

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay como  
generadoras de comunidades emocionales locales en el  
distrito de El Agustino

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Antropología  
Visual que presenta:

***Guillermo Maximiliano Valdizán Guerrero***

Asesor:

***Gisela Elvira Cánepa Koch***

Lima, 2022

### Informe de Similitud

Yo, ...GISELA ELVIRA CANEPA KOCH ....., docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada *Las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay como generadoras de comunidades emocionales locales en el distrito de El Agustino*, del autor GUILLERMO MAXIMILIANO VALDIZAN GUERRERO, código PUCP 20112949, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 03/05/2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 02/12/2022

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>CANEPA KOCH, GISELA ELVIRA</u>	
DNI: 09144486	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-4686-9938">https://orcid.org/0000-0002-4686-9938</a>	

## RESUMEN

La presente investigación indaga sobre los procesos locales y urbanos de generación de comunidades emocionales en el contexto post-migratorio y neoliberal de la ciudad de Lima en el siglo XXI. Para ello se analiza, desde un enfoque performativo, la trayectoria y realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay en el distrito de El Agustino.

Los barrios populares de Lima, frutos de las gestas migrantes que se desarrollaron en el Perú desde la segunda mitad del siglo XX, hoy forman parte de procesos urbanos de reestructuración neoliberal desde la década del noventa. Ello ha significado un impacto en el diseño de la ciudad y en la vida social de sus habitantes, debilitando la capacidad asociativa a nivel local, basada en la producción de vínculos cooperativos.

En ese marco, grupos artísticos y culturales vienen cultivando iniciativas orientadas a resanar el tejido social y revitalizar los espacios públicos en sus barrios y distritos; entre ellos el Centro Cultural Waytay, a través del cual buscaremos identificar las características, procesos y las limitaciones de sus realizaciones escénicas tendientes a propiciar comunidades emocionales al interior de su organización y en los espacios públicos del distrito.

Palabras clave: *Centro Cultural Waytay, comunidades emocionales, barrios populares, reestructuración neoliberal, Lima, El Agustino, teatro comunitario.*

## ABSTRACT

This research project enquires into the local and urban processes that generate emotional communities in the post-migratory and neoliberal context of the city of Lima in the 21st century. To this end, it analyses, from a performative standpoint, the trajectory and the performances of the Waytay Cultural Centre from El Agustino district.

Working class neighbourhoods in Lima, fruit of the migratory feats that unfolded in Peru since the second half of the 20th century, today are part of urban processes of neoliberal restructuring that begun in the 90s. This has had an impact on the city's design and on the social life of its inhabitants, weakening their ability to form associations based on the production of cooperative relations on a local level.

In this context, artistic and cultural groups have been cultivating initiatives directed towards mending the social fabric and revitalizing public spaces in their neighbourhoods and districts; amongst them, the Waytay Cultural Centre. By studying the Centre, this thesis seeks to identify the characteristics, processes and limitations of its performances, which tend to promote emotional communities within the organization and in the district's public spaces.

*Key words: Waytay Cultural Centre, emotional communities, working class neighbourhoods, neoliberal restructuring, Lima, El Agustino, community theatre.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y LA INVESTIGACIÓN</b> .....	10
<b>1.1. Problema</b> .....	10
<b>1.2. Objetivos</b> .....	13
<b>1.3. Estado de la cuestión</b> .....	13
1.3.1. Premisas sobre el estudio de las emociones en las ciencias sociales .....	13
1.3.2. Investigaciones sobre performance y emociones en ámbitos escénicos .....	19
1.3.3. Investigaciones sobre el Centro Cultural Waytay .....	21
<b>1.4. Marco teórico</b> .....	26
1.4.1. Emociones.....	24
1.4.2. Realización escénica.....	32
1.4.3. Comunidad emocional.....	40
<b>1.5. Metodología</b> .....	44
<b>CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO Y URBANO DE LA CIUDAD DE LIMA Y DEL DISTRITO DE EL AGUSTINO</b> .....	51
<b>2.1. Del desborde popular a la ciudad neoliberal</b> .....	51
2.1.1. La creación de los barrios populares de Lima.....	51
2.1.2. La restructuración neoliberal .....	53
2.1.3. La privatización del espacio público.....	55
2.1.4. La segregación residencial .....	56
<b>2.2. De organizaciones populares a emprendedores consumidores globalizados</b> .....	57
<b>2.3. Reseña histórica del distrito de El Agustino</b> .....	60
<b>CAPÍTULO 3: LAS MOVIDAS CULTURALES DEL DISTRITO DE EL</b>	

<b>AGUSTINO, TRAYECTORIA Y PROPUESTA TEATRAL DEL CENTRO CULTURAL</b>	
<b>WAYTAY</b> .....	70
<b>3.1. Las movidas culturales en El Agustino</b> .....	70
3.1.1. Sobre las organizaciones distritales y movidas artístico-culturales .....	70
3.1.2. Movidas culturales distritales del sigloXX .....	74
3.1.3. Movidas culturales distritales en el sigloXXI.....	90
<b>3.2. Reseña de la trayectoria y propuesta teatral del Centro Cultural Waytay</b> .....	93
3.2.1. Trayectoria del Centro Cultural Waytay.....	93
3.2.2. Propuesta teatral del Centro Cultural Waytay .....	112
3.2.3. Dinámica de teatro comunitario del Centro Cultural Waytay .....	125
<b>CAPÍTULO 4: PRODUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA MATERIALIDAD EN LAS REALIZACIONES ESCÉNICAS DEL CENTRO CULTURAL WAYTAY EN EL AGUSTINO</b> .....	136
<b>4.1. Realizaciones escénicas</b> .....	136
4.1.1. Corporalidad.....	137
4.1.2. Espacialidad.....	147
4.1.3. Temporalidad.....	164
4.1.4. Sonoridad.....	168
<b>CONCLUSIONES</b> .....	171
<b>RECOMENDACIONES</b> .....	186
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	188

**ANEXO 1** – Proyecto de exposición “Centro Cultural Waytay y la Cultura Viva Comunitaria, inaugurado el 26 de marzo de 2018 en el Congreso de la



## INTRODUCCIÓN

¿Son las emociones un campo de disputa en el marco de la reestructuración neoliberal de la ciudad de Lima del siglo XXI?, ¿cómo aportan a generar comunidades que promuevan vínculos colaborativos en el ámbito urbano local? Estas inquietudes orientan el presente estudio etnográfico sobre las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay en el distrito de El Agustino, en relación con los procesos de cambio urbano y de lo urbano de la ciudad de Lima.

Metodológicamente, se han implementado dos técnicas principales: 1) observación participante de presentaciones, ensayos, celebraciones, reuniones de coordinación y jornadas internas de trabajo; y 2) entrevistas (a los miembros del grupo, agentes culturales del distrito, vecinas y vecinos aliados). Ello se ha complementado con la revisión de archivos fotográficos y audiovisuales, y la elaboración participativa de un proyecto expositivo sobre el grupo.

La atención está centrada en el rol las emociones para la construcción de comunidades y enmarcada dentro del conflictivo proceso de reestructuración neoliberal de la ciudad de Lima, con énfasis en el distrito de El Agustino. En particular, se analiza la trayectoria, vínculos y realizaciones escénicas de Waytay y su aporte en la generación de comunidades emocionales a nivel local. Abordar esta problemática desde una experiencia de teatro comunitario fue una decisión que tiene como premisa la relevancia de las prácticas artísticas en la creación y recreación de la vida emocional de nuestra sociedad.

La selección de Waytay responde a tres criterios básicos. En primer lugar, es un grupo teatral con reconocimiento a nivel distrital, metropolitano y nacional<sup>1</sup>; cuenta

---

<sup>1</sup> Ha obtenido el reconocimiento por su larga trayectoria (Municipalidad Distrital de Independencia y Municipalidad Provincial de Huancayo, 2016), Personalidad Meritoria de la Cultura en el marco del Día Mundial del Teatro (Ministerio de Cultura, 2014), reconocimiento por su trayectoria y contribución al desarrollo de una ciudad con paz y justicia social a través de las artes y las culturas (Municipalidad Metropolitana de Lima, 2014), Huésped Ilustre de la Provincia de Huaura

en su trayectoria con más de veinticinco años de trabajo cultural, principalmente en Huancayo y en Lima; y a lo largo de su historia ha creado un amplio repertorio y ha formado artísticamente a varias generaciones. Un segundo criterio es la pertenencia del grupo al distrito de El Agustino, siendo éste un distrito emblemático respecto a los procesos de migración interna, organización popular y movidas culturales locales de Lima en la segunda mitad del siglo pasado. Sobre este criterio, es importante resaltar que su pertenencia al distrito implica un trabajo sostenido y una identidad grupal de arraigo territorial, articulada a una trama de vínculos a nivel local<sup>2</sup>.

El primer capítulo de este trabajo presenta el tema y la investigación, específicamente el estado de la cuestión y el marco teórico, así como la metodología para el recojo de información en campo. El segundo capítulo plantea el contexto histórico y urbano de la ciudad de Lima y del distrito de El Agustino del siglo XX a la actualidad. El tercer capítulo plantea el desarrollo de las movidas culturales distritales desde los años setenta hasta hoy y, dentro de ellas, la trayectoria y propuesta teatral del Centro Cultural Waytay. En el cuarto capítulo se muestran los hallazgos del trabajo de campo, analizando las dinámicas internas grupales, las características de las realizaciones escénicas y de los territorios emocionales en los que trabaja Waytay. Finalmente se presentan las conclusiones del estudio.

---

(Municipalidad Provincial de Huaura, 2013), Medalla Cívica Distrital de El Agustino – Orden al Mérito (2013).

<sup>2</sup> Esta organicidad, relacionada con el trabajo cultural de Waytay, es descrita de la siguiente manera por Maraví: “En primer lugar somos artistas y en segundo lugar somos entes involucrados directamente con nuestra comunidad, por consiguiente, somos artistas en comunidad, personas que vivimos, soñamos, trabajamos, luchamos y nos ganamos pleitos y reconocimientos de los vecinos las 24 horas” (Municipalidad Metropolitana de Lima 2013, 19).

# CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y LA INVESTIGACIÓN

## 1.1. Problema

Luego de tres décadas de sustanciales cambios urbanos y de lo urbano en Lima<sup>3</sup>, debidos al afianzamiento del proceso de globalización y la reestructuración neoliberal de la ciudad, resulta imposible estudiar las principales dinámicas sociales limeñas con las mismas premisas y conclusiones teóricas con las que se estudió la migración interna de mediados del siglo XX y el consiguiente crecimiento urbano. Dichos cambios han calado en las principales estructuras y dinámicas sociales, desde los imaginarios hasta las prácticas, pasando por las emociones<sup>4</sup>.

En el ámbito cultural estos cambios han sido particularmente intensos y han contado con diversos esfuerzos de investigación, desde las ciencias sociales hasta el marketing, basados en estudios sobre el mundo simbólico, los valores y las racionalidades de los limeños y limeñas, principalmente desde conceptos como “lo popular”, “lo cholo” y la juventud, con débiles ecos de una narrativa migrante y con un interés centrado en la construcción de identidades, consumo y

---

<sup>3</sup> Delgado indica “Una distinción se ha impuesto de entrada: la que separa *la ciudad* de *lo urbano*. La ciudad no es lo urbano. La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí (...) Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias (...) Lo urbano está constituido por todo lo que se opone a cualquier cristalización estructural, puesto que es fluctuante, aleatorio, fortuito” (2008, pp. 23-24).

<sup>4</sup> Según el antropólogo Pablo Sandoval, a partir de 1990: “Lo urbano y la ciudad van a sufrir una radical alteración por la puesta en circulación de bienes simbólicos y materiales, que desbordan y rompen la primacía del espacio geográfico en la definición de la cultura, relativizando de ese modo la distinción entre lo próximo y lo lejano. Las formas “tradicionales” de generar, construir y transmitir conocimientos culturales, de corte localista, palidecen ante el avance vertiginoso de una cultura transnacional que no cuenta con puntos rígidos de asentamiento y orientación (...) las relaciones sociales van a estar sostenidas por una mayor densidad cultural o, dicho de otro modo, la organización de los referentes cotidianos de los habitantes de la ciudad se tornarán más acelerados, desplazando y haciendo menos inteligibles los lazos y pertenencias culturales de los migrantes” (Degregori 2014, pp. 308-309).

comunicación entre lo global y lo local.<sup>5</sup> La antropología de los noventa produjo estudios de actores sociales e identidades con especial atención en lo urbano, estilos de socialización y códigos culturales alejados de la racionalidad andina, pilar de las conclusiones antropológicas de la década anterior. Así es que “la crisis económica, la violencia urbana y los medios de comunicación son el nuevo escenario donde se estructura la cultura urbana en los noventa” (2014, p. 312). A partir del nuevo siglo, crecimiento económico mediante, distintas investigaciones coincidieron en la identificación de una ciudadanía centrada en el consumo y en el debilitamiento de dinámicas comunitarias locales, barriales.

Como parte del debate, desde la crítica posmoderna, se abre paso a una revalorización de la diversidad cultural en un mundo globalizado y altamente desigual donde las identidades fragmentadas que se representan en el ámbito local urbano cobran un interés mayor en las investigaciones antropológicas<sup>6</sup>. Ello implica un posicionamiento de la cultura como un campo de discusión de lo político, ya no solo en su posibilidad de *expresión de lo político* sino en su capacidad de agencia como *recurso político*, sea porque la identidad y los derechos culturales se han vuelto un fin de la lucha política o porque ha tomado relevancia la dimensión performativa de la lucha política<sup>7</sup>. En ese sentido las

---

<sup>5</sup> Como señala Sánchez “Las facultades de ciencias sociales, y ahora las de comunicación, continúan con este esfuerzo, trabajando sobre tal noción desde diversas aristas: económicas, políticas, culturales, artísticas, mediáticas. Sin embargo, es posible referirnos a un antes y a un después, a un enfoque más político, que se da desde hace unos cuarenta años, cuando se practicaba una política partidaria en las diversas tiendas de la izquierda, y se trabajaba en los espacios de lo denominado popular. Ahora, se ha trasladado a un enfoque más vinculado al consumo, a la presencia de los medios de comunicación, vía las audiencias, el gusto, el marketing e, incluso, a la aproximación de las clases sociales a través de la medición de los estratos socioeconómicos A, B, C y D, tal como se le divide y entiende sobre todo con fines de estudio de consumo” (2014, pp. 9-10).

<sup>6</sup> Como indica Pablo Sandoval “... en la década de los noventa predominan los estudios de actores sociales de identidades configuradas a partir de interrelaciones fundamentalmente urbanas, con códigos culturales que no necesariamente corresponden a la *racionalidad andina* en la ciudad, debido principalmente a las diferencias producidas por más de cuarenta años de migración, que reelabora las perspectivas de futuro y modifica las tradiciones culturales de la ciudad. Los “nuevos limeños” se apropian simbólicamente de los códigos transnacionales de la ciudad, trascendiendo las fronteras culturales de sus padres y abuelos” (Degregori 2014, p. 309).

<sup>7</sup> A decir de Cánepa y Ulfe “En el contexto actual, gran parte de lo que resulta objeto de disputa política se encuentra contenido precisamente en el ámbito cultural, como cuando se reclama por los derechos culturales, el derecho a la diferencia o a la calidad de vida. Es desde allí que se busca afectar las desigualdades estructurales que subyacen en las formas de exclusión por raza, género

investigaciones antropológicas en Lima empiezan a abordar temas como las mentalidades populares de los “nuevos limeños” y la emergencia de una nueva cultura urbana, la segunda generación de migrantes, las subculturas juveniles articuladas por la violencia (el caso de las pandillas y barras bravas de fútbol), el racismo en su rol de legitimador de las desigualdades sociales en instituciones formativas, la planificación urbana e investigaciones desde el campo visual y performativo (incluyendo el análisis de los medios de comunicación y las tecnologías de la información y comunicación). Al mismo tiempo, en la última década ciertos gobiernos locales han empezado a implementar políticas culturales de base comunitaria<sup>8</sup> (en adelante CVC).

La presente investigación busca aportar al estudio de esos cambios en lo urbano. El problema que define es la posibilidad de generar comunidades emocionales sobre dinámicas colaborativas como una alternativa a la reestructuración urbana de la ciudad de Lima, de tendencia neoliberal. Para tal fin se analiza el contexto histórico y urbano del distrito de El Agustino, así como las trayectorias que componen sus movidas culturales. En ese marco, la atención se centra en las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay, al interior del grupo, barrio y distrito; partiendo de un enfoque performativo que atiende a los intercambios emocionales copresenciales de dichas realizaciones escénicas y que se contrastan con las tramas sociales del territorio y las características urbanas neoliberales del distrito y la ciudad. De esta manera se busca identificar en la trayectoria y realizaciones escénicas de Waytay un conjunto de elementos que potencian o limitan la generación de dichas comunidades emocionales.

---

o etnicidad, compitiendo por el territorio, los recursos naturales, el trabajo o la representación política. La cultura ya no es solo el medio a través del cual se expresa o constituye la diferencia, sino que se convierte en un recurso para la acción” (2006, p. 16).

<sup>8</sup> Entre ellas se encuentran la Ordenanza de creación del Consejo de las Artes y las Culturas del distrito de Villa El Salvador (2010), Ordenanza N° 1673 de CVC de la Municipalidad de Lima (2013), Ordenanza de CVC de la ciudad de La Arena (Piura, 2017), Ordenanza de CVC de Villa María del Triunfo (Lima, 2018) y Ordenanza de CVC de Ate (Lima, 2022); entre otros acuerdos, planes y actividades de los gobiernos locales.

## 1.2. Objetivos

### Objetivo general (OG):

**Conocer cómo las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay aportan a la generación de comunidades emocionales en el distrito de El Agustino**

### Objetivos específicos (OE):

- OE1:** Identificar los principales cambios urbanos y de lo urbano que se desarrollaron en la ciudad de Lima y el distrito de El Agustino de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.
- OE2:** Ubicar los puntos de conexión entre la movida cultural de El Agustino con la trayectoria, propuesta y dinámicas teatrales del Centro Cultural Waytay.
- OE3:** Analizar la producción performativa de la materialidad en las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay en el distrito de El Agustino.

## 1.3. Estado de la cuestión

### 1.3.1. Premisas sobre el estudio de las emociones en las ciencias sociales

#### a. La distinción entre la razón y la emoción en antropología

Desde el último cuarto del siglo XX se afirmó un interés por el estudio de las emociones en el campo de las ciencias sociales a nivel internacional, atendiendo

la importancia de la emoción en la vida social y en la comprensión de la “experiencia sociocultural desde la perspectiva de quien la vive” (Jimeno, 2004, p. 30). Así se transita de una crítica a la intención de naturalizar las emociones, desestimando el rol de la cultura, y la crítica del universalismo que buscaba la comunicación de emociones dentro de relaciones contextualmente codificadas.

Autores como Lévi-Bruhl, desde su propuesta sobre la “mentalidad primitiva”, no solo incorporan la dimensión del sentimiento en el estudio de representaciones colectivas, “sino el papel y el lugar de sentimiento y pensamiento en la definición cultural de la persona y de sus fronteras”, esbozando así “el sustento empírico de una teoría no dicotómica y disociadora entre pensamiento y sentimiento” (2004, p. 33). Esta línea de investigación fue desarrollada en los años ochenta por Renato y Michelle Rosaldo, sobre su estudio sobre los Ilongot y la fuerza emocional vinculada a la caza de cabezas; y Catherine Lutz, con su trabajo etnográfico sobre los Ifaluk y su crítica a los pensadores occidentales que ven en las emociones “estructuras permanentes de la existencia humana pertenecientes a la naturaleza o la psicología humanas y no a la historia, la cultura o la ideología” (2004, p. 35), buscando así articular cognición y emoción. Ya en los noventa autores como William Reddy, Claudia Strauss y Naomi Quinn, complejizan el debate, éstas últimas desde la vertiente “conexionista” que plantean que la comprensión de las representaciones y los hechos sociales implica la comprensión de la forma en que éstos son internalizados y recreados por los individuos. En todos los casos mencionados está presente un claro interés por superar, teórica y metodológicamente, la escisión entre emoción y razón como clave para la comprensión del ser humano, consolidando una conceptualización sobre la experiencia emocional.

