LA GENTE DICE QUE SOMOS TEATRO POPULAR
REFERENTES DE IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA TEATRAL DE LA ZONA PERIFÉRICA DE LIMA

GT11: Comunicación y Estudios Socioculturales

Malcolm Malca Vargas
Pontificia Universidad Católica del Perú
malcolm_malca@hotmail.com / malca.mm@pucp.pe

Objetivos y/o tema central a abordar

La presente investigación ha sido llevada a cabo teniendo como objetivo central señalar referentes de la identidad urbano-marginal desde la práctica teatral que se desarrolla en la zona periférica de Lima Metropolitana. Para cumplir con esta finalidad se procuró cumplir también con los siguientes objetivos específicos:

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

Caracterización del estudio propuesto. Enfoque y/o metodología de abordaje

Esta investigación es de tipo exploratorio-descriptiva y siguió la línea metodológica de los estudios cualitativos, utilizando como técnicas principales de trabajo: Entrevistas en profundidad y Observación Participante como espectador. La muestra de estudio estuvo conformada por nueve grupos de teatro (elegidos de un total de 25) que laboran a lo largo de los distritos que conforman la zona periférica de Lima Metropolitana.

En la primera fase de esta investigación me enfoqué en establecer cuáles eran los directores, grupos y/o productoras que se esfuerzan -dentro de este circuito- por circunscribir sus propuestas en un estándar que pudiese reconocerse como teatro profesional. Por eso, me interesaba también ahondar en el conocimiento acerca de los lugares donde se presentan; el público al que dirigen sus montajes; los supuestos sobre los que elaboran su propuesta; el nivel de formación técnica que tienen sus representantes; y qué tipo de teatro desarrollan –según las corrientes teatrales de las que ellos se sienten herederos-.

De esta forma corroboré que la práctica teatral de la zona periférica está definida mayoritaria por la presencia de agrupaciones. Y pude verificar de primera mano la vigencia de 25 agrupaciones de teatro en este sector. Luego de analizar las propuestas de todas las agrupaciones definí una muestra de estudio, por lo que tomé un conjunto de tres grupos por cada uno de los Conos de la ciudad. Este número de agrupaciones era suficiente para cubrir las diferentes variantes de desarrollo del quehacer teatral en cada zona. Mis criterios de selección de las agrupaciones fueron los siguientes:

1. Debían tener su espacio de ensayo y/o presentaciones en uno de los Conos de Lima Metropolitana. Esto era fundamental para poder establecer todas las

vinculaciones que la práctica teatral podía tener con la gente relacionada al grupo más allá de los que son solo espectadores de las obras.

2. Debían dedicarse al ejercicio teatral continuo por lo menos desde el año 2000 en adelante. Consideraba mucho más enriquecedor poder hablar de la experiencia de grupos que han demostrado poder sobrevivir al paso del tiempo.
3. Debían estar conformados por un número mínimo de miembros igual o mayor a tres.

De esta forma escogí en el Cono Norte a los grupos: La Gran Marcha de los Muñecones, Haciendo Pueblo y Proyecto Puckllay; en el Cono Este: Waytay, Yawar y Renacer Teatro; y en el Cono Sur: Arena y Esteras, Vichama y Cijac.

En la segunda fase, a partir de haber definido trabajar sólo con una muestra representativa de grupos de teatro, me centré en el estudio del discurso que se construye y desprende desde esta práctica teatral, para esto tomé como elemento central de análisis la propuesta escénica manifestada por los directores de teatro de la zona.

Finalmente, la tercera y última fase de esta investigación consistió en analizar este discurso registrado y transmitido desde la práctica teatral, para determinar los elementos que refleja y/o propone, intencional o inconscientemente, acerca de la identidad social de los pobladores de la periferia de Lima.

