que había personas blancas con quienes no tenía

características en común y que a causa de esto percibía una exclusión que, aunque no haya sido explícita, puede entenderse a raíz de las desigualdades sociales que hay en Lima. Este sentimiento de exclusión, de no pertenencia, es compartido por los miembros del laboratorio, que rápidamente afirmaron haberse sentido o haber escuchado de algún amigo o conocido el mismo sentir en diferentes reuniones.

En pandemia más o menos, estaban haciendo una convocatoria y una amiga fue, yo no fui porque ya me las olía como iba a terminar [ya sabía cómo iba a terminar], ...estaba tanto gente de la Católica [la Pontificia Universidad Católica del Perú] como gente de la ENSAD [la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático]... la chica que me estaba contando, dijo: “se nota, se nota la diferencia entre la gente de la Católica y la gente de ENSAD. La gente de Católica estamos conversando y bien *chill*¹¹ [énfasis añadido]”. “Todos bien *chill* y los de la ENSAD se veían retraídos, así como cabizbajos, así”, [agregó la chica] (W. Quispe, 29 años, estudiante de Teatro de Fares).

Por ejemplo, yo cuando vine acá, yo estaba muy acostumbrada allá en Huancayo a que en mis familias o en las casas de mis amigos, amigas o de familias de familiares, lleguemos y nos sintamos en casa. “Sí, puedes ir a la cocina y coger el pancito”, “Cómelo, no hay problema”, “Puedes ir a tal [lugar], sí... pero llegas acá y cuando yo empecé a alquilar cuartos acá, era muy distinto, era como, me sentí chiquita, me sentí como, claro, más allá de que no voy a pasar la confianza que tú me estás dando, no, pero me sentí como rechazada, sentí que no estaba en un lugar, ni siquiera que pertenecía al mundo. Ya no era como que no pertenecía a Lima, efectivamente, no, porque no soy de Lima, sino que cuando llegué acá, sentí que no pertenecía al mundo

¹¹ Relajados.

y eso era, ala [expresión que intensifica el sentimiento de no pertenecer al mundo], me voy a poner a llorar, pero eso era muy fuerte, no pertenecer al mundo, ¿no? (A. Calderón, 24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Adicionalmente, notamos que, debido a esta relación entre la condición económica, y la discriminación y exclusión de las personas andinas particularmente, la palabra *humilde* se encuentra presente en el discurso oral, reforzando las concepciones jerárquicas. Así pues, dentro de la sociedad peruana se percibe a la persona del Ande como humilde para aludir a su condición socioeconómica. Concretamente, dentro de los diálogos que se establecieron en el laboratorio, se percibía a las personas blancas como corruptas; elegantes, por los lugares caros a los que asisten, las prendas que usan, entre otras connotaciones, y con poder económico; mientras que, a los andinos e indígenas, en general, se los veía como humildes, horizontales y precarios. De esta manera, es importante mencionar a la Real Academia Española (2023) que, en su segunda y cuarta acepciones, menciona que *humilde* es aquella persona que vive modestamente o que carece de nobleza respectivamente. Esta última, en particular, hace alusión a la época colonial que, como se mencionó anteriormente, casi todos dentro del laboratorio cuestionan por conservar una ideología racista y esclavista.

Bajo esta visión, el teatro de élite, es decir, de los aristócratas del Perú, ha cultivado por medio de la representación escénica de las personas andinas, una cultura de discriminación étnico-racial, que se puede percibir en la construcción de distintos personajes racializados (De los Heros, 2016; Gonzales, 2021a, 2021b; Pérez, 2016), los cuales cargan con una imagen muy particular, que todos los miembros del laboratorio reconocemos. Así, la persona del Ande es plasmada en personajes sucios, atontados, ignorantes, salvajes o de manera superficial. Este imaginario colectivo es rechazado por ellos, ya que no se ajusta a la realidad.

De modo que encontramos una cuarta vía, que nos permite el acercamiento a las personas del Ande desde las desigualdades provenientes de la Colonia, las cuales han fomentado su discriminación étnico-racial y han promovido una imagen que vulnera su identidad. Desde esta perspectiva, la obra de teatro testimonial busca brindar una mirada crítica a partir de la voz de los estudiantes o recién egresados andinos de la FARES y la ENSAD.



1.2.5. Representación escénica

De acuerdo con Aristóteles, la poética se dividía en poesía escrita y en teatro. Ambas se encargaban de imitar, pero no del mismo modo (2017, p. 34). Por ejemplo, el teatro, que disgregó en tragedia y comedia, era la imitación de acciones de personas *honradas*, *semejantes o viles* [cursivas añadidas], medidas en función del *vicio o la virtud* [cursivas añadidas] (p. 37), lo cual significaba que los actores eran imitadores de las cosas que hacían estas personas. Estas imitaciones tenían que realizarse, por ende, sobre imágenes previamente concebidas. Asimismo, tal como señala Augusto Boal, en su libro *Juegos para actores y no actores* (2001), Aristóteles, no se refería a meras apariencias, sino a construcciones de las fuerzas creadoras internas que producen dicha apariencia de verdad (pp. 255-256). A raíz de esto, surgió la pregunta de qué camino teatral seguir para poner sobre la mesa este tema. ¿Queríamos seguir manteniendo la apariencia de verdad? No. Necesitábamos llevar a cabo una propuesta teatral coherente con el tema. En ese sentido, elegimos una obra de teatro testimonial, puesto que buscamos que sean las mismas personas andinas quienes se presenten, debido a la historia de exclusión que han vivido y que los ha limitado a la hora de presentarse escénicamente. De esta manera, la presencia de ellos como testimonios vivos sobre el tema en cuestión, nos brinda la posibilidad de brindar una mirada crítica y desde las vivencias de los testimoniados, sobre la afectación de su identidad a través de la representación escénica por parte de las personas blancas principalmente. Esto se condice con lo que menciona Jorge sobre las representaciones escénicas: “... en la realidad se nos representa estereotipadamente, al menos en los medios de comunicación” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Esta es una crítica que los participantes del laboratorio comparten y que los lleva a concluir que representar no está mal, sino que muchas veces se hace de manera muy somera o acrítica, lo que termina presentando un estereotipo que refuerza la discriminación étnico-racial.

Creo que yo me identificaba con La Paisana porque también era migrante aquí en Lima y miraba “La Paisana Jacinta” y me gustaba la canción, porque sí

pues, yo vine a Lima y todo es más grande, todo es más movido ... Entonces, ... ahí va una cuestión como artista de qué tan profundo vas o qué tan crítico eres para plantear tus personajes, tus obras, ... y coincido cuando dice [Alejandra] que el problema de “La paisana Jacinta” es porque nunca profundizó en el personaje a nivel, no solamente, ... personal, del personaje, sino también en el contexto que lo rodea. El contexto que lo rodea, por lo general, si denuncia las cuestiones discriminatorias en él, denuncia la comisaría, pero no critica al poder directo que es arriba, las élites (J. Castillo, 21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Sobre este punto en particular, es importante detenernos para problematizar la representación escénica de las personas andinas por parte del poder hegemónico predominantemente blanco. Al respecto, en la octava sesión, les presentamos a los participantes, dos videos, uno de Vania Torres y el otro, un fragmento de *La paisana Jacinta*. Les preguntamos qué pensaban acerca de estos, a lo que Alejandra nos contestó lo siguiente:

... cuando naces, ya ni bien naces, por el color o por la misma familia o el lugar geográfico, ya estás perteneciendo a ciertos lugares y no perteneciendo a otros. Entonces, si comenzamos desde ahí ya estás al margen de ciertas cosas, pero eso se vuelve más real cuando se evidencia ese margen, y ese margen es justamente por algo que tú no puedes manejar, el color de tu piel, de dónde vienes... (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Con esta declaración, ella hace evidente la discriminación que hay en ambas representaciones escénicas, donde se evidencian rasgos físicos de las personas andinas, que usados de determinada manera pueden reforzar la exclusión al establecer de manera indirecta una división de grupos, donde, además, la persona afectada termina reconociendo como verdadero ese discurso, rechazando su identidad.

Así también, les preguntamos, dado que lo presentado por Vania fue una actividad de un taller para explorar diferentes calidades de personajes diferentes de ella, cómo era posible construir un personaje si ella no hacía esto previamente, a lo que respondieron:

Creo que hay una etapa en el arte que es...de exploración, que no es la etapa que se muestra pues, ... sucede a puertas cerradas, claro, ... es una etapa en la que agarras el personaje ... a grandes rasgos, ¿no? Y a rasgos muy superficiales y todo eso, y lo hacemos todos en el primer momento y que después requiere un proceso, profundizar ... acá ... también he hablado como cholo a veces, pero yo no mostraría esto afuera, ¿no? Yo sé ... que he agarrado lo superficial, lo primero que se me encuentra para que sirva [a] un ejercicio, pero no es para que sirva el arte en general, no es para que sirva una muestra ... de algo que quiero hablar. Entonces, yo creo que hay que tener mucho cuidado también nosotros como artistas cuando hacemos las exploraciones, porque ... estamos en esa línea delgada de qué está permitido y qué no ... y pasa por eso a puertas cerradas, ¿no? (J. Castillo, 21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Con este comentario, Jorge afirma que se puede iniciar una etapa de exploración desde los estereotipos, pero lo importante es reconocer que ese debería ser solo el primer paso, el cual no se muestra al público, sino que se mantiene a buen resguardo, de manera hermética, para evitar dañar a alguien y presentar un trabajo con una postura crítica más profunda. Al respecto, Alejandra nos señaló lo siguiente:

Primero, eso de las exploraciones me parece muy necesario, esencial, pero también sé ... que no todas las escuelas ... tienen ese tiempo o no se dan el tiempo para realizar esas exploraciones previas a la creación de algún personaje o a la creación colectiva incluso. Entonces, eso también depende de

cada una ¿no? ... Dos ... ¿una persona blanca se puede disfrazar, entre comillas, de una persona marrón o una persona negra? Yo creo que hay límites, pero creo que con investigación y partiendo desde un lado ... de conocimiento, de saber en dónde estás tú y hacia dónde estás yendo, creo que se podría lograr, pero sin llegar a estereotipos, sin llegar a disfrazarte o a usar tal cultura como un disfraz, porque esa cultura no es un disfraz, ese grupo cultural ... es mucho más ... el color de piel es historia, tus manos son historia, tu cuerpo es historia. Entonces, que una persona blanca venga y diga: “¡Uy, voy a ser una chica de la sierra!” ... y solamente lo simplifique al hecho de que me voy a pintar la cara de marrón y voy a ponerme trenzas es totalmente descabellado (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Por su parte, Alejandra considera que, si el trabajo se da desde la investigación, puede representarse, pero entendiendo que más allá de una persona hay una cultura, que, incluso ha sido racializada, por lo que una persona que cuenta con privilegios sociales, como es el caso de Vania Torres, al ser blanca, debió darse cuenta desde dónde hablaba y tener más cuidado para presentar esa dinámica de la clase. Lo ideal, desde su punto de vista, sería no caer en estereotipos, a los cuales definitivamente no se llegarían, siempre y cuando hubiera un trabajo previo. Asimismo, debemos cuestionarnos por qué vamos a pintarnos o caracterizarnos como una población racializada, sobre todo si tenemos en cuenta que a lo largo de la historia social y teatral no se les ha dado un espacio para que se presenten, con lo cual no solo se los ha invisibilizado, sino también se los ha excluido de la escena local (Gonzales, 2021a, 2021b). Definitivamente, con esto último se hace mucho más urgente abordar la perspectiva decolonial en las escuelas de teatro para evitar caer en meras apariencias y continuar perpetuando la desigualdad social.

Por su parte, Constantin Stanislavski, entre los siglos XIX y XX, siguiendo la línea de Aristóteles, aborda la representación desde el trabajo del actor, señalando que “la meta fundamental de nuestro arte [el teatro] es lograr la creación de esa vida interior del espíritu humano, su expresión en forma artística” (1997, p. 24). En otras palabras, el trabajo del actor consistiría en buscar, a partir de algo existente, la forma más cercana a la realidad del personaje, es decir, sus vivencias, miedos, dolores, entre otras características. Esta idea se relaciona estrechamente con lo que propone el investigador teatral Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (1996), quien formula que la representación escénica se basa en algo que previamente existió:

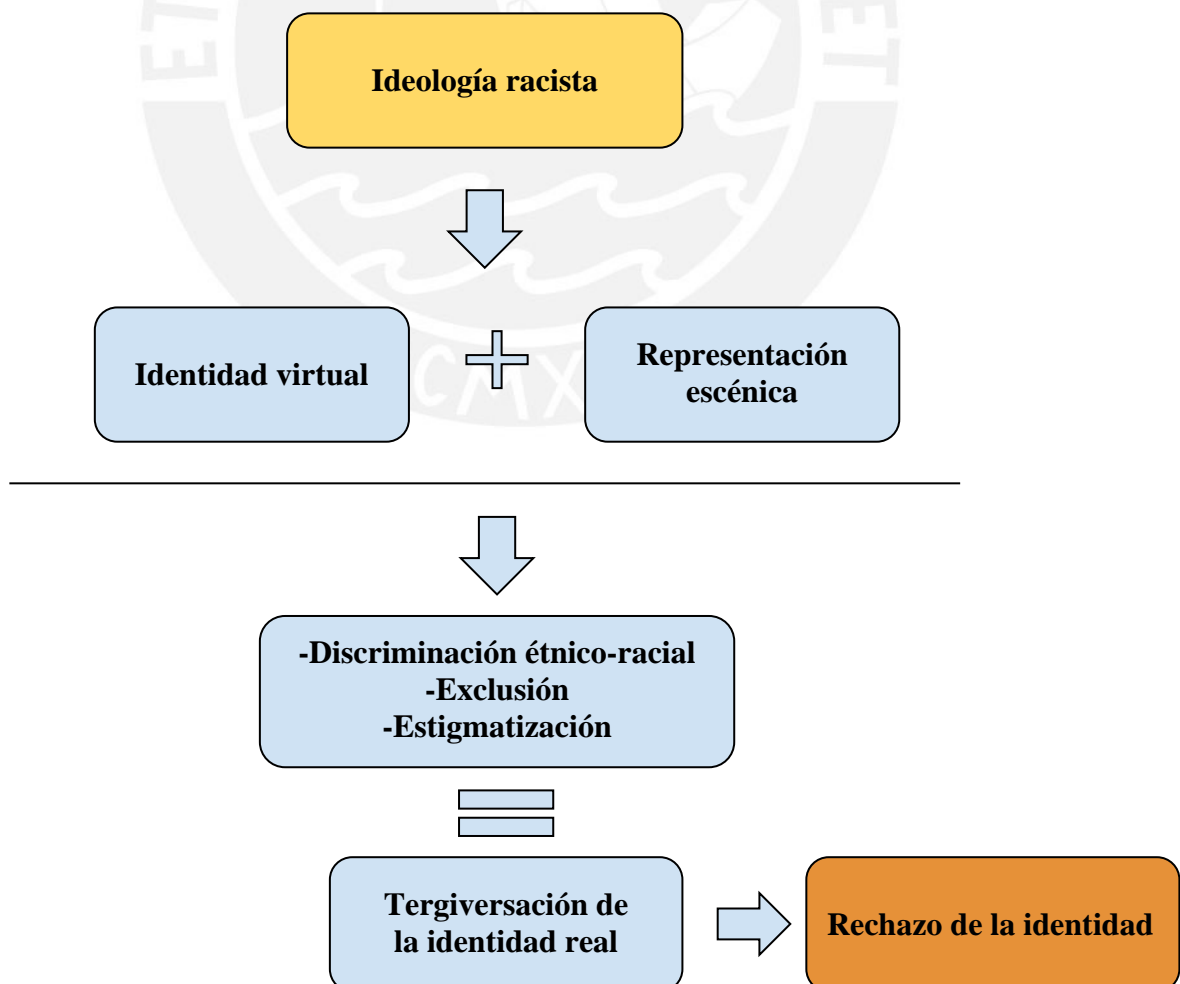
El francés, como el castellano, insiste en la idea de una re-presentación de una cosa que por lo tanto ya existe (bajo una forma textual) antes de encarnarse en la escena. Pero re-presentar, es también hacer presente en el instante de la presentación escénica lo que existía antiguamente en un texto o en una representación tradicional. Estos dos criterios: repetición ... de algo existente y creación del acontecimiento escénico (‘presentificación’) se encuentran en la base de toda puesta en escena (p. 423).

Es decir, la representación escénica comprendería dos momentos, los cuales son la repetición de algo que existe y el producto artístico que se presentará en la puesta en escena. Teniendo en cuenta estas definiciones se puede entender la relación que guarda con el problema que hay en las representaciones artísticas sobre la comunidad andina. Puesto que, podemos establecer un vínculo entre la identidad virtual y real, el racismo, la discriminación étnico-racial y la consecuente exclusión, ya que al poner en escena a las personas andinas se podría tomar de ellas su identidad virtual, que son las características que les atribuimos, las cuales se basan en la ideología racista, y que a su vez promueve su discriminación por pertenecer a determinado grupo étnico, perpetuando así su exclusión. Esto es posible, ya que

dentro del proceso de representación existen esos dos momentos: la repetición de algo que existe, como la andinidad, y la creación, o recreación, de la identidad andina a partir de la identidad virtual. Es por esto que este tipo de propuestas escénicas vulneran la identidad andina, porque tergiversan la realidad al crear un imaginario colectivo donde las personas andinas son salvajes, sucias, tontas e ingenuas, al mismo tiempo que su cultura y su cosmovisión es mostrada de manera superficial y usualmente desde un discurso cómico, con lo cual los miembros de este grupo terminan por rechazar en algún momento su pertenencia, dejando de hablar el quechua, aimara o dejando de practicar sus costumbres o rechazar su identidad.

Figura 5

Esquema de causa-efecto de la representación escénica de la colectividad andina peruana por parte del poder hegemónico blanco en su identidad



Por otro lado, José Sánchez, en su libro *Ética y representación* (2016), comenta que existen tres tipos de representaciones: representación mental, mimética y escénica. La primera refiere a “algo que se hace presente con palabras o figuras que la imaginación retiene” (p. 57); la segunda, a “poner algo o poner(se) alguien en lugar de otra cosa o persona, o bien desde el punto de vista de lo representado: hacer presente algo o alguien en otra cosa o persona” (p. 58); y, la última,

puesta en escena de una obra dramática o de un material no dramático que se presenta tras una elaboración dramaturgica. La representación puede referir, a su vez, a la idea de escenificación o al momento del hacer presente cada noche la puesta en escena (p. 60).

En este caso, hemos usado en nuestro análisis las tres definiciones, con lo cual por medio del laboratorio y concretamente con la puesta en escena (última definición), hemos buscado traer al presente, a través de figuras escénicas (actuaciones de los testimoniante), una crítica a la representación escénica de la colectividad andina peruana por parte del poder hegemónico predominantemente blanco, la cual afecta su identidad mediante la reproducción de una imagen estereotipada y prejuiciosa (la representación a través de otro cuerpo o segunda definición) que se ha albergado en la imaginación de la sociedad peruana (la imagen retenida que se ha perpetuado a partir de las representaciones escénicas por parte del poder antes mencionado o primera definición).

De manera que encontramos una quinta vía que nos permite entender la implicancia de las representaciones escénicas dentro del proceso de racialización de las personas andinas, con la cual crearemos el discurso de la obra de teatro para poder cuestionar las representaciones hegemónicas y generar acciones que ayuden a que los testimoniante se presenten desde una visión reflexiva y crítica.

1.2.6 Teatro testimonial

De acuerdo con John Beverley, en su artículo “Anatomía del testimonio” (1987), desde un enfoque literario,

un testimonio es una narración ... contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa ... involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha (p. 9).

Asimismo, desde el punto de vista del teatro, el testimonio nace del teatro documental en Alemania a inicios del siglo XX, el cual era un tipo de teatro que se basaba en el documento como eje principal para “crear una conciencia en el público frente a situaciones políticas y sociales” (Sairitupac, 2020, p. 13). Para esto, el teatro documental, se valía de los testimonios de las personas afectadas en una problemática social específica y los documentos que permitían contextualizar y dar credibilidad a la performance de la puesta en escena. Es decir, el testimonio estaba vinculado estrechamente con los documentos. Es por esta razón que cuando se trata de buscar las diferencias entre ambos tipos de teatro, se torna prácticamente confuso, ya que como menciona Beverley, desde la literatura, y Sairitupac, desde el teatro, ambos tienen un fin social con carácter de urgencia que necesita de una persona que reciba el mensaje y se haga consciente de la situación del que testimonia. Tal como menciona Osorio, esto sucede para mostrar “formas inusuales de ver nuestra realidad” (2014, p. 50), la cual se centra en la autobiografía del testimoniante (Javier, 2019, p. 23), pero en el caso concreto del teatro documental este lo hace apoyado en documentos, es decir, su eje discursivo es fundamentado en los documentos de donde nace la voz del testimoniante; en cambio, en el teatro testimonial, el eje principal es la voz de la persona. Así como apunta Javier, existe una liminalidad entre aquel y este, de manera que algunos autores pueden apelar

al nombre *nuevo teatro documental* [énfasis añadido] para referirse al teatro que gira en torno a la voz del testimoniante.

Ahora bien, de acuerdo a Contreras, en su artículo *Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura (2017)*, podemos reconocer dos momentos del teatro testimonial en Latinoamérica, uno entre 1960-1970, que buscaba restituir la voz de las personas oprimidas o excluidas dentro de los márgenes de la historia oficial, y el segundo, desde inicios del siglo XXI hasta la actualidad, donde ya no es necesario un cuestionamiento de los problemas históricos desde las personas marginadas, sino historias personales que los testimoniados no han podido contar y que son revaloradas en escena, desde una problematización de lo real. Es decir, se pone en escena un hecho que pertenece al ámbito privado, para entenderlos desde el punto de vista del testimoniante, con lo cual se pone en cuestión la veracidad de los hechos para pasar al plano de lo verosímil, pero que, de ninguna manera, deja de ser válido. Con esto, no se le exige al teatro testimonial actual, la misma veracidad de los hechos que en el primer momento (p. 120).

Sobre la base de lo anteriormente descrito, hemos creado una obra de teatro testimonial con un eje social controvertido que es el de la representación escénica de una población vulnerable. Cabe precisar que el término no es usado con el fin de revictimizar a las personas andinas, sino que se usa para dar cuenta del racismo que ellos han atravesado a lo largo de la historia y que frente a los blancos se encuentran en una situación de desventaja innegable en la sociedad (IDL & APORVIDHA, 2014, p. 20). En ese sentido, no se trata de un caso puntual sino colectivo, es decir, no intentamos, dentro de esta investigación, denunciar lo que atraviesa una persona y como esta puede salir adelante o no frente a las adversidades, sino plasmar cómo el racismo a través de las representaciones escénicas, y de

manera específica por parte de un poder hegemónico blanco, ha vulnerado la identidad de un conjunto de personas.

Por otro lado, elegimos el teatro testimonial, dado que sentíamos que este tema debía ser escuchado por la sociedad, pero no a través de lo que nosotros creíamos, sino más bien desde la voz de las mismas personas andinas. Además, de acuerdo a Sairitupac (2020), este puede ser llevado a escena por actores o performers (p. 14), quienes no necesariamente deben tener formación escénica profesional. En este caso en particular, decidimos trabajar con estudiantes o recién egresados de la carrera de actuación de la FARES y la ENSAD, para presentar una postura crítica desde las propias personas que se forman para representar y que a su vez conviven con el racismo. Con esto también podíamos aproximarnos a los enfoques de cada institución y ver cómo trataban estos temas.

Asimismo, hemos prescindido de los documentos, que tenían que traer los participantes y cuya intención era dar soporte a sus testimonios, en la fase final del laboratorio, ya que nos dimos cuenta que estábamos representando a otras personas con identidades y experiencias de vida diferentes por medio de la utilización de estos, y que, en su lugar, debíamos darle prioridad a los cuatro participantes, quienes también tenían historias que contar desde sus propias vivencias como personas andinas o hijos de andinos. A esto, se le debe sumar el corto tiempo del proceso del laboratorio, que no nos permitía explorar con mayor profundidad en el trabajo con estos documentos y que, de haber seguido, probablemente, hubiésemos caído en un estereotipo más, contradiciendo nuestro tema de investigación, puesto que estos dialogaban con vivencias familiares y de personas cercanas. Por este motivo y otros, comentados a lo largo de este trabajo, reafirmamos nuestra decisión de no representar a esta colectividad. Así también, hemos asumido una responsabilidad social al abordar este tema, por lo que, en primera instancia, estuvimos dentro del primer momento del teatro testimonial, pero, al mismo tiempo, con la decisión de no representar, reconocimos

la impronta personal de cada uno de los participantes, la cual pertenecía a su ámbito privado. De esta manera, el montaje final que hemos titulado *Reconocer-nos Andi-nos*, asumió con total respeto ambos momentos históricos del teatro testimonial, permitiendo que los participantes pudieran procesar sus vivencias y emergiera junto con ellos su identidad escénica (Javier, 2019, p. 6).

Finalmente, es importante mencionar tres mecanismos que nos van a permitir analizar la obra en el capítulo 3, los cuales son los siguientes: la temporalidad, la fragmentación y la retrospectión. De acuerdo al primero, las obras de teatro testimonial no siguen necesariamente un tiempo lineal en escena, sino que pueden pasar de un tiempo futuro a uno pasado y viceversa; en el segundo, las obras tampoco tienen que seguir una secuencia lineal de causa-efecto, sino que pueden verse como escenas diferentes dentro de un hilo conductor que guía la obra, el cual puede ser el tema sobre el que se habla; y, por último, el tercero refiere a que a causa de la temporalidad no lineal, es posible regresar al pasado y hablar en el presente, sobre lo que sucedió en aquel tiempo (Javier, 2019).

En conclusión, esta sería una sexta vía para aproximarnos a la construcción del montaje final que busca establecer los parámetros para el desarrollo de la obra. Comprendiendo el tipo de teatro sobre el cual crearemos, es posible tener una base sólida que nos permita dialogar con el público y combatir las representaciones escénicas del poder hegemónico.

Capítulo 2. ¿Cómo se planteó el proceso?

Nuestra investigación nació desde una preocupación frente a un tema social que nos ha tocado de manera personal, ya que ambos hemos experimentado en mayor o menor medida el racismo. Cada uno de nosotros es pariente de personas de la Selva o la Sierra y, por tal motivo, conservamos ciertas características que nos identifican con ellos, desde palabras, acentos, fenotipos, entre otros. Dada esta relación con dicha problemática social y nuestro vínculo con las artes escénicas, decidimos investigar en torno a lo que denominamos en nuestra hipótesis el poder hegemónico predominantemente blanco y cómo, a partir de las representaciones escénicas, este podía alimentar la discriminación y exclusión de las personas andinas específicamente. Cabe precisar que muchas personas que asistieron a ver la obra nos pidieron que hablemos también de la población de la Amazonía; sin embargo, este sería, en consecuencia, un trabajo mucho más extenso para un tiempo tan reducido, el cual consideramos que se podría abordar en una investigación que se dedique a profundidad al tratado de estos temas en un periodo más prolongado.

Por otro lado, sentimos que este trabajo no podía quedarse solo en la teoría, mucho menos si nosotros pertenecíamos a una carrera de artes escénicas. Por lo tanto, elegimos presentar, como resultado final, una obra de teatro. Bajo ese propósito, teníamos que tomar la decisión de quiénes iban a actuar y si iban a ser actores; así como también, por medio de qué rama teatral íbamos a mostrar dicha problemática. En consecuencia, resolvimos que dado nuestro tema de investigación, tenían que ser las mismas personas andinas quienes actuaran y, además, que sean estudiantes de actuación, ya que se preparan para representar, con lo cual podíamos brindar un enfoque más preciso desde las artes escénicas. Adicionalmente, consideramos que estas personas sean de la ENSAD y de la FARES, porque eso nos iba a permitir mostrar dos perspectivas diferentes de la realidad de las personas andinas, sumadas a las de cada uno, siendo la primera una institución pública y la otra, privada.

Luego, teníamos que decidir una forma de llevarlo a escena y nos pareció que la mejor manera de hacerlo era a través del teatro testimonial, puesto que, si nuestro tema de investigación se trataba de la invisibilización y exclusión por medio de la representación escénica, el teatro testimonial podía ofrecerles la posibilidad de revertir su situación al contener, en su naturaleza y estructura, un espacio para ser escuchados y reivindicados. De modo que lo consideramos un medio justo para combatir el racismo en la sociedad peruana. Para tal efecto, decidimos llevar a cabo un laboratorio que nos permitiera recoger la información que necesitábamos para construir la obra de teatro y que nos posibilitara entender, desde la voz de los mismos participantes, el racismo, la discriminación étnico-racial, la visión de las artes escénicas frente a esta problemática social, una aproximación pequeña a cada institución, la perspectiva de la andinidad y la identidad desde cada uno de los actores. De modo tal que en este capítulo mostraremos cómo se estructuró este proceso antes de iniciar el laboratorio, mencionaremos cuál es nuestro enfoque, que incluye tanto la descripción y sustentación del mismo, y nuestro rol como investigadores dentro del estudio. Asimismo, presentaremos el procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información que hemos llevado a cabo en el curso de la investigación. Finalmente, mostraremos el diseño del laboratorio que ha tenido como resultado la muestra final.

2.1. Enfoque metodológico

Esta investigación es de carácter cualitativo, por el tipo de análisis de la información - revisión de documentos, análisis de bitácoras, comparación de información, análisis de comentarios u opiniones, etc.-, lo cual nos sirvió de guía para el proceso y que, al mismo tiempo, nos permitió contrastar y profundizar la información teórica con la hallada en el laboratorio y en la puesta en escena.

Asimismo, es desde las artes, debido a que ha tenido como objetivo la creación de una obra de teatro testimonial, con la cual hemos buscado crear un espacio escénico donde los

cuatro participantes tuvieran la posibilidad de expresarse desde sus propias voces. De esta manera, mediante el testimonio de Juliet Pacahuala Mallqui y Jorge Luis Castillo Tarrillo, pertenecientes a la ENSAD, y Alejandra Calderón Eulogio y Williams Miguel Quispe Zarate de la FARES, se ha recogido cuatro perspectivas de la andinidad, y su relación con el poder y la identidad en las representaciones escénicas, con las cuales hemos podido tener un espectro de análisis más amplio y obtener resultados más objetivos.

Además, es transversal, puesto que el laboratorio se realizó durante dos meses y medio y nuestro análisis se centrará en lo acontecido durante ese tiempo. Asimismo, a través de cursos llevados durante la carrera, como Dirección y Gestión y Producción, descubrimos que la dirección y la organización de la obra eran procesos que nos interesaba explorar. Sin embargo, durante la tesis, nos dimos cuenta de que era una tarea muy compleja abarcar estas dos labores. Por eso mismo, optamos por participar como directores de la obra y delegar la producción de esta a Kathia Espinoza, quien es estudiante de últimos ciclos de la carrera de Creación y Producción Escénica.

Por último, es también participativa, ya que hemos trabajado en la dirección del laboratorio y de la obra de teatro, con ayuda de otros artistas, quienes han colaborado por medio de un asesoramiento en el proceso de creación de la obra, y con los integrantes del laboratorio. Con esto, tuvimos la oportunidad de obtener información de primera mano, ya que han sido los mismos participantes andinos afectados por la discriminación étnico-racial, recién egresados y estudiantes de actuación, quienes nos permitieron trabajar con sus testimonios sobre lo que implica ser andino en Perú, al mismo tiempo que exploramos directamente la visión que tienen sobre la representación escénica de la colectividad andina peruana por parte del poder hegemónico y cómo este ha vulnerado su identidad.

2.2. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información

A lo largo de esta investigación, se ha revisado diversas fuentes sobre el teatro testimonial, la identidad, el poder, la discriminación étnico-racial, la representación escénica y la andinidad, las cuales nos han permitido comprender y profundizar los conceptos. De esta manera, nos hemos acercado desde la teoría a la práctica y, a su vez, hemos delimitado un marco de referencia para el proceso del laboratorio y la puesta en escena.

Asimismo, durante el transcurso de la creación de la obra y con el fin de recopilar cada uno de los procesos de los actores y directores, tanto los participantes como nosotros, hemos usado bitácoras en las que se han plasmado las sensaciones, pensamientos, interrogantes, deseos, entre otros, los cuales tenían la única indicación de ser un reflejo de las experiencias, por lo que no se limitaron solo a ser texto, sino a imágenes que aparentemente podrían no tener una lógica, pero que contienen procesos personales. Adicionalmente, se ha registrado por medio del video y la fotografía algunas sesiones, así como la muestra final, para observar el proceso en diferentes etapas y poder examinarlo junto con la información de las bitácoras.

Además, se realizó un conversatorio con el público al finalizar la función de la obra, para así recoger impresiones, comentarios, dudas y reflexionar sobre la discriminación étnico-racial desde la perspectiva de los espectadores. Finalmente, se repartió al público unos pòsits y se les indicó que respondieran de manera breve y opcional a la siguiente pregunta:

¿consideras que hay un poder hegemónico blanco que vulnera la identidad de las personas andinas a través de las representaciones escénicas? Y también, de la misma forma, se les pidió un comentario adicional sobre la obra u otra opinión. De esta manera, el público podía reflexionar sobre su experiencia vivida después de la función y, por otro lado, agregar comentarios u opiniones que no se alcanzaron a manifestar por temas de tiempo o no quisieron ser expresados durante el conversatorio.

De igual modo, se analizó el proceso y resultado de la creación mediante un análisis comparativo entre las definiciones de los conceptos de la investigación, extraídos de la revisión de fuentes; y las que se generaron en el laboratorio, a partir del diálogo entre los actores; las preguntas detonantes, que permitieron abordar los recuerdos; el trabajo con los documentos y objetos; el seguimiento de sus procesos a través de sus apuntes en las bitácoras y sus exploraciones escénicas.

Finalmente, quisimos recoger información a partir de la retroalimentación de profesores, directores y/o especialistas sobre la discriminación étnico-racial, la andinidad, la identidad, el poder y el teatro testimonial que nos permitiera corregir los errores o solucionar los obstáculos en los que nos encontrábamos atrapados; sin embargo, el proceso del laboratorio fue muy corto, haciendo que los plazos que nos establecíamos lo fueran aún más, sobre todo en la fase final del proceso. Esto hizo que muchas personas con las que nos contactábamos, por diversas razones, no tuvieran la posibilidad de asistir otro día a los ensayos. Además de ello, como comentaremos en el tercer capítulo, surgieron cambios de último minuto, que, aunado al poco tiempo, nos obligaron a replantearnos la composición de la obra completa y tomar decisiones de manera muy rápida. Consideramos que de haber tenido más tiempo, podríamos haber obtenido muchas más retroalimentaciones de las que tuvimos. Al respecto, estas las planificamos para la tercera fase, la cual fue organizada para la construcción de la obra, ya que las dos anteriores eran etapas de indagación y aproximaciones a los testimonios y exploraciones personales y colectivas, por lo que no consideramos necesario la presencia de personas externas. Por tanto, recién para la fase final decidimos abrir los ensayos hacia el público y los especialistas, para poder tener un material más concreto al que se le podía dar comentarios. Esto nos iba a permitir contrastar sus apreciaciones con lo que habíamos descubierto y encontrado en el proceso, a la vez que

corregiríamos alguna parte de la creación o construiríamos la obra por otro camino más pertinente y coherente con el tema.

2.3. Diseño de laboratorio

En un primer momento, la consigna para la realización del laboratorio fue que los participantes sean estudiantes de actuación; sin embargo, en el proceso de entrevistas para la selección de los integrantes de la obra, uno de ellos había acabado recientemente la carrera, con el grado de bachiller. Esto nos planteó dudas sobre la condición académica de los participantes, ya que ella tenía una historia de vida que nos podía ayudar mucho para los fines de la tesis y, además, no tenía los rasgos andinos que en el imaginario colectivo se suele atribuir a esta población, lo cual consideramos podía aportar a romper con el estereotipo andino. Por esta razón, decidimos ampliar este rango a recién egresados o estudiantes andinos de la carrera de actuación.

Asimismo, para que los participantes sean considerados andinos debían ser ellos o, al menos, uno de sus padres provenientes de los Andes y que se identificaran como tales; además, de haber sido víctimas de discriminación étnico-racial y culminado los cursos de construcción de personajes y escenas. De esta manera, podíamos explorar y crear sobre la base de la representación escénica de personajes y cómo este se pone en escena.

Por otro lado, las sesiones del laboratorio fueron divididas en tres fases, las cuales nos permitieron armar una estructura progresiva para llegar a la puesta en escena en el plazo que nos habíamos programado de acuerdo a nuestro cronograma. Estas se realizaron durante los meses de mayo, junio y julio del 2023, dos veces a la semana, los días martes y miércoles, por tres y dos horas respectivamente, y se llevaron a cabo en los salones de la Facultad de Artes Escénicas.

Vale mencionar que antes de comenzar con el proceso de laboratorio, consideramos de suma importancia generar un ambiente de confianza, ya que este era un factor indispensable

para el recojo de la información que nos iba a proporcionar los elementos para crear la obra de teatro testimonial, a través de la seguridad de los participantes que podían expresar sus testimonios libremente, sin ser juzgados o rechazados. Por tal motivo, decidimos realizar dinámicas que nos permitieran crear un vínculo estrecho entre los participantes y los directores, así como también un ambiente de escucha colectiva. Finalmente, al inicio de cada sesión, estimamos necesario iniciar con un calentamiento previo, el cual podía ser individual o grupal, que nos permitiera adentrarnos al laboratorio, dejando de lado todo aquello que no perteneciera a ese espacio, y, al mismo tiempo, acondicionara el cuerpo y la voz para la exploración y creación. Todo esto se comentará más a detalle en el siguiente capítulo.

2.3.1. Fase 1: búsqueda de impulsos creativos a través de preguntas y respuestas

Esta primera fase consistía en la formulación de preguntas en torno a la experiencia individual de los participantes por su identidad andina y la discriminación étnico-racial. Se proponía hablar de cómo les hacía sentir las representaciones escénicas de la colectividad andina a cada uno, tanto por parte de personas blancas como de otro color de piel; si habían percibido algo más allá de esas representaciones escénicas que los haya afectado en su día a día; si alguna vez habían recibido insultos o algún tipo de violencia que haya llevado la analogación de un personaje escénico con ellos; cómo se identificaban ellos; cuál era su concepción de la andinidad; si creían que había un poder a través de las representaciones escénicas que les impedía sentirse completamente conformes con su identidad; de qué otras maneras se evidenciaba en las artes escénicas; cómo denominaban a ese poder y cómo lo definían.

Para esto, planeamos comenzar con una dinámica de clown, la cual consistía en salir a escena desde un lado del espacio, pararse al centro y dejarse mirar por los demás; así, podíamos observar cómo reaccionaba cada uno ante la mirada de un espectador y qué sensaciones e impulsos tenía.

Luego, pondríamos una silla, un cubo, una pizarra y una banca en el espacio y les pediríamos que creen individualmente una escena, en la cual contarán una experiencia donde habían sufrido discriminación étnico-racial. De esta manera, podríamos observar su capacidad creativa y cómo se desenvolvían en el espacio a través de uno de los tópicos de la investigación.

Después, propiciaríamos la muestra de sus habilidades culturales en el centro del círculo, a los que se podían sumar los demás compañeros y crear en conjunto. Con esto, podríamos comprender de una manera cercana de dónde venían, dado que cada una de las habilidades dialogaba con su identidad, y cuáles eran los impulsos creativos más reconocibles por ellos, es decir, considerábamos que la habilidad que ellos trajeran iba a mostrarnos el área creativa que más predominaba en ellos. Asimismo, por medio de esta dinámica generaríamos un vínculo de confianza entre todos los miembros del proyecto, al sumarse a complementar la habilidad del otro.

También, jugaríamos a las *chapadas*¹² y, a través de las indicaciones que les daríamos, le harían algo a su compañero, con lo cual resultaba mucho más fácil crear un ambiente seguro a través del juego, sobre todo, porque este juego es parte de la infancia de cada uno y siempre congrega a la gente.

Después de cada dinámica, planeamos armar una ronda de diálogo, donde se conversaría sobre lo que habíamos presenciado. Con estas actividades, se crearía un bagaje testimonial, al cual podríamos recurrir para la construcción de la obra. Por último, se programaría las tres primeras sesiones para el desarrollo de esta fase.

¹² Chapadas: juego de grupo en el que se elige a una persona para que atrape a los demás. El jugador que es tocado por la persona elegida se debe quedar en stop y solo puede volver a moverse si alguno de los otros participantes lo toca.

2.3.2. Fase 2: trabajo con documentos, objetos y vivencias

En esta fase, cada participante compartiría vivencias, documentos u objetos que les hacía remontar a algún hecho de discriminación étnico-racial y algún objeto por el cual hubieran sido estigmatizados, que les hace recordar su infancia, etc. Así, podríamos vincularlas por medio de improvisaciones y exploraciones, y con ello hilarlas para construir las escenas. Para esto, se presentan los objetos o documentos y de qué manera se vinculan con cada uno de los participantes.

De igual modo, se propiciaría un debate horizontal, que promoviera la posibilidad de opinar sobre otro objeto y/o documento, al mismo tiempo que evidencie las experiencias compartidas. También, se usaría música que conduzca la exploración física de cada uno de los participantes con sus elementos, así como el intercambio de estos.

En otra dinámica, se crearían fotografías o escenas cuando se ponga la música en pausa. Además, se exploraría a través de juegos como el *Zip Zap Boing*¹³ y el uso de la energía que posibilite descubrir calidades de energía que transmiten los objetos y la influencia que los participantes pueden adquirir o tener sobre estos.

Luego, los directores propondríamos escenas de la vida cotidiana sobre la base de sus experiencias relatadas, donde ellos entrarían uno por uno a explorar en el espacio hasta que estén todos juntos, para ver de qué manera le interpela a cada uno la historia del otro; cómo sienten que se estructura cada escena; por qué les hace actuar de una manera determinada; entre otras preguntas.

¹³ *Zip Zap Boing*: juego grupal en el que se forma un círculo con los integrantes. En este se realizan tres movimientos diferentes con las manos mientras se dice zip, zap o boing. Se dice zip cuando el movimiento va hacia los compañeros que están junto a uno, ya sea el de la izquierda o la derecha; zap, cuando va hacia cualquiera de los otros participantes; y boing, para rebotar cualquiera de las dos acciones, obligando a que se reanude el juego desde la misma persona que efectuó el movimiento rebotado. Para esta dinámica, es importante que la energía que se traspasa, a través de los tres movimientos, no decaiga. En el caso de que alguien falle, sale del círculo y se continúa con los demás participantes. Por último, el *castigo* puede variar de acuerdo a los fines de cada grupo.

Asimismo, se verían videos de representaciones escénicas de la colectividad andina que hayan sido controvertidos y donde la presencia de discriminación étnico-racial sea evidente o sutil, y debatiremos en torno a ellos. Finalmente, se programarían cinco sesiones para esta segunda fase, con el objetivo de explorar con los materiales y los resultados de la primera fase del laboratorio.

2.3.3. Fase 3: creación de la obra de teatro testimonial y puesta en escena

En primer lugar, aquí se empezaría a construir la puesta en escena a partir de lo encontrado en las sesiones anteriores y se registraría la dramaturgia, a través de un documento en Word o PDF, la cual se escribiría dentro del laboratorio y serviría de guía para los participantes.

En segundo lugar, se crearía una obra de teatro testimonial, que se presentaría en el mes de julio, tendría una duración de dos horas aproximadamente y que estaría dirigida a todo público. Además, para su presentación escogimos un aula de la FARES, por temas de presupuesto y tiempo.

En tercer lugar, durante esta fase, teníamos contemplado invitar a algunos directores de teatro como César Escuza, director de Vichama Teatro; Jorge Rodríguez, director de la Fiesta Internacional del Teatro en Calles Abiertas (FITECA), quienes tienen una conexión más cercana con lo andino; Mariana de Althaus, Sebastian Rubio, ambos creadores de obras de teatro testimonial; a los escritores Roger Rumrill, quien ha escrito sobre la cultura amazónica e indígena, y a Marco Avilés, que dentro de la literatura peruana ha abordado el tema de la discriminación étnico-racial; a Tarcila Rivera Zea, presidenta del Centro de Culturas Indígenas del Perú (CHIRAPAQ); entre otros, quienes nos podrían brindar una mirada más profunda sobre el tema de nuestra investigación.

En cuarto lugar, por medio de la interpelación escénica de los testimoniantes al público, además de las personas invitadas mencionadas anteriormente, y el conversatorio al

término de la función, se buscaría dialogar sobre lo observado y llegar a reflexiones que pudieran ayudar a complementar la investigación.

Finalmente, para esta etapa, consideramos un tiempo de tres semanas y la presentación del montaje final en el último día de las sesiones.



Capítulo 3. El teatro testimonial como vehículo de reivindicación

El teatro testimonial nació como una forma de denuncia de un sistema social que excluía a unos y privilegiaba a otros (Contreras, 2017, p. 120). Lamentablemente, esta situación no ha cambiado y, por ello, se vuelve imperativo seguir visibilizando, por medio de este, prácticas que perpetúan la desigualdad. Así, consideramos que este puede ser un vehículo que ayude a reivindicar a ciertas poblaciones, por lo que, dentro de esta investigación, hemos creado un laboratorio para tratar la vulneración de la identidad de las personas andinas a través de las representaciones escénicas por parte del poder hegemónico.

Como se vio en el primer capítulo, hay un reconocimiento del racismo, dentro de los participantes, un sentimiento de exclusión y un sentido de no pertenencia, atribuidos a un sistema que proviene de la Colonia y que está instalado en todos los ámbitos de la sociedad, el cual favorece a las personas blancas. Esto también se refleja en las artes escénicas peruanas, donde las élites criollas blancas se adjudicaban el poder sobre lo que debía considerarse cultura. Tal como menciona Bauman, en su libro *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013), el teatro ha sido atribuido por mucho tiempo como cultura por un poder hegemónico, en el sentido de que cultiva el alma y *educa* [énfasis añadido] a las personas, estableciendo una distancia y jerarquía entre las personas. Esta palabra educar, en este contexto, buscaba crear, entonces, un arte único, desacreditando otras perspectivas y propuestas culturales. Sin embargo, el poder hegemónico blanco no solo ha limitado la acción de las personas andinas a través de la crítica teatral, sino también ha reforzado la desigualdad social a través de las representaciones escénicas (Gonzales, 2021a, 2021b), fomentando una cultura cada vez más grande de personas que desprecian lo andino y haciendo que esta misma población rechace su identidad (O'Connell, 2012).

Es por este motivo, que decidimos crear una obra de teatro testimonial para seguir visibilizando a la colectividad andina, pero esta vez desde la voz de ellos mismos, es decir, a

partir de sus testimonios. No buscamos así atribuirnos la autoría total de este proyecto, porque no sería justo con el grupo de estudiantes y recién egresados con el que trabajamos, sino que la compartimos, dado que esta obra es el reflejo de lo que ellos nos han contado a lo largo de este proceso de investigación.

Por lo tanto, en este capítulo nos enfocaremos en realizar el análisis y registro detallado de lo sucedido durante el laboratorio y el día de la muestra final de la obra. Para esto, veremos cómo se desarrolló el proceso del laboratorio, las dinámicas de confianza, cada una de las fases del laboratorio, cómo construimos la obra de teatro, el análisis de la muestra final, el conversatorio y las preguntas al público.

3.1. Proceso de laboratorio

Cuando iniciamos este proceso de investigación, encontramos una razón para poder hablar sobre un tema que nos había acompañado a lo largo de nuestras vidas, en un país como Perú, principalmente en la provincia de Lima, donde ser de un color de piel más oscuro es sinónimo de consideraciones más o menos negativas y donde ser blanco te pone en una situación privilegiada frente a los demás: el racismo.

Asimismo, sabíamos que teníamos que trabajar con un enfoque desde las artes. En primer lugar, porque somos artistas y nos dedicamos a presentar diferentes propuestas teatrales. En segundo lugar, porque nos interesaban la dirección y la producción, es decir, áreas prácticas de las artes escénicas; y, finalmente, porque este tema, desde nuestro punto de vista, no podía quedarse solo en la teoría, necesitaba de un público para dialogar e interpelar. Con esto, podíamos contribuir al país desde nuestro campo.

Por otra parte, reconocíamos que nuestro tema de investigación podía tocar fibras sensibles de la sociedad, pero, al mismo tiempo, éramos conscientes de la importancia de una mirada crítica, porque considerábamos que así podíamos aportar al crecimiento de un país y de una sociedad, al ampliar las perspectivas. Creemos, de esta manera, que es posible

construir un país para todos: dialogando, debatiendo y escuchándonos. De modo que este trabajo buscó ser desde el primer momento, una herramienta más para crear espacios artísticos para todos, sin diferencias por una ideología absurda de raza, y un medio para hacernos más conscientes como artistas escénicos en cuanto a nuestro quehacer.

También, sabíamos de antemano que era un proceso complejo, ya que no solo el tema era controvertido por centrarnos en una sociedad que por mucho tiempo ha normalizado las prácticas racistas hasta volverlas normales, sino también por la responsabilidad que implicaba dirigir una obra y a un equipo artístico y técnico. Sin embargo, no es sino dentro del proceso, donde hemos ido reconociendo que aquello que pensábamos iba a ser difícil, lo era mucho más aún. En un primer momento, por ejemplo, antes de iniciar el laboratorio, habíamos considerado tener a un grupo reducido de personas en la parte técnica, las cuales eran producción, iluminación y fotografía, esto debido a que contábamos con un corto presupuesto y pensábamos que alguna cosa que faltara podía ser manejado por nosotros. Esto se puede ver reflejado en la siguiente tabla de manera más precisa:

Tabla 1

Presupuesto inicial para la ejecución del laboratorio de investigación y muestra final

	Concepto	Costo S/.
Directores y dramaturgos	Valeria Vásquez y Alvaro Valderrama	S/. 600
	Williams Quispe (PUCP)	S/. 150
Intérpretes	Juliet Pacahuala (ENSAD)	S/. 150
	Alejandra Calderón (PUCP)	S/. 150
	Jorge Castillo (ENSAD)	S/. 150
Productora	Flor de María Mori	S/. 200
Guía de teatro testimonial	Jorge Villanueva	-
Iluminación	Leonardo Barrantes	S/. 50
Fotografía y grabación de video	Fernando Orán	S/. 100
Espacio para montaje	Aula de la FARES	-
Total		S/. 1550

Sin embargo, en la tercera fase realizamos algunas modificaciones al presupuesto por dos razones: 1) obtuvimos el premio del Fondo Extraordinario de Apoyo a la Investigación para Estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas fomentado por el Vicerrectorado de Investigación Académica de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), lo cual nos permitía agregar otros conceptos, como fue la incorporación de un trío musical andino a la obra de teatro; y 2) porque reconocimos que necesitábamos del apoyo de otras personas, lo que requería de un presupuesto que nos cubriera los gastos de producción, la alimentación, movilidad, entre otros gastos, es decir, un presupuesto más acorde a la naturaleza del proyecto escénico. De esta manera, la tabla quedó así:

Tabla 2*Presupuesto final para la ejecución del laboratorio de investigación y muestra final*

Concepto		Costo S/.
Directores y dramaturgos	Valeria Vásquez y Alvaro Valderrama	-
	Williams Quispe (PUCP)	S/. 300
Intérpretes	Juliet Pacahuala (ENSAD)	S/. 300
	Alejandra Calderón (PUCP)	S/. 300
	Jorge Castillo (ENSAD)	S/. 300
Productora	Kathia Espinoza	S/. 250
Iluminación	Leonardo Barrantes	S/. 120
Sonido	Antony Montenegro	S/. 80
Músicos	Carlos Mejía (Trío musical)	S/. 350
Utilería	-	S/. 200
Movilidad	-	S/. 50
Lonchera para el día de la función	-	S/. 50
Fotografía y grabación de video	Piero Soto	S/. 100
Guía de teatro testimonial	Jorge Villanueva	-
Espacio para montaje	Aula de la FARES	-
Presupuesto de contingencia	-	S/. 100
Total		S/. 2500

Por otro lado, fijamos un tiempo de dos meses y medio para el proceso del laboratorio, el cual pensamos iniciar en abril, de acuerdo a nuestro cronograma, de manera que íbamos a presentar la obra para el miércoles 7 de junio de 2023. No obstante, nos llevó más tiempo seleccionar a los participantes, empezando el viernes 24 de marzo de 2023 y terminando el 22 de abril del mismo año.

Asimismo, cuando nos reunimos con los actores seleccionados de manera virtual, quedamos en vernos dos veces a la semana por dos horas cada día, aun cuando habíamos planeado, en un primer momento, reunirnos tres veces a la semana por dos horas cada día, ya que una de las actrices no contaba con mucho tiempo para ensayar. A pesar de esa modificación, otra de las actrices disponía de un horario complicado, que nos impedía

juntarnos a todos los integrantes, de manera presencial, al mismo tiempo. Aun así, decidimos seguir trabajando con ella y pensamos en dividirnos en dos grupos, pese a que necesitábamos la presencia de los cuatro en todo momento, ya que íbamos a trabajar en dinámicas de confianza, escucha, compartir historias, documentos, vivencias, entre otras actividades que demandaban que todos estén en un mismo horario. Después de una semana y luego de varias conversaciones con nuestro asesor y personas que tenían mayor experiencia en la dirección, resolvimos hablar con ella para ver si era factible que nos diera otros horarios que se ajustaran más a los de los otros participantes, ya que sin su presencia no iba a ser posible montar la obra y, además, iba a complejizarse el proceso al tener que realizar dos veces lo mismo, retrasándonos. Lamentablemente, ella no pudo seguir acompañándonos y decidió dar un paso al costado.

Rápidamente, nos contactamos con alguien que pudiera asumir ese vacío que dejaba la actriz y es ahí cuando llegó Williams Quispe, a quien tres semanas antes también habíamos entrevistado en el proceso de selección. De esta manera, encontramos una solución a este problema, ya que su horario coincidía con los del grupo y cumplía con los requisitos que pedíamos.

Luego de esto, empezamos los ensayos recién el 4 de mayo, con lo cual el plan ideal de comenzar en abril no se cumplió y, por ende, la presentación de la obra iba a darse más tarde de lo esperado. Cabe precisar que, si bien deseábamos tener el montaje para el 7 de junio, también habíamos sido conscientes de que podían suscitarse diversas circunstancias en el camino que podían retrasar el proyecto, de modo que organizamos también nuestro cronograma para presentar la obra dentro de todo ese mes y julio. Así, continuamos todavía el proceso mentalizado en presentar la muestra dentro de los plazos que nos habíamos propuesto. No obstante, surgieron una serie de imprevistos en el camino, que nos hacían dudar, incluso, de acabar el laboratorio dentro de este último mes. Esto nos llevó a tomar

decisiones firmes en el proceso para poder avanzar y no estancarnos, de manera que tuvimos que conversar sobre esto con los actores para que hubiera mayor responsabilidad frente al proyecto. Así también, durante el curso del laboratorio, vimos como nueva fecha de presentación, el miércoles 5 de julio de 2023, pero, debido a las reuniones que teníamos y conversaciones con diferentes personas, involucradas en el medio artístico, tuvimos que mover esta fecha a una semana después, es decir, el 12 de julio, para tener mayor tiempo de preparación.

Luego, dentro del proceso, encontramos una fuente bibliográfica que nos ayudó a generar un ambiente de confianza entre los mismos testimoniados y nosotros, los guías del proceso, el cual fue el libro del director teatral brasileño Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores* (2001). Asimismo, realizamos algunas variaciones con el fin de direccionar los juegos hacia nuestros objetivos. Por medio de estos, descubrimos que los participantes encontraban un sentido a cada una de las dinámicas, lo cual nos ayudó a asumir a Boal como un autor fundamental para nuestro proyecto, ya que no solo sus dinámicas propiciaban un ambiente para la creación, sino que, además, permitían que el oprimido tome acción frente al sistema a través del teatro (Boal, 2001).

Asimismo, a pesar de que en un primer momento contemplamos la idea de conversar luego de cada dinámica, decidimos no hacerlo para que la sesión no se vea entrecortada y se detuviera el impulso creativo.

Por otra parte, el mismo proceso de dirección nos empujaba a darnos cuenta que en el teatro cada persona cumple un rol importante y que este no debe ser realizado por dos personas que se encargan de áreas distintas, para evitar confusiones y complicaciones en el proceso. Esto lo descubrimos a partir de tres casos en específico: la producción, el sonido y el registro fotográfico y audiovisual. Al respecto, para el desarrollo del laboratorio y, en específico, la tercera fase de construcción de la obra, teníamos pensado contar con una

productora, pero, por temas personales, no pudo participar. Esto nos llevó a decidir, siendo dos directores, que nos íbamos a encargar también de esta área; sin embargo, fácilmente, pudimos darnos cuenta de que eso en lugar de ayudar al proceso, estaba retrasándolo, porque no nos estábamos enfocados en dirigir y supervisar todo el proceso, sino en comprar la utilería, comunicarnos con instituciones para la divulgación del proyecto, entre otras tareas de producción, al mismo tiempo que nos estresábamos por intentar emprender tantas responsabilidades. Así que decidimos llamar a una persona que se encargara estrictamente de esta área. Por otro lado, hubo un momento en el que uno de nosotros se encargaba de poner el sonido, pero esto, al igual que con la parte de producción, no permitía que nos enfocáramos en nuestro trabajo que era dirigir y supervisar el proyecto, de forma tal que, vimos por conveniente encontrar una persona que se dedicara exclusivamente a esta tarea. Finalmente, también consideramos en un momento, sobre todo en la tercera fase, que era posible encargarnos de registrar fotográfica y audiovisualmente la obra, sacar un afiche y crear un reel para mover en redes. Creímos, en su momento, que eran tareas que podían ser resueltas con una buena cámara y un poco de tiempo, el cual no teníamos, dado las vicisitudes del mismo proceso y las responsabilidades que nos competían netamente, con lo cual, nuevamente, podíamos usarlo para dirigir y seguir construyendo la obra. De modo que buscamos una persona que cubriera esa área también. Con estos cambios, encontramos un camino libre para seguir creando; menos estrés, propio de un proyecto complejo como fue la creación de la obra de teatro testimonial *Reconocer-nos Andi-nos*.

Otro obstáculo que tuvimos que pasar fue el replanteamiento de la obra final, ya que faltando tres semanas buscamos otra propuesta escénica en función a lo que habíamos creado hasta el momento, motivados por las conversaciones que teníamos con los especialistas invitados, para tener mayor coherencia entre el tema y la forma en que presentábamos el

trabajo¹⁴. Esta situación a la que nos enfrentábamos se complejizaba por dos razones: el poco tiempo que teníamos para la construcción de la obra y las vicisitudes propias del proyecto, que reducía mucho más el tiempo. Debido a esto, no pudimos contar, como se mencionó antes, con la participación de todos los especialistas que habíamos pensado en un primer momento. Sin embargo, algunos de ellos sí nos pudieron acompañar; por ejemplo: Ana Julia Marko, directora y profesora del departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), quien se ha desenvuelto exitosamente en diversos montajes finales de estudiantes de actuación de la universidad, donde hubo una presencia numerosa de estos, siendo su trabajo de suma importancia para la creación de una obra con estudiantes de actuación y de manera colectiva. Asimismo, contamos con la participación de Paloma Carpio, docente de la PUCP, directora de teatro testimonial y de creaciones colectivas, con perspectivas de cambio social e involucración del público, quien nos podía proporcionar una mirada para romper la cuarta pared y hacer del espectador un actor más dentro de la obra; así también, nos acompañó Sebastian Bellina, estudiante de la maestría de Artes Escénicas en la PUCP y director de obras testimoniales, como por ejemplo: *Viaje a la intimidad* (2020); *Solíamos mirarnos a los ojos* (2022) y *Danelli, el amor hecho verdad* (2023), quien nos podía brindar consejos y retroalimentación a través de su experiencia como director de teatro testimonial. Todos ellos aportaron al desarrollo de la obra en diferentes aspectos como dirección, dramaturgia, etc. Igualmente, contamos con la guía de nuestro asesor Jorge Villanueva a lo largo del proyecto, que frente a las dudas que teníamos o situaciones problemáticas, siempre estuvo atento para ayudarnos a dirigir el proyecto. Finalmente, contamos con los consejos y sugerencias de amigos y compañeros de la facultad, que desinteresadamente nos ofrecieron su apoyo.