En nuestro país existen pocas investigaciones de ciencias sociales que aborden la dimensión emocional de los vínculos cotidianos como parte constitutiva de los cambios urbanos y de lo urbano desde un enfoque performativo. Se han realizado

esfuerzos desde las “sensibilidades”<sup>9</sup> en los imaginarios urbanos, las artes escénicas, las ciencias de la comunicación, el marketing y, en menor medida, desde la antropología. Quizás ello se explique por temas más generales como, por ejemplo, la dificultad de estos campos científicos, y de la antropología en particular, al enfrentar una de sus dicotomías fundantes: la relación entre la razón y la emoción, que se instaura en el siglo XVII con la modernidad europea. A decir de Alexandre Surallés, antropólogo especializado en temas amazónicos: “Esta dicotomía ha sido asumida sin debate por la antropología de las emociones, como si constituyera una división objetiva de la psicología de los humanos. Pero las emociones como opuestas a la razón y separadas de otras actividades subjetivas, aparece en la época moderna en Occidente” (1998, p. 296). Dicho autor reconoce dos corrientes en la denominada antropología de las emociones. La primera es la *universalidad de las emociones naturales*, que las asume como universales y anteriores a la cultura. Esta tendencia se sustenta en la existencia de “universales emotivos” (alegría, sorpresa, miedo, etcétera.) que se expresan a través del cuerpo (por ejemplo, la expresión facial) frente a los cuales la cultura tiene una función de “diferenciación de los desactivadores y en la prescripción de las reglas de manifestación” (1998, p. 293). La otra tendencia es el *relativismo de las emociones culturales*, que las ve como textos culturales sensibles de interpretación. Dicho relativismo, proveniente de la tradición culturalista americana, se entrecruza con otras dimensiones de la vida social, entre ellas el poder y la política. No obstante, esta segunda tendencia presentará dificultades a la hora de traducir el discurso emocional de otras culturas a la cultura propia, concluyendo

---

<sup>9</sup> Variación de las antes denominadas “mentalidades”, adscritas a la racionalidad andina y su transfiguración en el contexto migratorio y de cambio en la cultura urbana. En las investigaciones antropológicas limeñas sobre las mentalidades, más cercanas a la sociología y el psicoanálisis, el eje central era el mundo subjetivo popular de los migrantes (laboriosidad, parentesco, religiosidad, ética, etcétera). Al hablar de “sensibilidades” se sigue en el registro de la Lima popular, pero desde la estética y la comunicación, donde la hibridación y transculturación se articulan al estudio de la constitución de una cultura pública (con especial atención al campo mediático), los grupos identitarios, los imaginarios urbanos y, aunque de manera incipiente, los aspectos representacionales que estos ámbitos estimulan con mayor intensidad. Este cambio de las mentalidades (que buscaban continuidades culturales en medio de la ruptura de la migración) a las sensibilidades (que se afirman en los elementos de cambio cultural, así como de sentidos de identidad, goce y participación) subraya el impacto de la globalización dentro de las temáticas y enfoques de las ciencias sociales en Perú, con un énfasis especial en Lima.

que las emociones son indesligables de sus contextos sociales y de sus sistemas morales.

Surrallés señala que ninguna de las dos corrientes ha puesto siquiera en duda la pertinencia de la categoría “emoción”, a pesar de la evidente ambigüedad que de ella surge al momento de la investigación y que ya otras ciencias, como la neurología, están poniendo en cuestión la división entre razón y emoción por considerarla una distinción arbitraria desde el punto de vista del sistema neurocerebral humano.<sup>10</sup> No obstante, a pesar que en varias culturas no occidentales la distinción entre facultades de razonamiento y percepción de la emoción no exista, dicha distinción sí funciona como un imperativo cognoscitivo y de socialización en sociedades occidentales y urbanas como la limeña, aunque no sin tensiones y zonas liminales.

### **b. El giro performativo y el cuerpo**

Esta dificultad para comprender la complejidad social de las emociones, adquiere mayor intensidad con el contexto de la globalización (económica, tecnológica y comunicacional) que fortalece la dimensión cultural no solo en su rol representativo o expresivo, sino en su capacidad de agencia como recurso<sup>11</sup> para la acción política, bajo el actual imperativo de la performatividad, que exige “capacidades de poner en escena, apropiarse y hacer circular repertorios culturales propios y de otros” (Cánepa & Ulfe 2006, p. 29)<sup>12</sup>. De esta manera, la distinción entre la razón y la emoción se complejiza en un contexto donde adquiere mayor relevancia política el carácter performativo de las prácticas sociales políticas y culturales; así como la instrumentalización de la diferencia que

---

<sup>10</sup> En este punto Surrallés explica la posición del neurólogo Antonio Damasio al respecto: “Este autor afirma que la capacidad de sentir emociones forma parte de los mecanismos de la razón. Tanto a nivel anatómico como funcional, existiría un eje que vincularía íntimamente las facultades de raciocinio a la percepción de emociones y todo ello al cuerpo” (1998, p. 297).

<sup>11</sup> Utilizando el conocido concepto de George Yúdice.

<sup>12</sup> “La disponibilidad de repertorios culturales, así como el dominio de mecanismos performativos y de las respectivas competencias que estos implican, se han tornado una condición fundamental para actuar en el mundo actual” (2006, 27).

exige a los actores sociales un desarrollo de capacidades performativas que implican directamente la dimensión emocional, sensorial y afectiva.

Durante el siglo pasado la performatividad acentuó un cambio cualitativo en las artes escénicas, referido a sus modos de realización y percepción. Su protagonista, la performance, entendida como un modo escénico, trastoca el teatro convencional, basado en el acto de representación de un texto, a “una realidad autosuficiente, donde las emociones y las ideas se transmiten a través de elementos metatextuales, como los movimientos corporales, la voz y el aliento” (Grammatikopoulou, 2013). Si bien algunos investigadores cuentan al dadaísmo de 1920, el movimiento “fluxus, los “happenings” y “performances” de mitad de siglo como sus antecedentes en el campo institucional de las artes; otros enfatizan su sintonía con prácticas rituales ajenas a la tradición europea del arte. Hoy el performance ha dejado de ser un género para transversalizarse en la vida social; al igual que otras propuestas de arte moderno participativas, constructivistas y/o posdisciplinarias como la “estética relacional” planteada por Nicolas Bourriaud<sup>13</sup>; o la “estética de la emergencia” y sus “comunidades experimentales”, planteada por Reinaldo Laddaga<sup>14</sup>.

En las últimas décadas el denominado “giro performativo” en las ciencias sociales, teatro y comunicaciones, ha librado debates partiendo del análisis de los actos y

---

<sup>13</sup> “La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” (Bourriaud, 2006, p. 13).

<sup>14</sup> “El presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba, en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006, p. 21-22).

comportamientos en vivo<sup>15</sup>, implicando el abordaje sobre el cuerpo, no como un espacio neutro: “el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros” (Taylor 2011, p. 12). El cuerpo, materia prima del performance, se define desde una intensa vivencia personal y, al mismo tiempo, está mediada por un conjunto de relaciones de poder que, en la modernidad occidental, lo han definido como el “signo del individuo”; dividiendo así las nociones de cuerpo y persona, a decir de David Le Breton, reforzando la primacía del individuo y separándolo del cuerpo social como parte de un proceso histórico y político de atomización de los sujetos<sup>16</sup>. Para Taylor el performance es justamente un acto vivo, corporal, y un medio para transmitir memoria cultural que finalmente se convierten en saberes corporizados y comportamientos regulados. En tal sentido, existe una dimensión *performativa* (diferente a la discursiva y expresiva) de la cotidianidad donde, partiendo de una situación presencial, se generan un conjunto de saberes, entornos sociales, gestos y conductas desde el cuerpo, que cumple una función reguladora.

Los debates respecto a los estudios de performance muestran la naturaleza de su objeto de análisis y la versatilidad de un campo que se encuentra en constante movimiento. Como premisa del presente estado de la cuestión, se incide en la relación entre la dimensión performativa y la emocional. Las emociones son elementos cruciales en la toma de decisiones personales y grupales, a la vez que

---

<sup>15</sup> “El campo que se define actualmente como estudios del performance toma actos y comportamientos *en vivo* como su objeto de análisis (...) Los estudios del performance, como campo post o antidisciplinario piden prestadas varias estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos” (2011, pp. 15-16).

<sup>16</sup> Según David Le Breton, a comparación de las concepciones de cuerpo de las sociedades tradicionales, que no distinguen entre cuerpo y persona: “El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser un cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del ego (...) En nuestras sociedades occidentales, entonces, el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (2002, pp. 8-9).

filtros permanentes para sedimentar o diseminar vínculos sociales; y dada su naturaleza solo pueden expresarse con estímulos sensibles a través de interacciones, directas o mediadas tecnológicamente, que tienen como epicentro al cuerpo y su dimensión performativa. Así, dentro de un entramado de sensibilidades, las emociones propician el establecimiento de pautas de comportamiento colectivo y posibilitan la articulación de las mismas a contextos, discursos y vivencias.

### **1.3.2. Investigaciones sobre performance y emociones en ámbitos escénicos**

Se toman en cuenta las investigaciones sociológicas del baile y la música tropical por Ángel Quintero, que sostiene la expresividad dialógica de las prácticas de producción estético-musicales de Centroamérica en confrontación con los principios estéticos de la modernidad occidental que, en la música han establecido una concepción centrípeta y piramidal del arte como expresión de un individuo creador<sup>17</sup>. Si bien el autor realiza una investigación basada en el cuerpo y las emociones desde el ámbito de la música centroamericana, su enfoque expresivo lo lleva a interpretar los movimientos corporales según las tradiciones e identidades de las personas afroamericanas, buscando así la definición de la experiencia y la identidad de los cuerpos en elementos históricos y sociales previos a la realización escénica. No obstante, es interesante resaltar las conclusiones a las que llega partiendo de la observación del acto del baile mulato afroamericano, en tanto logra identificar la espacialización de una “estructura de sentimiento”<sup>18</sup>, así como la identificación de formas musicales que enfocan

---

<sup>17</sup> En palabras de Ángel Quintero: “La historia de la música de los pasados 150 años ha confrontado los principios estéticos de la modernidad occidental, los cuales se basan en una concepción centrípeta o piramidal del arte como *expresión* de un creador, con la dinámica hibridación enriquecedora de su marginalidad fronteriza afro que produjo unas prácticas de producción estético-musicales de *expresividad* dialógica. Estas combinan el énfasis occidental en la composición individual con la improvisación grupal enmarcada en la comunicación. La estética, que incorpora en su elaboración el diálogo, pone en entredicho el dominio de un principio rector, de la centralidad del poder característica de la colonialidad” (Sánchez 2014, p. 238).

<sup>18</sup> “Frente al baile centrado en el torso erecto, en una “espina dorsal” hacia y desde la cual se conformarían los movimientos de las otras partes del cuerpo, el baile mulato afroamericano, poli-

melódicamente el carácter descentrado y dialógico de dicha estructura. En las investigaciones de Quintero se puede apreciar la relevancia de las emociones en el proceso de ejecución del baile y la música mulatas, racionalizadas desde el acto performativo corporal y repetido hasta convertirse en una de sus principales características (descentrada y dialógica).

En el ámbito del teatro peruano contemporáneo, la investigación de Quintero dialoga con la tesis de la socióloga Fernanda Montenegro sobre el análisis de tres escenas de la obra “KimbaFá” del grupo Teatro del Milenio, la cual aborda la construcción de discursos de reivindicación de la cultura afroperuana a partir de los lenguajes artísticos empleados, el rol simbólico que juega el cuerpo en dichas escenas y la experiencia como elemento de elaboración de memorias. Desde un marco teórico decididamente más cercano a lo que la autora denomina la “antropología de la performance”, se profundiza en un análisis interpretativo sobre las connotaciones críticas y reivindicativas de la mencionada obra, cuyo objetivo principal busca afirmar la identidad negra y dar a conocer su participación en la construcción de la cultura peruana. En sus conclusiones Montenegro plantea:

“Las mujeres y hombres que llevan a cabo esta propuesta teatral utilizan y manejan un lenguaje más que nada corporal; un lenguaje que da paso a una manera distinta de revelar(nos) la grandeza de un pueblo históricamente dejado de lado (...) El Hombre Negro en *KimbaFá* nos habla, produce una ideología a partir de esa Cultura del Ritmo o Cultura del Gesto. Insuficientemente, tal vez, podríamos entenderlas como formas de ser, hacer, sentir y pensar en donde el *cuerpo* adquiere una nueva dimensión. No es más solo el lugar que ha resistido a la colonización: el

---

céntrico o descentrado, espacializó una estructura de sentimiento emocional dialógica alternativa”. Inmediatamente, bajo una lógica expresiva y referencialista, busca establecer una explicación fuera de la lógica del acto performativo: “Esto, gracias a su historia y cotidianidad atravesadas por una heterogeneidad de tiempos –súbitas rupturas, mitos ancestrales, futuros re TRABAJADOS, rituales cíclicos, continuas recomposiciones y utopías reverberantes –y la simultaneidad de presencias de distintas índoles y naturalezas” (Sánchez, p. 241).

cuerpo trasciende la idea de ser entendido como un espacio de resistencia. Es finalmente, aquel lugar donde uno mismo se reproduce” (2007, p. 87).

Existen puntos en común entre ambas investigaciones en la medida que, a pesar de que abordan casos distintos, se concentran en propuestas escénicas (danza y teatro), que otorgan protagonismo a tradiciones musicales afines y ubican en los lenguajes corporales un campo de investigación. Del mismo modo, aunque con mayor presencia en el caso de Montenegro, sus trabajos comparten un espíritu interpretativo que constantemente articula al cuerpo con su capacidad de expresar las culturas de procedencia, dándoles incluso una dimensión histórica e identitaria: el cuerpo traduce elementos culturales previos al acontecimiento escénico lo cual, sin dejar de ser cierto, ayuda a marcar la diferencia entre los enfoques expresivo y performativo. Sin embargo, Montenegro rescata en sus conclusiones la necesidad de ver al cuerpo desde una “nueva dimensión”, dándole autonomía más allá de ser un “espacio de resistencia” en un sentido expresivo, sino que en sí mismo es un lugar que construye identidad, donde “uno mismo se reproduce” en la repetición de gestos, sonidos y movimientos. Esta conclusión afianza la relación cuerpo-emoción-razón en una experiencia teatral como Kimbafá.

### **1.3.3. Investigaciones sobre el Centro Cultural Waytay**

El caso del Centro Cultural Waytay, se asemeja a otros grupos culturales barriales de su generación en Lima, experiencias culturales que suman décadas de trabajo sostenido, con reconocimientos de distinta envergadura. Las pocas investigaciones sobre estas organizaciones, limita las posibilidades de diálogo comparativo de la presente investigación y advierte una progresiva pérdida de aprendizajes escénicos en ámbitos locales. En el caso específico de Waytay, sí es posible identificar dos valiosos esfuerzos de investigación que, sin haber abordado exclusivamente el caso del grupo, sí han podido analizarlo en comparación con otras propuestas teatrales.

El primer esfuerzo es la investigación de Malcom Malca Vargas, un estudio sobre referentes de identidad en la práctica teatral de la “zona periférica” de Lima Metropolitana, en su libro titulado “La gente dice que somos teatro popular” (2011). Para desarrollar los estudios de caso Malca establece una selección de grupos (La Gran Marcha de los Muñeones, Hacienda Pueblo y Puckllay - Lima Norte; Renacer Teatro, Yawar y Centro Cultural Waytay - Lima Este; Arena y Esteras, Vichama y Casa Infantil Juvenil de Arte y Cultura CIJAC - Lima Sur). Sobre esta base investiga sus discursos y temas, formas de producción teatral y públicos, con el fin de revisar el desarrollo de sus identidades y, al mismo tiempo, articular o fomentar elementos identitarios en sus territorios.

Un elemento importante de esta investigación es que ubica la experiencia del Centro Cultural Waytay dentro de un espectro amplio, al que Malca define como “prácticas teatrales desarrolladas en zonas periféricas”, con influencias en la línea del teatro popular y con una identidad común que sería la “identidad periférica”. Pese a la discrepancia sobre el concepto y sentido de “periferia” y “popular” que usa el autor<sup>19</sup>, es valiosa la muestra de una gama de grupos teatrales con características y orígenes relativamente similares<sup>20</sup>, provenientes de influencias artísticas afines, específicamente del “teatro popular”<sup>21</sup>, y con un trabajo arraigado a nivel territorial dentro de Lima Metropolitana. Dichas características calzan con el perfil de Waytay, ubicándolo en el espectro de grupos teatrales barriales que vienen trabajando de manera autogestionaria en circuitos alternativos locales.

---

<sup>19</sup> En la presente investigación, en vez de dichas nominaciones, utilizaremos el concepto de “teatro comunitario”, según lo planteado por Marcela Bidegain, el cual se explica más adelante.

<sup>20</sup> Son “grupos de teatro” (es decir, que trabajan en “lógica de grupo”, desde prácticas colectivas a nivel organizativo interno y a nivel de creación teatral); surgidos en un período de convulsiones sociales y protagonismo popular, en el que desarrollaron un compromiso artístico, social y político; procedentes de talleres organizados por iniciativas parroquiales, municipales o escolares; conformados en su mayoría por miembros formados de manera no institucional; y articulados a barrios populares.

<sup>21</sup> Según Malca “... la mayoría de los directores entrevistados manifiesta haber recibido influencias de grupos ligados al sector periférico de Lima, que principalmente en la década de 1970 conformaron una movida teatral que se designó con el rótulo de “teatro popular”. Se lo denominó de esta manera, esencialmente por su deseo de sacar el teatro a las calles o a los espacios comunales, de acercarlo a los sectores económicamente menos favorecidos de la ciudad y de hablar de la realidad social cotidiana de las zonas urbano marginales” (2011, pp. 97-98).

Un segundo esfuerzo es el artículo de Carlos Vargas Salgado, investigador teatral, titulado “José María Arguedas: memoria y teatralidad en Los Andes” (2013). En este artículo Vargas analiza la relación entre la obra narrativa de José María Arguedas (sus elementos performativos y su rol de “fuente” de puestas en escena) y la teatralidad peruana contemporánea (específicamente el denominado “nuevo teatro peruano” –en adelante NTP-, o teatro independiente peruano, tomando los casos de grupos como Cuatrotablas, Centro Cultural Waytay y Comunidad de Recordantes de Villa El Salvador); animado por la honda presencia de Arguedas, como autor e icono cultural, en varias obras de teatro y performance del NTP, así como en sus debates<sup>22</sup>. La presencia de Waytay se debe al hecho de ser uno de los grupos que más obras teatrales de inspiración arguediana ha realizado.

