



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

ISSN: 2955-8697



Departamento de
Artes Escénicas



PUCP

DOSSIER

**Artes escénicas y generación de
diálogo en tiempos de crisis**



DIÁLOGO ENTRE ZORROS: HISTORIA LOCAL, MICROHISTORIA Y TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

Alfonso Santistevan de Noriega

NOTA SOBRE EL AUTOR

Alfonso Santistevan de Noriega 
Pontificia Universidad Católica del Perú
Correo electrónico: asantis@pucp.edu.pe

Recibido: 09/05/2023

Aceptado: 11/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.003>

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la obra de teatro de creación colectiva *Diálogo entre zorros*, que representa el origen y la historia de la comunidad de Villa El Salvador, al sur de Lima, la capital del Perú, con el objetivo de buscar las características particulares de una dramaturgia creada colectivamente en el contexto histórico de los años ochenta. Se revisa el modo de producción, creación y recepción del teatro de creación colectiva como una forma de responder al teatro tradicional para incorporar nuevos agentes, temas y estéticas. El análisis de la obra permite descubrir que, más allá de su función comunicacional, propone una dramaturgia rica en recursos dramáticos y espectaculares. Asimismo, se propone buscar, en esta experiencia de teatro gestada desde la propia comunidad, conexiones con los conceptos y herramientas de la historia local y la microhistoria, así como prácticas historiográficas que recogen lo que la gran historia no toma en cuenta para, desde allí, generar preguntas más generales. El paradigma indiciario de Carlo Ginzburg y la reducción de escala y el análisis microscópico propuestos por Giovanni Levi encuentran en la práctica del teatro de creación colectiva de *Diálogo entre zorros* una correspondencia metodológica y estética.

Palabras clave: teatro de creación colectiva, microhistoria, historia local, Villa El Salvador, teatro peruano

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: MICRO-HISTÓRIA, HISTÓRIA LOCAL E TEATRO DE CRIAÇÃO COLETIVA

RESUMO

No artigo a seguir analisa-se a peça de teatro de criação coletiva *Diálogo entre zorros* (*Diálogo entre Raposas*), que representa a origem e a história da comunidade de Villa El Salvador, no sul de Lima, capital do Peru, na procura das características particulares de uma dramaturgia criada coletivamente no contexto histórico dos anos oitenta. O modo de produção, criação e recepção do teatro de criação coletiva é revisto como forma de contestar ao teatro tradicional para incorporar novos agentes, temáticas e estéticas. A análise da obra permite descobrir que, além de sua função comunicativa, ela propõe uma dramaturgia rica em recursos dramáticos e espetaculares. Da mesma forma, propõe-se buscar, nesta experiência teatral gestada a partir da própria comunidade, conexões com os conceitos e ferramentas da história local e da micro-história, práticas historiográficas que recolhem o que a grande história não leva em conta para, a partir daí, gerar questionamentos mais gerais. O paradigma indicativo de Carlo Ginzburg e a redução de escala e análise microscópica proposta por Giovanni Levi encontram na prática do teatro de criação coletiva de *Diálogo entre zorros* uma correspondência metodológica e estética.

Palavras-chave: teatro de criação coletiva, micro-história, história local, Villa El Salvador, teatro peruano

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: LOCAL HISTORY, MICROHISTORY, AND COLLECTIVE-CREATION THEATER**ABSTRACT**

This article analyzes *Diálogo entre zorros* (*Dialogue Among Foxes*), a collective creation that represents the origin and history of Villa El Salvador, a community in the southern part of Lima, the capital of Peru, in order to search for the particular characteristics of a collectively created dramaturgy in the historical context of the 1980s. The article reviews the mode of production, creation, and reception of collective creation theatre as a way of responding to traditional theater in order to incorporate new agents, themes, and aesthetics. The analysis of the play allows to discover that, beyond its communicational function, it proposes a dramaturgy rich in dramatic and spectacular resources. Additionally, this research intends to look for connections in this theater experience generated from the community itself, with the concepts and tools of local history and microhistory as well as historiographic practices that collect what the official history does not consider and, from there, generate more general questions. The indiciary paradigm of Carlo Ginzburg and the reduction of scale and microscopic analysis proposed by Giovanni Levi find a methodological and aesthetic correspondence in the practice of the collective creation theater of *Diálogo entre zorros*.

Keywords: collective creation theater, microhistory, local history, Villa El Salvador, Peruvian theater



DIÁLOGO ENTRE ZORROS: HISTORIA LOCAL, MICROHISTORIA Y TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

“Una semántica hecha de acción en común y que, partiendo del esfuerzo por el techo propio, termina luchando por la liberación propia, y la de todos”.

Alfonso La Torre, “La acción y la filosofía del <vecino>”, *La República*, 28 de junio de 1986

En 1985, un grupo de pobladores del recientemente creado distrito de Villa El Salvador¹, al sur de la capital, ve muy atentamente la representación de la obra de teatro *Diálogo entre zorros*². Es un público diverso que rodea por tres lados el terreno vacío: niños y niñas, ancianos y ancianas, jóvenes, madres de familia, hombres con o sin empleo, dirigentes y dirigentas, pobladores y pobladoras, vecinos todos. Los actores y actrices se mueven con agilidad asumiendo diversos personajes para mostrar una escena tras otra. Al fondo, en el lado sin público, leemos un cartel con letras grandes: AL INMENSO PUEBLO DE LOS SEÑORES LLEGAMOS UN DÍA³. Durante la función, el público ríe a carcajadas al reconocer situaciones cotidianas de sus vidas y se emociona al recordar o conocer por primera vez, momentos de la historia de su comunidad, de su historia. Los que actúan son jóvenes del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador (CCPVES)⁴, quienes han creado la obra a partir de los testimonios de los mayores, de indagar en sus familias y de recordar y observar la vida a su alrededor. Son actores de teatro al mismo tiempo que son actores sociales de esa realidad, de esa historia. Han leído también, han buscado el consejo de científicos sociales y de gente de teatro, han discutido, han improvisado, han vuelto a discutir, han ensayado. Estos jóvenes no aspiran a hacer el teatro que se practica en las salas de la capital; de hecho, no se sienten parte de esa tradición teatral. Se sienten inscritos en la tradición del teatro callejero inaugurado dieciocho años antes por el mimo Jorge Acuña en la Plaza San Martín; en la larga tradición de los cómicos del teatro popular refugiada en los programas cómicos de la televisión; también, aunque quizás no lo saben, en la del teatro popular de títeres del maestro Valdivieso en el siglo XIX (Gamarrá, 1905); y en los sainetes y comedias que representaba la compañía Zapater en el teatro Mazzi de Barrios Altos a inicios del siglo XX (*Variedades*, 1913). No obstante, también se sienten parte de una tradición mucho más reciente, la del teatro de creación colectiva.