Cabe precisar, que el presente estudio está centrado en el emisor del proceso comunicativo y toma a los directores de escena de los grupos de teatro como representantes principales –se entiende que también puede designarse como emisores a los actores, luminotécnicos, sonidistas, y otros miembros del equipo que realizan la función teatral en vivo-, pues convencionalmente son ellos los que asumen las decisiones finales para la representación de un montaje. He indagado

principalmente el discurso que pretenden transmitir mediante la elaboración de montajes, pues se entiende que la escenificación es el producto final y el proceso integrador de la propuesta de cualquier profesional del teatro. De esta manera, he podido también recabar información importante sobre los diversos aspectos implicados en el desarrollo de la práctica teatral en general.

Así mismo, debo precisar que las referencias sobre los mismos montajes u otras actividades relacionadas con la labor teatral (talleres, entrenamiento, ensayos, organización de festivales, subvención económica, etc.) han sido hechas sólo para verificar cómo se condice la realidad de lo investigado con los planteamientos esbozados por los directores de escena. En ningún caso ha sido objetivo de esta investigación analizar la eficiencia con la que se pudieran transmitir los discursos teatrales hacia el público que asiste a las funciones o que se relaciona con otras actividades de este quehacer escénico. Por ende, no me he concentrado en el examen de los componentes de los montajes teatrales, ni en el examen de cómo se desarrollan las otras actividades ligadas al trabajo global de las agrupaciones estudiadas. Tampoco ha sido objetivo de esta investigación establecer si alguna propuesta teatral puede afirmarse como generadora o constructora de parte de la identidad social de un grupo humano determinado. No ha sido mi intención establecer cómo el público decodifica, entiende o asume los referentes que pudiesen desprenderse de los discursos circunscritos a la práctica teatral del sector de la periferia de Lima, sino –como he señalado líneas arriba- establecer cuáles son esos referentes.

La investigación fue realizada entre los años 2007 y 2008, luego de lo cual fueron presentados por primera vez los resultados obtenidos. Los mismos que fueron actualizados entre el 2010 y el 2011 –aunque solo en pequeños detalles, pues el panorama teatral en la periferia de Lima casi no se ha modificado desde el 2008 y probablemente tampoco sufra grandes variaciones en los próximos años— con

objeto de la publicación de esta investigación en un libro titulado: *La gente dice que somos teatro popular*.

Resumen

La práctica teatral en Lima Metropolitana se desarrolla actualmente en dos grandes sectores e imaginarios de la ciudad. Durante décadas, sin embargo, solo se le ha prestado atención al circuito de salas de teatro del sector residencial. A contramano, se le ha dado la espalada a la práctica teatral que se realiza en la periferia, invisivilizándola. Motivado por esta realidad, desarrollé la presente investigación concentrándome en establecer un panorama de la actividad teatral que se realiza en la periferia. Los resultados permitieron concluir que esta práctica teatral:

1. Posee características que la particularizan y diferencian de la práctica de la zona residencial.

2. Presenta ejes temáticos en su discurso que nos plantean una visión de sí misma:

- Comunitaria.
- Periférica.
- De herencia andina.
- Impulsora de la transformación sociopolítica.
- Alentadora de la profesionalización.
- Comprometida con el desarrollo social comunitario.

3. Aporta, desde estos ejes, referentes que nos sugieren una manera de entender la identidad social urbano-marginal de Lima Metropolitana.

Ponencia

El teatro en Lima Metropolitana en la actualidad

Desde el año 1940 Lima ha experimentado una serie de modificaciones en el ámbito geográfico y poblacional en la medida en la que el proceso de migración ha ido cambiando la cara y la composición social de la metrópoli; y también, por qué no decirlo, el ámbito cultural limeño[1]. Evidentemente el teatro no ha sido una excepción.

