

LORENA PASTOR



Comunicadora especializada en artes escénicas, es magister en antropología por la PUCP. Ha dirigido varios proyectos de responsabilidad social, organizando talleres y obras de teatro que se convierten en espacios para la transformación personal de los actores y de un escenario social concreto.

## EL TEATRO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Este artículo desarrolla la propuesta metodológica que apliqué en la investigación titulada “Break dance: ‘un camino diferente’. Construcción de identidades, entorno y referentes para la acción social. Experiencia en el distrito de El Agustino” (2011), que fue mi tesis de maestría en la especialidad de antropología.

La investigación busca problematizar qué es lo que los jóvenes constituyen a través del break dance en sus diversos espacios de acción, así como descubrir motivaciones y fines (agencia). Se trata de develar de qué manera los cuerpos codifican (procesos) y comunican (acciones) un lenguaje que puede contener conflictos y objetivos que se encuentran relacionados con un contexto y situación social determinados. Se busca observar y analizar cuáles son los procesos de apropiación, práctica y difusión del break dance con el fin de descubrir el carácter de agencia de esta cultura expresiva en la sociedad contemporánea. La idea es entender al joven como actor protagónico de su destino, como sujeto que emprende acciones a través de recursos propios que abarcan desde la misma individualidad que acciona en el cuerpo, hasta estrategias de relaciones que se materializan en redes sociales que se desarrollan en el espacio y el tiempo.

La metodología a través de la cual elaboré la investigación se desarrolló en dos grandes etapas a partir de la construcción del campo, es decir, del proceso de delimitación tanto de los sujetos como de los espacios de acción en los cuales estos interactúan.

Una primera etapa consistió en la realización de una etnografía, básicamente a través de la observación participante y de conversaciones informales. Durante algunos meses (marzo-julio 2009) acompañé al grupo de b-boys a diferentes espacios y eventos, en especial batallas (espacios de competencia), tanto en Lima como en provincia, así como a sus prácticas cotidianas en la Casa del Niño en El Agustino. En esta etapa fui conociendo una dimensión que concernía netamente a la práctica del break dance: desde su proceso de transmisión y aprendizaje, hasta las formas que adquiriría en el espacio a través de códigos de comunicación diversos (gestos, acciones físicas, música). Observar esto me permitió desarrollar un nivel descriptivo del fenómeno break dance y proponer una estructura de acción: cuerpos entrenando, desafiándose a sí mismos, batallando, haciendo lo posible por mostrarse y competir fuera de su circuito tradicional, etc. Considero que en esta fase logré captar una forma de ser y actuar que se fue revelando con el paso del tiempo y con lo que fue la segunda etapa de mi trabajo etnográfico. Esta segunda etapa consistió en la organización de un taller de teatro y en el proceso creativo y ejecución de la obra teatral *Soy B-boy*, un espectáculo creado e interpretado por los propios b-boys bajo mi dirección.<sup>1</sup>

El teatro como espacio para la reflexión y comunicación de experiencias es una propuesta de trabajo grupal que vengo desarrollando desde hace algún tiempo. Al concluir mis estudios de artes escénicas en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, realicé un proyecto de comunicación social en el cual el teatro se convirtió en una herramienta que contribuyó a la transformación de un escenario social concreto: el de los adolescentes en conflicto con la ley y privados de su libertad. Durante tres años trabajé en el Centro Juvenil Santa Margarita, en Lima, realizando talleres y obras teatrales con las adolescentes internas. El principal objetivo era generar un canal de comunicación entre las adolescentes y la sociedad con el fin de que las experiencias, representadas en escena a través de historias y personajes, produjeran una reflexión en el espectador y con ello un cambio en la manera como eran vistas y clasificadas socialmente estas jóvenes.

---

<sup>1</sup> Esta obra teatral se realizó en el marco del “Primer congreso mundial de justicia juvenil restaurativa” llevado a cabo en la PUCP en noviembre del 2009, y organizado por la fundación internacional Tierra de Hombres, la ONG peruana Encuentros, Casa de la Juventud y el Ministerio Público.

La obra de teatro fue el producto de un largo proceso artístico que generó un cambio en la manera como ellas se autopercebían y en sus relaciones interpersonales, así como una profunda y sincera reflexión acerca de su presente y futuro con el fin de romper estigmas y crear nuevas oportunidades.<sup>2</sup>

El teatro, entonces, lo concibo como un espacio en el cual es posible, a través de ciertos principios y procesos, comunicar experiencias para lograr un cambio individual y social. A partir de esta premisa, decidí iniciar el proyecto con los b-boys de El Agustino con el objetivo de dar a conocer, partiendo de sus propios términos y lenguaje, el sentido y significado que esta práctica tiene para ellos. Fue así cómo, luego de un largo proceso de creación (junio-noviembre 2009), realizamos la obra teatral *Soy B-boy*.

El proceso creativo y la experiencia de montar una obra de teatro y de compartirla con el público ofrecen una manera de aproximarnos y descubrir universos e individuos de manera más cercana y profunda.

A continuación, presento —a manera de síntesis y tratando de recoger los momentos más relevantes— la experiencia de teatro con los b-boys de El Agustino, para luego desarrollar un argumento teórico que nos encamine a entenderla como un campo metodológico, es decir, un campo a través del cual podemos tener una lectura cercana de las relaciones sociales, identidades y significados que se encuentran detrás de las prácticas sociales, en este caso, el break dance.