¹⁴ Sobre esto ahondaremos con mucho más detalle en el subcapítulo 3.2.1: Análisis de creación y fijación de elementos de la obra.

3.1.1. Análisis de las dinámicas de confianza

Estas dinámicas fueron la base para todo el laboratorio, pues, como ya mencionamos anteriormente, era muy importante generar la integración entre los participantes y directores para así crear un ambiente de confianza, donde ellos pudieran expresar sus testimonios con total libertad. Para esto, hicimos uso mayormente de ejercicios de Augusto Boal, como también de ejercicios que realizamos como estudiantes en nuestros diferentes cursos de la universidad. No obstante, en algunos casos nos hemos tomado la licencia de hacer algunas variaciones a los nombres y a las dinámicas para volverlos más estimulantes a la hora de ponerlos en práctica. A continuación, haremos una lista de cada uno de los ejercicios y cómo fue recibido por los testimoniantes.

- **¡Guíame, compañero!** Ejercicio donde los participantes se dividen en parejas y uno de ellos guía a su compañero mientras este tiene los ojos cerrados. La guía solo puede darse a través del tacto o a través de sonidos corporales, tales como chasquidos con los dedos, palmadas, etc., moviendo al compañero, de forma amable, hacia dónde queremos que vaya. Esto se lleva a cabo con diferentes obstáculos repartidos en el espacio, como cubos, bancas, pizarrones y sillas. Luego, al escuchar una palmada, deben cambiar de roles y el que antes guiaba, ahora pasa a ser el guiado. Se sugiere usar una música de fondo.

Al principio de esta dinámica, los participantes se encontraban un tanto temerosos al no saber qué había delante de ellos y tener la sensación de que en cualquier momento se podían golpear¹⁵; sin embargo, con el paso de los minutos, todos empezaron a confiar más en sus compañeros¹⁶. Al final, Williams nos comentó, por ejemplo, que disfrutaba mucho más dirigir que ser guiado, lo cual se evidenció en su temor de

¹⁵ Véase figura 6.

¹⁶ Véase figura 7.

caminar cuando le tocó estar con los ojos cerrados. Asimismo, Jorge escribió en su bitácora que, al comienzo, ser guiado le dio miedo y desconfianza, lo cual le hizo probar calidades de energía como la suavidad y estar alerta con todos los sentidos para no chocarse con ningún elemento puesto en el espacio¹⁷. Por su parte, Alejandra nos expresó que tuvo varias sensaciones dentro del ejercicio, como, por ejemplo, vértigo, disfrute, comodidad y ganas de reír (24 años, estudiante de Teatro de Fares)¹⁸. Ahora bien, en el caso de Juliet, por ejemplo, ella nos contó que la forma en que había sido tocada, la remontaba a su infancia, específicamente a la relación con sus padres y su preocupación de que saliera a las calles de Lima. Sobre esto ahondaremos más adelante. Finalmente, nos dimos cuenta de que la música, permitía que los participantes se desarrollaran con mucha más confianza, aceptando el riesgo y explorando de manera más creativa, lo cual significaba que el objetivo de empezar a generar un ambiente de confianza en el grupo se estaba cumpliendo.

Figura 6

Del miedo de explorar a través de la dinámica ¡Guíame, compañero!



¹⁷ Véase material acompañante, foto 70.

¹⁸ Véase bitácora de Alvaro, específicamente la sección Laboratorio.

Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Juliet Pacahuala, Jorge Castillo, Williams Quispe y Alejandra Calderón (2023).

Figura 7

¡Exploremos en Guíame compañero!



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Williams Quispe y Jorge Castillo. De arriba a abajo, Alejandra Calderón y Juliet Pacahuala (2023).

- **¡Agárrame que me desmayo!** Ejercicio muy conocido que realizamos en varias oportunidades dentro de la carrera, para el cual nos tomamos la licencia de ponerle un nombre llamativo que detonara mayor motivación entre los participantes. La consigna es que los directores mencionan a una persona de manera aleatoria, el cual va a simular un desmayo y los otros compañeros deben evitar que este se caiga. Así, creamos un ambiente de confianza de manera inmediata que, sumado al juego, por la urgencia de saber quién iba a ser el siguiente mencionado y evitar su caída, provocaba las risas de los participantes que tenían que ser conscientes de cada uno de sus compañeros. Con esto, construimos un ambiente seguro, donde el compañero siempre iba a estar atento para que al otro no le pase absolutamente nada, se sintiera con la confianza de expresarse libremente y, luego, en el proceso de creación, nos

permitió trabajar sobre la base del reconocimiento del otro como parte fundamental del proceso.

- **Encantado, desencantado.** Juego muy conocido, que consiste en una persona que encanta, es decir, que toca al compañero y hace que este se inmovilice; y los otros que desencantan, o sea, que permiten que los que fueron tocados se vuelvan a mover, al pasar entre las piernas de sus compañeros. A partir de esto, el primero persigue a los otros hasta que no haya ningún jugador desencantado. Con esto, los jugadores se rieron en el transcurso del juego, por la misma motivación de no ser atrapados y se escabulleron de diferentes formas posibles. De esta manera, creamos un ambiente de diversión que permitió expresar las sensaciones de los participantes de forma más relajada, para, luego, contarnos sus experiencias y recuerdos desde la comodidad de estar en un ambiente de confianza.
- **Descubrir el objeto (variante).** Este ejercicio es una variante que el mismo Boal creó, donde los participantes con los ojos cerrados y con cualquiera de los sentidos, descubren quien está enfrente (Boal, 2001, p. 215). Con esta dinámica, pudieron reconocer las particularidades de cada uno, aproximando de manera sensible a los participantes, quienes, luego, pudieron crear de manera colectiva, ya que previa y consensuadamente, habían atravesado el espacio personal de cada uno. Vale recalcar que era posible que la persona que iba a ser descubierta diga, en cualquier momento, si alguna aproximación del compañero le incomodaba, ya que, a partir de estos comentarios, podíamos saber hasta qué punto se podía crear colectivamente. Bajo esto, ninguno de los participantes mencionó alguna incomodidad.
- **Sentarse en la pierna del otro.** Ejercicio de Boal que consiste en que una persona, con los ojos abiertos, se arrodilla para que otra, con los ojos cerrados, se siente sobre su pierna. Una vez posicionados, los directores cuentan del uno al siete

para que la persona sentada camine en línea recta hacia adelante y, luego, cuenta del siete al uno para que retroceda y vuelva a sentarse en la pierna del compañero. La persona arrodillada debe evitar que el otro caiga al suelo, por lo que deberá moverse del sitio, si es que la otra se ha desviado del camino (Boal, 2001, p. 216). Para este caso, decidimos, además, crear dos nuevas variantes. La primera consistía en contar hasta siete, mientras caminaban hacia cualquier dirección, para, luego, en la cuenta regresiva, volver a sentarse en la rodilla del compañero. Después, al ver que superaron ese nivel, decidimos contar nuevamente hasta siete y, esta vez, sus compañeros que tenían los ojos abiertos iban a direccionarlos por todo el espacio, y acto seguido, debían hacerles dar vuelta, para que, luego, se sienten en la pierna de este de manera individual. Así, pudimos apreciar un poco de miedo al dar las vueltas y regresar, pero, al mismo tiempo, esta dificultad les imprimió más escucha entre ambos para poder lograr el objetivo: reubicándose para ayudar al compañero, tratando de caminar más despacio, agudizando los sentidos, etc. De esta manera, se generaba cada vez un espacio de confianza mayor al saber que cada uno estaba siendo cuidado por los que serían sus compañeros es un proceso en el cual externalizarían sus experiencias de vida.

Figura 8

Tercer nivel en el ejercicio sentarse en la pierna del otro



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Juliet Pacahuala, Jorge Luis Castillo,

Williams Quispe, Alejandra Calderón y Alvaro Valderrama (2023).

- **El oso de Poitiers.** Ejercicio de Boal que consiste en elegir a un participante quien hará de oso y se pondrá de espaldas al resto del grupo, que, a su vez, serán leñadores trabajando. En algún momento que aquel decida, rugirá y los demás deberán caer al suelo, fingiendo estar muertos. El oso buscará que los cuerpos se muevan para poder comérselos y cada vez que lo logre, la persona se convertirá en oso también y ayudará a seguir cazando leñadores (Boal, 2001, p. 161). En nuestro caso, hicimos algunas variaciones, por lo que cada uno escogió una actividad diferente y más cercana a ellos, así como una forma particular de comer para cada oso. Todo esto, les daba mayor especificidad, juego y estimulaba su creatividad. Así pues, Williams decidió ser un boxeador; Jorge, meditar; etc. Adicionalmente, introdujimos música, para que el oso saliera a cazar y con cada pausa se detuviera, mientras los demás seguían haciendo sus actividades. Así también, incluimos un policía, para que el oso se hiciera el muerto o se convirtiera en humano, dado que veíamos que lograban pasar la dinámica muy tranquilamente. De esta manera, a través de este ejercicio promovimos que cada uno se sienta libre de explorar, con su cuerpo y voz. Finalmente, Williams fue de los que más duró en este ejercicio, resistiéndose a cualquier intento de sus compañeros para que se mueva.

Figura 9

El oso de Poitiers: Alejandra de espaldas para salir a cazar



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Jorge Castillo, Juliet Pacahuala, Alejandra Calderón y Williams Quispe (2023).

Figura 10

El oso de Poitiers 2: Williams resistiendo a ser cazado



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Alejandra Calderón, Williams Quispe, Juliet Pacahuala y Jorge Luis Castillo (2023).

- **Oso/Burro.** En este ejercicio de Boal, los participantes cuando escuchan la palabra *burro* deben elegir serlo o no. De ser el primer caso, deben encorvar un poco

la espalda y flexionar ligeramente las rodillas, para que los otros salten por encima de ellos. De igual manera, con la palabra *oso*, los participantes deben colocarse en posición de perro y los que decidieron no serlo debían abrazar el pecho del compañero, colocando sus brazos y piernas alrededor de este. Así, se coloca todo el peso en el compañero que decidió ser el oso, mientras que este debe dar unos pasos cargando a su compañero (Osorio, L., 2017, pp. 26-27). Este ejercicio ayudó a liberar el cuerpo de tensiones externas a la sesión, generar concentración y, por ende, que los participantes se encuentren presentes en cuerpo y mente. Al respecto, Jorge apuntó en su bitácora que fue complicado hacer el oso, mientras que el burro le pareció más divertido. Asimismo, esta última en particular le hizo recordar a su infancia, por los saltos y los juegos¹⁹.

- **La ruta del guía.** Este ejercicio, que habíamos realizado dentro de nuestra carrera, consistía en poner una música de fondo, la cual iba a servir de guía para la exploración, y escoger al azar una persona del grupo de los testimoniantes, para que dirigiera a los demás, haciendo los movimientos, gestos, traslados, etc., que esta deseaba. Para esto, nosotros les pedimos que añadieran canciones a una *playlist* que creamos; por lo que, la música les permitió recuperar físicamente la memoria, los transportó a los lugares de donde provenían y les hizo recordar sus infancias y vivencias, pudimos generar un ambiente en el cual los participantes se sintieran libres de expresar con el cuerpo, y en algunas ocasiones con la voz, cómo se identificaban con cada canción y cómo estas canciones los relacionaban con su andinidad. De esta manera, la dinámica nos permitió generar una escucha colectiva, al mismo tiempo que preparó el cuerpo para la creación, pues pudimos ver la complicidad que tenían y el sentido de pertenencia que se estaba creando en el grupo. Esto fue muy importante

¹⁹ Véase material acompañante, foto 69.

para la creación de algunas escenas en la obra, en la cuales se puede ver esta complicitad, confianza y colectividad que se pudo generar en el laboratorio.



3.1.2 Análisis de impulsos creativos a partir de preguntas y respuestas

Esta fue la primera fase del laboratorio, la cual consistió en realizar una serie de preguntas a los participantes para comprender cómo el tema propuesto en la tesis los interpelaba y cuál era su visión al respecto. Asimismo, buscamos que las conversaciones donde se dieran respuesta a las interrogantes de la investigación surgieran a partir de dinámicas teatrales, para lo cual nos ayudó sobremanera el libro de Augusto Boal *Juego para actores y no actores* (2001). En función al teatro del Oprimido, abordado en esta fuente, propusimos, en la primera sesión, crear tres escenas en relación al tema de la discriminación étnico-racial, las cuales consistían en presentar una primera escena estática de una situación real sobre lo que era el racismo para ellos; luego, debían crear otra imagen con la solución a dicha problemática, es decir, en términos de Boal, la situación ideal; y, finalmente, una en la que se viera el paso de la primera imagen a la segunda, o en otras palabras, la transición. Augusto Boal buscaba que los actores puedan tomar acción frente a las diversas problemáticas sociales y esta era una manera de hacerlo, creando los medios, a través del teatro, para que puedan lograr esa situación ideal en la vida real (p. 84). Con esto, manteníamos una estrecha vinculación con el autor brasileño, ya que estábamos en proceso de crear una obra testimonial desde la voz de las personas andinas, entendiendo su vulnerabilidad en la sociedad, por lo que era importante para nosotros que ellos sean conscientes de la agencia que necesitan. De esta manera, uno de ellos iba a proponer una imagen de lo que era para él la discriminación étnico-racial y si uno de sus compañeros no estaba de acuerdo con esta, podía detener en cualquier momento la dinámica y proponer otra imagen, valiéndose únicamente de la expresión “no estoy de acuerdo”. Así, obtuvimos al final de esta búsqueda una imagen real que tenía un mayor consenso grupal. La idea no era obtener una imagen que todo el grupo reconociera como la única correcta forma de ver la discriminación étnico-racial, sino encontrar las visiones de cada uno en diálogo o, como diría

Boal, en debate, sin usar palabras (2021, p. 41). Luego, pasamos a la imagen ideal, después, a la de transición, y, en ambos casos, sucedió lo mismo que en la primera situación. Cabe mencionar, que a pesar de haberles indicado a los participantes que no podían hablar para comunicarse, continuaron buscando maneras de expresar sus ideas a través de la oralidad. Esto es natural, porque estamos hablando constantemente y dejar de hacerlo resulta extraño; sin embargo, esto puede limitar también la creación al intentar describir con palabras representaciones concretas, en lugar de crearlas a través de las propias imágenes. Es decir, enunciar las ideas puede conllevar a perder la creatividad artística al ser procesadas a través de la lógica racional (Boal, 2001, p. 42). Aun así, es importante comprender que era la primera vez que realizaban este ejercicio, por lo que podían despertarse ciertos automatismos, los cuales, a pesar de todo, no impidieron que concreten sus imágenes.

Ahora bien, fue muy curiosa la manera en que cada uno se imaginaba la transición, por ejemplo, Juliet modificó a los opresores de Alejandra, que era la persona afectada por el racismo, a quien Jorge y Williams le jalaban los cabellos mientras se burlaban, para convertirlos en personas que la peinaban y conversaban amenamente con ella. Luego, en el turno de Alejandra, ella se despojó de los opresores, quienes terminaron excluidos de la escena. En el caso de Jorge, él decidió empoderarla y entrar a componer la imagen para ayudarla. Por último, en el caso de Williams, él optó por poner a Alejandra llorando y a los demás mirándola, porque según nos comentó el llanto podía cambiar una situación de violencia. Así pues, tal como escribió en su bitácora,

Recordé el caso de un chico que lloró en mi colegio por un caso de *bullying*, al llorar todos conectaron con él y no lo volvieron a molestar; es como si se hubieran dado cuenta que es un ser humano y tiene sentimientos [*sic*]²⁰ (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

²⁰ Véase material acompañante, foto 62.

Después de este ejercicio, hicimos una ronda de diálogo para responder a cuatro preguntas que previamente habíamos formulado, las cuales eran las siguientes: 1) ¿cómo les hacía sentir la discriminación étnico-racial?, 2) ¿cómo se sintieron al ver la imagen real del compañero en escena? ¿estuvieron de acuerdo?, 3) ¿por qué esa imagen era para ustedes ideal? y 4) ¿estuvieron de acuerdo con la imagen de transición? Sin embargo, la conversación sobre la primera pregunta junto con la dinámica de confianza previa, *¡Guíame, compañero!*, nos llevó a reflexionar sobre las relaciones familiares, lo cual nos pareció más enriquecedor de tratar, puesto que la andinidad, como vimos en el subcapítulo de la identidad, se construye en relación con un otro, es decir, la identidad andina se forma a través de la relación con nuestros parientes, específicamente, nuestros padres, al ser las personas con las que entablamos nuestras primeras relaciones. Así pues, en la dinámica de confianza habían sentido esa sobreprotección que tenían sus padres con ellos al venir a Lima, ya que esta implicaba el cuidado del otro, hasta qué punto cuidar, cómo guiar y respetar las decisiones del compañero. Esto les hacía recordar la libertad que ellos querían sentir, frente al miedo de sus padres a que les pasara algo en Lima. Al respecto, Juliet nos contaba que su papá siempre le decía: “No vayas por allá, por favor” (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD), a lo que ella contestaba: “No me estás dejando crecer” (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD) o Alejandra nos mencionaba que su papá también le decía: “Tú no conoces como es la gente” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). Para esto, es importante mencionar que ambos padres habían experimentado previamente la migración, de ahí sus comentarios y el cuidado que tenían con sus hijas a que alguien les hiciera daño física o verbalmente. Jorge sintetizó muy bien esto al señalar que “es violento para la gente que viene de los Andes” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD) y agregó que “en la periferia siempre están los conflictos a flor de piel, todo es más crudo” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Al respecto, Juliet señaló lo siguiente:

... yo vivo en San Juan de Lurigancho, entonces en pandemia estuve como más cerca a los asentamientos humanos, entonces me acordaba mucho cuando subía árboles allá en Huancayo: montes, hay esta vista panorámica; pero cuando iba acá, a los asentamientos humanos, es una vista panorámica muy distinta, muy desolador, es muy desolador porque estás escuchando cómo están robando, cómo están agrediendo, niños llorando, es muy desolador (27 años, egresada de la ENSAD).

Esta situación desoladora, como ella la describió, es vivida por los migrantes andinos en su mayoría, que habitan en estas zonas del país, lo que, a nivel de realidad social, es decir, basados en las diferencias sociales marcadas que hay en la ciudad de Lima, no genera sorpresa alguna. Así pues, como menciona Malcolm Malca, “el grueso de pobladores de las zonas populares son migrantes andinos de primera, segunda o tercera generación” (2019, p. 137).

En la segunda sesión, se presentó una actividad que habíamos dejado como tarea al finalizar nuestro primer encuentro, la cual consistía en mostrar una habilidad cultural de su andinidad. Vale precisar que esta dinámica la realizamos en dos sesiones, por lo que veremos primero las de Jorge y Williams, y, luego, las de Alejandra y Juliet. Asimismo, les pedimos esta actividad con el fin de explorar las habilidades relacionadas a su andinidad que nos podían ayudar con la creación de la obra. Sin embargo, durante las presentaciones nos comentaron, además, que en la ENSAD se promovía mucho las danzas típicas del Perú, lo cual en la PUCP no sucede, dándole un peso mayor a la danza clásica y contemporánea. De manera que vimos a Jorge danzar un huaylas huancaíno y nos sorprendió mucho el desenvolvimiento físico que tenía y la fuerza de la danza. Después, fue el turno de Williams, quien nos trajo dos objetos, uno de ellos era un dibujo realizado por él, el cual nos comentó que lo presentó porque lo conectaba con el arte de su papá que era la pintura, y en esa

conversación, nos contó que su papá era cusqueño y que vino muy joven a Lima, donde conoció a su mamá. Seguidamente, nos presentó un ajedrez andino, el cual se lo compró su papá cuando fue de viaje a Cuzco. Este objeto le traía muchos recuerdos de aquel viaje, donde él, nos comentó, se sentía fastidiado de estar con su familia por la rebeldía propia de la edad. Sin embargo, el hecho que lo había marcado más, en sus palabras, fue la muerte de su abuelo y que su padre no pudo estar presente para despedirlo, por su culpa, ya que él se encontraba muy incómodo en aquel viaje, insistiendo a su papá que regresen a Lima, mientras su abuelo fallecía.

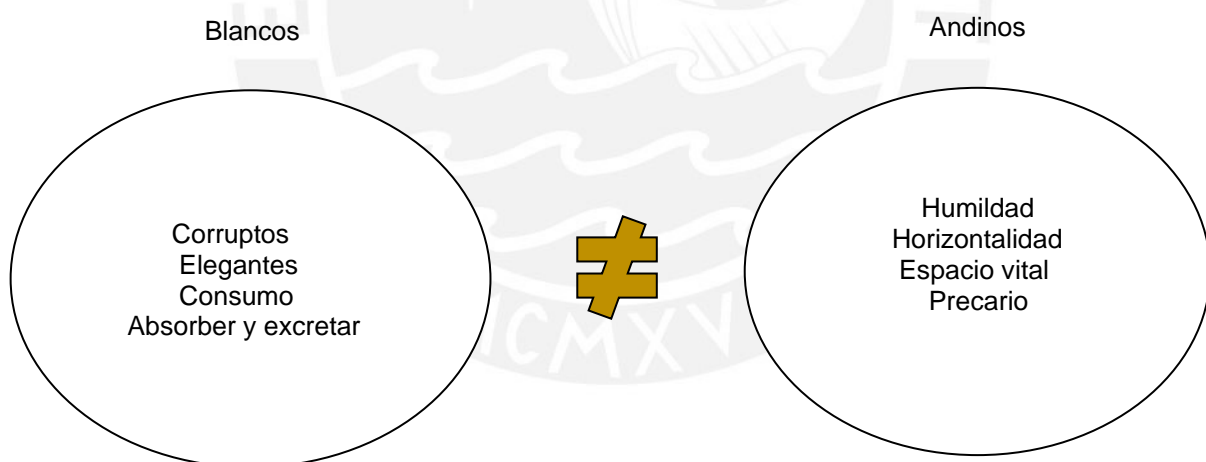
Por su lado, Jorge nos comentaba que él había vivido parte de su vida en Huancayo y en La Merced, Junín. Dentro de esta apreciación, surgió el tema de la peruanidad, específicamente, qué era ser peruanos y que muchas veces nos sentimos así cuando hablamos de comida o de fútbol, pero realmente falta algo principal para considerarse así, sobre todo para una población como la andina que ha vivido una historia de violencia por una ideología de raza (Perona, 2017, p. 8). De forma general, este era un sentimiento que compartía todo el grupo. De acuerdo a Jorge, hay un “ideal de estar unidos, pero hace falta justicia social, [porque las personas] quieren levantar la bandera de la peruanidad sin reconocer la violencia” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD)²¹. Esto, en palabras de ellos, se debe a ese desprecio que hay por parte de la sociedad hacia lo andino. Así, la justicia social significa para ellos dar el espacio a su identidad como lo tienen las personas blancas (J. Castillo, 21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Concretamente, podemos evidenciar esto desde el cuestionamiento de Jorge, quien se formuló una pregunta entorno a la generación de un espacio para los andinos, luego de participar en una reunión del grupo cultural Yuyachkani, donde participó gente de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). En este evento, nos señalaba, que él se había

²¹ Véase material acompañante, foto 88.

sentido excluido por parte de las personas ahí presentes, por la forma de hablar, los temas que se trataban, el lugar donde se dio la reunión y la forma *elegante* [énfasis añadido] de vestir por parte de todos los asistentes: “cómo hacemos inclusión, sino hacemos espacios para hablar” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Este sentimiento de no pertenencia se daba por una sensación de que no pudo expresarse como hubiese querido, porque no tuvo la oportunidad de hacerlo y porque no encontró el espacio tampoco, pese a que era un evento social donde todos podían dialogar con todos, sin la presencia de un moderador. Esto, poco a poco iba generando un debate en torno a lo que significa ser blanco y andino. Por esta razón, vimos conveniente realizar un cuadro comparativo entre lo que ellos consideraban correspondiente a cada uno de los grupos.

Figura 11

Diferencias entre lo blanco y lo andino establecida por los participantes del laboratorio



A partir de esto, consideramos que era importante reflexionar sobre qué implicancia tenía cada concepto en la vida de los participantes, para no caer en la exotización de lo andino y en el rechazo estricto y tajante de lo blanco. Esto no tenía como intención contradecir la violencia ejercida por los blancos sobre los indígenas a lo largo de la historia, donde se ha creado toda una ideología que los ha respaldado frente a diferentes abusos que cometieron

(Feagin, 2013; Gonzales, 2021a, 2021b; Pérez, 2016; Perona, 2017), sino buscaba problematizar las percepciones que tenían los participantes de los dos grupos. Al respecto, Jorge nos contó una conversación que tuvo con Willy Pinto, director del grupo cultural Maguey,

... yo tenía una idea hace tiempo que decía que la cultura occidental no tenía identidad o no tenía cultura. Este, yo decía, ¿no? [*sic*]. Pero, por un lado, había leído un libro donde una chica estadounidense se va aprender, se va aprender la técnica de Grotowski, y de Grotowski tiene ... esta teatralidad de regresar ... a tus orígenes y ella venía de Estados Unidos y no tenía raíces culturales porque Estados Unidos es producto de una colonización y ellos pierden su conexión desde lo anglosajón, de Inglaterra, pierden esa conexión. Entonces, no tienen, no tienen cultura, no tienen pasado cultural, ... pero esta chica logra reconectar con su cultura judía, ... y a partir de ahí empieza a explorar, puede asimilar los ejercicios de Grotowski, que son ejercicios fuertes. Entonces, yo decía, claro, parece que la cultura occidental ... como vienen aquí y transgreden pierden sus raíces culturales occidentales, ¿no? O europeas, pero Willy Pinto una vez me dijo, yo le había dicho que en el mundo hay gente andina que estamos bien pegadas a nuestras raíces y que de ahí estamos tomando la fuerza para, este, darle la vuelta a este sistema y el dijo: “No, porque todos tenemos raíces, todos tenemos raíces, porque todos venimos de un solo lugar, la tierra”. En ese sentido, quienes estén más occidentalizados tendrían que conectar con sus raíces, que es la tierra ... (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

A partir de este relato, Alejandra se cuestionó cómo conectar con la tierra si se tiene una visión distinta de lo que esta es, para lo cual puso de ejemplo a un empresario que trabaja con la tierra y un agricultor:

... para una persona que ha crecido en un ambiente con padres que trabajan en eso, con padres empresarios que han estado metidos en todo ese tema, no es culpa de ellos, claramente no, pero su visión sería distinta a personas que trabajan con la tierra, que tienen contacto, a personas que viven depredando la tierra, distinto, ¿no? (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

En ese sentido, aparece una diversidad de concepciones de lo que es la tierra y, más precisamente, de nuestras raíces, por lo que les planteamos la siguiente pregunta: ¿es posible coexistir desde la diversidad? Aquí cabe precisar que la mirada de ellos frente a lo que implica ser blanco se basó en un punto de vista occidental, el cual no podíamos dejar de lado, ya que nuestra realidad está imbuida de esa concepción a causa del colonialismo. En otras palabras, reconocían las raíces que tenían las culturas occidentales, pero era innegable para ellos el discurso hegemónico que viene desde la Colonia y que, según Jorge, destruye lazos a diferencia de lo andino, que los construye (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD)²².

Con esto, en varias ocasiones, los testimoniantes reafirmaron que ambos conjuntos agrupaban a personas con mayor o menor poder económico, entendiendo este como lo que hace que alguien tenga un mayor peso en la sociedad, es decir, ocupe un nivel más alto dentro de la *jerarquía social* desde la perspectiva occidental. Al respecto, Jorge nos mencionó que este era, para él, el “máximo recurso de explotación de los que ostentan el poder” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Asimismo, la palabra humildad despertó rechazo, por lo que la analizaremos para comprender por qué razón, en un momento dado, la concibieron como parte del conjunto de

²² Véase el material acompañante, foto 99.

lo andino. Dada la conversación, esta palabra ejemplificaba esa estructura dominante que hay entre los blancos y andinos; de manera que, si alguien era elegante, corrupto, con mucho dinero, entonces, por oposición, como se observa en la realidad, la persona del Ande era humilde. Sin embargo, como veremos en la siguiente sesión, no solo refleja la estructura social, sino también la refuerza, dejando a las personas andinas en la *subalternidad*, sin poder de agencia (Spivak, 1998).

Por otro lado, Alejandra nos mencionó que ella sentía que usualmente la gente de la PUCP y de otras universidades o escuelas privadas se quedaban en sus círculos y que, si llegaban a hablar de la andinidad, lo hacían en ocasiones para llenar una *cuota de diversidad* (24 años, estudiante de Teatro de Fares). Desde esta perspectiva, podemos ver cómo ellos perciben la sociedad peruana: con claras diferencias y en apariencia inclusiva. Además, Jorge señalaba que percibía un lenguaje hegemónico dentro del grupo de chicos de la PUCP, el cual él no manejaba, que sentía lejano por el uso del inglés o jergas específicas, a lo que agregó, por eso “nos es natural retraernos” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Por su parte, Williams nos compartió que cuando él se encontraba en una reunión no sentía la posibilidad de entrar a un grupo de personas blancas y, por tanto, si tenía que consultar algo, le preguntaba a alguien que tuviera su mismo color de piel.

Lo que pasa es que siempre cuando hay un grupo de personas que no se conocen, se suelen juntar las personas blancas ya, y por alguna extraña razón hasta yo siento que no puedo entrar y... digamos quiero hablar con alguien, ... voy a tomar la palabra como lo has dicho tú, suelo buscar a alguien de piel más oscura, la persona con piel más oscura, no oscura negro, si no, oscura andina, y siempre siento que con esas personas me suelo conectar, y ... cuando lo dije recordé, dije: “siempre suelo hacer eso”... . Y me he dado cuenta que no me suelo conectar con alguien más, así tan rápido o incluso cuando estoy con una

persona blanca a mi costado, cuando los dos intentamos integrarnos al grupo siempre siento que las personas tratan más rápido de integrar a este chico que a mí, lo que yo piense es como un: “Ah, ya” y lo que él hable es, por más que sea una idea similar a la mía es como muy: “¡Ja, que gracioso! ¡Muy chévere!, ¿no?”. Entonces, siento que esa sociabilidad que ejercen entre ellos mismo es una forma que siempre a ti te va a bajar [te va a hacerte sentir menos o inferior] ... (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

Según Jorge, citando a Gonzales Prada, esta hegemonía es consecuencia de esa herida colonial, que como vimos anteriormente, fue creada por las diferencias sociales establecidas en la Colonia para la dominación, las cuales fueron readaptadas por los criollos con la Independencia (Gonzales, 2021b).

En la tercera sesión, Juliet nos trajo un cinturón de protección, que era un collage de fotos y distintos objetos puestos en una tira de cartón con forma de cinturón, que había realizado como una especie de ritual para un taller. Este contenía parte de su percepción personal sobre su vida. Ella nos decía que esto le permitía recordar y conectar con su andinidad. Nos comentaba que le hacía entrar en sus recuerdos de cuando viajaba a Huancayo de niña y trepaba los árboles. Asimismo, expresaba su deseo de reconectar con la cosmovisión de sus generaciones pasadas, con lo cual algunas plantas que estaban pegadas en aquel objeto valioso para ella le permitían vincularse con la Pachamama, que, dentro de la cultura andina, hace alusión a la Madre Tierra²³.

La presentación de este material posibilitó, además, nuevas reflexiones por parte de ella misma, como la analogación del campo y la ciudad como espacios abiertos y cerrados respectivamente, puesto que en el primero “no hay *límites* [énfasis añadido] hacia dónde ir,

²³ Diosa andina de la fertilidad y la naturaleza. Para más información véase: *Qué significa la Pachamama* (La Nación, 2023, párr. 2-3).

todo es verde, limpio, todo se comparte, etc., mientras que el segundo es un espacio más caótico, más individualista, entre otras características negativas” (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD). También, Juliet comentaba que era desde sus privilegios que ella se conectaba con su andinidad, porque ella había viajado a Huancayo en varias oportunidades, para ir a la casa de sus abuelos, sin la cual, probablemente, ese camino hacia su identidad hubiese sido más problemático, al no tener un lugar desde donde vincularse, puesto que ella ni siquiera era migrante, como sí lo fueron sus padres. De esta manera, de acuerdo a su perspectiva, ellos habían atravesado un proceso más precario, el cual supuso una condición de vida más *humilde* [énfasis añadido] que ella ahora ya no tiene, pero de la cual es consciente a la hora de conectarse con su andinidad. Nuevamente, esta palabra había sido mencionada, por lo cual nos pareció importante debatir en torno a ella, ya que así podíamos problematizar un asunto muy arraigado de la percepción andina. Al respecto, Jorge nos comentó lo siguiente:

Yo creo que la palabra humilde o precario asociada a lo andino es una forma de discriminación, es una forma de estereotipar también.... Primero, porque se asocia en términos totalmente occidentales, nos quieren clasificar por cuánto poder adquisitivo en relación a dinero tenemos ... y la riqueza andina va por otro lado. O sea, la cosmovisión y riqueza andina va por otro lado, porque ... además, los pueblos en Perú son demasiado heterogéneos, puedes ver bodas donde se regalan en ... el Ande, donde se regalan casas, autos, cerros y cerros de cajas, desde cerveza, animales. Entonces, grandes lujos, ¿no? Pero no porque ellos vean la riqueza en ... lo material, sino porque es una cuestión cultural el dar (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Vemos como Jorge está en contra de esta palabra, porque solo toma una concepción occidental y no andina, es decir, por medio de esta palabra se excluye a una cultura, asumiendo que la riqueza se mide en el Ande también en términos económicos. Asimismo, se

refuerza la desigualdad y, por ende, se construye un estereotipo, a partir de esta visión sesgada, puesto que la creación de divisiones sociales establecidas desde la Conquista buscó crear la imagen de un hombre europeo blanco mejor que el hombre indígena por la riqueza económica que tenía, además de otros aspectos, como el hecho de haberlos vencido (Gonzales, 2021a, 2021b). Por otra parte, aunque en el Ande no se mida la riqueza en términos económicos, como menciona Jorge, esto no las excluye de tener dinero, sino que lo conciben desde otra perspectiva, que es el compartir. De modo que, al usar la palabra humilde, también se le quita el poder de agenciarse dinero, presentándola de acuerdo a un estereotipo creado por una *ideología de raza* (Perona, 2017, p. 8). Así, el andino se encuentra en la parte baja de la jerarquía social; mientras el blanco, arriba y, además, de una manera invariable por lo cual no puede escalar y superarse en la sociedad, sino que siempre debe estar abajo, pidiendo a los demás, sin poder adquirir nada y, en consecuencia, sucia, salvaje, etc., en los discursos más radicales.

Al respecto, Alejandra agrega que no se puede negar la pobreza económica que tienen las personas andinas en la sociedad, como lo muestra el reporte del INEI (2023, p. 62), pero tampoco se debería caer en el otro extremo, es decir, exotizarla, ya que al hacerlo se estaría pensando erradamente que han tenido que atravesar una situación precaria de manera obligatoria o situarlos en una posición fija en la sociedad, que desde el punto de vista de los participantes sería en un nivel bajo.

No hay que exotizar la pobreza ... es algo que lastimosamente desde acá se exotiza demasiado. “¡Ay, sí, el niño que tiene las mejillas rojitas! ¡Ay, no, hay que darle esto!” Es una realidad, que no hay que exotizar la pobreza.

De modo que no porque alguien sea andino significa que este sea humilde. Consideramos que esto es muy importante, porque esta palabra, dentro del contexto racial en el que se encuentra, refuerza la imagen del andino como alguien de una categoría social

inferior, es decir, nos remonta nuevamente a la Colonia, donde eran esclavos de los españoles y criollos.

Por otro lado, en esta fase pudimos aterrizar cuestiones identitarias, al comenzar a entender cómo se percibía y asumía cada uno. Por ejemplo, Jorge y Alejandra se reafirmaban como personas andinas con una mirada decolonial; Juliet, por su parte, iba reconociendo su andinidad desde la herencia de sus abuelos huancaínos, el privilegio de tener una casa en esa provincia, que facilita su conexión con el Ande, la migración de sus padres de Huancayo a Lima; y Williams, a través de la identificación con las historias de los otros integrantes del grupo y la profundización de la relación con su padre, quien vino de Cuzco a Lima muy joven.

Cabe precisar que, dentro de esta etapa, surgió la interrogante de algunos de los miembros del grupo sobre la representación escénica de familiares o personas cercanas, porque sentían que al hacerlo estarían cayendo nuevamente en aquello que se buscaba cuestionar con esta investigación, dándole voz a personas que ellos no eran y que, a pesar de tener una afinidad, no podían saber exactamente qué habían vivido durante sus diferentes procesos.

Yo me siento bastante cómoda presentando mi cercanía con lo andino, no siento que sea ajena a ellos, pero representar la andinidad es algo que sí me genera ciertos conflictos mentales porque sé que soy muy racional. Digo: “¡Carajo! Sé que hay un abanico de posibilidades y hay muchas experiencias que no he encarnado, porque no he crecido o no he nacido en un espacio” Porque yo puedo decir con total relax: “Me gusta vivir en Huancayo” Pero desde dónde lo digo, desde tener en mi DNI que ... soy de Lima, desde no tener un acento andino, desde haber estudiado siempre en un colegio particular, desde ir de vacaciones ... a visitar a mis abuelos, de tener ... [una]

casa, de no tener que trabajar, no tener que ir a la chacra. O sea, desde ahí yo puedo decir que me gusta ir a Huancayo, pero definitivamente no es una realidad cotidiana. Por eso, desde ahí es donde digo, o sea, cuanto yo puedo representar, por eso es que me hago bolas [me genera confusiones o problemas] (J. Pacahuala, 27 años, egresada de Teatro de la ENSAD).

Sobre esto, Osorio, en su tesis de licenciatura *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen* (2014), señala que a principios del siglo XX y como respuesta al Realismo que buscaba poner en escena una *realidad objetiva* [énfasis añadido], es decir, una ficción que tuviera una apariencia lo más parecido a la realidad, se cuestionó sobre lo real en escena: ¿hasta qué punto lo que se presenta es real? ¿cómo hacerlo más real? ¿cómo el teatro muestra lo real? De ahí que naciera la *irrupción de lo real* [énfasis añadido], o sea, esta problematización de la realidad en escena (p. 25). Mencionamos esto, para sustentar lo que Juliet nos indicó en aquella cita. Ella se había cuestionado hasta qué punto podía representar historias que no había vivido, lo que significaba en otras palabras, un cuestionamiento a la investigación, ya que ahora debíamos preguntarnos qué podemos representar o, más aún, ¿podemos representar? En ese sentido, en este trabajo, estábamos poniendo en cuestión la labor del actor, por lo que pasábamos a hablar, en realidad, de *performers*, es decir, personas andinas que cuentan sus testimonios desde su realidad misma, sin representar a otros. Sin embargo, como mencionó Alejandra,

... tal cual dijiste Juliet, si lo tomas desde una perspectiva no informada, puedes llegar a caer en cuestiones que no quieres caer, por ejemplo, [el uso de] la coca, el ayahuasca, el mismo canto para llamar a los animales, no puedes imitar cosas que no son tuyas... (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Visto desde este punto de vista, para representar, que es el trabajo del actor, deberíamos asumir un personaje o un proyecto de manera informada, para no caer en

prejuicios y en el reforzamiento de estigmas. Como habíamos analizado en el subcapítulo de la representación escénica, de acuerdo con Stanislavski, debíamos crear de manera artística, esa vida interior del espíritu humano (1997, p. 24), lo que significaba que había que profundizar en la vida misma para poder traer a escena un personaje que aparentara ser real. Sin embargo, con *la irrupción de lo real* se cuestiona a la representación que buscaba conmover o generar una catarsis y, por el contrario, se busca que el público asuma un rol político frente a las desigualdades sociales impuestas por el poder hegemónico. De ahí surge el teatro total de Piscator, el carácter estético de Weiss frente a las propuestas escénicas del teatro documento, el distanciamiento brechtiano, entre otros autores que propiciaron un tipo de teatro que permitía dar voz a los marginados, desde el *espacio potencial*, denominado así por Feral, en su libro “Acerca de la teatralidad” en el 2003, a ese lugar donde se lleva a cabo la puesta en escena o la representación misma, la cual tiene como protagonistas a las personas afectadas (Osorio, 2014).

De manera que, durante el proceso, a partir de esta cuestión ética de la representación escénica, pasamos a asumir esta desde un rol político y desde la misma historia de los testimoniantes, ya que, además, éramos conscientes del tipo de teatro sobre el cual estábamos creando.

Luego, fue el turno de Alejandra de presentar su habilidad cultural, quien nos mostró una danza de un tema de huaylarsh. Al respecto, señaló lo siguiente: “la danza, especialmente el huaylarsh ... me hace sentir libre, me hace sentir que tengo a mi lado a mi papá.... Entonces, creo que es una manera de estar presente en Huancayo sin estarlo ...” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). Así, las habilidades culturales que ellos traían permitían que se conectaran con sus recuerdos y su andinidad. En ese sentido, el huaylarsh era una forma de conectarse con su tierra, lo cual cobraba relevancia cuando percibías en su discurso una nostalgia de regresar y, mucho más aún, cuando escuchabas que había atravesado, desde su

llegada a Lima, algunas experiencias de discriminación étnico-racial. Esto hacía que acá en la capital peruana sea muy diferente la vida que allá en Huancayo. Por esta razón, algunas expresiones sobre el individualismo que hay en la capital, a diferencia de Huancayo u otros departamentos andinos, que pueden aparentemente lindar con el romanticismo de lo andino, son importantes para ellos para no perder su identidad y para seguir vinculándose con ella.

Por otro lado, le preguntamos a Alejandra si había sentido vergüenza en algún momento de presentar esta habilidad u otro aspecto de su cultura, a lo que nos contestó:

Al inicio sí, ... acá. Cuando llegué y habían concursos, justamente acá [en la PUCP] en los bailetos [concurso de baile], me daba vergüenza ... sacar la fuerza que se tiene allá. Incluso, ahorita ... me da un poco de vergüenza, porque allá no solo se baila, se ... canta, se guapea, se hacen sonidos, se gime, ... puedes tirarte en el piso. O sea, se hacen muchas cosas que acá no se hacen en realidad, y recuerdo varias veces que, como que medio traté de sacar algunas, así, mi fua [energía] acá, y me decían: “¡Qué tosca, qué tosca!” o “Tiene sentido porque Alejandra es muy tierra” ... pero cuando ingresé al CEMDUC, el Centro de Música de acá, de la universidad, [y] de danza, ahí sí me sentí un poco más en confianza, porque ahí sí la gente lo bailaba, sacaba todo, pero era más como de manera profesional ... (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

De este comentario se desprenden dos cuestiones: la tosquedad que se le atribuye a una persona que es de la Sierra y el espacio donde bailar una danza andina. Así, vemos que un mensaje aparentemente inofensivo, está vinculado con una imagen de la persona andina como alguien tosca. Desde las artes escénicas, esa tosquedad es asociada con diferentes palabras, entre ellas: tierra, yang, etc., entendidas como calidades de energía, donde estas en específico son sinónimos de fuerza, de pesado, entre otras; de ahí la expresión de la compañera de

Alejandra de que ella era más tierra. Aunque ella reconoce que allá en el Ande la gente que se dedica a labrar la tierra o al cultivo de alimentos tiene las manos más duras, no tan arregladas y con un color diferente de piel por el mismo trabajo con la tierra, esto no significa que todos las tengan así. Tal como nos señala:

... allá las manos son así, son duras, bueno no de todos, no de todas, pero sí, si trabajas en la tierra, efectivamente, van a ser duras, no esperes tener unas manos suaves. Van a ser de cierto color también, porque estás trabajando con la tierra, no vas a tener uñas largas (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Asimismo, esto también ha despertado dudas sobre su aspecto físico, haciendo que se cuestione sobre la belleza, la cual ha concluido que es variable, porque cuando le preguntaba a su papá si era bonita, él le decía que se veía muy bonita con sus trenzas o mientras ella bailaba y sacudía la tierra con el zapateo, él le decía: “¡Esa es mi hija! ¡qué guapa!” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). También, las manos por el trabajo con la tierra cuando ayudaba a su abuelo, hacían que estas se tornaran más gruesas, y se sentía avergonzada por tenerlas así cuando estaba acá en Lima, porque algunos compañeros de la facultad le decían que eran muy toscas o hacían comentarios respecto a su contextura física, la cual señalaban que era acorde de dónde venía. Esto lo expresa muy bien en la siguiente cita:

Cuando yo entré acá a FARES, a la facultad de Artes [escénicas], era como: “Sí, Lucero es pesada, por eso pues es de Huancayo” y yo: “Espera, ¿qué?, eh”, entonces ahí medio que me empecé a achicar un poquito... la definición de estético, de belleza es muy variable, dependiendo de cada región, y cuando le decía a mi papá, le decía: “¿Soy bonita?”, le preguntaba varias veces eso: “¿Soy bonita?, ¿soy bonita?, ¿tú crees que soy bonita?, ¿tú crees que estoy bien para mi peso?” Porque allá nunca, al menos mi papá o las personas no me decían: “Estás fea” o “Deberías bajar de peso”, no, de hecho,

me decían: “¡Qué bonita estás con tus trenzas!” o “¡Qué bonita estás tal cual estás!” o cuando hacía los, bueno, nuevamente, labrar, ehh, hacían mucho énfasis en eso de lo tosca que soy, acá; allá era lo bonito (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Es decir, ella se dio cuenta de que lo que sucedía en Lima, era que había otra forma de medir la belleza, bajo otros patrones, los cuales no correspondían con los de Huancayo. Sin embargo, en la capital peruana se buscaba que ella tuviera el *aspecto físico limeño* y la juzgaban o hacían comentarios sobre su identidad porque no iba acorde a lo esperado, incluso atribuyéndole a todas las personas andinas un fenotipo único por como Alejandra lucía. Con esto podemos entender que la concepción de la persona andina como tosca, en realidad, es parte de un estereotipo, el cual puede ser reforzado por las representaciones escénicas del poder hegemónico, ya que expande el imaginario que relaciona la andinidad con algo menos refinado o suave y, en el peor de los casos, con lo brusco, hosco, terco, vulgar, entre otras apreciaciones. En esa misma línea, José María Arguedas denuncia a través del *monstruoso contrasentido* [énfasis añadido] (Gonzales, 2021a, p. 24), el reconocimiento y valor que le otorgaba la élite criolla blanca del Perú a los incas, pero no a los indígenas por considerarlos inferiores. Según el autor indigenista, para aquellos

... hubo una *ruptura esencial de espíritu* [énfasis añadido]. Pensaban, escribe, que con la servidumbre impuesta tras la colonización española el indígena no había hecho más que *degenerarse* [énfasis añadido] y es por eso que solo lo inca parecía ser digno de cultivarse, mientras que lo indígena contemporáneo no era más que considerado como una triste supervivencia (como se cita en Gonzales, p. 24).

Sobre esto último, es importante mencionar al filósofo y sociólogo Zygmunt Bauman (2013), quien nos habla sobre la visión occidental de la cultura en la época de la Ilustración y,

por ende, lo considerado bello. Esto nos permite comprender el rechazo de la élite criolla blanca, que se dejaba ver en la crítica radical y sinsentido hacia grupos andinos principalmente:

... la “cultura” (un conjunto de preferencias sugeridas, recomendadas e impuestas en virtud de su corrección, excelencia o belleza) era ... en primer lugar y en definitiva, una fuerza “socialmente conservadora” ... tenía que poner en práctica, con igual tesón, dos actos de subterfugio aparentemente contradictorios. Tenía que ser tan enfática, severa e inflexible en sus avales como en sus censuras, en otorgar como en negar entradas, en autorizar documentos de identidad como en negar derechos de ciudadanía. Además, de identificar qué era deseable y recomendable por ser “como debe ser” -familiar y acogedor-, la cultura necesitaba significantes para indicar qué cosas merecían desconfianza y debían ser evitadas a causa de su bajeza y su amenaza encubierta (pp. 12-13).

Desde este punto de vista, la élite criolla se arrogaba el derecho de determinar lo que estaba bien y lo que no, y, por ende, lo que podía ser considerado cultura. Al respecto, la directora peruana Rosa Elvira Figueroa, para distanciarse de las propuestas folclóricas realizada por las mismas personas andinas, señaló que más allá de cantar y bailar, ella preparaba maestros y artistas de manera profesional:

... nuestra misión no es la de incursionar, simplemente en el círculo en que se debaten los llamados “Conjuntos Folklóricos” al presente. Nosotros preparamos MAESTROS y ARTISTAS. Es decir, hacemos labor de verdadera capacitación profesional. No enseñamos simplemente a cantar y a bailar (citada en Ramírez, 2016, p. 120).

De manera que, como menciona Gonzales, ella representaba con esta declaración “todo el sistema cultural occidental que se ha atribuido históricamente ser el aval para decidir qué debe ser considerado arte y qué no” (Gonzales, 2021a, pp. 67-68), y con esto, no había un reconocimiento tampoco a las personas andinas por el legado cultural que les transmitían para que puedan enseñar las danzas folclóricas desde la academia.

Esto nos lleva a la siguiente cuestión: el espacio donde podemos realizar una danza andina. De acuerdo al comentario de Alejandra, ella se sentía amilanada por expresarse de manera plena en una danza que ella bailaba en Huancayo con mucha energía; sin embargo, no sintió lo mismo cuando ingresó al CEMDUC y esto porque dentro de la escuela encontraba un espacio seguro para hacerlo; en cambio, en el bailetón, podía recibir comentarios que la juzgaban o miradas de rechazo por ser demasiado *exagerada*, *escandalosa* o realizar actos que podían ser catalogados de vergonzosos. Con esto, se comprueba una vez más lo mencionado por Kathleen O’Connell (2012), que frente a diferentes circunstancias las personas andinas pueden verse compelidas a dejar de mostrar ciertos rasgos de sus culturas para evitar ser rechazadas (p. 99). Esto se refleja también en otro de sus comentarios:

... he tenido, también, que adaptar ciertas actitudes para Lima y ciertas actitudes para Huancayo, y eso es un método de defensa para muchos migrantes: adaptarse ... agarrarme el pelo, no sé, ser más femenina ... Sí, o sea, no sé cómo explicarlo, pero agarrarme el pelo, allá no necesitaba, allá no necesitaba hacer todo eso, no necesito hacer eso.... También, la forma de cómo hablo allá es muy distinto a cómo hablo acá, es muy distinto. Allá puedo reírme con toda la boca, acá también, pero no tanto, allá me puedo reír con todos los dientes, ... es distinto, incluso cómo camino, es distinto, cómo se adecua el cuerpo a los lugares donde no te sientes tú (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

A partir de comentarios como este, decidimos que la obra de teatro no se quedara únicamente en el plano oral, sino que también mostrara el testimonio físico. De manera que el cuerpo también podía expresar las vivencias de los participantes.

Como vimos, las danzas andinas, en ocasiones, no son presentadas tal cual son por miedo al rechazo, lo cual no sucede, por ejemplo, si el espacio donde se las practica es una academia, ya que esta representa *un lugar seguro* para ejecutarla. Asimismo, las élites criollas blancas, luego del proceso independentista, encontraron ese espacio también para poder practicar las danzas andinas, pero esta vez de forma estilizada, en conexión directa con el ballet, la ópera, entre otras artes, consideradas *cultas* (Gonzales, 2021a, 2021b). Esto, por un lado, ha facilitado progresivamente que cada vez más gente se inscriba en escuelas para aprenderlas, pero, por otro lado, como señala Alejandra, muchas veces se prioriza la estética o la coreografía por encima de la cosmovisión de la danza que hay en el Ande. Es decir, en palabras de ella:

Mi papá me decía: “¡Si no se levanta la tierra, no estás bailando, no estas bailando; si las palomas no salen de sus árboles, no estas guapeando! [expresiones sonoras que motivan o refuerzan la danza] ...”. Mi mamá guapea, mi abuela es la que guapea más, yo no sé guapear tanto, entonces, tiene un sonidito bien agudo que yo digo: “¡miércoles!” y eso sale, no sé de dónde sale, pero sale de acá [del vientre], ... y eso es lo que al menos allá he sentido que priorizan más que acá, que es lo estético, lo coreográfico (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

De esta manera, se ha buscado excluir del escenario teatral a las personas andinas al no reconocer su aporte al teatro peruano, aunque aquí cabe mencionar también, que, a pesar de haber restringido su acceso, el solo hecho de practicar las danzas folclóricas, significó un gran aporte a la difusión de la cultura andina. No obstante, consideramos que estas medidas

no han sido suficientes para contrarrestar el verdadero problema que es la discriminación étnico-racial (Gonzales, 2021b), ya que aún podemos percibir que se los sigue excluyendo a través de la misma *ideología de raza* (Perona, 2017, p. 8), solo que ahora se presenta de manera más sutil.

Finalmente, en este capítulo hemos dado cuenta del laboratorio en su primera fase, a través del cual descubrimos la importancia de Boal dentro del proceso para que sean los mismos actores a través de las distintas dinámicas los que pudieran adquirir la agencia desde el teatro, con lo cual, al mismo tiempo, estábamos sentando las bases para construir la obra de teatro testimonial. Asimismo, hemos visto cómo la presentación de las habilidades culturales ha detonado diferentes recuerdos personales que encauzados por las preguntas que les hacíamos nos hacían develar la forma en que opera el poder hegemónico a través de las representaciones escénicas. Por último, hemos encontrado cómo las mismas preguntas han ido desvelando el camino de la obra de teatro, reconociendo la irrupción de lo real y la intención de no actuar por otros, sino desde las historias de los mismos participantes. Esto adquirirá mayor sentido conforme nos vayamos aproximando a la muestra final.

3.1.3. Análisis de trabajo con documentos, objetos y vivencias

Al finalizar la primera fase, les pedimos a los participantes, para la siguiente sesión, un objeto o documento que desearan compartirnos que estuviera relacionado con alguna situación donde habían sido víctimas de discriminación étnico-racial o estigmatizados a causa de estos. Aquí cabe mencionar que, a lo largo del proceso, también les pedimos a cada uno que fueran trayendo otros elementos que sintieran que podían dialogar con la obra, por lo que, a partir de este subcapítulo en adelante, hablaremos de estos también.

Así, en la primera sesión, realizamos una combinación entre el juego *Zip, Zap, Boing* y los objetos y documentos traídos por los participantes. Esta dinámica consistía en poner los cuatro objetos en el centro de la ronda y elegir uno, el cual era pasado de mano en mano con

una calidad de energía específica, elegida por cada participante, hasta que los directores dijeran pausa. En este momento, la persona que se había quedado con el objeto tenía que crear una improvisación con este relacionada a la representación escénica. Para esto, Jorge trajo un sombrero; Juliet, su diploma de bachiller; Alejandra, una bolsita de rafia, la cual simulaba aquella con la que había llegado a Lima; y Williams, un vaso de vidrio. Con esto, comenzamos la dinámica, siendo Jorge el primero, a quien le tocó el vaso y representó a una persona andina festejando con cervezas; luego, a Alejandra le tocó la bolsita de rafia y representó a una muchacha andina yendo al mercado a comprar frutas y preguntándole a su casera, Juliet, por los precios; y, por último, a Williams le tocó el sobre y representó a un migrante preguntándole a una policía, Alejandra, por dónde dirigirse para llegar a su destino. Vale mencionar que al saber que les tocaba representar con el objeto que se habían quedado, tenían una ligera expresión de susto, pero inmediatamente se agarraban de alguna situación que habían visto en su cotidiano para poder crear la improvisación. Adicionalmente, Jorge escribió en su bitácora que esta dinámica le hacía recordar a su colegio, cuando empezaba a hacer teatro y a varios talleres que había llevado²⁴.

En el segundo ejercicio, se realizó una exploración más íntima con el objeto que cada uno había traído, guiados por una música; luego, progresivamente, se pasó a explorar de manera colectiva. De esta forma, pudimos observar a través de cada uno, situaciones que ellos habían vivido, sin que previamente nos hayan contado las experiencias que habían tenido con cada uno de estos objetos. Sin embargo, en un momento de esta exploración, Alejandra pidió retirarse un momento del ejercicio porque empezó a sentirse muy vulnerable. Tal como nos cuenta en su bitácora, la exploración con el objeto que había traído le hizo recordar a su

²⁴ Véase material acompañante, foto 69.

mamá en los desfiles de Huancayo, quien usaba una bolsa parecida. Es así que, al intentar representar esa memoria, sintió muchas ganas de llorar al no tener cerca a su familia²⁵.

De esta manera, solo quedaron en el espacio Jorge, Juliet y Williams, quienes poco a poco fueron uniéndose hasta crear una escena de un padre y sus dos hijos, es ahí donde Jorge sale del espacio y se acerca a Alejandra para invitarla a ingresar nuevamente a la exploración. La escena se convierte en el padre y la madrastra, quienes se encontraban en una fiesta patronal, y sus dos hijos, que querían ir a dormir porque tenían que ir al colegio al día siguiente. El padre y la madrastra siguen en la fiesta, mientras los niños se duermen en las bancas que hay en el lugar y cada tanto que se despiertan van y les piden dinero para comprarse algo de comer.

Al finalizar este ejercicio, pasamos al conversatorio, en el cual cada uno habló sobre el objeto que cada uno eligió y por qué lo había traído. Es en este momento en el que nos damos cuenta de que las situaciones que habíamos entendido de cada uno en el inicio de la exploración individual tenían mucha relación. Juliet nos contó que decidió llevar a la sesión su diploma de bachiller, ya que era un documento en el cual se encontraba plasmado su nombre completo, por el que había sentido rechazo cuando era niña, sobre todo por sus apellidos Pacahuala Mallqui que no coincidían con sus nombres en inglés. Dado esto, cuando la llamaban al escenario, después de haber ganado algún premio en la escuela, no salía feliz por la victoria, sino salía con mucha vergüenza, porque decían su nombre completo delante de todos.

... lo que más me daba vergüenza era cuando, a veces, de niña, recuerdo que sacaba diplomas ... y te llamaban por el micro a todo el colegio por tu nombre completo y para mí era palta [vergonzoso]. No salía en la victoria por la

²⁵ Véase material acompañante, foto 78.

diploma [*sic*], sino salía como muy palteada, ¿no? (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD).