El crecimiento que esta migración masiva[2] supuso para la ciudad la desbordó en su capacidad de organizarse; generó un desarrollo desordenado; y dejó en evidencia la poca competencia política y social de nuestras autoridades para generar mecanismos de inclusión. Esta realidad generó una fragmentación del espacio y del imaginario social de la ciudad de tal forma que hoy podemos hablar de por lo menos dos caras de Lima[3]: la zona residencial, compuesta por los distritos del "eje central" de la ciudad y la zona periférica, conformada por los nuevos distritos -que se formaron a partir de las migraciones y la tugurización que estas produjeron en otros distritos que tradicionalmente conformaban la zona popular de Lima: El Rimac, Breña, Cercado de Lima y La Victoria-, los que fueron

---

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

[2] Según el censo del año 1940, Lima Metropolitana concentraba un total de 645,172 habitantes, cifra que representaba casi el 10% de la población total del Perú. El censo del año 2007 señala que la población de Lima Metropolitana está conformada por 8´482,619 habitantes, cifra que representa más del 30% de la población total del país. Este fenómeno de explosión demográfica se habría producido como efecto de las altas tasas de migración interna que se registraron entre 1960 y mediados de la década del 1990. Se pueden revisar los datos de la migración interna en el Perú y explosión demográfica en: INEI. *Perfil sociodemográfico del Perú.* 2a. ed. Lima, 2008. 474 p. [Web en línea] Disponible desde internet en: <http://censos.inei.gob.pe/Anexos/Libro.pdf> [con acceso el 25-01-2011].

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

agrupados por la jerga especializada bajo el común denominador de Conos: Lima norte, Lima este y Lima sur.

Cabe precisar, sin embargo, que la realidad social de la ciudad de Lima es compleja y no llega a constituir una simple fragmentación dual, ya que geográfica, comercial, política y culturalmente se aprecian dinámicas que se entrecruzan o amalgaman. Hubiese sido un error polarizar este estudio sobre los dos sectores como si estos estuviesen divorciados cuando en realidad funcionan más bien desde una lógica híbrida. Incluso todos los distritos residenciales de Lima, hasta los más exclusivos, tienen dentro de sí zonas periféricas en los que la población podría tener características, aspiraciones y preocupaciones más cercanas a las de algún distrito representativo de los Conos. Del mismo modo, muchos distritos de la periferia contienen espacios que emulan las características de los distritos de la zona residencial; y varios de sus residentes dejan notar igualmente: características, aspiraciones y preocupaciones, que reproducen discursos de sus pares de la zona residencial[4].

Luego de hecha esta aclaración, se debe admitir también la existencia de la diferenciación como parte de la dinámica social de nuestra realidad urbana, y en tal sentido esta diferenciación que se produce a nivel micro, se produce también a nivel macro; así la metrópoli tiene un sector periférico que está emblematizado por los Conos y un sector que es considerado como céntrico, representado por los distritos que conforman la zona residencial, en tanto que ahí residen los depositarios del poder político y socioeconómico. En este sentido es que me he referido a la gruesa división existente en Lima Metropolitana.

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

Es esta escisión y esta necesidad de diferenciarse la que podría ser tomada como responsable de que podamos hablar de la existencia de dos circuitos teatrales que coexisten en la misma ciudad pero que actualmente casi no comparten espacios comunes. Uno de ellos nos ofrece el panorama de lo que podemos observar en las salas de teatro y en los centros culturales que existen en los distritos que conforman la zona residencial. Heredera de las convenciones y protectora de los referentes de identidad de los que se consideran o se reinventan como limeños. Ofrece una visión del teatro sostenida o por lo menos orientada por los estudios formales de la técnica teatral inscrita en la tradición occidental tanto clásica como vanguardista. El otro circuito nos acerca al desarrollo de la práctica teatral en los distritos de la periferia. Esta última parece estar construida sobre una identificación distinta de sus habitantes con la ciudad de Lima en virtud de la procedencia de los migrantes quienes evidentemente pertenecían, en su mayoría, en sus ciudades de origen, a estratos socioeconómicos de recursos más escasos.

Teatro en la zona periférica

Distritos que conforman la zona periférica

La periferia de Lima Metropolitana está convencionalmente dividida en los denominados Conos: Sur, Este y Norte.