#### **BREVE NARRACIÓN DE LA EXPERIENCIA: TALLER DE TEATRO Y CREACIÓN DE LA OBRA *SOY B-BOY***

El primer día de taller fue programado para el miércoles 1 de julio del año 2009. Ese día, llegué a la Casa del Niño a las 7:30 pm, pero ninguno de los chicos había asistido a la cita puntualmente, así que me quedé esperando. De pronto, apareció corriendo uno de ellos y gracias a eso logramos entrar al local. No había luz eléctrica porque el encargado llegaba a las 8:00 pm y aún eran las 7:50 pm. Subimos y entramos al salón donde se realizan las prácticas de break dance, y nos sentamos cerca de la ventana por donde entraba un poco de luz. Pensé que esa reunión duraría finalmente solo cinco minutos, pero para mi

---

<sup>2</sup> Para mayor información sobre el tema, leer “Nosotras no somos malas: el teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil Santa Margarita” (2007).

sorpresa no solo llegó el encargado de la Casa y con él la luz, sino que poco a poco fueron apareciendo los muchachos. Dimos así inicio a lo que serían cuatro meses de arduo trabajo.

### ***Primera etapa: descubrimiento y derrumbe de paradigmas***

Durante las primeras sesiones del taller, empezamos a plantear ejercicios de desinhibición e integración, la mayoría de ellos basados en el juego, la expresión corporal, el reconocimiento y el uso del espacio, principios fundamentales del teatro.

Esta primera etapa tenía como objetivo desarrollar la confianza entre los miembros del grupo, alentar la creatividad y expresividad e introducir algunos principios del lenguaje teatral con el fin de que los chicos aprendiesen a contar una historia en términos teatrales. Sin embargo, mi metodología se topó con varios problemas que tenían que ver con la dinámica de acción y con las características del grupo con quien estaba trabajando. Eran alrededor de trece los jóvenes que cada noche acudían a clase. No obstante, la asistencia no era constante, y tampoco había puntualidad. Fueron varias las oportunidades en las que conversé con ellos acerca de ser más rigurosos con el compromiso que habían asumido al iniciar el trabajo. Estas conversaciones tenían un efecto positivo, pero debía repetirlos con cierta frecuencia porque con el tiempo los chicos terminaban cayendo en lo mismo.

Por otro lado, durante el planteamiento y desarrollo de los ejercicios, noté que estos eran realizados con una fuerte dosis de competitividad. Por ejemplo, en una de las sesiones desarrollamos el ejercicio del espejo, que consiste en que dos participantes se colocan uno frente al otro y efectúan los mismos movimientos de tal manera que pareciera que uno es el reflejo del otro. El objetivo de este ejercicio es desarrollar la comunicación a través del contacto visual y la amplitud de los sentidos. Sin embargo, en algunos casos, en especial con los b-boys más experimentados, esta actividad se volvió un desafío: el que proponía el movimiento probaba la resistencia y habilidad física de su compañero, a quien convertía en un contrincante. Así, el ejercicio se tornó un reto físico y moral. Fue en esa sesión que descubrí que el desafío y la competitividad estaban muy presentes en las relaciones entre los b-boys. El teatro, sin embargo, se construye sobre otro tipo de vínculos, contrarios a la competencia, ligados más bien a la escucha, negociación y aceptación de la diferencia. Les planteé entonces un cambio en su lógica de acción y relación.

El taller de teatro, además, establecía como principio la homogeneidad, es decir, que todos tenían el mismo valor e importancia y que todas las propuestas eran válidas y necesarias. El plantear estos principios a través del trabajo visibilizaba las jerarquías establecidas entre los b-boys.

Al finalizar el primer mes de trabajo, conversé con ellos acerca de qué les estaba pareciendo el taller y qué esperaban de la obra. Descubrí que el teatro se estaba configurando para ellos como un espacio de aprendizaje de nuevas formas de expresión, así como de nuevas habilidades. Por otro lado, era un lugar seguro al cual podían llegar; tenían la certeza de que estaríamos allí esperándolos. Estaba adquiriendo un valor, porque era una manera positiva de ocupar su tiempo libre. La obra de teatro, asimismo, generaba una expectativa, sobre todo por mostrar su arte y habilidades a una gran audiencia.

Como parte de esta experiencia, asistimos a una obra de teatro en la Alianza Francesa de Miraflores. Esto fue algo muy importante, porque muchos de ellos nunca habían ido al teatro. En esa ocasión, pudieron ver el trabajo de actores profesionales y entender por qué realizábamos algunos ejercicios. De manera inesperada, esta visita sirvió además para revelar una búsqueda de visibilidad en términos de destreza en el baile por parte de algunos de los miembros del grupo. Con el tiempo, me di cuenta de que compartir esos momentos fuera de la Casa del Niño fue algo de gran valor e importancia en el proceso: a través de estas experiencias brotaban situaciones y con ellas acciones que revelaban vínculos y agencias. A su vez que permitían conocer más de cerca el teatro, posibilitaban que nos conociéramos y reconociéramos mejor como grupo.

Uno de los objetivos del taller era desarrollar la capacidad de crear y expresarse a través del lenguaje teatral. En ese sentido, decidí enseñarles a contar una historia. El camino: la acción, el teatro entendido como la representación de acciones humanas en conflicto, las cuales, encadenadas y estructuradas, cuentan una historia encarnada por los actores a través de los personajes. Para ello los invitaba a preparar pequeñas historias en torno al break dance o a algún asunto que ellos mismos propusieran. En estas creaciones pude detectar algunos temas recurrentes, tales como la superación personal, la presencia de amigos que te sacan de algún problema, y el break dance como un mecanismo que permite salir de un conflicto, buscar un nuevo horizonte y lograr el éxito y la fama (el reconocimiento).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Nota de campo 18/08/09.

Por otro lado, planteé algunos ejercicios que me permitieron abordar un universo más personal e interior.<sup>4</sup> Había en el proceso creativo una fusión de sus experiencias personales con las ajenas, así como sueños y aspiraciones vinculados al break dance.