En el presente artículo, analizo la obra *Diálogo entre zorros* con el objetivo de buscar las características particulares de una dramaturgia creada colectivamente en el contexto histórico de la comunidad de Villa El Salvador en los años ochenta y, además, las conexiones con los conceptos y metodologías de la historia local y la microhistoria. El análisis del texto lo hago mediante la confrontación de sus recursos dramáticos con los de la dramaturgia convencional con el fin de establecer las desviaciones y rupturas que propone. Para ello, recurro al trabajo teórico de John Howard Lawson (1995) en relación con este tema y a los trabajos sobre la semiología del teatro de María del Carmen Bobes Naves (1997) y de Ericka

1 Villa El Salvador nace de una invasión de terrenos en 1971 y se convierte en distrito en 1983.

2 Los actores de la creación original son Graciela Díaz, Yolanda Díaz, Miguel Almeyda, Ricardo Vizcardo, Rafael Virhues y Arturo Mejía. Dramaturgia, concepto y dirección: César Escuzza Norero.

3 Es parte del Himno-Canción *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman Haylli Taki, A nuestro Padre creador Túpac Amaru* de José María Arguedas (1962): “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo”.

4 El taller se fundó en 1974 “a partir de la necesidad de la población de una mayor información, comunicación y educación horizontales sobre su problemática y la manera de solucionarla” (Centro de Comunicación Popular Villa El Salvador). El CCPVES fue nombrado Centro Piloto en Comunicación por la UNESCO.

Fischer-Lichte (1999). Con respecto al contexto histórico, me baso en los trabajos de Antonio Zapata (1992, 1996) sobre Villa El Salvador. Asimismo, en relación con la historia local y microhistoria, reviso los conceptos desarrollados por Carlo Ginzburg (1994, 2003) y Giovanni Levi (1993), trabajados por Carlos Aguirre (2003) y Ronen Man (2013). El texto de la obra en el que me baso me fue proporcionado por César Escuza, director y dramaturgo de la obra y del grupo, y es una transcripción del espectáculo hecha poco después de su estreno⁵. Además, tengo en consideración fotografías, registros en video⁶, entrevistas, críticas y reseñas, así como el recuerdo⁷ que guardo de haber visto la obra en el local de Magia, teatro de grupo, en el distrito de Magdalena en 1986. Este artículo responde a mi interés por profundizar en la investigación del teatro de creación colectiva en Lima, plasmado en mi tesis de maestría *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño* (Santistevan, 2020).

EL GRUPO, LA CREACIÓN COLECTIVA, LA HISTORIA LOCAL Y LA MICROHISTORIA

El Taller de Teatro del CCPVES se hizo popular rápidamente entre los pobladores por su función de medio de comunicación para la convocatoria de reuniones y asambleas, así como de comparsa festiva en las celebraciones y como un lugar de entretenimiento en una comunidad que carecía casi totalmente de teatro⁸. Su pertenencia al Centro de Comunicación Popular, órgano de la CUAVES⁹, en otras palabras, del poder autogestionario de Villa El Salvador, los hacía artistas orgánicos de este; sin embargo, mantenían una amplia independencia artística a pesar de la afinidad ideológica y política de los dirigentes, quienes se encontraban en el espectro de la izquierda democrática. Trabajaron como parte del Centro de Comunicación Popular hasta inicios de los años 90, cuando el taller se convirtió en un grupo independiente con el nombre que tiene hasta hoy: Vichama¹⁰. Comenzaron realizando obras adaptadas de autores latinoamericanos y, en 1985, deciden crear *Diálogo entre zorros*, una obra “dictada por la necesidad” y que cuenta “la historia de la lucha de los vecinos por resolver todas estas dificultades, la relación de la comunidad con el estado y los triunfos conquistados a través de la lucha y la organización popular” (Vichama Teatro, 2023).

CONTEXTO, HISTORIA LOCAL Y MICROHISTORIA

El contexto en el que la obra fue creada y difundida es el de la aparición de nuevos principios organizativos de la sociedad en Villa El Salvador, que debilitan la CUAVES frente al poder municipal, pero, a la vez, propician el surgimiento de organizaciones como los comedores populares y el vaso de leche, así como movimientos como el de las mujeres (Zapata, 1992). En este sentido, puede entenderse la obra, en su función comunicacional, como un instrumen-

5 Esta obra, así como otras del mismo grupo y de muchos otros, permanece inédita.

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

7 La obra se presentaba fuera de su distrito y de su público habitual, en el marco de un festival, sin embargo, conseguía transmitir la experiencia de un teatro hecho desde y para su comunidad.

8 Antonio Zapata (1996) da cuenta de la primer carpa teatro de Villa El Salvador fue fundada por Jacinto Rosas quien hacía teatro de denuncia social.

9 La Ciudad Autogestionario de Villa El Salvador (CUAVES), fue constituida en 1973: “un mando social unitario y centralizado para todo ese movimiento de miles de hormigas, que organizadamente habían empezado a levantar una ciudad desde el arenal” (Zapata, 1992, p. 74). En 1983, cuando se crea el Distrito de Villa El Salvador, la CUAVES comparte el poder con la municipalidad distrital.