HUARAL
ANCON
SANTA ROSA
VENTANILLA
PUENTE PIEDRA
CARABAYLLO
SAN MARTIN DE PORRAS
LOS OLIVOS
COMAS
CALLAO
LA PUNTA
BELLAVISTA
LA PERLA
CARMEN DE LA LEGUA
SAN MIGUEL
LIMA
INDEPENDENCIA
RIMAC
SAN JUAN DE LURIGANCHO
BREÑA
JESUS MARIA
MAGDALENA
LA VICTORIA
EL AGUSTINO
LINCE
SAN BORJA
SAN LUIS
SANTA ANITA
LURIGANCHO
MIRAFLORES
SURQUILLO
SAN BORJA
BARRANCO
SANTIAGO DE SURCO
LA MOLINA
ATE VITARTE
CHORRILLOS
SAN JUAN DE MIRAFLORES
CHACLACAYO
CHOSICA
VILLA EL SALVADOR
VILLA MARIA DEL TRIUNFO
CIENEGUILLA
PACHACAMAC
LURIN
PUNTA HERMOSA
PUNTA NEGRA
SAN BARTOLO
SANTA MARIA
PUCUSANA
CAÑETE
OCEANO PACIFICO
MAPA DE LOS CONOS LIMA METROPOLITANA
CONO ESTE
CONO SUR
CONO NORTE

Sin embargo, en el transcurso del desarrollo de este estudio me vi en la necesidad de incluir, en la segmentación denominada Cono Este, algunos distritos que pertenecen más bien al sector de la ciudad denominado Lima Antigua[5]. Me refiero concretamente a los distritos de Breña, Cercado de Lima, Rímac y La Victoria, pues dentro de la exploración realizada noté -sobre todo en el caso de los tres primeros- que en estos lugares se producía teatro bajo lógicas parecidas a las que había visto en los distritos típicamente nombrados como parte de la periferia de Lima.

Entonces, aunque la disposición geográfica de los Conos de Lima es inamovible y no incluye los distritos de Breña, Cercado de Lima, Rímac, ni La Victoria; la dinámica social en la que están inmersos los relaciona con los distritos periféricos en tanto no existen núcleos de poder asentados en esa zona. De esta manera, los distritos considerados para delimitar la población de este estudio fueron establecidos de la siguiente manera:

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

Como puede notarse al describir la extensión del Cono Sur he dejado de lado la mención de los distritos de Punta Hermosa, Punta Negra, San Bartolo, Santa María del Mar y Pucusana. Esta excepción obedece fundamentalmente a que

[5] Par una revisión completa de las sectorizaciones actuales en las que se suelen dividir los distritos de Lima Metropolitana se puede revisar: PROCIENCIA. *La metrópoli sigue creciendo.* [web en línea]. Disponible desde internet en: <http://www.procienciaperu.tripod.com/lima_metropolitana.htm>. [con acceso el 25-01-2011].

estos distritos son concebidos, aún en el imaginario social, como balnearios. Por tanto la relación que mantienen con el resto de Lima Metropolitana, a pesar de que hoy en día se encuentran mucho mejor conectados, es temporal y está ligada fundamentalmente a la estación veraniega.

Antecedentes teatrales del sector periférico

La actividad teatral que se desarrolla actualmente en el sector periférico, definido en el punto anterior, tiene su origen en la producción que el nuevo teatro surgido en el Perú –a partir de la renovación de la escena latinoamericana en los años 50- realiza desde finales de la década de 1960[6]. Esta movida teatral tuvo como uno de sus ideales formativos aportar a la transformación y al desarrollo social para beneficio de las mayorías, además contó entre sus representantes más visibles con todas las organizaciones ligadas a lo que se conoció en algún momento con el nombre de Teatro Popular. Este tipo de teatro es el que habría tenido mayor contacto con los distritos de la zona periférica de Lima, pues su denominación surgió desde su opción por hacer un teatro ligado a las clases populares, construido desde los elementos que se podían comprender, en aquella época, como incluidos dentro de la cultura popular[7].