Por el lado de Jorge, nos comentó que él durante su adolescencia no se sentía cercano a sus raíces y que era muy rebelde, por lo que no se llevaba bien con su abuelita y que, incluso, cuando se encontraba por fallecer, él ya se había reconciliado con su identidad, mas no con ella. Una vez que muere, su papá le entrega ese sombrero y unas mantas, lo que Jorge toma como una especie de reconciliación con ella (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Por su parte, Alejandra nos comentó que ella eligió la bolsita de rafia porque, cuando ella se encontraba en Huancayo, era un objeto usado comúnmente para hacer las compras, llevar documentos, etc.; sin embargo, algunas personas en Lima no la usaban y preferían en su lugar, usar una de tela y, dentro de la misma ciudad, otra gente sí lo hacía, pero más *a la moda* [énfasis añadido], por ejemplo, en Miraflores o Barranco. Es ahí donde ella empezó a cuestionarse: “esto que es choleado, tiene que ser estilizado para otros lugares, para usarlo recién o para exotizarlo nuevamente; mientras que, en otros lugares, tal cual usar esto, te cholean, tal cual usándolo” (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD). Finalmente, Williams nos contó que decidió llevar el vaso de vidrio a la sesión porque había experimentado una situación de discriminación en una fiesta con compañeros de la universidad al momento en el que se pasaba un vaso de cerveza entre todos los que se encontraban en una ronda. Así, justo cuando este iba a llegar a él, una compañera le prohibió que lo tocara, ofreciéndole en su lugar una *chapita*²⁶ [énfasis añadido]. En ese momento no supo cómo reaccionar, pues el primer impulso que tuvo fue de botar la chapa y empujar a su compañera; sin embargo, no lo hizo porque todos estaban mirándolo y sentía que si lo hacía, él hubiese sido visto como el violento (29 años, estudiante de Teatro de Fares). Esto nos lleva a la reflexión de que el comportamiento de una persona puede verse condicionado por lo que

²⁶ Chapita: tapa de una botella.

los otros pueden percibir de ella. Además, si a esto le sumamos la imagen negativa y estereotipada de las representaciones escénicas de que las personas andinas son salvajes, es más fácil que se genere una relación del comportamiento de Williams con el salvajismo de haber botado la tapa. De esta manera, podemos entender por qué no botó la tapa ni empujó a la chica. Cabe precisar que no alegamos por la violencia con esta reflexión, sino comprender su proceder. Luego de compartirnos lo que experimentó, los otros participantes comentaron que la reacción que él quiso tener fue completamente natural, pero que, frente a otros ojos, el empujar hubiera sido visto como una agresión: “no bajo los ojos de la violencia, sino [frente] a los ojos de que él tiene el color marrón y que debería agachar la cabeza e irse” (J. Pacahuala, 27 años, egresada de Teatro de la ENSAD). Es decir que, aunque la acción de empujar es considerada violenta frente a cualquier mirada, el hecho de que esta sea ejecutada por una persona andina o de rasgos andinos podría reforzar más la imagen negativa y estereotipada que se tiene de ellos. Asimismo, todos estuvieron de acuerdo con que ese hecho fue un acto de discriminación étnico-racial, ya que, como se menciona en *Alerta contra el racismo*, se realizó un trato diferente con Williams, con lo cual fue evidente que estaba siendo excluido por las características físicas que él tenía (2023, párr. 1), ya que sus demás compañeros blancos podían tomar sin ningún problema y solo a él se lo impidieron. Asimismo, de acuerdo a su testimonio, podemos notar que nadie reaccionó de manera categórica frente a esa situación, limitándose a hacer comentarios luego de que él se fuera: “... solo me aparté y escuchaba que algunos decían...: “Oe, ‘mana [reducción de hermana], deja de ser palta pes [reducción de pues]” y yo me acuerdo que me alejé, me alejé, me alejé, retrocedí...” (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

En la sexta sesión, realizamos un ejercicio, al cual le pusimos de nombre *Caminata sobre representación*, que consistía en que los participantes caminaban por todo el espacio mientras sonaba de fondo distintos audios, videos o sonidos con la premisa de que pensarán

sobre la representación escénica de la colectividad andina peruana. Asimismo, se les iba formulando las siguientes preguntas: ¿cómo sienten que son representados escénicamente?, ¿desde qué punto de vista creen que son representados?, ¿cómo nombrarían a ese “algo”, al que nosotros denominamos poder hegemónico, que los representa?, ¿creen que existe un poder hegemónico? y ¿cómo los interpela física o mentalmente? En ese momento, empiezan a externalizar lo que las preguntas les causaban internamente, mostrando sus respuestas a través del cuerpo. Por el lado de Alejandra y Jorge podíamos observar pasos de las danzas andinas; sus piernas, brazos y pechos estaban muy presentes. Por el lado de Juliet, se mostraba arrodillada, con los brazos semi extendidos, las palmas de las manos mirando hacia arriba y moviendo ligeramente la cabeza con los ojos cerrados, como si estuviera realizando un rezo o una oración; mientras que podíamos observar a Williams un poco tímido, realizando pequeños pasos de danzas andinas y, luego, encorvándose y apoyando sus brazos en las rodillas. Tal vez, por medio de estas imágenes corpóreas, trataba de entender lo que esas preguntas significaban para él, viniendo a sus pensamientos su conexión con la andinidad, pues, como se mencionó anteriormente, a partir del laboratorio él empezaba a establecer un vínculo con su identidad. En este punto, les dijimos que podían empezar a conectar con sus compañeros, de manera que Alejandra y Jorge se unieron a través de una danza, a la vez que Juliet fue donde Williams, arrastrándose por el piso, mientras que él la veía extrañado, con cierto temor. Acto seguido, decidió ponerse en el piso en posición semi fetal, encontrándose los dos al mismo nivel, a lo que ella lo tomó de la mano y, desde el piso, lo llevó a su espalda, donde pudimos ver la imagen de una madre cargando a su bebe, tratando de calmar su llanto. Después, la escena evolucionó y pudimos ver que la madre se desvaneció y el bebé, que ahora era adulto, la sostenía, la revisaba, le tocaba las manos, buscando un signo de vida. Frente a esta escena, todos los integrantes se unieron a través de una danza alrededor de la madre, haciendo una especie de rito; luego, ella se levantó, el hijo se convirtió en niño y los

danzantes en familiares de estos dos. Mientras empezaba a sonar la canción *Nostalgia* de Antología, la madre se despidió del niño y se fue corriendo en círculos, a lo que la familia desamparada le dijo: “No cambies”, consolando al niño. Tras haber corrido tanto, la madre regresó como energía y se colocó detrás de su hijo, quien se preguntaba si su mamá seguía cantando, si seguía cantando como le cantaba.

Figura 12

Dinámica: Caminata sobre representación



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Alejandra Calderón, Williams Quispe, Juliet Pacahuala y Jorge Luis Castillo (2023).

Ella le tocó la espalda y este se desvaneció. El tío, realizado por Jorge, le dijo al niño, ya adulto, que le tocaba a él irse a la capital y la tía, Alejandra, le dijo que siempre recordara que tenía que regresar. Seguidamente, el muchacho caminó y empezó a hacer el mismo recorrido que hizo su madre hasta llegar a Lima. Una vez ahí, vimos las diferentes situaciones que tuvo que atravesar como migrante: primero, un policía le pidió sus documentos solo por observar que Williams tenía una tez oscura y la manera en que estaba vestido. Por esta absurda razón, lo trató de ignorante, persistentemente, al preguntarle si no sabía lo que eran documentos, hasta que cayó al suelo. En este último momento, su familia desde atrás y con la presencia energética de la madre, empezaron a darle aliento con frases como: “¡Levántate,

carajo!”, “¡Sé fuerte!”, etc., evidenciando la segunda situación por la que atraviesan las personas andinas al llegar a la ciudad, en este caso, Lima. De manera que luego de experimentar el racismo, se ven empujados a tomar una decisión como seguir luchando o abandonar sus sueños.

Después de las palabras de aliento de sus familiares, el joven se levantó y empezó a tomar fuerza, la cual se vio reflejada en movimientos de danza andina, haciendo sonar sus pasos en el piso y alzando los brazos a los lados en puño; mientras le gritaban: “¡Más fuerte!”, “¡Más grande!”, “¡Que se sienta! ¡Sobre todo que lo sientas!”. En ese momento, empieza a sonar el coro de *Chola soy*, interpretada por Rubí Palomino, a la vez que el muchacho decide regresar a casa a reunirse con su familia de nuevo, lo cual se sella con un abrazo.

En esta sesión, sobre todo en este último ejercicio de exploración, pudimos observar las memorias o experiencias como migrantes que cada uno traía consigo, ya sean vividas por ellos mismos o sus familiares, y cómo estas se fueron conectando entre sí sin necesidad de conversar previamente. Esto se vio reflejado en lo que mencionó Juliet al final de la sesión:

Yo me sentí bastante acompañada en todo el proceso y creo que lo fui sintiendo más a lo largo de cómo íbamos narrando, nos íbamos encontrando y cómo nuestras memorias se iban encontrando y eso me, me agradó mucho, es en general lo que me agrada, ese sostén colectivo (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD).

Al igual que ella, Alejandra escribió en su bitácora “nunca me sentí sola”²⁷ y agregó que era una situación difícil ser migrante en Lima²⁸. Asimismo, Jorge nos comentó lo siguiente, respecto a la exploración de Williams:

²⁷ Véase material acompañante, foto 79.

²⁸ Véase material acompañante, foto 79.

... me conectó mucho el viaje de Williams porque, a pesar de que ... ha vivido todo el tiempo aquí, a un momento dije, okay, esta resistencia, esta resiliencia que se mostraba en el cuerpo, en un momento, quizá en el cotidiano yo y poniéndome en otro personaje, pero después bastó el cuerpo de Williams para metaforizar lo agobiante y lo fuerte que requiere ser migrante en la capital y, otro lado, es que no se perdió el horizonte, que es regresar (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Si bien, como mencionó Jorge, su compañero ha vivido todo el tiempo en Lima, se pudo ver que absorbió lo que los demás compartían en la sesiones para que él se conectara con su andinidad; incluso, luego de mostrar la tensión entre seguir o abandonar, su decisión de volver, no significaba un abandono, sino conectar con esa identidad de la cual había estado distanciado por mucho tiempo, que como mencionó Jorge, es importante que no haya perdido ese horizonte (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). A partir de estos comentarios de los testimoniantes, Williams nos señaló que al estar en escena se acordó de la danza de Jorge y decía: “lo quiero hacer, me siento fuerte, lo voy hacer” (29 años, estudiante de Teatro de Fares) y, luego, al escuchar la voz de Alejandra alentándolo, se acordó del salto que ella hizo cuando nos presentó su danza,

...su zapateo y era un salto de dos [tiempos], nunca había visto de verdad, cuando veo el zapateo siempre [es] la clásica [forma] y no con dos saltos, así, y dije: “Lo voy hacer así, más fuerte, con los dos pies” y, luego, los vi y pensé: “Ahora quiero regresar, ya no quiero morirme por ahí, ya no tengo nada más, quiero regresar” (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

Esto evidencia lo que habíamos pensado del retorno hacia su *familia* para conectarse con su andinidad, ya que al mencionar que, luego del zapateo, los vio y pensó en volver y en

morir con su familia, podríamos entenderlo, no de manera literal, sino como regresar a recuperar esos lazos perdidos y olvidados.

A raíz de esto, Alejandra nos contó que al pasar por toda esta exploración recordó mucho a sus papás porque ellos le decían lo mismo cuando ella vino a Lima a estudiar: le decían que tenía que regresar una vez terminado sus estudios para llevar todo lo que había aprendido a donde ella pertenecía. Por este motivo, conectó mucho con el personaje de la madre, al ver su historia en ella, al igual que con el personaje del joven, pues Alejandra había pasado por algunas situaciones difíciles que la llevaban a llamar a su madre y a tener discusiones con ella, porque quería regresar a Huancayo (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Asimismo, esta exploración, que devino en una escena en la que se representó un poco de lo que cada uno pensaba sobre la migración de una persona del Ande a la ciudad, resonó mucho en ellos, pues una de las canciones que se pusieron al inicio, cuando empezamos a hacerles las preguntas, fue *Me voy para Lema* [Lima] del programa de televisión *La paisana Jacinta*, la cual está mayormente basada en el estereotipo de que las personas andinas son ignorantes, tontas, sucias y salvajes. Sin embargo, lo que la letra dice no es ajeno la realidad, como apunta Jorge, haciendo una pequeña aclaración:

... nada más eso genera un rechazo porque hay un estereotipo ahí, ¿no? Pero eso [está] en el contenido de *La Paisana Jacinta*, pero si tú escuchas la canción, ... [de acuerdo] tan ignorantes no somos, pero de que perdidos nos sentimos al principio, perdidos nos sentimos al principio. Entonces, de que mucha gente empieza de abajo vendiendo fruna [marca de una golosina], mucha gente empieza vendiendo fruna; vendiendo en los carros; y de que la sufre y que la lucha, la lucha. Entonces, como [que] la canción tan lejos de la realidad no está (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

En ese sentido, la canción es un reflejo exagerado de la realidad peruana, donde muchos migrantes tienen que buscar la manera de sobrevivir en la ciudad, ya que esta no le brinda los recursos, servicios ni derechos necesarios para poder subsistir en su tierra y, mucho menos, en la capital. Así, la letra evidencia las desigualdades, pero lo hace a través de un videoclip y programa, en general, que refuerza el racismo hacia las personas andinas y el uso de un discurso hegemónico. De modo que esta cita de Jorge es el resumen del pensamiento de todos, al reconocer que la canción por se retrata la historia de los migrantes del Ande, pero, al mismo tiempo, el programa exagera y denigra a la persona andina.

Además, como Alejandra agrega, la migración no es igual para todos, pues, aunque sean andinos, no todos asumen su identidad de la misma manera y no todos crecen y viven bajo las mismas circunstancias en el Ande, con lo que al llegar a la capital no tienen que atravesar los mismos hechos necesariamente. Concretamente, esto lo demostró por medio del relato de la siguiente anécdota, donde se encontró en la universidad con compañeras del colegio en el que había estudiado:

Se hacían medio que ... las locas y ... medio que trataban ... era evidente que trataron de desligarse de todo aquello que representaba a Huancayo. Era como, incluso, les decía: “Oye, vas a ir en julio para Santiago [festividad típica de Huancayo]” y era como que: “Baja la voz, ¿no?” (24 años, estudiante de Teatro de Fares).

Frente a esta situación, ella se sorprendió, ya que lo tomó como una forma de negar sus raíces. Asimismo, esta respuesta de su compañera revela el ejercicio del poder, ya que estas chicas, aun siendo de Huancayo al igual que Alejandra, trataron de dejar atrás su identidad, ignorando lo que ella les había preguntado, con lo cual se desligaban de lo retrasado, lo inferior o vulgar que significa ser andino desde el discurso hegemónico y así se posicionaban como superiores.

En el caso de Juliet, pudimos notar que en un momento estuvo muy sentida, por lo que decidimos preguntarle al final de la sesión y nos dijo que esa historia que había surgido le recordó mucho a su papá y lo duro que fue su proceso de migración. Ella, a diferencia de Jorge y Alejandra, relacionó las músicas festivas de la exploración con la nostalgia y la embriaguez, ya que percibió en los cuerpos e imágenes: inestabilidad, confusión, desorientación de estar en un espacio extraño, como lo es la ciudad (27 años, egresada de Teatro de la ENSAD). El ejercicio le trajo muchas memorias de lo que para ella era su andinidad y que pudo plasmarlas en la exploración y acercarse a sus compañeros a partir de eso.

Finalmente, se logró el cometido de la sesión, que era trabajar sobre la representación escénica y la andinidad, por lo que cada uno sintió que fue un bonito viaje y agradecieron a sus compañeros por compartir ese tiempo juntos. Asimismo, sintieron que se representó la andinidad, en sus exploraciones, a través de las danzas y las historias que cada uno tenía sobre la migración. Concretamente, fue en esta sesión donde Juliet nos mencionó que le generaba mucho conflicto representar la andinidad, ya que sentía que había muchas vivencias que ella no había atravesado, porque no había nacido ni crecido en Huancayo. Al mismo tiempo, se cuestionaba sobre su propia identidad y, por ende, su participación en el laboratorio, puesto que no se reconocía totalmente como una persona andina, aun cuando la andinidad no es algo específico, sino que al ser una identidad puede variar, sobre todo si ella proviene de padres andinos. Esto, como lo comentamos anteriormente, nos permitió cuestionar la representación escénica a partir de la *irrupción de lo real* (Osorio, 2014. p. 25) y entenderla ya no desde un punto de vista ético, aunque claro siempre estuvo presente y, de hecho, fue el que nos llevó al planteamiento final de la puesta en escena, sino desde la teatralidad del teatro testimonial, es decir, cómo operar desde el teatro testimonial el trabajo con los actores y la propuesta escénica en general, para generar una crítica y un debate en torno a la problematización de la

representación escénica de la colectividad andina por parte del poder hegemónico predominantemente blanco. Así pues, con todo esto, ella continuó explorando en las siguientes sesiones, porque, de todas formas, sentía un vínculo estrecho con la andinidad, que la había motivado previamente a participar del laboratorio, y que, poco a poco, a través del reconocimiento de sus propias vivencias, pudo ir desvelando y empezar a sentir la confianza de mostrar lo que para ella significaba lo andino, lo que la llevó a conectar con su identidad.

Para la séptima sesión del laboratorio, realizamos una actividad que consistía en actuar un hecho de discriminación étnico-racial que los participantes habían vivido, para lo cual debían intervenir los demás compañeros. Vale mencionar que en esta sesión se ausentó Juliet por un problema de salud, por lo que continuamos el laboratorio con Jorge, Alejandra y Williams. El primero en salir a escena fue Jorge, quien situó una silla al lado derecho del salón y otras dos sillas al lado izquierdo mirándose frente a frente, simulando una conferencia de interculturalidad en un colegio donde realizó la siguiente pregunta: “¿Está permitido que otra cultura viole a otra cultura con la condición de que le haga un hijo?”, a lo que los otros participantes respondían que la palabra “violar”, así se hable de culturas, era una palabra que denotaba violencia sobre un espacio, un lugar, el entorno o una persona y que la palabra correcta, en todo caso, sería convivir, habitar en un mismo espacio, que una cultura y otra habiten en un mismo lugar. El personaje de Jorge intentaba hacerles entender a sus oyentes que sí estaba permitido que una cultura viole a otra, ya que si no sucedía aquello no habría mejoras como sociedad, un ejemplo de esto sería el comentario: “Para que te mejore la raza”, el cual, muy probablemente, todos hemos escuchado en algún momento. Por lo que empieza a justificar este hecho mencionando que gracias a ello podemos vestirnos de esta manera, podemos hablar español y no quechua, y que hemos conocido a Dios. A esto, Alejandra responde que su abuelita hablaba quechua y que se imaginaba hablándolo también, incluso, sabía decir algunas palabras. Jorge, manteniendo el objetivo de seguir justificando el hecho,

pone de ejemplo que en el colegio las señalizaciones estaban en inglés, lo cual denotaba que había culturas superiores. Es ahí donde nace la siguiente interrogante por el lado de los oyentes: “¿Por qué se habla de interculturalidad si hay culturas que se creen superiores?” Mientras que, por otro lado, el personaje de Jorge pregunta: “¿Cuál es la necesidad de seguir arrastrando a otras culturas, las cuales en la actualidad son obsoletas?” Asimismo, plantea un mundo en el que todos hablemos un mismo idioma y podamos entendernos entre todos, y en el que la tecnología siga avanzando. Finalmente, la pequeña escena empieza a tener un cierre, cuando Alejandra decide alzar su voz y manifestar su desacuerdo con lo que se está diciendo en la conferencia y que si se iba a seguir hablando de ese tema se iba a retirar, porque así refute con argumentos válidos, él siempre encontraría una manera de rebatir.

Figura 13

¿Está permitido que otra cultura viole a otra cultura con la condición de que le haga un hijo?



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. Aparecen Alejandra Calderón, Williams Quispe y Jorge Luis Castillo (2023).

De esta manera, Jorge nos comentó lo que quiso contarnos con esta escena, la cual se basó en un hecho real que él vivió en el año 2013, cuando asistió a un Congreso Latinoamericano de Escuelas, para el que había que pagar una cantidad grande de dinero. La escuela en la que se realizó este evento estaba ubicada en La Molina y asistieron varios colegios de *élite* de diferentes países latinoamericanos, por ejemplo, Ecuador, Brasil, Bolivia,

etc. En este lugar, se hablaba de interculturalidad en función a la frase con la que empezó su escena, a la que Jorge, según nos comentó, no supo en ese momento cómo responder, ya que aún no tenía los conocimientos para realizar una crítica al respecto. Además, nadie parecía estar en contra, puesto que los argumentos de los otros estudiantes apoyaban las violaciones de otras culturas si es que estas tenían un fin *positivo*, dando respuestas como: “sí [es válido], porque a partir de que los españoles llegaron pudimos estar vestidos con esta ropa, acceder a la educación, acceder a la democracia, acceder a la religión, avanzamos tecnológicamente, nos civilizamos” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Por otra parte, de acuerdo con Jorge, él recién estaba descubriendo lo que era venir a Lima, por lo que se encontraba más asombrado con salir de Pachacútec y llegar a Lima, “del arenal a lo grande que era ese colegio” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Con esto, llegó a la conclusión de que es normal que se piense que algo es mejor cuando se accede a un ambiente de *lujo* [énfasis añadido], sin importar las consecuencias. Estos colegios, según cuenta Jorge, hacían estos encuentros sobre diferentes temas como política, cultura, economía, etc., y educaban a sus estudiantes para gobernar, mientras, por otro lado, en su colegio no hablaban de esos temas. Es así que observamos una relación jerárquica de poder, pues como resultado de la educación paupérrima de los colegios estatales, que como señala Jorge,

... esa gente había leído cosas de filosofía, de economía, ... que son cursos que llevan en sus estes [colegios]. En mi colegio llevábamos Educación cívica [una asignatura] y era: “Dibuja la bandera pues; debes saberte el himno nacional y todo eso” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

De esta manera, según él, la educación que él recibió era enseñada para *obedecer* [énfasis añadido] a personas que estudian en los colegios de *élite* [énfasis añadido], quienes son educados para gobernar y dirigir, ya que les dan los conocimientos y las herramientas

necesarias, mientras que a los chicos que estudian en colegios estatales los privan de estos (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Luego, siguió la escena de Alejandra. Ella situó cuatro sillas mirando hacia el frente y se sentó con un cuaderno y lapicero. Después, entraron Jorge y Williams, ambos también con un cuaderno. En un momento dado, Alejandra le dijo a Jorge que no podía fotocopiar un libro original y que, además, no vería los colores si le preguntaban, lo cual nos dio la idea de que se encontraban en un salón de clase. Así, se empezó a generar un ambiente hostil hacia el personaje de Jorge, pues Alejandra y Williams se reían de él porque no podía comprarse el libro original; le pedían que fuera a comprarles cosas a cambio de dinero; se burlaban de él porque ayudaba a vender a su mamá chocolates, etc. Acto seguido, el personaje de Alejandra le dijo que olía feo y que se bañara, a lo que Williams, por su lado, le *sugirió* que pida permiso para ir al baño y se asee. Seguidamente, Alejandra le preguntó a Jorge por qué decía muchas lisuras y si *en su cerro* acostumbraban a hablar así, mientras que el personaje de Williams le consultaba desde qué cono [sector más popular de la ciudad de Lima] venía. Frente a esto, el personaje de Jorge se cansó y les dijo que se callaran, que no era lo que ellos decían. Williams y Alejandra le amenazan con decir a la directora que él está hablando lisuras y que le sacó copia al libro, a lo que él les pide que por favor no lo hagan y le extiende la mano a Alejandra. Ella le dice que le contará a la directora que la ha tocado y lastimado, lo cual Williams secunda ofreciéndose como testigo. La escena termina cuando ellos se paran y se dirigen a acusarlo con la directora, y Jorge termina pidiéndoles que por favor no lo hagan. Esta escena suele suceder en muchos de los colegios de Lima, donde todos, en algún momento, hemos visto o vivido situaciones así, en las que se burlan de algún compañero por no tener las mismas oportunidades económicas o por provenir de una zona diferente o la forma en la que viste.

Figura 14

Escena de Alejandra: Cómprate el libro original



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Williams Quispe, Jorge Luis Castillo y Alejandra Calderón (2023).

Por el lado de Williams, la escena que decidió compartir fue la situación que vivió en la fiesta que ya nos había comentado en la primera sesión de esta segunda fase. Williams decidió colocar cuatro sillas en círculo y puso música. Enseguida entraron Jorge, quien en este caso era llamado Raúl, y Alejandra, Vanessa. Williams saluda al primero con mucho entusiasmo, le dice que lo extrañó y le sirve un vaso de cerveza; luego, esta última le pide el vaso para servirse y Williams le dice que no le puede dar el vaso porque es un vaso especial, a lo que ella le dice que está bien y que tomará de la botella. Ante esto, él le quita la botella y le dice que para todo hay solución, sirviéndole en la tapa. Raúl y Vanessa lo encaran preguntándole por qué no le da el vaso, a lo que Williams responde que tenía problemas con invitarle porque a Raúl lo conocía y era pata [expresión coloquial e informal de amigo], mientras que ella no. En vista de esta situación de exclusión, Raúl y Vanessa no soportaron y decidieron retirarse, dejándolo solo en la fiesta, a lo que él actuó con indiferencia, como si nada hubiera pasado. La escena finalizó y Williams nos comentó que decidió representar ese momento porque fue una situación en la que se sintió discriminado directamente y siempre se quedó con esas ganas de querer reaccionar diferente y haberse defendido.

Figura 15

Escena de Williams: ¡No le des el vaso!



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. Aparecen Jorge Castillo, Alejandra Calderón y Williams Quispe (2023).

Finalmente, el último ejercicio de la sesión fue la presentación de documentos, al cual le pusimos de nombre *El museo escénico*, y que estaba basado en una dinámica que habíamos realizado en la carrera. Esta consistía en presentar los documentos que habían traído como si estuvieran en un museo, es decir, cada uno en una especie de stand, desde donde actuaba la historia alrededor de ese documento. El primero en realizar esta actividad, fue Williams, quien empezó diciendo muy enérgicamente: “¡Tómense foto con el abuelo! ¡Vamos, vamos!”, a lo que un niño respondía: “No, papá, ya muchas fotos, ya no quiero. Estoy cansado, me cuesta respirar papá”, y este último le respondía: “Así es el Cusco; pónganse con el abuelo, rápido. Primero los adultos” y ahí Williams nos muestra la fotografía que trajo como resultado de lo que nos estaba interpretando. En la foto se encontraban sus tíos, su papá y su abuelo, aunque él no conocía mucho a la mayoría de personas que estaban ahí y nos comentó que los viajes a Cusco siempre fueron así y que los recordaba con mucho cariño.

Figura 16

Foto de la familia de Williams en Cusco

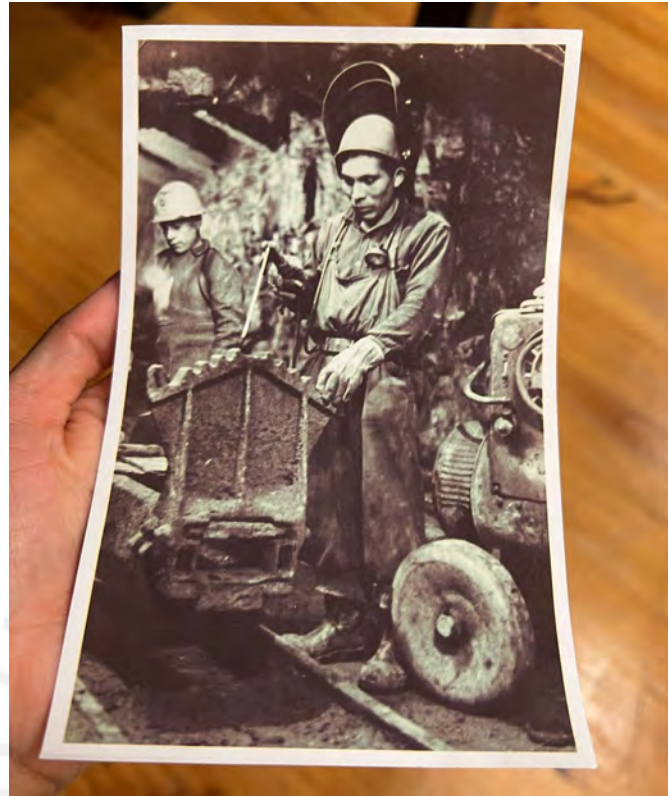


Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

Después siguió Alejandra, ella empezó mostrando una fotografía y diciendo: “Bueno, muchachos, hoy día nos toca una ardua labor todo el día. Esperemos que otro compañero no muera; de hecho, ayer me contaron que vio a un muqui [criatura de las leyendas andinas] y que por eso se murió. No creo que haya sido por los gases, ¿no? O por la empresa esa, que le cayó al otro compañero una herramienta. Pero tenemos que seguir no más, a fin de mes salimos y tengo que ver a mi esposa y a mis doce hijas”. En la foto que nos mostraba se encontraba su abuelo trabajando en la mina con una máquina y nos contó que ahí se sufrían muchas irregularidades, y que él finalmente falleció por enfermedades que les da a los mineros.

Figura 17

Foto del abuelo de Alejandra en la mina



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

Por último, fue el turno de Jorge, quien nos mostró la constancia que le dieron por su participación justamente en este congreso intercultural al cual asistió, y nos comentó que antes se sentía muy orgulloso de haberlo obtenido, pero que ahora que había pasado el tiempo y adquirido mayor conocimiento, ya no significaba nada para él. Además, nos dijo que incluso le gustaría regresar y decirles que no estaba bien lo que ellos argumentaban porque no estaban tomando en cuenta la violencia que oprime, las implicancias de la colonialidad, cómo esta ha generado discriminación y desigualdades; por lo que hablaría todo el tiempo, dado el conocimiento que ahora tiene al respecto (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Figura 18

Foto de la constancia de participación de Jorge en el Congreso escolar internacional



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez (2023).

En la octava sesión, la última de esta fase, vimos dos videos sobre la representación escénica de la colectividad andina peruana realizados por personas blancas. El primero de la surfista Vania Torres, quien hizo uso del *brownface* para una actividad dentro del taller de actuación de Roberto Ángeles, y el segundo un extracto del capítulo 09 (del minuto 03:10 al 06:40) del programa de televisión *La paisana Jacinta*, llamado *Jacinta Policía*. A partir de la visualización de ambos videos se les realizaron preguntas acerca de la discriminación étnico-racial y sobre el poder en las representaciones escénicas, así como también qué pensaban acerca de estos dos casos. Lo primero que los chicos resaltaron ante los videos vistos fue que se suele determinar jerarquías con respecto al color de piel. Sobre esto, Williams señaló que es una situación que se vive en los colegios a través de los apodos que se colocan debido a las diferencias físicas que cada uno tiene y que uno de estos es *cholo*, convirtiéndose así en un insulto que trasciende incluso la etapa escolar.

... siempre te buscan atacar algo y es como, como, es que luego te dicen cholo, como si cholo fuera un defecto: “¡Oe, cholo!”, y eso no solo pasa en el colegio,

sino va escalando hasta que eres un adulto y pasa a ser cholo, como es un insulto: “Mano [reducción de hermano], pero yo no soy cholo”, ... “¡Calla, cholo huevón!, ¿no? Entonces, se convierte en un insulto haber nacido en cierta parte de este país, ¿no? (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

A partir de esto, nos comentó que un día escuchó por la calle a unas personas discutiendo sobre quién era más cholo o campesino, siempre buscando degradar al otro, ya sea por cómo era su piel o por el oficio que tenía. Siguiendo esta línea, Jorge nos mencionó que el tema de las jerarquías se encontraba instalado en el imaginario de todas las personas, y que debido al sistema capitalista, el cual siempre te exhorta a subir de nivel, las personas buscan diferenciarse del otro para sentirse superiores, siendo lo primero que diferencia a cada uno, lo racial (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Asimismo, de acuerdo con él, esto proviene de una *perspectiva colonial*, sobre la cual se fundamenta *la racionalidad occidental*. Al respecto, Jorge señaló lo siguiente:

...es el punto de vista superior que mira al resto de culturas, que estudia desde la antropología, la sociología. En un principio, se [le] miró como el científico social que venía a estudiar culturas y yo estudio en base a que tengo una posición privilegiada. Había leído un texto [que] hablaba sobre que cuando alguien viene a estudiar, cuando la ciencia toma un objeto y lo estudia, lo que hace es asesinar al objeto en favor de la ciencia. Tú quieres saber cómo funciona la vida, agarras una planta, la abres, la diseminas; un resto de animal, lo abres; [al] ser humano también, o sea destruyes ese algo para saber cómo es (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Lo cual, según él, tuvo como resultado que las culturas fueran vistas como objetos que se podían estudiar desde un punto de vista superior. A partir de esto, Alejandra nos comentó que, al convertir a las personas en objetos, a causa de esta *superioridad* [énfasis añadido], se

les quita facultades y se crean distinciones en función a aspectos que uno no puede controlar. Por ejemplo, si naces en un lugar en específico o perteneces a una familia, ya estás en un grupo y dejando de estar en otro, con lo cual podrías *nacer o vivir al margen* [énfasis añadido] de manera aleatoria, porque no hay una decisión tuya detrás. Asimismo, si esos márgenes son evidenciados por la sociedad, entonces, en realidad, te estarían juzgando o viendo desde una perspectiva que uno como ser humano no puede manejar (24 años, estudiante de Teatro de Fares). De esta manera, la *ideología de raza* (Perona, 2017, p. 8) concretamente, no tiene en sí un asidero real, sino que se sustenta en privilegiar a unos frente a otros por cuestiones incontrolables, como el color de piel o la cultura en la que naces que, en esencia, uno no puede decidir yo pertenezco a esta cultura o tengo este color por decisión propia, sino que naces así y dentro de un grupo de manera natural y aleatoria.

Es así que, con todo lo que los chicos habían comentado realizamos algunas preguntas para problematizar esta perspectiva decolonial, como por ejemplo qué es lo que hubiera pasado si otra población, que no sea la occidental, nos hubiera conquistado, y hasta qué punto se puede hablar de maldad por parte de los conquistadores y se puede ver como buenos a los que fueron dominados por ellos, pues todo esto era una práctica que se solía hacer en esa época. A raíz de esto, Jorge, seguido por los chicos, apuntó que se dice frecuentemente que la historia no se debe criticar basados en pensamientos contemporáneos, y que por el contrario hay que tratar de entenderla. Sin embargo, hay que evitar que la dejemos de ver de manera crítica, ya que lo que se vivió anteriormente llegó de alguna manera a nosotros a través de patrones coloniales y sosteniendo la violencia racista (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). En ese sentido,

... yo no puedo decirle en ese momento a los incas, que era su forma de vida, a los colones que está mal lo que están haciendo, yo no nací en esa época, ya pasó la historia, pero igual reconocer los hechos de la historia de una manera

crítica nos ayuda a ver y a develar también las cosas que se esconden detrás de nuestro sistema educativo, del sistema en general, de la política, nos ayuda también a ver cómo se ha construido la geopolítica a nivel mundial. Entonces, siempre hay que tener una mirada crítica frente a la historia y frente a cualquier relato que nos quieran imponer (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

A lo que Alejandra agregó que también hay que ser conscientes de quién escribió la historia, de quién cuenta la historia, pues la mayoría de libros académicos fueron escritos por personas no racializadas, y que por más que la historia sea pasado se sigue manteniendo el nivel de superioridad de ciertos grupos, y pone de ejemplo las invasiones de manera violenta que se producen en la Selva peruana, siendo los que realizan esta práctica los colonizadores contemporáneos (24 años, estudiante de Teatro de Fares). A partir de este comentario, Jorge recordó que el 05 de junio se conmemoró el Baguazo²⁹ y señaló, además, que al parecer aún había personas que tenían el pensamiento de Alán García³⁰ cuando dijo que esos ciudadanos no eran de primera clase, reconociendo que, si lo fueran, ahí recién podrían rechazar las políticas estatales e invisibilizando los argumentos de la población de Bagua. En función a esto, se los podía reubicar de cualquier modo, como si fueran objetos, sin tener ningún respeto de su cultura. Es aquí donde aparece el tema de la religión, la conexión que nuestros antepasados tuvieron con la naturaleza y que aún se mantiene en muchas partes del país, pero la cual no es entendida por *la racionalidad occidental*, que mencionó Jorge, la cual califica a esta cosmovisión de primitiva,

...se dice siempre, las culturas originarias se han quedado entre el hombre contra la naturaleza, y por eso le hacen el pago a la tierra; y las culturas

²⁹ Para más información sobre el Baguazo, véase el siguiente documental:

<https://www.youtube.com/watch?v=ERUeH9mmvGM>

³⁰ Declaraciones del ex presidente Alan García: <https://www.youtube.com/watch?v=m67Tkfh7oj4>

civilizadas, occidentales, ya dominan la naturaleza, someten a la naturaleza y ahora es el hombre contra el hombre, y en esa lógica, obviamente, no pueden entender la estrecha relación que tienen las culturas originarias con la naturaleza porque es su medio, porque entienden también una lógica natural y un respeto que va más allá (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Además, Jorge añadió que había una *magia cristiana* [énfasis añadido] en la que un hombre vivo sube al cielo y que esa creencia también es un pensamiento mágico, que no tiene un fundamento científico, al igual que la cosmovisión andina, y, a pesar de eso, los occidentales critican a los andinos por pensar de esta forma (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

... el ser humano necesita una esfera espiritual, una esfera espiritual que lo aterrice en el sentido de un todo ... pero pensar que hay una sola y que debe abarcar todo o que debe oprimir a las otras es lo que choca (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Con ello, apareció el tema del poder y, más precisamente, el imponer una creencia como la religión. En consecuencia, Jorge indicó que este, para él, solo tenía una lógica, la cual es influir en los demás. Para ejemplificar esto, mencionó a la figura del presidente de la república, a quien se le otorga poder a través de las elecciones y con el cual influye, mediante instituciones, sobre cómo funciona el sistema educativo, cómo nos ven desde afuera, cómo se plantea la economía, etc. Sin embargo, nos señaló que aún este poder se supeditaba a otro, que es el económico (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD),

... es el que siempre ha ostentado el poder hegemónico, porque desde que la economía se planteó como algo: la economía en relación al intercambio, por así decirlo; el intercambio de una moneda a cambio de un material, un servicio, se planteó a nivel global, porque antes las diferentes culturas tenían

otra forma de economías, el *ayni* [énfasis añadido] [, por ejemplo,], de intercambio, la reciprocidad y todo eso. Pero ahora, el sistema económico a partir de intercambio de monedas ostenta todo esto; también quien ostenta el poder es quien tiene más dinero, porque tienen más moneda y tiene facilidad de cambio; y la iglesia se sirvió de la fe para obtener dinero y las religiones todavía se sirven desde la fe para obtener dinero y es el dinero el que te da el poder, lamentablemente (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

A todo esto, Williams evidenció otro factor, estrechamente ligado al económico, que para él también significaba poder, el cual es la *familia*. Esto debe entenderse de la siguiente forma: de acuerdo al apellido que uno tenga o de qué *familia* [énfasis añadido] vengas, uno podía acceder a mejores servicios y bienes. En ese sentido, esto que él mencionó está estrechamente ligado al factor económico, puesto que tú perteneces a una familia, siempre y cuando tengas el suficiente dinero para demostrarlo. No obstante, no sería el único factor determinante para esto, puesto que también entraría a tallar, una vez más, el factor racial. De manera que puede ser que no tengas dinero en el presente, pero si eres blanco y, además, has formado parte de una familia adinerada o posicionada en *un nivel alto* [énfasis añadido] de la sociedad, puedes todavía acceder a ciertos privilegios. A partir de entender esto, recordó que en pandemia esto se hizo más evidente, ya que quienes accedían con mayor facilidad a las camas UCI [Unidad de Cuidados Intensivos] eran personas que tenían mayor posibilidad económica y que esto era visto incluso en las colas que se formaban para poder comprar los balones de oxígenos, pues llegaban personas a comprar lugares,

...hay dos formas de tener poder muy fuerte que es, como lo mencionó Jorge, que es el dinero, pero también es el nombre, y con nombre me refiero a familia. Porque justo en la pandemia creo que se evidenció bastante, ¿no? Porque cuando te faltaban camas UCI, quiénes accedían más, digamos, a estos

hospitales, a poder internar a tu familia, incluso, cuando lo podías tener en tu casa con un balón de oxígeno, quiénes acceden a eso [el balón de oxígeno], en lo más mínimo, siempre era el que tenía más dinero, podía conseguirlo en las famosas colas, quién podría acceder primero a los balones, los que, obviamente, se levantaban con dos días de anticipación para hacer la cola o podías pagarle a un revendedor de sitio: “Yo he estado acá temprano, te lo vendo [el sitio]” ... y el que no tenía ese poder adquisitivo, se arruinaba viendo cómo todos los de adelante, nadie necesitaba y solo están viniendo a revender, y podías ver que llegaba alguien con su carro, ya tarde, pero compra un lugar ahí adelantito, con más dinero, y ya estás accediendo a ese balón que quizá no puedes acceder tú y que habías juntando el dinero exacto, pero ya no llegas porque se acabó (29 años, estudiante de Teatro de Fares).

Asimismo, comentó que en tiempos de pandemia cuando se organizó un programa para que los que vinieran del extranjero pudieran quedarse en cuartos de hotel a pasar la cuarentena obligatoria, una chica contaba en una plataforma social que necesitaba a su nana [persona que cuida de un *bebé* en casas pudientes, que, en su mayoría, son personas indígenas] y que sin ella no podía dormir ni comer, pero que se la iban a llevar en dos días (29 años, estudiante de Teatro de Fares). Es ahí que Jorge vio, una vez más, como a veces estas personas se refieren a los andinos como un objeto (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

También, comentó acerca de un caso de violencia en Puno, en el que dejaron a una mujer con su hijo en brazos esposada a la baranda de la comisaría porque el encargado de tomar la denuncia se encontraba de vacaciones y que los otros policías le increpaban, porque decían que también le había respondido al hombre. Esta noticia en particular, le hizo sentir muy mal, dado que el rostro de la mujer llorando, era similar al de su pareja, que también tenía familiares andinos. Además, mencionó que las marchas en Lima solo tenían efecto cuando involucra la

muerte de un *pituco*³¹ [énfasis añadido] o la muerte de varias personas indígenas, pero que, si solo se daba en la Sierra, como fue el caso de las marchas que hubo en el mes de enero de 2023, no tenía ninguna consecuencia. Así, realizó una analogía con la mujer puneña enmarrocada en la baranda con las personas andinas, quienes podían estar quejándose delante de todos y aun así ser ignorados cruelmente (W. Quispe, 29 años, estudiante de Teatro de Fares). Vale mencionar, en este caso, dos cuestiones. La primera es que podemos ver cómo Williams evidencia que un *pituco* equivale a lo mismo que varios andinos. Esto demuestra que efectivamente hay un discurso racista y una relación de poder superior que privilegia al blanco. Por otro lado, vemos cómo dentro del grupo de los andinos, ser mujer incluso es un agravante más para ser discriminado. Con esto, podemos apreciar cómo se *interseccionan* [énfasis añadido] las discriminaciones, es decir, cómo se encuentran dos factores discriminatorios en una misma persona (TED, 2016), creando así una *discriminación múltiple* (Oré, 2014).

Ahora bien, Williams tenía, para este momento, varias dudas acerca de lo que era el *blackface* y otras caracterizaciones que apelaban a pintarse la piel para parecerse a una persona negra, latina, andina, etc., y cuáles eran sus límites. Por esta razón, nos comentó que, con respecto al video de Vania, podía entender que las personas se hayan sentido afectadas porque ella se estaba valiendo de una cultura que no conocía o entendía, más allá de la caracterización en sí. Sin embargo, por otro lado, nos contó también el caso de una creadora de contenido que solía maquillarse y vestirse como personajes de videojuegos, y que en una de sus creaciones eligió a uno mexicano. Al mostrar el resultado en las redes fue muy criticada por haber usado una base más oscura que el tono de su piel o, como mencionó Williams, “dos tonos de piel hacia abajo” (29 años, estudiante de Teatro de Fares) y que no entendía por qué ella había sido cancelada si, en realidad, la caracterización había sido *exacta*. Ante esto, Jorge se cuestionó el

³¹ Pituco: persona adinerada y blanca que ostenta su clase de vida a través de diferentes rasgos, como el habla, por ejemplo, engolando un poco la voz, entre otros.

por qué los tonos se veían hacia abajo, que era como decir que lo negro estaba abajo y desde ahí ya se veía una cuestión de jerarquía de *razas*. No obstante, nos comentó que había sido la primera vez que había escuchado el término *blackface* y que, por tanto, no sabía qué responder al respecto, pero que creía que siempre debía haber una cuestión de respeto hacia la otra cultura, ya que no se trataría solamente de hacer cómo si, sino involucrarse de verdad en una “verdadera interculturalidad” (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). Además de esto, Williams nos compartió que sintió miedo cuando lo llamamos para ser parte del laboratorio por el tema de la *apropiación cultural*, pues había visto en una revista con motivo de Fiestas Patrias, una portada de una familia de tez blanca en una casa de Miraflores, que decía “Cholo soy”, por lo que las personas empezaron a comentar que no se podía ser cholo si nunca se había tocado la tierra. En consecuencia, Williams se cuestionó qué tanto podía decir: “Soy cholo”, si él nunca había vivido en la Sierra y que de hacerlo podía caer en una apropiación cultural (29 años, estudiante de Teatro de Fares). Sobre esto, nosotros como directores, le habíamos comentado desde qué punto de vista estábamos entendiendo la andinidad, por lo que el calzaba dentro de esta. Cabe precisar que si bien es cierto tenía estas dudas, reconocía que tenía un pasado andino por su padre, pero al cual no le había prestado atención nunca hasta ese momento. Por esto nos pareció importante trabajar con él, ya que no solo íbamos a ver cómo se conectaba con ese pasado, sino también brindarle a esa gente que estaba en la misma situación que él, una posibilidad de reconocerse andino a través de su historia. De esta manera, podíamos analizar la andinidad desde distintas perspectivas, otorgándole a la investigación mayor profundidad. Adicionalmente, Jorge mencionó que, para él, apropiación cultural era faltarle el respeto a la otra cultura sirviéndose de esta, en lugar de *hacerse parte* [énfasis añadido], mediante un trabajo de investigación previo y no solo quedándose en el aspecto superficial (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD).

Por otra parte, sobre el video de la paisana Jacinta, Jorge apuntó que tenía un problema con el humor que se hacía en Perú, pues sentía que se manejaba un estilo que era tosco, porque siempre se basaba en el estereotipo. Además, agregó que, en el fondo, la sociedad se reía porque había algo de verdad ahí. El humor para ellos, en ese sentido, refleja la realidad en la que vivimos y, por ende, a nosotros mismos, con lo cual, si hay homosexuales, afrodescendientes, andinos, etc., este lo usará dentro de su discurso. De esta manera, el programa de la paisana Jacinta, el cual ha tenido desde sus inicios una audiencia grande, pudo ser una herramienta útil para cuestionar el poder hegemónico. Sin embargo, esto no se vio reflejado en el personaje, quien solo se quedó en el estereotipo y no profundizó en su personalidad ni en su contexto al que podía denunciar, por la situación de desventaja y desigualdad en la que se encuentran las personas andinas en la sociedad.

Finalmente, como vimos en el primer capítulo, Jorge reconoció que, en las exploraciones, uno como artista en ocasiones puede apelar a estereotipos, siempre con el mayor respeto definitivamente, pero estos deberían quedarse en esa etapa y no mostrarse, porque necesariamente debe haber un trabajo previo de investigación para no dañar a una población, sobre todo, que históricamente ha sido racializada (21 años, estudiante de Teatro de la ENSAD). A esto se sumó Alejandra, quien incidió en lo dicho por Jorge, y añadió que a veces no hay ese espacio dentro de los talleres, por lo que es responsabilidad también de cada uno realizar ese trabajo previo (24 años, estudiante de Teatro de Fares). De esta manera, los participantes llegaron a la conclusión de que siempre hay que tener especial cuidado cuando se va a interpretar a una cultura que no nos pertenece, principalmente si esta ha sido racializada, y que como artistas debemos ser críticos sobre nuestras creaciones. Así, la sesión llegó a su fin y, con ella, el final de la segunda fase, para empezar ahora con la creación de la obra, de la cual hablaremos en el siguiente subcapítulo.

3.2 Manos a la obra

Como se comentó más arriba, el resultado final estuvo pensado, en un primer momento, para que tenga una duración de dos horas; sin embargo, terminó durando 20 minutos y esto se dio por las razones ya explicadas, de circunstancias que no planificamos y por el corto tiempo de realización del laboratorio. No obstante, esto no nos impidió llevar a cabo nuestro propósito y cumplir con el objetivo trazado, el cual fue analizar la no-representación escénica de la colectividad andina peruana en la obra de teatro testimonial, que íbamos a construir en esta fase, con recién egresados y estudiantes andinos de actuación de la ENSAD y la FARES.

Cabe mencionar que no buscamos en ningún momento crear una obra donde los actores únicamente se presenten y cuenten sus historias, sino que queríamos que se dé de manera teatral, es decir, que el teatro conserve su esencia de comunicar a través del cuerpo, de las palabras, de las acciones, de los signos de la pieza misma, y a través de la teatralidad, entretejer los testimonios en la obra, puesto que lo teatral solo es posible cuando hay un tercera persona observando y cobra sentido cuando este está presente, como menciona Cornago (2005, p. 4). Así, buscábamos que la obra invite al público a reflexionar a través de una manera más dinámica y didáctica.

Como se comentó, en un inicio pensamos crear una obra de ficción que tuviera los testimonios como base, para lo cual decidimos crear una obra con una dramaturgia lineal, es decir, con inicio, desarrollo y desenlace. No obstante, en el camino fuimos dándonos cuenta que los testimonios tenían un peso que no necesariamente correspondía con este tipo de dramaturgia, pues como apunta Javier sobre la obra de teatro testimonial *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* de Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, que narra los testimonios de cinco personas en torno al Conflicto Armado Interno, “ese mundo *roto* [énfasis añadido] no era posible de ser traducido en una narrativa escénica tradicional” (2019, p. 50). Extrapolando

esto al problema estructural del racismo que vive la gente andina en el Perú, específicamente a causa de la representación escénica por parte del poder hegemónico, estos testimonios de los participantes del laboratorio no podían ser puestos en escena ni en el papel de manera lineal. De acuerdo al director y dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac, en su libro *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), la fragmentación -esa construcción de una obra con escenas no lineales, sino de distintas historias en torno a un tema específico- permite mostrar el caos y la desorganización en la que viven los testimoniantes (p. 102). Por esta razón, la obra finalmente tuvo divisiones por testimonios, o sea, que cada uno de los testimoniantes iba a tener un momento para hablar de su caso, con lo cual la muestra final iba a verse fragmentada por cada uno de los testimonios. Con esto, podíamos ver cuatro escenas que compartían en común las experiencias discriminatorias en torno a las representaciones escénicas.

Asimismo, la problematización de la representación nos llevó a tomar la decisión final de no representar a otras personas, sino presentar la vida de los mismos testimoniantes. Esto no excluía, de ningún modo, la teatralidad ni la representación escénica, puesto que íbamos a presentar una obra de teatro, bajo una convención teatral y, por tanto, el espectador iba a saber siempre que la realidad puesta en escena contenía una dosis teatral. Tal como menciona Osorio, “si no existe una conciencia de un espacio de representación, no puede tener lugar la teatralidad” (2014, p. 21). Es decir, para que exista teatralidad debe haber un espectador consciente de que lo que se presenta es teatro. Además, sobre esto último, como hemos señalado en nuestro marco conceptual, la representación escénica supone, de acuerdo a José Sánchez, el presentar algo que la imaginación retiene, la presentación de alguien y la puesta en escena cada noche de una dramaturgia dramática o no. En este caso, la presentación de sus historias mismas no inhibía, por tanto, la representación, porque a través de la dramaturgia entendida como texto o, desde el punto de vista contemporáneo, de una partitura teatral,

podíamos repetir en cada ensayo la obra. En resumen, elegimos el formato de la presentación escénica inmersiva sin dejar de lado la representación ni la teatralidad, entendidas como partes constitutivas de la puesta en escena y no la actuación de otras personas; además de que planteado desde la teatralidad presentábamos una obra mucho más didáctica, que interpelaba al espectador a través de la ruptura espacio-temporal, la fragmentación, etc., mientras formaba parte activa de la obra.

Por otro lado, nos vimos obligados a replantear la obra faltando una semana y media; en otras palabras, cinco sesiones antes de la función, para plasmar estas ideas en escena y algunas sugerencias que los especialistas invitados y algunos compañeros de la facultad nos habían hecho saber, como, por ejemplo, la participación del público, la distribución espacial de los elementos y actores -los cuatro testimoniantes y el público- en escena, la necesidad o no de usar algunos elementos y su relevancia en escena, entre otras. Así, efectuamos los cambios, para que la obra tenga mayor coherencia con el tema. En ese sentido, consideramos que fue un acierto darle al público una participación activa en las historias, ya que de esta manera rompíamos con la estructura teatral hegemónica que divide al público del actor con la cual habíamos venido ensayando, y nos introducíamos en la fiesta de la colectividad andina, tal como sucede cuando esta se reúne o congrega para una celebración. Asimismo, para nosotros como equipo -directores, productores y actores- fue importante recuperar ese vínculo de comunidad que forma parte de la identidad andina, con el cual arribamos a la fiesta limeña, perteneciente al testimonio de Williams, pero puesto en escena de una manera distinta para canalizarla dentro de nuestra propuesta escénica. De esta manera, todos compartían el mismo vaso y los actores eran los que organizaban los distintos grupos de asistentes. Asimismo, la fiesta al final, donde se baila en rondas, se revientan bombardas, se comparte el trago, se tiran caramelos, se invita a bailar a los que están más alejados o parados, buscaba que el público sea parte de una festividad carnavalesca andina. Además, también presentamos momentos

más calmos, pero que reflejaban de igual manera esta característica comunitaria, como la protección a Williams y el abrazo por parte de sus compañeros de escena al inicio de la obra. Por otro lado, replanteamos la disposición escénica, encuadrando el espacio con cuatro biombos, para que ese sea el lugar donde sucedieran las acciones y, al mismo tiempo, estos eran las casas, las vidas, sus pasados, las identidades de cada testimoniante, donde albergaban sus herencias familiares y se refugiaban o encaraban el mundo de afuera. Con todo esto, a través de esa ruptura dramática, entendiendo esta como la composición y ejecución espacial, generábamos una reflexión constante al no darle tregua al espectador, ya que él tenía que decidir constantemente qué hacer durante la obra. De esta forma, el público asumió un rol político y social (Javier, 2019; Osorio, 2014).

Finalmente, como se comentó, la muestra final se presentó el día 12 de julio en el salón Z-111 de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

3.2.1. Análisis de creación y fijación de elementos de la obra

Para esta última fase del laboratorio, planeamos, en un inicio, que la duración sería de las últimas tres semanas, es decir, acabaríamos con la construcción de la obra en seis sesiones; sin embargo, debido a las vicisitudes dadas, en el camino tomamos la decisión de posponer la función de la obra para que se realicen los cambios necesarios y que los testimoniados pudieran tener más tiempo de ensayos. Por esta razón, le añadimos dos semanas más a esta fase, con lo cual se realizaron nueve sesiones. Asimismo, seis de estas se destinaron, en un primer momento, a la creación y fijación de los elementos de la obra, y las otras tres para los ensayos generales.

De esta manera, nos embarcamos en la tarea de realizar el montaje en función de lo que habíamos obtenido hasta ese entonces en las dos fases anteriores. Alejandra, dentro de la etapa de selección de personas para el laboratorio, nos contó que en su pueblo había sido

casada con un becerro de una manera inesperada, con el fin de que la producción de la tierra aumente. Desde aquel día, nos pareció muy pertinente para nuestro proyecto, dado el carácter teatral que tenía y, además, por ser una práctica habitual de este lugar andino. Por tanto, decidimos trabajar en función a esta experiencia, de manera que planteamos que la primera escena sería el matrimonio de Alejandra con un toro de Pucará cajamarquino que había traído Williams para la exploración en la segunda fase, el cual simbolizaba al becerro. Así también, en conversación con los chicos, Juliet iba a ser la madre, Jorge el dueño del toro y Williams el vecino que iba a llevar a Alejandra al centro del escenario para la boda. Cabe precisar que empezar con esta escena de fiesta, nos permitía adentrarnos a las tradiciones andinas, como los carnavales, a la ritualidad y al sentido de comunidad que hay en estas culturas. De modo que, por medio de esta, podíamos mostrar la algarabía, la celebración andina por la cosecha de la tierra y la alegría de que esta produzca, al mismo tiempo, que generábamos un ambiente donde ellos compartían un momento como grupo, como colectividad andina, haciendo que el público *viaje* con ellos hacia el Ande.

En ese sentido, la primera escena se creó luego de una exploración de los chicos sobre la premisa de que esa era la fiesta de Santiago [festividad huancaína en honor al dios Santiago], a partir de la cual empezamos a seleccionar y precisar el texto y los movimientos que los participantes proponían. Para esto, se colocaron dos sillas, donde estaban sentadas Juliet y Alejandra, y una mesa al fondo del escenario, la cual tenía botellas de cerveza. Vale mencionar que se les dio total libertad para que escojan sus vestuarios, de manera que la madre vestía con un poncho rojo y la hija, una falda amarilla con flores tejidas típica de Huancayo, un pequeño ponchito celeste y un sombrero marrón. Estos dos últimos elementos fueron llevados por Jorge en la segunda fase, mientras que el primero le pertenecía a la abuela de Alejandra. Todo el vestuario en conjunto le permitía traerla a escena. Tal como menciona Gabriela Gonzáles, en su tesis doctoral de diseño teatral *El objeto y la memoria. Un punto de*

partida para la construcción de narrativas visuales. El théâtre du Soleil como su lugar de encuentro (2016), el objeto “remite a su dueño, su época, su uso, su cuidado e incluso *relaciones afectivas y sentimentales* [énfasis añadido]” (p. 60). De manera que el uso de esas prendas no solo le permitían conectar con su abuela, sino también con su pasado y su identidad. En ese sentido, de acuerdo a Sairitupac en su tesis de licenciatura en teatro *El objeto como vehículo de memoria: recurso creativo para la escenificación de testimonios a través de entrevistas en profundidad*, el objeto, en un primer momento, evoca, pero luego también ayuda a profundizar la exploración (2020, p. 36).

Por sus lados, Williams y Jorge se encontraban en ambos extremos del escenario esperando el inicio de la exploración para empezar a construir la escena. De igual modo, ambos escogieron su vestuario, el primero usó una *chumpi* [faja en quechua], traída por Jorge, un jarrón y una pandereta andinos, llevadas al laboratorio por él mismo, y el segundo llevaba puesto una *chumpi*, un poncho cusqueño y una botella de cerveza en la mano.

La escena se da inicio con la canción *Santiago* del grupo Los olímpicos de Huancayo, que pone a bailar a todos los invitados. En ese momento, los compadres, ya muy alcoholizados, se encuentran en el medio del escenario y empiezan a hablar para elegir a una muchacha que se pueda casar con el toro y así la tierra produzca más, por lo que a la distancia eligen a Alejandra. Estos se separan y mientras que uno va a traer al torito, el otro va donde ella y la jala al centro sorpresivamente, con lo cual se produce el casamiento: Alejandra es puesta de rodillas, le entregan al torito y proceden a cubrirla con el manto que Jorge llevaba. Durante este momento giran alrededor de ella, tirándole cerveza y el matrimonio se consuma. Finalmente, la celebración/escena finaliza cuando todos hacen una ronda de celebración mientras danzan y guapean.