10 Es relevante resaltar que la labor artística del grupo, a partir de “Diálogo entre zorros”, salió de las fronteras de Villa El Salvador para proyectarse a nivel metropolitano (IV Festival de Teatro Limeño organizado por la Alianza Francesa y el Movimiento de Teatro Independiente, MOTIN; Festival de Verano de Magia Teatro de Grupo) y nacional (XI Muestra de Teatro Peruano en Cusco, I Encuentro Nacional de Teatro Peruano en Huancayo).

to para sensibilizar y fortalecer el sentimiento comunal a través de la difusión de la historia común, en el momento en el que la comunidad se transforma rápidamente al convertirse en distrito y pierde las bases de su organización original. La intención era ayudar a la construcción de la continuidad simbólica entre una etapa y otra del desarrollo de Villa El Salvador. Sin embargo, también hay que señalar la importancia de, en ese entonces, la creciente presencia en Villa El Salvador del grupo político de izquierda Sendero Luminoso, que comenzó a participar en los foros y movilizaciones hasta llegar a convocar paros (Zapata, 1996). Este grupo, que utilizó el terror como su instrumento primordial de lucha, atacó fuertemente a la izquierda democrática, cuyos dirigentes estaban en las organizaciones populares y comunales. *Diálogo entre zorros* cumple también una misión de contención contra el avance corrosivo de Sendero Luminoso al poner la participación democrática en el centro de la vida comunal. Dos años después de estrenar la obra, el grupo creó *Carnaval por la vida* cuyo tema fue la actividad de Sendero Luminoso y las fuerzas policiales y militares en la comunidad. A inicios de los años 90, la presencia de Sendero Luminoso se manifestó en asesinatos selectivos de dirigentes de Villa El Salvador.

No es casual que, en este contexto, el grupo decidiera tomar como tema de su obra la historia de la comunidad. No es una historia larga, catorce años entonces, pero es la historia de una gesta cuya memoria está en peligro con la transformación de la comunidad autogestionaria en distrito¹¹. En ese sentido, el enfoque historiográfico que adoptó el grupo es el de la historia local¹²: les interesaba recoger en su investigación las expresiones únicas, reconocibles por su público, que caracterizan el intercambio dialogal, las actitudes y la idiosincrasia de su comunidad. Sin embargo, no se detuvieron ahí, su intención era tomar la historia local para confrontarla con la historia nacional, para mostrar que aquella pequeña comunidad vivía los mismos problemas y aportaba a la sociedad nacional con un modo original de afrontarlos. Este abordaje es cercano al concepto de microhistoria¹³, que propone un modelo cognoscitivo inductivo, de lo particular a lo general, además de un “paradigma indiciario”¹⁴ (Ginzburg, 2003, pp. 65-108) en el que se construye una historia con indicios, fragmentos, con el propósito de buscar una mirada “a ras del suelo” (Man, 2013, p. 169). No quiero decir con esto que el grupo haya tenido la microhistoria en mente para crear la obra, su investigación es esencialmente artística, pero con una clara orientación social. Es desde mi punto de vista que considero que los conceptos y la metodología del teatro de creación colectiva resultan análogos a los de la microhistoria y la historia local.

- 11 Al respecto, es interesante pensar en el concepto de “historia reciente”, que son “procesos históricos cuyas consecuencias directas conservan aún fuertes efectos en el presente” (Franco y Lvovich, 2017). Lo que intenta *Diálogo entre zorros* es precisamente que los hechos de la historia reciente sigan teniendo relevancia en el presente para la comunidad de Villa El Salvador y el país.
- 12 Ginzburg (1994) distingue el viejo concepto de historia local como erudición “inspirada en el amor hacia el propio lugar natal” y el concepto contemporáneo en la que se entiende como “formulación de preguntas de carácter general planteadas a una documentación proveniente de un ámbito circunscrito” (p. 182). *Diálogo entre zorros* responde a ambas concepciones de la historia local.
- 13 “La microhistoria es una práctica esencialmente basada en la reducción de la escala de observación, se trata de un análisis microscópico y de un estudio intensivo del material documental” (Levi, 1993, p. 14)
- 14 “El ‘paradigma indiciario’ como método de recuperación de esa cultura popular, a la vez, que insiste en la necesaria e ineludible interrelación e interdependencia entre la cultura de élite y la cultura de las clases sometidas, reproblematisando los modos generales y específicos de su complejidad y permanente dialéctica” (Aguirre, 2003, p. 300).

TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

Aunque a la fecha ha desaparecido en la información oficial del grupo, el término *creación colectiva* es el subtítulo de la obra consignado en el texto que uso para el análisis y podemos también leerlo en documentos y publicaciones de la época¹⁵. El origen del concepto de *teatro de creación colectiva* responde al cambio de paradigma que se produce a fines de los sesenta en el teatro occidental que algunos han señalado como un “giro performativo” (Fischer-Lichte, 2017, p. 37). En los Estados Unidos surgieron grupos que se enfrentaron al teatro tradicional, a su relación conformista con el espectador y el *establishment*¹⁶. En Latinoamérica, se levantaron las mismas banderas, pero en el contexto de un amplio movimiento cultural antiimperialista de izquierda. Grupos como La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali en Colombia; Rajatabla en Venezuela; Libre Teatro Libre en Córdoba, Argentina; Teatro Arena en Brasil; Ictus, en Chile, entre otros, representaron esta ruptura (Muguercia, 2014, p. 154). Surgieron figuras esenciales del teatro latinoamericano como Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Santiago García y María Escudero, cuyas obras, textos y presencias influyeron notablemente en el teatro peruano. Los grupos Cuatrotablas y Yuyachkani iniciaron, en 1971, la creación colectiva en el Perú. Su actividad e influencia en el campo del teatro peruano se ha extendido por más de cincuenta años (Santistevan, 2020).