A nivel formal se trabajó mucho el Teatro de Calle y se tomó muy en cuenta la propuesta europea del Tercer Teatro, basada en la energía del actor y en el uso del cuerpo y todas sus posibilidades como herramienta expresiva. Lamentablemente con el paso del tiempo muchos de los grupos representativos de esta propuesta (Raices, Cuatrotablas, etc.) dejaron de existir o decayeron en su capacidad escénica. El único que ha logrado destacar con notoriedad y mantenerse vigente ha sido Yuyachkani. Sin embargo, las agrupaciones mencionadas y las concepciones artísticas que tuvieron, habrían servido como antecedentes e impulsadores de la actual práctica teatral de los Conos de Lima[8].

---

[6] Véase, OLESZKIEWICZ, op. cit., p. 85-105.

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

[8] Véase, OLESZKIEWICZ, op. cit., p. 105-128

Características actuales de la actividad teatral en la periferia

Como ya hemos señalado la práctica teatral de la zona periférica de la ciudad está definida mayoritaria por la presencia de agrupaciones. Todas ellas tienen su espacio de trabajo en dicha zona. Todas están conformadas por un número de entre tres a cinco miembros que se han mantenido unidos desde la fundación del respectivo conjunto. Además, cuentan con la participación de miembros más jóvenes.

La formación de sus miembros esta fundamentalmente sostenida en la asistencia a talleres dictados por los integrantes más experimentados de sus propios grupos. Aunque también, han aprovechado los talleres que se brindan como parte de las Muestras Regionales o Nacionales de Teatro, impulsadas por el MOTIN. Además, la presencia de personas formadas en escuelas como la ENSAD o el ETUC ha sido minoritaria pero determinante, pues varios de los grupos se han articulado alrededor de ellos.

Los grupos de teatro desarrollan su labor fundamentalmente desde cuatro actividades relacionadas: 1) Realización de temporadas teatrales; siempre de corta duración; 2) Producción constante de festivales de teatro; 3) Ejecución de foros de discusión entre sus espectadores; 4) Dictado de talleres.

Cuentan con un espacio de trabajo, alquilado o propio, que les sirve normalmente como centro administrativo, lugar de ensayo, depósito de utilería y en algunos casos como aula para el desarrollo de los talleres de artes escénicas que dictan. También, aunque minoritariamente, algunos grupos cuentan con su propia sala teatral.

Las agrupaciones se presentan en un circuito conformado por los espacios de calle; salas de teatro que han logrado acondicionar en sus respectivos locales de trabajo; festivales realizados en la periferia de Lima; colegios estatales y particulares de la zona; clubes departamentales que están repartidos por toda la ciudad; y por algunas pocas instituciones culturales de la zona residencial de Lima.

Su economía está sostenida, principalmente, en la venta de funciones a instituciones culturales y educativas; así como en el desarrollo de actividades pedagógicas vinculadas al trabajo de ONGs. Además, todos los miembros se dedican a trabajar como docentes escolares o realizan otras actividades productivas. Se percibe poca relación entre las agrupaciones y el capital empresarial, principalmente porque hay poca compatibilidad entre sus intereses. Aunque los grupos del Cono Norte muestran mayor apertura.

Ejes temáticos del discurso teatral y referentes de identidad

Las características de la actividad teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana que se han señalado y los ejes temáticos circunscritos a los discursos escénicos nos permiten señalar la existencia de una práctica escénica que representa desde otras perspectivas a un gran sector de la población de Lima y refieren una imagen de la identidad social urbano-marginal constituida por los siguientes rasgos:

Teatro de grupo. Convencimiento del valor del trabajo comunitario

Existe en esta zona convencimiento por desarrollar la práctica teatral de forma comunitaria. Esta perspectiva se sostiene en la influencia que tuvo aquí el denominado movimiento de Teatro Popular, y se evidencia en tres características

heredadas: (1) la posibilidad de sistematizar la experiencia creativa; (2) el interés por desarrollar una práctica democrática entre sus miembros; y (3) la posibilidad de plantear un manejo cultural distante del que proponen las productoras o compañías teatrales. Estas características revelan la vigencia de la fe en el trabajo comunitario como medio de desarrollo exitoso de algunas actividades por parte de los habitantes de este sector.