A pesar de que el proceso se encaminaba a la creación de un material, considero que llegó un momento en el que se estancó. Decidí entonces hacer una evaluación personal y sincera de mi propio trabajo, y descubrí que si bien había estado escuchando a los chicos, en el sentido de atender sus propuestas, había usado de manera determinante mis propias estructuras y métodos. Decidí entonces liberarme de algunas presiones, como el hecho de tener que presentar una obra, y desarrollé otros aspectos, como el juego, la libertad, lo no pensado ni programado. De esta manera, dejé más espacio a las propuestas de los b-boys, quienes sin quererlo me hicieron abandonar mis estructuras y paradigmas, mis expectativas acerca de lo que debía ser el proceso, y me alentaron a tan solo dejarme sorprender por él. Así se fue generando un espacio en el que los chicos se expresaban con mayor libertad. Dejé de fijarme entonces en el producto final para concentrarme en un proceso humano complejo e impredecible frente al cual no tenía ninguna certeza, más que la de que esta experiencia debía constituir una vivencia que nutriese positivamente a los participantes, incluyéndome a mí.

### *Segunda etapa: reconstrucción, escucha y creación de la obra*

Decidí entonces plantear juegos y continuar con la creación de historias en las que cada uno hablase de sí mismo o de diversos temas a través de los personajes. Me di cuenta en aquel momento de que, para que el proceso creativo fuera más rico y los participantes sintiesen que nos dirigíamos a un lugar, era necesario proponer un marco de acción más específico, un terreno de creación más claro y sólido.

Empecé en aquel momento a revisar el material que el grupo había creado durante el taller, así como a recordar y a leer mis notas de campo registradas durante la primera etapa del trabajo etnográfico. Encontré aspectos recurrentes, experiencias, palabras e imágenes, y sobre la base de ese material construí un argumento que, a manera de propuesta, presenté en la sesión con el fin de recibir comentarios y sugerencias.<sup>5</sup> Al grupo le gustó la historia, aunque me sugirió incorporar y/o cambiar algunos detalles. Hubo uno en particular que llamó mi

---

<sup>4</sup> Nota de campo 25/08/2009.

<sup>5</sup> Nota de campo 9/9/2009.

atención. Uno de los b-boys cuestionó el hecho de que un personaje de la historia cayera en las drogas. Preguntó abiertamente por qué siempre debía haber alguien que salía del vicio a través del break dance. No negó que esto ocurría, pero señaló que no era representativo. Contó entonces que en una ocasión llegaron unos reporteros de la televisión a filmar una práctica de break dance en la cual él participaba. Los grabaron, y cuando proyectaron el documental, presentaron a los chicos como drogadictos rehabilitados. Este b-boy narró el episodio molesto, porque sus familiares vieron el reportaje y empezaron a dudar de él y de sus amigos, pensando que quizás consumían drogas, a pesar de que él nunca lo había hecho. El grupo decidió entonces descartar esa parte de la historia, lo que a mí me resultó completamente revelador.

Me di cuenta de que para el grupo con el que trabajaba, el break dance constituía una experiencia que iba más allá de ser un mecanismo de salvación para aquellos que habían sucumbido a la droga o algún otro tipo de vicio. El break dance es una forma de vida sana, que implica un constante esfuerzo, entrega y dedicación. Se trata de una práctica que los diferencia del resto y que los conduce a un camino de superación personal. Esta forma de ver y vivir el break dance marcó una ruta creativa y de contenido más clara que nos condujo a desarrollar lo que con el tiempo sería nuestra obra de teatro.

A lo largo del taller y en el proceso de creación de la obra, estos pensamientos y puntos de vista fueron convirtiéndose en la base de un discurso que fui descubriendo y que los jóvenes consideraban pertinente y necesario revelar. Las historias creadas presentaban personajes que lograban salir adelante por propia voluntad, utilizando para ello el break dance.

En cada cuadro de la obra, las situaciones que giraban en torno al break dance fueron las siguientes:

- Cómo se conoció el break dance (a través de compañeros de escuela).
- Qué espacios se utilizan para su práctica y cuál es la relación con las autoridades: toma de espacios públicos y restricciones.
- Actitud de los padres y la familia: prejuicios y violencia.
- Batalla y sueños: espacio principal del break dance.

Una noche, el grupo estaba más inquieto que de costumbre por un problema con sus familias. Conversamos sobre el tema, es decir, sobre cuál era la reacción y opinión de los padres respecto de esta práctica y qué hacían los b-boys con

ello. Planteamos algunas ideas, pero al tratar de ponerlas en escena fue simplemente imposible hacerlo: los chicos no escuchaban, su mente y energía estaban en cualquier lugar menos en la escena y el trabajo. Paré entonces el ensayo y les expliqué que la obra no era mía, que era de todos, y que por lo tanto ellos debían hacerse responsables de ella. Les dije que si querían tener la escena lista, debían crearla ellos mismos porque esta vez yo no los acompañaría. Salí del salón con mi asistente y los dejé solos. A los quince o veinte minutos (tiempo en el que escuchaba gritos y llamadas de atención por parte de los mayores), nos llamaron. Lo que vi me dejó anonadada. Habían logrado armar una escena con todos los elementos aprendidos: acción específica, conflicto y personajes. Es decir, habían conseguido contar una historia. Y no solo eso, narraron una historia conmovedora sobre la relación de un padre con su hijo, que pasaba de la incomprensión y la violencia al reconocimiento, perdón y amor.

Esa noche, además de felicitarlos y hacerles ver lo que eran capaces de hacer por sí mismos, salí de la Casa del Niño muy emocionada. Por primera vez después de semanas de trabajo y esfuerzo, sentí que mi labor estaba calando en cada uno de los chicos, tanto en el ámbito artístico como en el personal. La escena no solo hablaba de una situación sino que también los involucraba emocionalmente y revelaba una verdad.