Después de esta primera escena, decidimos poner la visión andina frente a la limeña, para evidenciar el choque cultural, en el cual se rechazaba a la primera apelando a una

concepción del mundo unilateral, donde lo que no era parte de la visión limeña era catalogado como inmoral, malo y perjudicial. Es así que llegamos a la segunda escena llamada *El juicio*, en la que Jorge interpretaba a un juez; Juliet, al guardia de seguridad; Alejandra siguió con el personaje de la muchacha casada con el toro y Williams, al fiscal. La historia de esta escena se basó en la alegación del abogado, pues Alejandra estaba siendo denunciada por zoofilia, brujería y adulterio. De esta manera se desarrolló una historia de discriminación por las creencias que la acusada tenía; además, también el propio juez ejercía poder sobre ella y la discriminaba por su apariencia; idioma, ya que hablaba en quechua, y el lugar de donde Alejandra provenía. Aunque ella muchas veces intentó defenderse ante las acusaciones explicando que era una tradición que se realizaba en su pueblo, en muchas ocasiones fue acallada y, finalmente, sentenciada a darle todos los terrenos que poseía su familia al Estado como reparación civil y a veinticinco años de pena privativa de la libertad.

Figura 19

Foto de escena del juicio



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Juliet Pacahuala, Alejandra Calderón, Jorge

Luis Castillo y Williams Quispe (2023).

Luego, decidimos seguir con el testimonio de Williams, para lo cual los participantes realizaron cambios en el escenario, sacando la mesa, añadiendo dos sillas más y quitándose algunas prendas. La escena empezó con el sonido de la canción *Coqueta y descarada* de Dj Peligro, con el objetivo de crear una atmósfera de fiesta de jóvenes. Así, planteamos que los chicos entraran a escena bailando con sus sillas hasta llegar al centro, donde formarían una media luna mirando al público. En este momento se escuchaba de fondo la música, mientras ellos comenzaban a juntar dinero para comprar trago. Luego, le dijeron a Williams que fuera a comprar cerveza a la tienda porque a él no le iban a robar si lo veían, a lo que se quejó, diciendo que siempre le hacían lo mismo. Una vez que se había ido, Alejandra aprovechó para preguntarle a Jorge por qué lo había invitado, a lo que este respondió que era buena gente y, además, para que compre las cervezas. En ese momento, él regresa al escenario con el trago y todos comienzan a tomar del mismo vaso; sin embargo, Williams le pide a Alejandra que se lo alcance y ella se lo niega, preguntando si había otro vaso para darle. Todos se quedaron extrañados, pero nadie se atrevió a decir algo, a lo que Williams respondió que no había otro vaso. Ante esto, Juliet decide dárselo y Alejandra grita desesperada que no y le empieza a servir la cerveza en la tapa de la botella, para luego ponérselo en la boca, a lo que el personaje de Jorge solo atina a decir: “No seas palta, oe” [No des vergüenza, oye]. Williams agarra la tapa y la bota, a lo que el personaje de Alejandra responde que no puede estar en un mismo lugar con una persona violenta. Acto seguido, él no soportó más y se fue. No obstante, cabe mencionar que, dentro de los ensayos, le fuimos pidiendo a Williams que, en lugar de irse, dijera lo que hubiese querido decir en ese momento; y fue a partir de ahí que nació su testimonio. La escena finalizó con Jorge, Alejandra y Juliet burlándose de lo sucedido, diciendo que ahora querían una cumbia y que por culpa de Alejandra se fue la cuota de inclusión. Todas estas frases que ellos usaban en la exploración fueron resultado de la escucha cuando cada uno hablaba en los conversatorios al final de cada sesión.

Figura 20

Foto de escena de fiesta



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. De izquierda a derecha: Jorge Luis Castillo, Alejandra Calderón y Williams Quispe (2023).

Después, la escena que sucedió, la creamos a partir del relato de varias experiencias que tuvo Alejandra cuando llegó a Lima, en las que sintió cómo la ciudad la obligaba a cambiar para ser aceptada, lo cual poco a poco hizo que fuera dejando de lado sus costumbres, el uso de ciertas prendas que trajo de Huancayo, de hablar o reír como lo hacía allá, entre otros. Ella sentía incomodidad cuando la gente, por su aspecto, le preguntaba de dónde venía o le dijeran cosas como “con razón Alejandra es así, porque es de Huancayo” (A. Calderón, 24 años, estudiante de Teatro de Fares), y aunque, en cierto momento, se vio inclinada hacia el rechazo de su identidad, más adelante se volvió a reconciliar con sus raíces. Entonces, los chicos tomaron como base esta experiencia para explorar, la cual dio como resultado una escena que habla de una muchacha migrante que viaja a Lima para encontrarse con su tío, que trabajaba en el mercado, y así poder tener un mejor futuro. Es así que la escena comienza cuando llega a Lima, vestida con una falda típica de Huancayo, con un sombrero y un ponchito, un poco desorientada, y se encuentra con un señor, quien le dice que él también es de Huancayo y que había notado que ella acababa de llegar a la capital. Sobre esto, él le sugiere que no debería vestirse con las prendas que llevaba puestas, ya que así *llamaba más la*

atención, porque él también había pasado por lo mismo y desde que dejó de vestirse así, le fue mejor. Además, le dijo que aquí, en Lima, la gente le iba a decir *chola*, pero que no se dejara afectar por eso. Luego, ella le preguntó qué carro tomar para ir al distrito de San Miguel, a lo que él le avisó que el carro que venía la llevaba y que solo pagara un sol, que no dejara que *la agarren de cholita*. Al respecto, esta expresión racista, usada comúnmente en Perú, etiqueta a la persona andina principalmente, como tonta frente a los diferentes problemas que atraviesa cuando migra. Debido a esto, se usa para advertir a alguien de que no lo engañen, porque si no sería tonta. Vemos como aquí, por ejemplo, ser cholo es sinónimo de tonto, lo que alimenta la *ideología racista* (Perona, 2017, p. 8). Consideramos que, debido a esta, las representaciones escénicas de las personas andinas suponen una responsabilidad mayor, dado que podrían reforzar el discurso hegemónico que vulnera su identidad.

Ahora bien, continuando con la exploración, la muchacha llegó a la casa de su tío, este la recibió efusivamente y le advirtió que debía tener cuidado porque la ciudad no es como ella creía, es peligrosa. Su tío le resondró por cómo iba vestida, pues hacía mucho calor, y así parecía “Jacinta”, haciendo referencia a la representación escénica de la mujer andina que la paisana Jacinta hace. Seguido de esto le dio una pequeña plática sobre cómo era Lima, porque hay una cosa peor que la inseguridad de la ciudad, que es la discriminación, que aunque se sientan orgullosos de vestir así, la gente siempre te fastidia y eso duele, porque los tratan como animalitos y que los programas que se ven en la televisión contribuyen a esos estereotipos, por lo que le aconseja que se adapte, que se bañe y perfume siempre antes de salir a algún lado. Aquí cabe mencionar que, dentro de la exploración, Alejandra no se sintió del todo cómoda, ya que luego nos comentó que aunque es verdad que allá la gente no se bañe tanto, por el frío que hace, percibía en la conversación generada en la exploración, que podía dañar a las personas andinas. En ese momento, nosotros buscamos revertir esa situación, dado que percibíamos esa línea delgada que ella nos manifestaba, así que le

aconsejamos que explicita esa razón de porque no se bañaba seguido en Huancayo, para que así el público pueda entender, a partir de su apropiación de esa característica. Asimismo, le dijimos que más allá de que eso podía ser cierto, el problema no estaba en bañarse o no, sino en lo que está detrás de eso, que es el problema estructural del racismo, lo cual hacía que esa característica, que no es netamente de las personas andinas, se reconozca en el imaginario colectivo como un rasgo particular de ellos a través de personajes escénicos estereotipados. De esta manera, le sugerimos que encauce la exploración por ese camino, lo cual hizo que ella defendiera su andinidad con decisión frente a lo que le decía su tío.

En ese sentido, la escena final de esta primera parte de la obra llegó como una manera de reivindicación y de volver a sentir orgullo por las raíces andinas de los personajes que se fueron presentando en la historia. Así, a partir de la exploración que narraba en parte, de manera ficcional, la experiencia que tuvo Alejandra al migrar a Lima y un caso de discriminación sobre el cual fue acusada la deportista e *influencer* Vania Torres, en la última escena, aparecieron nuevamente aquella y un personaje que representaba a esta última. Para esto, se ubicaron una en cada lado al centro del escenario, mientras que al fondo se encontraban dos *avelinos*³². Estos, cabe mencionar, fueron propuestos por Juliet, dado que buscábamos seres bufonescos que, a través del juego, pudieran hacer que Alejandra deje de rechazar su identidad. A partir de esto, Jorge propuso también llevar una máscara de un *ukuku*³³ que había intervenido tiempo atrás. Luego, el *influencer*, el cual era interpretado por Williams, estaba realizando un en vivo en las redes sociales, a través del cual empezó a burlarse de las vestimentas que llevaba puestas: un chullo, un poncho, una *chumpi* en la cabeza y otros elementos que usaba sin respeto alguno y que, de acuerdo a él, había comprado en su viaje a Cusco, para hacer un video sobre el proceso del ayahuasca. Al mismo tiempo, la

³² Personajes enmascarados pintorescos de las festividades de Huancayo. Para más información, véase: *Junín: El Chalaysanto que continúa en batalla un siglo después* (Enríquez, 2013).

³³ Para más información sobre el *ukuku*, véase Saavedra, D. (2019, 3 de mayo).

muchacha, interpretada por Alejandra, que se encontraba viendo esta transmisión, empezó a sentir vergüenza por la ropa que estaba usando, debido a los comentarios que aquel iba diciendo, como, por ejemplo, que el poncho olía mal, a llama; por lo que poco a poco se fue quitando las prendas y antes de la última, el sombrero, aparecieron alrededor de ella los avelinos, quienes fungían de entes energéticos que no podían ser vistos por Alejandra ni Williams. Estos dos personajes empezaron a hablar entre ellos al ver lo que estaba sucediendo con la muchacha y trataron, con su energía, de hacer que esta deje de prestar atención a los comentarios que el *influencer* hacía. Para esto, intentaron de todo y, finalmente, comenzaron a realizar sonidos, palmeando sus pechos, a lo que ella replicó, haciendo lo mismo, como escuchando su corazón, ya que este le iba a decir qué hacer. Es así que la muchacha agarró la ropa que estaba en el piso y se fue del espacio. Acto seguido, los avelinos se llevaron al *influencer* al fondo del escenario, justo cuando él empezó a sentir los efectos de la ayahuasca, por lo que creyó que ese traslado era parte del trance, propio de este. Lo subieron a la mesa, para, luego, danzar alrededor de este, darle latigazos de energía, haciendo que se sintiera afectado, diera gritos, tuviera mucho frío y le empezara a doler la cabeza. Después de esto, la muchacha regresó nuevamente al escenario vestida con su traje, esta vez orgullosa de llevarlo puesto y le contó al público cómo se llamaba cada prenda que usaba, entre las que se encontraban el sombrero huancaino con la cinta de colores usada por las solteras; la *lliclla* [manta en quechua] con la que se carga la coca, la papa, a bebés, etc.; la camisa que usaba su abuelita en todas sus festividades y la falda bordada a mano hecha especialmente para ella con los colores de las flores de Huancayo y de color amarillo porque al enviudar, se consideraba nuevamente soltera. Con respecto a esto último, en un primer momento, planteamos que ambas escenas, la de Williams y Alejandra, sucedieran simultáneamente; sin embargo, esto generaba distracciones, impidiendo que nos enfoquemos en una de las dos, por

lo que, finalmente, decidimos que ella salga de escena, mientras él era castigado por los avelinos, para, luego, regresar y centrarnos exclusivamente en su testimonio.



Figura 21

Alejandra nos comparte la falda de su abuela en la exploración



Nota. Foto tomada por Valeria Vásquez. Adelante se encuentra Alejandra Calderón y, al fondo, de izquierda a derecha, Jorge Luis Castillo, Williams Quispe y Juliet Pacahuala (2023).

Aquí es importante mencionar que, si bien la duración tentativa de dos horas para la obra ya no era tan realista, aún no contemplábamos que sería de 20 minutos, por lo que cuando decidimos abrir los ensayos, aún el montaje no estaba listo y buscábamos solo una retroalimentación que nos permitiera ir ajustando algunos puntos de la obra, mientras pensábamos cómo incluir los testimonios de Jorge y Juliet.

Ahora bien, al finalizar la creación de esta primera parte, como se comentó, abrimos los ensayos y convocamos a compañeros, quienes se encontraban en el último ciclo de la carrera, y a la docente y directora teatral Ana Julia Marko, con la finalidad de que nos dieran sus puntos de vista como artistas y directores. Al término de la muestra, nos dijeron los aspectos que les parecieron interesantes, por ejemplo, el reconocimiento de los testimonios tan penosos de Alejandra y Williams; el uso de prendas reales; la diferencia que hay entre Lima y el Ande; el cambio de una escena a otra, específicamente del juicio a la fiesta de los jóvenes, etc. Asimismo, nos dieron algunas sugerencias para afinar la obra, como, por ejemplo, el cuidado de las transiciones para que no se viera desordenado; la música para los procesos de transición y para crear atmósferas específicas; el vestuario que fuera puesto desde

un punto de vista estético y, además, que no le diéramos tanto peso a la palabra, sino más a la acción. También, dentro de esta retroalimentación, hubo dos comentarios principalmente que nos hicieron replantear la obra, el primero fue que hubo una confusión de si lo que se contaba realmente había sucedido o no, puesto que estábamos realizando un laboratorio en función al testimonio, pero lo que presentábamos era a través de la representación y la ficción. Esto lo hemos mencionado antes en la problematización de lo real de escena, específicamente con la irrupción de lo real (Osorio, 2014, p. 25). Para este momento, a pesar de ser conscientes de lo que queríamos, es decir, no representar, sentíamos que poco a poco estábamos volviendo a caer en ello, por lo que no fue hasta este punto que decidimos no actuar como si fuéramos otros, sino presentar los testimonios de los participantes del laboratorio, los cuales habíamos visto durante el proceso. Con relación a esto, se resaltó dos partes de la muestra en las que sí se pudo sentir y notar que era real lo que se mostraba, las cuales fueron cuando Williams nos contó su testimonio a través de la denuncia hacia el público, luego de recibir la tapa que Alejandra le estaba dando, donde él discurrió entre lo que pudo hacer, lo que hizo y la decisión de no volver a callar frente a una situación como esta. La segunda parte, fue cuando Alejandra habló sobre las prendas de su abuela y cómo a través de ellas podíamos aproximarnos a su identidad. El segundo comentario, que nos ayudó a replantear la obra, fue sobre la manera en la que estábamos presentándola, desde un teatro occidental, hegemónico y teniendo al público como mero espectador. Al mismo tiempo, una de nuestras compañeras de la facultad, nos señaló que ver a los chicos bailar en la primera escena, le dio ganas de también estar ahí. Después de este diálogo, nos quedamos conversando con nuestros actores y actrices y ellos nos comentaron que sintieron una mayor energía al tener al público presente y que los comentarios de este fueron muy acertados. Luego de esto, nos quedamos, como directores, pensando en todas las opiniones que habíamos recibido y replanteando todo lo que habíamos avanzado hasta ese momento.

En la siguiente sesión, conversamos con nuestro elenco y les compartimos todo lo que teníamos en mente. Esto se dio así, a causa de que no tuvimos tanto tiempo para explorar. Asimismo, ese día asistió la productora Kathia Espinoza, acompañada de una compañera de la carrera de Creación y Producción de la PUCP, con quienes estuvimos consultando en todo momento, pues ellas fueron la visión externa de todo lo que empezábamos a replantear. Vale mencionar que, hasta antes de esta etapa, habíamos ido dirigiendo y produciendo a la par, dado que la persona que se iba a encargar de producir la obra no pudo acompañarnos en el proceso y tuvo que dar un paso al costado. De manera que, como hemos comentado anteriormente, la llegada de Kathia Espinoza supuso un alivio a todas las responsabilidades que habíamos asumido. Así, empezamos con la idea principal de que el público sería parte de la obra; que cada uno tendría una escena para contar su testimonio, la cual no tenía necesariamente que estar ordenada de forma cronológica con la siguiente, y, también, decidimos que la fiesta de Santiago, con la que se inició la propuesta anterior, pasaría a ser la escena final, donde todos los integrantes junto con el público, pudieran compartir a través de la música y el baile, finalizando con una escena que resaltaba y promovía el colectivo, al compartir desde una festividad andina.

Poco a poco empezamos a poner en escena todo lo que habíamos pensado al final de la sesión anterior. De modo que colocamos cuatro biombos, uno en cada esquina del escenario, los cuales nos ayudarían a delimitar el espacio y, principalmente, iban a significar su identidad, el lugar de donde venían y su cultura. Por esta razón, cada uno fue poniendo, a lo largo de las sesiones restantes, sus pertenencias para la obra en estos espacios.

El primer testimonio que vimos fue el de Juliet. Para esto, es importante mencionar que, en esta etapa, ella volvió a tener algunas complicaciones con su salud, razón por la cual tuvimos que buscar un plan de contingencia frente a la posibilidad de que no participara en la muestra final. De esta manera, escogimos a Jorge para que pueda trabajar otro testimonio.

Ahora bien, retomando el proceso de creación de esta nueva propuesta, durante el laboratorio Juliet nos había contado que había sido víctima de discriminación por sus apellidos Pacahuala Mallqui en una obra de teatro, en la cual, quisieron cambiarlos por Rashell en el afiche, aludiendo a que no era bonitos, y, en otro trabajo, percibió que no se le permitió interpretar al personaje de una princesa por el fenotipo que ella tenía, a pesar de que ella se había preparado bastante y, en su lugar, le dieron el papel a una persona blanca (J. Pacahuala, 27 años, egresada de Teatro de la ENSAD). De esta manera, decidimos que era importante empezar la obra con ella, pues así también podíamos cuestionar al poder hegemónico y la división de personajes para personas andinas y blancas. Es así que le pedimos que trabaje su historia desde la tensión corporal y el desequilibrio para ver cómo su cuerpo transmitía su testimonio al estar en posiciones no tan cómodas. Asimismo, pensamos en que ella podía invitar al público a ingresar al espacio, aprovechando que era la que iniciaba, de modo que la obra iba a empezar desde antes que los *espectadores* entren. Vale mencionar dos cosas, primero que al escuchar la propuesta que teníamos, Juliet nos habló de la protección que podía realizar mientras testimoniaba, además del trabajo físico que le habíamos pedido, la cual consistía en rociarse agua florida sobre el cuerpo. Esta sugerencia nos pareció muy pertinente, puesto que creaba un ambiente más acogedor y seguro para relatar los testimonios, al mismo tiempo, que nos llevaba, a través de un viaje sensorial, al Ande peruano, donde esta agua es muy usada para las limpiezas y protecciones de espacios y personas. En segundo lugar, cabe precisar que, en uno de los ensayos, Jorge asumió el papel de Juliet, dado que ella faltó por un tema de salud, y en su discurso para invitar al público mencionó la frase *compartir escénico*, por lo que, desde ese momento, preferimos usarla para nombrar lo que los asistentes iban a vivenciar, teniendo en cuenta que íbamos a compartir historias, creencias, experiencias y, en líneas generales, testimonios por medio del teatro.

Luego de esto, seguimos con Williams. Para este caso, decidimos que Juliet, una vez terminara de contar su testimonio, señalara hacia donde estaban Jorge y Alejandra en sus biombos. Esto tenía que darse aun cuando el público estuviera en el medio, de forma tal que se vieran obligados a moverse de esos espacios, para ver ahora lo que iba a continuar. Al ver esto, Jorge y Alejandra se acercarán a Juliet, se mirarán a los ojos y juntos voltearán hacia donde estaba Williams, en su biombo, mirando toda la acción desde el inicio, como reconociendo la andinidad. Después, se dirigirán hacia él, lo protegerán con agua florida y se abrazarán entre los cuatro, creando una imagen que habíamos visto previamente en las exploraciones. La iluminación iba a bajar hasta llegar a un apagón general e íbamos a romper ese misticismo con una música de reggaetón, con la cual los chicos iban a invitar al público a bailar, simulando estar en una fiesta. Esta escena era una variación de la fiesta que empezaron los chicos con las sillas, solo que esta vez decidimos involucrar a los asistentes, para que sintieran que eran parte de la obra y no solo meros espectadores. Así, les pedimos a Kathia y a Daniela, la otra compañera que vino a apoyarnos, que nos ayudaran como parte del público para que los actores y actrices fueran conscientes de este. Cuando estuvimos posicionados, los testimoniados empezaron a moverse por todo el espacio y los guiamos para que empiecen a interactuar con el público, bailando o pasándole el vaso de cerveza. La escena consistía en que todos se encontraban tomando de un mismo vaso hasta que llega el turno de Williams y no se lo quieren dar. Aquí, como habíamos pensado antes de llegar a esta nueva propuesta, decidimos trabajar con este testimonio, ya que las personas del grupo con el que se encontraba en la fiesta no deseaban tomar únicamente con Williams para no contaminarse de su *choledad*, como se desprende de lo relatado. De esta manera, queríamos mostrar el imaginario colectivo que concibe a la persona andina como una persona sucia y que es reforzado por la representación escénica del poder hegemónico. Asimismo, pensamos en que sería una buena idea que no sea uno de los testimoniados quien le ofrezca la tapa de la botella

para beber el alcohol, sino que sea alguien del público. Con esto, íbamos a generar dos cosas, en primer lugar, que este deje de asumirse como alguien externo y, en su lugar, que se dé cuenta que es a esta sociedad a la que le hablamos y, por lo tanto, debería asumir una postura crítica frente a estos actos. En segundo lugar, íbamos a hacer que el público deje de ver la obra como una ficción y se dé cuenta que lo que estaba viendo era parte de su realidad, es decir, estábamos llevando con este simple acto, la realidad al teatro, porque eran ellos quienes tenían que decidir qué hacer frente a lo propuesto. En función a esto, Williams pide el vaso a una persona del público, desde un extremo del escenario, cerca de su biombo, y Alejandra, desesperada al ver que este se lo iba a dar, grita “No” de manera categórica y le propone a esta persona que le lleve en la tapa de la botella. Ante esto, Williams se negó y es ahí donde empezó a contarnos su testimonio: lo que sintió en ese momento y lo que pudo haber hecho. Vale mencionar que dentro de los ensayos abiertos casi todos aceptaron lo que les pedía Alejandra, aunque algunos con cierta reticencia. Esta reacción fue normal porque estaban dentro de un espacio que asumían como teatral, en el sentido que todo lo que sucedía en escena iba a formar parte de una obra supuestamente de *ficción*. Además, dentro de otras propuestas escénicas, no son llevados usualmente a tomar una postura, por lo que la aceptación con dudas puede ser entendida como una posición en sí misma al cuestionarse por qué no podrían darle el vaso.

Luego, continuamos con el testimonio de Alejandra. Para esto, recordamos la historia que nos contó cuando salía de su departamento, pocos días después de haber llegado a Lima, cuando la dueña del lugar donde vivía, le preguntó: “Hijita, tú eres de Huancayo, ¿no?” (24 años, estudiante de Teatro de Fares). Con esto, decidimos recrear ese momento, para lo cual le consultamos qué prendas ella tenía cuando llegó, a lo que nos respondió que llevaba puesto una chalina, una chompa y un bolso tejido. Entonces, le pedimos que las llevara o, en su

defecto, unas que se asemejaran. Con estas íbamos a trabajar cómo se fue desprendiendo de ellas poco a poco, de acuerdo con lo que nos señaló en una sesión:

... dejé de usar muchas cosas que mi mamá me regalaba, que mi abuela me regalaba. Aquí yo tengo varias de estas bolsas, pero las grandes para hacer compras, las dejé de usar totalmente; dejé de usar los colores, digamos, chillones [muy llamativos]; dejé de hacerme trenzas, porque antes me hacía muchas trenzas en Huancayo y dejé de usar chompas, también, en el invierno, chompitas tejidas por mi mamá, las dejé de usar totalmente; dejé de usar todo ... dejé de tomar, dejé de comer cosas que me hacían recordar que era de Huancayo, porque ni yo quería recordar, eso (A. Calderón, 24 años, estudiante de Teatro de Fares).

A partir de esto, queríamos que se viera la transición que hubo en ella de querer reconectarse con sus raíces y sentirse orgullosa de su identidad huancaína. Así, empezamos a construir la escena desde donde nos habíamos quedado con Williams. Él iba a decir sus últimas palabras en el medio del escenario, la luz iba a descender y Alejandra aparecería entre el público, preguntándoles: “¿qué está pasando?”. Una vez pasaba eso, Juliet se acercaría a ella y le diría: “Hijita, tú no eres de acá, ¿no?”. Acto seguido, recorrería diagonalmente el escenario hasta su biombo, jalando una soga para plasmar escénicamente la tensión y/o dificultad que suponía el cambio de su vida del Ande a la capital, mientras se iba quitando la ropa. Sin embargo, vimos por conveniente no usar este elemento finalmente, ya que podía mostrar la misma tensión desde el cuerpo, con lo cual, además, no le quitábamos protagonismo a ella y presentábamos su cuerpo como un testimonio de su estadía en Lima y sus experiencias con el racismo. Cuando llegaba a su biombo, donde estaban todas sus pertenencias, contaría su testimonio mientras se vestía con las prendas de su abuela, las cuales le iban a permitir reconectarse con su andinidad. Al respecto, ella nos pidió hacer esto, dado

que le favorecía para vincularse con su identidad andina. Otro punto importante de mencionar dentro de su testimonio es que hubo un momento en el que ella presenta la falda andina al público en los ensayos y percibimos una línea delgada de exhibición y objetivación de la población andina, aun cuando nunca fue su intención. De manera que vimos por conveniente en lugar de presentarla libremente, usar el verbo *compartir* para que fuera un acto donde ella también asumía un rol activo, como tomar la decisión de mostrarles esta falda para que reconocieran la belleza de lo andino. Finalmente, ella danza la canción *Yo soy huancaíno*, del Picaflor de los Andes, reafirmando su identidad.

En la siguiente sesión, nos enfocamos en crear la escena de Jorge y en repasar completamente la partitura escénica que les habíamos propuesto. Así, él nos comentó que quería contar acerca del *bullying* que vivió en el colegio, principalmente por haber interpretado a campesinos en distintas actuaciones. Para esto, él nos pidió empezar tomando el centro del espacio y contándonos su testimonio, mientras se ponía la *chumpi* y la *lliclla*. En este relato el contaría la vez que fue tildado de *cabro* [forma despectiva de llamar a un homosexual] luego de interpretar a un campesino quien fue convertido en mujer y la vez que realizó un sketch cómico llamado *El diablo y el campesino*, donde se mostraba cómo el personaje andino vencía al diablo a través de su ingenio. De esta manera, decidimos recrear esta breve escena, la cual nos permitía no solo denunciar a través del humor cómo las representaciones escénicas de las personas andinas podían verse contaminadas por el discurso hegemónico, sino también destensar al público de lo que veía con escenas dinámicas que no redundaran en el asedio sobre el tema de la discriminación étnico-racial y la representación escénica. Al término de esta, Juliet y Alejandra, quienes estaban entre el público, les iban a comentar lo que habían visto, susurrándoles al oído que era *cholo* y, además, *cabro*, hasta llegar a estar delante de él y decirle abiertamente: “Encima de cabro, ¡cholo!”. A partir de esto, él señalaría cómo sus compañeros del colegio, en lugar de felicitarlo o reconocer la

inteligencia de las personas andinas, lo comenzaron a molestar, llamándole *cholo*, *cabro*, *la alpaca gay*, *el guanaco travesti* [énfasis añadido], etc. Es importante mencionar que con su testimonio notamos una *discriminación múltiple* (Oré, 2014). Es decir, podíamos ver dos tipos de discriminación dentro de la violencia ejercida a Jorge, por su género y por su *raza*. De esta manera, las representaciones escénicas de personas andinas pueden dañar aún más la identidad de esta colectividad, al reforzar la violencia, mediante la presentación de una persona andina que además tenga otra causa de discriminación como género, raza, religión, etc.

Finalmente, decidimos que todos fueran vestidos de negro completamente, para que sea una vestimenta neutra y encima se pusieran como mínimo una prenda de acuerdo a la escena. De esta manera, Juliet iba a llevar una cartera para el personaje de la señora que le pregunta a Alejandra: “Hijita, tú no eres de acá, ¿no?”; Williams, una camisa roja que hacía referencia a las que usaba su papá en sus primeros años en Lima, para la escena de la fiesta; Alejandra, las prendas con las que llegó a la capital, con excepción de la cartera, que tuvo que buscar un reemplazo porque ya no la tenía y, en el caso de Jorge, la *chumpi*, la lliclla y el palo de lluvia que había traído Williams, para el sketch de *El diablo y el campesino*. Es importante mencionar que los cambios de ropa se propusieron en un primer momento para ser realizados a espaldas del público, pero, luego, preferimos que sea delante de ellos, dado que cada uno iba a su biombo a vestirse y este miraba hacia donde transcurrían las escenas, por lo que no había una necesidad de que salieran. Asimismo, conforme iban pasando los días, aparecieron otros elementos como la capa; el trinche; los cachos del diablo; el cubo para que se parara y que le permitían establecer un estatus; el eucalipto y el palo santo para ambientar la obra en el Ande y generar un espacio de ritualidad, necesario para la conexión con una identidad que ha sido vulnerada; serpentina, caramelos de limón; bombardas y cervezas para las fiestas. Esto se sumaba, como se comentó anteriormente, al agua florida que cada uno iba a tener con

excepción de Williams, quien iba a ser protegido por sus compañeros, ya que él estaba empezando a reconocer su andinidad. Por otro lado, escogimos los siguientes temas musicales para la ambientación y el acompañamiento sonoro: *Mama Rayhuana* de Tito La Rosa, para la parte inicial, es decir, el ingreso del público al espacio, el testimonio de Juliet y la protección a Williams; luego, la canción *Gatita* de Bellakath, para la fiesta y el testimonio de Williams. Aquí cabe mencionar que al principio pensamos en la canción *Coqueta y descarada* de Dj Peligro, pero por recomendación del técnico de sonido, decidimos cambiarla, ya que esta nueva propuesta generaba una ruptura más fuerte, por la introducción musical. Después, usamos un fondo sonoro de la calle para la escena de Alejandra llegando a Lima, mientras se iba desprendiendo de la ropa con la que venía de Huancayo y, para el final de su testimonio, cuando se reconcilia con su identidad andina, la canción *Yo soy huancaíno* del Picaflor de los Andes. Para la escena de El diablo y el campesino, Jorge cantaba la letra de la danza *Pampacancha*, la cual pertenece al departamento de Ayacucho y es un tipo de baile andino que se denomina *qashwa* y se realiza en colectivo luego de la labor agrícola (iPerú, 2023, párr. 1-2). En este caso, decidimos incluirlo como acompañamiento a su canto para enriquecer la ambientación andina, al mismo tiempo, que la danza transmitía alegría, mientras esperábamos la siguiente llegada del diablo. En ese sentido, no sirvió únicamente para recrear un ambiente, sino también como transición de un momento a otro. Por último, para la escena final de la fiesta, usamos la canción *Santiago* de Los olímpicos de Huancayo. Aquí cabe precisar que antes de obtener el fondo de apoyo a la investigación de la PUCP, habíamos pensado usar la canción desde la computadora, pero, luego, preferimos contratar a un grupo de *Sikuris*³⁴ para crear un ambiente de fiesta andino, que involucrara al público. Sin embargo,

³⁴ Grupo musical andino. Para más información, véase: *El "Siku y Sikuri" en el imaginario andino y universal* (Calisaya, 2019).

nos pareció más pertinente, después, un trío musical para que nos transportemos a la fiesta de Santiago en Huancayo y nos sintamos parte de esta gran colectividad.

En las siguientes dos sesiones, invitamos a los técnicos de sonido y luces, con quienes antes de empezar los ensayos generales, cuadramos el trabajo de cada uno, y, luego, durante el ensayo, fuimos añadiendo o quitando ciertos elementos de la obra. Con respecto a la música, añadimos aquí la canción del ingreso al espacio por sugerencia de Jorge, así como también realizamos el cambio de la canción para la escena de la fiesta. También, se añadió el fondo sonoro de calle para la escena de Alejandra; la canción *Yo soy huancaíno* del Picaflor de los Andes para el final de su escena y el comienzo de la de Jorge, quien toma el centro del espacio cantando para que el público voltee a verlo y pueda empezar su testimonio. Por el lado de las luces, usamos una técnica de claroscuros, la cual creaba un ambiente místico y cálido que invitaba al ritual, al mismo tiempo que nos ayudaba a delimitar el espacio donde transcurría la obra, y precisar las escenas, enfocando a cada testimoniante o algo que queríamos evidenciar al público.

Una vez que realizamos el primer ensayo general, conversamos con el elenco para saber cómo se sentían al respecto y si tenían ideas que les gustaría compartir con nosotros. Todos se encontraban muy entusiasmados y Alejandra nos consultó si podíamos comprar eucalipto para proteger a Williams, por lo que nos pareció una buena idea también para generar una atmósfera a través de aromas y olores que transportaran al público hacia la Sierra del país. Además, Jorge sumó a esta propuesta el uso de palo santo que, quemado junto a hojas de eucalipto seco, remitía a un ambiente andino y ritual. Por otro lado, asistió también el encargado del registro fotográfico y audiovisual para la creación del afiche y el *reel*.

Ahora bien, en las últimas sesiones, nos dedicamos principalmente a ensayar con público, dado que esta nueva propuesta necesitaba de este para cobrar vida, con lo cual tuvimos dos ensayos abiertos. Así, comenzó a venir gente a participar de lo que habíamos

denominado *presentación escénica inmersiva*, puesto que el *espectador* iba a compartir el escenario con los testimoniantes y participar activamente en las escenas en torno a testimonios reales, donde no se iba a representar a personas andinas, sino presentarlas desde sus propias voces. Al primero de estos ensayos, asistió un grupo muy reducido de personas, que igual no nos impidió poder tener al menos la experiencia de trabajar con un público externo, el cual quedó encantado con la propuesta y muy conmovido. Al respecto, los testimoniantes, confirmaron la necesidad de que este estuviera. En el segundo asistió un grupo de quince personas aproximadamente, el cual nos permitió encontrar ciertos momentos que debíamos organizar mejor, como, por ejemplo, la fiesta, donde en esta ocasión estuvimos muy desordenados en escena, haciendo que algunos asistentes se queden excluidos. Por este motivo, decidimos que dividiríamos el espacio en cuatro cuadrantes, de manera que cada testimoniante iba a ser el líder de uno y, por ende, de un grupo. Por su parte, Sebastian Bellina nos comentó que la propuesta le pareció muy interesante, ya que combinaba lo testimonial con lo relacional, haciendo que el espectador construyera atmósferas (comunicación personal, 30 de julio, 2023), es decir, que participe de la obra activamente, creando sus propios ambientes en estrecha relación al actor y, al mismo tiempo, creando *comunidades*, mencionando así a Erika Fischer-Lichte. Asimismo, aún teníamos dudas con las transiciones, por lo que trabajamos esto al final del ensayo para tener claridad en los cambios de un momento a otro, las salidas de los testimoniantes, etc. Aquí es importante mencionar que el trío musical recién nos iba a acompañar en la función, de modo que aún en este último ensayo, reprodujimos la música desde la computadora. También, los chicos propusieron comprar caramelos para la fiesta de Santiago, los cuales iban a ser tirados al público mientras se bailaba, involucrando a participar a la *comunidad* a través del juego, puesto que la mayoría se tiraría para coger uno.

Finalmente, cabe resaltar dentro de la nueva propuesta, el giro que le dimos a la obra en función a lo que Javier señala como mecanismos dramáticos del teatro testimonial (Javier, 2019). En ese sentido, presentamos cuatro escenas que no seguían una dramaturgia lineal, sino más bien eran fragmentos puestos en escena que seguían un hilo temático. Asimismo, la temporalidad y la retrospectiva nos permitían volver al pasado y regresar luego al presente para hablar sobre lo que pasó, a través del testimonio y las reflexiones de los *performers* (Javier, 2019). Por otro lado, es importante mencionar que pensamos en un primer momento tener un libreto que sirviera de guía a los testimoniados para la función; sin embargo, dado el corto tiempo que tuvimos, las vicisitudes del proceso y el cambio drástico de la obra, no pudimos tenerlo listo. A pesar de esto, consideramos que fue algo bueno, ya que permitió que el testimonio estuviera siempre vigente y no se volviera algo repetitivo. Tal como señala, Sairitupac,

En el caso de los procesos testimoniales es necesario evitar caer en enunciar la palabra sin ninguna intención y solo quedarse en la manera repetitiva, por el contrario, el objetivo es crear imágenes en el público mediante las palabras del testimonio narrado (2020, p. 52).

3.2.2. La muestra final

El día de la muestra final nos juntamos con la productora, el luminotécnico, el sonidista, los músicos y los actores desde las 4:30 p. m. para dejar todo listo para la función que tuvo como hora de inicio las 6:30 de la tarde. Para esta única función asistieron alrededor de cuarenta personas, cifra que sobrepasó el número de asistentes que habíamos pensado.

Como se comentó, la obra inició desde antes de ingresar al espacio escénico, ya que le habíamos encargado a Juliet invitar al público a ingresar al salón, mediante una breve presentación del proyecto, el cual denominaron los testimoniados como *compartir escénico*. Mientras ella hacía esto, los demás participantes estuvieron cada uno en una esquina del

espacio, delante de un biombo, protegiéndose con agua florida, limpiando el espacio con hojas de eucalipto rociadas con esta misma agua, quemando palo santo y eucalipto seco, a la vez que Williams miraba atentamente todo ese acto ritual, con cierto asombro y cercanía. Habíamos pensado que él no estuviera haciendo lo mismo que los demás, ya que era el que más distante se encontraba de lo andino y, sin embargo, al mismo tiempo, su gestualidad dejaba entrever que había un mundo que él quería conocer y al cual se iba a adentrar para conectarse con su papá y sus antepasados. Asimismo, los biombos tenían la intención de albergar por un momento a cada uno de ellos, como una especie de habitación desde donde iban a salir a contar sus historias. La idea que buscamos resaltar con esta distribución de la escenografía fue que los actores podían tomar el centro, como una analogía a la vida real, donde las personas andinas están dispersas en sus *conos*, como se le conoce a los lugares más populares de Lima, y que, como señala Malca, es ahí donde predomina gran parte de la población andina (2019, p. 137); pero a su vez también podían empoderarse y salir de ahí para alzar su voz desde el centro, para ser escuchados, incomodando al público, pasando entre esa sociedad que los racializa.

Así, las personas poco a poco comenzaron a ingresar al espacio, mientras los olores se iban combinando y la música de Tito La Rosa, *Mama Rayhuana*, sumergían a los asistentes a un lugar del Ande peruano, que, aunque dentro del grupo predominaban huancaínos, podíamos también estar en cualquier otra parte de la Sierra. De esta manera, no buscábamos fijar un lugar determinado para la obra, sino invitar al público a conectarse junto con los testimoniantes a esa cosmovisión, a esa cultura, a partir de sus experiencias.

Una vez que Juliet congregó alrededor de ella a todos los *espect-actores* (Boal, 2001), nombre que le da Boal al espectador que deja su lugar pasivo para tener agencia dentro de la puesta en escena, comienza a relatarnos su caso. La propuesta fue dejar en claro al público sobre qué íbamos a hablar dentro de este compartir escénico, con lo cual Juliet interpeló al

público con las siguientes interrogantes: “Hasta ahora me pregunto si hay personajes para personas blancas y personajes que deben ser representados por *gente marrón* [énfasis añadido]. ¿Los andinos somos un personaje?”. Durante su testimonio, ella dijo su experiencia y reflexiones mientras hacía movimientos de tensión y distensión, que reflejaran esa lucha interna y externa que las personas andinas pueden atravesar en los actos de discriminación étnico-racial, ya que lo que nos sucede en nuestro día a día también puede afectar nuestra corporalidad y así de manera inversa. De modo que, al asumir determinado gesto corporal, podemos emitir diferentes estados de ánimo, como señala Michael Chéjov, en su libro *Sobre la técnica de la actuación* (2002), haciendo mención del gesto psicológico. Por ejemplo, si estamos con los hombros caídos, podremos expresar tristeza; si abrimos el pecho, alegría; si levantamos el rostro, seguridad, confianza, entre otros. Con esto, buscábamos que ella exprese de manera orgánica esas sensaciones que produce un acto de discriminación étnico-racial, tanto el querer avanzar y salir adelante como el dolor, la tristeza e incertidumbre. De esta manera, podíamos reconocer en el cuerpo y en el texto tensiones y distensiones nuevamente. Al mismo tiempo, como se mencionó antes, invitarlos a testimoniar mientras realizaban estos movimientos corporales, ayudó a revitalizar sus experiencias, ganando actualidad, a partir del obstáculo. Adicionalmente, no queríamos que sus experiencias se quedaran únicamente en las palabras, buscábamos también que nos transmitieran sus testimonios desde el cuerpo.

Luego, Juliet invitó a Jorge y Alejandra al centro, creando un vínculo de confianza y soporte grupal para juntos incluir a Williams. Esto lo realizaron por medio de la protección, para que pudiera sentirse seguro de expresarse y acompañado al contar su experiencia. Es importante recalcar la importancia que tenía para nosotros no solo mostrar los testimonios, sino también reflejar la identidad andina desde la escena. Así pues, decidimos construir la obra pensando en el sentido de comunidad de la cultura andina: el *ayni*. Esta era una forma de

trabajo que consistía en la ayuda mutua entre los miembros de la sociedad (iPerú, 2023, párr. 3). En este caso, cada uno apoyaba al otro a participar, creando un ambiente de reciprocidad igual que en el *ayni*. Asimismo, el público se movió conforme los actores y actrices se fueron moviendo, lo que tuvo como resultado una mayor involucración por parte de estos. Ya no se trataba de simples espectadores, sino también ellos mismos pasaban a ser actores, como se comentó anteriormente. De esta manera, cumplimos con el propósito de crear una obra de teatro dinámica que permitiera reflexionar sobre la marcha, es decir, durante la obra.

Por otro lado, tal cual se indicó antes, el recurso de las luces giró en torno a claroscuros, o sea, entre momentos donde estaba todo negro por una reducción total de la luz y otros en los que usábamos esta para iluminar un espacio del escenario. De tal forma que creábamos un ambiente más íntimo, al mismo tiempo que delimitábamos el espacio escénico e iluminábamos los momentos específicos de las acciones que queríamos mostrar.

Ahora bien, luego de encontrarse con Williams y protegerlo, quisimos recrear la fiesta donde vivió un acto de discriminación racial, jugando con la intermitencia de las luces y cambiando drásticamente de música. Así, pasamos de Tito La Rosa a la artista urbana Bellakath con la canción *Gatita*, la cual generaba una ruptura en el acto escénico, porque sorprendía al público, quien segundos antes había sido partícipe de una escena muy tranquila y ahora no sabía si bailar o seguir espectando. Además, siguiendo lo que habíamos ensayado un día antes, los actores se dividieron en el espacio creando cuatro cuadrantes imaginarios, para así involucrarse totalmente con el público, de manera que cada grupo de personas tenía a uno de los testimoniados como encargado. Aunque, sin lugar a duda, era posible que no todos bailaran y estuvieran simplemente apreciando lo que sucedía, conversando con su grupo de amigos con quienes había llegado a la obra o con alguien que también se encontraba igual que ellos, el hecho de que haya habido gente más introvertida que otra, no significó una

oposición; al contrario, nos permitió crear una fiesta mucho más real, donde no todos necesariamente bailan, sino que también conversan y están más en lo suyo.

Una vez que creamos este ambiente, Williams, quien se había puesto una camisa parecida a las que usaba su papá cuando llegó a Lima, se fue a una de las esquinas para comenzar con su testimonio. Este no partió de una presentación de quién era, de dónde venía, sino desde el acto de discriminación en sí. La propuesta era interpelar al público, haciéndolo parte de la obra, así que desde la dirección creímos que era mucho más potente, para generar una reflexión, que quien lo discriminara fuera el propio público. Con esto, ellos mismos pensarían después, escuchando el testimonio, sobre lo que habían hecho: darle de beber el trago en una tapa de cerveza, cuando los demás lo habían hecho del vaso, por indicación de Alejandra. Cabe precisar que solo algunas personas reparaban en darle la cerveza así, aunque, finalmente, terminaban haciéndole caso a Alejandra. Esto nos llevó a pensar que la presión grupal también puede generar un acto de discriminación, aunque los mismos actores, que ya sabían el testimonio de Williams, reaccionaron con frases que buscaban evitar que le den la cerveza así. Entonces, puede ser que una persona al tomar una decisión se vea manipulada psicológicamente para hacer lo contrario a lo que moralmente estaría bien, pese a que haya otro grupo que se lo haga notar. Es decir, podría bastar con que uno no piense igual para que la otra persona se vea compelida a tomar la decisión errónea de darle de beber en la tapa de la botella o no hacer nada, como las otras personas de la fiesta. Como señalamos líneas arriba, esto también se debería al ambiente donde se dio la escena. Puesto que todos sabían que estaban en una obra de teatro, nadie se preocupó tanto en detener la situación y rechazar el comportamiento de Alejandra, pero si, en todo caso, hubiésemos planteado la obra dentro de lo que Boal propone como *Teatro invisible*, alguien probablemente sí se hubiese parado y dicho que no estaba bien lo que se estaba haciendo. Asimismo, Sebastian nos resaltó que con esta decisión de que el público le dé de beber en la tapa de la botella y desencadene el

conflicto, hicimos del *espectador* un archivo, un testimonio. Con esto, lo convertimos en parte de la memoria y el relato testimonial de Williams (comunicación personal, 30 de julio, 2023).

Ahora bien, él empezó su monólogo desde el biombo de Jorge. Esto podía pasar aun cuando los cuatro tenían asignado uno en específico, ya que no tenían que quedarse ahí hasta el final, sino que podían ir alternando de acuerdo con la conveniencia espacial de la obra. Esto permitió una mirada en 360° para el espectador y una ruptura con el discurso hegemónico del andino excluido que, ahora, se empoderaba, adueñándose del espacio. Por esta misma razón, también, es que podía aparecer desde cualquier lugar, incluso, pasando entre el público.

Por otro lado, Williams alternó con la profundidad espacial, distanciándose y esquinándose en el biombo y, luego, llevando al público al centro, al espacio abierto, para interpelarlo con la siguiente pregunta: ¿Hasta cuándo tengo que seguir tomando el trago amargo de la discriminación? La idea de formular preguntas no fue gratuita, sino que apelaba a la reflexión, a generar dudas y cuestionamientos en los actores y los espectadores.

Asimismo, los testimonios nacieron a partir de lo que sintieron los actores en los momentos exactos en que fueron discriminados y cómo hubiesen querido reaccionar, es decir, partieron de la sinceridad de estos frente a sus experiencias. De esta manera, no afirmábamos la presencia del poder hegemónico blanco, sino que a través de lo que contaba cada uno podíamos percibirlo de manera menos literal y más sensorial. Así, los espectadores percibían que algo había detrás que no estaba bien y que permitía la vulneración de la identidad de las personas andinas a través de las representaciones escénicas. La respuesta a esta interrogante de qué era ese algo era una tarea de reflexión que quisimos dejársela al mismo público. Con esto, buscamos generar un público presente en el espacio y con agencia no solo en la obra sino fuera de esta, al llevarlo a cuestionarse sobre lo que hacía o dejaba de hacer, sobre lo que veía en los medios de comunicación, etc.

Luego, fue el turno de Alejandra a quien, como vimos, le propusimos que trabajara con las líneas de oposición en su cuerpo, en una recta diagonal imaginaria en el espacio, que no era otra cosa que su camino a Lima, un camino directo hacia las oportunidades, pero, al mismo tiempo, lleno de oposiciones y obstáculos que querían detenerla y que no la dejaban avanzar, como ella misma nos relató en las conversaciones que teníamos durante el laboratorio. Asimismo, ella no solo luchaba con obstáculos externos, como puede ser la gente, las diferencias culturales, sino también con ella misma y sus pensamientos sobre su andinidad. Poco a poco este camino, cada vez más dificultoso, iba ejerciendo una presión desde arriba hasta que la dejó tirada en el piso, por todo el esfuerzo que tuvo que realizar. Durante ese recorrido, íbamos jugando con una luz que se prendía y se apagaba, para generar una distorsión visual que nos sumergiera más en la lucha de Alejandra. Así, el espectador tenía que esforzarse por ver y, a la vez, observaba un cuerpo que quería avanzar a toda costa y que se despojaba de sus prendas. Ella llegaba a su biombo, extenuada, donde había colocado prendas de su abuela, quien conservaba aún mucho de su cultura huancaína, y mientras decía su testimonio, se iba poniendo cada uno de estos atuendos. De esta manera, el extremo adonde había llegado Alejandra no solo era Lima, era Huancayo, era el biombo donde ella se refugiaba, donde ella guardaba sus pertenencias culturales, su identidad. De esta manera, este cumplía el propósito que habíamos concebido desde el inicio de esta nueva propuesta, haciendo que la escenografía dialogue con la escena.

Ahora bien, cuando finalizó su testimonio, ella compartió con el público una pregunta acerca del poder que tenían las personas blancas principalmente, de cuestionar la migración de los andinos a Lima. Es importante entender que su testimonio no se basó solo en una experiencia, sino en toda su etapa como migrante en Lima, es decir, dentro de su estadía migratoria ha percibido que hay diferencias muy marcadas acá en Lima que son menos usuales en Huancayo. De igual manera, su testimonio se apoyó en las experiencias de sus

demás compañeros, quienes también habían atravesado circunstancias similares, por lo que todos coincidieron en que en Lima la situación es mucho más desigual que en otras partes. Para profundizar en lo dicho por Alejandra en su testimonio, ella no solo habló de un cuestionamiento de las personas blancas a los andinos, sino también cómo el hecho de decir que no era limeña, suponía varias conjeturas sobre su identidad, como, por ejemplo, su tosquedad, su característica física de ser *tierra*, entre otros calificativos. Finalmente, ella usó la canción *Yo soy huancaíno* del Picaflor de los Andes, para empoderarse y demostrar que a pesar de todo lo que dijeran en Lima o en otra parte, ella había tomado la decisión de aceptarse como una persona andina, luego de conversaciones con su abuelita y de reflexiones sobre su andinidad. Para reafirmar esto, decidió bailar esta canción, la cual empezó con un volumen bajo hasta llenar todo el ambiente, haciendo que el público le comenzara a aplaudir para que siga bailando.

Después, le tocó el turno a Jorge, quien tomó el centro del espacio, cantando esta misma canción. Rápidamente, el público volteó a mirarlo, apagándose la luz que enfocaba a Alejandra y encendiendo progresivamente la de él. Al mismo tiempo, la música también comenzó a descender hasta desaparecer, mientras Jorge relataba su testimonio preparando su vestuario para el sketch de *El diablo y el campesino*. Frente a esto, el público se divirtió mucho y pudo pasar de la seriedad a la distensión a través del humor, que criticaba el discurso hegemónico predominantemente blanco que hacía que Jorge se sintiera mal por interpretar a una persona andina. Terminado este momento, todos aplaudieron a Williams y a Jorge.

Aquí vale mencionar que tanto Sebastian, Paloma y nuestro asesor coincidieron en la siguiente retroalimentación: la problematización del tema. Esto debido a que, según ellos, hubiese sido importante despojarse del discurso maniqueísta, de los buenos y malos, para observar también a las personas que, en definitiva, son lo uno y lo otro en conjunto, con lo cual podíamos obtener otros matices (comunicación personal, 2023). Asimismo, Sebastian

nos señaló que sería interesante para un proyecto más grande, sumar *eslabones grupales* [énfasis añadido] que nos lleven de una escena a otra, ya que usamos muy bien las individualidades, pero el poner a los testimoniantes juntos le aportaría otras capas a la obra (comunicación personal, 30 de julio, 2023). En ese sentido, Paloma también nos señaló que de querer continuar sería necesario probar otros recursos, como las colectividades, para que no se agote la individualidad en una obra más larga (comunicación personal, 4 de agosto, 2023). Además, nos sugirió que sería bueno evidenciar mucho más el tema de la representación escénica en la misma obra y no hacerlo solo en ocasiones y al final (comunicación personal, 4 de agosto, 2023). Al respecto, como hemos mencionado anteriormente, surgieron muchas dudas alrededor del término representación escénica que aparecieron constantemente en el proceso. Por esta misma razón, el corto tiempo y las vicisitudes del proyecto, dejamos pendientes algunos puntos que aparecen en estos comentarios, con los cuales coincidimos completamente.

Finalmente, la fiesta fue muy diferente a lo que habíamos observado en los ensayos abiertos, porque esta vez usamos bombardas que daban inicio a la fiesta, así como también que contamos con un público más numeroso, lo cual permitió generar un ambiente mucho más festivo. Igualmente, la banda de música hizo que los actores se sintieran más inmersos en la fiesta y, por ende, que fuera mucho más fácil relacionarse con los asistentes. Otro factor importante, fue tirar caramelos de limón, lo cual hizo que la gente se tirara al piso, que esté más dispuesta a participar. De esta forma, creamos un ambiente de fiesta andina que congregaba a todos los participantes en *comunidad* y los que estaban más reticentes a integrarse, terminaron por sumergirse en la obra por completo, distribuyéndose espacialmente en rondas para que los actores puedan actuar escenas de corridas de toros, entre otras, que se realizan en la fiesta de Santiago.

3.2.2.1. ¿Qué piensa el público? Al finalizar la función hicimos una ronda con el público, primero para agradecerles por haber asistido y segundo para saber cómo les pareció la obra, qué fue lo que les causó y hacerles unas preguntas para saber con mayor precisión sus opiniones.

Fue muy grato saber que la obra cobró sentido para todos los que asistieron, incluso para personas que no suelen ir al teatro. El público se sintió muy relacionado con el tema, pues muchos de ellos eran migrantes del Ande o tenían familiares andinos. Asimismo, se sintieron parte de las historias, sobre todo con la última escena de celebración con los músicos. Con estos comentarios sentimos que uno de los objetivos que tenía la obra estaba cumplido, ya que en parte la decisión de colocar al trío musical y de que el público estuviera inmerso en la obra se tomó con el objetivo de generar un ambiente de *comunidad*, que es la forma como se convive en los pueblos del Ande, como nos señalaron los testimoniantes. De esta manera, integrábamos al público, haciendo que sea partícipe, como un actor más, y provocando que pudiera verse reflejado en los actores y en la obra. Ahora, otro elemento que contribuyó a crear una atmósfera que pudiera transportar al público a la Sierra fueron los aromas. Así, una persona del público nos compartió que se sintió muy conmovida, debido a que, a nivel sensorial, la obra le hizo recordar a su familia, que vive en Cusco, y el olor característico que hay en el Ande diferente al de Lima.

Por otro lado, con respecto a la estructura de la obra, recibimos comentarios que estuvieron muy de acuerdo con lo que nosotros queríamos lograr: que los asistentes se sintieran parte del montaje. Esto lo evidenciaron en varios momentos, siendo los más mencionados, la escena que origina el testimonio de Williams, donde el público debe tomar una decisión sobre darle o no la tapa de la botella para que él beba, y las escenas de las fiestas.

Asimismo, de acuerdo con Sebastian Bellina, al encauzar esta obra dentro del testimonio, lo usual hubiese sido que al inicio los actores se presentaran a partir de su relación con el tema, sus relaciones familiares, con objetos, etc., para que así se diera *el pacto de verdad* [énfasis añadido], necesario para este tipo de montajes, el cual le indica al público que lo que va a ver, efectivamente, serán vivencias reales (comunicación personal, 30 de julio, 2023). Sin embargo, en el caso de *Reconocer-nos Andi-nos*, la obra que creamos, no se dio de esa manera, pues como directores no queríamos que los asistentes supieran lo que iba a suceder, sino que se sorprendieran con cada decisión de la obra, encontrándose así inmersos en la propuesta. De este modo, a partir de esa ruta por la que quisimos transitar, creamos ese pacto de verdad a través de la confrontación del público con las escenas y los testimonios mismos que lo guiaban hacia el final, la gran fiesta. En otras palabras, pudo entender que cada una de las escenas que había visto partía de la realidad, porque estaban puestas y canalizadas de determinada manera.

Por otra parte, al finalizar el conversatorio, les hicimos tres preguntas las cuales fueron respondidas en pósts. Estas fueron: 1) ¿Consideras que hay un poder hegemónico blanco que vulnera la identidad de las personas andinas a través de las representaciones escénicas?, 2) ¿Tienes otra opinión?, y 3) ¿Qué comentarios te gustaría dejar a la obra? Como respuesta a la primera pregunta, la mayoría de los asistentes dijo que sí creían que había un poder hegemónico blanco, pues la visión que se tiene de las artes escénicas es occidental y se centra en personajes o situaciones que tienen como eje principal a las personas blancas, así como estas en la mayoría de los casos son escogidas porque son hegemónicamente bellos o encajan en el papel y no por el trabajo o talento que poseen. Esta hegemonía se suele ver en las obras teatrales, películas, videos musicales, donde se considera que lo blanco se ve estéticamente mejor y todo lo que no lo es, *lo otro*, lo andino en este caso, es menospreciado e insultado a través de bromas hirientes o historias basadas en estereotipos y estigmas que

perjudican a la colectividad andina peruana. Además, al momento de crear proyectos, casi siempre hay una mirada externa a la identidad andina, lo que, en consecuencia, genera una carencia en la representación escénica de esta población y desde su propia perspectiva. Ahora bien, con respecto a la segunda pregunta, algunos de los asistentes tuvieron una opinión diferente, pero aún así todas estuvieron relacionadas, pues respondieron que no creían que hubiera un poder hegemónico, pero tampoco había que negar que todavía seguía existiendo este rechazo hacia lo que no es *caucásico* [sic]. Por último, con respecto a la tercera pregunta, al público le pareció una obra muy necesaria, ya que había tocado temas como la discriminación étnico-racial, los cuales hicieron que se cuestionara como sociedad, se generen reflexiones y sensibilizaciones, así como también posibilitaba la reconexión con sus raíces andinas y un sentimiento de orgullo por provenir del Ande. Además, nos compartieron su interés de que la obra tuviera más funciones y, de igual modo, que se incluyera a las personas de la Selva. Para finalizar, nos sugirieron seguir presentándola en otros espacios para seguir visibilizando este tema.