Efectivamente, Vargas realiza un detallado estudio sobre lo teatral en la obra arguediana partiendo del concepto de “teatralidad”, poniendo énfasis en la teatralidad andina. Es así como los relatos de Arguedas, especialmente aquellos ambientados en zonas andinas, se constituyen de dispositivos retóricos procedentes de una teatralidad andina y que, ya convertidos en textos escritos actúan como un archivo cultural, “en tanto memoria escrita de elementos performativos”, de imágenes, escenas y ritualidades, para luego “funcionar repetidamente como un repertorio (invitación a su puesta en escena actualizada) abierto a las apropiaciones, relecturas y representaciones en su periplo futuro” (2013, 9). Es esclarecedor el ejemplo de Vargas respecto al cuento “La agonía de Rasu Ñiti”, también montada por Waytay:

“Pensemos, por ejemplo, en la idea central que gobierna “La agonía de Rasu Ñiti”: una presentación corporizada de la transmutación del *danzaq* y

---

<sup>22</sup> A decir de Vargas: “Debido a su interés en los circuitos populares y su vocación radical de investigación escénica, el NTP estaba en capacidad de completar una reelaboración de la teatralidad andina contenida en la obra arguediana, y a través de ella, entregar apropiaciones sugerentes, complejas a su vez, en particular en aquellos lugares en donde el teatro peruano ha jugado un rol comunitario fundamental. Es en tales espacios alternativos que el NTP pudo encarnar con mayor intensidad la vuelta a la oralidad comunitaria inicial. Del mismo modo, en Arguedas los teatreros del NTP encontraron la fuente de una teatralidad cultural que buscaban como urgente medio de acercamiento a sus audiencias, muchas de ellas de ascendencia andina, migrantes en zonas urbanas” (2013, p. 10).

su permanencia en el tiempo, articulada de forma similar a la notación performativa de una danza (...) Así, el eje de la historia es una acción, una performance, en la que un bailarín se legitima en su comunicación con los dioses. La acción se va resolviendo ante nuestros ojos como ejercicio de memoria danzada, cuya fuente de imágenes performativas o teatrales no es una danza en sí, sino la teatralidad ritual (religiosa, comunitaria) que acompaña a la danza de las tijeras y que Arguedas se detiene a describir con precisión etnográfica” (2013, pp. 7-8).

Esta confluencia de dispositivos retóricos en la obra de Arguedas y su relación con la teatralidad andina que, en su forma escrita, asumían el rol de archivos y repertorios abiertos a la apropiación teatral, se intensificó por el contexto social y político que vivía el país a inicios de los años 70, que marca el inicio del NTP de la mano de grupos teatrales como Yuyachkani, Cuatrotablas y Raíces. Este contexto estaba signado por un auge político de tendencias izquierdistas que propugnaban un rol político del teatro frente al contexto social del país. A ello se sumaba “la consolidación de festivales de teatro como la *Muestra de Teatro Peruano* (1974) y organizaciones gremiales como el *Movimiento de Teatro Independiente* (1985)” que provocó una inédita relación con grupos de teatro fuera de Lima. En este proceso se estableció un diálogo entre el teatro independiente y la teatralidad andina.

Así Vargas identifica en el diálogo actual entre la obra arguediana y el teatro independiente la intención de los grupos de intervenir directamente en problemáticas sociales y comunitarias, utilizando los mencionados elementos de teatralidad contenidos en los relatos de Arguedas pero, esta vez, activándolos en espacios de discusión diferentes a las salas formales de teatro, y los típicos circuitos culturales urbanos<sup>23</sup>. Aquí el autor analiza la obra “La Agonía de Rasu Ñiti”, unipersonal Javier Maraví, director del Centro Cultural Waytay, basado en la adaptación del ya clásico cuento arguediano y que forma parte del repertorio del

---

<sup>23</sup> Según Vargas, esta era una característica de los primeros ciclos arguedianos en el NTP.

grupo hasta la actualidad. Vargas resalta como características del trabajo de Maraví la “economía de recursos escénicos”, que consta de un grupo de objetos (máscaras, pañuelos, agua, hojas de coca), y la “preeminencia de la corporalidad del actor” como base de la representación, en línea con el teatro antropológico de Grotowski y Barba, donde “el centro de la percepción pasa por el narrador-*performer*” (2013, p. 15). En esta obra teatral el autor identifica un encuentro entre teatralidades<sup>24</sup>.

A ello se debe sumar que las presentaciones de esta obra, la mayoría de veces, se han realizado en reuniones comunales, festivales, fiestas, y usualmente en espacios abiertos, devolviendo el sentido de ritual comunitario de la propia narración, esta vez desde su puesta en escena en contextos de “espacios de intercambios simbólicos no artísticos”, como son la fiesta patronal, el barrio o la chacra. Lo mismo ocurre en su dimensión temporal ya que esta obra no es parte de una “temporada teatral” sino que es parte del repertorio waytaino que se presenta en una línea extensa de tiempo que abarca aproximadamente quince años y lleva más de trescientas representaciones, lo cual la da un carácter de espectáculo tradicional, al poder ser puesto en escena y visto periódicamente por sus vecinos y vecinas.

Ambas investigaciones (las de Malca y Vargas) han ubicado al Centro Cultural Waytay como parte de un movimiento con hitos históricos, procesos organizativos,

---

<sup>24</sup> Siguiendo a Vargas: “... pues la narración discontinua arguediana, se presenta como una invitación a la ruptura del tiempo lineal de la narración dramática a manera de un distanciamiento brechtiano, en que las partes narradas son hechas de cara al público escindiendo las dos categorías que concentra el actor: el narrador y el personaje. La discontinuidad aparece así duplicada, y borra la posibilidad de leer el relato como una fábula típica con inicio, proceso y final. La descomposición continuada de segmentos que alternan momentos de narrador, momentos de personaje y momentos sólo danzados, disuelve el relato central. De allí que el verdadero eje constructivo del discurso de la puesta en escena sea, de forma sobrecogedora, la presentación pautada de los rituales que preceden a la ejecución final de la danza, con la preparación de la vestimenta, lo que lleva a entender la pieza como acabamiento de un propósito central, culminado cuando el performer baila realmente durante varios minutos frente a la audiencia que ha seguido su presentación. El hecho que Maraví narre, desde el cuerpo, los momentos de preparación para danzar, y que efectivamente dance hacia el final de la pieza cumpliendo los requisitos de un auténtico Danzante de Tijeras, culmina un proceso de diálogo entre la teatralidad ritual sugerida por el relato, y la teatralidad nueva nacida de la necesidad de la puesta y de su recepción esperada por la audiencia” (2013, pp. 15-16).

afinidades políticas e ideológicas, simultaneidad de búsquedas en el campo teatral y similitudes en las formas de trabajar a nivel local y comunitario. Ambos autores coinciden en resaltar la dimensión comunitaria del trabajo cultural de Waytay, no de manera complementaria sino como el sentido principal de su propuesta teatral. Sin embargo, dichas investigaciones no abordan el contexto urbano o distrital donde el grupo ha decidido trabajar. Y, como ya se mencionó, tampoco abordan el vínculo entre cuerpo-emoción-razón desde un enfoque performativo, punto de interés principal de esta investigación.

## 1.4. Marco teórico

### 1.4.1. Emociones

A pesar que la presencia de las emociones ha sido constante desde los inicios de las ciencias sociales (sea de manera consciente o inconsciente, sea de manera protagónica o secundaria, e incluso pretendiendo invisibilizarlas)<sup>25</sup>, es a partir del último cuarto del siglo pasado que han adquirido mayor transversalidad en el

---

<sup>25</sup> Eva Illouz identifica la presencia de las emociones en el desarrollo de las ciencias sociales y de la modernidad capitalista, partiendo de los planteamientos teóricos de Durkheim, Weber, Marx y Simmel. De tal modo afirma desde el ámbito de la sociología: “Por más que no sean conscientes de ello, los relatos sociológicos canónicos de la modernidad contiene, sino una teoría desarrollada de las emociones, por lo menos numerosas referencias a éstas: angustia, amor, competitividad, indiferencia, culpa; si nos tomamos el trabajo de profundizar en las descripciones históricas y sociológicas de las rupturas que llevaron a la era moderna podremos advertir que todos esos elementos están presentes en la mayor parte de ellas” (2007, p. 14). Por su parte Leidy Bolaños Florido (2015) reseña cuatro momentos importantes en las investigaciones de ciencias sociales en relación a las emociones. **Un primer momento** (durante el siglo XIX) en que las emociones están relacionadas a consideraciones fisiológicas de la filosofía, psicología y literatura; **un segundo momento** (primeras décadas de siglo XX) en que las ciencias sociales, especialmente la sociología, interpretan las emociones cuestionando la divisiones individuo/sociedad y emoción/razón (citando los aportes Marcel Mauss y Norbert Elias), reconociendo aspectos psicológicos y socio-históricos en las emociones; **un tercer momento** (inicio de la segunda mitad del siglo XX) en que las ciencias sociales se alejan del estructuralismo y teorías psicológicas que asumen lo individual y lo emocional como aspectos distanciados del mundo social (citando los trabajos de Pierre Bourdieu, Michel Foucault y David Le Breton), dándole mayor interés a la relación entre las emociones, los grupos sociales y las consideraciones históricas; y finalmente, **un cuarto momento** (década de los ochenta del siglo XX) en que prima el enfoque interpretativo de Clifford Geertz y autores como Robert Solomon, Michel Rosaldo, Catherine Lutz y Geoffrey White, pioneros de la “antropología de las emociones”, en la cual los sentimientos son vistos como una construcción social y expresión diferenciada, con un fuerte peso en el orden de lo textual y lo discursivo.

debate académico, debido al cuestionamiento a las dicotomías organizadoras de pensamiento moderno de finales del siglo XX (naturaleza-cultura, individuo-sociedad, estructura-superestructura, cuerpo-mente, emoción-razón, entre otras)<sup>26</sup>. Sin embargo, distintos enfoques disciplinarios también han parcelado su análisis, priorizando tendencias psicologistas, estructuralistas o interpretativas sobre las emociones. En la actualidad se han desarrollado importantes esfuerzos por trascender dichas tendencias y recuperar una mirada integral de las emociones en la vida social. Para definir el concepto de emociones que se utilizará en la presente investigación revisaremos los planteamientos de Eva Illouz y Augusto Boal.

Desde la sociología, Eva Illouz define a las emociones como el aspecto “cargado de energía” de la acción, en el que se entiende que implica al mismo tiempo cognición, afecto, evaluación, motivación del cuerpo” (Illouz 2007, p. 15). Una combinación de carácter prerreflexivo que sedimenta experiencias de socialización y conforman nuestra personalidad. Una emoción es así una condensación energética expresada en acción a través del cuerpo y que adquiere formas y niveles de intensidad dependiendo de los contextos sociales, espacio-temporales y personales, en los que se encuentre. Esa energía puede adquirir significados o conectarse con sentimientos que también varían según las situaciones y procesos en los que se ubique. Por ello la autora no concibe a las emociones como elementos presociales o preculturales, sino como aspectos vinculados directamente a los procesos de sociabilidad, partiendo del yo y de su relación con la sociedad y su entorno. De esta manera Illouz define a las emociones como una fusión inseparable de significados culturales y relaciones sociales, siendo justamente esta característica la fuente que le permite dotar de energía a la acción

---

<sup>26</sup> “Toda la investigación sobre las emociones desde el siglo XIX se ha estructurado sobre la relación binaria entre el constructivismo social y el universalismo. ¿Son las emociones construidas históricamente, culturalmente contingentes, anti-esencialistas, anti-deterministas, relativas culturalmente o panculturales, fuertemente conectadas, inmutables, “trans-especies”, fisiológicas, básicas, esenciales, o dotadas de un sustrato biológico? Esta relación binaria tiene en sí misma una larga historia. Se asienta sobre la también relación binaria entre naturaleza y cultura, que emergió en el siglo XIX cuando en un momento se hizo necesario definir el mundo frente a algo que se imaginaba tan duro como la naturaleza.” (Plamper 2014, 22).

pues, en todo momento concierne al yo y a la relación del yo con “otros situados culturalmente”.

“Sin duda la emoción es un elemento psicológico, pero es en mayor medida un elemento cultural y social: por medio de la emoción representamos las definiciones culturales de personalidad tal como se las expresa en relaciones concretas e inmediatas, pero siempre definidas en términos culturales y sociales. Diría, entonces, que las emociones son significados culturales y relaciones sociales que están muy fusionados, y que es esta estrecha fusión lo que les confiere su carácter enérgico y, por lo tanto, prerreflexiva y a menudo semiconsciente. Las emociones son aspectos profundamente internalizados e irreflexivos de la acción, pero no porque no conlleven suficiente cultura y sociedad, sino porque tiene demasiado de ambas” (2007, p. 16).

Bajo este concepto Illouz realiza un análisis sobre el capitalismo emocional en los Estados Unidos durante el siglo XX, identificando cómo a través de la corriente psicológica se transformó el yo emocional en una representación conmensurable y un *texto público* que requiere ser exhibido y operado desde plataformas específicas como la familia, la empresa, los grupos de apoyo, talk shows televisivos e Internet. Dicha corriente se articuló a la mercantilización de yo (a través de la popularización de las tendencias terapéuticas de la psicología, la literatura de autoayuda, la industria del consejo, el Estado, la industria farmacéutica, las tecnologías de la información y comunicación) para “formar el sustrato de la personalidad psicológica moderna” que tiene al yo como principal objetivo: “Es ese progresivo entrelazamiento de los repertorios de mercado y los lenguajes del yo en el transcurso del siglo XX lo que llamé “capitalismo cultural”. En la cultura del capitalismo cultural las emociones se convirtieron en entidades a ser evaluadas, examinadas, discutidas, negociadas, cuantificadas y mercantilizadas” (2007, p. 227). De esta manera, las emociones, esas cargas energéticas que mezclan significados culturales y relaciones sociales,

caracterizadas por su naturaleza “situacional e indexal”, pasan a ser “racionalizadas” y objetivadas. Ello permite, por un lado, el distanciamiento entre el yo y las emociones, base para su instrumentalización como repertorio; y, por otro lado, la estandarización emocional a nivel social, des-situacionalizándolas y ubicándolas en parámetros funcionales a lógicas mercantiles.

En ese sentido, las emociones son “energía interna” que surge del yo y del yo en relación con otros situados culturalmente. Cuando esa energía se exterioriza da un carácter, un “color” específico a la acción y, por ende, a las interacciones sociales. Dicha energía está conformada de elementos cognitivos, afectivos, así como evaluativos y motivacionales. Las emociones se caracterizan por ser prerreflexivas, situacionales y particulares, y su devenir social está marcado por los “campos emocionales”<sup>27</sup>. De aquí que las “significaciones culturales y relaciones sociales” conformen un territorio conceptual para las emociones. Así se entenderá a las emociones como energía corporizada que actúa situacionalmente, sedimentación de experiencia cultural y social, con capacidad de circular perceptivamente.

Un concepto complementario es el de “racionalización de las emociones”. Fischer-Lichte ha ahondado en la experiencia vivida cuando adquiere estatus de acontecimiento al incorporar elementos rituales, sean teatrales o cotidianos. La experiencia vivida en el ámbito teatral vincula a actores, espectadores y técnicos. Una premisa de este vínculo es que nuestros cuerpos que han sido mecanizados sistemáticamente en sus estímulos sensoriales y emocionales, producto del

---

<sup>27</sup> A decir de Illouz: “... una esfera de la vida social en la que el Estado, la academia, distintos segmentos de las industrias culturales, grupos de profesionales acreditados por el Estado y la universidad, el gran mercado de medicamentos y la cultura popular, coincidieron para crear un campo de acción y discurso con sus propias reglas, objetos y límites (...) Los campos, nos dice Bourdieu, se mantienen mediante el mecanismo del habitus o “el mecanismo estructurador que opera desde el interior de los agentes”. Los campos emocionales no sólo trabajan por medio de la construcción y la expansión del ámbito de lo patológico y mercantilizando el ámbito de la salud emocional, sino también a través de la regulación del acceso a nuevas formas de competencia social que llamaré competencia emocional (...) los campos emocionales están regulados por la competencia emocional, o la capacidad de desplegar un estilo emocional que definen e impulsan los psicólogos”. (2007, pp. 138-139).

atiborrado conjunto de interacciones cotidianas; y esta mecanización corporal nos permite actuar con naturalidad y eficacia en una vida cotidiana llena de estímulos, lo que nos lleva a prediseñar respuestas a nivel físico y afectivo<sup>28</sup>. La diferencia de perfiles de participantes en un contexto teatral es que el actor realiza un entrenamiento previo para des-mecanizar el comportamiento de su cuerpo y adquirir la versatilidad necesaria para caracterizar al personaje que interpretará, lo que a su vez le demanda amplificar su capacidad de expresión corporal. Para tal fin existe una diversidad de juegos teatrales centrados en la des-especialización<sup>29</sup>. Los espectadores y técnicos no requieren pasar por un proceso de “desmecanización” del comportamiento corporal para participar de dicho acontecimiento. Ello no implica que el espectador no trabaje fisiológica y afectivamente durante la realización escénica<sup>30</sup>, pero el entrenamiento previo no ha sido requisito para su participación.

El escritor, dramaturgo y director de teatro, Augusto Boal, ha investigado ampliamente sobre este proceso de desmecanización en el cuerpo del actor, y su vínculo con las emociones, a través del Teatro del Oprimido, sistema de juegos estéticos y técnicas que identifica al espectador como actor en pos de una transformación social. Esta propuesta teatral fue desarrollada por Boal sobre la

---

<sup>28</sup> Según Boal: “Una nueva emoción, cuando la sentimos, corre el riesgo de acabar cristalizada por nuestro comportamiento mecanizado, por nuestras formas habituales de acción y expresión (...) Nuestros sentidos tienen enorme capacidad para registrar sensaciones, e igual capacidad para seleccionarlas y jerarquizarlas; también para expresar nuestras ideas y emociones, y para seleccionarlas y jerarquizarlas” (2015, pp. 91-92).

<sup>29</sup> Augusto Boal ha trabajado un conjunto de ejercicios de este tipo organizándolos progresivamente por categorías: “En la primera categoría, intentamos disminuir la distancia entre sentir y tocar; en la segunda, entre escuchar y oír; en la tercera, tendemos a desarrollar los diferentes sentidos al mismo tiempo; en la cuarta intentamos ver todo lo que miramos. Finalmente, los sentidos también tienen una memoria, y vamos a trabajar para despertarla: es la quinta categoría” (2015, p. 125).

<sup>30</sup> “Así, Herrmann considera la actividad “creativa” que despliega el espectador como “un furtivo revivir, una enigmática réplica del trabajo de los actores que se asimila no tanto por el sentido de la vista cuanto por el *sentido corporal* (Körpergefühl), un secreto espíritu interno que lo lleva a ejecutar los mismos movimientos, a reproducir el mismo tono de voz en su garganta” (Fischer-Lichte 2011, p. 73).

base de experiencias en zonas rurales y urbanas de alta pobreza material. En este planteamiento el cuerpo ocupa el punto de partida<sup>31</sup>.

Sin embargo, el interés principal está planteado en la relación cuerpo-emoción-razón. Un ejemplo es el concepto de “memoria emotiva” (basada en la relación entre memoria, emoción e imaginación) que Boal recupera de Stanislavski, la cual indica que una emoción vivida personalmente puede ser recordada por un actor para transferir su intensidad a la acción que debe realizar el personaje que está interpretando. Esto implica una “racionalización” de la emoción, es decir que el actor debe encontrar un “por qué” (un significado) que fundamente la emoción que está siendo transferida o designada al personaje en cuestión y a la experiencia concreta de su interpretación ante los espectadores. Como se puede apreciar en este ejemplo (y a comparación del debate antropológico y psicológico que vimos anteriormente) en el campo de formación actoral la relación entre emoción y razón es definida como *indisoluble*: “La racionalización de la emoción no se produce una vez que ésta desaparece; es inmanente a la propia emoción. Razón y emoción son indisolubles. Existe una simultaneidad entre sentir y pensar” (Boal 2015, pp.103-105).