Faltaba solo dos semanas para el estreno de la obra. Teníamos un borrador del montaje y se me ocurrió en aquel momento insertar entre cada escena los textos que algunos de ellos habían escrito acerca de su historia en el break dance. Fueron cuatro los relatos que se convirtieron en monólogos. La idea de presentarlos tenía como objetivo lograr que la obra particularizara aún más las historias presentadas, es decir, que el espectáculo no solo hablase de los jóvenes sino de rostros, historias, sueños y luchas más personales.

### *Tercera etapa: puesta en escena y entrega de los afectos*

Las dos semanas previas al estreno, el grupo estaba más inquieto y disperso que nunca. Discutía con mucha frecuencia, probablemente por la cercanía del lanzamiento de la obra.

En esas semanas dividimos los ensayos entre la Casa del Niño y la Universidad Católica. Quisiera comentar uno de los ensayos que muestra la situación que estaba atravesando el grupo. Los chicos se distraían con mucha facilidad, no recordaban las pautas de las escenas y, peor aún, discutían por cosas insig-

nificantes. En ese momento me sentía más agotada que nunca. Me senté a observarlos en silencio. Una de mis asistentes tomó la batuta y habló con ellos, haciéndoles ver la importancia de tomar más en serio el trabajo a esas alturas del proceso. Luego de eso, yo misma les hablé. Les dije que no me interesaba poner en escena una obra fantástica con coreografías geniales que toda la gente aplaudiera si detrás de eso no había respeto ni amistad. No me importaba la obra sino lo que les estaba pasando a ellos, la forma como se estaban relacionando y como estaban actuando. Durante ese discurso se me quebró la voz. Algunos pidieron disculpas, otros se justificaron. Esta conversación tuvo un impacto poderoso en ellos, inimaginable para mí. Salimos del salón en silencio hacia la puerta principal de la universidad. Nadie decía una palabra, había un ambiente de velorio. Entonces, uno de los chicos se me acercó llorando, pidiéndome perdón por su comportamiento. Este fue un momento de crisis muy duro para mí y para ellos también. Pensé que algunos abandonarían el proyecto, pero no fue así.

Al día siguiente tomé una decisión: escribir la obra de teatro (que ya teníamos) con el fin de imprimirla y tener un texto concreto. A lo largo del proceso, la presencia de un texto escrito había sido casi nula. Tener la obra impresa permitiría ordenar las escenas, tener una visión más completa y global del espectáculo, materializar el trabajo realizado las últimas semanas.

Nuestro siguiente ensayo fue un domingo por la mañana en la Casa del Niño. Llegué tranquila y segura: había llegado a la conclusión de que lo último que debía hacer era perder la confianza en ellos y en el trabajo que juntos habíamos sacado adelante. Luego de ensayar los monólogos, nos sentamos en círculo y les entregué el texto cuya primera hoja tenía impresa el título: *Soy B-boy*. La entrega del relato fue recibida con mucha expectativa. Cada uno buscaba entre las hojas sus parlamentos. Durante la lectura, fuimos corrigiendo colectivamente algunos detalles del texto, tales como palabras, frases o diálogos que quitábamos o agregábamos. De hecho, la experiencia de leer la obra completa y de mostrarles el vestuario y la utilería generó una impresión muy positiva: se pisaba un terreno más sólido y se tenía la sensación de que había algo construido.

Finalmente, llegó el día de la presentación: jueves 5 de noviembre, 7:30 pm, en el polideportivo de la Universidad Católica. El grupo estaba nervioso pero bajo control. Los chicos entraron a sus camerinos, mientras yo me ocupaba del resto con mis asistentes. La obra empezó cerca de las 8:00 pm y debo decir que los jóvenes demostraron haberse apropiado de su trabajo de manera sorprendente y admirable. El público respondió con gritos y aplausos. Todos se entregaron por completo.

Luego de esta presentación, a mediados y finales de noviembre nos reunimos algunas veces más en la Casa del Niño para comentar y evaluar la experiencia. Algo que todos compartían era la satisfacción de haber logrado poner en escena una obra que por momentos parecía no existir, o a la que parecía no se iba a llegar nunca. Valoraron mucho el proceso creativo, los ensayos, los espacios compartidos fuera del taller y la formación de un equipo de trabajo comprometido y sólido desde el inicio. Apreciaron el hecho de que ningún miembro del grupo hubiese sido separado, pues reconocían la importancia del aporte de cada uno en la obra. Finalmente, expresaron su satisfacción por haber puesto en escena un trabajo que había permitido que las personas conocieran mejor la vida de un b-boy, rompiendo así prejuicios sobre los jóvenes que se dedican a este arte y que viven en El Agustino, y por haber logrado subir al escenario, actuar, sacar adelante la obra y recibir el reconocimiento del público a su trabajo creativo y a su talento como b-boys.

#### **ANTECEDENTES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA LA PROPUESTA**

El investigador, lo reiteramos, conoce ese mundo social no “tal cual es” (es decir, como sería sin su presencia), sino a través de la situación de campo, situación que introduce una serie de aspectos: la concepción que los informantes tienen del investigador y viceversa, su presentación, los roles a él asignados, las personalidades en juego, el contexto general del trabajo de campo y de la investigación, etc.

Estos aspectos no distorsionan el mundo social “tal cual es” ni son un obstáculo para su verdadero conocimiento, sino que constituyen expresiones del mundo social, pero expresiones que no serían las mismas si no estuviera presente el investigador y si no se enmarcaran en la situación de trabajo de campo. (Guber 2004: 131)

Si bien en la primera etapa del trabajo etnográfico mi lugar en el campo era claro, durante la etapa del taller de teatro ese rol fue configurándose y resignificándose. Yo ya no era la investigadora que observaba y que hacía preguntas, sino la partícipe de un proceso en el cual se fueron estableciendo nuevos límites, y con ellos, el campo de investigación.