Conclusiones

Esta investigación ha dado cuenta de los procesos identitarios de los cuatro participantes, donde se ha visto cómo en algún momento de sus relaciones sociales todos se encontraron más o menos desvinculados de su andinidad hasta el punto, incluso, de rechazarla. Esto, como se ha visto, se debe a la ideología racista que opera en la sociedad peruana desde la Colonia y que divide a blancos de andinos por ser aquellos, supuestamente, mejores que estos últimos. Así pues, las representaciones escénicas pueden aparecer en el escenario social como medios perpetuadores de la exclusión y el rechazo hacia lo andino, a través de imágenes de ellos como personas sucias, salvajes, tontas, ignorantes, entre otros calificativos negativos, creando así un estigma que los vulnera. Para canalizar esto, decidimos crear una obra de teatro testimonial con recién egresados y estudiantes andinos de actuación de la ENSAD y la FARES. Para esto, primero, empezamos por definir la andinidad que iba más allá de una delimitación geográfica y se extendía a la territorialidad pluricultural y al sentido de identificación con esta colectividad. Esto debido a que muchos, hoy en día principalmente, no han vivido en el Ande, porque sus familiares viajaron a la capital limeña por un futuro mejor en grandes y pequeñas migraciones. Por otro lado, durante el laboratorio, llegamos a la conclusión de que no hay un consenso en la colectividad andina sobre el término peruanidad para definir su identidad, puesto que aún sentían la desigualdad constantemente y la falta de una mirada decolonial por parte de la sociedad para afrontar el racismo y la discriminación étnico-racial. Asimismo, no hay propiamente una colectividad andina, aunque sí un deseo de agruparse, como, por ejemplo, bajo el nombre indígenas (Centro de culturas indígenas del Perú, 2015). En ese sentido, nosotros hemos buscado alinearnos con este, al mismo tiempo que abordábamos el racismo transversal a todas las comunidades andinas.

Con respecto a la muestra, Juliet reflexionó sobre un casting donde le dieron un personaje a una persona blanca, aun cuando esta no se había preparado, simplemente porque para el director *se ajustaba mejor* con el perfil. Asimismo, nos contó cómo quisieron cambiar sus apellidos en un afiche de otra obra por su segundo nombre Rashell, el cual, según ellos, era *más bonito*. Con estas dos anécdotas, ella se cuestionó la representación escénica de las personas andinas, al preguntarse si había personajes que solo podían ser interpretados por personas blancas y otros por andinas, y, finalmente, se interrogó mucho más a fondo con la siguiente pregunta: ¿Será que somos un personaje? De esta manera, ella visibilizaba la representación de las personas andinas a partir de las diferencias entre uno y otro grupo por una ideología racista que determinaba qué personajes le correspondían a cada uno y la construcción de la colectividad andina como personas sucias, salvajes, tontas, ignorantes, etc. Sumado a esto, se respondió a la pregunta sobre su identidad, que estuvo girando en sus reflexiones a lo largo del proceso, por lo cual se asumió como una persona hija de migrantes andinos, ya que no podía interpretar a otra persona por todas las experiencias que ellos habían vivido y ella no. De esta manera, dicha reflexión nos permitió arribar a la conclusión de que deberían ser las mismas personas andinas, testimonios vivientes de sus experiencias, dentro de una obra de teatro testimonial, quienes se presenten, ya que estamos hablando de vivencias personales que solo cobran sentido *real* cuando es la misma persona quien las cuenta. Asimismo, que una persona blanca represente a alguien del Ande, no solo desvirtúa el testimonio escénico al perpetuar la desigualdad y, por ende, la discriminación étnico-racial, sino que no se hablaría de teatro testimonial, que pretendió desde un inicio *irrumper con la realidad* en escena, para interpelar al público desde la realidad misma y no desde la apariencia.

Por su parte, Williams partió desde su vivencia en una fiesta, donde le negaron beber del mismo vaso que todos y le ofrecieron, en su lugar, la tapa de una botella. Desde la

denuncia de ese hecho, él mencionó cómo le hubiese gustado reaccionar y que, sin embargo, no lo hizo, porque podía ser visto como salvaje, es decir, se ponía en juego su identidad real frente a la virtual, señalada por Goffman (2012). Así, finalizó con la pregunta: ¿hasta cuándo tengo que seguir tomando el trago amargo de la discriminación? Con esta interrogante, él se reconoció, al final del proceso, en búsqueda de esa conexión con su andinidad, la cual fue asumiendo a través de hechos como estos, donde experimentó el racismo por tener un fenotipo diferente al resto de su grupo. Este reconocimiento que se observa en la grabación audiovisual muestra su identidad escénica (Javier, 2019), la cual pudo descubrir a partir de las conversaciones con los otros testimoniantes y la exploración con su pasado, que poco a poco le fueron infundando el valor para buscar su camino hacia la andinidad, otorgándole un poder de agencia. Con esto, reafirmábamos la definición de poder como un atributo externo y variable que depende de las circunstancias, es decir, el poder no es algo fijo que tenemos todo el tiempo, sino que puede cambiar de persona a persona. Además, con su presentación evidenció cómo el discurso hegemónico blanco está inserto en la sociedad hasta el punto de que las mismas personas andinas pueden asumirlo como cierto, a partir de su silencio, luego del acto racista que vivió para no ser considerado salvaje. Así pues, de acuerdo con su testimonio se representaría de manera prejuiciosa y estereotipada a la colectividad andina, la cual termina por rechazar su pertenencia a este colectivo para evitar ser discriminada. Esto se da a pesar de que esta decisión no tenga un resultado positivo, ya que solo se evita la discusión, dejando de lado el tema de fondo que es el racismo. Por esto mismo, le pedimos a Williams durante el proceso que expresara todo aquello que hubiese querido decir en ese momento, para no callar más y encontrar, de esa manera, el camino hacia el empoderamiento de quién era. De esta manera, entendíamos el teatro testimonial como un vehículo para la reivindicación de las personas andinas.

Por su lado, en el caso de Alejandra, ella nos mostró su viaje a Lima y cómo este lugar cambió su forma de ser en muchos aspectos de su vida para adaptarse a la sociedad. Además, se vinculó con su abuela, de quien vistió sus prendas, y se reafirmó como una persona andina, que no tenía que seguir los patrones hegemónicos para ser incluida en la capital. Así, desde su perspectiva y a partir de lo trabajado con ella, al igual que Williams, los andinos son representados cómo personas que se ven impelidas, muchas veces, a cambiar su identidad al llegar a la capital para ser aceptados en los distintos grupos sociales. Sin embargo, pocas veces tienen el poder de reflexionar sobre esa situación de desigualdad y posicionarse como personas que merecen los mismos derechos y respeto que todos, como lo hizo ella. Sobre esto, para nosotros, como investigadores, fue importante confirmar durante el proceso la falta de debate y profundización en torno al racismo y la discriminación étnico-racial en Perú, puesto que esto ha permitido la normalización de las prácticas racistas. Por ende, el rechazo de su identidad al comienzo, las dudas que tenía sobre qué debía hacer frente a diferentes circunstancias, cómo debía presentarse, el reconocimiento de las diferencias estéticas entre Huancayo y Lima, su análisis sobre estas desigualdades, su formación universitaria, entre otros factores, le brindaron herramientas para que ella descubriera la necesidad de trabajar este tema desde una mirada decolonial. Todo esto le hizo reflexionar sobre la importancia de abordar el racismo bajo esta perspectiva en el país y darse cuenta de que al igual que ella, otras muchas personas andinas pueden carecer de información a la hora de enfrentarse a hechos discriminatorios, lo cual las pone en desventaja para afrontar esas situaciones. Asimismo, la falta de debate en general termina normalizando estas prácticas de desigualdad. De esta manera, concluimos que es importante que se generen espacios de difusión informativa sobre el racismo y la discriminación étnico-racial, conversatorios, debates, obras de teatro, de danza y demás propuestas que ayuden a mitigar poco a poco esta tara social y a deconstruirnos como país. En ese sentido, la muestra reflejó de manera artística y crítica el

proceso de Alejandra desde su llegada a Lima hasta su reconocimiento y empoderamiento como mujer andina.

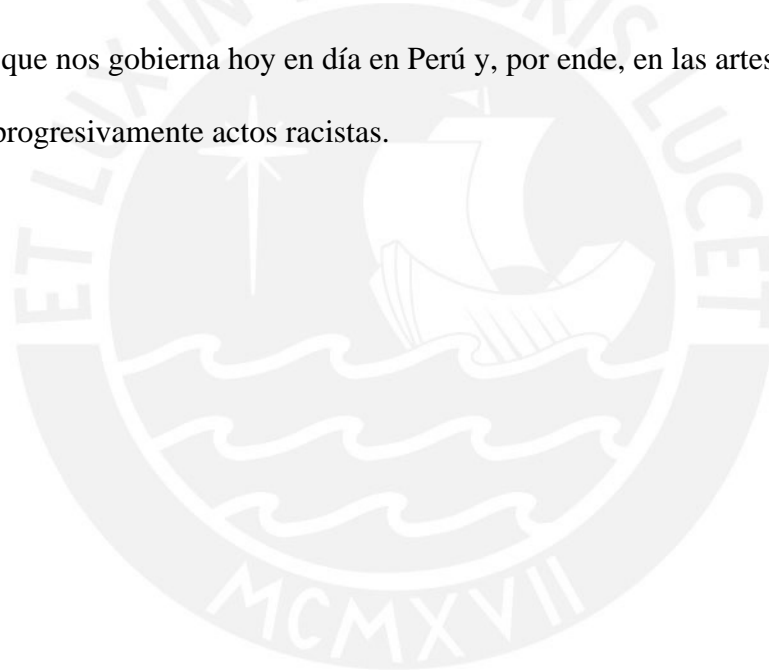
Con respecto al testimonio de Jorge, este nos llevó del recuerdo de unas experiencias que vivió en su colegio a un sketch que mostraba cómo sus compañeros de clase en lugar de apreciar sus representaciones andinas se quedaron con lo superficial, ridiculizando sus personajes con insultos y mofas, y haciendo que se sintiera mal por estas interpretaciones. Así, estas burlas revelaban el imaginario colectivo que puede estar presente en los asistentes a una obra de teatro con actuaciones de la colectividad andina, la cual se ve reforzada por representaciones escénicas racistas. En esa línea, las personas andinas pueden ser representadas a partir de la ideología de raza, que genera que ellos mismos se sientan incómodos a la hora de presentar sus historias.

Por otra parte, en atención al testimonio y los comentarios de Jorge y Alejandra, estos nos permitieron encauzar la propuesta escénica, actuando como puntos de referencia para sus otros dos compañeros durante el laboratorio, debido a que ellos habían profundizado mucho más en su andinidad. De esta manera, generamos muchos espacios de reflexión a partir de esos conocimientos, los cuales nos permitieron hilar la obra desde el reconocimiento grupal de las distintas experiencias compartidas.

Asimismo, a partir de los testimonios y las fuentes estudiadas, se llegó a la conclusión de que la identidad es un fenómeno social variable y modificable que depende de un proceso de confrontación complejo entre un individuo y los otros, por el cual los cuatro testimoniantes, en distintos momentos de su vida, se sintieron avergonzados de ser andinos y de decirlo abiertamente por temor a cómo iban a ser tratados y, luego, para la muestra, se sentían mucho más empoderados de reconocerse andinos con sus compañeros.

Finalmente, concluimos que la representación escénica de la colectividad andina no es en sí un problema, sino cómo representamos a esta población. De acuerdo con los

testimoniante, existe un proceso a puertas cerradas que puede nacer desde el estereotipo, pero que no debe quedarse en esa etapa, sino que debe investigarse y debemos involucrarnos con la población que se quiere representar, ya que tenemos una responsabilidad moral y ética como artistas (Sánchez, 2016). Sin embargo, también es importante mencionar que no debemos olvidar que esta colectividad ha vivido a lo largo de la historia en un continuo contexto de desigualdad, lo cual, en mayor o menor medida, ha limitado su producción artística de la escena teatral. Por tanto, es necesario también dejar que sean ellos mismos quienes se presenten y darles el espacio y reconocimiento cultural que les corresponde. De esta manera, podremos deconstruirnos como sociedad, abandonar la colonialidad de poder (Quijano, 2022) que nos gobierna hoy en día en Perú y, por ende, en las artes escénicas, y dejar de repetir progresivamente actos racistas.



Recomendaciones

Consideramos importante, como artistas escénicos, seguir cuestionándonos acerca de las representaciones escénicas de la colectividad andina peruana por parte del poder hegemónico predominantemente blanco. Esto debido a que es un problema que persiste en la actualidad, reforzando la discriminación étnico-racial y exclusión de este colectivo.

Asimismo, promueve la negación de la identidad de las mismas personas andinas, la cual imposibilita el aprendizaje de sus culturas y, en ese sentido, la construcción de un país más intercultural. Además, recomendamos ahondar mucho más en los testimonios de los participantes para complejizar los puntos de intersección, como el género y la *raza*, por ejemplo; y problematizar mucho más los testimonios. De igual modo, que se trabajen más los momentos colectivos entre los participantes y que motiven al público a que se involucre más, incluso para rechazar ciertas acciones, como darle de beber de la tapa a Williams. Esto podría darle otras capas a la obra.

Por otra parte, consideramos que este es un tema que debe analizarse desde distintos puntos de vista, para obtener mejores resultados, por lo cual invitamos a todas las disciplinas a investigar sobre la discriminación étnico-racial y la identidad de las personas andinas e indígenas en general, para obtener resultados más precisos desde un enfoque multidisciplinario.

Además, como estudiantes de la carrera de Teatro, nos parece importante vincular las culturas indígenas con nuestra profesión, por ser parte de nuestra identidad. De esta manera, no solo nos enriqueceríamos de esta, sino también, le daríamos el valor que se merece y contribuiríamos a democratizar la cultura. Algunas propuestas serían la inclusión de cursos sobre la teatralidad indígena; la enseñanza de danzas típicas de la Sierra y de la Selva; la construcción de personajes andinos y amazónicos; laboratorios de exploración en torno a estas culturas; etc.

Adicionalmente, invitamos a los coordinadores, profesores y jefes de práctica a que se generen espacios de reflexión sobre las representaciones escénicas de las personas indígenas con los estudiantes. De esta manera, podremos ampliar el debate, arribar a conclusiones más certeras cada vez y diferenciar las propuestas escénicas que llevamos a cabo. También, es importante reconocer que somos privilegiados como alumnos de pertenecer a una de las mejores universidades del país, la cual puede ayudarnos a tener un impacto en la sociedad que cuestione más al poder hegemónico blanco a partir de estas investigaciones. Por este motivo, es importante seguir profundizando al respecto, para así tener argumentos con los cuales combatir el racismo y la exclusión.

Ahora bien, desde el punto de vista metodológico, recomendamos un tiempo más largo para el proceso de laboratorio, entre tres a cuatro meses aproximadamente, para una obra de corta duración, como en este caso.

Finalmente, es importante reconocer las desigualdades sociales que se pueden ver en distintas situaciones para que se trabaje esta problemática, no solo desde la universidad, sino también desde las mismas compañías, productoras, castineras, entre otros espacios donde se puede vulnerar la identidad de las personas andinas a través de las representaciones escénicas.

Referencias bibliográficas

- Alerta contra el racismo. (2023). *Ten en cuenta los siguientes conceptos. Reporta*.
<https://alertacontraelracismo.pe/>
- Aristóteles. (2017). *Poética*. Alianza editorial.
- Ardito, W. (2007). Discriminación y racismo en el Perú: ¿Cómo estamos? *Pobreza, desigualdad y desarrollo en el Perú: informe anual 2006-2007*, (1), 109-114.
- Avilés, M. (2021). *De dónde venimos los cholos*. Editorial Planeta Perú.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 13 (25), 7-16.
- Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores. Edición ampliada y revisada*. Alba editorial.
- Calderón, Gabriel. (1994). *Categorías étnicas, regionales, socioeconómicas e identidad social en grupos de universitarios de Lima Metropolitana y provincias*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Inca Garcilaso de la Vega].
- Centro de culturas indígenas del Perú. (2015). *¿Quiénes son los indígenas? Estereotipos y representaciones sociales de los pueblos indígenas en el Perú. Resumen*. Equipo CHIRAPAQ.
- Chejov, M. (2002). *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.
- Contreras, M. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 111-134.
- Cornago, Ó. (2005, agosto). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de fondo*, (5), 1-13

- De los Heros, S. (2016). Humor étnico y discriminación en *La paisana Jacinta. Pragmática sociocultural*, 4 (1), 74-107. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1515/soprag-2015-0011>
- Enríquez, F. (2013). Redacción RPP. *RPP*. Recuperado de:
<https://rpp.pe/peru/actualidad/juin-el-chalaysanto-que-continua-en-batalla-un-siglo-despues-noticia-624666> [Consulta: 8 de diciembre de 2023]
- Feagin, J. R. (2013). *The white racial frame: Centuries of racial framing and counter-framing*. Taylor & Francis group. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibpucp-ebooks/reader.action?docID=1355975&ppg=18>
- Fernández, F. (2018, marzo). Memorias en resistencia: festividades y ritualidades andinas en Santiago de Chile. *Athenea digital*, 18 (1), 269-291. <https://web-s-ebsohost-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=1d21c56d-08f2-46a3-8285-e2ad4f6d3701%40redis>
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo veintiuno editores.
- Goffman, E. (2012). *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu editores.
- González, G. (2016). *El objeto y la memoria. Un punto de partida para la construcción de narrativas visuales. En El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro*. [Tesis de doctorado, Universidad de Chile]. Repositorio UChile.
http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141473/El_objeto_y_la_memoria.pdf?sequence=1
- Gonzales, P. (2021a). *Los indios [a bailar] en su sitio: implicaciones de las nociones de lo andino en las representaciones escritas de la danza escénica nacionalista en el Perú*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/19694>

Gonzales, P. (2021b). *Blackface y brownface en las artes escénicas peruanas del s. XX*. Milta Patricia Gonzales Sánchez.

Gramsci, A. (s.f.). *Els arbres de Fahrenheit*. Biblioteca de ciències socials d'Espai Marx.

Recuperado de <https://espai-marx.net/elsarbres/review/cuadernos-de-la-carcel-compilacion-antonio-gramsci/> [Consulta: 9 de abril de 2023].

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2023). *Perú: Evolución de la Pobreza Monetaria 2011-2022 Informe Técnico*.

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/pobreza2022/Pobreza2022.pdf

Instituto de Defensa Legal (IDL) & Asociación por la vida y la dignidad humana

(APORVIDHA). (2014). *Demanda de amparo contra el personaje La Paisana Jacinta*.

https://drive.google.com/file/d/1KJY1EsUNtbwOjtsVkGt83RsPJufSeV_c/view

Instituto de Defensa Legal (IDL). (2021). Noticias, pueblos indígenas. *Instituto de defensa legal*. Recuperado el 24 de setiembre de 2022 de <https://www.idl.org.pe/fin-del-caso-la-paisana-jacinta-sala-civil-del-cusco-decide-la-suspension-del-programa/>

iPerú. (2023). Danza Qashwa de Pampacancha. *iperu.org*. <https://www.iperu.org/danza-qashwa-de-pampacancha>

Itier, C. (2000). *El teatro quechua en el Cuzco. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno*. Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

Javier, G. (2019). *Mecanismos dramaturgicos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé y Pájaros en llamas* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/15678>

La Nación. (2023, 1 de agosto). Qué significa la Pachamama. *La Nación*.

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/que-significa-la-pachamama-nid31072023/>

Malca, M. (2019). *La gente dice que somos teatro popular*. Fondo Editorial PUCP.

Marko, A. (2022). *Ventanas para un retablo: testimonios, corporalidades y memorias en las prácticas pedagógicas del Grupo Cultural Yuyachkani*. [Tesis de doctorado, Universidad de São Paulo]. Repositorio USP.

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-06012023-143749/en.php>

Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. IEP

Mogrusa, J. (09 de mayo de 2015). *LA ESPERA - Historias del Baguazo - Documental*.

[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ERUeH9mmvGM>

Nugent, J. (2021). *El laberinto de la choledad*. Taurus.

O'Connell, K. (2012). "No voy a ir a la universidad con pollera". *La negociación de la identidad sociocultural desde la perspectiva de los estudiantes rurales andinos y amazónicos de una universidad pública* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4976>

Oré, G. (2014). *Discriminación múltiple, interseccionalidad e igualdad multidimensional en el marco de los derechos humanos*. Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de las Mujeres.

Osorio, C. (2014). *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile.

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/132294>

Osorio, L. (2017). *Introducción y aplicación de ejercicios del teatro del oprimido de Augusto Boal en adolescentes entre los 13 y los 16 años del grupo de teatro estudiantil Movimiento Cuerpo Teatro del Colegio Cafam*. [Tesis de licenciatura, Universidad

- Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional.
<http://hdl.handle.net/11349/5491>
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Ibérica.
- Pérez, R. (2016). Brownface Minstrelsy: “José Jiménez,” the Civil Rights Movement, and the legacy of racist comedy. *Journal of Composite Materials*, 16 (1), 40-67.
<https://doi.org/10.1177/0021998316654748>
- Perona, G. (2017). *Alerta contra el Racismo: proceso de diseño e implementación de la plataforma digital de lucha contra la discriminación étnico-racial del Ministerio de Cultura del Perú* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/10055>
- Quijano, A. (2022). *Vivir adentro y en contra: colonialidad y descolonialidad del poder*. Universidad Ricardo Palma, Editorial universitaria.
- Ramírez, W. (2016). Representar lo peruano: Folclore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira Figueroa (1948-1988). [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/6921>
- Real Academia Española. (2023). Andino. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 25 de mayo de 2023, de <https://dle.rae.es/andino?m=form>
- Redacción La República. (2020, 15 de agosto). Vania Torres Olivieri se pronuncia tras ser acusada de incurrir en prácticas racistas [Video, Sección Sociedad]. *La república*.
<https://larepublica.pe/sociedad/2020/08/14/surfista-vania-torres-se-pronuncia-tras-ser-acusada-de-racismo-en-redes-sociales-instagram-blackface-lima-2019-mdga/>
- Rengifo, D. (2014). *El reestreno de la Ópera Ollanta, Lima, 1920: Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Seminario de historia rural andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Saavedra, D. (2019, 3 de mayo). El Ukuku. *Diario Los Andes*.
<https://www.losandes.com.pe/2019/05/03/el-ukuku/>
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Sairitupac, G. (2020). *El objeto como vehículo de memoria: recurso creativo para la escenificación de testimonios a través de entrevistas en profundidad*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/17526>
- Sánchez, J. (2016). *Ética y representación*. Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, A. C.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo libros.
- Sociedad LR. (2021, 7 de octubre). Defensoría sobre profesor de la UNI: “Palabras expresadas a sus alumnos son discriminación”. La República.
<https://larepublica.pe/sociedad/2021/10/07/defensoria-sobre-profesor-de-la-uni-palabras-expresadas-a-sus-alumnos-son-discriminacion>
- SPDA Actualidad Ambiental. (19 de enero de 2016). *No son ciudadanos de primera clase*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=m67Tkfh7oj4>
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(1), 175-235.
- Stanislavski, C. (1997). *Preparación del actor*. Editorial Quetzal.
- TED. (2016, 07 de diciembre). *The urgency of intersectionality Kimberlé Crenshaw* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o&t=222s>

Anexos

Anexo 1. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W. y Calderón, A.

05 DE MAYO DE 2023 00:24:09

- Jorge: Hace un tiempo surgió esta idea de inclusión social, pero la inclusión social, y lo digo yo, porque hace un tiempo me tocó hacer un trabajo con los Yuyach, como decirlo, cuando yo estaba ahí la mayoría de gente era de La Católica y yo era de ENSAD, y era evidente que yo era marrón y el resto era blanco. Terminó de hacerse el evento y nos fuimos a un compartir [reunión donde se comparten los gastos en una comida], un lugar en San Isidro. O sea, todo muy bonito, pero a la hora de hablar, a la hora de compartir, yo sé que no fue la idea, sé que no fue la intención, pero me sentí excluido. Primero porque el lenguaje no lo entendía, la jerga era totalmente rara para mí, distinta. Segundo, los temas tampoco los compartía, y un espacio para yo hablar [sic] no encontré, un espacio para ser escuchado no. No sé si es que debí buscar, si debí tomar la posta, pero tampoco era como que, ellos estaban hablando de temas que no hablo, en un idioma que yo no conozco, con gente que no tengo nada, nada, nada en común. Estaban hablando con jergas, las jergas de cato son bastante en inglés, entonces tenían un montón de jergas y para colmo el recinto era bastante, bastante ficho [pudiente], la carne, o sea todo era muy elegante pues. El compartir bastante elegante, la gente con su copa de vino. Como hablamos de inclusión si no hacemos un espacio, la inclusión no es oye tráeme a alguien de la sierra y lo pongo acá, en el restaurant. Eso no es la inclusión, la inclusión es abrimos el espacio, conversamos, yo no quiero sentir eso. En un idioma en el que podamos compartir todos o si no compartir también tu idioma y decir: “oye mira, esto significa esto” o preguntar: “oye, qué tal, ¿cómo estás?”. Yo tenía ahí amigos y amigas que me saludaban y me sonreían y ya seguían adelante. Me puse a pensar un montón en ese momento, porque estaba justo ese discurso de inclusión social, y me puse a pensar cómo hacemos inclusión si no nos hacemos este espacio para dialogar. Si nos enfrascamos, o sea, bien bonito nos juntamos para hacer una intervención, una performance para hablar sobre la corrupción, porque recuerdo que la performance era de corrupción y todo eso. Pero la corrupción también está ligada mucho a estas desigualdades porque al final la corrupción lo que más afecta es a la gente excluida, porque el reparto de los bienes del

estado es para brindar servicios a la gente que no los tiene. Lacan, nos arañamos hablando de corrupción porque nos están robando, mis tributos que yo pago, qué mi empresa paga que mis papás pagan, y eso tienen todo derecho de indignarse porque es su dinero, pero también, según este sistema, ese dinero está destinado a generar oportunidades e igualdades a las personas...

- Williams y Alejandra afirmando lo que Jorge comenta
- Alejandra: Me parece muy valioso y enriquecedor lo que estás diciendo, de hecho, estos espacios artísticos, performáticos, donde se suele hablar, no solo los espacios performáticos ya, no solo los espacios artísticos, si no en general los espacios académicos donde se suelen hablar sobre problemas como corrupción política violencia, violencia de cualquier tipo, usualmente que incluyen a universidades académicas como La Católica, La UPC, si hablamos de artes escénicas se quedan en eso, se quedan en un círculo, es como, en un momento escuche, y saqué mis conclusiones, es como para que llenes tu cuota de diversidad estás invitando a personas que te puedan ayudar con ciertos temas. Entonces no estás, netamente viendo el problema en general, estas valiéndote de personas o de saberes de cultura, que, de hecho, no te pertenecen, peor para llenar eso, okay, invitemos a tal persona o a tal grupo, pero se queda en eso, se queda en una burbuja. Okay, vamos a hacer una performance sobre la violencia, vamos a hacer un, vamos a montar algo sobre la corrupción, magnífico, perfecto. Lo vas presentar en un teatro privado, donde la gente que sufre, que pasa corrupción no va a ver tu obra, no lo va a hacer. Después del compartir de los Yuyachkani, no estuve ahí, pero lo tomo como ejemplo porque me ha pasado con muchos grupos, yo antes estudiaba en la católica, geografía, un espacio muy académico. Los compartires usualmente en estos lugares blancos, fichos, bueno con todos estos adjetivos, porque se hace esta diferencia geográfica de estos lugares sí y en otros lugares no, porque eso también refuerza el hecho de que solo se quedan en el discurso. ¿Alguna vez te has ido a un compartir después de una performance a otro lugar que no sea tu burbuja segura? Que es Miraflores, San Isidro. Por eso, también hay restaurantes que asimilan la cultura popular, la cultura chicha en restaurantes en barranco, con restaurantes barranquinos con tu wifala. Ya, ya estás incluyendo las cuestiones andinas, estas en un espacio seguro, ahí no te van a robar, pero tal vez en otro lugar si te roben, y es mucho más peligroso, cuando, cuando ahí está lo más potente. Entonces, eso quería recalcar, que me parece valioso que, es necesario que las personas diversas alcen la voz, tengan la voz y que estén, que se permitan o bueno que

les permitan entrar a espacios donde puedan alzar la voz y claro desde las mismas comunidades también. Me parece muy curioso que después de un compartir, después de un taller así el compartir sea en un lugar en cierto lugar, que te hayan excluido.

- Jorge: No puedo decir que fue la intención, pero yo sentí eso. También la subjetividad parte desde, o sea siento que... Una cosa me estaba olvidando, los pensamientos decoloniales siempre van a partir desde la herida colonial, por eso nos concibe una teoría decolonizante que surja desde preceptos eurocéntricos, esto lo decía [inaudible]. Tratando de hacer una genealogía de donde nace el pensamiento colonial y separarse de la tradición post colonial francesa, post estructuralista. Él plantea y empieza a recoger escritos con ideas decoloniales, pero desde fuentes como el imperio incaico, la colonia incaica, la colonia en el Tahuantinsuyo con, con un ex esclavo africano que habla sobre la explotación de los africanos, ellos, a pesar de hablar la lengua castellana, introducen un pensamiento desde la posición del marginado, entonces, plantean que la posición [que uno tome] siempre va a ser esencial para generar decolonización, entonces, yo creo que, en ese momento, yo estaba con mi subjetividad desde mi posición que tenía esta herida, porque, entonces, no querían incluirme, pero tampoco sentía que había el espacio para incluirme. Tampoco siento que haya sido la intención, simplemente sucede esto que a veces no somos conscientes. A veces nos hemos quedado en la superficie, no quiero decir que hay un intento de generar interculturalidad, y más porque venían de un laboratorio de los Yuyachkani, pero era también porque Ana llevaba a sus alumnos de Cato. Entonces, no sé de qué año fueran, pero todos venían con un tema, estaban hablando de fiestas, en tal fiesta, en la casa de tal y la piscina de tal, no sé qué jergas usaban que había tal y tal, que justo estaba este chico. O sea, cosas de una fiesta, de una fiesta en una casa bien ficha, con tal música, que había un barman bien loco [extravagante]...
- Williams: Yo pensé que se estaba refiriendo a algo de pandemia, porque en pandemia, más o menos, estaban haciendo una convocatoria, y una amiga fue, yo no fui porque ya me las olía como iba a terminar. Pero era bien larga, y estaba [sic] tanto gente de la católica como gente de la ENSAD. Me acuerdo uno de los comentarios que hizo la chica que me estaba contando dijo: “se nota, se nota la diferencia entre la gente de La Católica y la gente de ENSAD, la gente de Católica estamos conversando y bien chill” esa es la palabra chill, la que más repiten acá: “todos bien chill y los de La ENSAD se veían retraídos así como cabizbajos así”. Y yo dije: “¿cómo acabó eso?”, y dijo: “bueno lo de siempre, Ana Correa ...”, hay un grupo de chicas de nuestra promo y ya

están como muy patas de Ana Correa, básicamente hicieron lo que le gusto a Ana correa y Ana correa terminó agarrando a esos chicos y casi la mayoría no tuvo oportunidad frente a eso, habrá llevado uno u otro de La ENSAD y este, era eso básicamente se llevó a sus alumnos, por eso que cuando lo describió dije será de ese momento...

- Jorge: Hay algo que yo también estaba pensando, porque sí a veces el cholo, el este, cuando se ve rodeado de gente que tiene los estereotipos hegemónicos, que tiene lenguaje hegemónico, que tiene esto, nos es natural por toda la represión histórica retraernos. No quiero decir que nos es natural porque suena... pero se nos es inconsciente, sientes ahí hay violencia porque tú sabes al fondo que bien difícil vas a tener oportunidades, no sé si sea un espacio de competencia, pero si está dentro de nuestra subjetividad que hay una jerarquía.
- Williams: Igual cuando hablan a veces es muy invasiva, es como si el lugar donde están les perteneciese
- Jorge: Y más cuando están en su hábitat, tú no reconoces ese espacio como propio, no reconoces su lengua, no reconoces el lugar, entonces por eso hablo de que existe una herida colonial, una herida de colonialidad que la tenemos al menos la gente que viene del ande la tenemos ahí impresa en nuestros genes. Prada decía 300 años de esclavitud de explotación de colonia había dejado una herida tan grande en el alma del indio que era difícil de curar y han pasado 200 años más que han continuado así. Entonces ya no son 300 años sino 500 años. Entonces, pero debo decir que nos toca a nosotros, a la gente de este lado, de los oprimidos, los marginados, ser conscientes de eso; o sea, yo tuve que chocarme con esto, y darme cuenta de que sí hay un este, y no tendría por qué ser así. Claro, pero nadie te habla eso, nadie te dice eso.
- Alejandra: Y cuando lo hablas en espacios donde hay gente blanca, mayormente blanca, se sienten atacados, atacadísimos. Es como, pero tú reconoces que eres una persona blanca, hegemónica, que tiene más oportunidades en ciertos lugares, no, pero tú lo estás viendo desde el aspecto racial, que ya deja de ser resentido. Yo soy, yo soy marrón, chola, ya, pero tú eres blanco, es como, no hay racismo inverso, no hay. Esta es una herida que, efectivamente, se sigue arrastrando y la gente que sabe que tiene poder en todos los aspectos de la palabra, los sigue, los sigue reforzando porque es su espacio seguro y lo que queda ahorita es, o sea, ahorita no, ya desde hace un tiempo es seguir reforzando nosotros mismos, seguir contra esto, y haciéndonos espacio, en realidad, haciéndonos espacio, metiéndonos.

- Jorge: Nos toca a nosotros el darnos cuenta de cómo funciona esa colonialidad en nosotros, porque en realidad funciona también dentro de nuestra subjetividad, y esa subjetividad está marcada por mitos, mitos coloniales. De lo blanco es superior, de lo europeo es superior, de la tecnología es superior, de que el inglés o el castellano es superior que el quechua, son mitos en realidad, porque cuando llegaron los españoles en realidad se encontraron con una cultura demasiado avanzada que lejos de comprenderla, la menospreciaron, solamente, solamente, solamente tomaron lo que les servía para dominar, para explotar y al resto de la cultura tan avanzada, y debo decir tan avanzada en relación a nuestros medios de producción que estaba estrechamente conectados con la naturaleza, o sea, nuestra cosmovisión no solamente reproducía alimento para todo un imperio [*sic*], sino también este reconoció el poder y, cómo se llama, el valor de la naturaleza que hoy en un capitalismo tan depredador es importante volver a reconocer, al menos para salvar el planeta, este, yo creo que eso desde una perspectiva decolonial, descolonizada es superior a una mentalidad capitalista, depredadora como el capitalismo.
- Alvaro: El poder en la realidad, en tu día a día, ¿cómo lo identificas? En una sola palabra.
- Alejandra: El poder en mi día a día...
- Alvaro: Sí. Lo primero que se te venga a la cabeza. Te digo poder que oprime a las personas andinas o también pueden decir: "yo no considero que haya eso", pero una sola palabra.
- Alejandra: Es que, es como que, no sé la palabra, es como cuando te lo hacen por abajo, es así que te lo hagan, pero, yo sé que estoy ejerciendo poder sobre ti pero no se nota, algo así, no sé cuál es la palabra. Es como, te estoy discriminando, efectivamente, pero nadie lo nota porque se ha normalizado.
- Jorge: Educación, la educación ejerce poder
- Williams: Sociabilidad. Justo cuando él comentaba, este, esto de su reunión me hizo acordar muchas cosas que ahora que lo ha dicho, dije quizá. Lo que pasa es que siempre cuando hay un grupo de personas que no se conocen, se suelen juntar las personas blancas ya, y por alguna extraña razón hasta yo siento que no puedo entrar y siempre que, siempre que está en grupo y digamos quiero hablar con alguien, eh, uff, voy a tomar la palabra como lo has dicho tú, suelo buscar a alguien de piel más oscura, la persona con piel más oscura, no oscura negro, si no, oscura andina, y siempre siento que con esas personas me suelo conectar, y, y cuando lo dijo recordé,

dije siempre suelo hacer eso, cuando hay muchas personas o alguien así y quiero hablar con alguien, busco a alguien; por ejemplo, si yo tuviera así un monton de personas y te hubiera visto a ti, la primera persona que me hubiera acercado sería una persona como tú, a ti para decirte: “oye, ¿tú entiendes esto?”. Y me he dado cuenta que no me suelo conectar con alguien más, así tan rápido o incluso cuando estoy con una persona blanca a mi costado, cuando los dos intentamos integrarnos al grupo siempre siento que las personas tratan más rápido de integrar a este chico que a mí, lo que yo piense es como un: “ah, ya” y lo que él hable es, por más que sea una idea similar a la mía es como muy: “ja, que gracioso, muy chévere”, ¿no?, entonces siento que esa sociabilidad que ejercen entre ellos mismo es una forma que siempre a ti te va a bajar, te va a bajar y te, o por lo menos a mí siempre me ha limitado a tratar de juntarme con personas, digamos que sé que puede ser que vienen de la sierra o que tienen un color más humilde, ¿no? porque suele irme bien, muy pocas veces me fallan, por así decirlo.



Anexo 2. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.

16 DE MAYO DE 2023 00:28:16

- Juliet: No es tan vertical, digamos que hay una horizontalidad como en verbos generales, entonces me siento como más vital en estos otros espacios, en el espacio rural, más allá de las personas, porque tampoco es como que conozca mucha gente, además de mi familia y esta otra familia, o sea, sí percibo como una pulsación o como esto que me alimenta y me recarga de energía vital no? por eso es como que amo estar viviendo allá y también, o sea, siendo muy sincera, es desde mi privilegio de tener abuelos que tienen casa ahí, ¿no?, o sea, si mis abuelos, si yo no tuviera una casa tuviera que buscar trabajo ahí que es mucho más complicado que son salarios mucho más precarios y también sería mucho más distinto. Entonces desde ahí también hay una humildad en relación a lo económico que yo no reconozco por, por, porque no soy migrante, mis papás han sido migrantes, entonces digamos que hay una generación distinta, hay una chamba que ya digirieron mis viejos [hay un trabajo que ya hicieron mis papás].
- Jorge: Yo creo que la palabra humilde o precario asociada a lo andino es una forma de discriminación, es una forma de estereotipar también, este. Primero porque se asocia en términos totalmente occidentales, nos quieren clasificar por cuanto poder adquisitivo en relación a dinero tenemos este y la riqueza andina va por otro lado, o sea, la cosmovisión y riqueza andina va por otro lado, porque, y, y además los pueblos en Perú son demasiado heterogéneos, puedes ver bodas donde se regalan en, en, en el ande donde se regalan casas autos cerros y cerros de cajas desde cerveza animales entonces grandes lujos, ¿no?, pero no porque ellos vean la riqueza en, en, en lo material si no porque es una cuestión cultural el dar. Cuando un, siempre decían que, los, el pue, los pueblos indígenas o cuando los turistas llegan a los pueblitos son muy bien recibidos, que sacan el mejor vino, que matan una gallina, que matan un carnerito para darle de comer, sacan lo mejor que tienen para atender al otro, este y porque es una cuestión cultural. Nosotros siempre hemos, el andino al menos su relación con con el otro ha sido el de despojarse, en cambio en lo urbano, cuando llegas a lo urbano es cuido mis cosas, no te doy. Es más, que un andino llegue aquí se ve con tanta violencia primero, este, estructural o sea no bien no encuentra, no encuentra ningunas

oportunidades en las instituciones o son de manera precarias y después con el mismo individualismo de la gente, ¿no? Este, antes, ya no ahora, yo veía los videos de antes de cómo cuando llegabas a la terminal terminan robándote todo [*sic*], había tanta delincuencia y nos robábamos entre nosotros para colmo, ¿no? Porque [es] gente provinciana que ha aprendido que acá se subsiste a partir de que yo veo por mí, no de que yo veo por el otro. Entonces, esa es una, una cuestión, este, que viene de la, de la urbe más que todo del pensamiento occidental capitalista individualista ¿no? Que te dice que aquí, este, cada quien se forja su destino, cada quien lucha por lo que quiere. Ahora, últimamente estoy viendo unas cuestiones que se está abriendo más a las cuestión social a la cuestión de que no todos los triunfos son individuales sino más bien colectivos que necesitamos del otro, pero no tiene la visión como decía del andino, que es, yo no digo que el andino tenga una conexión con lo material, más bien como veo esto es que tiene una conexión con lo natural, o sea esto es claro ejemplo que tiene una conexión más con la naturaleza que con lo material, y en cambio la urbe hay una conexión más con, con lo adquisitivo, con, con el consumo que, que, que ese es el contraste, ¿no?, y que en base a eso empiezan a regir de que si es humilde, si es rico, si es pobre. Ahora cómo sucedieron las huelgas, la gente no podía creer como los, este, los provincianos se podían sostener tanto tiempo en huelga, claro, entonces no conocían la relación que tienen ellos con la producción que tienen, con sus, con, con, con los productos que ellos producen, ellos guardan para temporada de invierno. Entonces se han podido sostener porque tenían sus tambos repletos de comida, este, y es una lógica que no cabe en la lógica occidental.

- Alejandra: Yo creo que lo que acaban de mencionar, hay una línea delgada entre reconocer esto, la espiritualidad, la andinidad, tu propia cuestión cultural, con una cierta exotización desde una mirada externa, desde un tercer ojo, que tal vez no está tan informado del tema o no, o aun así teniendo los privilegios para estar informarse sobre temas no lo hace y recae en este mismo discurso de exotización de lo que hacemos nosotros. Por ejemplo, las imágenes del año pasado de la huelga o de este año de la huelga o en general de las luchas campesinas indígenas me da, es que me causa como, entre risa y rabia que, que estos discursos se mantengan tomando foto a las personas que vienen desde lejos hasta acá como diciendo, repitiendo estos discursos de debes luchar como estas personas, estas personas que vienen de lejos que solamente tienen para comer tal cosa y tal cosa pero han gastado en su pasaje y que son comunidad que han venido hasta acá, esas sí son personas luchadoras. No hay que

exotizar la pobreza, no hay que exotizar la lucha, como no, no [sic]. Es algo que lastimosamente desde acá se exotiza demasiado. ¡Ay, si el niño que tiene las, las, las mejillas rojitas, ay no hay que darle esto! Es una realidad que no hay que exotizar la pobreza, la espiritualidad, tal cual dijiste Juliet si lo tomas desde una perspectiva no informada puedes llegar a caer en cuestiones que no quieres caer por ejemplo la coca el ayahuasca el mismo canto para llamar a los animales, no puedes imitar cosas que no son tuyas, eso por ese lado. Justo todo esto me hace recordar a la conexión con la naturaleza también de mi abuela, porque esta semana fui a Huancayo y, asu [expresión que significa asombro], lo primero que me dijo mi abuela al llegar allá es que la trence, porque le gusta cómo se siente mis manos en su cabello. Entonces mientras la estaba trenzando ella me estaba insultando en quechua, porque no iba a visitarla hace un año, efectivamente, un año por el trabajo. Después, mi mamá me estuvo traduciendo un poco, igual yo le entendía unas cosas, unas cuantas cositas, pero es, es genial como llegas, hablando del espacio cerrado hablando del espacio abierto, llegas de un espacio donde es un choque, es que es un choque salir de tu tierra, salir de Huancayo en mi caso y llegar a un lugar en el cual tal cual dijo Jorge las estructuras no son las mismas comenzando por eso. te chocas con un lugar con un espacio tan individualizado, con personas que ven por cada uno, cosa que no está mal porque es como ellos piensan, ¿no? Cada uno va a salir adelante por sus formas, pero son choques que se tienen que considerar, pueden ser mínimos, pueden ser pequeñitos desde llegar a una casa. Por ejemplo, yo cuando vine acá yo estaba muy acostumbrada allá en Huancayo a que en mis familias o en las casadas de mis amigos amigas o de familias de familiares lleguemos y nos sintamos en casa, sí puedes ir a la cocina y coger el pancito, cómelo no hay problema, puedes ir a tal, sí, o sea, ahí está es un sistema distinto, pero llegas acá y cuando yo empecé a alquilar cuartos acá era muy distinto era como, me sentí chiquita, me sentí como, claro, más allá de que no voy a pasar la confianza que tú me estás dando, ¿no? Pero me sentí como rechazada, sentí que no estaba en un lugar ni siquiera que pertenecía al mundo, ya no era como que no pertenecía a lima, efectivamente no, porque no soy de lima, sino que cuando llegue acá sentí que no pertenecía al mundo y eso era, ala me voy a poner a llorar, pero esa era muy fuerte, no pertenecer al mundo, ¿no?, eso.

- Williams: A veces, pareciera que no tengo mucha conexión, pero, siempre que empiezan hablar, me traen como muchas, muchas cosas y digo es cierto; por ejemplo, ahorita me lo que acaba de decir este Jorge, esto de, de, digamos este que en la sierra

es yo te doy, toma, toma, pasa, come, ¿no?, y en cambio acá es más un eso es mío, esto es mío y trato de acumular más y, y me quedé pensando es cierto, incluso desde que ya pisan acá, desde que muchas personas de de la sierra vienen y pisan acá Lima ya tiene como que un: “esta es mi tierra, qué haces acá, por qué no te vas a la sierra”, ¿no?, y, y es eso, es exactamente lo que dijo Jorge es desde ya decir acá no te doy y muy distinto; por ejemplo, cuando hay alguna fiesta patronal y en ningún momento sientes esa energía de esta es mi fiesta, o sea, no, es más un todos se unen, todos se unen, pasa, pasa, y hasta creo que incluso hay gente que no te conoce pero ya te está pasando chela, chupa mierda.

- Alejandra: Creo que, si no estudiaría teatro, estudiaría danza, pero no sé. La danza, especialmente el huaylarsh me hace sentir, no sé, es tan raro, me hace sentir libre, me hace sentir que tengo a mi lado a mi papá. Es como, acá en los bailetones o en los concursos de danza en los que he estado, siempre mi pareja era mi papá, o sea, no literalmente pero siempre veía a mi papá ahí, siempre, pero siempre, siempre. Entonces, creo que es una manera de estar presente en Huancayo sin estarlo, si, es como recuerdo cuando bailaba, claramente, en los concursos y ponían huaylarsh, puse esta porque es la más conocida en los bailetones, siempre ponen esa, y, y salía llorando siempre, porque a parte del sudor y todo, era un sudor rico, eran lágrimas ricas que me hacían conectar con, con creo con lo que soy, eso.

Al inicio sí, al inicio sí, acá. Cuando llegué y habían concursos, justamente acá en los bailetones, me daba vergüenza como, sacar la fuerza que se tiene allá, incluso ahorita, ahorita me da un poco de vergüenza porque allá no solo se baila, se, se, se canta, se guapea, se hacen sonidos, se gime, se, puedes tirarte en el piso, o sea, se hacen muchas cosas que acá no se hacen, en realidad, y recuerdo varias veces que como que medio traté de sacar algunas así mi fua acá y me decían que tosca, que tosca o tiene sentido porque Lucero es muy tierra. Cuando yo entré acá a Fares, a la facultad de artes, era como sí Lucero es pesada, por eso pues es de Huancayo y yo: “espera, ¿qué?” Ehhh, entonces ahí medio que me empecé a achicar un poquito, pero cuando ingresé al CEMDUC, el centro de música de acá de la universidad de danza, ahí sí me sentí un poco más en confianza, porque ahí si la gente lo bailaba, sacaba todo, pero era más como de manera profesional, digámoslo así, o sea, de coreográfico, de tiene que salir bonito, agradable, estético, y yo decía sí, o sea, valido, valido, pero allá claramente sí se valora lo estético, pero se valora bastante al menos en los concursos de huaylarsh

en Viques, eh a lo que yo estoy más relacionada, de hecho allá es la cuna del huaylarsh, en Viques o Huancayo. Mi mamá ha trabajado ahí por mucho tiempo y ha sido como mi segunda casita, entonces ahí más allá de lo coreográfico se fijan bastante en la fuerza de, en la fuerza, la fuerza de tu voz, la fuerza del zapateo, como dije que se levante el, el, el, como se llama, la tierra. Mi papá me decía si no se levanta la tierra no estás bailando, no estas bailando, si las palomas no salen de sus árboles, no estas guapeando, si realmente, mi mamá guapea, mi abuela es la que guapea más, yo no sé guapear tanto, entonces, tiene un sonidito bien agudo que yo digo miércoles y eso sale, no sé de dónde sale, pero sale de acá, y, y eso es lo que al menos allá he sentido que priorizan más que acá, que es lo estético, lo coreográfico.

De hecho, ahora que me pongo a pensar en eso y ya más aterrizándolo al género, tiene mucho sentido que allá en Huancayo mi papá, mis tíos, bueno más que nada los chicos allá, era como, mi papá hacía muchísimo énfasis cuando me ponía la trencitas, cuando me hacía las trenzas o cuando labraba la tierra con mi abuelo, cuando zapateaba fuerte me decía: “¡Esa es mi hija, qué guapa!” Que no sé qué [expresión que significa que siguen con otros halagos o comentarios parecidos a los anteriores, pero que no recuerda exactamente qué le dijeron], cuando mis manos eran más tosquitas, por ejemplo, por la tierra, porque allá las manos son así, son duras, bueno no de todos, no de todas, pero sí, si trabajas en la tierra efectivamente van a ser duras, no esperes tener unas manos suaves, van a ser de cierto color también porque estás trabajando con la tierra, no vas a tener uñas largas. Entonces, cuando llegué acá, incluso yo recuerdo que me llegué a avergonzar de mis manos cuando iba a Huancavelica o a Huancayo a labrar con mi abuelo y mis uñitas pues se cortaban, llegaba acá y era como estaban duras y todo y me decían, este, que tosca, algo, o sea, hacían mucho, ahí te das cuenta creo que el, la definición de estético, de belleza es muy variable, dependiendo de cada región, y cuando le decía a mi papá, le decía: “¿soy bonita?”, le preguntaba varias veces eso, ¿soy bonita?, ¿soy bonita?, ¿tú crees que soy bonita?, ¿tú crees que estoy bien para mi peso?, porque allá nunca, al menos mi papá o las personas no me decían estas fea o deberías bajar de peso, no, de hecho me decían: “qué bonita estás con tus trenzas” o “qué bonita estás tal cual estás” o cuando hacía los, bueno, nuevamente, labrar, ehh, hacían mucho énfasis en eso de lo tosca que soy acá, allá era lo bonito. Sí, y he tenido también, que adaptar ciertas actitudes para Lima y ciertas actitudes para Huancayo y eso es un método de defensa para muchos migrantes, adaptarse. Ahorita

lo que acabo de hacer, esto, esto, no lo hacía, nunca lo he hecho, qué más, no sé, agarrarme el pelo, no sé, ser más femenina, así. Sí, o sea, no sé cómo explicarlo, pero agarrarme el pelo, este, allá no necesitaba, allá no necesitaba hacer todo eso, no necesito hacer eso, sí. También, la forma de cómo hablo allá es muy distinto [*sic*] a cómo hablo acá, es muy distinto [*sic*]. Allá puedo reírme con toda la boca, acá también, pero no tanto, allá me puedo reír, con todos los dientes, así ahhh, sí, es distinto, incluso cómo camino, es distinto, cómo se adecua el cuerpo a los lugares donde no te sientes tú.



Anexo 3. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.

23 DE MAYO DE 2023 01:07:38

- Williams: La nacionalidad, el distrito, la provincia, el, este, sector, o la economía, pero considero que empieza desde que escuchas, incluso ahora. Justo como le dije a Alvaro cuando me invitó acá es que yo tenía un problema porque no es que me dijera, yo estoy orgulloso de ser serrano o soy de la sierra porque siento que nunca viví allá pero tampoco es que digamos: “oe, mira, soy limeño, mira, soy limeño”, porque a veces siento que no tampoco, irónicamente acá cuando me he sentado con ustedes y van contando cosas y van diciendo me ha pasado esto o a veces tengo que fingir ser, no ser yo mismo porque acá no se ve tan bonito, como dijo Lucero. Entonces digo, oye esas cosas también me pasan a mí y poco a poco me voy como, me voy sintiendo identificado con este grupo, ¿no?, o no había tenido muchas vistas de, de digamos lo que comentó Jorge, que creo que es lo que más me marcó, esto de, de, de, de que parece que te llevan por cumplir pero nadie se preocupa exactamente por tu, por ti incluirte en la conversación, si no todo el mundo conversa por un lado y tu estas ahí, y a mi también oye me había pasado lo mismo, pero nunca lo había tomado como un, por mi tez, por mi color de piel, pensaba capaz son bien unidos, y eso.
- Juliet: Tiene que ver con bastantes cosas que menciono Williams, en relación a esto de sentirte que, como conectado o escuchando personas. No sabía cómo comenzar, entonces pensé en una diagonal ascendente porque creo que la identidad no es algo que se construye en unitario, sino que es, incluso no, no sé si sea, no sé qué tanto de decisión tenga uno, una, ¿no?, o sea puedes decidir formar parte de una comunidad por tu fenotipo, ¿no? pero, perdón, por tus creencias, ¿no? pero de repente fenotípicamente ya estás enmarcado en otra, en otra identidad ¿no? O estás socializado de otra manera, entonces pensé mucho en lo generacional, no solamente para atrás sino también para adelante. Y por eso después me pareció como una semillita, en un pedacito de hoja que, que me sobraba, como que, como que siento también que es como un estallido, ¿no?, de, de toda, o sea, que la identidad para mí, como yo la percibo, o sea, así vagamente, abstractamente es inmensa, hay partes que no puedo ver, partes que son difusas, confusas, lo veo como muy ramificado, que se abre un montón de posibilidades también, que no hay una identidad específico [sic],

cerrado, sino que apertura más, pero si transgrede, sí, sí, sí da como, sí para, para mi permite como, como esto, ¿no? Como dar más vida y siento que no es unidireccional, sino que no sé en un momento me salió dibujarlo, así como ascendente, pero luego también dije ya pero también puede ser así, ¿no? Como una persona que tenga para abajo todo un montón de gente o puede ser una semillita que está dando un montón de cosas para arriba, ¿no? Y también para los lados, entonces eso. Por eso cuando Williams mencionó esto de, de la escucha en relación a las personas con las que te rodeas, sí, sí sentí bastante como, como la conexión en relación a sentirme conectada a un montón de personas en mi cotidianidad, no solamente física sino también como sensorial y no solo personas, o sea, sino lo que vayas empatizando. No creo que sea unidireccional, sino que, no sé, cosas que yo no entiendo, que yo no comprendo. Yo desde mi puedo, puedo entender que tengo cosas que puedo ver y que hay cosas que salen de la hoja y que no puedo ver y que no entiendo, pero, de igual manera, me configuran, ¿no? Identitariamente, o sea, me socializan también de una forma en la que yo de repente no sé cómo me vean otras personas, pero ya me están viendo así. Como dice Williams, yo a veces creo que soy muy aburrida, pero qué pasa si también me están poniendo a un lado porque soy de una, de un, de una piel más oscura o tengo una contextura no sé, si soy más gruesa, o mi cabello es rizado. Claro, a mí siempre me han socializado como afroperuana, pero no tengo ascendencia, bueno, seguro la tengo, ¿no?, que me han dicho varios amix [expresión informal que significa amigos] afroperuanos, me han dicho: “bebé, pero seguro lo tienes, sino que se han invisibilizado”, ¿no?, y yo digo puta, fácil sí, ¿no? porque también hay toda una historia de blanqueamiento en todes. Entonces, digo fácil sí, pero, pero claro siempre es como, y me gusta moverme, entonces siempre es la, la chica morenita o la negrita que le gusta bailar, mover el poto o porque me gusta mucho mover el centro; y también tengo un bloqueo con eso, ¿no?, ya como que, a veces, ando como muy así y a veces me cuesta también mostrarme como fuerte o sensual, pero se me filtra, ¿no? Es como parte de mi carácter, pero no sé. Entonces, también estoy un toque [estoy un poco] trabajando en eso. Entonces, hay cosas que yo veo, pero hay cosas que tampoco veo porque no sé cómo otras personas me ven, pero sí de alguna manera siento que soy vista de una forma, ¿no? O sea, que todos nos vamos enmarcando queramos o no creo.

- Jorge: Yo he hecho un dibujo, pero ahora escuchando a mis compañeros, este, me puse a pensar también sobre mi identidad. Este, lo que dice Juliet es cierto. Primero,

que la identidad es super compleja porque estamos atravesados en todo momento por un montón de cosas. Segundo, porque, como dijo Williams, este, no es solo una, no es solo una cosa, este, no depende solo de mí, depende mucho también de la gente, de cómo me ve, y lamentablemente eso también te va configurando, porque pucha si me ven no sé, el teatro, ¿no? Tú haces de papeles [*sic*] de mala, ya te encasillan en los papeles de mala porque te vieron y te sale de mala bacán y siempre haces de mala, y eso configura tu identidad, entonces eres un actor de papeles de mala. Este, pero yo, cuando escucho identidad, siempre, siempre, siempre me va a jalar a mis, a mis raíces, entonces, este, lo primero que dibujé fue de estas palabra “Kallpa”, que significa fuerza en quechua. Y yo tengo una historia muy particular con esta palabra porque creo que yo tuve un momento en mi vida de quiebre o de despertar, yo le llamara ahora de despertar quizás, porque me encontré con un colectivo, con un grupo, con una familia, que hasta ahora es mi familia, que se llama Kallpa. Hicimos un colectivo allá en Pachacutec y como todos jóvenes soñadores, soñábamos con cambiar el mundo desde el arte, entonces nos llamamos Kallpa Pachacútec. Empezamos jugando, haciendo teatro, haciendo danzas, este, y eso me hizo conectar más con mi identidad; también, gracias a este grupo pude conocer, viajé a Bolivia, pude conocer todo este movimiento de cultura que busca transformar o descolonizar algo, al mundo desde el arte, ¿no? desde los imaginarios, subjetividades, desde los sentires, de las creencias de cada uno poniéndolos en la mesa y la horizontalidad, ¿no? Con el, con el sistema hegemónico. Y eso me conectó y puse las raíces precisamente porque me conectó con mis raíces, puse el puño porque creo en que, creo en la, creo en la revolución, creo en, en que desde nuestra identidad surge esta fuerza que mueve al mundo, en realidad el mundo, la historia no se mueve si es que no hay gente que se revela. La historia no se mueve, así nos critiquen un montón, la historia no se mueve si es que no hay gente que se cuestiona, critica, se revela, que es inconforme, cuestiona. Este, yo creo mucho en transformar al mundo, no digo que sea fácil, pero es uno de mis ideales. De ahí puse el solcito, que es que esto no es solamente cuestión de -uy, no, somos oprimidos- también es alegría, también es brillo, también es color, también es, este, fiesta, también es amanecer. De nuestra identidad, de cómo nosotros nos posicionemos en este momento, nosotros construimos nuestra identidad. Yo siento, por ejemplo, al mío, yo dije: Ya, okay, yo soy serrano, soy de Huancayo, estoy aquí en Pachacutec, este, quiero ser artista”. Eso me hizo configurarme a mí quién soy y qué voy hacer. No digo que esto es algo fijo, ¿no? Conforme va pasando el tiempo yo he ido cambiando en

ideas, he ido cambiando, y cambiaré seguramente, pero de ahí también ha surgido la fuerza para hacer cosas. Entonces, desde nuestra identidad, para quienes creemos en la cultura y en las artes se puede hacer algo, poner un granito de arena para cambiar esta sociedad, este, desde nuestra identidad surge nuestra fuerza también. En realidad, hace tiempo escuche, ¿no? la utopía es eso, es una utopía no, que lo único que te hace es caminar, ¿no? Yo sé que esto no lo vamos a cambiar de la noche [a la mañana] [expresión que significa rápidamente], pero lo que me motiva es que la historia se mueve gracias a nosotros pues, a quienes permanecemos críticos y rebeldes a lo que se intenta poner como fijo. Creo que es una cuestión, es que lamentablemente es necesario, y no porque nosotros lo hayamos impuesto, sino es el poder que te ha impuesto, tú eres así. No es que, la categoría de raza no nace porque nosotros nos dijéramos somos indios, somos cholos, somos estes, es que viene un sistema y te dice. Ahora, nosotros, más bien, hemos tomado eso, esto de apropiarse de los términos, incluso en el movimiento lgbti, se apropian de los términos que son opresivos para de ahí que surja la, de ahí surja la fuerza, igual, este, desde nuestras culturas, desde la discriminación puedes decir: “Oye, ya cholo no puede ser despectivo, cholo tiene que ser una palabra, tiene que tener un sentido de orgullo, un sentido de fuerza”. Entonces, no es que yo diga que sea necesario pero nos tocó, nos tocó decidir porque no nos podemos quedar abajo, nos tocó decidir, nos tocó cambiar, nos tocó darle la vuelta al mundo para cogernos de eso que nos hacía diferente, para buscarnos un lugar, no para buscarnos un lugar arriba, sino para, de nuevo, poner en la mesa todas nuestras identidades de manera horizontal y, y decir que, por ejemplo, ahí estaba leyendo, que puede haber un mundo, donde pueda existir o coexistir diversos mundos. Una cosa que yo había, o sea, yo tenía una idea hace tiempo que decía que la cultura occidental no tenía identidad o no tenía cultura. Este, yo decía, ¿no? Pero por un lado había leído un libro donde una chica estadounidense se va aprender, se va aprender la técnica de Grotowski, y de Grotowski tiene esta, esta teatralidad de regresar a tus, a tus orígenes y ella venía de Estados Unidos y no tenía raíces culturales porque Estados Unidos es producto de una colonización y ellos pierden su conexión desde lo anglosajón, de Inglaterra, pierden esa conexión entonces no tienen, no tienen cultura, no tienen pasado cultural, este, pero esta chica logra reconectar con su cultura judía, este, y a partir de ahí empieza a explorar, puede asimilar los ejercicios de Grotowski, que son ejercicios fuertes. Entonces yo decía, claro, parece que la cultura occidental o el este, como vienen aquí y transgreden pierden sus raíces culturales occidentales, ¿no? o

europas, pero Willy Pinto una vez me dijo, yo le había dicho que en el mundo hay gente andina que estamos bien pegadas a nuestras raíces y que de ahí estamos tomando la fuerza para, este, darle la vuelta a este sistema y él dijo: “no, porque todos tenemos raíces, todos tenemos raíces porque todos venimos de un solo lugar, la tierra”. En ese sentido, quienes estén más occidentalizados tendrían que conectar con sus raíces, que es la tierra, pero igual no hay historia cultural.