El carácter indisoluble de la razón y la emoción pasa justamente por la premisa del cuerpo, en tanto ambas se realizan por medio del rol que juega la corporalidad en los vínculos sociales. De esta manera el proceso de racionalización de la emoción, que el autor asocia a la búsqueda de un significado, tiene como fundamento al cuerpo que busca “significar” desde la corporización de la mente (sobre este punto se regresará más adelante). Por eso la racionalización de la emoción, como ejercicio de jerarquización de sensaciones organizadas en pautas de comportamiento por el actor, no es un estado previo al acto performativo, sino que

---

<sup>31</sup> Boal afirma: “que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento. Por eso, para dominar los medios de producción del teatro, el hombre tiene, en primer lugar, que dominar su propio cuerpo, conocer su propio cuerpo para después poder tornarlo más expresivo. Estará entonces habilitado para practicar formas teatrales en que por etapas se libera de su condición de “espectador” y asume la de “actor”, en que deja de ser objeto y pasa a ser sujeto, en que de testigo se convierte en protagonista” (2009, p. 24).

se realiza en su ejecución y repetición, articulando cuerpo-razón-emoción. A decir de Fischer-Lichte:

“Esto significa que también el cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado. Así pues, la identidad –como realidad corporal y social- se constituye siempre a través de actos performativos. “Performativo” significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial” (2011, p. 55).

El concepto de racionalización de las emociones que propone Boal encuentra similitudes y diferencias con respecto al proceso de racionalización del campo emocional en el capitalismo, que deriva en acumulación de “capital emocional”, según Illouz. Para Boal la racionalización de la emoción es un proceso que, desde el cuerpo como campo de experimentación, reconcilia a la emoción con la razón y difumina la distancia entre espectador y actor, generando un grado de conciencia política desde la experiencia compartida. En el capitalismo emocional que analiza Illouz, las emociones han pasado por un proceso de racionalización y mercantilización, estandarizando las relaciones íntimas y clasificando socialmente a las personas, lo que provoca el reforzamiento de la relación sujeto/objeto<sup>32</sup>.

#### **1.4.2. Realización escénica**

Desde mediados del siglo pasado se han generado diversos campos de investigación teatral centrados en el estudio del cuerpo y la experiencia vivida. En el teatro europeo del siglo XX estos planteamientos derivaron en el debate sobre la autonomía del cuerpo del actor respecto a la premisa textual de la literatura

---

<sup>32</sup> “Al convertir la personalidad y las emociones en nuevas formas de clasificación social, los psicólogos no sólo contribuyeron a hacer del estilo emocional una divisa social –un capital-, sino que también articularon un nuevo lenguaje de personalidad para obtener ese capital” (Illouz 2007, p. 144).

dramática<sup>33</sup>. Ya en las últimas décadas la discusión se enfocó con mayor intensidad en la dimensión performativa de la vida social, desdibujando las fronteras entre las prácticas teatrales y las prácticas socio-culturales, en un momento histórico donde la propia noción de teatro empezaba a desestabilizarse y redefinirse.

Erika Fischer-Lichte plantea la necesidad de abrir el campo de análisis teatral más allá del enfoque hermenéutico o semiótico, que buscan comprender la obra como un signo “que representa” una verdad, siempre previa y externa a la experiencia vivida. Partiendo de la performance “Lips of Thomas” (1971) de Marina Abramovic, Fischer-Lichte explica que: “En este caso se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance” (2011, p. 32). En esta performance la artista no representaba un personaje. Todas sus acciones (comer miel, cortarse el torso) eran reales y exigían a los espectadores actuar éticamente ante una situación estética, concretando así el acontecimiento escénico<sup>34</sup>.

Así define como interés principal de análisis no el cuerpo en acción del actor ni la dimensión dramática de la obra teatral, sino la experiencia compartida, presencial y material que permite la transformación de los roles, funciones y características identitarias de los participantes. A ello la autora llama “realización escénica” (concepto que distingue de “representación”, “obra”, “puesta en escena”,

---

<sup>33</sup> Según Fischer-Lichte: “Al formarse en Alemania, a comienzos del siglo XX, una disciplina universitaria autónoma en torno al estudio del teatro, se produjo un quiebre radical en el conocimiento del teatro existente. Desde los afanes literarios del siglo XVIII el imaginario teatral no sólo fue concebido como una institución moral, sino que, también, se impuso como un arte generalmente “textualizado”. A fines del siglo XIX, el carácter teatral se validó únicamente en torno a las obras dramáticas, basadas en la garantía de textos literarios...” (2001, p. 115).

<sup>34</sup> Indica Fischer-Lichte: “... la artista no fabricó ningún artefacto, sino que trabajó sobre su propio cuerpo y lo modificó ante los ojos de los espectadores. En lugar de una obra de arte, que es independiente de la artista y de los receptores, Abramovic creó un acontecimiento en el que todos los presentes se vieron involucrados. Este hecho implica que los espectadores tampoco tenían frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distintos. Tuvo lugar una situación *hic et nunc* en la que los presentes, que compartían un mismo espacio y tiempo, se convirtieron en cosujetos” (2011, p. 34-35).

“espectáculo”, etcétera), definida como “un continuo estar haciéndose en cada espacio, en cada situación” (2011, 17), un acontecer transitorio y fugaz, conformado por la copresencia física entre actores y espectadores que se encuentran interactuando e influyéndose mutuamente en un aquí y ahora, a través de la materialidad de sus cuerpos moviéndose por el espacio. La realización escénica también es un lugar de exploración sobre el funcionamiento específico de esa influencia mutua entre actores y espectadores, y sobre las condiciones y desarrollo de sus negociaciones. Fischer-Lichte considera que la realización escénica no adquiere su carácter artístico por crear una “obra”, sino un “acontecimiento”. Vale precisar que este concepto no sólo se circunscribe al ámbito del trabajo artístico, teatral o performativo. También cabe su uso en otras prácticas de carácter socio-cultural que en su ejecución contengan elementos de ritualidad que las distinguan de la realidad ordinaria (sean fiestas, misas, eventos deportivos, asambleas, etcétera; lo que Diana Taylor denominó “cultural performance”).

Ahora, se ha dicho que las denominadas “comunidades emocionales” están conformadas por condiciones pre-existentes, pero que se generan plenamente a través de las realizaciones escénicas, es decir en aquellos acontecimientos transitorios y fugaces que se agotan en su propia actualidad. La comunidad formada en una realización escénica dura lo mismo que la propia realización, mientras los actores y espectadores comparten actividades a través de ciertas pautas que intensifican las interacciones. Al término de la realización la comunidad tiende a disgregarse en individuos o grupos con vínculos previos (familias, amigos, vecindad). Para entender dicho proceso, Fischer-Lichte analiza la “producción performativa de la materialidad en la realización escénica”, un proceso compuesto por la corporalidad, la espacialidad, la temporalidad y la sonoridad.

#### **a. Corporalidad**

En una realización escénica el actor es un productor y a la vez es él mismo el material con que produce. Ese material es su propio cuerpo. En el debate teatral y de la actuación este punto ha constituido una tensión entre el “cuerpo fenoménico” del actor (su existencia física) y el “cuerpo semiótico” (el personaje corporizado en el actor), lo que simboliza la condición humana que todos experimentamos por el hecho de poder utilizar nuestro cuerpo y ser a la vez nuestro cuerpo. Dicha tensión es la clave para investigar la producción de la “corporalidad” en la realización escénica, entendiéndola como la capacidad performativa del cuerpo a través de su materialidad. Fischer-Lichte distingue a la “corporización” y la “presencia” como dos fenómenos en los procesos de generación y percepción de la corporalidad

La *corporización* (embodiment), a comparación del proceso teatral europeo del siglo XVII cuya clave fue eliminar la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y el cuerpo semiótico que interpreta un personaje dramático en beneficio del segundo cuerpo (la denominada “teoría de los dos mundos”<sup>35</sup>), se asienta en las impugnaciones al teatro literario que se remite a expresar textos previamente definidos. Se trata de un proceso que alude a la tensión referida entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico, dando mayor atención al primer cuerpo, al físico-estar-en-el-mundo del actor<sup>36</sup>, al significado que generan actos y movimientos en sí mismos, asumiéndolo como autorreferencial, constitutivo de realidad y “condición de posibilidad de cualquier producción cultural”, revirtiendo la jerarquía que encumbraba al texto. Esto no quiere decir que se desemioteice el

---

<sup>35</sup> Como señala Fischer-Lichte: : “En ella los significados se consideran entidades mentales, “espirituales”, que sólo pueden manifestarse por medio de la invención de signos adecuados. Mientras el lenguaje constituye un sistema casi ideal de signos en el que lo mental, es decir, los significados, puede ser expresado de manera “pura”, no falsificable, el cuerpo humano se presenta como un medio y un material mucho menos fiable para la constitución de signos (...) Para que el cuerpo pueda emplearse de esta manera, hay que someterlo primero a una cierta descorporización (*Entleiblichung*): todo lo que remita al cuerpo orgánico del actor, a su físico-estar-en-el-mundo, debe ser eliminado de él hasta que quede un cuerpo semiótico “puro”. Pues sólo un cuerpo semiótico puro estará en condiciones de traer a presencia, sensorialmente perceptibles y sin falsificar, los significados depositados en el texto y de transmitírselos al espectador” (2011, p. 162).

<sup>36</sup> “Precisamente en esto consiste la radical definición del concepto de *Verkörperung* (encarnación-corporización). Ese nuevo concepto hace hincapié en que el físico-estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para constitución de signos y como producto para inscripciones culturales” (2011, pp. 183-184).

cuerpo actuante. Todo lo contrario, es a través de la performatividad de los movimientos corporales que se puede pluralizar la oferta de significados, las cuales estarían limitadas si se partiera del paradigma textual.

El segundo proceso está referido al fenómeno de la *presencia*, entendida como una cualidad puramente performativa, la cual “se genera por medio de procesos específicos de corporización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores” (Fischer-Lichte 2011, 197-198). De esta manera, la presencia surge del actor como una energía que se expande a través del espacio y es experimentada directamente por los espectadores que centran su atención en él. A ese dominio del espacio y capacidad de atención Fischer-Lichte le da el nombre de “concepto fuerte de presencia”. El cuerpo fenoménico del actor deviene en cuerpo energético como resultado de un conjunto de técnicas y prácticas de corporización que permiten la circulación de esa energía entre los presentes y en todo el espacio. Así la premisa básica de la presencia es la combinación de los elementos corporales y mentales, lo que la autora llama “mente corporizada”. La mente corporizada, provocada por el actor, es experimentada por el espectador y, al mismo tiempo, el espectador se siente a sí mismo en un permanente devenir; haciendo que la energía logre ser circulante y ser perciba como fuerza transformadora. Fischer-Lichte llama a esto “concepto radical de presencia”.

### **b. Espacialidad**

La autora afirma que la espacialidad de una realización escénica no tiene carácter de obra sino de acontecimiento, fugaz y transitorio, y se surge de la relación entre el espacio físico, el performativo y el atmosférico. La primera relación que establece es entre el espacio físico en el que acontece una realización escénica, al que llama “espacio geométrico”, el cual se mantiene inalterable por un largo período de tiempo; y el “espacio performativo”, el cual brinda diversas posibilidades para las interacciones entre actores y espectadores, así como para

el movimiento y la percepción de los mismos. El espacio performativo es inestable porque puede ser modificado por un movimiento de personas, objetos, cambio de luces o sonidos; y también porque da a los lugares usos distintos a los previstos.

Asimismo, Fischer-Lichte identifica tres procedimientos de intensificación de la performatividad del espacio: “1) la utilización de un espacio casi vacío, o bien de un espacio de disposición variable que permite el libre movimiento de actores y espectadores; 2) la creación de configuraciones espaciales específicas que brindan posibilidades desconocidas o no aprovechadas hasta entonces para la negociación de las relaciones entre actores y espectadores, y nuevas posibilidades de movimiento y percepción; y 3) el empleo de espacios ya existentes pero destinados a un uso distinto al escénico cuyas posibilidades escénicas específicas se exploran y se ponen a prueba” (2011, p. 226). En los tres procedimientos el espacio performativo es un espacio “acontecido”, en constante transformación y que provoca la espacialidad por medio del movimiento y la percepción de actores y espectadores.

El otro elemento de la espacialidad es la atmósfera que articula las presencias del lugar, objetos, olores, etcétera, así como de las personas que parecen irradiarlas o percibir las físicamente. Se asumen como “esferas de presencia” y, a la vez, como “éxtasis de las cosas” en tanto que dichas atmósferas se ubican en y entre las cosas y los sujetos que las experimentan. Así “en una realización escénica, la atmósfera tiene una importancia, tocante a la generación de espacialidad, comparable a la que tiene la presencia para la generación de corporalidad” (2011, p. 237), ya que al momento en que una persona logra experimentar la irradiación atmosférica de un espacio y las cosas que contiene está experimentando a la vez un énfasis de su actualidad. Entre los componentes del espacio atmosférico se encuentran los olores y su cualidad de propagarse por el espacio (sin posibilidad de ser retirados con facilidad) y provocar efectos físicos intensos en los presentes al penetrar en el cuerpo de quien los huele; la luz que realiza modificaciones inmediatas en la espacialidad y los estados de ánimo al afectar el organismo

humano a través de los ojos y de la piel; y el sonido que penetra en el cuerpo, dándole forma de caja de resonancia.

### **c. Sonoridad**

La sonoridad tiene un efecto inmediato, penetra en el cuerpo de los presentes generando reacciones fisiológicas y afectivas, y está constituida por música, emisiones vocales y múltiples ruidos, organizados en dos rubros: espacios sonoros y voces. Los espacios sonoros no son sólo planificados, sino por todos los sonidos que intervienen en ésta, incluyendo aquellos que realiza la comunidad de actores y espectadores, incluso los que provienen de los alrededores del espacio escénico. La sonoridad, cambiante y en continua transformación, no tiene estatus de obra sino de acontecimiento. Es en el acontecer que se constituye el espacio sonoro.

Ahora, si bien la sonoridad genera espacialidad, la vocalidad produce corporalidad. Según la autora, en la voz se pueden hallar las tres materialidades: la corporalidad (surge del cuerpo, se acompaña de movimientos corporales y penetra en el cuerpo del otro), la espacialidad (vibra y se expande en el espacio) y la sonoridad (es audible). En tal sentido, existe una tensión entre voz y lenguaje, ya que, desde siglos anteriores, la voz fue asumida como una herramienta de transmisión de significados y, desde finales del siglo pasado, se ha empezado a experimentar con la disociación de ambos elementos. Los gritos, sollozos y risas adquieren una importancia como vocalidad al ser escindidos del lenguaje, recuperando el sentido sensible de la corporalidad y su capacidad de transfiguración<sup>37</sup>. De esta manera, cuando la voz se escinde del lenguaje, ella misma se convierte en un lenguaje, sin ser antes significante, basado en su físico estar-en-el-mundo. En otro caso, cuando la voz canta o habla vinculada al lenguaje, la voz no deja de tener vida por sí misma.

---

<sup>37</sup> “Es con esta escisión de la voz respecto al lenguaje con la que vienen experimentando una y otra vez el arte de la performance y el teatro desde los años sesenta” (Fischer-Lichte 2011, p. 259).

#### d. Temporalidad

La temporalidad no es una categoría sino la condición de posibilidad para que la materialidad aparezca y desaparezca en el espacio, logrando determinar a los sujetos que participan de su generación en dicho trayecto. Al tratarse de acontecimientos que se dan en el tiempo, las realizaciones escénicas requieren de procedimientos que regulen la duración y sucesión de la aparición de la materialidad que la compone. Fischer-Lichte ubica dos tipos de procedimientos. Los “segmentos temporales” son los primeros, se fundamentan en acciones pauteadas pero con autonomía respecto a las otras acciones pauteadas, que dan una experiencia de a-temporalidad en una realización escénica<sup>38</sup>; islas temporales con su propio ritmo, tempo e intensidad, más no continuidad entre ellas.

El segundo procedimiento es el “ritmo”, el cual relaciona la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, regulando la aparición y desaparición de estos componentes de la materialidad en el espacio. El ritmo es un principio ordenador que tiende a la regularidad y que puede producir, presentar y rediseñar relaciones a través de la repetición y la divergencia de lo repetido en un proceso de transformación y progresión de las acciones. Así el ritmo puede articular y desarticular elementos teatrales, así como anular las relaciones jerárquicas que se establecen entre dichos elementos al centrar la atención en la materialidad específica o, como diría la autora, “en su singular aparecer en el espacio”. Finalmente, el ritmo “es un principio del cuerpo” (2011, p. 275); ya que los latidos del corazón, el pulso y la respiración se realizan rítmicamente, así como nuestra forma de caminar, de bailar, de escribir; e incluso en el propio movimiento de nuestros órganos internos. Ello nos permite acomodarnos al ritmo de otros.

---

<sup>38</sup> A decir de Fischer-Lichte: “... esto es, se sentía el tiempo por medio de la emergencia y la desaparición de algo que, mientras duraba su aparición, era capaz de absorber su atención. No se originaba una sensación de continuidad en la que el tiempo, con sus distintos tempo, ritmo e intensidad, a diferencia del tiempo mensurable, avanzara imparables” (2011, p. 267).

### 1.4.3. Comunidad emocional

En épocas recientes, y coincidiendo con el cambio de milenio y con el progresivo interés de las ciencias humanas en la dimensión emocional, se ha desarrollado investigación histórica sobre las emociones. Entre los principales investigadores vinculados a la historia de las emociones se pueden mencionar a Peter y Carol Stearns, desde el desarrollo del concepto “emotionology”<sup>39</sup>; William Reddy y el debate sobre los conceptos de “emotives” y “regímenes emocionales”<sup>40</sup>; o la etnohistoriadora Monique Scheer, quien ha sustentado la importancia del concepto de “prácticas emocionales”, en diálogo teórico con Pierre Bourdieu<sup>41</sup>.

Barbara Rosenwein, historiadora medievalista, desarrolla el concepto de “comunidades emocionales”, en el marco de sus estudios sobre las emociones en la Edad Media, entendiéndolas como “grupos en los cuales personas que se adhieren a las mismas normas de expresión emocional y valoran —o desvirtúan— emociones iguales o relacionadas” (Medina 2015, p. 205). Se trata por ejemplo de familias, gremios, parroquias, etcétera, que se articulan a través de sistemas de sentimiento que permiten evaluar (a la comunidad y las personas que la componen) lo que es dañino o deseable; valorar las emociones de personas externas a la comunidad; fortalecer lazos afectivos entre los miembros cercanos;

<sup>39</sup> Se entiende por emotionology: “actitudes o estándares que la sociedad, o un grupo definido dentro de dicha sociedad, mantiene en torno a emociones básicas y su expresión adecuada; formas mediante las cuales las instituciones reflejan y alientan estas actitudes en la conducta humana” (Medina 2015, p. 205).

<sup>40</sup> Emotives: “verbalizaciones emocionales que alteran el estado anímico de quien las expresa”. Regímenes emocionales: “conjunto de emociones normativas y rituales oficiales, así como los ‘emotives’ que los expresan e inculcan; una base necesaria de cualquier régimen político estable” (Medina 2015, p. 205).

<sup>41</sup> Sobre el concepto de prácticas emocionales de Monique Scheer (Plamper 2014): Partiendo del conocimiento corporal y de la teoría de la mente extendida (EMT) como punto de partida, Scheer propone trascender los enfoques filosóficos y psicológico-experimentales que ubican a las emociones en el cuerpo o la mente (cognición): la cognición corporizada y la EMT presuponen que la emoción se encuentra en las dos al mismo tiempo. Pero es la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu, y su concepto de “habitus”, los que forman el cuerpo principal de la teoría desde la que Scheer formula su enfoque. Ella “hace hincapié en que el cuerpo no es una base estática, intemporal, universal que produce excitación emocional ahistórica, sino que sí (está) socialmente situado, adaptado, formado, plástico, y por lo tanto (es) histórico” (2014, pp. 25-26).

codificar modos de expresión emocional y prever las consecuencias de las mismas.