El proceso teatral completo, que en esta experiencia abarca desde el proceso de convocatoria, pasando por el aprendizaje del lenguaje teatral (conciencia corporal, comunicación interpersonal, la acción en conflicto, contar una historia,

crear un personaje e interactuar con el espectador), hasta llegar a la puesta en escena de la obra de teatro, se configuró como un campo de acción a través del cual las formas físicas que constituye el break dance, fueron rompiendo sus límites y convirtiéndose en umbrales que me permitieron entrar a dimensiones más profundas y complejas de las que había podido anotar en mi cuaderno de campo durante los primeros meses de trabajo.

Considero que los hallazgos más relevantes de mi investigación surgieron al momento de poner en diálogo esas formas observadas con la manera de afrontar y desarrollar el trabajo escénico que se iba planteando en el taller. Los jóvenes que formaban parte de la experiencia dejaron de ser un grupo homogéneo para convertirse en personas con nombre y apellido, sujetos con historias, sueños, ideales y una forma particular de vivir el break dance.

Fue así como el teatro, entendido como un proceso que genera un producto de comunicación (la obra), constituye en mi investigación un campo metodológico. No solo delimita y construye el campo sino que provoca y desarrolla situaciones que hacen emerger acciones, pensamientos, vínculos y una serie de contenidos que probablemente no hubieran aparecido en otro contexto.

En esta situación, la investigadora forma parte de aquello que construye y por lo tanto que observa. Ya no se trata de un agente “externo”, sino de un agente que forma parte del espacio que en ese momento está constituyendo la experiencia. Por lo tanto, tiene un grado de responsabilidad ética sobre ella, que se ejerce también a partir de una identidad que se construye en la relación mujer-profesora-actriz-directora-autoridad “legítima” del teatro.<sup>6</sup> Entendido en estos términos, ese vínculo fue desarrollándose a través de lazos en los que se establecía una autoridad (como profesora y directora), pero también a través de lazos de afecto, confianza, perseverancia y la persecución de un mismo objetivo. Considero que fue la experiencia del teatro la que impulsó estos vínculos y me permitió descubrir y acceder a un mundo interior (sensibilidades, subjetividades, emociones, etc.) y a un entorno social que probablemente no hubiera percibido desde el lugar de observadora.

La experiencia aquí narrada me permite mostrar que el proceso de creación y puesta en escena de la obra de teatro, permitió hacer visibles puntos de vista,

---

<sup>6</sup> Una de las motivaciones que los jóvenes b-boys tenían para participar en el taller, era el hecho de que yo enseñaba teatro en una universidad.

maneras de vivir y sentir, motivaciones, búsquedas, jerarquías y relaciones entre los b-boys que yo no distinguía desde otros espacios. Todos estos elementos permiten percibir con mayor complejidad y riqueza el break dance.

Para poder crear la obra de teatro, fue necesario seguir un proceso que partió de un acuerdo común, del reconocimiento de uno mismo y de los demás, para llegar a una reflexión permanente sobre verse a uno mismo en diversas situaciones que eran interpretadas en el escenario a través de acciones y personajes. Estas representaciones construían una memoria y un proyecto de vida colectivo a través de la acción en escena.

En el Teatro del Oprimido, Augusto Boal propone que sean los sujetos quienes a través de la acción en escena generen un cambio en su situación social, política y/o cultural. Si bien en nuestra propuesta no partimos de la oposición opresor-oprimido, tal y como la desarrolla Boal, sí creemos en el poder de reflexión que otorga la acción representada a aquel que la utiliza como materia prima para la creación sus propias experiencias. Es un proceso en el cual la distancia temporal y espacial, que implica la creación de una realidad alternativa (Chiarella 1988), genera que el “yo” se convierta en un personaje, y a la vez que ese “yo” pueda observarse a sí mismo en acción.

En la vida cotidiana nuestra atención se vuelca siempre —o casi siempre— hacia personas o cosas externas a nosotros. En el tablado, nos volcamos también hacia nosotros mismos. El protagonista hace y se ve haciendo, muestra y se observa mientras muestra, habla y escucha lo que dice. (Boal 2004: 43)

En la vida cotidiana vemos la situación en la que estamos; en escena tenemos la posibilidad de ver la situación y a nosotros mismos en ella. (Ibíd.)

La creación de las escenas de la obra *Soy B-boy* tenía como punto de partida la acción del b-boy en diversas situaciones en las cuales lleva a cabo el break dance. Propusimos en el proceso la acción teatral como “un hacer que tiene un propósito” (Stanislavski 2003) y que se ve enfrentado a una serie de obstáculos que generan conflictos que se resuelven con otras acciones. En la obra, la acción central era la realización del break dance y sus obstáculos los constituían aspectos que iban desde prejuicios familiares y sociales, hasta la competitividad y destreza de los otros. El hecho de mostrar historias en las cuales los b-boys se

representan a sí mismos y a una colectividad a través de personajes que son la síntesis de un ser humano (en tanto reúnen experiencias tanto personales como ajenas), parte de una reflexión y de una decisión en las que inevitablemente aparecen identidades y agencias. Propongo que esto es inevitable, ya que al tratarse de un hecho escénico, un otro que observa está presente en la elaboración y desarrollo de la acción representada.

[...] el protagonista es el yo que cuenta al yo que fue, pues el narrador (yo hoy) es más vasto que lo narrado (yo en el pasado). No podía seguir siendo el mismo yo que vivió la escena narrada (revivida), pues entonces estaría negando el espacio y el tiempo que separan las dos escenas: la que fue vivida y la que está siendo contada. (Boal 2004: 42)

En ese sentido, el proceso y producto que constituyen la obra de teatro, a través de los personajes y las acciones que se realizan en ella, son un camino que revela la manera como los b-boys se perciben a sí mismos, tal y como propone Boal, y aquí agregaría, como creen ser percibidos o buscan serlo por el resto. La representación de sí mismos implica la construcción de un personaje que reúne una serie de características (que pueden ser propias o ajenas) a través de las cuales buscan ser vistos y reconocidos, una construcción que se encarna en un proceso que los distancia del hecho pasado y los sitúa en el presente.