- Alejandra: Cómo conectas con la tierra si no...
- Jorge: No tienes historia cultural
- Alejandra: Si tienes una visión distinta de qué es la tierra
- Jorge: Eso también, la tierra es visto [*sic*] como un objeto en la que la puedes depredar
- Alejandra: Claro, imagínate que para una persona que ha crecido en un ambiente con padres que trabajan en eso, con padres empresarios que han estado metidos en todo ese tema, no es culpa de ellos, claramente no, pero su visión sería distinta a personas que trabajan con la tierra, que tienen contacto, a personas que viven depredando la tierra, distinto, ¿no?
- Juliet: Yo quería decir algo en relación a lo que mencionabas, porque varias palabras me resonaron un montón. Primero, con esto que preguntaste también en relación a la organización dentro de la revolución, de la revolución que él está concibiendo, de la manera en la que él y su colectivo de repente están tramando, y recordé como una clase de hace años, en la que, en la que mencionaban de que lo importante para poder desarrollar como políticas interculturales en el país, que es súper plurimultidiverso culturalmente, era, o sea, reconocer qué era lo que implicaba desarrollo o prosperidad para cada una de las culturas, porque de repente para una cultura, este, desarrollo es que todos vivan en una sola casa, no? Y que esa casa esté equipada de cierta manera que, para otra cultura, pues no, cada uno quiere tener departamentos y vivir en edificios altos. Entonces cómo coexisten desde el respeto a su concepto de prosperidad o de progreso, ¿no? Y como, o sea, lo yuca que es encajar todo eso, como un rompecabezas, eso. Entonces entiendo también que la revolución de cada persona naturalmente tiene lógicas particulares y si te alías con otra gente, me imagino que en el grupo de Kallpa también debe haber como, no sé, diálogos en los que uno piensa de una manera y el otro. Claro como en cualquier parte, familia o como uno mismo consigo mismo, ¿no? Puta ayer, dibujé veinte mil cosas, escribí mi diario voy a hacer esto el resto de mi vida y al día siguiente, no sé, pasa algo, me roban el diario, no sé, me roban el celular, me deprimó y digo, puta ya no quiero nada. Yo justo estoy

haciendo un proyecto de investigación por la restauración identitaria porque reconocí en mí, en mi experiencia de vida, y hablo desde mí, como un deterioro identitario, que surge, y ya esto Goffman lo investiga, por la etiquetación social ¿no? O sea, que la gente te pone etiquetas, entonces tú empiezas a asumirlas e identitariamente como te desempoderas o te quedas, te quedas sin la capacidad de poder sostenerte, de conectarte con tus raíces y empiezas a simplemente asimilar lo que supuestamente eres, porque te dicen que eres así, y ahí ocurre como este deterioro identitario que pues es una estigmatización social y que luego termina como en una auto estigmatización, por eso me, como que, entiendo, o sea me pareció genial como el proyecto de Kallpa porque claro, o sea, es justamente desde esa restauración identitaria, porque imagino que todos acá hemos pasado, este, hemos sido etiquetados de diversas maneras y que en eso también nos encontramos ahora, pero que entiendo que Kallpa también, debe haber habido como momentos de diálogo, no solo de cosas chéveres sino también desde las cosas que nos han ido como envolviendo o haciendo renegar como que dices: “puta, sí a mi también, a mi también”, “oe, hay que hacer algo pues huevón, hay que cambiar el mundo”, no, no, no, o sea, no somos nosotros los que tenemos que cambiar, nosotros debemos de posicionarnos, sujetar nuestra identidad y proponer una propuesta, desarrollar una propuesta y sostener una propuesta de restauración identitaria, ¿no? No solamente para nosotros, sino también para un colectivo, lo que es más yuca. Pero es justamente ahí donde se sostiene, la colectividad porque de manera...

- Jorge: O sea, creo que en Kallpa lo que primaba era el respeto de nuestra diversidad, porque todos éramos totalmente diversos. Tenía una compañera que era cristiana, que le gustaba el k-pop, otaku, todo eso, entonces, este [sic]; yo, que me gustaba más el huayno, la cumbia, este; mi otra compañera, que era más como que full habla inglés, pero quedaba eso y, en base a [sic] todo nuestras, nuestras diversidades, reflexionábamos, ¿no? Que ninguno de nosotros es superior y que ninguna de nuestras creencias o ninguna de las culturas es superior, ¿no? Todo lo contrario, que somos diferentes y que se ha tratado de clasificar culturas como superiores en base a cuestiones superficiales. Yo me acuerdo que teníamos una mesa de diálogo en la cual traíamos, este, textos y conversábamos. Decían: “Oye, existe una cultura superior en este, sí”, cuando revisábamos la historia, sí, se dicen que los paracas son los mejores haciendo telas y los chavines son estos, pero que son, porque hay una comparación así, este, porque tuvieron más desarrollo en técnicas, viendo técnicas también desde el

lado, del antropólogo occidental que viene a ver que, que tanto se han esmerado, ¿no? Pero no, el arte no se basa en cuando [sic], cuan desarrollado [sic] tengo un técnica, sino qué es lo que quiero expresar, entonces, así poco a poco como que nos fuimos como descolonizando nosotros, no digo, no digo que estamos completamente descolonizados, pero sí, siempre, siempre, no ha habido estas peleas de posiciones diferentes, más bien habido la pelea de traer nuestras, perdón, habido el diálogo de traer nuestras experiencias y conectarlas en sentido de que pucha hay que reconocernos diferentes y dejarnos desde esa diferencia, de que nosotros ahora somos familia. Le pasa algo a alguien y vamos a. Eso es lo más importante creo que de la descolonización que el mundo occidental diluye los lazos, mientras que el mundo andino, el mundo originario construye lazos y los hace fuertes, vivimos en una sociedad líquida, que donde no existe ya, nos conocimos un ratito, hicimos el taller y de ahí nunca más nos volvimos a hablar.

- Alejandra: Algo que me hace mucho sentido lo que dice Jorge, mi psicóloga, para esto yo, desde que llegué acá, yo pasé por varios procesos con psicólogas y psicólogos, pero yo ya estaba, yo necesitaba una perspectiva decolonial para la psicología, yo ya no podía estar con psicólogos que me decían que -no, tú eres migrante, tienes que acoplarte- o sea, no, era más victimismo, era más culpa hacia mí, me sentía peor, entonces no. Lo que necesitaba de todas formas y creo que necesitamos como personas migrantes o personas que nos reconocemos de cierta identidad, también son personas que estén dando servicios con la misma mirada decolonial. Entonces, lo que dices respecto a los vínculos, mi psicóloga en un momento me dijo que lo que, lo que pasa con el colonialismo es que exactamente diluye lazos. O sea, creo que nuestra chamba también es familiarizarnos con nuestra identidad, pero también hacernos más fuertes con personas que creemos nosotros que son, que tenemos identidades similares o que podemos crecer juntas, o sea, unir, unir fuerzas, unir lazos, crear familias, crear familias más que nada, porque eso es lo que se ha ido dejando por el individualismo, creemos que estamos solos acá, pero en realidad no lo estamos, ya bueno, eso por ese lado. Dos, este es mi dibujito, este es mi dibujo, bueno se supone que es mi mamá de joven, esto es Huancayo, este es un sombrero huanca, pero como no tenía colores, le quise, esta parte, esta cinta, yo quería que sea de color rosado, rosado sí porque los colores, cuando le ponen cintas de colores a los sombreros o los sombreros tienen otros colores significa que estás soltero y ya cuando tienes colores oscuros o el color típico que es este color creo, sí este color, es que ya tienes pareja, y el negro es ya para

personas, mujeres mayores o que han enviudado. Entonces, esto de acá, estas florcitas de acá, por la manta huancaína, no sé dibujarla bien, pero la manta y la coquita de tres cuando, sí, eso. Prácticamente la identidad la he relacionado bastante a mi herencia familiar y a los cuidados que salen de mi abuela y de mi mamá, más allá de la familia nuclear que tengo, que es mi papá, mi mamá, mi hermana y yo, más que nada la he situado en mi herencia de mujeres, creo que, por el lado de la sanación, porque me sanaban mucho con coca, me hacían chupar desde niña. No sé si saben qué cosa es chupar, este, cuando tienes susto, enfermedades de niño o de niña así que tal vez no tengan tanta explicación, hay una señora mayor que, usualmente, es tu abuela o es una señora de confianza mayor que te tira en el piso, estás en una camita y literalmente te chupa la piel, absorbe, te echa, te pone un líquido, que es una mezcla de hierbitas, te la pone y lo escupe, es como ella está sacándote los males y mientras, a mí me daba caramelitos de limón siempre, y también luego me pasaba con humo de cigarro, entonces esa era una limpia total que me hacía yo cada dos meses o cada tres meses.

Ya no, ya no, porque uno, que yo sepa, creo que la señora que me hacía ya falleció y mi abuela no, no me lo puede hacer porque mi mamá cree que mi abuela no debería incluirse en mis males personales porque ella se los lleva. Y recuerdo que cuando yo estaba acá y empecé a tener, yo, para un sepan un ratito, cuando era niña yo tenía bastantes sueños malos, este, sufría de insomnio, como que sudaba en las noches y por eso también me hacían chupar, y yo busqué acá así en toda mi, no sé si decirlo inocencia, pero yo cuando llegué acá, yo le pregunté a una amiga: “oye, sabes acá dónde se hacen chupar”, “dónde se hacen chupar” y me dijo: “¿qué?” y le expliqué un poco y me dijo: “qué raro que te hayan hecho eso”, entonces entendí que acá no, la gente no se hace chupar. Entonces, más que nada he relacionado la identidad con mi herencia de curación, de hecho mi abuela, mi tía, mi tía que ya falleció y también tuve una tía-tía-tía-tía abuela que la mataron en Huancavelica, hasta donde yo sé, porque era bruja allá y lo que sucede con eso es que mi tía-tía-tía-tía trabajaba con hierbas y trabajaba con, era, no era vidente pero era como, ella trabajaba con tu cuerpo, o sea sabía que males tenías, te veía, tú tienes esto en la cadera, te tenías que hacer checar de la cadera y evidentemente estabas mal; y yo desde pequeña empecé a tener sueños, sueños muy ligados a mi familia o a muertes y esto ya medio me empezó a dar miedo cuando yo llegué acá. Cuando yo llegué acá, eso es lo que me dice mi abuela, que acá se encendió mi llama, en Lima se encendió tu llama no en Huancayo, porque acá en

Lima es cuando empecé a tener también sueños, pero de mi familia en Huancayo y cuando pasaba que soñaba con una tía que no sé qué, que no había visto en no sé cuántos años, le decía a mi mamá y efectivamente ella visitaba a la tía y había algo ahí, y eso empezó a ser más recurrente, medio que decidí, había decidido un tiempo, medio que fue en pandemia, un poco medio involucrarme en esto de la sanación porque mi abuela y mi tía, tía estaban involucradas en esto, pero da miedo, da miedo involucrarse en ese mundo, más que nada cuando no estas con tu familia porque si lo hago yo sola acá, sin ninguna protección de mi abuela ni de mi mamá no sé qué sería de mi casa, no sé. En pandemia, cuando estuve sola acá intenté hacerlo un par de veces, informándome con mi abuela, estaba en llamada con mi abuela y yo había soñado con mi abuelo una semana, por ejemplo, una semana seguida soñé con mi abuelo fallecido, entonces yo le conté eso a mi abuela y mi abuela me dijo: “Puedes intentar comunicarte con él”, y yo: “¿Qué?”, me dijo: “Sí, si has soñado con él en tu sueño, llámalo”. Yo medio que, para esto, a veces, tengo un poco de control sobre mis sueños, a veces, no. Resulta que esa semana estuve prendiendo muchas cosas en mi casa, incluyendo coca, incluyendo unas hierbas que traje de allá y ese fin de semana yo estaba bañándome y escucho una voz masculina que me dice Lucero y yo grité, mi mamá estaba en la sala y me dijo qué pasa, y le dije has escuchado que me han llamado y me dijo que no y dije es mi abuelo, ella abrió todas las ventanas, abrió todas las puertas, según ella lo sacó, porque no era mi abuelo sino mi mamá también hubiera sabido que era mi abuelo. El tema es que creo que hay un lado de curación materna que me da miedo explorar, pero sé que hay algo que, de identidad ahí, de parte de mi mamá, de parte de todo esto. Yo había terminado con una persona, con un chico, hace tres años, no sabía nada de esa persona en tres meses y yo sueño, es que va mas que nada con los sueños, que este chico, no, la mamá del chico, este, me llevó al barrio chino, en el sueño, y que me hizo probar chocolates y me hizo masajear la columna en el barrio chino y me dijo -va a ser por tu bien, por tu amor propio- que no se qué. A la semana, el chico me escribe, qué raro ya, no lo voy a relacionar con el sueño, me escribe y me dice sí para vernos, nos vimos el fin de semana y yo bajo del departamento, salgo y el chico está con una, con una cajita y yo digo: “qué es eso”, y no, no eran chocolates, pero era un postre, “¡Ah!, ¡qué rico!”, “Sí, me lo mandó mi mamá”, y yo le dije: “¿Qué?, ¿Tu mamá?”, “Sí, es que especialmente me dijo que es para ti”. Entonces, yo en el sueño también había visto a su mamá tal cual, pero con esa cajita de chocolates, entonces cuando yo lo vi, bajé, yo lo vi con ese postre que me

había dado su mamá fue como muy chocante, muy como, en efecto, yo hablé de eso con él y me dijo: “Sí, mi mamá me ha estado preguntando por ti, cómo estás llevando el distanciamiento, la ruptura”, no sé qué. Entonces, fue como, son cosas bien chocantes.

- Williams: Básicamente, lo que, no sé cómo decirlo, me he puesto un poco sensible también. Pero, yo no sé mucho de danzas, o sea, no me sale[n] mucho las danzas compuestas, suelo imitar muy bien, pero de ahí a que me salga algo. Entonces, explorando sobre el poder, en realidad, este, he hecho algo como, digamos, varios pasos que indican en realidad, lo que me, lo que falta digamos, o lo que suele, si falta es parte del, no sé cómo explicarlo, parte del poder. Pucha [expresión que significa que vas a introducir algo que es un poco complicado], les voy a contar algo bien corto y creo que ya se lo había contado un poco a Lucero y es que, este, yo cometí el peor error de comprar un departamento, empecé a vivir solo y básicamente desde que entré al departamento he sentido como falta de poder. Por eso, mientras exploraba dije mierda y es que, este, siento que a veces el poder puede venir desde mi primer paso que sueles creer que es que tengas todo, que tengas todo y cuando yo me compré el departamento dije: “¡Ah!”, digamos que estoy por encima de mi promoción de colegio, por eso mi promoción de actua [actuación], ¿no? Porque es: “mano, ya te has mudado, quién como tú”, incluso Lucero también me lo dijo: “Ya tienes tu depa [departamento], quién como tú, ya vives solo”, ¿no? Y el segundo paso que era como una fiesta, porque era lo primero que pensé fue que una vez que me mude, mira, ya me quedan acá cerquita los tonos y va ser lo máximo, lo máximo. Pero, este, no, bueno me mudé en pandemia, entonces este, no, no, no. Sentí que el hecho, incluso no me salió porque hace rato lo estaba haciendo y no hacía sonido con mis pies, porque básicamente sentí eso, dejé de hacer ruido. Una vez que entré, por más que, la gente empezó hacer ruido por mí, pero yo dejé de hacer ruido porque simplemente no me sentía bien, estaba mal económicamente, entonces perdí el habla, perdí el poder de poder comunicarme y decir: “Oe [Oye], mano, me está yendo mal” Porque para nadie ni a balas le va mal a ese huevón [expresión coloquial que significa tipo]. Entonces este, y de ahí este, y incluso perdí el sueño, estaba tan estresado que perdí el sueño y me di cuenta que básicamente dormir también es poder, si tú puedes dormir tienes esa fuerza, eres más fuerte que los demás, el hecho de que yo perdí, me acostaba a dormir y yo pensaba: “ya no sé qué voy a hacer mañana, me van a quitar el depa

[departamento], voy a quedar tan mal delante de todos”, “ah, ya se compró el depa y ya lo botaron”, “me van a quitar el depa en cualquier momento”, mis papás estaban tranquilos, contentos, “no quiero volver a eso”, ¿no? Y perdí el sueño, no dormía, y este, qué más, el trabajo, lo que pasa es que desde que pasó todo esto me conllevó a una depresión [*sic*] que, básicamente, ni siquiera me daba ganas de trabajar y llegaba a casa a veces cansado, ni siquiera comía porque estás tan, tan, “Hoy no tengo tanto humor”, que ni yo ni mi pareja comíamos, era nos vamos a dormir así, no tienes ganas, yo tampoco, y a veces tenía ganas de llorar de la nada, por así decirlo. Entonces, sentí que perdí el poder del trabajo porque eso conllevaba que al día siguiente no quiero trabajar, decía: “No quiero trabajar” y mi pareja: “Yo tampoco”, para luego en la noche volver a lo mismo: “Por qué no trabajé”, y volver a una tortura horrible. Y el último paso que, no se lo he contado a muchas personas, a veces no sé ni siquiera por qué me estoy animando, pero es, este, cómo decirlo, el poder de perderle miedo a poder morir o algo así porque, quizá todos tenemos fuerzas o tenemos muchas cosas, porque tenemos miedo a morir y hacemos cosas porque queremos, queremos seguir viviendo y queremos una vida mejor, por así decirlo; y llegó un punto en la que sentí que había perdido esas, ese miedo porque, mi balcón tiene, mi balcón tiene una rejita pero por mi ventana puedes salir y hay como un, no tiene reja, o sea si te vas, te vas dieciocho pisos para abajo y empecé a jugar ahí, empecé a jugar ahí y digo en qué momento -oye me puedo resbalar y me sacó la mierda dieciocho pisos- pero no, no, no sé, perdí el miedo a morir, era simplemente voy a caminar solo para ver qué tanto miedo tengo, y a veces ponía mi pie un poco afuera y decía: “uy, ahorita me suicido” y iba a terminar como esos actores que se terminan suicidando siempre a esa edad y ya, no lo volví hacer porque mi pareja me vio y me dijo: “Oye, quieres entrar”, entonces me tuve que meter y ya no lo volví hacer, pero, básicamente, de ahí ya cuando empezó el ciclo, digamos, este, porque no tenía trabajo, me había comprado un departamento peor ya no tenía trabajo, ya ahorita con Luna y todo eso, digamos que, me he dado cuenta que he vuelto a tener la fuerza de dormir, he vuelto, digamos, a tener este miedo a morir, porque ahora si me da miedo morir, miedo que me maten y también he tenido esa fuerza de trabajo, “Oye, que divertido es que las cosas sigan yendo, ¿no?” Y, incluso, [*sic*] de hablarlo, ¿no? De verdad que nunca pensaba hablarlo y, y eso; incluso, unirme acá, porque toda una temporada creo que me escribió no sé quién más personas, incluso tú me escribías y me llamabas y yo no contestaba nadie, y tú Alvaro, te voy a ser sincero, yo sí vi tu

mensaje en Messenger, no lo quise porque seguía en esa etapa de no, no, no quiero hacer nada y si no era porque me escribías al WhatsApp, “A ver, espero que me boten”. Entonces, siento que eso es poder, es este, son esas pequeñas cosas, la felicidad, las ganas de poder hablar, el miedo a morir son poder.

- Jorge: Oye, me ha resonado que el dormir es poder.
- Alejandra y Juliet: Totalmente.
- Jorge: Tanta, tanta, tanta lógica, tanta razón. Si no puedes dormir es porque estás siendo controlado por algún tipo de poder.
- Juliet: Igual, creo que se está generando este espacio para abrirnos, ¿no? Y me agrada mucho estar acá. También, tenía como mis dudas de entrar acá porque también soy media como muy caserita, me gusta mucho estar mucho en mi casa o estar en espacios íntimos y también soy como muy chuncha para conocer gente, pero cuando entro en confianza también me gusta mucho y siento que eso está pasando.
- Alejandra: En mi caso me gusta mucho el jaguar, me encanta el jaguar y el jaguar es un animalito que está en la sierra y en la selva, en ambos lugares esta, no perdón, el puma, y al puma cuando he estado en Huancavelica lo he visto, pero así uff lejísimos, mi abuela si me contó que se topó con muchos pumas. El tema es que, personal, me gusta mucho la trobada porque, también, parte de mi vida he crecido en la selva, pero en la selva central, Satipo, Oxapampa, más que nada en Satipo, y ahí solía haber bastantes grupos que bailaban y de hecho me siento identificada con ambas danzas, con la de la selva y la sierra, de hecho, si no me equivoco, esta danza es como una especie de mix porque no solo los saltos son para arriba, saltos verticales como en la selva, sino también hay pasos horizontales como en la sierra, también hay pasos fuertes. Entonces, me gusta mucho personalmente esta danza también porque proyecta bastante energía de las mujeres, muchísima, no digo que otras danzas no, pero esta me gusta mucho, y me gusta mucho Calamarda, bastante, es un grupo del Altiplano, bastante, bastante, bastante, eso. Con el poder siento que los movimientos verticales, de abajo para arriba, te dan cierta, cierto, cierto estatus cuando estás bailando y lo mismo con los pasos horizontales, o sea te dan cierto estatus todo lo que estás, con todo lo que te estás moviendo. Entonces esta danza y exactamente el puma como que para mí me genera mucha presencia en el escenario y cuando estas saltando, saltando en cada ritmo es como, estás viendo desde una danza como poder ver ciertas cosas desde la parte de arriba y desde la parte de abajo, entonces es, me hace recordar bastante a las montañas, cuando estás arriba en el pico sientes un vértigo, lo mismo

siento cuando estoy bailando y estoy arriba, saltando, y cuando estoy abajo, siento y miro arriba como muy grande. Entonces siento que esta danza y las danzas del mix de la selva y los andes me dan ambos que puedo ver arriba, que puedo ver abajo y que también me siento estable, o sea, el poder más que nada en, viéndolo desde ambas perspectivas, no necesitas estar arriba, no necesitas estar abajo ni tampoco al medio para sentirte en una posición de poder, como puedes estar en cualquier lado geográficamente hablando o políticamente hablando e igual puedes estar en una posición de poder. Por ejemplo, cuando asumes un cargo siendo, lo que pasó con Pedro Castillo, ¿no? O lo que a pasado con, en su momento, con Toledo cuando asumen ciertas posiciones de poder, sea de donde vengas puede ser que en algún momento se te llegue a corromper, entonces sea donde estés arriba, abajo, al medio es importante la identificación, pero también es importante reconocer, lastimosamente, el poder tal y como lo conocemos en la república, te puede corromper y puede corromper masas.

- Juliet: O sea, muy personal para mí siempre, siempre he tenido la confrontación al momento de crear, o sea, entender la palabra de crear. O sea, nunca, me he confrontado mucho, siempre muy pesado para mí o me hecho bolas, me he puesto muy cabezona, he pensado: “ya, pero uno más uno es dos”, así muy matemática y estoy aprendiendo a desinflar la cabeza y dejar que vayan apareciendo movimientos. Y recordando un poco la última, así como conectando imágenes, conecté con el poder que puso Jorge en su planta con el puño arriba y las raíces, y me acordé de mi dibujo que también tenía ramas y vi la semillita y dije, claro, para mí el, me viene como esa, como la sensación de que hay mucho potencial, mucha potencialidad al inicio de algo, ¿no?, como al primer brote de una plantita o cuando se fecunda un cigoto, no sé, esos momento como de estallido y empieza a crecer todo despacio, pero ese inicial es como no sé. En mi caso, es como sentirme libre y mi mente creo que actuó con ese movimiento del caballo porque es un movimiento que aprendí hace años y siempre me ha gustado mucho porque me ha permitido como soltarme arriba pero sin caerme porque igual tengo las piernas fijas, entonces eso, el poder moverme, girar, saltar, rebuznar, he hacer algo rápido, despacio o contenido pero poder estar sobre mi eje, sobre mi espacio, yo parada o reorganizando todo para mí ha sido un acto de poder, no? o sea el hecho de hacerlo y no hacerlo desde, que siempre me pasa, como muy pensado, sino tratando de aflorar y creo que para que ello ocurra ha contribuido mucho esta confianza de grupo que se ha ido gestionando a lo largo del proceso

porque no me ha pasado en otros espacios, normalmente es como ya: “pero tengo que hacerlo bien, porque tengo que enfocarme en las oposiciones, tengo que enfocarme en que no suenen mis pies, tengo que enfocarme en que no me resbale ni que me vaya de tiempo”, ¿no? O sea, tener como ese aire para poder escuchar no más como un movimiento, ya, esto me acordó y ya, esto debe ir así y ya, y empezar a traer, ¿no? No sé si crear, pero sí como recolectar memorias que tengo y ya, como que salgan y decir ya hasta acá no más, y regresar a la semillita, y eso, eso fue como lo que me salió.

- Jorge: Para mí, en un principio estaba como más explorativo pero después ya dije: “bueno, vamos a conectar todo esto que ya hemos encontrado con el poder”. Tenía como una resistencia al poder, o sea no querían representar al poder sino quería representar el resistir al poder, entonces la primera parte es en la que estoy reconociendo, este, la tierra, la tierra, el agua, el sol, el cómo camino con bastante orgullo del que soy, pero para después resistir al poder, y creo que resistir al poder implica tener un poco de poder sobre lo que eres, sobre de dónde vienes, sobre de dónde, entonces creo que yo me empoderado desde mis raíces, desde lo que sé, desde, y eso me permite resistir al poder y lo conecté con esta imagen de, de esta mamita que está tirando la onda al helicóptero, pero también a las marchas que hay acá en Lima, cogidos de la mano cuando te vas a enfrentar con la policía y no te puedes soltar de tus compañeres. Entonces, creo que estaba jugando en esa dualidad, desde el poder que tengo, desde lo que soy y mi resistencia al poder, a otro tipo de poder, eso.
- Alejandra: Tiene mucho sentido esto de acá, esto, que hayas hecho esto porque en varias danzas de la sierra te agarras, estas en conjunto ahí y haces movimientos bien marciales o para abajo, para acá, pero esto tiene bastante sentido, incluso cuando labras, este, te tienes que agarrar de los toros a veces si se caen los agarras así y ya ellos están labrando.
- Juliet: Yo también, yo también pensé en karate y justo ahora que dijiste marcial también. Hoy día hice por primera, o sea mi compañero es, bueno la familia, él ha hecho karate toda su vida y su familia son de karatecas, entonces él me estaba enseñando hoy día un poco y por primera vez en mi vida, bueno no por primera vez porque cuando era niña golpee una vez a una chibola, pero por primera vez, o sea, como lo golpeé y él me dijo, o sea, estaba primero lo técnico y ahora dice: “ya, ahora tienes que probar el impacto en el cuerpo”, y me dice: “tranqui que yo voy a protegerme acá” y le digo que ya, y me dice: “ya, pero de verdad, hazlo con fuerza” y le hago un poquito más y me dice: “no, más fuerte, como lo has estado haciendo” y le

metí una fuerte y él se fue para atrás, yo me asusté y me dijo: “de nuevo”, como no te quedas con el susto, ¿no?, y me vio muy conmocionada y me abrazó, y yo empecé a llorar porque siempre he tenido como que mucho miedo al impacto físico, o sea, desde niña he visto violencia en mi contexto, no sé, en fiestas, gente borracha dándose duro, en fiestas patronales, o, no sé, en tu propia jato [casa] tus tíos mechándose [peleándose] o tus viejos [papás] también, ¿no? O tus hermanos, no sé, o en la calle, te roban y te golpean ¿no? Ha sido por primera vez que golpeo a alguien [sic] y me he conmocionado tanto que he llorado y me dijo: “Ya, ¿cómo estás?”, se me pasó y dije: “Ya, no me voy a quedar con el susto” y le metí unas más y yo le digo: “¿Cómo está?” y él me dice: “Bien, tranqui”, le alzo el polo y tenía la panza rojita, y no. Pero me sentí los puños de acero, no lo voy a negar, pero tenía ese reencuentro de emociones, de sentirme así adrenalínica, pero al mismo tiempo sentirme asustada, y él me explico, en karate al inicio también muchos niños o gente que tiene un bloqueo con su poder, con su fuerza se conmociona mucho frente el primer impacto, por eso es que me decía que golpee para que tenga un impacto fuerte. Y dije claro, o sea, que fuerte es como reconocer tu poder en contacto con otro cuerpo, o sea, así, sin filtro, pum, pero eso también en mi mente caminaba, mi mente estaba en loop, pum, pum, pum, pum, pum, y luego dije ya, pero estoy pensando solo en ese momento pero el contexto era un contexto seguro, un contexto consensuado, un contexto de protección, un contexto de, no sé, de muchos, de mucha contención, entonces no era un contexto de solo el golpe que normalmente está estigmatizado, no, no golpees, no era algo negativo, o sea era algo, no sé, era parte de un deporte o de una disciplina. Entonces, también recuerdo esto del poder, como a veces digo: “no quiero poder, cosas del diablo”, pero sí pues, ¿no? Es como que todo se mercantiliza también, ¿no? Y hace como marca Perú, poder occidental y todo lo que es occidental es poder y es como que ya, los más fuertes.

- Jorge: Todos lo tenemos acá, todos lo tenemos acá, solo que a veces le tenemos miedo, cuando lo soltamos le tenemos miedo, nos conmocionamos.
- Juliet: Es que también hay una memoria muy fuerte en relación a, digamos, a tu poca capacidad, a tu poco poder, la creencia de que tu poder no es tan grande, de que te van a cagar después de repente o ver a la otra persona agredir, entre comillas, o golpear para mi es horrible, el decir: “ya, pero, pero yo generé eso” su, su pancita roja, ¿no?
- Jorge: Tiene que ver, tiene que ver con el aspecto que hablaba también ella, no sabemos manejar el poder y desde el cuerpo, desde lo marcial, cuando aprendes a manejar ese poder que tienes ahí, yo imagino que la gente que adquiere un poder

político nunca ha tenido ese poder, no saben manejarlo. Yo no pienso que el poder corrompa a la gente, porque, al contrario, el poder devela nada más toda tu poquedad; más bien, es el sistema que, como se llama, está estructurado corruptamente, es el sistema el que es corrupto, las personas que no sabemos manejar el poder, que nunca hemos tenido tal poder, tanta cultura de poder, este, ya desde el cuerpo, me imagino que hay un montón de gente como Juliet que no confía en su cuerpo, que no confía, que siempre andamos

- Alejandra: Es por un entorno en donde te han dicho desde que has llegado que una persona no pertenece a Lima, que ciertas personas no pertenecen a Lima y que deberías actuar de cierta manera, que no te deberías reír tanto, que no deberías hablar en quechua en los micros, no deberías vestirte de tal manera, ¿no?
- Juliet: También es una lógica académica, tan vertical, ¿no? Y encorsetada en relación a, a una ruta, ¿no? O sea, claro, sé libre, pero cómo carajos soy libre si no entiendo bien, si me vas a poner del cero al veinte una nota en relación a mi libertad si vas a calificar o, o no sé, medir mi libertad, ¿no? o sea, cómo es que soy libre así, ¿no? O sea, y creo que obviamente la educación está sujeta a también, a todo un movimiento occidental, ¿no? Que, que me haga repetir, ¿no?

Anexo 4. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.

30 DE MAYO DE 2023 00:59:29

- Juliet: La verdad tenía pensado traer algo relacionado, pero hoy día justo fui a recoger un documento, pero en general lo que tenía que me incomodaba, porque era algo que nos incomodaba de nosotros, pero ya no. En mi caso cuando era niña me incomodaba mucho mi apellido, me daba vergüenza que, porque mi nombre es Juliet, está en inglés, en otro idioma, era un nombre más hegemónico, por así decirlo, pero mi apellido era Pacahuala y mi otro apellido era Mallqui, o sea, era andino porque era andino, no había cómo camuflar la huevada y mi segundo nombre es Rashell. Mi papá fue profesor de inglés cuando era joven y a mi mamá le gusta la huevada del inglés, y mi mamá es Raquel y no querían que sea Raquel, mi papá quería que sea Rachel, pero mi mamá dijo: “no, que sea diferente, que sea con “s” y con doble “l” porque mi otro apellido es Mallqui con doble “l”. Yo sentía mucha vergüenza porque sentía que era muy mezclado mi nombre y recuerdo que en mis cuadernos me daba vergüenza que salgan mis nombres, entonces les ponía stickers o los rayaba o en mi cuaderno de control le pasaba dedo para que se vaya borrando mi nombre, y lo que más me daba vergüenza era cuando, a veces de niña recuerdo que sacaba diplomas y me llamaban al frente para darme mi diploma, ¿no? Y te llamaban por el micro a todo el colegio por tu nombre completo y para mí era palta, no salía en la victoria por la diploma, sino salía como muy palteada [avergonzada], ¿no? Y justo hoy día fui a recoger, bebés [chicas y chicos], adivinen qué es (muestra su diploma de bachiller), sí, y, bueno, dije ya pues, conecto. Incluso, recuerdo una vez cuando estaba, cuando iba hacer la primera temporada profesional, digamos, que trabajaba en una compañía de teatro, me preguntaron cómo quería que salga mi nombre en el afiche, ¿no? Y yo dije: “Bueno, como mi nombre, ¿no? O sea, Juliet Pacahuala” y me dijo: “Bueno, porque tu nombre es bonito, pero tu apellido no sé, puedes ponerte un nombre artístico, ¿no?” Como me sugirieron eso y yo me sentía avergonzada, pero más vergüenza me daba negar mi apellido porque igual es mi apellido, igual se van a enterar, y ya estaba yo un toque más grande, ¿no? ya estaba en la escuela, entonces dije: “No, sí me gusta mi apellido”, porque es un toque grande también, me dijeron: “Es Pacahuala, es como que Juliet, puedes poner de repente “P.” o “M.”, algo, no sé” y yo dije: “No, que sea Pacahuala,

puedes sacar mi otro apellido si quieres, pero está bien Juliet Pacahuala” Y mi manera ahora de presentarme es Juliet Pacahuala, pero no fue algo que siempre usé, muchos años me dio vergüenza mi apellido. Ahora, me sigue palteando un toque [un poco] mi segundo nombre que es Rashell, pero, bueno, ya, es con lo que hay que vivir. Creo que igual, igual si hubiera sentido como esta, este señalamiento de chola, porque son apellidos andinos, ¿no? Aunque tenga otro nombre, aunque me hubiera llamado María, más clásico, creo que igual el, hubiera preferido llamarme María del Campo, María Rojas, María Ramos, no sé, como cualquier otro apellido. Yo me acuerdo que a veces decía: “Por qué no me llamé como mis apellidos maternos”, o sea, los apellidos de mis papás, mi papá es Pacahuala Cabezas y mi mamá es Mallqui Córdova, y yo decía: “por qué no me llamé Córdova Cabezas, Cabezas Córdova, pero por qué Pacahuala Mallqui”, ¿no?, porque no había cómo encaletarlo [hacerlo menos notorio]. Pero, bueno, creo que no, o sea, sí fue como intenso y ahora cuando hacía las pasadas era como, puta, qué palta, ¿no? Porque tantos momentos que quizá pudieron haber sido celebrados por mi como niña diciendo: “Sí, me saqué mi diploma” y todo, yo veo mis fotos y estoy así, ¿no? también es mi personalidad para adentro, ¿no? Pero no lo hablaba y creo que por eso también son importantes estos espacios. No sé si me sienta orgullosa, creo que es como que, creo que lo que me tocó, o sea es aleatorio. Pero creo que la medida en la que fui conociendo o resintiendo, reconociendo un poco el gozo dentro de, dentro de la identidad a la que me fui aproximando como andina, porque digamos que estudiaba en un colegio acá en Lima y viajaba allá a provincia y mis acercamientos de niña, digamos, a lo andino era no sé, esto de estar en un tono a las cuatro de la mañana porque mis viejos chupaban, ¿no? Durmiendo en sillitas; entonces, no era algo que yo disfrutaba, ¿no? Era algo como que bueno, ya, y quedarme sola no me gustaba porque eran casas, pues grandes y hacía frío y me daba miedo, entonces los acompañaba y tenía que esperar a que terminen de chupar, que me compren una salchipapa o algo, que me presten sus casacas para estar así en el mueble, entonces no era algo que disfrutaba. Pero mientras fui creciendo y empecé a meterme a bailar, no ha chupar porque mis viejos eran como que, y la gente es como bien picaflor, pero si como a bailar, empecé a disfrutar más, conversor más con vecinos, vecinas, relacionarme, fui creciendo, relacionándome y fui disfrutando, gozando.

- Alejandra: ¿Cómo sientes ahora tu relación cuando te presentas con nuevos grupos, con nuevas personas? Cuando te presentas como Juliet Pacahuala, ¿cómo sientes su

interacción contigo? Que hay una barrera entre tus apellidos, que hay muchas preguntas de dónde vienes o sientes que hay ahí como aún eso de “tu apellido es Pacahuala, pero no pareces” algo así.

- Juliet: Sí, me ha pasado porque, incluso, a mí también, fenotípicamente, me dicen: “Ay, no eres como del sur, de Chincha, no tienes familia por ahí”. Creo que igual está por ahí, no sé, hablar en general es como complejo, pero, personalmente, es como que ya no me importa, creo que ya me siento bastante cómoda con mi apellido o con lo que mi apellido implica, ¿no? Mi herencia, mis ancestros, no lo sé, entrar como a todo lo romántico de ello, es de donde vengo, entonces, no sé si tendría que ser más o menos de lo que es, si no es su expectativa o son sus expectativas, *fuck you* [jódete].
- Jorge: Yo traje una gorra de mi abuelita, mi abuelita ya falleció. A ver, creo que mi infancia, primero, para hablar de mi abuelita, mi abuelita y yo nunca nos llevamos, mi abuelita era muy conservadora, pero es parte también de, y yo creo que en mi infancia y mi adolescencia fui bastante rebelde, incluso, no el rebelde que yo quisiera, rebelde en el sentido de no sé, de ser travieso pues, de ser pirañita, y como que no tenía, todavía no tenía ese acercamiento a lo cultural, a mis raíces, a donde vengo, ¿no? Pero en cambio sí, durante mi infancia y mi adolescencia, era como no tenía ese acercamiento porque me negaba también, mi infancia y adolescencia han sido de mucho bullying, yo era el cholo o la llama o adjetivos por el estilo del grupo, este, que me dolían, que sí me dolían. En un momento, estuve en dos colegios, un colegio estatal, lamentablemente los colegios estatales en el Perú es donde más se replican la violencia, este, y terminé jalando como tres veces el año, porque me hacían bullying, porque en mi salón había un montón de pirañitas y yo quería ser parte del grupo, pero también era parte del grupo pero era al que le pegaban en el grupo entonces trataba de ser aceptado y ahí hay un montón de conflictos, este, me tuvieron que retirar del colegio porque ya si jalas tres veces no puedes estar en ese colegio. Y justo estaba viendo una escuela, un colegio nuevo, privado, no, no, no privado, pagábamos igual sesenta lucas, entonces me pusieron ahí, me aceptaron, me aceptaron como el número cuarenta y dos, o sea, un aula de cuarenta y dos alumnos y ese colegio estaba pensado que tenga veinticinco alumnos, nada más. En el colegio tenía amigos, lo bueno que, no sé si lo bueno ya, pero ese colegio tenía amigos, era porque estamos empezando aceptamos a todo mundo, pero al próximo año solo se quedan los que dan examen y pasan y aprueban el examen. Fui a este colegio y este colegio, me siguieron haciendo bullying y ahí conocí a una persona muy importante para mí, que es mi madrina, en

ese tiempo era mi profesora de historia y de arte, y fue con ella que empecé a entrar a este lado de la actuación, del arte, lo cultural y a criticar un poquito, este, el sistema, por así decirlo, pero igual ahí me seguían bulleando [del inglés *bullying*]. Yo recuerdo, traje la, a ver por qué se conecta esto, primero porque recuerdo a mi abuelita, al final de sus días yo ya me había reconciliado con mis raíces, pero todavía no con mi abuelita, pero mi papá sabía que a mí ya me gustaba la danza, me gustaba este, me gustaba ir a Huancayo, al Santiago, me gustaba todo lo que tenía que ver con mis raíces andinas. Entonces, este, cuando mi abuelita fallece, este, yo me acerco más a la figura de mi abuelita por mi papá porque era su mamá y él estaba sufriendo mucho, y mi papá me hablaba un montón de mi abuelita y todo eso, ¿no? que para él, o sea, él entendía porque rechazaba yo a mi abuelita pero que él había vivido toda la violencia de mi abuelita, él contaba así: “Mi mamá le contestabas y tenía un anillo así”, entonces plum te reventaba la boca, nunca lo dejó hacer su vida, por eso él cometió los errores que cometió también, este, y agarró y me regaló esto y unas mantitas de mi abuela, sus mantas yo las tengo, me las regaló a mí, y yo dije: “Bueno, es una manera de reconciliarme con mi abuela”, ya me había reconciliado con mis raíces, había que reconciliarse con mi abuela. Así como era formada mi abuela, tenía también esas cosas muy simbólicas para mí con, con la idea que tengo yo de luchar por reivindicar nuestros saberes, nuestra cultura, revalorar todo eso, ¿no? Este, por eso conecta conmigo. Ahora, trayéndolo a la escuela, yo, me gustaba, ahí empecé a bailar y empecé a actuar, y como actuaba bien, hacía papeles de cholo, y en realidad hice dos obras, la primera obra que hice fue de mujer, esta historia del campesino que maltrata su mujer y dice: “Yo quisiera ser mujer” y al día siguiente se convierte en mujer, ya igual, cholo, campesino, que va y dice: “La mujer no hace nada, los hombres nos partimos el lomo” y al día siguiente despierta como mujer, todo mundo, me amaron los profes, la gente grande, las mamás, al día siguiente, este, cabro, gay, bulleado por cabro en la escuela, yo era el cabro del grupo, del salón, de toda la escuela porque fue para el día de la madre, este, entonces, era todo el tiempo cabro, cabro, cabro, cabro. Después, vino el día del campesino, armamos nuevamente una obra y de nuevo de cholo, este, encima de cabro serrano, entiendes, así era, hice bien también el papel, la gente amaba como actuaba, los profesores, las madres, todos los que venían a ver los shows “bravo, bien bacán”, pero al día siguiente los, los alumnos, no sé si envidia, pero era encima de cabro, era “cholo cabro”, era así, “Eres llama o eres cabra” me decían, algo así, entonces, eso era fuerte. Cuando empecé a bailar, luego vinieron

concursos de danza y todo eso, me vestía, en los concursos de danza por lo general son vestimentas andinas, y me decían: “Oye, estás viniendo con ropa de calle, con lo que andas en tu casa”, paraba con mi yankee y me decían: “esa es tu sandalia de diario”, cosas así. Entonces, este grupo que había entrado a hacer danza y teatro, estábamos hablando sobre estas cosas, sobre cómo miramos la cultura, sobre cómo mirábamos al otro también y por un momento eso me ayudó a sostener el bullying, el ser jodido por cabro, igual yo era adolescente, los adolescentes queremos pertenecer a algo, entonces era excluido, era un conflicto bastante grande para mí en las ideas que se me estaban construyendo y en las ideas que, y en la gente que me rodeaba. Al final, decidí apoyarme en lo que me gustaba, lo que empecé amar que fue el teatro y con el teatro empecé a poder defenderme de alguna manera, este, y a sentirse orgulloso de mis raíces y me compré un polo que decía “cholo soy” y ya decía: “Sí pues, soy cholo pues, soy cholo” aunque todavía “menos cabro, menos cabro”, tenía mi novia ya ahí, entonces ya no me jodían de cabro, peor no tenía novia para no ser cabro, tenía novia porque quería. De ahí pasó una situación con mi novia, que se tornó un poco este, pero eso ya no tiene que ver con esto. Volví a la situación de ser bulleado, mi novia me había puesto los cachos y ya bueno, eso me dolía más. En los dos sufrí bullying, en el colegio privado y en el colegio este. En realidad, yo creo que es la educación, la educación de por sí es una educación, este, con una mirada eurocentrista, la educación, en nuestros colegios no nos ayudan a criticar más bien esta cultura occidental o a revalorar nuestras culturas originarias, tuvimos que tener este espacio, o sea, la currícula no permitía hablar de estos temas. Mi profesora de arte y de historia, este, era la que hablábamos, hablábamos de estos temas, pero en el taller, en el taller de teatro había la posibilidad de poder, nos sentábamos en ronda y poder contar una experiencia, y yo podía contar: “sabes qué, me están jodiendo de cabro, me están jodiendo de cholo” y ahí preguntamos ¿por qué? ¿qué pasa? Pero, en el grupo de taller, éramos diez pues y el colegio qué son, entonces, tanta fuerza no hacíamos. Entonces, yo creo que la educación en el Perú no está decolonizada, no es decolonial, es una educación colonial, tiene mucho racismo dentro de la educación, dentro de los temas, de los temarios y eso no ayuda a hacerle frente a todos los otros poderes que son los medios de comunicación y todo eso. En realidad, fue una, no sé si lucha, pero si fue un proceso, yo no voy a decir que la primera clase que me dijeron: “oye, mira, lo que pasa es que el problema no son tus compañeros, es el sistema que nos hace pensar que lo occidental o lo blanco o lo europeo es lo mejor” no fue la primera, fue

un proceso constante. Las primeras veces que hablábamos de esos temas o empezamos a reflexionar, ni por acá pasaba, pero más bien creo que fue la opresión y la represión, o sea, la violencia que generaban en mí de los otros las que me decían: “tienes que buscar algo dónde refugiarte, tienes que buscar, de dónde me agarro”. Es como una crisis de identidad, no perteneces a ese lado y quieres ser como ese lado, y no quieres pertenecer a lo que perteneces o dónde tú vienes; entonces, es una crisis constante de mi adolescencia que cambió cuando en mi último me fui a Bolivia a un congreso de cultura viva, de ahí cambió, porque yo fui a Bolivia y creo que fue ese momento en el que dije: “Okay, esto va a ser de dónde voy a agarrarme”. Fue un momento crucial para mí, porque en Bolivia el movimiento cultural independiente, descolonizador, incluso ahí empecé a conocer la palabra “descolonización”, había un autor que se llamaba, justo estoy releendo su libro *Descolonizar el cuerpo*, que hablaba de eso, de Iván Nogales, que hablaba de toda la violencia que se guarda en nuestra memoria corporal y de toda la violencia occidental y todo eso; y vi todas las manifestaciones artísticas y el orgullo que tenían esa gente de poder salir y danzar, de hacer arte, de hacer este, y me sentí que pertenecía a una comunidad más grande también porque era un congreso de cultura viva latinoamericana, conocí gente de Argentina, de Guatemala, de México, de Brasil, todo mundo hablando de un proceso decolonial, del regreso a nuestras raíces, a nuestras tradiciones, que había que hacerle frente a la violencia, a todo este sistema, ahí yo empecé a conectar con eso y dije: “ese es el camino y esto quiero hacer”.

- Williams: Justo mientras hablabas me hiciste recordar algo de mi colegio también. En mi colegio, recién ahorita mientras ibas hablando fui pensando, en mi colegio nunca, mi colegio también era nacional, hasta el final llevé nacional, este, en mi colegio nunca hubo el peyorativo de cholo, recién me pongo a pensar, oye, habíamos tantas personas con esta tez, digamos, y nunca nadie nos dijo cholos, nos decían negros, pero cholos no y, perdón, pero lo que te quería decir era, este, yo también hice de mujer, no de mujer, de homosexual en el colegio, frente a todos, pero esto fue en quinto año de secundaria y todos lo hicimos porque quisimos, porque teníamos algo ahí, y dijimos - mano, lo hacemos- y salimos bien vestidos. Me parece irónico que, ahora con lo que tú has contado, porque a diferencia de ti, en nuestro colegio nos volvimos héroes, lo dijo no sé quién y dijo: “Te volviste un héroe” y me dio pena cuando dijiste que se volvió una nueva forma de joderte, en cambio en mi salón se volvió un héroe. Me acuerdo que hasta ahora a veces me joden, porque mi personaje se llamaba Crispín, y

decían: “oye, Crispín” y yo decía: “Oye, Fransua” y hablábamos así, una obra bien rara, la inventamos nosotros solo porque no queríamos poner ropa de mujeres, nos maquillamos. Por eso, mi pregunta era más porque, como esto fue en quinto, no sé si es porque quizá todos ya teníamos el cerebro más para arriba o en qué año fue el tuyo.

- Jorge: Sí, yo entré ahí en segundo de secundaria, entonces mi segundo, tercero y cuarto fue en este momento de crisis de identidad y también de violencia, ya en quinto ya estaba metido en la onda totalmente cultural, incluso hubiera hecho de mujer nuevamente y hubiera dicho: “homofóbicos de mierda”, fue cuando estaba más pequeño, tendría que, catorce, quince años, entonces no es lo mismo, o sea, no está formada todavía tu identidad y tu consciencia todavía, ¿no?, estás ahí en la búsqueda de ¿quién eres? ¿qué soy?, en la adolescencia piensas esas cosas y yo solía irme a la mierda, me deprimía feo. Era demasiada violencia, se diferenciaban, yo siempre he sido chiquito, flaquito y la gente ahí eran grandes, fuertes, tenían más años, habían repetido más, al menos en segundo de secundaria, era un momento en el que, como este colegio era nuevo, aceptaron todo y de todo, y habían drogas, y habían armas [sic] y era muy fuerte, todo era muy fuerte. Entonces, había gente que era igual de chola, pero me choleaban a mí, pero no le podía decir porque era más grande, era más fuerte, se drogaba por ahí, no era un contexto fácil. Si tú quieres respeto, o sea, ni siquiera respeto, era miedo, tenías que bulllear a alguien, entonces siempre era al más débil, yo era flaquito pero sí peleaba, yo siempre era peleón, este, y creo que por eso me jodían porque sabían que yo con la boca no podía defenderme y me pelaba y me pegaban y me volvía a pelear y me volvían a pegar. Lo bueno es que el colegio conforme fue pasando los años, este colegio se fue direccionando a ser un colegio, el mejor colegio de Pachacutec, ¿ya? Entonces, este, gente que no, para entrar a este colegio tenías que dar examen y si no dabas examen, ahí yo decidí meterme más al estudio ya no volví, logré permanecer en el colegio y esta gente que era este, obviamente no son los grandes estudiantes, iban siendo expectorados por el sistema, pero también está mal porque no se puede expectorar, en vez de corregirlos los expectora, en vez de tocar temas o hablar del, seguramente tenían tantas problemáticas en sus casas, no sobrevivieron a ese sistema, yo tuve ese privilegio.
- Alejandra: Una bolsita más grande, este material es de rafia, yo lo conozco como rafia, pero era muy grande, entonces le pedí a mi roomie, que es de Ayacucho, que me preste su bolsita en versión mini. Esto de acá usualmente, yo estaba muy acostumbrada a ver esto en Huancayo para las compras de mi abuela, mi papá, mi

mamá, para las compras en general, incluso para llevar documentos, en realidad para lo que sea usaban su bolsita porque resiste mucho, ahora me doy cuenta lo poderosa que es porque resiste literalmente todo, es muy fuerte. Pero cuando llegué acá, veía que la gente iba a comprar su pan o comprar sus cosas con bolsas de tela y yo dije: “mmm, que interesante”, pero empecé a ver que en otros círculos sí compraban con esta bolsa y eran muy pocas personas, y luego cuando me llevaron o cuando fui a conocer Barranco por primera vez o Miraflores vi a muchas chicas con este tipo de bolsitas, pero más, digámoslo, a la moda, con otros bordados y todo. Ahí es cuando empezó a surgir mi duda de, entonces esto que es choleado, tiene que ser estilizado para otros lugares, para usarlo recién o para exotizarlo, nuevamente; mientras que, en otros lugares, tal cual usar esto, te cholean, tal cual usándolo. Yo recuerdo cuando, esto, por qué lo elegí, uno porque creo que, tampoco digo que quienes lo usen sí o sí tienen que ser personas migrantes o personas racializadas, no, pero sí es una representación creo yo, en cómo surgió y demás. Cuando yo vine acá yo recuerdo que empecé a buscar cuartos con mi hermana, vivía con mi hermana primero, y llegamos a un cuarto por San Miguel, era un mini departamento y era prácticamente que yo viviera sola porque mi hermana trabajaba todo el día, entonces un día yo estaba saliendo de la casa, nosotras vivíamos en el tercer piso, era una casa de una señora, una casa familiar de una señora, yo bajé, para esto la señora era blanca, yo para eso ni hacía diferencia en eso, yo llegué acá diciendo: “acá hay personas más blancas que allá, definitivamente, pero no tengo ningún problema con eso”, yo bajé y la señora me dijo: “Hijita, tú eres de Huancayo, ¿no?” Yo le dije: “Sí, señora” Estaba yendo a clases, y ella dijo: “Ah ya, solo te voy a decir una cosa, hijita” Y yo le digo: “¿Qué?”, ya cuando me dijo eso yo empezaba ya medio como a que sospechar lo que me iba a decir, y me dijo: “No te vayas a sentir mal, pero acá van a haber personas que te digan que eres chola, pero no te sientas mal, que eso no sea un insulto, que eso sea un halago” y eso me dejó pensando hasta en la universidad, y yo dije: “¿Qué? En qué momento ser chola se ha vuelto algo malo” o, incluso, allá en Huancayo no era necesario usar la palabra chola, o sea, sí se usa la palabra, pero no era con un objetivo peyorativo, no digo que allá tampoco no exista la discriminación porque sí, pero acá lo sentí como un choque, por qué la señora tuvo que hacerme esa advertencia a mí, no entendí al inicio, ahora lo entiendo totalmente. Ahí es cuando empecé a hacer consciente que, que decir de dónde venía no me iba a ayudar tanto, más que hacer que las personas me cuestionen cosas. Acá cuando yo llegué a la universidad, que fue en el

2016, yo entré acá en el 2016, cuando yo decía de dónde era me preguntaban, de verdad me preguntaban esto, me preguntaban: “Allá hay banco” O sea, yo sé que puede venir, esas preguntas pueden venir desde una postura muy, que no sepan ¿no?, que en lugares, en provincia tenemos centros comerciales y bancos y hay esas cosas. Esas preguntas me generaban mucho ruido, bastante, entonces yo decidí obviar esa información de mí, incluso cuando les decía, me decían: “Pero no pareces huancaína”, cómo tengo que parecerme huancaína, “pero no hablas como una huancaína” cómo tengo que hablar como una huancaína, y lo mismo con las parejas que tuve acá en Lima, las ex parejas, al menos con dos de ellas o tres de ellas tuve un tema con sus familias que, efectivamente, eran muy racistas y yo no tenía ni idea de esto, pero yo llegaba a sus casas, estaba muy acostumbrada al trato de Huancayo, yo nunca había tenido pareja allá, pero estaba acostumbrada a que allá haya, allá en Huancayo haya mucho calor en familia; entonces, cuando yo llegué acá, lo primero que me preguntaron, para esto el chico ya les había dicho que yo era de Huancayo, entonces decían: “Ay, hijita, tú eres de Huancayo y tu mamá...” que no sé qué, y asumían que yo por ser de Huancayo y venir acá y estudiar en La Católica tenía que tener un montón de plata, porque los huancaínos, según acá, son muy conocidos por ser emprendedores, que no sé qué, ya me encasillaban, y todos, si yo estaba triste, si yo estaba mal, si yo sentía alguna emoción negativa era porque yo estaba viviendo sola, culpaban a mis papás directamente de “pero por qué no se han venido contigo” o “por qué no te pagan un departamento, si estás estudiando en La Católica deberían tener dinero para pagarte más cosas”. Entonces, todo era ya relacionado hacia donde yo venía, prefiero obviar esa información porque me van a preguntar cosas que no quiero, van a generar, van a hacer pensamientos que yo no quiero que hagan sobre mí, o sea, yo no quiero estar en su punto, sencillamente empecé como a invisibilizarme yo sola, a estar yo sola en la facultad, a no tener amigos, yo dije mejor me callo y por eso también estuve en geografía o en geografía estaba yo, en realidad, calladísima, hablaba muy pocas veces y dejé de usar muchas cosas que mi mamá me regalaba, que mi abuela me regalaba, acá yo tengo varias de estas bolsas, pero las grandes para hacer compras, las dejé de usar totalmente, dejé de usar los colores, digamos, chillones, dejé de hacerme trenzas, porque antes me hacía muchas trenzas en Huancayo, y dejé de usar chompas también en el invierno, chompitas tejidas por mi mamá, las dejé de usar totalmente, dejé de usar todo, dejé de usar, dejé de tomar, dejé

de comer cosas que me hacían recordar que era de Huancayo, porque ni yo quería recordar, eso.