Al identificar las comunidades emocionales con comunidades sociales (es decir como parte de la realidad social, no como una ficción), la autora abre un espectro de análisis para ubicar comunidades emocionales grandes o pequeñas, articuladas de manera compleja. En los grupos grandes pueden existir distintos círculos de menor tamaño, no necesariamente concéntricos sino distribuidos de modo desigual en el espacio y que permiten a su vez cierta movilidad de sus miembros a otros grupos. Rosenwein complementa este planteamiento teórico con la propuesta metodológica de diversificar los tipos de fuentes, prestando atención por ejemplo a las gestualidades y las prácticas. Las comunidades emocionales usualmente hacen referencia a relaciones presenciales, aunque también a comunidades “textuales”, donde las personas se relacionan a través de medios de comunicación, sin mediar relación física o directa. Del mismo modo, la autora ha optado por investigar comunidades concretas de individuos (un monasterio, un gremio, un pueblo), recopilar y analizar la mayor cantidad de fuentes (legislación, cartas, estatutos, crónicas, etcétera) y, con el fin de ubicar las emociones que articulan a esta comunidad, extrae palabras vinculadas a emociones, estableciendo patrones, narraciones, y al final elabora un dossier de palabras que indiquen la emoción.

Una crítica que se ha realizado a esta propuesta de comunidades emocionales es su falta de apertura pues parte de la premisa que es posible delimitar el adentro y el afuera de la comunidad a través de emociones sin considerar que la naturaleza misma de las emociones es porosa y fluida. Por ello la autora selecciona para su análisis casos de comunidades ya establecidas por territorio, linajes, gustos u objetivos comunes, de tal manera que la indagación por su dimensión emocional se complementa con las otras dimensiones que demarcan los límites de la comunidad.

Si bien el enfoque histórico y el enfoque performativo mantienen evidentes distancias, lo cual haría pensar en la pertinencia de este concepto en la presente investigación, sostengo que la relación entre los conceptos de “comunidad emocional” y “realización escénica” es complementaria por dos motivos. Primero, ambos conceptos tienen como punto de gravedad al tiempo. El enfoque performativo de Fischer-Lichte asume las realizaciones escénicas como acontecimientos transitorios y fugaces; mientras el enfoque histórico se concentra en la tensión entre la continuidad y discontinuidad con el pasado en relación con el presente en períodos más amplios de tiempo. Esquemáticamente se podría decir que la vivencia del tiempo en cada enfoque reposa en anclajes distintos: por un lado, la materialidad del cuerpo, por el otro las fuentes y archivos. Así las emociones en cada enfoque serán experimentadas o interpretadas. No obstante, las comunidades emocionales implican no sólo una copresencia física de personas en el marco de una realización escénica, sino que ellas mismas son una copresencia de tiempos heterogéneos. Los tiempos que cobija la realización escénica son las biografías de los actores y espectadores, la historia del distrito y ciudad. Esos tiempos confluyen en el momento de la realización escénica y lo preceden.

El segundo motivo es el interés por el concepto “comunidad”. Rosenwein identifica comunidades ya articuladas por otros aspectos como el territorio, las creencias, objetivos y funciones comunes, desentrañando sus sistemas emocionales, los cuales se manifiestan a través de memorias, acciones o expresiones. Desde el enfoque performativo de Fischer-Lichte, la comunidad generada a partir de la realización escénica es transitoria y está conformada básicamente por actores y espectadores que realizan conjuntamente ritos que los modifican en su acontecer. La acción y la experiencia compartida son los generadores de dicha comunidad<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> “Aquella comunidad que se ha fraguado por la realización conjunta de acciones no ha de ser entendida como “ficción”, sino que hay que entender que surgió en tanto que realidad social, una realidad social que, sin embargo, distinta como es ésta de otras realidades sociales, tuvo una existencia muy corta en el tiempo. Desaparecía en el instante en el que cesaba las actividades conjuntas. Sus condiciones de éxito no consistían en una serie de disposiciones y convicciones sostenidas largo tiempo que tuvieran que compartir todos los miembros de la comunidad.

El punto de complemento entre ambas visiones radica en que existen ciertas comunidades caracterizadas por condiciones relativamente estables (residentes de un mismo vecindario, por ejemplo) que, a su vez, se recrean a sí mismas en rituales públicos (presentaciones teatrales en el vecindario). El concepto de comunidades emocionales puede ser visto como una articulación entre condiciones pre-existentes y condiciones transitorias de la realización escénica, articuladas a través de una estructura contextual que les da unidad y capacidad de interacción; con lo cual también se puede incorporar la fluidez de peatones, curiosos, ambulantes, entre otros miembros que no comparten las condiciones pre-existentes.

Asimismo, este planteamiento se articula al concepto de “comunidades emocionales” de la antropóloga Myriam Jimeno, trabajado desde las experiencias de violencia política en Colombia. A través de la narración continua de los sobrevivientes (oral y visual) y la escucha activa del equipo de investigación, ella identifica la conexión entre los procesos cognitivos de razonamiento, las memorias, afirmaciones y el rol de las emociones frente a las experiencias de violencia, dando relevancia a la política colectiva, lo cultural y lo emocional, así como la dimensión performativa sobre eventos traumáticos en el proceso de conformación de comunidades emocionales. Según Jimeno:

“Lo que argumento es que esa narrativa política adquiere verdadero efecto cuando construye comunidad emocional. Es decir, cuando el dolor de la víctima no queda particularizado en la víctima, sino es extendido a otras audiencias que permiten identificar y conmoverse profundamente y que eso es un vínculo político, no simplemente una compasión momentánea, sino que se traduce en un vínculo político que puede ayudar a acciones reivindicativas” (Macleod y De Marinis 2019, p. 14).

---

Únicamente preveía que los miembros de los dos grupos, diferenciados por lo demás claramente por su función –los actores y los espectadores- realizaran durante un lapso de tiempo previamente determinado por la realización escénica ciertas acciones conjuntas destinadas a contribuir, cada una a su manera, a la constitución de la realización escénica” (Fischer-Lichte 2001, p. 113-114).

Morna Macleod y Natalia De Marinis resaltan que, a pesar que la distancia conceptual entre los abordajes de Rosenwein y Jimeno, ambas autoras coinciden en sus postulados construccionistas sobre las emociones, por ejemplo, en su característica flexible y cambiante en el tiempo, tanto en su forma de ser experimentadas, expresadas e interpretadas, dependiendo de múltiples factores sociales interno y externos a dichas comunidades. En la presente investigación se emplea el concepto desarrollado por Rosenwein en la medida que su conceptualización permite acercarse a casos más diversos que los vinculados a procesos de violencia y memoria entre sobrevivientes y agentes solidarios, base del encuadre conceptual de Jimeno. No obstante, se procura mantener el diálogo con el planteamiento de Jimeno, sobre todo en desarrollo de la dimensión performática en la generación de comunidades emocionales.

### **1.5. Metodología**

Se trata de una investigación etnográfica basada en las técnicas de “observación participante” y “entrevistas”, considerando sus características afines al enfoque y marco teórico definidos por la performatividad y las comunidades emocionales; y han sido complementadas con un análisis de archivos fotográficos de los procesos internos y externos del grupo. Dichas técnicas fortalecen el conocimiento sobre las trayectorias, sensibilidades e intenciones de los miembros del grupo, y sumando miradas externas que han ayudado a dibujar la ubicación del grupo en su labor teatral comunitaria y en el contexto cultural del distrito.

#### **a. Observación participante**

Si bien conozco el trabajo del Centro Cultural Waytay desde el año 2012 y he podido participar de sus presentaciones, celebraciones y coordinaciones, era necesario un acercamiento analítico orientado directamente a los objetivos de la investigación. En este sentido, un primer aporte de implementar la observación participante fue complejizar una mirada previa respecto al grupo, identificando dinámicas cotidianas, relaciones entre los miembros del grupo y conexiones territoriales.

La observación participante en esta investigación tiene un carácter exploratorio y busca establecer un marco previo de conocimiento de las dinámicas, relaciones y comportamientos del grupo en su territorio y distrito. La observación participante sirvió como un momento preparatorio para el desarrollo de las entrevistas a profundidad, permitiendo acumular conocimiento sobre el grupo y sus interacciones, además de ubicar ejes orientadores de interrogantes que se abordarán con otras técnicas metodológicas en esta investigación.

Cabe resaltar que la implementación de esta técnica constó de dos etapas. La primera, realizada en el mes de setiembre de 2013, tuvo como objetivo indagar las dinámicas de ensayos y la cotidianidad del grupo. La segunda se realizó en los meses de junio y julio de 2015, en el marco de la organización del FITEA (Festival Internacional de Teatro de El Agustino) y tuvo como objetivo identificar las características del entorno inmediato del grupo y cómo interactúan con él.

Estos son los datos de las fichas de Observación Participante realizadas:

<b>Ficha de Observación Participante N° 1</b>	
<b>Lugar</b>	Local de Centro Cultural Waytay (Calle Las Casuarinas N° 195, Asociación Residencial Primavera, El Agustino, Lima – Perú).
<b>Fecha</b>	Sábado 14 de setiembre de 2013
<b>Duración de la observación</b>	3 horas con 30 minutos (de 10:30 a.m. a 2 p.m.)

<b>Ficha de Observación Participante N° 2</b>	
<b>Lugar</b>	Local de Centro Cultural Waytay (Calle Las Casuarinas N° 195, Asociación Residencial Primavera, El Agustino, Lima – Perú).
<b>Fecha</b>	Sábado 21 de setiembre de 2013

<b>Duración de la observación</b>	3 horas (de 10:00 a.m. a 1 p.m.)
-----------------------------------	----------------------------------

<b>Ficha de Observación Participante N° 3</b>	
<b>Lugar</b>	Local de Centro Cultural Waytay (Calle Las Casuarinas N° 195, Asociación Residencial Primavera, El Agustino, Lima – Perú).
<b>Fecha</b>	Jueves 26 de setiembre de 2013
<b>Duración de la observación</b>	2 horas (de 6 p.m. a 8 p.m.)

<b>Ficha de Observación Participante N° 4</b>	
<b>Lugar</b>	Local de Centro Cultural Waytay (Calle Las Casuarinas N° 195, Asociación Residencial Primavera, El Agustino, Lima – Perú).
<b>Fecha</b>	Jueves 11 de junio de 2015
<b>Duración de la observación</b>	2 horas y 30 minutos (de 7:30 p.m. a 10 p.m.)

<b>Ficha de Observación Participante N° 5</b>	
<b>Lugar</b>	Asociación Residencial Primavera y alrededores del local de Centro Cultural Waytay (El Agustino, Lima – Perú).
<b>Fecha</b>	Sábado 04 de julio de 2015
<b>Duración de la observación</b>	3 horas (de 2 p.m. a 5 p.m.)

<b>Ficha de Observación Participante N° 6</b>	
<b>Lugar</b>	Local de Waytay, Asociación Residencial Primavera y alrededores, Avenida José Carlos Mariátegui y Parque Bosque Huanca (El Agustino, Lima – Perú).
<b>Fecha</b>	Martes 28 de julio de 2015
<b>Duración de la observación</b>	4 horas (de 1 p.m. a 5 p.m.)

## **b. Entrevistas y grupo focal**

Luego de la primera etapa exploratoria que implicó la observación participante, y teniendo definido los ejes orientadores de la investigación, creí conveniente conocer la historia del grupo a través de sus protagonistas, e identificar cómo se entrelaza con sus biografías y se bifurcan en vínculos familiares, vecinal y distritales.

Realicé una primera entrevista a profundidad a Javier Maraví Aranda, Director del Centro Cultural Waytay, teniendo en cuenta que es el fundador y miembro más antiguo del grupo; cumple las funciones de dramaturgo, director, docente, administrador y actor (siendo la persona con más funciones y trayectoria dentro del grupo); es migrante huancaíno y vecino agustiniano por más de dos décadas; y es la figura más reconocida del grupo (a nivel distrital, metropolitano, nacional e

internacional). Esta primera entrevista, realizada en cuatro sesiones, me dio la información necesaria para organizar interrogantes y resaltar temas de interés. Estas entrevistas tuvieron como objetivo principal indagar en la trayectoria de sus realizaciones escénicas, identificar formas de creación y formación corporal y grupal, así como los vínculos internos de los miembros del grupo.

Adicionalmente se realizaron tres entrevistas a miembros del Centro Cultural Waytay de distintas etapas y/o generaciones. Se entrevistaron a personas que han sido relevantes en la historia grupal (sean colegas y referentes teatrales que han estado vinculados al grupo y/o a las movidas culturales de El Agustino en las que ha participado Waytay), y a cuatro vecinos y vecinas cercanos a las realizaciones escénicas y/o ritos comunitarios que desarrolla el grupo. Estas entrevistas se concentrarán en los objetivos específicos de esta investigación (los objetivos a los que corresponde cada entrevista están señalados como “OS”).

<b>Entrevistas</b>				
<b>Entrevista a profundidad</b>	<b>Miembros de Waytay</b>	<b>Referentes teatrales</b>	<b>Referentes culturales de El Agustino</b>	<b>Vecinos de El Agustino</b>
Javier Maraví (OE1, OE2, OE3)	Libertad Carhuachín (OE1, OE2, OE3) Gelen Ortiz (OE2) Cynthia Pomajulca (OE2)	Ernesto Ráez (OE3) Jorge Rodríguez (OE3) Miguel Rubio (OE3)	Rosa Villafuerte (OE1) Paco de A Luca (OE1) Nelly Vallejos (OE1)	Vecina Gloria (OE3) Vecina Mery (OE3) Vecino Teófilo (OE3) Vecino Raúl (OE1)

Finalmente se ha realizado un grupo focal con la mayoría de miembros del grupo presente (dos miembros de la primera generación, dos de la tercera generación y seis de la cuarta generación). Esta dinámica exploratoria se centró en la dimensión emocional de sus relaciones como grupo y de su trabajo teatral. A

continuación, se expone la lista de entrevistas realizadas, incluyendo el grupo focal:

N° Audio	Descripción	Fecha
01	Entrevista a Javier Maraví, Director del C.C. Waytay	27 de abril, 2013
02	Entrevista a Javier Maraví, Director del C.C. Waytay	19 de marzo, 2016
03	Entrevista a Javier Maraví, Director del C.C. Waytay	02 de abril, 2016
04	Entrevista a Javier Maraví, Director del C.C. Waytay	23 de abril, 2016
05	Entrevista a Rosa Villafuerte (fotógrafa y colaboradora)	01 de octubre, 2016
06	Jorge Rodríguez (Director de La Gran Marcha De Los Muñeones)	27 de noviembre de 2016
07	Entrevista a Cynthia Pomajulca (integrante de Waytay)	28 de noviembre de 2016
08	Entrevista a Gelen Ortiz Sanches (integrante de Waytay)	28 de noviembre de 2016
09	Entrevista a Miguel Rubio (Director del Grupo Teatral Yuyachkani)	14 de marzo de 2017
10	Entrevista A Libertad Carhuachín (integrante de Waytay)	01 de abril de 2017
11	Grupo focal con integrantes de Waytay	02 de abril de 2017
12	Paco de a Luca (fundador de Agustirock y Agustino)	04 de abril de 2017
13	Entrevista a Ernesto Raéz (director de teatro y docente)	10 de abril de 2017
14	Entrevista a Gloria (vecina)	08 de mayo de 2017
15	Entrevista a Mery (vecina)	08 de mayo de 2017
16	Entrevista a Teófilo (vecino)	08 de mayo de 2017
17	Entrevista a Raúl Méndez	05 de mayo de 2020

### c. Análisis de archivos visuales

A lo largo de su trayectoria, el Centro Cultural Waytay ha generado un significativo registro fotográfico que, si bien no está debidamente organizado, sí da testimonio de las distintas fases del grupo. Estos archivos han sido utilizados en la presente investigación como apoyo narrativo-descriptivo y analítico, según los objetivos de cada capítulo, y están conformados por fotografías del archivo de Waytay y

registros fotográficos de Bereniz Tello y Rosa Villafuerte, constantes colaboradas del grupo y vecinas agustinianas. Además, estos archivos han contenido los diseños de eventos públicos, volantes y documentos internos de la organización.

#### **d. Proyecto de exposición fotográfica sobre el Centro Cultural Waytay**

Como parte del proceso de investigación de la presente tesis se realizó la curaduría, diseño e implementación de la exposición fotográfica denominada “Waytay: 25 años floreciendo culturas”. La propuesta de elaborar dicha exposición vino de parte de Javier Maraví en tanto sabía que yo era artista plástico y tenía experiencia en la realización de exposiciones artísticas. Parte de su disposición para contribuir en esta investigación tenía como contraparte mi compromiso personal de concretar esta propuesta. A ello se sumó que la organización había cumplido un año antes (2016) su primer cuarto de siglo de vida institucional y que se concretó la disposición de la Sala Luna Pizarro dentro del Congreso de la República para junio del 2017, a través de los despachos de las congresistas Marisa Glave e Indira Huilca.

La construcción de la propuesta curatorial se trabajó de manera participativa con los miembros de Waytay y con Rosa Villafuerte, cuyas fotos formaban parte de la exposición. En reunión se definió colectivamente que el objetivo de la muestra se centraría en mostrar la trayectoria del grupo partiendo de sus principales realizaciones escénicas y su trabajo a nivel comunitario en zonas urbanas y rurales (véase ANEXO 1). Para ello sirvió el proceso previo de análisis de los archivos visuales (específicamente los archivos fotográficos ya mencionados). En conjunto con Maraví se ajustó el diseño de las estructuras para el montaje, sobre la base de biombos de madera con los que ya contaba el grupo. Villafuerte brindó asesoramiento para la impresión de las fotografías en formato grande.

La elaboración de esta exposición fue importante en el marco de esta investigación pues, aunque no se organizó con un criterio cronológico, sí permitió

fortalecer el esquema de etapas de la trayectoria del grupo y su relación con ciertas obras teatrales específicas por cada etapa. Asimismo, este proceso brindó ciertos criterios para el análisis de la producción performativa de la materialidad de sus realizaciones escénicas. Finalmente, el ejercicio de organizar las fotografías según sus realizaciones escénicas generó la posibilidad que los miembros del grupo articularan las imágenes a sus memorias personales y a su memoria colectiva como comunidad teatral, recordando acontecimientos, aprendizajes, conflictos y ordenando una narrativa (aun en ciernes) sobre la trayectoria de Waytay. La visualidad permitió disponer y ordenar estos elementos, complementariamente al registro oral de las entrevistas y del grupo focal.



## **CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO Y URBANO DE LA CIUDAD DE LIMA Y DEL DISTRITO DE EL AGUSTINO**

### **2.1. Del desborde popular a la ciudad neoliberal**

Entre fines de siglo XX e inicios del XXI el Perú ha sufrido un conjunto de cambios sustanciales en sus contextos económicos y políticos, así como en sus áreas económicas, laborales, comunicacionales, tecnológicas y de consumo, resultado de las reformas neoliberales planteadas desde los años noventa. Los cambios más profundos han sido la reprivatización de empresas nacionales, la vulneración de derechos sociales en el marco de un enfoque de focalización, la flexibilización del trabajo con ventaja del sector privado e inestabilidad laboral, liberalización de la educación básica y superior, crecimiento macroeconómico sostenido (2002-2014), sucesión de gobiernos elegidos democráticamente por más de 15 años, crecimiento de la clase media en el país (Uccelli y García 2016: 12)<sup>43</sup>, y la prevalencia de un discurso pro empresarial basado en el “emprededurismo”.

#### **2.1.1. La creación de los barrios populares de Lima**

Estos cambios urbanos se han desarrollado en la ciudad de Lima desde 1990 y forman parte de los procesos de reestructuración neoliberal de las principales ciudades latinoamericanas, compuesta por cambios específicos a nivel productivo-tecnológicos vinculados a la globalización; y que está produciendo el aumento y

---

<sup>43</sup> Para Francesca Uccelli y Mariel García Llorens: “las clases se definen en función de los ingresos y de las probabilidades de caer en la pobreza, es decir, en función de qué tan expuestos están los individuos o familias a sufrir una movilidad económica decente (...) Al dejar de lado el resto de variables que constituyen un entorno de pobreza (o de bienestar) y tomar en cuenta aspectos exclusivamente monetarios, estos estudios – que no está demás señalar, son elaborados por las entidades que promueven las reformas neoliberales en la región-, producen un resultado con importantes consecuencias políticas: comprueban que el modelo de mercado es exitoso en lo que respecta a inclusión y fomento de la movilidad social. Por lo tanto, no habría nada que cambiar” (2016, p. 15).

profundización de desigualdades sociales urbanas, reflejadas en la segregación socio-territorial y en cambios en la sociabilidad, las identidades y los estilos de vida de las personas. Para poder entender y dimensionar dichos cambios dentro de un proceso histórico más amplio haremos una breve revisión de la situación de la ciudad de Lima a mitad del siglo pasado, período de incremento demográfico y crecimiento urbano debido al proceso de migración interna.