Además, se sostiene en el papel de promotoría educativa y cultural que cumplen los grupos, pues son prácticamente el único medio formativo de arte teatral al que pueden acudir las personas que viven en este sector de la ciudad. Muchas de las agrupaciones han sido testigos de cómo su espacio de trabajo se ha ido volviendo un centro de difusión formativa. Convirtiéndose así en una alternativa ante la carencia de centros culturales formalmente establecidos en su zona.

Teatro periférico. Sentimiento de no pertenencia a Lima

Una de las características más saltantes es el sentimiento de pertenecer a otra Lima. Un sector de la ciudad que es denominado por ellos mismos como marginal y/o periférico, distanciado geográfica, social, económica, política y culturalmente de esa otra zona residencial de la ciudad cuyo conjunto de distritos ellos refieren con el nombre común de Lima. Esta sensación los lleva a hablar de sus distritos con la convicción de quien habla de otra provincia, lo que les ha hecho desarrollar un fuerte espíritu de pertenencia al mismo.

Esta percepción general los habría inclinado hacia la construcción de una práctica teatral con características propias, que se habría originado como consecuencia de la presencia del Movimiento de Teatro Popular (que floreció en los 70´s), aunque actualmente marcan distancia con la posibilidad de ser etiquetados así; pues

consideran que el término popular tiene demasiadas connotaciones y que en el presente se usa para discriminarlos.

El trabajo de los grupos está diseñado para desarrollarse a lo largo de la periferia de Lima. Entienden que ahí se encuentra el público con el que más les interesa dialogar y entienden su actividad como dirigida a contribuir con el desarrollo de su zona. Este compromiso tiene como motivaciones esenciales: (1) Contribuir con el desarrollo integral de las personas de su entorno; (2) Impulsar la toma de consciencia y acción en relación a sus problemas sociales; y (3) Fomentar el uso positivo del tiempo libre.

En contraste, los grupos de la periferia manifiestan poco interés por presentarse en las salas de la zona residencial de la ciudad, sobre todo por propiciar un acercamiento desde su propia iniciativa. Existe desconfianza acerca de si su propuesta podría ser acogida tanto por los promotores culturales de la zona residencial como por el público. Consideran que es complicado hacer una temporada en una de estas salas de teatro pues, algunas malas experiencias los han convencido de que no existe una preocupación real por dar cabida al tipo de temáticas que abordan, ni al desarrollo de una cultura plural e inclusiva.

Teatro de herencia andina. Promoción de una renovación cultural

Las construcciones escénicas llevadas a cabo por las agrupaciones evidencian una fuerte relación con la tradición cultural andina. Esto se manifiesta en buena parte de las temáticas planteadas y en la estética general de los montajes. Los cuales pretenden exaltar valores que consideran esenciales en el mundo andino, como pueden ser: la apreciación positiva del trabajo; la disponibilidad al sacrificio por el bienestar familiar y/o comunitario; y el respeto por el mundo mágico-religioso.

Este distanciamiento con el teatro de la zona residencial se muestra positivo en tanto expone a los grupos de la periferia como abanderados del desarrollo de una propuesta que surge desde la intención de reivindicar la valía de una tradición cultural autóctona como la andina; sin embargo muestra su cara más negativa en tanto enfoca esta cultura tradicional con una manifiesta fascinación y la señala con calificativos como "lo esencialmente peruano".

Teatro Comprometido con la transformación política y social

La decisión de optar por el teatro se sostiene también en el descubrimiento del potencial que este tiene para que los miembros de las agrupaciones puedan desenvolverse como actores sociales que trabajan en pro de la transformación sociopolítica de la realidad; para la búsqueda de una nueva identidad social que permita superar condiciones de marginación y explotación.

Para ello utilizan el teatro como una tribuna en la que pueden: hablar de sus problemáticas, cuestionar una realidad que les parece discriminadora y aportar una nueva visión del mundo. Este trabajo -enfocado en el desarrollo de una sociedad igualitaria- está dirigido hacia la gente de la zona urbano marginal con los siguientes propósitos: Despertar sus consciencias acerca del contexto social en el que viven; Introducir nuevas valoraciones personales que les permitan identificarse de una forma más positiva; Estimular la concientización acerca de sus deberes y derechos para que tengan la fortaleza de exigir y crearse mejores condiciones de vida.