Francisco Garzón Céspedes (1978) caracteriza el teatro de creación colectiva como “una estética de la participación” y destaca su importancia por “sus métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos, y la problemática de una comunidad, zona o sector social específico” (p. 7). Se trata de un modo de producción, creación y recepción teatral no solo distinto, sino opuesto al modo tradicional de hacer teatro. Como modo de producción, los medios de producción son propiedad del colectivo y ya no de un autor, un cabeza de compañía, los socios de una institución cultural o de un empresario. Como modo de creación, rompe el orden jerárquico del teatro tradicional, en el que un autor y director modelan la creación, y el colectivo pasa a tener voz propia en nombre del pueblo, de la comunidad o del propio grupo. Como modo de recepción, no depende del público de los teatros oficiales o de la crítica de los grandes medios, su fuente de financiación está más ligada al patronazgo y al trabajo con municipalidades y colegios, que al éxito comercial o el prestigio institucional.

El Taller de Teatro del CCPVES nace en este contexto del teatro peruano y es, en buena medida, producto de lo que la creación colectiva impulsa: dar acceso a la práctica del teatro a personas y sectores que no cuentan con formación teatral y la posibilidad de representar en sus obras una realidad y una cultura marginadas. En la creación colectiva, los propios actores sociales pueden enunciar desde el escenario la representación de su realidad y su historia porque su metodología de creación es una forma de investigar y organizar un discurso escénico sobre esa realidad¹⁷. La vida en los pueblos jóvenes, en el campo, en las minas, las fábricas y

15 En una carta de invitación al estreno de la obra se la consignó como “la obra teatral de creación colectiva” (CCPVES, 1985); en el folleto del IV Festival de Teatro Limeño (Alianza Francesa, 1986) la obra fue presentada como “creación colectiva”; el crítico Alfonso La Torre calificó la obra de “una evocación en creación colectiva de la historia y los hitos de consolidación de Villa El Salvador” (*La República*, 2 de marzo de 1986, p. 41).

16 Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Group, Bread and Puppet, Teatro Campesino, The Performance Group y otros grupos influyeron de manera decisiva en este giro.

17 Considero relevante recordar otras obras creadas colectivamente como *Historia de una bala de plata* de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali, *Guadalupe año sin cuenta* de Santiago García y *La Candelaria o Arena conta Zumbi* de Augusto Boal y el Teatro Arena; y en el Perú, *Puño de cobre* (sobre la matanza de la mina Cobriza) y *Allpa Rayku* (sobre las tomas de tierras en Andahuaylas), ambas del grupo Yuyachkani.

las provincias surge como algo que interesa representar. Se trata de la vida de las personas, no de los grandes acontecimientos, de ahí la similitud con los métodos de la microhistoria. Carlos Ginzburg (1994) sostiene que “cada configuración social es producto de la interacción de innumerables estrategias individuales: una trama que solo la observación cercana permite reconstruir” (p. 41). Es precisamente esta observación cercana, esta reducción de la escala, lo que el colectivo está asumiendo para dar cuenta de su historia, pero también para conformar su estética. La microhistoria no propone una historia total concluyente y taxativa, sino un relato parcial y provisorio (Man, 2013), y eso es precisamente lo que el grupo plantea como estética de la obra: un tejido hecho de fragmentos de testimonios, de pequeñas situaciones cotidianas y de momentos históricos donde la voz colectiva los sitúa, los lleva a una dimensión mayor, los confronta con problemas más generales. Se trata, pues, de “la reconstrucción de lo general desde lo particular, resituando entonces al individuo en el contexto, y dentro de la sociedad” (Aguirre, 2003, p. 306).

En el Perú, la estética del teatro de creación colectiva, es decir, los lenguajes dramático y escénico que propone, se caracteriza por lo siguiente: incorporar elementos de las culturas andina y selvática; la preferencia por el teatro circular, semicircular y de plaza; la ausencia de elementos decorativos para poner al actor y a la actriz como centro de la representación; la libertad narrativa que le da la influencia de la poética brechtiana; la recuperación de las formas del teatro popular; el uso de lenguajes poético y épico que rechazan el diálogo naturalista y la inserción frecuente de otros lenguajes como música, audiovisual, títeres, marionetas y danza. El teatro tradicional basado en la obra de un autor queda descentrado con estos cambios formales inspirados en la necesidad de romper con lo establecido y construir una identidad propia¹⁸. Igualmente, en *Diálogo entre zorros*, la narrativa de la historia tradicional y la macrohistoria también se deconstruyen a fin de revelar otras visiones sobre la realidad.

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: TEXTO DRAMÁTICO Y TEXTO ESPECTACULAR

El título de la obra hace alusión a la novela póstuma de José María Arguedas, aunque no tiene que ver con ella argumentalmente. El título se usa como metáfora del encuentro de personas de diferente procedencia en un territorio recién creado como era Villa El Salvador. Cabe destacar que el término *diálogo* como una forma particular de encuentro significa entendimiento, comprensión e igualdad¹⁹. Quizás debemos leer esta alusión *arguediana* con la otra antes mencionada: “Al inmenso pueblo de los señores llegamos un día”. Título y frase funcionan como epígrafes de la obra y marcan su tónica: el diálogo es entre los que “llegaron” y la confrontación es con “los señores”. La historia de los señores es la historia oficial, aquella que se yergue como nacional. *Diálogo entre zorros*, por el contrario, es una historia local, la de los que han llegado, en confrontación dialéctica con la gran historia: la invasión en Pamplona en 1971 y la marcha a Palacio de Gobierno en 1976, hechos representados por la obra que son los hitos del encuentro entre historia local e historia nacional. Sin embargo, la obra está conformada en su mayor parte por otra historia: la vida cotidiana en la comunidad de Villa El Salvador, los problemas comunes, la organización social y política, las carencias, los sueños,

18 Cristian Aravena (2019) propone la siguiente imagen para el teatro que actúa políticamente desde los márgenes: “Cuando el movimiento provocado desde el margen autonomiza los medios de producción adoptados desde el centro, y margen y centro colapsan en sus radicales contradicciones, se provoca el primer quiebre de entramados basales” (p. 98).