A partir de la década del cincuenta del siglo XX se inició el proceso migratorio más grande de la etapa republicana del Perú. Cruce de varios procesos sincrónicos a nivel nacional: cambios fundamentales a nivel económico, caída del sistema de haciendas, tomas campesinas de tierras, las insurgencias armadas, la expansión de la radio y la televisión, la ampliación de carreteras y el proceso de urbanización en las capitales de provincias, el gobierno velasquista, el proyecto de industrialización por sustitución de importaciones, la masificación de la educación pública, el conflicto armado interno, un vertiginoso crecimiento urbano, entre otros. Lima fue un importante punto de encuentro de varios de estos cambios.

Como parte de este desborde, se intensificó el crecimiento urbano a nivel nacional y especialmente en la capital<sup>44</sup>, generando procesos de creación de nuestros distritos conformados, en su mayoría, por familias migrantes de diversas zonas del Perú sobre la base de la autoconstrucción. Esos denominados “conquistadores de un nuevo mundo”<sup>45</sup> construyeron nuevos espacios de acción colectiva como sindicatos, asociaciones de pobladores, federaciones de pueblos jóvenes, partidos políticos, movimientos sociales, conglomerados económicos de producción y servicios, etcétera.

---

<sup>44</sup> En casi cincuenta años pasamos de ser un país principalmente rural a ser uno principalmente urbano. En 1940 el 64.6% y el 35.4% era rural y urbana, respectivamente; en 2005 el 72.6% y 27.4% era rural y urbana, respectivamente.

<sup>45</sup> Haciendo referencia al clásico libro “Conquistadores de un nuevo mundo: de invasores a ciudadanos” de Carlos Iván Degregori, Cecilia Blondet y Nicolás Lynch.

Así empezaron a consolidarse los barrios populares<sup>46</sup> en las zonas periféricas al centro de la ciudad de Lima, convirtiéndose a finales del siglo pasado en el principal componente de las ciudades ante la ausencia de un plan o proyecto estatal de urbanismo. De tal esfuerzo surgieron en Lima nuevos distritos como Ventanilla en el Callao; San Martín de Porres, Comas, Independencia, Los Olivos en Lima Norte; El Agustino y San Juan de Lurigancho en Lima Este; y San Juan de Miraflores, Villa María del Triunfo y Villa El Salvador en Lima Sur. A su vez los barrios populares fortalecieron vínculos entre los migrantes y sus pueblos de origen, generando flujos culturales y plataformas de demandas políticas con impacto nacional. Como señala Matos Mar: “Entre 1940 y 1970, la barriada retroalimenta la migración. Los parientes “exitosos” en su aventura en las ciudades incentivan a sus familiares más pobres a imitarlos y, con ello, tienden un puente de comunicación fluido entre la provincia y las grandes ciudades costeñas” (Matos 2012, p. 62).

### **2.1.2. La reestructuración neoliberal**

El tránsito de las inicialmente denominadas “barriadas” a nuevos distritos, así como la consolidación de organizaciones sociales, decayó de la década de los ochentas, producto del conflicto armado interno, la recesión económica y la dictadura cívico-militar fujimorista, definiendo así una situación de repliegue en los noventas. “Lima concluyó el siglo XX e inició el XXI con un número significativo de la población habitando en los barrios populares. De acuerdo a estimaciones realizadas a principios de la década (Apoyo, 2001), el 43% de la población metropolitana vivía en estas áreas de la ciudad” (Avellaneda 2008, p. 59). En esta

---

<sup>46</sup> Asumiremos el concepto de “barrios populares” planteado por Pau Avellaneda: “Tomando como nuestra la propuesta por Driant (1991), definiremos las *barriadas*, *barrios marginales*, *pueblos jóvenes*, *asentamientos humanos* o *barrios populares* como el “conjunto de viviendas formado a partir de la ocupación un terreno por parte de familias, por iniciativa propia o por la de los poderes públicos. El terreno no goza, al momento de su ocupación, de ninguna habilitación urbana con la excepción, en algunos casos, de un simple trazado de lotización. La adjudicación, la dotación de servicios y equipamientos públicos y la construcción de la vivienda, se llevan a cabo posteriormente a la ocupación del suelo, en un proceso lento, diferente de una barriada a otra, y cuya iniciativa, e incluso realización, generalmente corre a cargo de la población, en el marco de la familia o de la organización de los pobladores”. (2008, p. 55).

etapa se consolida el modelo neoliberal, promovido por instituciones supranacionales a través de la implementación de las recetas del Consenso de Washington para América Latina. Este escenario afectaría drásticamente el proceso urbano de Lima.

En la última década del siglo pasado se han producido cambios sustantivos en los procesos urbanos y de sociabilidad en la capital. En el marco de una economía principalmente primaria exportadora, un creciente sector de servicios y una incorporación a flujos globalizados; la reestructuración neoliberal del período fujimorista (1990-2000) condujo a cambios profundos de la ciudad, que diferenciarán a la Lima del nuevo milenio con respecto a la Lima de los años ochenta del siglo XX. En palabras de Wiley Ludeña: "... el proceso de liberalización económica y de nueva articulación entre las redes globales y locales, ha conseguido entre otros efectos en la metrópoli limeña desdibujar las fronteras entre las economías formal e informal y a incrementar la diversidad social en los espacios de producción y consumo, al mismo tiempo que han acentuado la segregación de las áreas residenciales..." (2010, p. 8), avanzando a un modelo privatista de ciudad difusa o fragmentada, también llamada ciudad neoliberal.

Son características de esta reestructuración el crecimiento urbano simultáneo y multidireccional cuyo protagonista fue el capital inmobiliario privado; la conformación de una urbanización defectiva, social y espacialmente polarizada que generó una segregación socio-territorial y funcional que concentró a las clases populares en los llamados "conos" para un uso principalmente residencial, lo cual genera desigualdad en el acceso a servicios y actividades según Avellaneda (2008); la desaparición de su base industrial debido a la expansión precarizada del sector de bienes y servicios; la interdependencia entre la economía formal, informal y delictiva; la creación de nuevas centralidades alternativas a las del Centro de Lima; la aparición de un barrio financiero; la vertiginosa urbanización de los balnearios del sur por las élites limeñas; la construcción de grandes centros comerciales en todas las Limas; la desaparición del espacio público; los procesos

de gentrificación; la extensión de autopistas en desmedro de calles para peatones; y especialmente la *“liberalización del negocio inmobiliario y las necesidades de expansión excluyente de la élite social limeña”* que han replanteado la oposición de ciudad difusa y ciudad compacta, cuyo correlato fue la desregulación y desmontaje del sistema normativo para facilitar licencias. Esta reestructuración se realizó sin planificación alguna.

Como indica Ludeña: “Con todo ello, este proceso defectivo de inserción global de Lima ha supuesto la aparición de nuevos personajes y grupos sociales, y se ha desarrollado una nueva cultura de la diversidad que ha transformado aceleradamente la vida de los limeños” (2010, p. 21), reconociendo en Lima los cuatro elementos de paisaje hiperobjetualizado e inconexo de la ciudad global: 1) Urbanismo de barrios cerrados e hipercontrolados, 2) Centros comerciales, de esparcimiento y juego. 3) Preeminencia de las grandes autopistas, 4) Trabajo en centros terciarios de comando urbano e internacional. Ello, en resumen, nos genera una ciudad más polarizada, inequitativa y escindida en el plano social y espacial.

### **2.1.3. La privatización del espacio público**

Expresión de este tipo de ciudad es la actual tensión entre espacios públicos y los centros comerciales, donde estos últimos expresan conflictivamente la impronta privatista dentro de “una hegemonía de la sociedad de consumo en los usos del espacio común de la vida cotidiana” de una ciudad ya inserta en la globalización (Vega-Centeno 2006, p. 5). Pero ello no solamente expresa una tensión del modelo urbano existente, sino que construyen un imaginario de inclusión y estatus en las personas que sienten que tener un mall en su distrito es un síntoma de modernización de la ciudad. A decir de Pablo Vega-Centeno, estos centros

comerciales en Lima Norte, Sur y Este son interpretados como “puertas simbólicas a la globalización”<sup>47</sup>.

Entonces las áreas de potencial uso común en Lima dejan de ser vistas como un bien público y empiezan a regirse por lógicas de posesión privada, usos segregados y fragmentados, y orientados hacia dinámicas sociales de consumo como los centros comerciales y las zonas residenciales exclusivas (condominios) que han proliferado con intensidad, popularizándose como propuesta de vivienda para esas familias que están mejorando su capacidad adquisitiva y que se caracterizan por el aislamiento con su contexto local (basado en rejas, muros y reglas de ingreso, leído socialmente como un filtro de exclusividad). Esta preponderancia de las lógicas de consumo en los usos del espacio común de la vida cotidiana también se expresa en la desaparición progresiva del “espacio social polivalente como centro permanente de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad” (Vega-Centeno 2006, p. 29) y, consecuentemente, el posicionamiento de los espacios residenciales en desmedro de los barrios y la concentración residencial de personas de las mismas clases sociales, debilitando así condiciones para la generación de vínculos diversos que fortalezcan experiencias y pautas sociales de tolerancia y respeto al otro diferente.

#### **2.1.4. La segregación residencial**

Finalmente, un punto crucial para la presente investigación es el referido a la segregación residencial como forma de exclusión social en Lima. Pau Avellaneda, geógrafo e investigador sobre movilidad y accesibilidad, explica que el proceso antes descrito de transformación urbana ha generado un proceso de segregación socio-territorial donde los sectores populares se han concentrado en las nuevas periferias metropolitanas. Esta segregación socio-territorial ha devenido en una

---

<sup>47</sup> A decir de Vega- Centeno: “Estas alternativas han llevado a recibir con entusiasmo la inauguración de grandes centros comerciales o *malls* en los llamados Conos Norte y Sur de la ciudad, que son percibidos por la población que reside en estas zonas como símbolos de reconocimiento de una ciudad en la cual eran marginados y a la vez se los interpreta como puertas simbólicas a la globalización” (2006, p. 4).

segregación funcional, en la que estos nuevos espacios adquieren un carácter principalmente residencial. Ello ha propiciado que los habitantes de la ciudad popular realicen constantes desplazamientos al centro de la ciudad y que llegué a sus barrios para dormir al final de la jornada, lo cual produce desigualdad en el acceso a servicios y precariza el tiempo y la posibilidad de consolidar vínculos locales más significativos y constantes.

Se puede apreciar como este proceso de segregación residencial afecta a los sectores sociales más vulnerables en la medida que, a pesar de haberse iniciado una fase de desconcentración de ciertas funciones y actividades urbanas en las cuatro Limas (basada en la aparición de una estructura policéntrica de múltiples centros de actividad y decisiones), aún existe una profunda dependencia de la denominada ciudad popular (Lima Sur, Norte y Este) con respecto a Lima Centro. Ello limita el acceso a servicios que aseguran el derecho a la ciudad y genera una segregación de carácter económico y cultural que termina empobreciendo la cultura ciudadana, consolidando así la desigualdad social en el ámbito urbano. Como señala Avellaneda, recuperando las reflexiones de Cariola & Lacabana: “Así, el modo de vida de los habitantes de la periferia se mueve entre formas de encierro o auto-aislamiento socio-territorial y la necesaria integración a la ciudad para acceder a los beneficios que ésta ofrece” (2008, p. 49).

## **2.2. De organizaciones populares a emprendedores consumidores globalizados**

El paso de un siglo a otro ha coincidido con una etapa de cambios estructurales en Lima que ha tenido una relación estrecha con las formas de experimentar la ciudad, de relacionarnos y de construir nuestras identidades, lo que llamaremos “cambios en lo urbano”. La inserción de Lima a los flujos globales económicos, comerciales y comunicativos ha impactado en la vida cotidiana de sus habitantes.

Un marco importante para comprender estos cambios en lo urbano en la Lima del siglo XXI es el crecimiento económico que ha tenido el país en los últimos años, identificado con las reformas neoliberales de fines del siglo pasado. Luego de estas reformas se flexibilizó el trabajo, dando mayor dinamismo al sector privado al mismo tiempo, provocando inestabilidad e inseguridad laboral (Uccelli y García 2016), y reinsertando a la economía nacional en los flujos económicos globales en favor del capital extranjero. Estas condiciones debilitaron los procesos de movilidad social y protagonismo de organizaciones populares de décadas anteriores, que conquistaron derechos sobre la base de la acción colectiva y organizada.

El proyecto neoliberal logró posicionar en el sentido común al *emprendedor* como un nuevo protagonista popular, venido desde abajo, que promueve el desarrollo económico del país y que encarna la idea del auto-emprendimiento popular<sup>48</sup>. Sin embargo, esos emprendedores son los trabajadores precarizados, los cuales conforman más del 70% de población ocupada del país. Ello se relaciona directamente con la consolidación de una economía principalmente primaria exportadora y terciaria de servicios, donde los sectores formal, informal y delictivo interactúan y se retroalimentan mutuamente.

En ese marco se produce un proceso de mundialización o globalización subalternizada de la vida diaria de las generaciones más jóvenes de limeños, lo cual se traduce en el acceso a medios de comunicación globales en un grado nunca antes visto en el país pero en contextos locales de precariedad educativa, emigración masiva a otros países, aparición de un precario campo laboral para

---

<sup>48</sup> A decir de Danilo Martuccelli, una de las principales características del neoliberalismo peruano es: "que no fue proyecto, casi en absoluto, un proyecto ideológico que apuntó a la producción de un Individuo neoliberal. El discurso no exigió ni la creciente implicación subjetiva de los trabajadores, ni se apoyó en la generalización del discurso de la competencia. En otros términos, el neoliberalismo no fue una filosofía (o sea un modelo) que exigió la adhesión política de los individuos (...) el neoliberalismo se legitimó más por el consumo al que dio acceso a las nuevas clases medias urbanas, que por sus credenciales meritocráticas y competitivas. Un acceso al consumo que, para retomar las metáforas de Gonzales de Olarte (2007), el neoliberalismo aseguró de manera desigual, a través de lógicas de chorreo para unos, de goteo o de sequía para otros, a tal punto que se basó en una injusta distribución del ingreso" (2015, pp. 147-148).

jóvenes en empresas internacionales (cadenas de supermercados, call centers, etcétera), ampliación del consumismo bajo el extendido acceso a tarjetas de crédito y proliferación de teléfonos celulares (Golte 2011). En esa línea Uccelli y García Llorens concluyen su investigación sobre jóvenes limeños en vulnerabilidad:

“El tipo de ciudadanía que va emergiendo en estas condiciones de consumismo local y globalizado (y global-localizado) tiene que ver con “una visión estetizada, deshistorizada y globalizada de las relaciones entre ciudadanos individuales y el colectivo nacional, basada en la idea de la democratización de la aspiración consumista” (Mazzarella 2006: 61). Entonces ser clase media global y siempre joven/juvenil es hoy en día un mandato cultural global (...) Así, el punto de encuentro entre grupos sociales (clases), y aquello que distancia a los jóvenes de sus progenitores es el presente: no es una movilización hacia un futuro mejor sino el consumo en el día de hoy” (2016, p. 318).

Y como ya se dijo, estas distintas puertas de acceso subordinado a la globalización, vinculadas con el aumento de la capacidad de consumo en condiciones laborales precarias, generaron una expansión del imaginario inmedatista de las clases medias y la “universalización de las expectativas de acceso a bienes que anteriormente estaban fuera del horizonte de buena parte de la población” (Martuccelli 2015, pp. 284-285). Este punto abona a las características de la sociabilidad en Lima de las últimas décadas, que se abordará más adelante.

En ese marco la educación aparece como un eje central en el proceso de globalización de la vida diaria, la cual promueve una inserción subordinada a las lógicas y dinámicas culturales de países hegemónicos en el escenario global, tanto de las élites limeñas como de las clases medias y pobres, debido a las

deficiencias del sistema educativo peruano público y privado<sup>49</sup>. Ello afianzó en los sectores populares la idea de la educación superior como un medio para el ascenso social, lo cual fue denominado por Carlos Iván Degregori como el “mito del progreso”, idea aún vigente según estudios recientes de Ludwig Huber y Leonor Lamas (2017). Al crecer la demanda de educación superior como medio para la inserción laboral en un contexto de liberalización de dicho sector, se genera un proceso de precarización de la educación superior y de su capacidad de inserción a empleos óptimos.

### 3.1. Reseña histórica del distrito de El Agustino

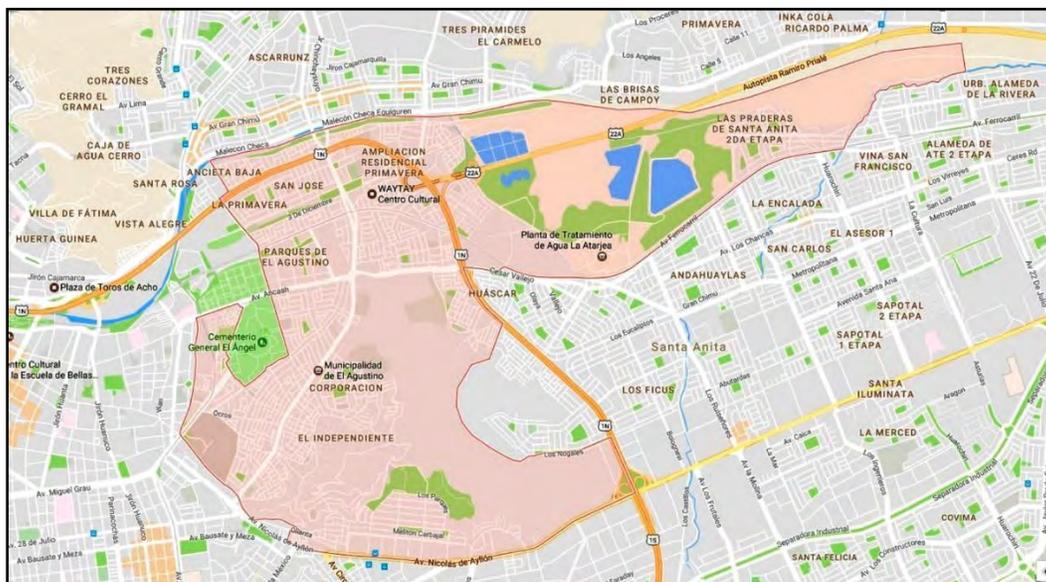
El Agustino es uno de los cuarentainueve distritos de Lima metropolitana y uno de los primeros distritos formados en el intenso proceso de migración interna de la segunda mitad del siglo XX en el Perú<sup>50</sup>. Su ubicación geográfica define una altitud de 210 msnm, una latitud Sur de 12°02'36" y una longitud Oeste de 76°59'55". Es el más pequeño de los distritos que conforman Lima Este. Se ubica en la margen izquierda del río Rímac, en la zona de valle bajo y orillado a dos cadenas de cerros (conocidos como “Cerro El Pino” y “Cerro El Agustino”). El Agustino limita por el norte con el distrito de San Juan de Lurigancho, por el este con Ate y Santa Anita, por el sur con La Victoria y San Luis, y por el oeste con el Cercado de Lima. Su ubicación (cercana al Centro Histórico, Carretera Central, Panamericana y río Rímac) le ha dado características particulares de carácter histórico, demográfico, político y cultural. Su territorio es altamente heterogéneo debido a accidentes geográficos (los cerros ocupan el 30% de su suelo, en el cual habitan treinta de las 116 organizaciones vecinales existentes) y zonas de uso especial (un 30% de su

---

<sup>49</sup> A mediados de los noventa Alberto Fujimori abre la educación básica y superior a iniciativas empresariales con fines de lucro, impulsando así la lógica de mercado educativo, en desmedro de las colegios y universidades públicas (estas últimas se encontraban intervenidas y fuera de las prioridades estatales), en medio de un proceso de recuperación de la economía a costa del recorte de los derechos laborales.