- Williams: Yo no es que haya dejado de usar vasos. Escogí este vaso porque yo tuve, irónicamente yo no he sentido mucha discriminación directa por mi raza o algo así o quizá sí y no me estado dando cuenta, pero es irónico que donde, digamos, tuve la sensación más fuerte fue incluso en la facultad de Fares con una chica y, cómo decirlo, el segundo año, en, acá no sé si en ENSAD hay lo que es, este, el bautizo, los del año, digamos que, los que ya tienen un año bautizan a los que recién entran y luego se procede a hacer una fiesta. Entonces, este, en ese año hicimos la fiesta en la casa de una de las cachimbas y yo por hacerla larga llegué tarde con un grupo de amigos y todo el mundo ya estaba borrado. Entonces, yo me junté con un grupo que tampoco había tomado nada y hicimos una chanchita para comprar una chela, no chela, no sé qué trago, no soy mucho de saber de tragos, solo tomar. Me junté con este grupo de cinco personas a tomar y lo que pasa es que todos, obviamente, se rondaban un vaso, hasta que me tocó mi turno y una de las personas, una chica, fácil sí la conoces, digo su nombre porque, G., G. T. Ella es la primera que saltó y dijo que no quería compartir el vaso conmigo, dijo: “no, no, no, con él no” y yo me quedé y no solo yo, creo que todo el grupo se quedó como por qué y no sabía cómo decirlo, solo decía: “no, no, con él no, con él no” y yo me acuerdo que en ese momento no sabía ni cómo actuar, decía: “Qué hago, retrocedo, paso, no sé qué está pasando” Y sentía todas las miradas en mí como esperando qué iba a decir y yo estaba, yo decía: “Pero dame el vaso, o sea, cuál es el problema” y me decía: “No, no, no, es que ¿no hay otro vaso?” y no había otro vaso, que salada ella, no había otro vaso porque todo estaba chupado arriba y era “no, es que, es que, ya sé, te lo voy a dar en una chapita” y agarró la chela, la bebida y en la chapita me dice: “¿Puedes tomar?” Incluso, me lo puso cerca de mi boca y yo me quedé como, no sabía, tenía mucho impulso de golpear y empujar, pero, no sé, nunca he llegado a ese punto de la violencia porque se vuelve violento el momento, y todos me miraban y solo me acuerdo que solo me aparté y escuchaba que algunos decían solo: “oe, mana deja de ser palta pes” y yo me acuerdo que me alejé, me alejé, me alejé, retrocedí y dije: “no, sabes qué, no”, lo peor es que yo pagué por eso, dije: “no, no, ya fue, si va a ser así” y subí. Me acuerdo que cuando subí estaba un poco aturdido, era una sensación que hasta ahorita lo siento, era como que el corazón me iba a mil y lo peor es que no hay trago, y hice algo raro, ya, agarré todas las sobritas del trago, lo junté, dije: “tengo que tomar algo” y me senté con una

amiga, mi amiga estaba arriba, y le cambié de tema, solo le pregunté: “Oye, ¿qué tal? ... y ¿qué tal la fiesta?” y me dice: “sí, sí, sí, sí, fiestón, fiestón”. Llegué a mi casa, en ese momento digamos que me olvidé, pero al día siguiente era como si todo hubiera venido a mi cabeza, y me puse a pensar y dije: “qué irónico”, porque no sé, nunca había pensado el tema del racismo dentro de la facultad porque, incluso, ahorita cuando estamos todos juntos nos hemos llegado hasta tocar los pies, la cara y es algo normal, se me hace en mi cabeza algo ilógico que alguien en esta facultad o que alguien de la facultad sea así, sea “me dan asco los cholos, no quiero compartir vaso con ellos” o “me dan asco los homosexuales” o algo así; incluso recuerdo que tengo un amigo, no es que le dan asco los homosexuales, pero él venía de Piura y para él no era normal y el día de nuestro bautizo, un hombre se montó entre otro y empezaron a bailar entre hombres y mujeres, y me acuerdo que al día siguiente yo dormí en su casa y cuando desperté él decía: “acá las fiestas con este, sí es una fiesta, pero los hombres bailan con hombres y las mujeres con mujeres. Así son las fiestas en la capital, creo”. Él me contó luego que, para él, se le era todavía muy difícil eso, pero poco a poco a medida que iba estar en la facultad, como que tocas, vas entendiendo que son personas normales, pero ya había pasado un año y me dio como eso. Creo que hasta ahora, a veces, la evitado un poco, pero eso, siempre que, o sea, pero justo ahorita que dieron el ejercicio, incluso cuando hubo la entrevista, era el único acto racista directo que he tenido yo, es el hecho del vaso y yo sé que quizá ustedes ya hayan, sobre todo tú, ya hayan recibido mucho de estos actos, nunca supe cómo reaccionar, hasta ahora, si lo pienso, no encuentro una manera de cómo afrontar eso, ese acto tan directo que sea racista, ¿no? Y eso, por eso traje el vaso. Todos estaban chupando, llegó el vaso a mí y ella se quería asegurar que no toque el vaso porque quería seguir chupando, o sea, sí, no hubo como barajarla. No sé si mis compañeros llegaron a decirle algo y tampoco nunca le volví a tocar el tema y tampoco nunca me tocaron el tema. Protegió ese vaso como si fuera su vida.

- Juliet: Yo quiero decir que, si hubieras empujado el vaso, creo que hubiera sido natural ese impulso, o sea, yo leo ese impulso como algo natural porque estabas recibiendo una acción violenta. Entonces, que te ponga la chapita en la cara es un acción super violenta y agresiva; entonces, que hubieras hecho esto, no te hubiera a ti hecho agresivo porque ella ya lo estaba siendo.
- Alejandra: Sí, pero a otros ojos eso hubiera sido agresión.

- Juliet: Claro, pero no bajo los ojos de la violencia, sino a los ojos de que él tiene el color marrón y que él debería como agachar la cabeza e irte, porque tú estás en pierde o estaríamos nosotros en pierde en una situación así. Pero, no sé, el también, esta situación que mencionas, que te la encuentras, la flaca que te saluda, no la conozco evidentemente, pero creo que cualquier situación, cuando estamos borrachos se nos salen cosas, a veces no, se nos van los filtros, pero llega el momento en el que te toca hacerte cargo, pensarlo quizá, aperturar un diálogo, ya la cagada está hecha, ¿no?, pero querer invisibilizarlo creo que hace que repercuta eso, ¿no?, y no demuestra respeto sino todo lo contrario, es su vuelo, su viaje, ¿no?, a donde la aguanten estará así, pero límites, ¿no?. Me pongo así de cómo no estuve ahí.
- Jorge: Creo que ante una situación clasista hay que decir que es racismo, o sea, sin mayor violencia, eso es racismo, y te vas.
- Alejandra: Lo más jodido es que en ese momento solo atinaron a decir: “qué palta, mana” y no atinaron a preguntarte.
- Jorge: Claro, nadie quería aceptar también que eso era racismo.
- Alejandra: Es que eso es lo que pasa acá, acá, acá en círculos blancos pasa eso muy a menudo. Alguien es raziado, me hago el loco, pero para escribir artículos académicos sobre el racismo, es jodido, muy jodido.
- Jorge: Es racismo solapado
- Juliet: Claro, aquí toca hacer mea culpa y para quién es cómodo hacer eso, para nadie, y más cuando tienes privilegios, o sea, es más yuca soltar. Entiendo que sea complejo, pero puta, ya, tampoco tan care’ gebe. Por eso son un poco antisocial.
- Alejandra: Es que eso es lo que toca cuando estás solo, toca enfrentarlo solo, y a veces no tienes las fuerzas para enfrentarlo solo.
- Juliet: Sí, por eso también me agrada bastante este espacio que estamos generando porque no solamente es un espacio de apertura, sino también de resistencia a través del diálogo, desde compartir nuestras experiencias, reafirmarlas, reconocernos, ya si nos vemos en otro espacio, no sé, un tono, o sea, definitivamente, ni de cerca va a pasar algo similar o si por ahí estamos hablando de algo y sabemos que para alguien ha habido un tema similar, que es que pueda estar volviendo a pasar es como: “qué pasó”, ¿no?, ya está esta afectividad colectiva.
- Alejandra: Por eso hablábamos la vez pasada de los círculos de apoyo y los círculos de colectividad.

- Jorge: De pertenecer a tu clase, [inaudible] porque el sistema colonial te hace ser individualista.



Anexo 5. Transcripción de entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.

31 DE MAYO DE 2023 00:33:28

- Juliet: Yo me sentí bastante acompañada en todo el proceso y creo que lo fui sintiendo más a lo largo de como íbamos narrando, nos íbamos encontrando y cómo nuestras memorias se iban encontrando y eso me, me agradó mucho, es en general lo que me agrada, ese sostén colectivo.
- Jorge: Me gustó el viaje, fue un buen viaje. Fue un viaje en el sentido en que me sentí presente y a la vez alerta, estaba conectado y, conectado como personaje y conectado como actor a ver lo que venía, y me conectaba mucho, por ejemplo, me conectó mucho el viaje de Williams porque, a pesar de que Williams ha vivido todo el tiempo aquí, a un momento dije, okay, esta resistencia, esta resiliencia que se mostraba en el cuerpo, en un momento, quizá en el cotidiano yo y poniéndome en otro personaje, pero después bastó el cuerpo de Williams para metaforizar lo agobiante y lo fuerte que requiere ser migrante en la capital y otro lado es que no se perdió el horizonte, que es regresar. Ahí me puse a pensar también, los migrantes cuando viajan, cuando vienen a la capital piensan quedarse, vienen a quedarse, ¿a qué vienen, a que venimos? venimos por necesidades a veces. Pero yo creo que todos anhelamos, todos en algún momento regresamos a nuestras raíces y ahí nos damos cuenta qué tanto hemos crecido. No quiere decir que en donde nos quedemos seamos chiquitos, eso para mí era como importante, te vas grande y vuelves grande, pero obviamente que el viaje, como todo viaje, te cambia y creo que pude conectar con eso.
- Williams: Sí, este, cuando estuvimos haciendo la primera exploración se me venían muchas cosas en la cabeza, una de ella es siempre este, un señor, un señor que, yo iba a mi casa de madrugada y no había carros así que tomaba un viaje a pie, se me acercó un señor de cuzco, me dijo que era de cuzco, yo me asusté, quién se te acerca en la madrugada a un chico, ¿no?, pero él me decía que no tenía amigos, que desde que había venido acá no había forma de hacer amigos y me vio, quizá por lo mismo que había dicho lo del tipo de tez, piensa que de repente es alguien más amable. Él se acercó a mí y me dijo para ser amigos, que le de mi número para poder llamar y así salir y conversar, igual estaba asustado, ¿no? Porque es un extraño, igual le dije: “Déjame tú número y yo te llamo” y no, no lo llamé porque pensé que me quería

secuestrar algo así. Después de bastantes años vi una noticia, creo que era en La Parada, algo así, de un señor al que le estaban acusando de acoso, una mujer lo estaba grabando, era un señor de provincia y estaba diciendo que ese señor era un perverso, que le estaba pidiendo para ser su mujer y no sé qué más, que en este barrio hay muchas niñas que pasan y pasan, cuantas mujeres le ha hecho esta propuesta indecente, ¿no? Y veías que el señor se trataba de disculpar, “no, señorita. No ha sido mi intención, yo solo quería”. Cuando vi los comentarios decía: “Yo vivo por ahí, a ese señor sí lo he visto, pero no es que vaya solo a las mujeres sino a los hombres también” y no les dice para ser pareja, les dice que está buscando amigos porque no ha tenido la oportunidad de ser amigos desde que emigró, y me hizo acordar de este señor. Solo me quedé pensando en lo difícil que, quizá, podía ser, o sea, vienes solo y a veces, creo que siempre pienso que tenemos como una fortuna o privilegio que si venimos algunos a estudiar rápidamente podemos sociabilizar [sic] con otros, pero los que vienen a trabajar a veces no tienen como esa facilidad y tienen el recurso de acercarse al primero que les parece amable y dicen: “Oye, podemos ser amigos” o algo así. Acá en Lima a veces no sé, yo no he vivido allá, pero quizá, por lo que comentó Jorge la otra vez, es más fácil conectarse con alguien allá, es más de dar sí, acá es más de cuídate, protégete, incluso yo “este tío me quiere robar, no doy mi información”. En el viaje que tuvimos, en realidad yo quería matar al personaje, fue como mi salida más fácil, salí, corrí y, en el primer momento en que iba a matar a mi personaje, apareció el policía y apareció de tal manera que realmente me sentí aturdido y lo dijo con una frialdad, que yo le dije lo que suelo escuchar: “yo no vengo a hacerle daño a nadie”, y ese sujeto era muy frío y seguía mirándome así y sentí es yo no soy tú, tú no soy yo, tú estás más abajo, responde carajo, y dije pucha, voy hacer la que siempre hago, la de huir y salí corriendo. Luego ya me iba a, digamos que yo estaba esperando que alguien más haga algo cuando me morí, pero al no ver nada dije: “okay, sigo siendo yo” en la misma, me volví a parar, los miré y me miraban de una manera como esperando algo, era raro, y dije de nuevo hacer lo mismo, ahora acá sí muero. Tenía una imagen que venga mi mamá o algo así por última vez, pero fue irónico como esto se cambia al escuchar las voces de levántate, levántate carajo, levántate esto y realmente tanto en la historia como fuera de no me dejaban morir, no me dejaban morir y lo sentí y empecé a escuchar “pisa más fuerte” y una de las cosas que me acordé es la danza de él, cuando hacía algo como esto, y decía: “Lo quiero hacer, me siento fuerte, lo voy hacer” y, luego, escuché, creo era la voz de ella, que

decía: “más fuerte, más grande” y me acordé de su salto de ella cuando hacía su danza, su zapateo y era un salto de dos, nunca había visto de verdad, cuando veo el zapateo siempre la clásica y no con dos saltos así y dije: “Lo voy hacer así, más fuerte” con los dos pies y luego los vi y pensé ahora quiere regresar, ya no quiero morirme por ahí, ya no tengo nada más, quiero regresar. No había pensado en nada, cuando regresé, la vi, pero lo vi a Jorge, en un rato lo vi así serio, la vi a ella y cuando volví Jorge tenía una sonrisa de verdad que sentí que ellos no eran mis padres, ni siquiera podía definir quién era ellos, pero sí sentía que ellos podían ser familia, un vecino, un amigo de tu mamá, papá, pero estaban ahí, y esa sonrisa de él me dejó como no sé, dijo: “Ay, ya, abrácenme chicos, abrácenme, abrácenme”. Y, luego, la vi llorando a Juliet y dije: “Pucha, no, no sé si estoy muerto o vivo ahorita, pero tócame, tócame” Y ya, y eso, eso sentí en ese proceso, estoy muy agradecido con ustedes.

- Alejandra: Fue muy interesante verlos en los dos viajando, migrando, pasando por todo ese proceso y claro lo ideal, recuerdo bastante que mis papás me decían lo mismo: “Tienes que regresar, tienes que regresar acá, todo lo que has aprendido allá tienes que traerlo acá, a donde tú perteneces”, no necesariamente hablando de geografía a Huancayo, pero sí a lo que representamos no, a huancaínos. Entonces, cuando vi primero a Juliet y cuando regresó y vi mi historia ahí, yo vi mi historia contigo, pero me metí en el papel, no creo que esta persona está ahí y ya cuando pasó Williams me hizo recordar bastante a mí, cuando mi mamá me llamaba y a veces me insultaba y me decía: “No llores mierda”, le decía: “Mamá, esto ha pasado, me dijeron esto, quiero regresar”, me quería regresar ochomil veces a Huancayo con ella y ella: “no, mierda, ya te dije que no vas a regresar” Y ya, luego, ese fin de semana, siempre que discutíamos así, ese fin de semana ella llegaba, o sea, siempre la tenía a ella como soporte, bueno no siempre, pero ella trataba de estar físicamente conmigo, lo cual agradezco bastante. Eso es lo que pasa, es que estas solo acá y tienes que seguir, qué más puedes hacer, regresar, sí, si puedes regresar, pero ya estás acá, o sea, ya diste un paso, tienes que seguir no más, bueno no tienes, pero es lo que uno busca creo, ¿no? al menos yo voy a seguir, hasta donde pueda, pero sí.
- Jorge: Sí, creo que, estabas dando la premisa de cómo se nos representa lo andino y pusiste esto de la Paisana Jacinta. Bueno, cuando empezamos nada más eso genera un rechazo porque hay un estereotipo ahí, ¿no? Pero eso [está] en el contenido de La Paisana Jacinta, pero si tú escuchas la canción, este, tan ignorantes no somos, pero de que perdidos nos sentimos al principio, perdidos nos sentimos al principio. Entonces,

de que mucha gente empieza de abajo vendiendo fruna, mucha gente empieza vendiendo fruna, vendiendo en los carros, y de que la sufre y que la lucha, la lucha, entonces como la canción tan lejos de la realidad no está. De ahí lo vi en esto pues, en lo que estábamos haciendo, yo creo que al principio, es más al principio cuando empecé a interactuar con Lucero estamos bastante conectados con la danza y empezamos toda la representación los cuatro como una danza, como un ritual y eso me encantó, después de cuando preguntaste no sabía que éramos nosotros dije: “pucha mare, no sé” fácil éramos guías espirituales porque empezamos con este ritual y nos quedamos ahí acompañando, es como estos seres que han estado danzando y después se conectan, ha sido un viaje chévere en ese sentido. Sí creo que escénicamente se ha representado al andino, yo creo que las danzas, desde las danzas se ha representado al andino en su originalidad, en lo que es el andino, en la fuerza de las danzas, el contenido de las danzas, la conexión con la naturaleza se ha representado. Ahora, cuando se representa al andino migrando, siempre se ha representado al andino este, lejos de la parodia, como alguien que sufre, alguien que la lucha y que sufre, que no le es fácil y creo que también ha habido esa representación escénica, obviamente que tiene más matices en la realidad porque en la realidad se nos representa estereotipadamente, al menos en los medios de comunicación, pero si vemos películas, si vemos películas que toman más enserio esto de lo migrante, lo andino si vemos que se representa esta contradicción que tenemos al llegar a lima, de ser peruanos y no sentirse peruanos.

- Alejandra: Me cuestiono varias cosas también, para todes la migración no es la misma, claro, no es la misma. Uno porque, a pesar de que vengas de cierto lugar o te consideres como o tus ancestros hayan sido andinos, quechuas, no necesariamente cuando llegas a un espacio como Lima, la capital, no vas a pasarla igual que otras personas. A que voy, a que a pesar de que sean personas huancainas o provincianas también pueden llegar a ejercer discriminación y nosotros no estamos libres de eso, lo hacen en Huancayo, acá mismo, o sea, en cualquier lugar lo pueden hacer, pero creo que es muy evidente cuando una persona de allá llega acá y ejerce discriminación sobre las mismas personas de donde esta persona es, es muy evidente, y acá en La Católica yo lo he vivido bastante. Yo estado en dos colegios, uno público y uno particular, y acá yo me choqué como con tres chicas de mi colegio particular y se hacían medio que a las locas y más que nada, sí eso, y medio que trataban, me di cuenta, era evidente que trataron de desligarse de todo aquello que representaba a

Huancayo, era como, incluso, yo les decía: “Oye, vas a ir en julio para Santiago” y era como que: “Baja la voz, ¿no?” y yo: “Ah, okay”, algo así.

- Jorge: Yo creo que la violencia que está, ahorita, ahora, solapada en las altas esferas de la comunidad blanca por esta nueva corriente de liberación, de inclusión y todo esto no quita la violencia estructural, simbólica y cultural que persiste, que está en los medios de comunicación, en la educación, en las instituciones públicas, en el gobierno y todo eso. Eso, si bien en estas esferas como que está solapada porque ya no es políticamente correcto ser racista, entonces si quieres apelar a un tipo de poder no tienes que ser racista, tienes que concebirte como alguien de mentalidad abierta o progresista, por así decirlo. La diferencia es que esta violencia, quienes estamos en la parte más bajo, sí sentimos la violencia simbólica, cultural y estructural, y nosotros la hacemos física y la hacemos literal porque anhelamos llegar a escalas, subir, subir en la escala, en lo aspiracional que se plantea, lo estructural o simbólico, lo cultural propone algo aspiracional, algo que, yo quiero tener esas comodidades, esos lujos, esa vida aspiracional que te plantea la cultura occidental y para eso tengo que diferenciarme de los otros y la forma más rápida de diferenciarse de los otros es haciendo racismo, te blanqueas, estudias, hablas inglés, estudias en una universidad, que más, blanqueamiento tiene que ver con adoptar, apropiarte de una cultura y negar otra, más que todo negar, blanqueamiento es negar de dónde vienes también.
- Alejandra: Claro, te puedes adaptar, pero ya negar conlleva a otra cosa.
- Alejandra: Yo creo que no para todes es como: “Asu, mi objetivo en la vida”, pero creo que sí está generalizado esto de, de que lo, el objetivo es progresar de acuerdo a las normas occidentales, y ya hay más personas que se cuestionan eso, hay personas que quieren romper esto, que quieren seguir la línea de progresar de acuerdo a esa manera; y yo respecto a eso digo: “todes nos estamos adaptando, todes nos estamos adaptando a cambios” y es, no sé si usar la palabra imposible porque siento que sería muy total, pero creo que sería imposible incluso no llegar a adoptar, adoptar maneras de hablar de tu mismo entorno porque es un método de supervivencia. Mi ex psicóloga que tenía esa mirada decolonial me decía: “no te juzgues a ti misma por querer pertenecer porque es un método de sobrevivir con un grupo muy grande”. Ahora la idea acá es que te lo estás cuestionando, que estás cuestionando estas maneras, que no son las más sanas para uno negar su identidad todo el tiempo o adaptarte a cosas que en un inicio nunca quisiste hacer, pero lo estás haciendo, valora ese proceso, abrázate, muy progre [forma despectiva de llamar a un progresista], pero

sí, abraza tu proceso, pero qué bueno que seas o que seamos conscientes que lo hacemos como una forma más de sobrevivir pero siendo conscientes de somos lo que somos, creo que eso es importante.

- Juliet: La historia que surgió con Williams me recordó mucho a mi papá, a la agresión que vivió migrando, mi abuela falleció cuando mi papá era adolescente y surgió, ¿no?, no fue como algo que se planeó, fue como algo que se planeó, fue pasando durante la narración y mi papá ha crecido con esta gran herida de no tener a su madre, y su madre ya conectándolo a esta ausencia de lo maternal, de lo terrestre, de lo carnal, de lo afectivo, lo femenino, la tierra. Justo tocaba una canción de Jantu pero me acordaba a estas canciones que mi papá escuchaba, me ponía muy triste y me partía el alma porque sé que son ausencias que se van generando desde muy temprana edad y que, y que bueno son cosas con las que toca vivir y toca crecer y toca crecer fuerte y toca ser fuerte, y ser fuerte, ser fuerte, ser fuerte; y cuando eres vulnerable también, cuando tienes este tiempo para llorar y decir: “ala, mierda”, cuando estas borracho, ebrio, ¿no? Me di cuenta al inicio de la exploración en las corporalidades que entre la danza y el alcohol estaban todos medios tambaleantes, al inicio cuando dijiste que ya todos podían ir metiendo cuerpo, y se me vino a mi la conexión esta, de eso, de la embriaguez, del estar confundido, perdido, de estar desorientado, del estar en un espacio no sé, extraño, o sea, ese movimiento corporal fue con el que, digamos, mas me identifique dentro de esta propuesta; por eso es que, dentro de mi mente, apareció esta idea de lo circular, la inestabilidad. Cuando me encontré con Williams también yo estaba en un momento cuando tocaron el huaylash vino a mi mente también, o sea, claro, es muy festivo pero también venía a mi como esta, esta manera de, yo vivo en San Juan de Lurigancho, entonces en pandemia estuve como más cerca a los asentamientos humanos entonces me acordaba mucho cuando subía árboles allá en Huancayo, montes, hay esta vista panorámica, pero cuando iba acá a los asentamientos humanos es una vista panorámica muy distinta, muy desolador, es muy desolador porque estas escuchando cómo están robando, cómo están agrediendo, niños llorando, es muy desolador. Entonces, quizá allá, yo desde mi ignorancia también y mi desconocimiento en relación a las diversas problemáticas que hay en los andes digo: “carajo, subo a un cerro, pero estoy con un árbol en un espacio abierto”, acá subo a un cerro y estoy llena de gente que no tiene cómo sobrevivir y está hacinada. Entonces, es duro también, porque no hay posibilidades, claro, puedes ir donde tu vecino allá en el monte, puedes no sé, quiero ir a tomarme agua de algo, no sé, sacas un cedrón o voy

por ahí a buscar papas entre siembras, no lo sé, también me imagino que deben de haber otras necesidades. Por eso es que me siento un poco en conflicto, pero esta vista panorámica me hizo acordar mucho a la religión, de esta cruz de lo alto y me hizo pensar también en Mama Cocharcas, luego me acordé de lo que esta imagen representaba también a otros animales adentro, de memorias, almas que ya son andinas y que se han ido sincretizando, por eso ahí y me encontré contigo y ya era ahí como más a la defensiva, pero seguía siendo como muy receptiva. Me fui encontrando con Williams y, en un momento, sentí que lo contuve mucho y, luego, dije: “Ya carajo, me muero” O sea, sí, porque creo que ya estoy metiendo mucha energía y a veces en las exploraciones pasa que me intenseo [ir poniéndose intensa progresivamente], entonces, trato también de no intensearme y, también, reservar mi energía para dar espacio a escuchar yo también, ¿no? Y un poco de ver y escuchar qué pasa más allá de mi intensidad, entonces dije: “ya”, me relajé y Williams me cargó, me llevó, luego nos encontramos con estas almas, yo sí desde el inicio las sentí como esas ánimas, desde el inicio, uy, en todo momento hasta el final. Fue fuerte, porque conecté sin querer y sin planear, porque en ningún momento lo traté de hijo no, fue esta acción de mecer, de mandar de sostener, que al final se generó este vínculo de madre e hijo. De ahí, correr, también pensé como mujer cuando acuerpas a otra vida dentro tuyo [*sic*] y, luego, la dejas en otro espacio también, no puedes estar tranquila, o sea, hay algo más en otra parte del mundo, mi centro estaba igual acá aunque estuviera lejos y dije: “No pues ya” También pensé en la anulación de las mujeres en relación a tus hijos: “Ya, a la mierda, que mi hijo crezca, que mi hijo tenga más y yo me rompo el lomo” o desaparezco o ya está, “Me voy para que mi hijo tenga un futuro mejor”, por eso también dije, ya, desaparecí. Luego, ustedes empezaron a decir: “ya, te toca a ti” y ahí me acordé de mi viejo y todo y me acordé de mi abuela que estaba muerta, y entonces ahí me vinieron como que muchas memorias, y creo que por eso si siento que, como decía Lucero, hay muchas maneras de vivir la andinidad y creo que desde mis memorias si pude insertarme en la dinámica de acercarme de cómo yo he vivido la andinidad, no sé si sea la andinidad en general porque es muy amplia creo, pero creo que desde lo testimonial, sí, sí creo que fue precioso que haya este espacio para que todos nos encontremos desde nuestra memorias y que converja todo. Yo me siento bastante cómoda presentando mi cercanía con lo andino, no siento que sea ajena a ellos, pero representar la andinidad es algo que sí me genera ciertos conflictos mentales porque sé que soy muy racional, digo: “Carajo” Sé que hay un abanico de

posibilidades y hay muchas experiencias que no he encarnado porque no he crecido o no he nacido en un espacio, porque yo puedo decir con total relax: “Me gusta vivir en Huancayo” pero desde dónde lo digo, desde tener en mi DNI que soy de Lima, desde no tener un acento andino, desde haber estudiado siempre en un colegio particular, desde ir de vacaciones a ir a visitar a mis abuelos, de tener un casa, de no tener que trabajar, no tener que ir a la chacra, o sea, desde ahí yo puedo decir que me gusta ir a Huancayo pero definitivamente no es una realidad cotidiana. Por eso, desde ahí es dónde digo, o sea, cuánto yo puedo representar, por eso es que me hago bolas [expresión que significa complicarse].



Anexo 6. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.

06 DE JUNIO DE 2023 00:11:37

- Jorge: La historia va así, yo en el 2013 asistí a un congreso latinoamericano de escuelas, donde había que pagar un culo de plata [expresión informal que significa una suma grande de dinero] para estar en ese encuentro, yo no lo pagué, a mí me lo pagaron. Literal, la frase iba así: “Está permitido que otra cultura viole a otra cultura con la condición de que le haga un hijo”, y veníamos a ver un montón de escuelas, el congreso fue en la Molina, en un colegio de La Molina de alto elite [*sic*] y las escuelas que acudían eran las escuelas de alto élite de todos los países latinoamericanos, de Ecuador, de Brasil, de Bolivia, todas escuelas de élite, o sea, escuelas carísimas. Estaban hablando de interculturalidad, pero en base a esa frase y yo en ese tiempo no tenía los conocimientos y es de lo que me arrepiento, porque los argumentos eran: “sí, porque a partir de que los españoles llegaron pudimos estar vestidos con esta ropa, acceder a la educación, acceder a la democracia, acceder a la religión, avanzamos tecnológicamente, nos civilizamos” todas estas cuestiones están, ¿no? Literal, el colegio, todo, estaba en inglés, el baño estaba en, yo no sabía dónde estaba el baño porque estaba en inglés, todo está en inglés. Yo no me sentí discriminado hasta que llegando a Pachacutec reflexioné sobre esa frase y sí, todos hablaban de: “no, lo que se produce cuando una cultura viola a otra cultura se llama fusión” y lo argumentaban a partir de, en ese tiempo había salido un electro fusión, que era un electro con música peruana algo así, claro, como electro cumbia, electro afro, algo así, “y se estaban ya mezclando las culturas y eso produce la fusión y eso es bueno porque así avanza”. Claro, todo mundo, yo, el hijo, que podemos decir que los beneficios del hijo, los privilegios que nos trae el hijo, el avance tecnológico, muchos dijeron: “si no hubiera venido este no se hubieran encontrado las curas para tal enfermedad, no se hubieran encontrado muchas cosas” y sí, pero estábamos olvidando de algo que ustedes se dieron cuenta, la palabra “violación”, no estábamos olvidando que este hijo se dio a partir de la violencia y todos fundamentábamos que estaba bien la violencia si le hacía un hijo y si mejoraba la cultura, permitimos que una cultura viole a otra cultura con la condición de que mejore nuestra cultura, y eso es lo que argumentamos. Claro, mejoró nuestra educación, mejoró nuestro estado de vida, mejoró nuestro gobierno, mejoró la

salud, mejoró todo desde que vino la colonia. Yo en ese tiempo no tenía los conocimientos que ahora tengo solamente escuchaba, peor era bien tranca levantarme a las cinco de la mañana, en ese tiempo no sabía lo que era venir a Lima, me levantaba a las cinco de la mañana, tomaba un bus chiquito que me traía hasta La Molina y para mí era bastante fuerte cambiar del arenal a lo grande que era ese colegio, a lo lujoso que era ese colegio, mi colegio no tenía tele, ese colegio tenía una telesaza [un televisor grande] ahí, creo que se llamaba La Santa Margarita; entonces todo estaba en este, detrás marcabas asistencia, ya había pantallas. Entonces para mí era, yo estaba alucinado por el cambio más que por el este, y claro cuando accedes a este cambio, a este lujo dices: “claro, tienen razón que es mejor, ellos viven mejor, tienen todo mejor” y tú piensas que quisieras acceder a eso, pero a costa de que. Algo que me llevó a cuestionar, ya después, es que cómo estas colegios hacían estos encuentros, y he traído el documento, este, de jóvenes líderes para hablar temas, se habló temas de política, se habló temas de cultura, temas de economía; entonces tú te das cuenta que estos colegios están educando a sus estudiantes para gobernar porque ya están hablando temas de economía, de política, de cultura y en mi colegio no hablábamos de eso. A mí me trajeron porque yo estaba en un colectivo cultural porque ya tenía algo de conciencia crítica, algo yo ya me estaba formando, ya era como líder y hablaba de eso. Me llevaron a eso, pero yo no tenía la capacidad de reflexionar en ese sentido de ver todas estas cosas y me di cuenta de que el sistema está diseñado para que la gente que estudia en colegios estatales sean educados para obedecer gentes que estudian en estos colegios de élites, sean educados para gobernar o para dirigir, no sé si adoctrinamiento, pero les dan las herramientas necesarias, el conocimiento necesario y a nosotros nos privan de los temas necesarios. El mundo está hablando desde lo bueno y lo que denota eso es que la palabra violación, quieren justificar la violencia que se dio en la colonia con el producto, ¿no?, o sea, bien mestizos, bacán todo, tu ropa, la religión, lo que tú creas, pero se dio por violencia y estas justificando la violencia con la condición de que le haga un hijo, y ese hijo es, somos nosotros, somos todos estos, pero hay que darnos cuenta que somos productos de una violencia y eso de alguna manera deja marca. Entonces, fue ahí donde me puse a reflexionar recién, no en ese momento, en ese momento si estaba como queriendo también participar todo eso, pero yo recién estaba entrando es esto, entonces no podía ver muchas cosas, no podía pensar en términos también académicos, esa gente había leído cosas de filosofía, de economía, de este, que son cursos que llevan en sus estes [colegios], en mi colegio

llevábamos educación cívica y era “dibuja la bandera” pues, debes saberte el himno nacional y todo eso. Ahora, me gustaría regresar y decir: “no, porque lo que ustedes no están tomando en cuenta la violencia y la violencia de alguna manera está oprimiendo”. Ahora, con todo lo que sé, hablaría todo el rato, hablaría todo el rato, de lo que implicó la colonialidad, lo que implicó la violencia, de cómo esto ha generado la discriminación y cómo genera estas desigualdades. También hubo el tema de economía, donde estaban hablando de cómo medir la canasta básica, cómo medir la pobreza y todos dijeron que a partir de la canasta básica. En realidad, nuestro sistema mide la pobreza a partir de la canasta básica, pero estaba de nuevo la frase ahí “es mejor enseñarle a pescar que darle el pescado al pobre”, algo así, y a partir de eso todos decían: “Sí, está bien esa frase porque no podemos darle a los pobres todo” y de nuevo pensando en los pobres, yo, no podemos darles, “no podemos darle a los pobres el pescado sino vamos a caer en el asistencialismo, sino vamos a caer en que se van a convertir en vagos y van a depender todo el tiempo de nosotros, es mejor darles educación” y todo esto, eso era lo contradictorio, hablaban de dar educación a los pobres para que puedan acceder a tener la canasta básica, pero la pobreza se media en base a la canasta básica, que es tener los servicios y tener para comer, pero si estás diciendo que al pobre hay que enseñarle a pescar para que obtenga el pescado, y quieres medir la pobreza en base a la canasta básica, es una contradicción porque entonces tendrías que medir la pobreza en base al nivel de educación y no en base a cuanta plata y dinero gana, si tiene los servicios básicos. Si quieres darle al obre la caña de pescar, entonces tienes que darle una buena caña de pescar, entonces tienes que darle una buena educación y sigues midiendo en base a canasta básica y no a cuál es el nivel educativo en los colegios de los pobres, entonces es una contradicción. Todos reafirmaron en que sí hay que seguir midiendo en base a la canasta básica porque es un buen índice de saber que tan pobres son o no, y hay que darles educación para que puedan, este, pero que tipo de educación nos dan, no había ese cuestionamiento.

Anexo 7. Transcripción de la entrevista a Castillo, J., Quispe, W., Calderón, A. y Pacahuala, J.

07 DE JUNIO DE 2023 01:16:57

- Jorge: Lo ponen en términos jerárquicos de que hay alguien superior por el color de piel.
- Williams: Comparto lo que dice Jorge, me ha hecho acordar que, es, como decirlo, en el colegio normalmente cuando te suelen poner chapas, digamos, te suelen buscar como un defecto, si tienes la oreja muy grande, orejón, Dumbo, si estas sin una pierna, cojo, cosas así, pero siempre te buscan atacar algo y es como, como, es que luego te dicen cholo como si cholo fuera un defecto, “oe, cholo” y eso no solo pasa en el colegio sino va escalando hasta que eres un adulto y pasa a ser cholo como es un insulto, “mano, pero yo no soy cholo” que te dicen, “calla, cholo huevón”, ¿no? Entonces, se convierte en un insulto haber nacido en cierta parte de este país, ¿no? O indio. Hace tiempo que creo que me pareció el colmo es que escuche dos personas de la sierra discutiendo y era gracioso como su discriminación había llegado a tal punto que él decía: “Sí, pe. Soy cholo, pero no soy campesino pe, huevón, tú eres del campo yo no. Yo soy cholo, pero no soy campesino” y yo me quede, fue muy extraño, es como siempre busca degradarte algo y no tiene sentido porque en qué momento hemos acordado que trabajar en el campo es menos. Es como te van dando una escala así, te tienen que buscar una cosa, eres algo, eres menos, eres algo, eres menos, y qué es menos que campesino y digamos que una persona se dedica al campo va a discriminar a una persona, le va a buscar algo menos, algún oficio menor, es como extraño. Solo es me acaba de venir ahorita que escuché a Jorge.
- Jorge: El problema también creo que esta jerarquía se ha instalado en el imaginario de todos, de todos los peruanos, en realidad de todo el mundo, y en un sistema capitalista que te dice que tienes que escalar, ser mejor, subir o entenderse de forma vertical, siempre buscas diferenciarte de alguien para no sentirte menos o para sentirte superior y a nivel global la primera característica es lo racial. O sea, es este sistema de competencia en realidad la que agarra, actúa en todos los niveles sociales porque como decía también actúa en la gente que es del mismo color de piel pero necesita estar y sentirse superior a otra persona, nos tenemos que entender respecto al otro por encima de él, no podemos entendernos con respecto al otro, a la otredad como

diferente simplemente. Solamente nos entendemos a partir de que yo tomo una posición, y eso tiene que ver también con una postura colonial que es la racionalidad y que plantea que la racionalidad occidental es el punto de vista superior que mira al resto de culturas, que estudia desde la antropología, la sociología. En un principio se miró como el científico social que venía a estudiar culturas y yo estudio en base a que tengo una posición privilegiada. Había leído un texto, no me acuerdo como se llamaba este texto, ya, pero hablaba sobre que cuando alguien viene a estudiar, cuando la ciencia toma un objeto y lo estudia, lo que hace es asesinar al objeto en favor de la ciencia, tú quieres saber cómo funciona la vida, agarras una planta, la abres, la diseminas; un resto de animal, lo abres, ser humano también, o sea destruyes ese algo para saber cómo es. Lo mismo pasó con los seres humanos, con las culturas, tuvo que venir alguien, no ha comportarse como igual sino a tratarnos con objetos que podrías destruir o separar en diferentes ámbitos, y ya se empezó a tratar como objeto a las otras culturas. Más adelante ya la antropología y la sociología se han reivindicado por ahí de que no, “ahora no estudiamos objetos, sino sujetos y a partir de entendernos que somos iguales se tiene que empezar a estudiar también”, pero queda ese rezago, de ver al otro como objeto.

- Alvaro: Claro. Lucero, ¿tienes algo que agregar ahí?
- Alejandra: Eh, sí. Totalmente. De hecho, yo conocí a Vania hace dos años en un taller y cuando yo la conocí fue muy extraño, ¿sabes? Porque, eso pasó hace dos años, también en pandemia, casi tres, yo la conocí justo cuando inició la pandemia si no me equivoco, pero ella ya era medió conocida, solamente que en la pandemia esto se hizo más evidente, pero si era conocida por algunos actos que había tenido, según lo que me habían contado. Cuando yo entré a ese taller, yo no estaba sola, menos mal, estaba con un amigo, y habían actitudes de ella que medio me incomodaban y yo hablé con la profesora porque eran actitudes que no tenían tanto que ver con, o sea una compañera en fin que no me cae, no, no, no, sino que me hacían sentir insegura como tal y tenían que ver con todo esto, y la profesora, no voy a decir su nombre, no voy a decir el taller, la profesora me miró y me dijo: “bueno, Lucero. Hay que aprender a convivir”. Lo único que me vino a la cabeza, o sea, se me cayó todo y bueno, evidentemente era un taller con personas muy, era un taller como muy, muy, carísimo, yo sabía que iban a estar personas que pudieran pagar de taller, ¿no?, entonces no me sorprendió la respuesta que me dio, pero me hizo sentir muy mal, muy mal, y ya cuando pasó lo del video yo dije: “ah ya, ya pues, no soy la única que lo opina, menos mal no soy la única

que lo piensa, no soy la única que lo dice, solamente que ahora ella está sacándolo en el video” y eso que fue, bueno fue el video, ¿no?. Ahora qué tengo que decir sobre la discriminación, es un pan de cada día, discriminación étnico racial, discriminación en general, ¿no?, que te separan de, o que te sientes al margen de, o que estás, evidentemente, al margen de, de un espacio, de un lugar, de personas, de grupos, etc. Entonces ya pienso que esto de, me parece muy interesante lo del objeto, lo de la cosa y lo humano porque no solamente estas, o sea te quita, te quita facultades, te quita facultades de persona, lo pensante, incluso lo de decidir, la toma de decisiones, cuando estás separado, cuando estás al margen de, o cuando te separan, estas facultades de alguna manera se pierden y no están a ti, no los puedes controlar tú, y de ahí es muy difícil que puedas volver a entrar a un grupo o que puedas volver a estar dentro de un margen del que te han separado evidentemente; y eso, simplemente, no es que lo decidamos, no es que estemos por ahí diciendo “yo quiero estar en tal grupo, yo quiero estar en tal grupo” o tal vez sí, pero usualmente, cuando naces, ya ni bien naces, por el color o por la misma familia o el lugar geográfico, ya estás perteneciendo a ciertos lugares y no perteneciendo a otros, entonces si comenzamos desde ahí ya estás al margen de ciertas cosas, pero eso se vuelve más real cuando se evidencia ese margen, y ese margen es justamente por algo que tú no puedes manejar, el color de tu piel, de dónde vienes, eso.

- Valeria: Me parece muy acertado todo lo que están comentando.
- Alvaro: Yo tengo varias preguntas, me parece que todo lo que han dicho es muy cierto y por eso me gustaría ahondar mucho más de manera precisa. Por ejemplo, está esa idea de lo occidental, ¿no?, de lo occidental frente a lo andino, frente, incluso, no solo a lo andino sino frente a las personas de la selva, frente a las otras etnias, frente a los otros grupos étnicos. Es que siempre me parece muy interesante como lo plasmas, ahora me pregunto yo, porque también está el tema de que, o sea, históricamente las poblaciones de occidente vinieron acá y nos conquistaron, nos ganaron, como dice mucha gente, pero, o sea, en realidad esto eran prácticas habituales en esta época, o sea, incluso los mismos incas hacían lo mismo con otras culturas, ¿no? Y las subordinaban. Ahora, tú me puedes corregir un poco ahí porque tú has estudiado un poco más al respecto, pero tal vez veríamos el mundo de una manera totalmente distinta si es que hubiesen sido los, los turcos otomanos, por ejemplo, que no son considerados occidente, que son considerados otra cultura los que nos hubiesen dominado a nosotros porque, incluso España estuvo dominada por ellos, mejor dicho,

este, los turcos otomanos dominaron España un tiempo. Entonces, hubiese sido diferente la historia si ellos, los turcos otomanos, hubieran venido hasta acá, o sea, siempre va a haber esa desigualdad, pero digo, hasta qué punto en todo caso podemos hablar, es que claro, no sé cómo formularlo muy bien, pero sí me parece importante poner en la mesa qué hay todo ese tema de qué hay unos que nos oprimieron y que fueron malos y otra gente que fue dominada y que fueron buenos, y en realidad todo era una práctica habitual. ¿Qué piensas?

- Jorge: En términos históricos se dice siempre que no hay que criticar a la historia en base a definiciones contemporáneas, sino más bien tratar de entenderlas. Pero igual hay que ser bien críticos con la historia y cómo es la forma en que nos cuentan la historia, porque lo que critico yo no es el hecho, sino cómo ese hecho está llegando a nosotros. Ese hecho está llegando a nosotros de una forma que sigue sosteniendo patrones coloniales y sigue sosteniendo la violencia racista que persiste; entonces, yo no puedo decirle en ese momento a los incas, que era su forma de vida, a los colonos que está mal lo que están haciendo, yo no nací en esa época, ya pasó la historia, pero igual reconocer los hechos de la historia de una manera crítica nos ayuda a ver y a develar también las cosas que se esconden detrás de nuestro sistema educativo, del sistema en general, de la política, nos ayuda también a ver cómo se ha construido la geopolítica a nivel mundial, entonces siempre hay que tener una mirada crítica frente a la historia y frente a cualquier relato que nos quieran imponer. Por un lado, si bien los incas sí tenían también estas prácticas, la mayoría de culturas tenían estas prácticas culturales de invadir, pero, con la colonia, esta idea de lo blanco y hegemónico se puso como superior, no a una cultura sino con respecto al resto de culturas, o sea, no estamos hablando solamente de América, estamos hablando de India, de China, de África, y eso es lo criticable. No nos estamos peleando una cultura, una cultura, donde puede ser que haya una que tenga el mismo poderío que yo o haya otra que tenga menor poderío y nos peleamos, incluso los incas han adoptado otras culturas dentro de su cosmovisión, dentro de su organización política. Se decía que éramos politeístas porque si bien estaba el Inti como figura principal del Incanato, del Tahuantinsuyo, las otras culturas que habían sido conquistadas permanecían con toda su cultura, había una convivencia ahí, yo diría que hasta intercultural, ¿no?, no se pretendía el que solamente hay un solo dios, la idea de que hay uno solo, de unificar, de homogeneizar al mundo entero en base a una lógica es la que es cuestionable. El problema no es tanto la historia, sino también cómo miramos y cómo nos cuentan la historia, yo diría.

- Williams: Básicamente lo que dijo Jorge, porque, como decirlo, justo ahora como lo dijo, me sorprende cómo debíamos a la religión y es cierto porque yo recuerdo que me dijeron que acá se impuso lo que es Dios y básicamente los hijos eran forzados prácticamente a creer en esto y era borrar, borrar por completo la creencia de sus antepasados y en esta mezcla, digamos, entre africanos, acá la gente, este, prácticamente se perdió. Acá, si lo pensamos, actualmente, por más que digamos que ahora estamos en un mundo más civilizado y que ahora sí se respeta todo, creo que si ahora alguien sale a decir: “mira, yo todavía sigo creyendo en Inti” la gente lo va a ver extraño, lo va a ver como: “este weon [reducción de huevón], no sabe, no sabe”. Cuando tratas incluso, ya no recuerdo muy bien, incluso el hecho de, incluso hablar, por ejemplo, cómo decirlo, fui a una reunión de evangélicos o algo así y consideraban esto de por ejemplo cuando terminas alguna obra, en sentido de casa o algo así, que brindas con la tierra, mi papá hace eso, por ejemplo, siempre que hace algo y va a tomar, siempre dice: “salud por ti, mama pacha, salud por ti” y se pone a hablar y otro y otro. Por ejemplo, en esta religión, escuchándolos, ellos decían que eso era, primero, prehistórico, que era de gente un poco mal de la cabeza y que, sin darse cuenta, tirarle cerveza a la tierra, tirarle un trago a la tierra es como estar brindando con el diablo, porque el diablo está ahí. Te das cuenta de que en su religión o por lo menos de los evangélicos, creo era, suele chocar que cosas que ellos no hacen es del diablo y su tú haces eso es el diablo, y penalizan las otras creencias que tú puedes tener de otras personas, ¿no? No volví a ir, pero si me di cuenta de eso, cualquier otra creencia; por ejemplo, ellos no tienen figuritas como los católicos, entonces como ellos no tienen también decían que ahí se alojaba el diablo; y suelen decirte el diablo, cuando algo no les gusta, el diablo, el diablo, te tratan de como asustar, y eso me acabo de acordar ahora cuando el dijo, yo también he escuchado que los incas adoptaban no es que borraban, sino que había un montón de dioses y con la religión católica no hay eso, un solo dios y lo demás el diablo, el elefante es el diablo, todo era el diablo.
- Alejandra: En realidad, secundo esto de, se sigue manteniendo, la historia está hecha, o sea, ya pasó, está hecha, también hay que reconocer por quién está escrita, ¿no? Y por qué personas, exactamente, ha sido escrita, mayormente la historia o los libros académicos que tenemos, que tenemos hasta ahora, no descarto que haya habido cierta literatura de personas racializadas en su momento, porque si la ha habido, no del todo conocidas, incluso no racializadas así, bueno, en fin, me voy a ir por las ramas. El tema es que es necesario por quienes ha sido escrita la historia, que ya pasó pero que

aún se sigue manteniendo estas divisiones, aún se sigue manteniendo la superioridad de cierto grupo hasta cierto grupo; entonces, tampoco, tampoco podemos decir que la historia ya pasó, tampoco se puede decir como los españoles llegaron, nos invadieron de tal manera, violenta, no se qué, eso ya pasó y eso nos sigue pasando hasta ahora, En realidad, se sigue invadiendo lugares de manera violenta, por ejemplo, en la selva se siguen invadiendo lugares, zonas de manera muy violenta, incluso se puede decir que ellos son los colonizadores en este caso. Por eso podría resaltar eso, la historia como tal pasó, pero en términos de práctica no, en términos de forma pudieron haber cambiado como la santa inquisición, pero igual siguen las formas violentas, tal vez con otras ejecuciones, pero se sigue ejerciendo violencia.

- Jorge: Creo que ahora se disfrazan, se disfrazan en el sentido; por ejemplo, ahora que acabas de decir, se siguen invadiendo actualmente, me acabo de acordar hace poco, cinco, se conmemoró el Baguazo, el cinco de junio; entonces yo estaba como que, la lógica es que todavía hay personas, como dijo Alán: “de segunda clase”, y que en base a ello tú puedes decidir, o sea, literal, son objetos, los reubicamos, los puedes mover como se te da la gana, no hay ningún respeto de su cultura, de su ambiente, qué es un pedazo de tierra. No ven, eso también, con la religión, ¿no? la religión, nuestros imaginarios, todos tienen una estrecha relación con la naturaleza que la racionalidad occidental no la puede entender o la categorizan como primitiva, porque ahora no es, se dice siempre, las culturas originarias se han quedado entre el hombre contra la naturaleza, y por eso le hacen el pago a la tierra; y las culturas civilizadas, occidentales, ya dominan la naturaleza, someten a la naturaleza y ahora es el hombre contra el hombre, y en esa lógica, obviamente, no pueden entender la estrecha relación que tienen las culturas originarias con la naturaleza porque es su medio, porque entienden también una lógica natural y un respeto que va más allá; así como, la relación cristiana ve esto, ve a cristo y a toda la moral cristiana, yo no sé si llamarlo así, pero la magia cristiana de un hombre que sube vivo al cielo y todo esto, no pueden entender cómo nosotros, o sea, si nos dicen a nosotros que es un pensamiento mágico, yo le digo: “crees que una persona ha subido viva al cielo, ¿eso no es pensamiento mágico?” entonces tenemos también nuestros propios, yo siempre he sentido que el ser humano necesita una esfera espiritual, una esfera espiritual que lo aterrice en el sentido de un todo, solamente que, y por eso respeto todas las formas de religiones, pero pensar que hay una sola y que debe abarcar todo o que debe oprimir a las otras es lo que choca. La virgen embarazada por una paloma es también un pensamiento

mágico. Entonces no puede ser que, las contradicciones ahí. De todas maneras, siempre ejercemos poder, decidir no más es poder. Yo creo que el poder tiene un solo objetivo y una sola lógica, que es influir sobre los demás. O sea, no tienes poder si tú no influyes sobre alguien y en ese sentido vas a ver quién tiene más poder y menos poder. Los presidentes tienen un poder que se le otorga con esta democracia representativa a partir de la elección y todo eso, pero al final sus decisiones influyen en un país, influyen en los habitantes, no digo que directamente pero sí con todo el aparato político y estatal a nivel de instituciones influyen en la vida de nosotros con cómo estudiamos, cómo nos identifican, como se plantea también nuestra economía, influye, ¿no? Entonces vemos ahí que el aparato político tiene más poder, pero hay otro aparato más arriba, que es el aparato económico que es el que siempre ha ostentado el poder hegemónico, porque desde que la economía se planteó como algo, la economía en relación al intercambio, por así decirlo, el intercambio de una moneda a cambio de un material, un servicio, se planteó a nivel global, porque antes las diferentes culturas tenían otra forma de economías, el ayni, de intercambio, la reciprocidad y todo eso; pero ahora, el sistema económico a partir de intercambio de monedas ostenta todo esto, también quien ostenta el poder es quien tiene más dinero, porque tienen más moneda y tiene facilidad de cambio, y la iglesia se sirvió de la fe para obtener dinero, y las religiones todavía se sirven desde la fe para obtener dinero y es el dinero el que te da el poder, lamentablemente. Tú puedes decir: “yo tengo poder”, pero en qué medida tienes poder, porque no influyes en la magnitud que influye una persona que tiene el poder económico para comprar presidentes, comprar jueces, o sea, se compra todo, todo en esta vida se mercantiliza, incluso nosotros mismos nos mercantilizar, ¿no? Y ahí hay un problema, yo no digo que el sistema de cambio sea malo, sino que el acaparamiento y la desmedida de las empresas o de las corporaciones por pagar o modificar hace que algunas personas o un grupo de personas tenga más poder y que el dinero influya porque todo está en base al dinero. No digo que el dinero sea malo, porque también está el marketing, influye, para mí era una hipocresía de parte del sistema liberal decir que la teoría marxista dejó de funcionar porque el valor de los productos no lo determina el trabajo del proletariado, del que hace, sino lo determina la relación con el consumidor. Si un consumidor quiere un producto, si bastantes consumidores quieren este producto y solo queda uno, entonces le subo el precio y es la relación con el consumidor la que determina el precio del producto, y con eso se tiraron abajo la teoría marxista de que es el

trabajador el que le pone su esfuerzo y le da valor a las cosas, la teoría del valor y la plusvalía. Pero eso es contradictorio, es hipócrita sabiendo que el mercado utiliza al marketing, que es el estudio de las personas, de cómo influir en las personas, de cómo jugar con la subjetividad para elegir un producto y no todos tenemos esa herramienta. El marketing se ha basado mucho en los estudios antropológicos y sociológicos para poder hacer que un elemento, un objeto sea aspiracional, o sea, el marketing se vende, ahora si tú hablas con los estos, “sí, nosotros le ponemos un valor aspiracional a nuestro producto para que la gente quiera comprarlo” y el valor aspiracional también está ligado con la colonialidad porque el hecho de querer ser superior, de querer entenderte jerárquicamente con respecto a los demás determina tus decisiones. Entonces vemos que quien maneja marketing, quien maneja los conocimientos necesarios para poder influir en las personas también tienen poder. Ahora, hay que saber cómo manejamos el poder porque también se utiliza marketing para manejarlo de manera consciente, de manera, yo no digo que el marketing sea todo el tiempo malo, de manera que podamos lograr cambios en nuestra realidad, cambios significativos en relación a poder vivir de manera equitativa, en paz, eso.

- Williams: Justo hablando del poder, cuando me habló eso de la plata. Yo sí considero que el poder, digamos, hay dos formas de tener poder muy fuerte que es, como lo mencionó Jorge, que es el dinero, pero también es el nombre, y con nombre me refiero a familia. Porque justo en la pandemia creo que se evidenció bastante, ¿no? porque cuando te faltaban camas UCI, quiénes accedían más, digamos, a estos hospitales, a poder internar a tu familia, incluso, cuando lo podías tener en tu casa con un balón de oxígeno, quiénes acceden a eso, en lo más mínimo siempre era el que tenía más dinero podía conseguirlo, en las famosas colas, quién podría acceder primero a los balones, los que, obviamente, se levantaban con dos días de anticipación para hacer la cola o podías pagarle a un revendedor de sitio, “yo estado acá temprano, te lo vendo” y eso, eso, y el que no tenía ese poder adquisitivo, se arruinaba viendo cómo todos los de adelante, nadie necesitaba y solo están viniendo a revender, y podías ver que llegaba alguien con su carro, ya tarde, pero compra un lugar ahí adelantito, con más dinero, y ya estás accediendo a ese balón que quizá no puedes acceder tú y que habías juntando el dinero exacto pero ya no llegas porque se acabó, eso. En cuestión familia, mientras hablabas me hiciste acordar, hubo un plan, no recuerdo si era para los peruanos que estaban fuera de este país, para traerlos y que les iban a ofrecer un hotel para que ellos estuvieran en estadía mientras duraba, o para los gringos que no se pudieron ir, no me

acuerdo muy bien, pero siempre me acuerdo que hubo un TikTok de una chica, ya hasta sé que no sé si está tan correcto hablar, criticar el acento de la voz, pero es siempre muy curioso que sea siempre una persona que te habla: “hoy día venía con mi nana [imita el acento con el que se relaciona a personas que viven en las zonas más caras del país]” y hablaba de eso, ella tenía un problema muy grave y era que no podían traerle a su nana y “yo sin mi nana no puedo, no duermo, entonces me dijeron que me la van a traer en dos días”.

- Jorge: Me van a traer, no. Dios mío, el objeto.
- Williams: Sí, y la chica la hospedaron en un hotel cinco estrellas. Luego subió un TikTok diciendo: “la comida no estaba tan caliente”, era arroz con pollo al horno, pero “la comida no estaba tan caliente y la verdad eso me incomodó bastante porque es una situación difícil como para que me estén dando la comida así, voy a hacer una queja” y cosas así. La idea es que a la paralela habían personas a las que les habían tenido que traer, pero no hay espacio y era, los veías ahí durmiendo en el piso, aguantando la cuarentena en un cuartito, ahí en un hospital, en un colegio, en los colegios los veías ahí tirados con unas frazadas, con unas mantas, y eran personas que tú ves y dices: “esas personas son de la sierra” y los tienes ahí tirados, ¿no? y luego veías a esta blanconcita diciendo: “me dieron la comida fría” y no sé qué más, y diciendo que el gobierno estaba poniendo más dinero para poder tener más hoteles para poder alojar a estas personas y había esa contradicción. También me acuerdo que, y esto no es de Perú, de estas chicos, chicas, cómo se llama este lugar donde están todos los ricos, Dubái, el chongo en Dubái porque muchas personas fingen ser ricas, fingen tener poder adquisitivo, sin tenerlo, y por alguna extraña razón automáticamente se les brindan comida gratis, hotel, alojamiento, para que se tomen fotos, para que hagan gratis esto, muchos beneficios gratis porque creen que tienes un poder adquisitivo o que vienes de una buena familia, y cuando descubren que no, que no tienes donde caerte muerto, deciden hacerte una denuncia por mentir. Ahí, te vas dando cuenta que, tener el dinero, ni siquiera necesitas usarlo, porque ya la gente te va abriendo las puertas, ven a comer acá, tómate una fotito, ven te invito, yo pago, ¿no? El hotel de cinco estrellas te va a pagar el alojamiento, la comida, el bote, y la chica se la vivía así, sin pagar ni un centavo, creo que solo dijo que se compró una cartera cara y que ya la gente la veía con esa cartera y todo era: “Ya pasa, pasa”. Siento que el nombre, la apariencia y el dinero son lo que más te mueve acá y, digamos que, me acordé de otra cosa que es que, creo que la noticia que más me chocó, que era de una mujer, no

me acuerdo si era en puno, que su marido la estaba golpeando y tenía a su bebé en brazos y llegó la policía y los separó, todos a comisaría porque violencia, qué está pasando acá, y me acuerdo que la mujer denunció que el hombre la golpeaba y que quería hacer una denuncia. Entonces, fue la clásica, la persona que se encarga de, digamos, emitir, recibir una denuncia no está, va a venir en dos días, pero nosotros no te podemos dejar ir porque nosotros hemos visto violencia y que tú también le has devuelto y no sé qué más; entonces, cuál es la situación más humana para la gente de la sierra, muy bien una esposa en una baranda de la comisaría y dos días ahí. Me chocó porque cuando ves la foto de ella cómo llora, tiene una cara muy similar a mi pareja cuando llora, y ella lloraba porque dijo que al estar esposada ni siquiera podía amamantar a su hijo y que tampoco había comido, ni bebía agua, la tenían como un animalito ahí. O sea, la comisaría estaba trabajando ahí, el señor se acercaba, pero la señora tenía que esperar ahí, esposada a ese fierro hasta que venga ese señor que estaba de vacaciones dos días para que recién pueda recibir la denuncia y pueda ver si ella era la abusadora o el hombre, que sí se fue, era el abusador, ¿no? Digamos que estos tratos no hay acá o por lo menos, digamos que, no he escuchado que alguien diga: “Te voy a amarrar acá un rato”, es inhumano, es tonto, pero pasó ahí y la noticia salió y recién vino el alcalde a decir: “Venimos a hacer la liberación de la mujer” y es cuando vi la foto de la señora llorando, llorando porque era esa impotencia de mira cómo me has tenido, y eso. Es eso, la apariencia y lugar, y solo me acabo de acordar de eso, acá eso no pasa; por lo menos, como con las marchas, si pasa algo acá, matan a alguien, ahora sí la marcha tiene un efecto, en cambio, en la última marcha como todos son de la sierra y cuántos muertos hay es, suena fea la palabra, necesitamos más cholos que mueran o necesitamos un pituquito que se muera ahí y ya está, lo logramos, es como vales menos por estar allá y no tienes ese poder de voz, ni de presencia, te van a amarrar y te van a dejar, puedes quejarte, hacer chongo, hasta que, digamos, lo saquen acá y digan bueno, pero quien sabe si sigue pasando o si siguen amarrando gente porque no denuncian.