19 Ese mismo año, el grupo Yuyachkani estrenó su creación colectiva *Encuentro de zorros*, sobre la migración y la capital, de carácter expresionista y en la que los zorros aparecen como personajes.

la utopía de una comunidad en la que todos tengan la oportunidad de una vida mejor. Es una historia protagonizada por un coro de voces del que se desprenden individuos que enuncian fugazmente su microhistoria en diferentes episodios²⁰.

Sin duda, la obra tiene un valor comunicacional por el contenido y mensaje que quiere hacer llegar, pero su valor como dramaturgia, es decir, como lenguaje dramático y espectacular, trasciende esa intención. La diversidad de recursos proxémicos, cinéticos, visuales, sonoros, dialógicos, lingüísticos y narrativos que usa (Fischer-Lichte, 1999), así como la manera que tiene de combinarlos, construyen un producto particularmente rico y estimulante para el espectador, al igual que para el análisis de la dramaturgia del teatro de creación colectiva.

La obra se aleja de una dramaturgia tradicional desde su base misma. El conflicto dramático no se manifiesta como tal, sino como un conflicto social: la comunidad de Villa El Salvador y la ciudad/gobierno enfrentadas. Esta deliberada debilidad del conflicto dramático²¹ hace que no exista una acción dramática central, sino acciones aisladas que se desarrollan en episodios sin producir una progresión dramática convencional²². Los personajes, consecuentemente, no tienen gran carga psicológica ni dramática, solo lo necesario para caracterizar su función, posición social e idiosincrasia. Están dotados de ingenio, ironía y humor. La estructura narrativa es aparentemente muy simple: el espacio escénico no tiene referentes que propicien el mimetismo realista, de modo que los espacios ficcionales existen en la medida que la palabra de los personajes o de los narradores y las acciones escénicas los crean. En algunos episodios, las acciones dramáticas se muestran, por el contrario, con un estilo realista en el diálogo, personajes y desarrollo de las situaciones; en otros, se alejan para mostrar un marcado nivel de desviación del realismo. La obra sobrepone diferentes tiempos en constante fluir: el mítico, el de la representación y el pasado, para crear una sensación de dilución del tiempo. El tiempo mítico es el de los episodios que funcionan como prólogo y epílogo. En ellos conviven la danza, la música, el diálogo, lo narrativo y lo lírico. Es, por excelencia, el lugar de lo simbólico. El tiempo de la representación es el que comparten el espectáculo y el espectador: contiene el presente narrativo y también la evocación narrativa de hechos del pasado²³. En el tiempo pasado, algunos episodios nos sitúan en los años 70 y en otros los 80, mediante la representación mimética, o son evocados mediante el recurso de representación. La promesa inicial de la obra es “Nosotros, aquí, esta noche, junto con ustedes, vamos a recordar la vida en los pueblos jóvenes” (p. 3). Nótese que la propuesta del espectáculo no es recordar *para* el espectador sino con el espectador, de aquí que la relación entre el recuerdo y su representación sea especialmente compleja. Los hechos que se recuerdan, como la invasión y la movilización, no son representados desde el mimetismo realista sino usando recursos narrativos:

TODOS.- Por la arena avanza un grupo a plena noche. Ellos dejaron atrás los callejones de adobe, de caña y de alquiler. [...] El suelo está olvidado. Está seco. Está muerto. Es de arena y de montículos. Es la tierra de nadie. Es de todos. (p. 5)

20 Llamo episodios y no escenas a las unidades de la obra por el carácter épico de esta, ya que no busca una unidad de acción, sino una sucesión de fragmentos unidos temáticamente.

21 Según John Howard Lawson (1995), en el conflicto “la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis” (p. 183). En *Diálogo entre zorros*, la voluntad consciente es colectiva y está en formación.

22 No se produce la “unidad en función del clímax” que, para la teoría del teatro convencional, es “indiscutible” (Lawson 1995, p. 189).

23 “La llamada presentación panorámica o diegética y la llamada presentación escénica o mimética son hechos del discurso; la historia ha transcurrido siempre en presente, es la palabra la que la hace el pasado o presente formalmente” (Naves, 1997, p. 384).

En cuanto al espacio, la convención de la obra propone que los espacios del espectáculo y los del espectador se confundan constantemente. Acotaciones como “Desde distintos sectores del público, cinco personajes marginales se desplazan con rapidez hacia el escenario” (p. 1); “Cada VECINO saluda a distintos miembros del público tratándolos como si fueran otros vecinos” (p. 12) formulan esta convención. Otro aspecto del lenguaje escénico que caracteriza la obra es la constante de la música, la danza y la celebración. Desde el primer momento se sugiere que el ambiente de la representación es ese: “se desplazan con rapidez hacia el escenario gritando y golpeando rítmicamente ollas y otros objetos percutivos, como si fuera una celebración” (p. 1). Esta acotación que indica una acción escénica coreográfica se va a convertir en un leitmotiv: “MIGRANTES retoman la celebración inicial” (p. 2), “CAMPELINO 1 hace sonar *huajra* largamente [...] empiezan a girar lentamente alrededor” (p. 3), “TODOS se desplazan siguiendo un ritmo común planteado por el pito y el tambor” (p. 5), “Entra banda de NIÑOS cantando y marchando al compás de una marcha interpretada por ellos mismos con tapas de ollas y otros instrumentos” (p. 28), “VECINO 2 repite el ritmo. JARANERO complementa el ritmo con el cajón. Y se inicia la fiesta” (p. 40); “los vecinos sacan a integrantes del público a bailar al escenario” (p. 40).