<sup>50</sup> Tal como indica el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación: “... la migración interna dio inicio a la formación de barriadas precarias alrededor de la ciudad, proceso que se remonta a la invasión del cerro San Cosme en 1946, seguida meses más tarde por la de San Pedro y el año siguiente por la de El Agustino, a pesar de una fuerte represión estatal que finalmente se convertiría en una ambigua tolerancia” (CVR 2003, p. 402).

suelo está configurado para instalaciones militares, cementerios y SEDAPAL), generando una estructura urbana “disímil y desintegrada” (Barbito 2014, p. 106).



**Mapa del distrito de El Agustino (vía Google Maps)**

Su población es de 191 365 habitantes (93,661 hombres y 97,704 mujeres, siendo la mayoría niños, niñas, adolescentes y jóvenes), según estimados al 2015 del INEI<sup>51</sup>. En términos demográficos, el distrito cuenta con una superficie territorial de 12,54 Km<sup>2</sup> y una densidad poblacional (hab./km<sup>2</sup>) de 15 260,37<sup>52</sup>. A nivel de instituciones, en el distrito se encuentran 172 instituciones educativas públicas y 166 privadas (de inicial, primaria y secundaria), tres institutos superiores no universitarios, el Hospital Nacional Hipólito Unanue (conocido como “Bravo Chico”) y un hospital de la Solidaridad, dos centros de conciliación gratuita, un Centro de Emergencia Mujer (CEM), una Defensoría del Niño y Adolescente (DNA), un puesto de bomberos, y seis comisarias que cuentan con 274 efectivos policiales (lo que implica 695 habitantes por policía)<sup>53</sup>, además de los 140 efectivos de serenazgo. En el rubro de seguridad ciudadana, se cuenta con un Plan Distrital de Seguridad Ciudadana y un Plan de Incentivos Municipales en Seguridad

<sup>51</sup> INEI 2009, 285.

<sup>52</sup> OBNASEC 2017.

<sup>53</sup> IDL 2013.

Ciudadana; sin embargo, la población víctima de algún hecho delictivo bordea el 40% de la población total del distrito y la percepción de inseguridad bordea el 90%, según OBNASEC.

El Agustino está organizado territorialmente por ocho zonas, las cuales tomaron el nombre de “Microáreas de Desarrollo (MIADES)” en el período del Alcalde Jorge Quintanilla Alarcón y posteriormente retomaron el nombre de “zonas”, las cuales son: Zona 1° de Mayo (cuenta con nueve asentamientos humanos), Zona Praderas de El Agustino (once asociaciones de vivienda), Zona José Carlos Mariátegui (nueve asentamientos humanos), Zona Cerros Unidos (siete asentamientos humanos y la Marginal San Pedro), Zona Carretera Central (siete asentamientos humanos), Zona Plana (doce asentamientos humanos, tres urbanizaciones, dos quintas, una asociación de vivienda, una asociación de propietarios, un área denominada Junta Vecinal “Jirón La República” y un área denominada “Hatary Llaqta”), Zona Túpac Amaru (doce asentamientos humanos, nueve asociaciones de vivienda y de propietarios, siete cooperativas y un área denominada “Villa Solidaridad El Edén”) y finalmente la Zona Margen Izquierda del Río Rímac (siete asentamientos humanos, un agrupamiento familiar, diez asociaciones de vivienda o afines y una cooperativa de vivienda).

Este distrito ocupa un espacio ya habitado por diversas sociedades desde, por lo menos, 1000 años A.C., encontrándose restos arqueológicos que confirman la presencia de edificaciones ceremoniales, aldeas y centros administrativos que coinciden con el período formativo y el Imperio Inca. Lamentablemente los rastros de estas edificaciones han ido desapareciendo por el crecimiento urbano de la ciudad. La evidencia arqueológica nos permite distinguir tres períodos prehispánicos y muestra evidencias del período colonial (período formativo: Conjunto Las Salinas; período estados y señoríos regionales: Montículos funerarios de Las Salinas; período imperio Inca: Montículos funerarios de Las Salinas y Estructuras de Cerro Quiroz; período colonial: Huaca Señor de Los Milagros).

El distrito tomó su nombre de la orden de San Agustín, quienes fueron propietarios de la chacra y calera de San Agustín, ubicadas donde actualmente se encuentra el distrito. En estas tierras cultivaban, directamente o por arrendatarios, maíz y alfalfa, extraían materiales para producir ladrillos y adobes. Se trataba de una zona habitada por pequeñas haciendas y chacras de propiedad de familias de distintas procedencias. De ahí toma sentido el coro del himno distrital: “Tierra de mis amores, es mi suelo, El Agustino / de gente provinciana se forjó nuestro distrito / con amor y con coraje construimos el destino / donde antes chacras fueron hogares florecieron”.

Aquellos fundos que formaron territorialmente El Agustino y pasaron por el proceso de urbanización fueron: Vicentelo de la señora Palomera, Perales de don Antonio Perales, Santa Rosa de doña Nieves Bernales, La Menacho y Panteón de doña María Ozambela, La Calera de El Agustino, Alzamora de José Alzamora, Ancieta de la testamentaria de Castañeda y terrenos ganados al río Rímac. La hacienda El Agustino, perteneciente al Valle de Ate y propiedad del abogado José Enrique de la Riva Agüero, tenía una extensión de 21,78 hectáreas (217,800 metros cuadrados). En ella se cultivaban uvas, nísperos, legumbres y flores (margaritas, dalias y alhelíes). A partir de 1925 se parceló el fundo en potreros y huertas que arrendaron a conductores asiáticos, quienes a su vez subarrendaron en parcelas de mil metros cuadrados a yanaconas. Al fallecer Riva Agüero, su viuda, Isabel Panizo y Orbegozo, vende el fundo en partes y una buena porción va para Ejército Peruano. En 1945 el actual espacio que ocupa El Agustino estaba dividido en “los cerros, zona eriaza, y los llanos de la hacienda El Agustino, terreno cultivable” (Barbito 2014, p. 93). Ese mismo año se creaban los mercados Mayorista y Minorista en la zona de “La Parada”, lo cual fue un aliciente para que los migrantes habitaran la zona, consolidándose un nuevo polo de desarrollo local. Tal como cuenta Barbito:

“A partir de 1947, los cerros fueron invadidos por oleadas de habitantes precarios. Simultáneamente, los yanaconas de la Hacienda El Agustino decidieron urbanizar la tierra en que trabajaban, al expedirse la ley del Yanaconaje en 1947. De esta manera se inició el proceso de urbanización del actual distrito de El Agustino, que por entonces formaba parte de El Cercado de Lima (...) la explosión urbana de esos años llevó a muchos migrantes pobres a ocupar violentamente las faldas de San Cosme, San Pedro y El Agustino en 1947. Estas son las primeras invasiones (...) los pobladores debían luchar al mismo tiempo contra los intentos de desalojo, la pobreza, el hacinamiento y las enfermedades” (2014, p. 25).

Las ocupaciones realizadas, luego llamadas “barriadas”, cronológicamente fueron:

- 1947: Cerro San Pedro (15 de abril), Cerro Santa Clara de Bella Luz (12 de agosto) y Cerro El Agustino (24 de septiembre).
- 1950: Cerro Santa Isabel, Ancieta Alta, Muahrona, entre otras.
- 1954: “Independiente”.

Entre 1958 y 1961 todas las faldas de cerro y las partes bajas fueron “tomadas”, provocando una serie de conflictos. El 14 de febrero de 1961 el presidente Manuel Prado Ugarteche promulga la Ley N° 13517 (“Ley de Barriadas”), reconociendo como zonas marginales a dichos asentamientos. Con esta ley empieza a desaparecer el yanaconaje y se crean las siete zonas planas de El Agustino. Desde 1963 hasta 1965 los esfuerzos de los pobladores de las barriadas, organizados principalmente en asociaciones, se orientan a la instalación de servicios básicos. “Las barriadas fueron las principales urbanizadoras que cubrieron el mayor espacio hasta los actuales límites” (Matos, 2012, p. 438).

Con el paso de los años, y luego de conflictos territoriales y administrativos con la Municipalidad de Lima y la de Ate Vitarte, se inicia el proceso para independizar la zona de El Agustino y convertirla en distrito, el cual se concreta cuando el Presidente Fernando Belaunde Terry firma la Ley N° 15353 el 06 de enero de

1965, creando el distrito de El Agustino, y cuyo Artículo 2° dice: “El distrito El Agustino está integrado por los siguientes centros poblados: El Agustino, San Pedro de Ate, Santa Clara de Bella Luz, Doña Isabel, La Menacho, El Independiente, Ancieta, Santoyo, Bravo Chico, Vicentelo, San Cayetano y demás poblados que se encuentren dentro de sus límites”. En 1966, después de sus primeras elecciones municipales, es elegido Danny Lombardy Lombardy como primer alcalde del distrito, candidato invitado de la Unión Nacional Odrísta, que gobierna de 1967 a 1968, en unas condiciones locales marcadas por grandes pendientes a nivel político, urbano y administrativo<sup>54</sup>. En palabras del propio Lombardy:

“Era un desastre total, era un caos la forma como hacían sus casas. No había luz, no había agua potable, no había desagüe (...) Así que lo primero que hice fue la parte urbana para poder hacer todo lo que viene después: las calles, la gran avenida (Riva Agüero); tener calles limpias, grandes para poder poner agua, luz, desagüe, teléfonos, llevar ambulancias, que entren taxis (...) Eso era la parte urbana (...) Al mismo tiempo íbamos viendo la manera de financiar las obras (...) Para comenzar no había plata para pagarle a nadie. Por ello los postulantes a ser nombrados que entraban como principiantes no cobraron sueldo seis meses. Algunos industriales apoyaban (...) El local municipal se alquiló. Primero se alquiló un local. Pero como existía un pasaje bien grande en la avenida Riva Agüero, dentro de La Corporación, uno de los señores regidores –que en paz descansa- el señor Miguel Almaraz, vino un día y me dijo: “Doctor, esto tenemos que hacerlo igual que hacemos las calles ¡al caballazo! Porque éstos no van a entender. Entonces vamos a hacer ahí el Palacio Municipal.

---

<sup>54</sup> Sobre el proceso de institucionalización del distrito comenta José Matos Mar: “Hoy mantiene el nombre de la hacienda más importante, El Agustino. La avenida principal, el nombre del antiguo propietario, José Enrique Riva Agüero, y la vía principal, paralela a esta avenida, el nombre de la ciudad de Chiquián, en homenaje al lugar de nacimiento de muchos de sus pobladores y dirigentes. Esta conjunción de nombres de avenidas de antiguos propietarios del viejo orden basado en haciendas y de los gestores del cambio social, expresa la búsqueda de consenso e integración, pero también de institucionalidad” (2012, p. 438).

Porque no creo que si nosotros nos vamos alguien lo haga, no va a haber””  
(SEA 1995, pp. 47-48)<sup>55</sup>.

Después de la aprobación de la Ley, y por falta de planificación y coordinación con la población, se generaron ciertas “islas urbanas” como el Camal de Yerbateros y la Urbanización Valdiviezo (ahora pertenecientes a Vitarte), la Urbanización San Jacinto (ahora perteneciente a San Luís), los cementerios Presbítero Maestro y El Ángel (ahora pertenecientes a Lima). Un segundo cercenamiento del territorio de El Agustino se produjo con la creación del distrito de Santa Anita en 1989. En la década del setenta se expropia el terreno ubicado en la margen izquierda de la Vía de Evitamiento, instalándose los asentamientos humanos de Nocheto, Villa Hermosa, Los Eucaliptos y Perales, “como consecuencia del proceso de remodelación de la parte plana del distrito” (Barbito 2014, p. 106). En este mismo período surgen las urbanizaciones convencionales como: Los Ficus, La Achirana, Asociación La Primavera, Cooperativa Huancayo, San José y las cooperativas Universal, Los Chancas de Andahuaylas y Tayacaja, entre otras. En la década de los ochenta surgen las cooperativas Virgen de Las Nieves, Los Molles, Asociación La Menacho II, y los asentamientos humanos Vista Alegre, Santa Anita y 8 de Febrero.

Entre 1969 y 1980 el Estado tuvo presencia en el distrito a través del Organismo Nacional de Desarrollo de Pueblos Jóvenes (ONDEPJOV) y del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), principalmente en los trabajos de remodelación de las zonas, en conjunto con las organizaciones populares del distrito. No obstante, dicha remodelación fue recibida con marchas vecinales

---

<sup>55</sup> “Entonces di la orden, firmé: que se haga inmediatamente un cerco ahí y, después de eso, para poder guardar los camiones. Por delante comenzamos a hacer oficinas. Hasta que llegó un momento en que el dueño del local en el que estábamos suplicaba, nos pedía y nos pedía; creo que había una deuda grande de alquiler. Así que no quisimos hacer sufrir a este señor tan bueno que había ayudado y le entregamos su local y nos pasamos al local nuestro ya propio, que es hasta el día de hoy el que tiene” (SEA 1995, p. 48).

debido a las irregularidades en el proceso de implementación, situación que también ocurría en otros distritos en pleno regreso a la democracia institucional<sup>56</sup>.

Ya en la década de los ochenta El Agustino se convierte en un sólido bastión de la izquierda y, sobre la base de las experiencias de lucha de las mujeres por servicios urbanos y apoyo a las huelgas del magisterio, es uno de los primeros distritos de Lima en crear comedores autogestionarios (junto con Comas y Villa El Salvador), definiendo un contundente protagonismo social y capacidad organizativa. No obstante, también fue afectado por la violencia senderista. Tal como señala Matos Mar: “El comité metropolitano de Sendero Luminoso tuvo presencia activa en los cerros 7 de Octubre, San Pedro y El Agustino, así como en las zonas bajas de Nocheto, Villa Hermosa y Tayacaja, ocurriendo aniquilamientos y amenazas selectivos de dirigentes, políticos locales y pobladores, ante la exigencia de que los primeros dejaran sus cargos en manos de los “comités populares” bajo su dirección” (CVR 2003, p. 438)<sup>57</sup>, lo cual refleja el temprano interés y trabajo de Sendero Luminoso en dicho distrito<sup>58</sup>. La violencia tuvo como

---

<sup>56</sup> Como indica la Comisión de la Verdad y Reconciliación: “En el contexto del gobierno militar, las movilizaciones tienden a generalizarse. Un buen ejemplo data de marzo de 1976 cuando los pobladores de Ate-Vitarte se movilizan en apoyo a los trabajadores de la Fábrica FAM; o la marcha de los pobladores de Villa El Salvador hacia el centro de Lima, solicitando el nombramiento de profesores. Podemos agregar otros ejemplos como las movilizaciones contra el SINAMOS y las municipalidades en Independencia y Collique, o las protestas contra las empresas que prestaban servicios de agua, luz y saneamiento en Comas y el Cono Sur; o contra los proyectos de remodelación del Ministerio de Vivienda en El Agustino, el Callao y San Martín de Porres, etc.” (2003, p. 404).

<sup>57</sup> Ello coincide con los datos recogidos en el Informe Final de la CVR, el cual indica que: “En la Zona Este, los asentamientos humanos más citados por El Diario, vocero del PCP-SL eran la zona «E» de Huaycán, la zona «F» de Horacio Zevallos, así como San Antonio y el Trébol, todos ellos ubicados en la Carretera Central. También se indicaba a los cerros de El Agustino, sobre todo en las partes altas, para oponerlas al proyecto de IU de formar «micro áreas de desarrollo»” (2003, p. 423).

<sup>58</sup> Tal como indica el Informe Final de la CVR: “En el Agustino, Ate Vitarte y Chosica, tras el ajuste económico de 1991, se implementaron programas de emergencia, mientras el PCP-SL introducía la noción de «sanción ejemplar» como método de sometimiento de las dirigencias. A su vez, se presentaba como garante del orden en los mercados, obligando al control de precios y ajusticiando delincuentes. En Raucana, el mayor experimento organizativo senderista, los moradores provenían de El Agustino, donde el proselitismo senderista fue bastante temprano, así como de Andahuaylas (el contingente más numeroso), Los Ángeles, Yerbateros, Granja Azul, San Gregorio, Vitarte, Nueva Esperanza y Vista Alegre, además de un importante contingente de provincianos desplazados por la violencia en las zonas rurales, e incluso procedentes de otras zonas de Lima. La situación laboral de la gran mayoría era precaria, y su capacidad de organización muy limitada.

telón de fondo las duras condiciones materiales que soportaban los habitantes de los distritos surgidos por la migración (hacia 1980 El Agustino, Lurigancho y Ate Vitarte eran los distritos de mayor marginación y pobreza relativa a nivel de Lima Metropolitana)<sup>59</sup> y un dinámico crecimiento poblacional. En ese escenario, Sendero Luminoso intensifica la realización de acciones de formación, agitación y propaganda en El Agustino, entre ellos la iluminación de uno de los cerros del distrito con la hoz y el martillo, la voladura de torres de energía y la formación de una “escuela militar”.

Todos estos hechos, enmarcados en el conflicto armado interno, fueron cruciales para entender la desarticulación (y en algunos casos, desaparición) de las organizaciones vecinales, favoreciendo la aparición de organizaciones de subsistencia como el “Vaso de Leche” y los “Comedores Populares”, como ya se ha mencionado líneas arriba. Sin embargo, con la llegada del fujimorismo, estas redes de base fueron cooptadas, a través del movimiento oficialista “Vamos Vecino”, con el fin de consolidar bastiones fujimoristas en el ámbito político local.

En ese contexto político y social, son las organizaciones de las llamadas “barriadas”, “pueblos jóvenes” o “asentamientos humanos”, los que protagonizan y sostienen un cambio radical a nivel urbano y de lo urbano en la ciudad de Lima, consolidando en esta etapa representaciones políticas en las elecciones locales con la vuelta a la democracia, logrando triunfos distritales en Lima la Izquierda Unida y el APRA. Sin embargo, es una época dura para los trabajadores asalariados al ver reducirse sus ingresos de 48% del presupuesto nacional en 1963, a 35% en 1989 (CVR 2003), lo que finalmente refleja una situación generalizada de precariedad de las condiciones de vida que se agudiza entre 1982 y 1983, teniendo como consecuencias la drástica reducción de la clase obrera

---

Con ellos el PCP- SL constituyó en Raucana un «Comité popular abierto», en el corazón de Ate Vitarte”. (2003, p. 422).

<sup>59</sup> “... aunque sus porcentajes eran muy diferenciados, entre el 9.38% (El Agustino) y el 3.34% (Ate Vitarte)”. (CVR 2003, p. 420).

industrial a la mitad y el aumento vertiginoso del sector informal del 31% en 1983 al 42.2% en 1990.

En la actualidad, con más de medio siglo de creación política, el distrito de El Agustino transita por un proceso de modernización urbana expresado en la remodelación y la construcción de infraestructura como principales logros de las gestiones municipales de inicios del siglo XXI. Por otro lado, esta modernización en el ámbito de vivienda se ve reflejada a través del desarrollo del Megaproyecto Urbanístico e Inmobiliario “Los Parques de El Agustino”, en aquellos terrenos que antes pertenecían al cuartel La Pólvara y la granja El Infiernillo<sup>60</sup>. Del mismo modo se puede apreciar la llegada de centros comerciales (Electra, Tottus, Plaza Vea, Metro) en las avenidas que conectan al distrito con la ciudad (Jirón Ancash, Avenida Riva Agüero, José Carlos Mariátegui, etcétera), así como la construcción del Metro de Lima, con estaciones dentro del distrito y posibilidad de conexión con Lima Sur y Lima Este. A comparación de las primeras décadas del distrito, estos cambios en la infraestructura urbana no son protagonizados por las organizaciones distritales sino por las empresas constructoras privadas, el gobierno central y, en menor medida, el gobierno local.