Finalmente, este trabajo por difundir una visión transformadora del mundo social pone en evidencia su distanciamiento con el teatro de la zona residencial de la ciudad fundamentalmente en dos aspectos: 1) En la transmisión de contenidos a

través de los montajes y 2) En la manera de relacionarse con la inversión económica para el sostenimiento de un proyecto.

Teatro de fomento a la formación técnica y profesional

Los miembros estables de las agrupaciones entienden el teatro como un medio global de vida. Es decir, no solo apuestan por el teatro como medio artístico, sino que también entienden esta actividad como una profesión u oficio por medio del cual aspiran a vivir de su trabajo.

Es por este papel promotor del desarrollo de una visión del oficio teatral como una profesión, que muchas agrupaciones funcionan como centros formativos.

Esta labor educativa considera la formación en la actividad teatral como una opción que debe estar abierta a acoger a todos los que estén interesados en desarrollarse en esta práctica. Los únicos requisitos que los aspirantes y los miembros deben cumplir son: (1) aceptar el compromiso corporativo y (2) asumir la exigencia del trabajo formativo.

Por todo esto han ayudado a mejorar la percepción que se tiene del teatro en su zona, hacen que sea apreciado como una actividad seria. Lo que se demuestra en el considerable nivel de aceptación que existe a nivel familiar por la opción del teatro como un medio: (1) de ser profesional, (2) de ganar una cantidad de dinero mayor al sueldo mínimo y (3) de ganar más status social.

Teatro para el desarrollo del individuo y su comunidad

La práctica teatral es un vehículo que puede ayudar a lograr la integración constructiva de los individuos a su comunidad y a la sociedad. Por ello los grupos

realizan talleres dirigidos esencialmente a niños y jóvenes de su comunidad, pues confían en que pueden convertirse también en alternativas de desarrollo personal y social. Gracias a esto consideran que se ha logrado promover cualidades comunes en los alumnos, tales como: Mejoramiento de la autoestima; Desarrollo de la disciplina; Compromiso con el trabajo en equipo; Orientación hacia un perfil vocacional.

Esta labor educativa, así como el desarrollo exitoso de montajes y festivales, han logrado encaminar a la gente que se relaciona con los grupos hacia una percepción positiva de sí mismos, del trabajo, de la vida y del derecho a tener aspiraciones de progreso e inclusión social. De esta manera son manifiestos los casos de intenso apoyo vecinal para el desarrollo de actividades teatrales (festivales, por ejemplo) y se han producido logros significativos entre niños y adolescentes que se han alejado de la cultura del pandillaje, pues ha sido tan grande la percepción positiva que se ha logrado en el entorno social que ellos se han acercado para ver la manera en la que esta experiencia de desarrollo a través del arte puede ayudarlos a encontrar caminos de progreso humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acebo Ibañez, E. (2001). Del *Diccionario de sociología*. (588p.) Buenos Aires: Claridad.

Aguila Peralta, A. (1997). Del *Callejones y mansiones: Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. (249p.) Lima: PUCP, Fondo Editorial.

Amartya Kumar, S. (2007). *Identidad y violencia: la ilusión del destino*. (p.266). Buenos Aires: Katz.

Auer, H. (1989). *Psicología Humanística. Módulos de psicoterapia*. (415p.) Lima: UNIFE.

Balta Campbell, A. (2000). *Historia General del teatro en el Perú*. (335p.) Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Barba, E. (1998). *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. (378p.). México: Escenología.

Barba, E. (2005). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. (280p.) Buenos Aires: Catálogos.

Boal, A. (2001). *Juegos para actores y no actores.* (422p.). Barcelona: Alba Editorial.

Boal, A. (1972). *Categorías de teatro popular*. (90p.) Buenos Aires: CEPE.