El primer episodio (pp. 1-6) funciona como un prólogo en el que se representa el origen de la comunidad en rápidas viñetas: la situación de abandono en el campo, la transformación de los campesinos en migrantes, la necesidad apremiante de trabajo y vivienda en la ciudad, el desprecio de los poderosos ante estas carencias, la invasión en Pamplona, la muerte del primer mártir. Los recursos dialogales son diversos: intersubjetivos, narrativos, corales, líricos. Las imágenes verbales tienden a resaltar el dramatismo de las situaciones, el carácter despectivo o solidario de los personajes, y describen el paisaje y el sentimiento de la invasión. Los recursos escénicos son también variados: evoluciones coreográficas; uso de máscaras y elementos para que los actores y actrices se transformen rápidamente en diversos personajes como campesinos y campesinas, migrantes, invasores e invasoras, señorones y señoronas; apelaciones al público para narrar o cantar; uso de instrumentos musicales para acompañar las coreografías. En este primer momento, se plantea la convención escénica y dramática de la obra, así como el tema y la expectativa central: conocer la historia de Villa El Salvador (p. 3). Gracias a esto, el espectador tiene las herramientas para entender cómo va a funcionar la obra, seguir la historia que le han prometido contar y despertar la emoción comunal: todo el movimiento confluye en el acto coral que es la Canción de la Unión: “la solución es la unión” (p. 6). Asimismo, también constituye el macrohistórico de la obra al aludir, de manera simbólica y paródica, a temas como la lucha de clases, la desigualdad entre la capital y las provincias, la heterogeneidad cultural, la represión policial, el poder político, etc.

A partir de ahí, los episodios se suceden con la lógica de que los actores se transforman en personajes de diferentes situaciones dramáticas. Si bien no tienen continuidad como acción dramática, la tienen a través de la recurrencia de elementos que crean el universo cerrado de la comunidad: los personajes se tratan de vecinos y comparten las mismas carencias e ilusiones. Algunos de los episodios repiten personajes o situaciones, lo que nos permite agruparlos para efectos del análisis. Los episodios de los niños traen situaciones típicas de la vida en la comunidad para tratar temas cruciales. En el primero (pp. 6-11), los niños juegan en la cola para el agua (carencia de servicios) con chapitas de gaseosas (el poder), la espera del micro (derechos), las muñecas (maternidad), el hospital (carencia de atención de salud). En el segundo (pp. 28-34), se desarrollan pequeños diálogos sobre la elección del juego (machismo),

robo del ladrillo (carencia, ingenio y ética), parodia del profesor (la figura del maestro), clases de geografía (vivir en el desierto) y educación cívica (democracia, derechos, racismo). Cada microdiálogo despliega puntos de vista divergentes sobre un tema con el fin de mostrar la idiosincrasia de los pobladores. El recurso de tratar estos temas a través de los niños dota al diálogo de la ingenuidad e inocencia necesarios para que no se conviertan en un asunto dramático pese a la gravedad de los temas: cuando hablan de los ladrillos que usan de asiento en la escuela escuchamos “Si el ladrillo está a la mitad tienes que poner una nalga nomás” (p. 30); cuando el profesor pregunta qué animales viven en el desierto el NIÑO 2 responde: “La gente, profe” (p. 30); cuando el profesor explica que la democracia es que todos somos iguales el NIÑO 2 le pregunta: “Profe. ¿y por qué si todos somos iguales yo no tomo leche en las mañanas?”, a lo que el profesor responde: “Ese es otro curso” (p. 33). En cada microdiálogo hay siempre una salida ingeniosa y cómica, que mantiene un espíritu alegre y optimista, como cuando el profesor pregunta qué es el congreso, la NIÑA 2 responde que “es un animalito que camina para atrás”, porque lo confunde con un cangrejo (p. 33). El paso de una situación a otra resulta natural dado el espíritu lúdico que impera entre los niños. No hay que olvidar que el espectador infantil es parte importante del público natural del grupo.

El episodio de los amigos borrachos, los VECINOS 2 y 3, es el más largo de la obra (pp. 16-26) y está compuesto por varias secuencias de acciones que igualmente expresan temas importantes para la comunidad: el encuentro con el VECINO 1 que está pintando una convocatoria en la pared (organización local), la representación de la muerte del amigo del VECINO 3 que no logró ser atendido por falta de recursos (carencia de servicios de salud, solidaridad, insensibilidad), el sueño de un hospital en la comunidad (“para que no ande muriendo la gente”, [p. 21]), la cola para tomar el microbús (carencia de transporte adecuado, respeto por el otro), el VECINO 2 que es asaltado por su propio hijo (falta de trabajo y educación, delincuencia). Nuevamente, el recurso dramático consiste en tratar los temas a través de los ojos de dos borrachos para generar ingenio y picardía que haga menos densos los episodios: cuando el VECINO 3 relata que a su amigo enfermo no quisieron atenderlo por no tener carnet del seguro social, dice “¿por una tarjetita se va a morir mi amigo?” (p. 19) y cuando en una clínica le piden dinero como garantía dice, “¿Seiscientos cincuenta mil soles? Yo nunca he tenido esa cantidad, señorita” (p. 20); cuando el VECINO 3 llora en el pecho del amigo, este para animarlo le señala un terreno vacío: “Allí vamos a construir un hospital” (p. 21). Es posible que en estos diálogos haya una asociación con el dicho popular de que los niños y los borrachos siempre dicen la verdad. Se usa el recurso dialogal usado de la mimesis realista, forzada por la desviación que produce la falta de madurez o el alcohol: la verdad no es lo verosímil, sino lo que está más allá e, incluso, la utopía es verdad.