La representación es lo que alega ser: hacedora de presente. Vemos que esta cualidad es la renovación de la vida, negada por la repetición, y ello puede aplicarse tanto a los ensayos como a la interpretación. (Brook 1973: 197)

El plantear la práctica teatral como una metodología implica entenderla como un ejercicio constante de reflexividad, a través de la creación de situaciones y la introducción de estructuras dramáticas. Esta práctica metodológica tiene tanto un sustento teórico como referentes.

El drama social es una interrupción en el nivel superficial de la vida social en curso, con sus interacciones, transacciones, reciprocidades, en la costumbre de hacer secuencias reguladas y ordenadas de comportamiento. Es impulsado por pasiones, obligado por actos de la voluntad, irresistible, a veces, a cualquier consideración racional. (Turner 1987: 90; traducción propia)

Víctor Turner parte del “drama social” como una unidad de análisis en la cual se observa la aparición y desarrollo de un conflicto social que arranca del interés o motivación, generalmente de un grupo social determinado en confrontación con otro, y que tiene una duración en el tiempo. Sostiene que los dramas sociales emergen del flujo de la vida social cotidiana e involucran dos aspectos. Por un lado, son un conflicto en el que se enfrentan relaciones sociales entre los individuos, tanto de orden estructural (lazos de parentesco, clases, estatus), como de orden personal e interpersonal (interés, vínculos, etc.). Por otro lado, en ellos surgen aspectos más personales de los individuos, es decir, preferencias, modos de actuar, estética, retórica, moral, etc. Están compuestos por cuatro fases: violación, crisis, reparación y reintegración o reconocimiento del cisma (Turner 1982: 69). Constituyen así un proceso que tiene un inicio, una etapa intermedia y un final. El inicio tiene que ver con un momento en el cual ha ocurrido un evento o acción violenta que ha significado la ruptura de lo establecido, del *status quo*.

Esto genera una crisis a la cual le sigue un proceso de reparación y reintegración al orden social. Los dramas sociales pueden ocurrir a pequeña escala (en una comunidad) o a gran escala (en las guerras entre naciones). Turner profundiza al respecto proponiendo que estos conflictos se dan entre grupos que poseen o buscan el poder, es decir, motivados por intereses que están cargados de un gran valor. Propone la categoría de *star-groups* (Turner 1982), grupos a los cuales les otorgamos un valor especial porque la pertenencia a ellos es constitutiva de una identidad, de un rango y de un poder en el orden social.

Los dramas sociales obedecen a la estructura social y a la subjetividad humana, es decir, surgen de la estructura social y de motivaciones que se circunscriben al ámbito humano de los deseos, ideales, ambiciones, temores, etc. Por lo tanto, al igual que los ritos, están cargados de emotividad.

Así como Turner sostiene que los dramas sociales emergen del flujo de la vida social cotidiana, opina que desde su irrupción, pasando por las fases de crisis, reparación y reintegración, constituyen una transformación que conlleva a un nivel de reflexión de los sujetos. Es decir, tienen un carácter de *reflexividad*. Turner encuentra que el proceso y definición de un drama social y lo que esto representa para la estructura social, están muy cercanos a la definición que Aristóteles da a la tragedia en la *Poética*, y lo cita: “[...] imitación de una acción que es completa y de cierta magnitud [...] teniendo un inicio, un medio y un final” (Turner 1982: 72). Encuentra en este punto una estrecha relación de retroali-

mentación entre la manera como las personas interpretan su mundo social (ya sea a través de historias, mitos, narraciones escritas, etc.) y las estructuras sociales del mismo. A partir de este punto, Turner llega a la conclusión de que:

[...] hay una relación de interdependencia, quizás dialéctica, entre el drama social y los géneros de performance cultural, quizás en todas las sociedades. La vida, después de todo, es tanto imitación del arte, como a la inversa. (Turner 1982: 72)

De esta forma, Turner incorpora el género de la performance, entendido como aquel que encierra manifestaciones artísticas que también se relacionan con las maneras como interpretamos y reflexionamos acerca de la vida social. Respecto de la reflexión, es esta la que permite la fase de reparación y reintegración del drama social. Para Turner, el arte es un trabajo que posibilita este proceso.

[...] los modos de reparación, que siempre contienen (al menos) el germen de la auto-reflexividad, una manera pública de evaluar nuestro comportamiento social, han salido de los dominios de la ley y la religión hacia las artes. (Turner 1982: 11; traducción propia)

Entonces, a partir de la conceptualización del drama social, Turner encuentra una analogía entre este y el *stage drama*, es decir el drama estético-teatral.<sup>7</sup> Turner halla una similitud estructural entre el drama social y el *stage drama*, en el sentido de que ambos son representaciones y manifestaciones de la vida. Esto significa dos cosas. Por un lado, apoyándose en la propuesta de Schechner (Turner 1982: 73), encuentra no solo una similitud estructural, sino también una alimentación mutua entre ambos tipos de dramas y sus estructuras subyacentes. Por otro lado, concluye que los dramas sociales son la matriz de una serie de actos performativos, entre los cuales se encuentran el rito y otras manifestaciones denominadas “culturas expresivas” y que tienen que ver con acciones realizadas por los sujetos en la vida social, entre las cuales se encuentran las obras de arte.