- Jorge: El racismo estructural, o sea, del gobierno que, o sea, de verdad, no un gobierno para todos. Mira a quien le dio la prioridad. Ahí sí fue descarado el racismo.
- Williams: Por ejemplo, en el video de Vania puedo entender que alguien se puede ofender porque un toque más que la apariencia está agarrando una cultura a la que quizá ella desconoce o no la entiende. Digamos en términos de *blackface*, ahorita que

se me viene a la cabeza es, hay una chica en, cómo se llama esta plataforma del pajarito, siempre se me olvida.

- Valeria: Twitter
- Williams: Twitter. En Twitter hay una chica, no recuerdo su nombre, pero suele hacer cosplay de personajes de videojuegos, de varios juegos, y me acuerdo que esta chica era muy conocida, digamos en este ámbito, hasta que se la “funaron” [cancelaron] porque escogió un personaje mexicano. Entonces, para hacer ese personaje mexicano, tuvo que usar, digamos, por ahí entendí que la regla era “no puedes usar más de dos tonos de piel hacia abajo”, pero como ella sí usó, el personaje cuando lo vi a ella le salió igualito, o sea, hermoso, le salió igualito, incluso los mismos mexicanos, me acuerdo, que celebraron esto, ¿no?, de “oe, por fin”, porque esta flaca es conocida, ¿no?, puta es un personaje mexicano, ¿no?, y ahí con su bandera de México la chica, ¿no? Pero los que hicieron chongo fueron los gringos, ¿no?, los que, irónicamente, no son de México dijeron que eso era *blackface* y bla, bla, bla. Al final la chica terminó “funada”, pidió disculpas, algo así, pero la gente, por lo menos los de la comunidad gringa, le tiró tanta mierda que la flaca desapareció, ¿no?, y lo hacía muy bien. Entonces, en mi cabeza queda, okay, pero esto, por ejemplo, ¿esto realmente llega a ofender? Porque no había ningún comentario mexicano diciendo: “mano, me ofende que hayas tenido que usar dos tonos de piel hacia abajo”, entonces yo entendía, por lo menos con *blackface*, antes, porque no entendía exactamente muy bien el concepto, pensé que se refería a, por ejemplo, “Oye, mano, quiero ser un africano, mano”, “agarro un betún, y pa, soy africano.”, entonces ya es ofensivo, ponerme un betún ya me hace africano, eso, ¿no? Pero no logro entender, por ejemplo, a esta chica, ¿no?, si no usaba dos tonos de piel más hacia abajo el personaje no se parecía en nada, ese era el color de piel, entonces es lo que no entiendo. En este, por lo menos, o puedo entender cuando, digamos, coger cultura; por ejemplo, cuando me llamaste acá era algo que yo tenía miedo porque, de esto que se llama apropiación cultural, porque yo siento que no puedo decir “soy cholo” porque, me has hecho recordar, este, hubo una revista, no sé, se llama Caretas o algo así, que por el día del campesino creo que era, había puesto en la portada a una familia super blancona, no me acuerdo de quién, conocida, comiendo pachamanca por allá en su casa, en Miraflores, diciendo “cholo soy”, “chola soy” decía la chica, y era, digamos, toda una entrevista en el centro de esa chica, ¿no?, pero, sobre todo, hablando del tema de lo orgulloso que es ser cholo; y, entonces, yo decía, me acuerdo que la gente un poco piteó, pero esto qué tiene de

cholo, ¿no?. No puedes decir soy cholo porque nunca has tocado la tierra, si estas en tu casa, estás viviendo, eran más blancas que europeas, parecían europeas más bien. Entonces yo digo, yo qué tanto puedo decir “soy cholo” si yo tampoco he vivido, digamos, mi papá me cuenta que él con su perro, Chachaska se llamaba, este, digamos, pastoreaban ovejas, que mi papá caminaba desde un punto porque su papá a veces se quedaba en una reunión y no hay luz, tenías que bajar cerro, cerro, cerro, cerro, y él me cuenta muchas experiencias que yo digo, que mi papá dice “oye, es parte de mi vivencia allá en la sierra” y yo digo “oye, yo no he tenido ninguna vivencia así”, acá yo soy un huevón que tuvo a los doce años su play station y miro y juego y salgo y voy a fiestas, o sea, qué tanto puedo decir “oye, mano, sí. Orgulloso de ser cholo”, porque siento que es como una apropiación cultural, no, digamos, no tengo voz ni voto para decir “yo soy ese”. Entonces, a veces, entiendo eso. Es lo primero que se me vino ahorita cuando vi a Vania, vestida y tratando de, digamos, decir este acento, y así ¿no?, eso yo lo veo como una apropiación cultural. Pero ahorita, cuando vi el mensaje, dije ha hecho blackface, solo me acordé de eso, que es el chongo de no poder usar dos tonos más abajo de tu piel, entonces es lo que, digamos en tema de blackface no logro entender, sí entiendo lo de apropiación cultural, pero no entiendo de eso de blackface.

- Alvaro: ¿Qué piensas, Jorge?
- Jorge: A mí. Me cuestiono dos cosas, ¿por qué los tonos se ven hacia abajo?, o sea...
- Williams: ¿Y no hacia arriba? A nadie le importa si te puedes poner más blancón, nadie hace chongo, pero si te pones...
- Jorge: Pero la idea no, dos tonos de piel más abajo, o sea que el negro está más abajo.
- Williams: Ah, el color
- Jorge: El color está más abajo. Yo no sé si sea por un tema de despigmentación o de este, ¿no?, si no que ya desde ahí hay una cuestión de jerarquía a nivel de raza. La verdad es que yo recién acabo de escuchar el término, también así totalmente, lo primero que agarre, escuché el término y lo googlee.
- Williams: Ah, yo pensé que te habías ofendido.
- Jorge: ¿Qué es *blackface*?, no sabría qué decir, pero, por ejemplo, sobre la apropiación cultural, que es algo más que puedo entender, es esta falta de respeto hacia la otra cultura y que te sirvas de él, para servirte de él, ni siquiera para, para; por ejemplo, algún tiempo en la ENSAD este, en una clase, algo, estábamos hablando sobre los Yuyach [Yuyachkani] y entramos en este debate de si ellos hacían

apropiación cultural o no hacían apropiación cultural, porque habían contado que cada uno de ellos se había ido a un lugar, a una zona y se había nutrido de los conocimientos, y creo que va por el lado de la moral, ¿ya? De la moral en el sentido de cómo ves al otro, yo siento que los Yuyach no vieron al otro como un otro diferente, perdón, sí como un otro diferente pero no como un otro diferente jerárquicamente, ¿no?, hay que plantearlo siempre, porque sí todos somos diferentes, pero cuando la vemos en relación de jerarquías ahí tengo un problema. Al contrario, si bien adoptaron algunas prácticas culturales, se empaparon de esto, hubo un profundo respeto a sus conocimientos, hacia la otra cultura y también, esto que podemos llamar, una verdadera interculturalidad que es entender, no solamente entender la cosmovisión si no hacerla suya, o sea si tú ves a los Yuyach son bien místicos también. Entonces, se han apropiado, no es que se hayan apropiado, sino se han hecho parte de, la idea era hacerse parte, la idea siempre es hacerse parte, si tú agarras un personaje y no te haces parte del personaje y solamente agarras las características superficiales que es pintarte y hacerte, es una cuestión del arte también porque siempre estamos interpretando y si interpretamos superficialmente, este, nos estamos sirviendo nada más, yo no sé, porque hay una cuestión de qué es arte, qué no es arte, pero para mí sí había un cuestionamiento de qué tan profundo estás yendo como artista para solamente caracterizarse y no investigar, este, comprometerte verdaderamente, física, mental, emocional y espiritualmente con una cultura para, para este, y lo haces con tus personajes también, tú te comprometes desde el cuerpo, las emociones, desde empezar a creer también que su lógica tiene sentido para poder decidir y accionar como él, porque es parte de ser actor eso, no es mirarlo desde el lado “yo hablo como paisanito” nada más y ya está.

- Alvaro: Ahora también, la dinámica que ella hacía era una tarea, una actividad que se propuso para un día, no era un trabajo como el de Yuyach, por ejemplo, que implica más tiempo, ¿no? Entiendo, hasta donde sé, que la dinámica fue para que ella pueda explorar otra faceta de ella, para que ella salga de ella misma. Entonces, incluso, me pregunto, o sea, si realmente implica un trabajo más profundo el respeto y el hecho de que no haya apropiación cultural, entonces cómo puede nacer este trabajo si es que no nace de un trabajo así.
- Jorge: Ah, no. Creo que hay una etapa en el arte que es una etapa de exploración, que no es la etapa que se muestra pues, es una etapa que sucede a puertas cerradas, claro, es una etapa que no es que, este, es una etapa en la que agarras el personaje o el este a

grandes rasgos, ¿no?, y a rasgos muy superficiales y todo eso, y lo hacemos todos en el primer momento y que después requiere un proceso profundizar, pero como digo es una etapa que la hacemos a nivel, a puertas cerradas, pero dentro de esa etapa también tenemos nosotros como artistas, me imagino conscientes, tenemos que saber que estamos empezando desde lo superficial y que hay que profundizar. Entonces, yo no mostraría, acá cuando estamos también he hablado como cholo a veces, pero yo no mostraría esto afuera, ¿no?, yo sé que esta, que he agarrado lo superficial, lo primero que se me encuentra para que sirva un ejercicio, pero no es para que sirva el arte en general, no es para que sirva una muestra de que, de algo que quiero hablar. Entonces, yo creo que hay que tener mucho cuidado también nosotros como artistas cuando hacemos las exploraciones, porque en las exploraciones sí estamos en esa línea delgada de qué está permitido y qué no está permitido, y pasa por eso a puertas cerradas, ¿no?

- Alejandra: Eh, sí. Primero, eso de las exploraciones me parece muy necesario, esencial, pero también sé, sé que no todas las escuelas no tienen ese tiempo o no se dan el tiempo para realizar esas exploraciones previas a la creación de algún personaje o a la creación colectiva, incluso, entonces eso también depende de cada una ¿no?, el tiempo que se da para su propia exploración. Ahora, comenzando por ahí, eso uno. Dos, yo creo que cualquier creación de personaje o cualquier creación debería tener un previo, no solamente de exploración sino que incluya esta investigación necesaria, no necesariamente investigación académica, investigación, una búsqueda, bueno una exploración, ¿no?, una búsqueda sobre lo que se está haciendo, entender lo que se está haciendo, entender dónde estamos, de dónde venimos y hacia dónde estamos yendo, quiénes somos en realidad, quiénes somos en estos momentos, ya, okay, Vania, tal persona, tal estrato social, que no se qué, y qué es lo que quiero representar, entre comillas, a tal persona, a tal estrato social, de tal color de piel, eso. Pero yo creo que acá hay un tema también, si partimos del, de esta pregunta de quiénes somos y ya tenemos esto como base, obviamos, obviamos el paso de, de quién es la otra persona o quién es el grupo o quién es una persona imaginaria a quien tenemos que crear, si solamente partimos de estereotipos; o sea, si solo comenzamos desde ahí, si comenzamos desde lo superficial, no, por qué, porque cada grupo social y especialmente cada grupo social que históricamente ha sido racializado, o sea tienen que tener un cuidado, incluso, mucho mayor a lo que, a los que no, podría decirse así, creo, hablando del racismo inverso, ¿no? Si lo vemos de esa manera, como dijeron

hace un ratito, si yo me pinto de blanca, a que si yo me hago *brownface* o *blackface* o la apropiación cultural o esto de “no, tú me estás discriminando porque soy blanca” y no sé qué. También hay que ver ese tema, ¿no? O sea, ¿una persona blanca se puede disfrazar, entre comillas, de una persona marrón o una persona negra?, yo creo que hay límites, pero creo que con investigación y partiendo desde un lado de, de conocimiento, de saber en dónde estás tú y hacia dónde estás yendo creo que se podría lograr, pero sin llegar a estereotipos, sin llegar a disfrazarte o a usar tal cultura como un disfraz, porque esa cultura no es un disfraz, ese grupo cultural es, es, es mucho más, es, el color de piel es historia, tus manos son historia, tu cuerpo es historia, entonces, que una persona blanca venga y diga: “Uy, voy a ser una chica de la sierra” y solamente, y solamente lo simplifique al hecho de que me voy a pintar la cara de marrón y voy a ponerme trenzas es totalmente descabellado...

- Alvaro: Es ofensivo
- Alejandra: Ahí no ha habido un paso de investigación, no ha habido un paso de respeto, no ha habido, literalmente se ha zurrado en todos esos pasos previos para que tú como persona blanca o como persona que representa a un grupo ya históricamente racializado, te has zurrado [te ha importado poco y has priorizado tus intereses], y eso es lo que suele pasar, no solamente en las artes, en general, solamente que en las artes es más evidente porque se muestran, se hacen obras, te muestras al público, te has zurrado prácticamente. Entonces, puede haber una representación de otras culturas, yo creo que sí, pero siempre partiendo desde que una cultura no es solamente lo que se ve desde afuera, lo bonito o lo exótico de las fiestas, es mucho más, muchísimo más, eso.
- Alvaro: qué importante es lo que has dicho, qué importante es lo que han dicho en realidad, ¿no? Este sí, bueno ya va a ser la hora ...
- Jorge: Yo no le tiraré piedra a la chica porque, primero porque yo creo que es alguien que está acostumbrada a subir estas cosas, a subir no estas cosas, sino a subir todo el tiempo su vida, claro, los influencers están acostumbrados a subir todo el tiempo su vida, este, pero sí no tuvo posición crítica a lo que iba a subir, ¿no?. Cuando uno sube, por ejemplo, unos trabajos explorativos, este, pucha en escena puede suceder, como se llama, en la exploración puede suceder incluso hasta desnudos y siempre hay un cuidado con el laboratorio, el laboratorio siempre tiene cierto cuidado, este, al menos eso he aprendido yo. Mi maestra, Luz Marina, que ahora es mi profesora de este, este, haciendo un laboratorio, tenía un taller y hacíamos laboratorio, no nos permitía grabar el este porque son momentos muy íntimos y en los que a veces unos se desgarran

emocionalmente, este, y no pueden ser expuestos todo el tiempo, no solamente a nivel físico sino también a nivel emocional, y creo que lo mismo sucede con, con el tratar de representar o interpretar una, un personaje de una etnia. Coincido con lo que dice Lucero, las culturas racializadas en realidad, quienes se han entendido como víctimas, como victimizadas porque se victimiza a las personas, este, siempre están en una, o sea, siempre se está en una posición frágil, es como una mujer que ha sido violentada, siempre está en una posición frágil con respecto a todo el sistema, entonces, el sistema ha optado diferentes métodos para no revictimizar todo el tiempo, igual me imagino con las culturas, hay que ver, hay que tocar de manera cuidadosa cada cultura porque si ha sido oprimida y ha sido invisibilizada y ha sido violentada por todo este sistema, hay que tenerle mucho más respeto a la hora de, de tocarla porque como, igual que la mujer, se encuentra en un estado vulnerable, no vulnerable, vulnerada. Entonces, sí. Con respecto a “La Paisana Jacinta”, tengo un problema con el humor peruano, si bien “La Paisana Jacinta” es, este, es racista, es, busca los estereotipos, busca el facilismo, todo eso, pero en realidad, la misma cosa que se hace con “La Paisana Jacinta” se hace con el maricón, se hace con la mujer, o sea, este, y el humor peruano se va siempre por ese lado, de la burla, del defecto, de los demás, ¿no?, tenemos un humor bien tosco, no sé si solo sea el peruano, no he visto comedia extranjera, no, sí he visto, he visto, este, si tú ves los programas “Dos hombres y medio”, son humores diferente, ¿no?, el de Argentina también, su humor es diferente, tiene un humor, ahí no sé si clasificarlo más fino, pero nosotros somos bien toscos al rato de hacer humor porque, porque vamos al estereotipo, pero en el fondo también la sociedad que se ríe de eso está, dice algo de esa sociedad. Yo siempre digo, puta, nos cagamos de risa, porque en el fondo nos duele también, o sea, nos reímos de eso porque en el fondo nos duele, nos reímos de la paisana Jacinta porque también nos duele, si nos reímos de los maricones es porque algo, una fobia tienes que tener por ahí, si nos reímos de, de estos estereotipos que siempre se replican, este, este, por ejemplo, cuando hablan de la gente de cono, han visto estos *influencers* que son de cono y hablan así “oh, causita [amigo], qué pasa”, este, lo ponen así al extremo, al estereotipo. Entonces, hay algo ahí en el humor que siempre buscamos en el estereotipo que refleja también nuestra sociedad, este, el pituco incluso, siempre nos vamos al estereotipo del pituco y nos causa risa, los estereotipos, este, causan risa. Los estereotipos vienen de la comedia del arte, que buscaba, este, buscar los defectos de la realeza, de toda esta sociedad y ponerlos en ridículo, entonces el humor de alguna manera pone en ridículo a ciertos

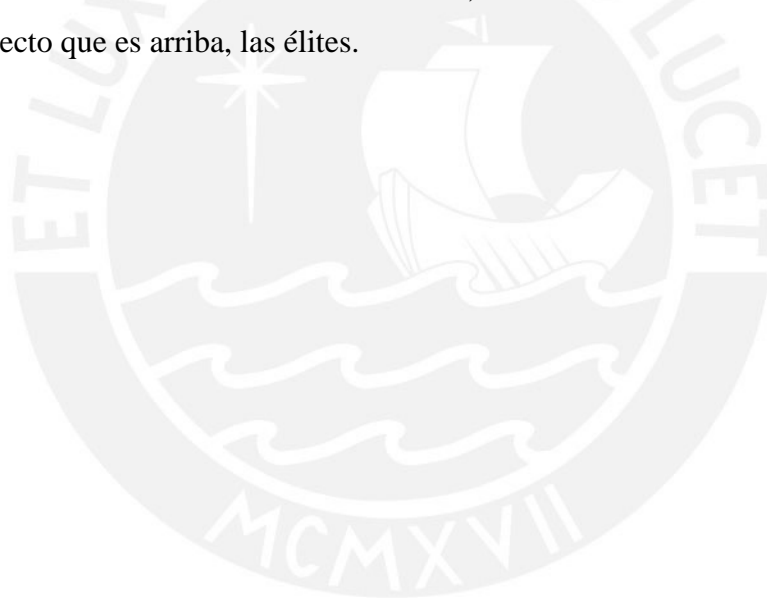
personajes de nuestra sociedad, el problema está en que en nuestras pantallas siempre se miran los mismos personajes, que son los cholos, los migrantes, los gays, homosexuales, y no sé qué tanto, el negro también muchas veces, siempre es el racializado, el otro que no cabe en lo hegemónico el que es burlado lamentablemente, porque la comedia por lo general o cuando nace sirve para burlarse del poder no de los oprimidos.

- Valeria: En esa época lo hacían para visibilizar los problemas que tenía la sociedad y hacer un cambio en la sociedad, pero acá no lo hacen por eso, lo hacen para burlarse
- Williams: Sí. Yo creo que el principal problema que tengo con “La Paisana Jacinta” es que es un poco peligrosos verlo, yo veía esto de niño, por ejemplo.
- Jorge: Yo también.
- Alvaro: Yo también.
- Valeria: Yo también.
- Alvaro: Todo el mundo creo, ¿no?
- Williams: Sí, ahí que decían que no, pero ahí estás.
- Jorge: De verdad, yo me identificaba mucho con la canción, amaba
- Alvaro: La canción es buena, ¿no?
- Jorge: Es muy buena esa canción
- Alvaro: El tema no sé si es la canción, el tema es, como lo dijimos la otra vez, es el personaje que llega, o sea, también por otro lado esta que puede ser un problema que refleje la sociedad y que de alguna otra forma le saca la vuelta a esta discriminación, puede ser visto así. Como dice Miguel Rubio, “hay argumento para todo”, pero creo yo también que, o sea, porque también “La Paisana Jacinta” al final de cada episodio tiene como una moraleja, ¿no?, “por eso amiguitos” dice, ¿no?, o sea, eso, eso, y es más difícil incluso por eso como decir “oye, ese personaje realmente es malo”.
- Jorge: El problema es, yo vi un análisis
- Williams: Justo, justo de eso iba a hablar, porque el problema, como lo dijo acá Jorge, la gente se pone chapas y, por ejemplo, cuando yo vi el programa ya para hacer investiga, este, yo creo que no está mal, ahorita que hemos visto a los policías diciéndole chola, llama, siento que no está mal, porque me acuerdo que una de las cosas que criticamos fue eso, no está mal, no está mal porque realmente pasa acá, o sea, no podemos decir: “Ah, no, es que acá nadie dice chola, llama, vicuña a alguien”, pasa, la gente te jode y te dice: “Oe, llama, has venido con tu ropa de...”, “¡pasa, pasa!”. Yo creo que el problema, y por eso me acuerdo cuando era niño, el problema

es que hay cosas que están chiquitas de La Paisana que te dan a entender, por ejemplo, incluso la canción misma, no, no, olvida la canción, hay un capítulo en la que La Paisana está caminando y dice: “Ah, bueno, voy a ir al baño” y se levanta la falda, se sienta y se pone a mearse en la vereda, entonces pasa un policía y le dice: “Oye, qué estás haciendo”, y ella creo que dice: “es que en mi tierra, por ahí en mi tierra cuando nosotros queremos ir al baño ahí no más nos sentamos” y el policía dice: “Pero qué no conocen baño...”, “no, no, así es en mi tierra”; entonces, te da a entender de niño que la gente que va ahí caminando “un rato voy al baño” y ahí no más se sienta y se mean, es lo que te da a entender o cosas como no entender cosas básicas, ¿no? Que “disculpa, señora, a qué se refiere” y cosas que dices: “Ah, entonces allá no hay. Allá no hay edificios por eso le tiene que decir que son cerros, ¿no?”

- Jorge: Ahí, yo creo que se refería literal a los cerros, porque si tú ves los cerros tienen casas y tienen ventanas pues.
- Williams: Ah, sí, pero ¿en el video no salen edificios?
- Jorge: Sí, sí.
- Williams: Bueno, yo veía edificios y decía “ah, que en la sierra no conocen qué es edificios, no conocen qué es internet”, te da a entender.
- Jorge: No tienen cerros como los de Lima, ¿no?
- Alvaro: Ahora, también está, o sea, “La Paisana Jacinta” viene desde los noventa y, o sea, ha atravesado por varias facetas. Cuando inició era una paisana que no solamente hablaba así, sino que también olía feo, era sucia, que no se bañaba, ¿no?, y que además era salvaje, ¿no? Conforme ha pasado el tiempo se ha ido también, por las denuncias que le han hecho, le ha caído, se ha ido como presentando más limpia, más eso; entonces, creo que la imagen negativa de la paisana Jacinta viene desde sus primeros capítulos. Ahora, tú ves cómo, o sea, todavía hay una crítica porque es una sociedad más consciente del racismo, de la discriminación y que puede percibir en algunas cosas como, o sea, ya no se ríe tanto de algunas cosas.
- Jorge: Yo vi hace tiempo un análisis sobre la película que había sacado “La Paisana Jacinta”.
- Alvaro: Ah, terrible.
- Jorge: No lo leí, pero sí criticaba de que, o sea, cómo se llama el actor, Jorge Benavides, había hecho un personaje tan potente en el imaginario del peruano, porque lo hemos visto de niños, lo hemos visto todos, un personaje tan potente que ahora que se le iba a hacer una película, debió haberle sacado más provecho en explotar la

profundidad del personaje y no en un problema superficial como ir a buscar a su Wasaberto. Yo no vi la película, pero sí vi de que de eso trataba, y repetir lo chistes fáciles y, este, porque como dijo es un personaje identificable, está en nuestro imaginario, está en nuestro, y podría muy bien reivindicar toda la cultura que ha visto, la cultura, la cultura migrante, del migrante. Creo que yo me identificaba con La Paisana porque también era migrante aquí en Lima y miraba “La Paisana Jacinta” y me gustaba la canción porque sí pues, yo vine a Lima y todo es más grande, todo es más movido, todo es. Entonces, y ahí va una cuestión como artista de qué tan profundo vas o qué tan crítico eres para plantear tus personajes, tus obras, tus éstos, este, y coincido cuando dice que el problema de “La Paisana Jacinta” es porque nunca profundizó en el personaje a nivel, no solamente, este, personal, del personaje, sino también en el contexto que lo rodea, el contexto que lo rodea por lo general si denuncia las cuestiones discriminatorias en él, denuncia la comisaría pero no critica al poder directo que es arriba, las élites.



Anexo 8. Transcripción de la entrevista a Marko, A., D. A., T. C. y O. S.

27 DE JUNIO DE 2023 00:36:49

- Alvaro: A partir de esas representaciones también se han generado nuevas formas, bueno, se ha perpetuado la discriminación, se ha fomentado la discriminación, y básicamente lo que ustedes han visto acá son testimonios de los chicos, pero visto desde un punto de vista creativo y eso.
- Ana Julia: A ver ustedes, después sigo. Esto es una tesis sobre...
- Alvaro: Desde
- Ana Julia: Es una tesis desde las artes escénicas cuyo tema es o el objeto de estudio la dirección de ustedes o esta, este movimiento de representación
- Valeria: Es la obra.
- Ana Julia: No van a hablar sobre lo que es dirigir.
- Valeria: O sea, sí, pero no es el enfoque principal.
- C. T.: Ah, ya, ya, ya. Me callo entonces.
- Ana Julia: Es como un laboratorio para investigar estos dispositivos de representación y no necesariamente de cómo ustedes han organizado este material o también...
- Alvaro: O sea, el resultado final es la puesta en escena.
- Ana Julia: Ya.
- Alvaro: Pero, este, claro, tiene que ver la dirección, pero el foco principal está en el testimonio de los chicos.
- A. D.: El proceso también, o sea, para llegar a crear esto ha incluido como dinámicas, exploraciones con los testimonios.
- Alvaro: Claro.
- A. D.: Claro, todo el proceso en base a ellos, enfocado, claro...
- S. O.: Yo sí sabía un poquito la verdad, yo llegué sabiendo un toque no más sobre cuál era el tema y creo que a mí lo que me gusta mucho es que son sus nombres reales, no es que hayan, son personajes obviamente en escena pero sí mantienen el nombre de cada uno, cada una y creo que eso para mí es muy valioso porque a mí al menos me hizo entender cómo, no sé ya, creo que es porque yo dije: "Son sus nombres de verdad", entonces me imaginé que no eran situaciones como inventadas sino que eran testimonios y eso para mí le daba otra cosa y me gustó muchísimo. También toda la primera parte a mí me gustó muchísimo el ambiente que se genera, no, es todo un ambiente de verdad, que yo dije: "Si, pues, aquí estamos que bien", en fiesta patronal

y, o sea, entendí que igual querían como, cómo se dice, interactuar un poco con el público, o sea, en momentos, y se ve sobre todo en la parte final con Lucero cuando se acerca, o sea, que lindo verdaderamente es entender que ella realmente está usando cosas de su abuela, eso también es ala, que fuerte, o sea, es una presencia que está aquí pero que nosotros no conocemos, no tenemos absolutamente nada, pero está aquí a través de la ropa, entonces creo que eso también es fuerte, porque es ropa real, de verdad.

- Alvaro: O sea, a mí, a mí, perdón. Este, creo que en realidad no solamente a mí, a todo el grupo nos interesa escucharlos, poder saber qué piensan para poder retroalimentar esta puesta, ¿no? O sea, es para simplemente decir que pueden decir también si algo no les gustó, si algo no les pareció...
- S. O.: Bueno, sí, para terminar [se oyen risas], sí siento, pero, es algo que a mi me gusta, pero es porque yo soy un poco también medio radical a veces con las cosas, entonces, sí siento que obviamente se pone a Lima cómo está ciudad villana, yo digo: “sí”, o sea, sí, honestamente, sí, porque Lima es muy de tú llegas aquí y se tiende a, bastante, a occidentalizar las cosas, a la gente, a quitarte bastante de tu identidad, a despojarte de cosas que a ti te identifican como una persona racializada para poder sobrevivir. Entonces, siento que eso está presente, yo pondría un cartel ahí “abajo Lima” de verdad. Porque eso a mí sí me gusta, honestamente, porque es, o sea, siento que es una perspectiva personal, o sea porque cuando estás trabajando con estos testimonios, entra mucho en juego también las perspectivas personales, ¿no?, y cómo se han sentido de esta manera. Entonces, siento que Lima está villanizada, sí, pero no me disgusta que esté villanizada.
- Alvaro: Gracias.
- A.D.: Sí, yo comparto lo que está diciendo S. O., me gusta mucho también este primer momento que crearon como la fiesta, el jolgorio, totalmente me sentí en fiesta no limeña, sentía que estaba en una tarde en la casa de mis abuelos, que también son de provincia, y está lindo todo esto. Una de las partes que también me llamó mucho la atención fue cómo usaron ese palo [refiriéndose al palo de lluvia] como fierro de bus, sí, justo en ese momento, y lo resalto bastante, creo que fue mi momento favorito, pasan muchas cosas en el espacio, me parece que Lucero está acá y está terminando de salir con el esto y se va, tú que estás, perdóname no conozco tu nombre...
- Juliet: Juliet

- A.D.: Juliet, perdón. Pero también estaban pasando actores, asistentes que están moviendo cosas y me parece que en ese momento se creó una dinamicidad que me hubiera gustado ver en otros momentos también, o sea, habían como muchas cosas pasando a la vez [*sic*] y todo como que se entrelazaba y estaba, no sé si perfectamente coordinado, ni siquiera, ¿no? Pero eso, estaba muy bien entrelazado y, por ejemplo, el contraste eso, yo sé igual que esto es un ensayo, pero fácil en los momentos en los que se cambiaban la ropa o hacían esto, fácil eso puede ser afuera y entrelazarlo con, dentro de la teatralidad y que se vea y no necesariamente debe estar oculto, y más bien como incluirlo. Este, también con lo de Lima de acuerdo, en la parte en la que dijo: “Lima es mala” yo tenía la idea de que iba a decir: “Lima es racista” yo pensé que lo iba a decir de frente y también pensé, ya supongo que eso debe ser de ustedes, ¿no?, como dirección tal vez no ponerlo explícito pero creo que esa es la realidad, o sea, la realidad es que Lima es racista; y entiendo también si es, este, dirección, depende de dirección como poner, es decisión de cómo quieren tratarlo ustedes, pero me parece que su idea sí es decir “en Lima pasa esto” , o sea, que las personas que vienen de provincia tienen como que occidentalizarse, que adecuarse, eso incluye, por ejemplo, como el personaje de Lucero, dejar atrás su vestimenta, sus costumbres para poder sobrevivir en esta ciudad que es violenta y es racista, y me gusta mucho el discurso. Creo que, no sé en qué parte del proceso estén, cerrando o ...
- Alvaro: Estamos ahorita, o sea, nos faltan dos testimonios más.
- A. D.: Son increíbles, no los conozco pero que bueno de verdad, este, como verlos en escena, en verdad es muy rico. Bueno, a Lucero ya la conozco y sé más o menos su energía, pero qué chévere cómo se complementan y puedan como matcharse [sincronizarse] en la energía, ¿no? Y, nada, creo que ustedes han hecho una chamba bien chévere.
- Ana Julia: Primero felicidades porque elegir y encarar, afrontar este tema en esta universidad y en esta ciudad es un acto de coraje, ¿no?, es un acto de lucha también, me parece, de resistencia, ¿no? Es una pregunta que parte de ustedes y que bueno se extiende, se amplía, ¿no?, a los participantes, a los actores, y que, de alguna manera, ¿no?, pasa también por las existencias y por los cuerpos, ¿no? Entonces, eso es así. Inicio algo muy, muy, muy importante y yo diría algo para que ustedes defiendan como esta idea en la tesis, ¿no? Y en la puesta, pero mucho más en la tesis, como valoren esto que es una pregunta que pocos colectivos, pocos actores se hacen acá y de ahí ya es muy interesante, importante incluso. Tengo, tengo tres puntos, ¿ya? El

primero que es más sencillo, por eso pregunto si es sobre dirección porque son cosas de dirección que pueden mejorar que, como transición, vestuario, música, cositas, ¿no?, elementos, otras cosas que están mucho en la palabra y pueden estar más en la acción, ¿no?, por ejemplo, vestir y desvestir, vestir y desvestir, es mucho más interesante que estar “ay, que no sé qué, no sé qué”, es más interesante, por ejemplo, hay momento que el personaje de Williams encuentra a Lucero y habla de la ropa y después la misma cosa habla el tío, o sea, repiten, ya entendí, ¿no? Desde un punto de vista artístico, estético, creo que hay cositas creo que para, esta cosa que habla que ella habló, ¿no?, mucho tiempo en silencio, transición, por qué no están como vistiéndose en escena, pon música, no sé, luces, esas cosas, si es que les interesa, si es que no les interesa...

- Valeria: Sí.

- Alvaro: Sí.

- Ana Julia: Esa es una cosa que para mí es la más sencilla de resolver. Después, tengo dos preguntas y comentarios que son, la primera que es la segunda más sencilla, que es, si es un laboratorio de testimonio y de realidad por qué poner sobre un marco representacional, decir una situación ficcional, teatral, porque yo como espectadora no tengo la, el dato que eso pasó de verdad, en ningún momento. Cuando él habla, que es increíble esta escena de Williams, como da un grito así de “pa, pa, pa, pa, pa. Nosotros no, pa, pa, pa, pa” es increíble y cuando ella [refiriéndose a Lucero] habla sobre su abuela, ningún otro momento yo entiendo que esto es documental, para mí es como historietas de migrantes como tantos otros, qué tan especial es eso, ya vi eso, ¿no? Y es mucho más interesante cuando viene un actor y testimonia desde su punto y eso hace que el espectador hable “ah ya, puta madre, es su historia”, entonces qué otros elementos pueden cerrar este pacto con el público de que es verdad, que es realidad y que no están representando, ¿no? Ese es el segundo punto. El tercer [sic], que me parece que es más...

- Alvaro: Difícil.

- Ana Julia: Difícil, pero es el más importante y yo creo que deberían escucharme, pero no necesitan escucharme, ¿ya? Pero les aconsejo que, no mentira, es que, con delicadeza voy a hablar ah, ustedes están planteando cuerpos andinos, ¿no?, en escena, que hablen desde su condición y desde sus problemas, cuestiones, preguntas, por qué aprisionarlos en una teatralidad hegemónica, blanca, europea, donde estamos acá, apartados, en un teatro italiano, frontal, donde la fiesta es representada, los elementos

son representados, el “ja, ja, jai” es representado, todo es imitando la realidad, por qué, si eso pasa en la vida de ellos, por qué no estamos nosotros en la fiesta, por qué no estamos invitados, qué otro tipo de teatralidad, que no es la representación. La pregunta de ustedes es sobre representación y creo que la respuesta es que no se representa, se presenta, se presenta, hay historias, hay documentos, hay archivos, hay evidencia, hay cuerpo, hay vida, por qué representar algo que pasó, hay otro tipo de teatro que nace ahí, ¿no? Que no es más la situacioncita, el pa, pa, pa, estos cuerpos, estas historias, estas memorias piden un nuevo teatro, que de repente no es este acá, ¿no? Ustedes invitaron a una investigadora en Yuyachkani, entonces yo también vengo como atravesada de esta, de este estudio, de un grupo que no se interesa más en la representación, no quiere más estar haciendo personaje, no quiere más estar haciendo como la fábula, quiere salir de la cosa aristotélica, quiere incluir el público porque fue a Paucartambo, porque fue a Candelaria, porque fue a todas las fiestas de Los Andes y como toma eso, y ella habla de todas estas cuestiones y el público está como en una fiesta. Eso es un tipo, un tipo de teatro, ustedes encuentren lo de ustedes, pero mi pregunta es esta, por qué un contenido tan interesante, que ustedes traen, tiene que estar aprisionado en una vieja forma, una vieja y hegemónica forma. Yo no tendría miedo de romper todo eso y que venga Lucero y cuente su historia y luego Jorge cuente con ella y después como que cambie, no sé, que sea como más, más verdadero, ¿no? Más, este, ellos, que hable de ellos, que sea nuevo para mi, y para esta universidad, esta ciudad, creo que sería más revolucionario y más coherente con la propuesta, eso por ahora.

- Alvaro: Muchas gracias.
- Ana Julia: Ustedes filtren por favor porque sé también que ustedes están terminando, eso es un trabajo de la vida, después pueden seguir preguntándose, ustedes filtren lo que yo dije.
- C. T.: Felicidades a todos por su trabajo porque estaba bien chévere, me gustó, me ha gustado bastante, yo estaba llorando acá en algunas partes. La temática es bastante fuerte, justo le estaba, en un cambio le dije: “oye, Ana Ju, esto está muy fuerte, no puedo más con mi vida” y estaba, es bien duro autoficcionalarse, testimoniar, lanzar el testimonio así de uno mismo es muy duro, sobre todo conectarse con esa parte que nos la han repudiado por bastante tiempo. Lo digo porque, soy de la selva, de la ceja de selva, entonces el dejo me lo han marcado así de todos lados, me han dicho: “oye, tú no eres de acá, ¿no? Tú no eres de Lima” o me han dicho: “oye, que bien no se te nota

el dejo”, me han dicho así o cosas así, como que bien, bien marcada. Cuando les he visto hablar, escuchado, ha sido bien fuerte, bien potente el discurso. Por otro lado, está el tema de la presentación, o sea que, repito lo mismo que ha dicho Ana Ju [Ana Julia], copio bastante lo que ha dicho, que me gustaría que haya también como la fiesta, ¿no? Que sentí, sobre todo en la primera parte, ¿no? Hay unas cosas que no entiendo, por qué, por qué el personaje de Lu estaba como mirando la pared, por qué solamente hay tres biombos y no cuatro, pues porque por ahí entran, no sé. Hay cosas que no entiendo, yo sé que esto es un ensayo, pero sería bueno como tenerlo claro, este, también era bastante, para mí era confuso, por qué en ciertas partes, este, se dirigían al público y en otras era solo escenas, eso no tenía como coherencia para mí todavía, no llegó a cuadrar, no llegó a cuajarse completamente, este sí. También, a mí me gustaría verlos cambiarse en escena, sería muy lindo la verdad porque, si bien tienen una ropa ya, como pre seleccionada, como en la parte de abajo, entonces verse ponerse una prenda tras otra sería bastante chévere, y esta cosa de, se me fue ahorita la idea, creo que tiene que ver con una mirada externa, como ustedes son dos, uno puede chequear unas cosas y el otro puede como ver otras, pero eso, está bien chévere la temática, me ha emocionado.

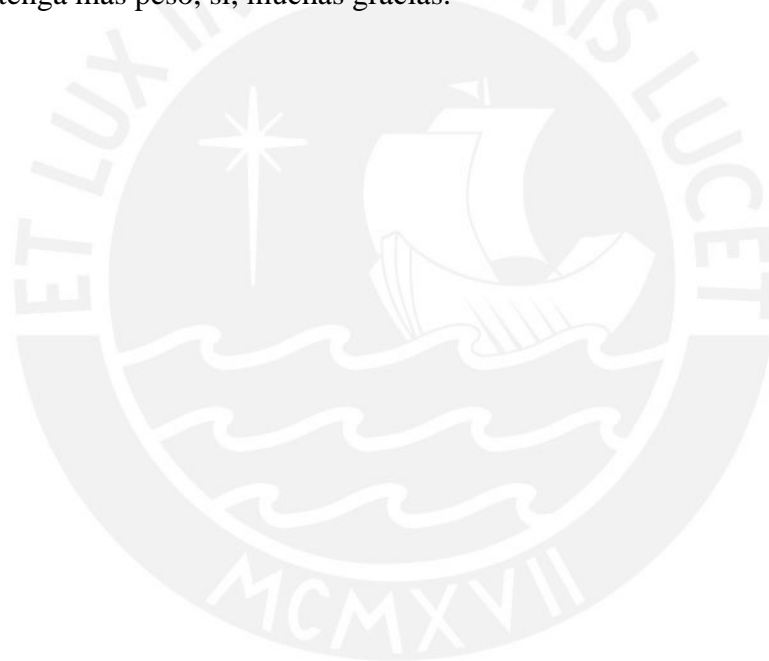
- Alvaro: Yo tengo una pregunta, ¿ustedes entendieron que eran historias diferentes?
- Todxs: Sí.
- A. D.: Creo cuando salían y entraban.
- Ana Ju: Ese código está claro. Por ejemplo, cuando hay la escena del Ayahuasca, que elementos ustedes, desde la dirección, pueden poner en escena que no esté un actor representando que está en un trance, tienen música, tienen olor, tienen luz, tienen el público, ¿no?, qué experiencia pueden proporcionar que no sea representación de la situación, a eso voy, ¿no?, cuando digo, eso sería un formato más aristotélico, ¿no?, de contar una historia. ¿Has tomado Ayahuasca?, ¿esta es una historia tuya o es una autoficción?
- Alvaro: En este caso Williams está representando a personas que representan usualmente lo andino pero que no comparten nada con lo andino.
- Ana Julia: Como que hay una ironía.
- Alvaro: Por otro lado, está Lucero, que ella sí, ¿no?, entonces este.
- Ana Julia: Claro, hay una ironía, es chévere eso.
- Valeria: O sea, es básicamente la historia de Lucero. Cuando ella llegó aquí, ella dejó de lado todo porque no quería que las personas le recordaran que venía de Huancayo

ni ella misma quería recordarlo, entonces no usaba sus prendas o los objetos que ella usaba allá.

- Alvaro: Hay un pequeño conflicto ahí, ¿no?, que es normal porque la sociedad evidentemente lo rechaza y te lo restriegan siempre en la cara.
- S. O.: Ahh, o sea es ese contraste de inca sí pero indio no, ¿es eso?
- A. D.: Hay una lectura de, cómo se llama, que es muy buena, que habla de cómo se prefiere a los incas por toda esa idea del incanato y a los indios no, que se les oculta y también tiene que ver con todo el racismo sistemático.
- S.O: Claro, esta doble moral. Ya entendí qué es lo que quieren representar, es ese contraste de que por un lado se machaca esta identidad andina, pero, por el otro, es también con lo que turisteas [hacer turismo], ¿no?
- Alvaro: Sí.
- S.O.: Lo publicitas y se hace como el marketing.
- Valeria: Lo exotizas.
- C.T.: Antes que me olvide. Me parece bacán esta parte, o sea, cómo se ha estructurado me parece que podrían verse también como cómo era en el pueblo, cómo era cuando llegó a la ciudad, una cosa así, o sea en cuestión de estructura, para que no sea como, por lo menos a mí me resultó un poco confuso o que sea un poco más claro, ¿no?, romper lo aristotélico o como ustedes quieran plantearlo pero que sea más claro, que no sea como, yo ahorita me he confundido un montón cuando he visto primero la escena en, en, este, la fiesta y luego otra fiesta en Lima y ha sido como bien raro, o sea para mí, si ustedes lo tienen claro obvien esto que estoy diciendo, pero en cuestión de estructura, o sea me ha dado ganas de ver cómo, como más, algo escalando, no sé, como un viaje, ajá, literalmente como un viaje, literalmente un viaje, me dan ganas de ver literalmente un viaje.
- Ana Julia: Por ejemplo, una como es el tío sacando eso, otra cosa es Lucero venir y de repente todos empezaran a sacar las cosas, otra cosa es ella sola venir y ella sola haces eso, pero como puntuar más, cómo es eso de sacar, poner un jean. No necesitan palabras, pero que ella habla, dispensa palabras y son más fuertes, no necesita la situación, situación es dispensar.
- C. T.: Y con respecto a eso, también hay como focos, ¿no? O sea, sobre todo en esa escena que hay dos focos, o sea, se pierde bastante, está como acá Williams diciendo que su poncho se lo ha puesto al revés y luego está Lucero quitándose la pollera, pero no vi como el proceso de ella para empezar a quitarse la ropa, ¿no? Porque estaba

concentrada en lo que decía Williams y mi ojo estaba como viendo ahí. Entonces, cómo haces que no se pierda el ojo en lo que está diciendo él y también vayamos y veamos el proceso de ella para quitarse la ropa, no sé.

- Ana Julia: Y ella pueda estar quitando y él pueda estar poniendo; él pone un poncho y ella puede, él pone el chullo y ella sale el sombrero, y ahí como directores puntúan, no necesitan palabras.
- C. T.: No están como ellos dos explicando, este, qué está pasando. ¿no?, Ah, se está quitando porque, esas dos personas de ahí, estaban como que un poco de más en el texto, porque estaban explicando lo que estaba pasando, lo que yo tenía que entender, mejor dicho, estaban explicando lo que yo tenía que entender”.
- Alvaro: Por eso para nosotros es importante la presencia de ustedes, ¿no? Para poder eso, que tenga más peso, sí, muchas gracias.



Anexo 9. Libreto de la obra Reconocer-nos Andi-nos

RECONOCER-NOS ANDI-NOS

Una obra testimonial dirigida por:

Alvaro Valderrama y Valeria Vásquez

Luz circular en medio del escenario. En este se encuentran cuatro biombos en cada esquina, cada uno con diferentes objetos personales, en tres de ellos se encuentran sentados ALEJANDRA, JORGE Y WILLIAMS. JULIET sale del escenario y se dirige hacia el público para invitarlos a entrar al centro de este, empieza a sonar el instrumental de Tito La Rosa & Tavo Castillo llamado “Mamá Rayhuana”. Mientras el público termina de entrar, JULIET, ALEJANDRA Y JORGE empiezan a realizar un ritual de protección, cada uno a su manera. Todos terminan de protegerse, JULIET empieza a realizar una secuencia física.

JULIET

Hola, soy hija de migrantes andinos, con sangre Huanca, de la familia Pacahuala Mallqui; y me presento aquí, frente a cada uno de ustedes con mucho orgullo. Recuerdo que al leer el afiche de mi primera representación escénica me quedé sorprendida al darme cuenta de que habían cambiado mis apellidos por algo que sonara menos andino, como mi segundo nombre: Rachell.

Continúa con la secuencia física.

Durante esa misma obra, yo me había preparado muchísimo para representar el personaje de una gran princesa guerrera, pero sin embargo se lo dieron a una compañera que no se había preparado en lo absoluto. Hasta hoy me pregunto si fue porque no cumplía con el estereotipo de una princesa según el director o si hay personajes que solo pueden ser representados por gente blanca y personajes que solo pueden ser representados por gente marrón. ¿Los andinos somos un personaje?

Finaliza la secuencia y llama con un gesto de brazos a ALEJANDRA Y JORGE, quienes salen cada uno de su respectivo biombo llevando palo santo y hojas de eucalipto. Se juntan los tres, se miran y apoyan sus cabezas. Se separan, se agarran de las manos y juntos caminan hacia WILLIAMS. Se apaga la luz del centro, la música desaparece, se ilumina a WILLIAMS. ALEJANDRA, JULIET Y JORGE empiezan a realizar un ritual de protección para WILLIAMS, lo abrazan. Apagón. Se escucha “Una gatita que le gusta el mambo” de Bellakath. Juego de luces, empieza la fiesta. Cada uno de ellos lleva una botella de cerveza en la mano, interactúan con el público y reparten la cerveza en un solo vaso. TODOS bailan.

WILLIAMS

¡Amiga, pásame el vaso!

Una persona del público se acerca a entregarle el vaso a WILLIAMS.

ALEJANDRA

Nooo! No, no, no.

ALEJANDRA intercepta al espectador.

ALEJANDRA

Sírvele en esta chapita, ¿ya? Ya. Mejor sírvele acá, sírvele acá.

ALEJANDRA sirve la cerveza en la chapa.

JORGE

Pásale el vaso nomás.

ALEJANDRA

(Hacia el espectador) Dale nomás, dale.

El espectador se acerca a WILLIAMS y le entrega la chapa con cerveza. WILLIAMS la recibe. Sigue sonando la canción en bajo volumen. Se apagan las luces del escenario, iluminación solo a WILLIAMS.

WILLIAMS

Y se acabó la fiesta. ¿Pueden creer que con alguien con la que comparto un espacio donde nos tocamos el rostro, donde exploramos, donde nos abrazamos, donde pegamos espalda con espalda, le de asco compartir el vaso conmigo? No sabía qué hacer, tenía ganas de arrojar esa chapa, tenía muchas ganas de arrancarle el vaso. Pero no podía, sentía que todos me iban a decir que soy un salvaje. Todos me miraban, todos me miraban, esperaban mi reacción, ¡cómo si yo fuera el criminal! Me hacía más pequeño. *Camina hacia el centro del escenario. Iluminación.* ¿Hasta cuándo tengo que seguir tomando el trago amargo de la discriminación? Salud.

Baja la música. Apagón.

ALEJANDRA

¿Qué está pasando? ¿Qué está pasando?

Iluminación al centro del escenario. ALEJANDRA, vestida con una chompa y chalina tejidas, y un bolso bordado, observa al público. De pronto se acerca JULIET hacia ella.

JULIET

Hijita, tú no eres de Lima, ¿no?

ALEJANDRA respira como ahogándose. Juego de luces. Empieza a sonar un ambiental de calle, tráfico y personas. ALEJANDRA empieza poco a poco a quitarse cada prenda mientras se dirige al biombo en donde empezó. A través de una secuencia física podemos ver la tensión y oposición en su cuerpo.

ALEJANDRA

No, ¡no! No, no soy de acá.

Llega al biombo, se ilumina.

No soy de Lima. A un mes de mi llegada, la señora que me alquilaba el cuarto me preguntó: “Hijita, no eres de acá, ¿no?”, “hijita, no te sientas mal si te dicen chola”. Para abrazar mi rabia viajé a Huancayo...

Se acerca a las prendas que se encuentran colgadas en el biombo (pollera, blusa, lliclla y sombrero).

Y le pedí a mi abuela que me prestara sus prendas. Una manera de reivindicarme, de reivindicarnos.

(Mientras se coloca las prendas) Hablamos mucho. No es casualidad, no era casualidad en ese momento que las familias hegemónicamente blancas cuestionen la existencia de las personas migrantes en la capital, y duele. Estas prendas fueron diseñadas en Huancayo y hechas en Huancayo. Esta faldita está hecha en Huancayo.

Se acerca al público y muestra los bordados que tiene la falda.

Si desean pueden tocarla, pueden olerla si desean también. Tiene bordados de allá. Allá es muy común que las personas solteras, las mujeres solteras usen colores vivos, y mi abuela me decía: “Desde que tu abuelo ha muerto, hijita, yo ya soy solterita, por eso uso estos colores. Y ahora, sí puedo decir con orgullo: ¡Soy huancaína!, soy huancaína.

Suena el coro de la canción “Yo soy huancaíno” del Picaflor de los Andes. ALEJANDRA empieza a bailar. Se escucha del otro lado del escenario a JORGE, quien canta la canción mientras se acerca al centro del escenario, lleva en manos un palo de lluvia, una lliclla y una faja tejida. Se ilumina el centro del escenario.

JORGE

Yo también soy huancaíno. Llegué a Lima cuando tenía diez años, más o menos, y desde entonces vivo en un asentamiento humano que se llama Pachacútec...

Se agacha, deja las cosas en el piso y comienza a prepararse. Se dobla las bastas del pantalón.

La primera vez que hice teatro lo hice por el día de la madre en una presentación en el colegio. Hice una obra bien bonita, en la que un hombre se quejaba todo el tiempo de que ser hombre era difícil, que siempre nos tocan los trabajos más forzados y que ser mujer era fácil...

Se coloca la faja en la cintura

Y un día amanece siendo una mujer, comprendió que las labores domésticas no son tan fáciles como pensamos. Esa vez todo el mundo aplaudió mi actuación, todo el mundo aplaudió la presentación de todos, lo hicimos genial. Las madres que fueron a

vernos, los profesores, los directores habían aplaudido a mi salón por la bonita presentación. Me enamoré del teatro y dije: “Quiero ser actor”.

Se coloca la lliclla en la espalda

Después, mi segunda presentación fue el día del campesino. Hice una obra que se titulaba “El Diablo y el campesino”.

Suena un instrumental de flauta. Inicia la escena de “El Diablo y el campesino”. JORGE realiza un canto mientras simula labrar la tierra con ayuda del palo de lluvia.

JORGE

Asu mare.

Se escucha una risa desde detrás del escenario. JORGE la busca. Entra el DIABLO con un cubo en la mano. Se sube.

DIABLO

Soy el Diablo. (*Se dirige al público*). De bajo presupuesto.

JORGE

Hola, papito. ¿A qué se debe tu visita?.

DIABLO

Cholito te tengo una propuesta que hacer.

JORGE

A ver.

DIABLO

Tú ves esta caja...

JORGE

Sí. ¿Qué hay?

DIABLO

Pequeñas cosas. Oro, diamantes, joyas.

JORGE

Me puede servir, ah. ¿Qué ofreces? ¿Cómo me la puedes dar?

DIABLO

Un pequeño trato cholito.

JORGE

A ver...

DIABLO

La mitad de tus cultivos por un año.

JORGE

¿¡Ah, yo voy a trabajar pa ti!?

DIABLO

Para esto.

Señala el cubo

JORGE

Mira, Diablo, hacemos un trato, mira. Qué te parece mita, mita, ¿no? Mira, todo lo que crece de la tierra para abajo, pa' mí, y todo lo que crece de la tierra para arriba, pa' ti. Ahí ta.

DIABLO

Para mí la parte de arriba y para ti la parte de abajo.

JORGE

Claro, pues.

DIABLO

Déjame pensarlo...

Se baja del cubo. Se dirige al público.

(Burlándose). ¡Qué tonto! ¡Qué tonto es este cholo! La parte de abajo para él, qué va a comer, ¿lombrices? Me saqué la lotería.

Se sube al cubo

(Serio). Ya lo pensé. Trato hecho.

Ambos se dan un apretón de manos.

En seis meses vengo por la primera parte.

JORGE

Todito lo voy a cosechar. No te preocupes, ya. Vienes a recoger no más tu parte.

DIABLO

Así espero, cholito.

Ambos se despiden. El DIABLO sale por cualquier parte del escenario. Vuelve a sonar el instrumental de flauta. JORGE continúa labrando. Apagón.

JORGE

Asu mare. Ya coseché todito, ya.

Se escucha la risa del DIABLO, este entra a escena. Se sube al cubo.

DIABLO

He vuelto.

JORGE

Este, papito, ya he cosechado todo, ya.

DIABLO

¿Ya está todo?

JORGE

Sí, sí, todo ya. Ahí te he dejado tu parte, ah.

DIABLO

Muy bien. ¡A comer!

El DIABLO busca la cosecha y no encuentra nada.

Pero qué es eso, ¿si solo veo flores muertas!

JORGE

Pero, papito, es que es ¡temporada de papa!

DIABLO

(Furioso). Me has engañado.

JORGE

(Asustado). No, no, no.

DIABLO

(Apuntándole con el tridente). Sí, sí, sí

JORGE

Pero clarito habíamos quedado, clarito habíamos quedado. De la tierra pa abajo pa mi y de la tierra pa arriba pa ti. Trato es trato, tú has dicho que sí.

El DIABLO deja de apuntarlo con el tridente y se sube al cubo.

DIABLO

Está bien, cholito. Pero, escúchame, para esta otra mitad de la tierra para abajo, para mí, y de la tierra para arriba, para ti.

JORGE

Mira, tú estás diciendo.

DIABLO

Yo estoy diciendo.

JORGE

Ahh, trato hecho.

Ambos se dan un apretón de manos.

DIABLO

Trato hecho nuevamente. Vengo en seis meses.

Ambos se despiden. El DIABLO sale por cualquier parte del escenario. Vuelve a sonar el instrumental de flauta. JORGE continúa labrando. Apagón.

JORGE

Asu mare.

Se escucha la risa del DIABLO, este entra a escena. Se sube al cubo.

DIABLO

Volví.

JORGE

Ya, ya he sacado toda mi cosecha, ya. Ya me llevé a mi casa, ya.

DIABLO

Me voy a llevar unas buenas papas.

El DIABLO busca la cosecha y no encuentra nada.

¡Pero qué es esto! Si solo hay raíces podridas.

JORGE

(Nervioso). Temporada de choclo era, papito.

DIABLO

(Furioso) Me has engañado. ¡Me has engañado!

El DIABLO apunta a JORGE con su tridente.

JORGE

Clarito, clarito dijiste. Tú mismo dijiste, de la parte pa arriba, pa mi, y de la parte pa abajo, pa ti.

DIABLO

¿Yo dije eso?

JORGE

¡Claro! Ahora me toca llevarme...

JORGE se acerca al cubo y lo quiere agarrar. El DIABLO se lo impide.

DIABLO

No, no, no.

JORGE

Ah, trato es trato.

JORGE le quita el cubo al DIABLO.

¡Trato es trato! ¡Trato es trato!

DIABLO

¡Noooooo!

Salen los dos de escena. Vuelven a entrar. Ambos realizan una venia. El público aplaude. Desde el público, entran a escena ALEJANDRA y JULIET.

JULIET y ALEJANDRA

(Burlándose) Encima de cabro, ¡cholo!.

JULIET

¡Cholazo!

ALEJANDRA

Ala, qué palta.

JULIET, ALEJANDRA y el Diablo salen de escena.

JORGE

(Hacia el público). Para mis compañeros del colegio ahora yo era el cholo cabro, la alpaca gay, el huanaco travesti. Acababa de representar una obra en la que el campesino, el cholo, el andino le había ganado al Diablo con su sabiduría ancestral, pero yo tenía que sentirme avergonzado por ser cholo. Irónico, ¿no?

JORGE sale de escena. Apagón. Empiezan a sonar redobles de tambor. Suenan las bombardas de confeti. Los músicos comienzan a tocar “Santiago” y se encienden las luces. Los músicos y los actores entran a escena, estos últimos bailan mientras lanzan caramelos de limón. Invitan al público a bailar con ellos, hacen una ronda.

WILLIAMS con una camisa roja simula un capote, ALEJANDRA y JORGE colocan sus dedos al lado de sus cabezas simulando ser toritos. TODOS vuelven a bailar. Fin de la música.

FIN