A estos episodios, se suman los relacionados con el quehacer político de la comunidad que presentan las situaciones de la asamblea (pp. 11-16) y la movilización (pp. 27-28, 35 y 40-45). En el primero, se representa una asamblea vecinal en la que el VECINO 1 oficia de moderador al centro del espacio, mientras los demás actores se diseminan entre el público. Se ven diferentes casos: invasión de un lote, delincuencia, alcoholismo. El diálogo es la mimesis realista de una asamblea vecinal en la que se muestran los diferentes mecanismos organizacionales. Como conclusión de la asamblea, el VECINO 1 insiste en el espíritu comunal que debe primar y la necesidad de organización. Hacia el final, hay una referencia a la movilización. En este momento, de carácter didáctico, la mimesis realista no se ve deformada, pues se quiere dar la mayor seriedad y verosimilitud a la situación porque una buena parte del público ha

participado en asambleas, pero también porque, en el contexto en el que las bases de la organización comunal están siendo debilitadas, es importante presentar la práctica democrática como un valor central de la vida en Villa El Salvador.

La segunda situación política que muestra la obra, la de la movilización, se despliega a lo largo de la obra como una acción prometida: se va a producir un choque social porque la comunidad de Villa El Salvador se enfrenta a la ciudad capital y al poder central en la lucha por conseguir atención y ayuda. El primer despliegue es una breve escena entre una pareja de esposos (pp. 27-28). Ella es dirigente y él muestra una actitud machista: “¿Una movilización? Supongo que no vas a ir. [...] ¿Tú no sabes lo que le pasa a esa gente que va a reclamar, así sea algo justo?” (p. 27). Ella usa contraargumentos lógicos que tienen que ver con el bien común: la unión vecinal y la lucha hacen posible tener veredas, bingo, centro comunal, agua, etc. La discusión no se resuelve, solo se plantea para ser retomada un poco más adelante (p. 35) cuando esposo y esposa (no es claro si se trata de la misma pareja) discuten sobre la movilización. Esta vez, el tema se zanja con el argumento último de la esposa: “No solamente en la casa vamos a estar juntos. En la lucha también tenemos que estar juntos” (p. 35).

La sucesión de episodios de carácter dramático se ve interrumpida por una secuencia de pregones (pp. 35-37) que aparece sin relación alguna con lo que ha venido sucediendo. El lechero, el tamalero, la frutera y el vendedor de revolución caliente ocupan la escena con sus pregones y cantos. Al final, a coro, cantan una canción alusiva al costo de vida y la necesidad de una *revolución caliente*²⁴. Es un número de carácter lírico musical emparentado con géneros populares antiguos como la revista teatral y con personajes típicamente limeños. Es interesante leer la ejecución de este número como una apropiación de la cultura tradicional urbana de la ciudad capital, un acto de afirmación de pertenencia a ella.

El momento final del tema de la movilización tiene un tratamiento muy distinto: regresa en la voz del personaje del Jaranero quien llega en el penúltimo episodio, el de la fiesta de aniversario de la movilización. Él es un vecino bullanguero y alegre que se convierte en el alma de la fiesta: anima, canta, hace música y recuerda la movilización (pp. 40-45). Es el único personaje de la obra completamente diferenciado y su nombre hace referencia a una práctica cultural tradicionalmente asociada a Lima. La escena de la movilización, narrada/representada por el Jaranero, cumple la función de escena culminante de la obra: es el clímax²⁵ del conflicto entre la comunidad de Villa El Salvador y el poder central de la ciudad capital. Nos muestra a un general, el Generalito, que no deja pasar a los manifestantes a la Plaza de Armas y ordena al soldado Pasinchi que se ocupe de esto. Resulta que Pasinchi es un vecino de Villa El Salvador a quien sus compañeros de colegio reconocen y, a su vez, él reconoce a su madre en la manifestación: “Mi vieja” (p. 41). Aunque no se relata ni representa el hecho, al parecer Pasinchi, quien se encuentra en el dilema de servir al poder nacional o a su comunidad, incumple la orden y deja pasar a los manifestantes. Este momento, en la voz del Jaranero, es la mayor desviación del patrón de diálogo realista en la obra. Luego de la microsecuencia del soldado Pasinchi, el Jaranero canta, acompañado de los vecinos, una serie de canciones

24 Nombre de un bizcocho tradicional de Lima que se vendía en las calles en pregones (Tord, 2006). La canción en la obra juega con el doble sentido: una revolución caliente como revolución social.

25 En realidad, sería la “escena obligatoria” (Lawson, 1995, p. 253). En términos de la dramaturgia convencional, no hay un clímax verdaderamente, se omite a propósito para plantear la acción como un continuo que sigue existiendo más allá del espectáculo.

afroperuanas muy alegres y, por último, un carnaval andino. En el esplendor de la fiesta, resume el mensaje: “Y no se olviden. Nos unimos. La lucha hicimos. Conseguimos muchas cosas. Y hasta distrito somos” (p. 44).

El espíritu de celebración de esta escena da paso a la última transformación de la obra: “TODOS pasan a asumir roles iniciales de MIGRANTES” (p. 44). La música y la danza marcan el retorno al inicio de la obra. Los migrantes a coro recitan el poema de Arguedas y finalizan: “Con nuestros himnos antiguos y nuevos la estamos cercando, la estamos envolviendo” (p. 45). Este momento epilógico marca la circularidad de la obra al repetir los movimientos, la música y los personajes del inicio. La acción escénica inicial es repetida con una modificación: “MIGRANTE 3 con una bandera muy grande del Perú, MIGRANTE 4 con una bandera muy grande de Villa El Salvador” (p. 45). El acto performativo de hacer ondear las banderas en igualdad de presencia en la escena es un acto mediante el cual la ciudad capital y el distrito, la historia nacional, la microhistoria y la historia local alcanzan la igualdad simbólica²⁶. Los episodios que funcionan como prólogo y epílogo se sitúan en otro nivel dramático y escénico, aluden simbólicamente a temas macro antes señalados: la lucha de clases, la desigualdad entre la capital y las provincias, la heterogeneidad cultural, la represión policial, el poder político, etc. El movimiento entre estos episodios macro y los otros se relaciona con la dialéctica de la aproximación a la realidad que la microhistoria propone²⁷.