Considero el drama social como la experiencia matriz de donde muchos géneros de la performance cultural, empezando por un

<sup>7</sup> En los textos utilizados para la presente investigación, no se ha encontrado una traducción al español del *stage drama*. Sin embargo, a lo largo de la lectura en la cual aparece mencionado, podemos entender que se trata del drama teatral, es decir, la representación de un conflicto para la escena teatral, lo que involucra la creación de un guión, de elementos estéticos determinados, etc.

ritual de reparación, procedimientos jurídicos y eventualmente la literatura oral y escrita, han sido generados. (Turner 1982: 78)

Turner otorga a las obras de arte un lugar especial, y es que el arte, además de partir de la mimesis —es decir de la imitación de la vida—, lo hace también de la reflexión y subjetividades tanto de quien realiza la obra de arte, como de aquel que la observa. Esta comunicación de subjetividades es parte de lo que constituye la antropología de la experiencia, que Turner desarrolla junto con la antropología de la performance.

La antropología de la experiencia surge de una definición propuesta por Dilthey y adoptada por Turner (1982), que establece que la experiencia vivida, para consolidarse como tal, debe ser expresada. Cuando Dilthey habla de experiencia, se está refiriendo a la manera como experimentamos nuestra vida. Esto último involucra no solo el aspecto cognitivo y racional, sino también, la sensibilidad y las propias expectativas (aspectos que según Turner aparecen en el drama social), incluyendo en este proceso la propia reflexividad. Turner toma de Dilthey la distinción entre una mera “experiencia” y “una experiencia” (Turner 1986: 35). La mera experiencia es la “resistencia pasiva y la aceptación de los hechos”. “Una experiencia”, en cambio, alude a las experiencias que transforman, a eventos externos que han “generado una respuesta interior” (como por ejemplo ir a la escuela, el primer día de trabajo, etc.). En la propuesta de Dilthey, estas experiencias tienen una temporalidad y una estructura. Por otro lado, al interrumpir la rutina, producen un choque o una crisis que provoca sensaciones de placer o de dolor. Estas sensaciones evocan internamente emociones de experiencias pasadas (conscientes o inconscientes) que confluyen con las del presente. Frente a esta situación, el individuo buscará encontrar un significado de lo que está ocurriéndole, y así, una mera experiencia se convierte en una experiencia (Turner 1986: 36). Siguiendo la propuesta de Dilthey, Turner señala que al ser seres sociales, los individuos buscamos y necesitamos comunicar estas experiencias a otros. Es aquí donde las artes adquieren un sentido y un lugar importante, pues de esa manera estos significados se ponen en circulación (Turner 1986: 37).

Una experiencia es en sí, un proceso que “impulsa” una expresión que la completa. Aquí la etimología de performance puede darnos una pista útil, ya que no tiene nada que ver con la “forma” sino que deriva del francés antiguo *parfournir*, “completar” o “llevar a cabo”. Una performance es entonces el final propio de una experiencia. (Turner 1982: 13; traducción propia)

[...] una experiencia nunca está finalizada hasta que es expresada, es decir, hasta que es comunicada en términos inteligibles para otros, lingüísticos o de otro tipo. La cultura es el conjunto de tales expresiones [...]. (Turner 1982: 14; traducción propia)

Estas expresiones de la experiencia parten de la realidad y a la vez la constituyen. Por ejemplo, si vemos una obra de teatro, nos hará reflexionar acerca de determinados aspectos de nuestra vida social a través de la interpretación que un grupo de individuos hace de ella. Esta reflexión, sostiene la antropología de la experiencia, llega a nosotros mediante una interacción subjetiva, se sitúa en nuestro cuerpo y en nuestra memoria, de tal manera que irá constituyendo nuestro mundo social. La performance, desde esta perspectiva, es entonces constitutiva de la experiencia, nunca está terminada, nunca refiere al pasado sino que siempre construye y se construye en el presente. En este sentido, tanto un ritual como cualquier puesta en escena, es más bien la puesta en escena de una acción reflexiva que se muestra y que involucra tanto a las estructuras sociales y sus conflictos, como a las subjetividades compartidas entre los *performers* y los espectadores, a partir de la cual van construyendo un presente. Esto convierte a las expresiones culturales en unidades dinámicas en constante transformación.

Lo que quisiera rescatar en este punto son dos aspectos. El primero de ellos es que cuando Turner habla de géneros performativos, incluye aquí las expresiones artísticas, otorgándoles un lugar privilegiado, ya que según él los artistas buscan la mejor manera de comunicarse (1982). Por otro lado, alude a las subjetividades. Es el espacio intersubjetivo, el que la antropología de la experiencia y la performance favorecen para la comunicación de la experiencia y constitución de la misma. El segundo punto es que la performance incluye en su proceso la reflexividad de los sujetos, en la cual entran en juego tanto el aspecto cognitivo y racional como el subjetivo. Esto hace posible otorgar a las expresiones artísticas un contenido que las vinculan a su entorno social, no solo en su dimensión representacional sino de reflexión dinámica.

La reflexividad performativa es una condición en la que, un grupo social o sus miembros que actúan representativamente, reflexionan de nuevo sobre sí mismos, sobre las relaciones, las acciones, los símbolos, los significados, los códigos, las funciones, los estatutos, las estructuras sociales, éticas y normas jurídicas, componentes socioculturales y otros que hacen público su “self”. (Turner 1987: 24; traducción propia)

Alguien que ha implementado elementos presentados en el trabajo etnográfico, tales como el uso de estructuras dramáticas y la comunicación de experiencias a través de la creación de situaciones, es el cineasta y antropólogo Jean Rouch. Rouch pone una particular atención en las experiencias y en cómo estas son expresadas por los sujetos que forman parte de sus investigaciones. Su propuesta consiste en utilizar la cámara y el registro audiovisual como mecanismos que provocan situaciones en las cuales los sujetos expresan reacciones (emocionales y físicas) y discursos (puntos de vista) frente a determinados temas o circunstancias. A continuación, cuatro características que presentan sus películas:

[...] documentación de tipo empática; colaboración con los sujetos de sus películas; interrogatorios, hacer que ocurran cosas a través de la filmación; y el uso de la improvisación y la fantasía como método en la exploración de la vida de las personas. (Loizos 1993: 46; traducción propia)

Una de sus películas más renombradas es *Chronique d'un été* ('Crónica de un verano'), en la cual, junto a Edgar Morin, reúne a diferentes grupos de personas (obreros, oficinistas, estudiantes, actores, personas de la calle) en distintos espacios, públicos y privados, de la ciudad de París en el año 1960, para dialogar sobre diferentes aspectos de sus vidas y del contexto social en el que estas se desarrollan, con el fin de mostrar sus puntos de vista y sentimientos. La pregunta inicial de la película es "¿Eres feliz?". A partir de ella se va desarrollando una trama que si bien no tiene la estructura de una historia, sí muestra aspectos íntimos y privados de los sujetos que forman parte de la investigación. En esta película, Rouch hace participar explícitamente a los individuos, es decir, los invita a formar parte de ella. Así, la cámara no es un elemento que busque ser obviado; es más bien un canal que pretende generar una verdad.

Jean Rouch no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción. (Ardévol 1998: 143)

Para él la cámara no está confinada al rol de un "instrumento de registro pasivo", sino que se convierte más bien en un agente activo de la investigación, y aquel que usa la cámara puede ser un interrogador del mundo. (Loizos 1993: 46; traducción propia)

Tal y como mencionamos, no hay una pretensión de que las personas involucradas en el filme representen un personaje. Sin embargo, si esta situación llegara a pasar, algo que se cuestiona en la misma película, eso no le quita verdad, sino todo lo contrario. Rouch le da un valor a la forma y contenido de lo expresado en el contexto en el cual el sujeto comunica su discurso a través del registro audiovisual. La cámara, el espacio y la situación propuesta generan el registro de un momento que adquiere un carácter de verdad. Así, al igual que en la obra de teatro, los involucrados participan y colaboran en el proceso de creación y realización del film. Rouch incluso incluye el momento en el que la película es proyectada a los que participaron en ella, así como las reflexiones y críticas que hacen en torno a si es verdad o no lo que se muestra. Finalmente, estas reflexiones son consideradas por Rouch para generar sus propias preguntas y conclusiones sobre el método, llegando a concluir que la película se ha introducido en la vida de sus protagonistas y que ha generado reacciones en la audiencia.

Un elemento importante de la propuesta de Rouch, es el hecho de que los sujetos hablen en su propio lenguaje y apelen no solo a las experiencias vividas y a sus dolores o frustraciones, sino también a sus aspiraciones, a lo que desean tener o ser.

Pero más importante, escuchamos esas cosas en sus propias palabras y esas palabras hablan no solo de quiénes son y de cómo es su vida, sino de quiénes quisieran ser y cómo quisieran ser [...].  
(Loizos 1993: 52; traducción propia)

Aquí, un elemento de la subjetividad que es revalorizado por la antropología de la experiencia y que es posible descubrir en espacios como el que propone Rouch o en un proceso creativo teatral que tiene un método en la forma como son creadas las situaciones y como participan los sujetos involucrados. Las aspiraciones, los sueños y los deseos, al igual que las acciones que podemos observar, forman parte del espectro que permite reflexionar acerca del mundo social de los sujetos que constituyen el universo que se investiga. Escucharlos y verlos a través de su propio lenguaje, observar al cuerpo y la voz que revelan no solo contenidos sino también una sensibilidad frente a ellos, permite profundizar en la manera como construyen sus identidades y se ubican en el mundo.

Así, la propuesta teatral aquí presentada constituye un campo metodológico en el trabajo etnográfico que desarrolla esta investigación. Nos permite enriquecer nuestra observación llevándola a diferentes niveles. Ya no nos situamos solo en

un aspecto descriptivo, sino también en el de la significación, a través de procesos y canales que involucran diferentes dimensiones de los seres humanos: su acción, una reflexión sobre ella, una manera de mostrarse y un discurso que se genera a partir de la experiencia y que busca constituir la realidad, o en el caso de *Soy b-boy*, transformarla. Se trata de una reflexión que, siguiendo la propuesta de Turner, comparte una estructura y un proceso similares a los de un drama social, en el cual se incluyen desde estructuras sociales hasta subjetividades.

La comunicación se genera y produce a través de la subjetividad que permite entrar a dimensiones más complejas y profundas de las que podemos descubrir con la sola observación. ❖

## BIBLIOGRAFÍA

### **Ardévol, Elisenda**

1998 “Representación y cine etnográfico”. En *Cuilcuilco. Revista Nacional de Antropología e Historia*, vol. 5, núm. 30, mayo-agosto.

### **Boal, Augusto**

2004 *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Traducción de Jorge Cabezas Moreno. Barcelona: Alba Editorial.

### **Chiarella, Jorge**

1988 “Notas acerca de la naturaleza del teatro desde la perspectiva del director teatral”. En *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo*. Tenoch – UNESCO.

### **Guber, Rosana**

2004 *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.

### **Loizos, Peter**

1993 *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness*. Chicago: The University of Chicago Press.

### **Pastor, Lorena**

2007 “Nosotras no somos malas: el teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil Santa Margarita”. Tesis de licenciatura con mención en artes escénicas, PUCP.

2011 “Break dance: ‘un camino diferente’. Construcción de identidades, relaciones, entorno y referentes para la acción social. Experiencia en el distrito de El Agustino”. Tesis de maestría en antropología, PUCP.

**Stanislavski, Konstantin**

2003 *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

**Turner, Victor**

1986 “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay of the Anthropology of Experience”. En Turner, Victor y Edward Bruner, eds., *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.

1987 *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.