Calderón Chuquitaype, G. R. (1994). *Categorías étnicas, regionales, socioeconómicas e identidad social en grupos de universitarios de Lima*

Metropolitana y provincias. IX, 332p. Tesis (Lic.), Universidad particular "Inca Gracilazo de la Vega". Lima.

Coloma Porcari, C. (comp.) *La Escuela Nacional de Arte Escénico; el Instituto Nacional de Arte Dramático; el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático; la Escuela Nacional de Arte Dramático; y la Escuela Superior de Arte Dramático.* Lima: INC, 2001. 25p.

Dietrich, G. (1995). *Diccionario del teatro.* (307p.). Madrid: Alianza Editorial.

El Comercio Encuesta. *Lo mejor de teatro del año. Lo que dicen los teatreros.* Lima, sábado 18 de Diciembre del 2004, 165, n° 85.160, Cuerpo C – Luces. p. c8.

Franco, C. (1991). La otra modernidad. Imágenes de la sociedad peruana. (223p.) Lima: CEDET.

Garcia Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* (349 p.). Buenos aires: Paidós.

Garcia Ferrando, M. (comp.) (2000). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación.* (3ª ed.). (682p.) Madrid: Alianza Editorial.

Giner, S., y Otros. (2004). *Diccionario de sociología*. (895p.) Madrid: Alianza Editorial.

INEI. (2008). *Perfil socio demográfico del Perú. Censos nacionales 2007: XI de población y VI de vivienda.* (2a. ed.). Lima, 474p. [Web en línea]. Disponible desde internet en: <http://censos.inei.gob.pe/Anexos/Libro.pdf>. [Con acceso el 25-01-2011].

LIMA 2000 *Lima. Planos de Lima Metropolitana*. [Web en línea]. [Con acceso el 25-01-2011]. Disponible desde internet en: <http://www.lima2000.com.pe/productos.htm>.

Lluvia Editores. (1997). *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. (218 p.) Lima.

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

Matos Mar, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. (227p.) Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Oleszkiewicz, M. (1995). *Teatro Popular Peruano: del precolombino al siglo XX*. (246p.) Varsovia: CESLA (Centro de estudios Latinoamericanos - Universidad de Varsovia).

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. (337p.) Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (2005). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. (560p). Buenos Aires: Paidós.

Peirano Falconi, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964-2004).* 329p. Tesis (dr), Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Piga, D. (1990, Jun.) Teatro Popular. En: *Lienzo* (10), 203-240.

Portocarrero Maisch, G. (ed.). (1993). *Los nuevos limeños: sueños, fervores y caminos en el mundo popular.* (399p.). Lima: SUR, TAFOS.

PROCIENCIA. *La metrópoli sigue creciendo*. [Web en línea]. [Con acceso el 25-01-2011]. Disponible desde internet en: <http://www.procienciaperu.tripod.com/lima_metropolitana.htm>.

Ramos-García, L. A. (2001). *Voces del interior: Nueva dramaturgia peruana.* (271p.) Lima: Teatro Nacional; Minessota: Instituto Nacional de Cultura.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española.* Tomo II. (22ª ed.) (2638p.). España: Espasa Calpe, S.A.

Rubio Zapata, M. (2001). *Notas sobre teatro*. Ramos García, L. (ed. crítica y anotada) Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, xxxviii 244p.

Sánchez, M. J. (2004). *El cuerpo como signo*. (234p.). Madrid: Biblioteca Nueva.

Sasaki, N., & Calderón, G. (1999). *Pitucos y pacharacos*. (p.301-353). En: *Antropológica*, (17). Lima.

Stanislavski, C. (2000). *Un actor se prepara.* (268p.) México: Editorial Diana.

Távora, S. *El Teatro, su historia y el Mediterráneo*. [web en línea]. [con acceso el 12-11-2010] Disponible desde internet en: <http://www.revistanumero.com/25teatro.htm>.

Ubersfeld, A. (1993). Semiótica teatral. (2ª ed.) (223p.). Madrid: Cátedra.

Vieytes, R. (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas.* (745p.). Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.

Watzlawick, P., y Otros. (1991). *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas.* (8ª ed.) (260p.) Barcelona: Herder.