CONCLUSIONES

El teatro de creación colectiva propicia el surgimiento de grupos de teatro conformados por personas de sectores antes marginados del mundo del teatro, como es el caso del Taller de Teatro del CCPVES. Sin embargo, su relevancia va más allá, les da un instrumento eficaz para abordar su propia historia y difundirla con el fin de reforzar el tejido simbólico de una comunidad amenazada.

Sin proponérselo, el grupo investiga y articula su discurso estético con principios similares a los que sustentan las prácticas historiográficas de la historia local y la microhistoria. ¿Por qué sucede esto? Muy probablemente se trata de una coincidencia de propósitos: la microhistoria reduce la escala de observación para luego confrontar su objeto con los problemas generales; del mismo modo, el grupo de teatro reduce su escala para poder confrontar las vidas de los pobladores de Villa El Salvador con los problemas nacionales. En ambos casos, se trata de elegir como objeto de investigación aquello que la macrohistoria o el teatro tradicional han dejado de lado: las creencias del molinero de un pequeño pueblo de la Italia del siglo XVI²⁸ y la gesta y luchas de una pequeña comunidad emergente en la periferia de una ciudad latinoamericana.

26 Richard Schechner (2011) explica la *performance* como una “conducta restaurada” que “ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desearon haber sido o llegar a ser” (p. 39).

27 Carlos Aguirre (2003) describe los procedimientos de la microhistoria del siguiente modo: “el retorno a lo ‘micro’ y la vuelta a la historia *viva y vivida* por los hombres, mediante el cambio de escala, pero *sin renunciar* en ningún momento a la necesidad e incluso al rol fundamental del plano *general*” (p. 291).a

28 *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI* (Ginzburg, 1981).

No obstante, *Diálogo entre zorros* tiene logros que la sitúan más allá de lo comunicacional: es una obra de teatro compleja, rica en recursos dramáticos y espectaculares, lo que le permite recoger memorias, afectos, expresiones culturales y de la vida cotidiana para proponerle al espectador una experiencia de simbolización de la comunidad de Villa El Salvador, no como un símbolo vacío y estático, sino como uno vivo, diverso, constantemente en marcha hacia su realización²⁹.



29 *Diálogo entre zorros* sigue viva en 2023: el 12 de mayo, se presentaron fragmentos de la obra reconstruidos con la participación de vecinos de la comunidad en el evento *La noche de la filosofía*, del Centro Cultural PUCP (<http://encuentro.pucp.edu.pe/nochede-la-filosofia/>).

REFERENCIAS

- Aguirre, C. (2003). Invitación a otra microhistoria: la microhistoria italiana. *Histórica*, 27 (2), 283-317. <https://doi.org/10.18800/historica.200302.001>
- Alianza Francesa. (1986). IV Festival de Teatro Limeño [Folleto]. Alianza Francesa.
- Aravena, C. (2019). *Márgenes Desbordados: dramaturgias del teatro político chileno en la época de los años sesenta*. [Tesis de grado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/165763>
- Arguedas, J. M. (1962). *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman Haylli Taki, A nuestro Padre creador Túpac Amaru*. Ediciones Salqantay
- Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología e la obra dramática*. Arco/Libros.
- Canal Vichama Teatro. (5 de julio de 2011). Dialogo entre zorros - fragmentos – 1987 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DVqnrCQyWQg>
- Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador. (10 de abril de 1985). [Carta de invitación].
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Franco, M. y Lvovich, D. (2017). Historia reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 47, 190-206. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379454541011>
- Gamarra, A. (1905). El maestro Valdivieso. En A. Gamarra, *Rasgos de Pluma* (pp. 181-194). Renovación.
- Garzón Céspedes, F. (1978). Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva. Casa de las Américas.
- Ginzburg, C. (1981). *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVII*. Muchnik Editores.
- Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts*, 12, 13-42. <https://ddd.uab.cat/record/39470>
- Ginzburg, C. (2003). Huellas. Raíces de un paradigma indiciario. En C. Ginzburg, *Tentativas* (pp. 93-155). Prohistoria Ediciones.
- La Torre, A. (2 de marzo de 1986). Villa El Salvador: un pueblo en comunicación. *La República*.
- Levi, G. (1993). Sobre microhistoria. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer Historia* (pp. 119-143). Alianza.
- Lawson, J.H. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Asociación de Directores de Escena de España.

- Man, R. (2013). La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales. *Historia Actual Online*, 30, 167-173. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i30>
- Muguercia, M. (2014). Teatro latinoamericano del siglo XX: Primera modernidad (1900-1950). RIL Editores.
- De teatros. (1913). *Revista Variedades*, 5080-5081.
- Santistevan, A. (2020). *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17260>
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50). Fondo de Cultura Económica.
- Tord, L. E. (2006). *Lima y sus pregones*. Edelnor: Endesa.
- Vichama Teatro. (3 de julio de 2023). Diálogo entre zorros [Video]. Vichama Teatro. <https://www.vichamateatro.org/memoria>
- Zapata, A. (1992). Villa El Salvador en su hora más complicada. *L'imaginaire*, 4, 72-77.
- Zapata, A. (1996). *Sociedad y poder local, la comunidad de Villa El Salvador*. DESCO.



FICHA TÉCNICA

DIÁLOGO ENTRE ZORROS

PERÚ – Sala César Vallejo del Centro de Comunicación Popular de Villa el Salvador, Lima

Estreno

18 de abril de 1985

Autores/actores

Creación colectiva de los actores Graciela Díaz, Yolanda Díaz, Miguel Almeyda, Ricardo Vizcardo, Arturo Mejía*

Dramaturgia y dirección escénica

César Escuza Norero*

***Nota:** miembros del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador (Vichama Teatro desde 1993)



KAYLLA

REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la
página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.*



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

© Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN: 2955-8697