---

<sup>60</sup> Según Bernaldes: “Los Parques del Agustino” es el primer Megaproyecto Residencial de inversión privada localizado en El Agustino (y Lima), específicamente donde se encontraba el Antiguo Cuartel La Pólvara en el Jirón Ancash, cuadra 4. Es una edificación construida sobre un área 224,000 m<sup>2</sup> en donde se tiene 170 edificios con 5 pisos y 3300 departamentos. Este megaproyecto empezó con la licitación del concurso en el 2006, siendo el único postor y el ganador Viva Graña y Montero” (2017, p. 48).

## **CAPÍTULO 3: LAS MOVIDAS CULTURALES DEL DISTRITO, TRAYECTORIA Y PROPUESTA TEATRAL DEL CENTRO CULTURAL WAYTAY**

### **3.1. Las movidas culturales en El Agustino**

#### **3.1.1. Sobre las organizaciones distritales y movidas culturales**

Como ya se ha descrito, El Agustino es parte del acelerado proceso de urbanización de Lima, producto de la migración interna de mitad del siglo XX. La construcción de infraestructura, servicios básicos y derechos sociales fueron conquistados por la efervescencia de organizaciones distritales de carácter social, cultural y político. Así pues, si bien hablaremos de los grupos culturales de El Agustino, es imprescindible mencionar que ellos formaban parte de un tejido organizacional más amplio. Existían los comités vecinales, asociaciones centrales de propietarios, asociaciones de padres y madres de familia, vasos de leche, comedores populares, comités de salud, organizaciones de mujeres, parroquias, organizaciones juveniles, grupos deportivos, asociaciones de migrantes, centros culturales y locales de eventos<sup>61</sup>, entre otros; articuladas a estructuras organizativas internas e instancias de coordinación a nivel local, metropolitano y nacional, y a partidos políticos.

Por otro lado, pese a que estamos distinguiendo a los grupos y movidas artístico-culturales con respecto a otras organizaciones sociales del distrito, éstas también desarrollaban intensos aportes culturales por lo menos en tres puntos. En primer lugar, construían una “cultura de la organización vecinal”, formando cuadros dirigenciales, realizando espacios de encuentro, acuñando símbolos de identidad y

---

<sup>61</sup> Raúl Méndez recuerda con énfasis el “Centro Tantará”, un espacio de reunión social de la década del setenta donde se promocionaba la música folklórica y la chicha, vinculada a asociaciones de migrantes (Entrevista a Raúl Méndez).

prácticas colectivas como faenas y celebraciones. Su importancia no solo era funcional pues desarrollaban un intenso trabajo en la subjetividad de los vínculos vecinales. En segundo lugar, estas organizaciones afianzaban la diversidad cultural de las familias migrantes del distrito. En tercer lugar, las organizaciones sociales distritales promovían iniciativas de carácter artístico y cultural con grupos del distrito y externos. La dimensión cultural era parte de las tareas de las organizaciones<sup>62</sup>. Por ello se considera que todas las organizaciones sociales del distrito cumplían un rol cultural. Solo por fines metodológicos nos concentraremos en grupos que han priorizado el trabajo específicamente artístico y cultural.

Podría decirse que, en El Agustino, como en muchos distritos de Lima que se forjaron en esta época, la construcción material de su entorno urbano fue resultado directo de la capacidad organizativa de las comunidades para resolver las necesidades que demandaba el proceso de toma de tierras y posterior urbanización. Entre esas necesidades se encontraban las educativas, deportivas, artísticas y culturales. Este contexto fue generando diversas comunidades emocionales basadas en la vivencia de un territorio, la cooperación sobre las necesidades comunes en base a organizaciones locales y la participación en rituales públicos de diversas procedencias en un proceso de urbanización. La circulación de emociones que cohesionaban a estas comunidades se realizaba a través de las propias formas organizativas y rituales cooperativos, incluyendo a las artes como instrumentos “al servicio” de las necesidades inmediatas que requería el colectivo organizado.

En este sentido, los grupos culturales no buscaron aislarse de su contexto social ni responder a él reivindicando su autonomía artística. Por el contrario, reflexionaban activamente sobre el rol de las artes en diálogo con las urgencias que el contexto exigía. El resultado de ello fue el aporte de *artistas-vecinos* en tareas inmediatas,

---

<sup>62</sup> Por dar un ejemplo, cito al ex dirigente, William Buendía Castro: “Cuando fui Secretario del Movimiento Cultural Social teníamos inscritos alrededor de doscientos niños. En esa época también se consigue hacer el local de la JAN (...) La policía hacía, en ocasiones, representaciones artísticas. El Movimiento Cultural Social está funcionando actualmente (1995) pero sólo a nivel de fútbol, nada más; actividades culturales ya no se hacen”, (SEA 1995, p. 68).

por ejemplo, dentro de un contexto de toma de tierras, haciendo las tareas colectivas que todos los vecinos y vecinas hacían (como las faenas comunales de construcción, turnos de seguridad, ollas comunes<sup>63</sup>, talleres de alfabetización<sup>64</sup>, marchas y asambleas), pero también asumiendo otras tareas como la composición del “himno de la toma de tierras”, tocando y bailando en celebraciones, y, posteriormente, realizando obras teatrales que registraran y narraran la memoria de la comunidad sobre sus luchas, la conquista de servicios básicos en el proceso de urbanización y la necesidad de organizarse. Así lo describe Irene Cáceres Sánchez, ex dirigente agustiniana:

“Con el grupo cultural, integrado por nuestros pobladores, hacíamos representaciones teatrales sobre la forma en que vivíamos y la indiferencia que existía en resolver nuestros propios problemas. Ya se había remodelado la I Zona y habíamos visto ahí que había habido un montón de irregularidades de SINAMOS. Nosotros nos agrupamos en un comité de lucha de la II Zona entre 1976-77 y decíamos que en nuestra Zona no iba a pasar lo mismo que en la I Zona donde había habido venta de lotes (...) Nuestro grupo cultural logró motivar a los dirigentes del C.U.V.F. para hacer una campaña de unificación de dirigentes, visitando casa por casa a los progresistas, animándolos a retomar el trabajo y ofreciéndoles todo nuestro apoyo”. (SEA 1996, p. 35).

En estas circunstancias los grupos artísticos y culturales, como parte de la trama organizativa distrital y de las comunidades emocionales, asumían su aporte específico desde una racionalidad funcional “al servicio de lo que necesitaba la

---

<sup>63</sup> “Además no te olvides que los pueblos jóvenes han crecido a partir de la olla comunitaria, es así, me imagino que en la época primitiva el punto de reunión era alrededor del fuego y alrededor de éste hacían el hogar, en los pueblos jóvenes ha sido la olla común. Yo he comido en olla común cuando trabajé en pueblos jóvenes, era muy simpático porque era una fraternidad muy grande alrededor del plato de comida.” (Entrevista a Ernesto Ráez).

<sup>64</sup> Recuerda la ex dirigente, Irene Cáceres Sánchez: “Ya en ese tiempo (1972) también existía la Parroquia Virgen de Nazaret. Ellos empezaron en mi Zona a trabajar con el programa de alfabetización (tarea que me gustaba más) y con ellos precisamente se comenzó toda una cuestión de motivación”. (SEA 1996, p. 32).

organización”<sup>65</sup> y, al mismo tiempo, estaban generando repertorios simbólicos y emocionales que articulados conformarían una poética de los procesos locales de migración, organización social, tomas de tierras y urbanización.

Unido a este proceso, y como planteamiento propio de la gente de teatro, se trazaba el objetivo de democratizar el teatro, ampliando sus lenguajes y afirmando su presencia en los sectores populares. Este punto es importante para definir las características estéticas y políticas del teatro comunitario en el caso de El Agustino en la década del setenta y, por supuesto, en otros distritos de Lima como Villa El Salvador y Comas, entre otros<sup>66</sup>. En entrevista para esta investigación, Ernesto Ráez comentó: “... el teatro comunitario es un arte de participación y tiene que dirigirse a la gente para la que ha sido creado. Yo repito mucho una frase “en el teatro público, el autor habla al público en la medida en que habla del público” si yo no me veo en el escenario no voy. A parte, hay una suerte de movilización comunitaria desde el teatro comunitario”.

En ese marco revisaremos algunas de las principales iniciativas, acontecimientos y movidas artísticas y culturales del distrito de El Agustino con el objetivo de ubicar referentes artístico-culturales que hayan tenido cierto impacto en la generación de comunidades emocionales a nivel territorial y temporal.

---

<sup>65</sup> Miguel Rubio, director de Yuyachkani, comentó en una entrevista realizada para la presente investigación: “Lo que yo he conocido han sido proyectos de gestión culturales muy vinculados a lo inmediato; por ejemplo, en los años setenta hubo una invasión de tierras en el margen izquierdo del río Rímac, y que se llamó El Rescate. Yo he visto nacer grupos culturales ahí, hemos activado con ellos, hemos estado un poco a su servicio; pero la intención de la comunidad era para comenzar a hacer el himno de la toma de tierras, que ya no la llamaron “invasión”, si no “rescate”. Tengo entendido que era la primera vez que se le llamaba a una invasión así, además había una organización política muy clara “hemos rescatado una tierra que nos pertenece”. Lo primero fue el himno, luego los diferentes grupos de teatro que hubieron, y eso lo he visto como una constante, es que eran como registradores de la memoria inmediata de la comunidad frente a la toma de tierras, contar cómo llegaron y cosas que se repetían: las esteras, la represión, la organización comunitaria. Había como un esquema y eso lo he visto en el teatro y lo cultural había sido una herramienta que la puso al servicio de lo que necesitaba la organización”.

<sup>66</sup> Ejemplos de ello son las obras teatrales “Arenas de Villa” del grupo teatral Arena y Esteras, y “Diálogo entre zorros” de la Comunidad de Recordantes de Villa El Salvador (ambos del mismo distrito).

Se toma como punto de partida la década del setenta por dos motivos: es la época en que se consolida en términos urbanos y administrativos el distrito, en coincidencia con los procesos de transformación urbana de la ciudad de Lima. En segundo lugar, en esos años robustecen las propias organizaciones sociales. Asimismo, se ha priorizado la identificación de iniciativas grupales artísticas y culturales, no de iniciativas de artistas individuales agustinianos, con el fin de articular esta revisión al desarrollo de la trama organizativa distrital<sup>67</sup>. Es importante considerar que esta revisión es fruto de los testimonios orales de algunos dirigentes vecinales y miembros de estas movidas, en tal sentido, no pretende ser un balance final de las múltiples genealogías culturales del distrito; apenas se podría considerar un primer paso para una investigación de mayor alcance y profundidad.<sup>68</sup>

### **3.1.2. Movidas culturales distritales de la segunda mitad del siglo XX**

En los distritos forjados en desde mitad del siglo XX, las organizaciones sociales cumplían roles y funciones de carácter cultural o se articulaban con grupos culturales de su territorio. Nelly Vallejos, miembro de la Asociación Cultural “Llaqta”, recuerda que en los setenta varios barrios del distrito contaban con una organización denominada “Club Social Deportivo”, entre los cuales se encontraban los clubs de La Granada, Martín Olaya, Independiente, El Pino, cerro El Agustino, etcétera. Estas organizaciones se caracterizaban por realizar actividades deportivas, celebraciones cívicas y culturales. Nelly recuerda a un grupo juvenil “social y cultural” del cerro El Agustino, conocido como “Los Diamantes”, quienes realizaron la “primera yunza organizada por jóvenes y en donde participaban todos los jóvenes del barrio pues las yunzas tradicionales eran realizadas por los adultos

<sup>67</sup> Con respecto a las iniciativas de artistas individuales del distrito, la escultora, Ivonne Lima, ha realizado recientemente una tesis en la que ha mapeado más de cien artistas agustinianos.

<sup>68</sup> El pilar de esta revisión son las entrevistas realizadas para la presente investigación a Javier Maraví (Waytay), Rosa Villafuerte (fotógrafa independiente), Paco de la Luca (Agustinazo), Nelly Vallejos (Llaqta) y Raúl Méndez (fotógrafo independiente). Cabe mencionar que existe una breve bibliografía respecto a los procesos y testimonios dirigenciales del distrito, promovidos por SEA o por iniciativas personales de algunos dirigentes. En estas publicaciones, si bien no se aborda como tema la movida cultural agustiniana, sí rescata algunos elementos relacionados.

migrantes del barrio” (Entrevista a Nelly Vallejos). También se desarrollaba trabajo educativo y cultural que consistía en talleres artísticos en la séptima zona a cargo de Víctor Salcedo, quien décadas más tarde sería alcalde del distrito<sup>69</sup>.

En esta década, y por la necesidad de asegurar el ingreso a las universidades que estaban en proceso de masificación, se abren academias pre-universitarias, entre las cuales se encontraba la “Academia Popular Pre Universitaria – APPU”, que además se dedica a formar grupos de teatro y música latinoamericana con sus alumnos. Esta academia fue impulsada por jóvenes de distintas tendencias políticas de izquierda y, tras un proceso de luchas internas y escisiones, sería hegemonizada por un sector vinculado a Sendero Luminoso. Finalmente, sus principales responsables son tomados presos en el primer gobierno de Alan García.

Desde sus inicios El Agustino, al ser fruto del proceso migratorio, estuvo compuesto por familias de distintas procedencias y culturas. Costa, Sierra, Selva, e incluso migrantes de otros países como China e Italia. Esta característica se vio reflejada en la diversidad de celebraciones y fiestas patronales que se realizaban en el distrito, plataforma de religiosidades y danzas de varias partes del Perú, con una fuerte impronta de las culturas andinas y de fiestas religiosas limeñas como la Procesión del Señor de los Milagros. Así Barbito recuerda estos rituales públicos:

“... lo que hoy es la Asociación de Vivienda Las Brisas de SEVIMA (...), por ejemplo, tenía una cancha de fútbol, donde había corrida de toros, se realizaban las fiestas patronales, lo que hoy es Hatary Llacta era la tribuna preferida para ver esas grandes fiestas, sin embargo, no era exclusivo, en todos los lugares habían fiestas que guardaban relación con las fiestas patronales de los lugares de procedencia de las personas ubicados en una circunscripción, por la Cooperativa Huancayo los huancaínos tenían una

---

<sup>69</sup> “En la séptima zona funcionó un local de la JAN, Junta de Asistencia Nacional, el joven que lo administró (Víctor Salcedo) realizaba actividades culturales con frecuencia y diversidad: danza, teatro, clases de guitarra, etc.” (Entrevista a Nelly Vallejos).

gran fiesta; en el pueblo joven 7 de octubre bailaban la chonguinada. En cada uno de los pueblos, hasta la actualidad, se realizan las procesiones que guardan relación con el culto que tienen sus ancestros” (2014, p. 170).

Dichos rituales públicos son un puñado de ejemplos, de muchos otros que se practicaban en el distrito, cuyos repertorios simbólicos y escénicos están emparentados con fiestas tradicionales andinas, recreadas colectivamente, pero esta vez en el nuevo contexto. De esta manera, los rituales públicos, compuestos de realizaciones escénicas, se articulaban a la experiencia compartida de las faenas comunales para la construcción material de viviendas y ornato distrital, para la conquista de terrenos e instalación de servicios básicos. Así los cambios urbanos se enlazaban con los cambios de lo urbano en el proceso de generación de comunidades emocionales de solidaridad, contención y reafirmación identitaria, enfrentando condiciones sumamente hostiles y precarias, donde las organizaciones populares tenían protagonismo a nivel local; y así como se conformaba una junta vecinal, también se crearon elencos de danzas, grupos musicales, comités de actos conmemorativos, entre otros.

Siguiendo otros rubros artísticos y culturales, Paco de a Luca (fundador y promotor del Agustirock y actualmente del Agustino), señala la aparición de algunos espacios para la formación y difusión artística y cultural. Uno de los más recordados es el Centros Cultural “María Parado de Bellido”, impulsado, entre otros, por Tomás Temoche, iniciando los setenta, como parte de un proceso de politización de jóvenes articulados a la izquierda, ya sea emocional, ideológica u orgánicamente<sup>70</sup>:

---

<sup>70</sup> “Muchos jóvenes de la zona ingresan a la universidad y como consecuencia adquieren una postura social y política y sobre todo con el MIR, Uceda, Javier Heraud, la muerte del Che, la toma de tierras de Hugo Blanco. Con esta realidad política aparecen los grupos culturales que se dedican a difundir las ideas de izquierda, pero usando el arte como un medio, aparecen grupos como María Parado de Bellido, era un club social deportivo que empezaron haciendo obras de teatro con jóvenes del barrio, pero con contenido social. Hicieron “Teodoro Tumba Tumba”. Este grupo se convierte en el Grupo de Teatro “Yawar” integrado por adultos y jóvenes.” (Entrevista a Nelly Vallejos).

De niño, en el barrio, en mi barrio había un centro cultural, varios, pero uno hacía teatro y pasaba películas, los días de su aniversario tomaba la calle y hacían carrera de huevo, costales, maratones, bingo, todo el barrio participaba y terminaba en una fiesta, cerraban la calle y tocaban grupos de ese tiempo tipo Los Mirlos. Ahí me vinculó, mi padre, amigo de los fundadores de uno de los grupos, El Centro Cultural “María Parado de Bellido”, él con otros dos fueron los personajes que fundaron, don Lucho, Tomás (Temoche) y don Serafín, a esos cuatro tipos mayores, tíos de treinta años (...) el Centro Cultural, aparte tenía un grupo de boy scouts también. Tomás Temoche era uno de los dirigentes, practicaban escultismo; entonces, al inicio todo niño le gusta pasear, hacer paseos al campo, eso significaba para todos los muchachos del barrio algo maravilloso, ahí me involucré y no sólo en eso, con sus obras de teatro semanales, cineclub también que pasaban en las paredes...” (Entrevista a Paco de a Luca).

En la misma época se activaron otros centros culturales en el mismo territorio, lo cual enriquecía las alternativas de los niños, niñas y jóvenes en una época donde era extremadamente difícil el acceso a talleres artísticos y espacios de recreación. Se puede identificar la labor cultural del Club Carmelitano y el grupo Javier Heraud que realizaban talleres, proyectaban películas y hacían tocaditas musicales con repertorios de canciones latinoamericanas<sup>71</sup>. Estas iniciativas de carácter cultural se dieron encuentro en el 1° Festival de Teatro de El Agustino, realizado de manera independiente en 1973 y organizado principalmente por el Centro Cultural María Parado de Bellido, al cual Paco reconoce como la “columna vertebral” de la movida cultural distrital de ese tiempo. Este festival fue importante porque logró aglutinar a la diversidad de grupos culturales del territorio con coincidencias

---

<sup>71</sup> “Otro grupo formado fue de la Corporación, el Grupo Musical Javier Heraud, (lo dirigía la esposa de Quintanilla, el primer alcalde de izquierda de El Agustino). Ellos hacían música latinoamericana. Habiendo sucedido lo del golpe (en Chile), acá se difundió la música latinoamericana de Inti Illimani, etc. y se propagó entre los grupos musicales formados de izquierda en El Agustino.” (Entrevista a Nelly Vallejos).

ideológicas y políticas de izquierda, conformando de un frente de grupos culturales<sup>72</sup>:

“... ahí se reunieron y asistí yo, llegaron patas del Javier Heraud, un grupo de Menacho (...), “Sin cadenas”, teatro, música de protesta; pero más teatro (...) el grupo “Juventud Unida”, estudiantes universitarios que querían formar una organización cultural. Recuerdo también un grupo muy importante, había un grupo a las faldas del cerro, terminando nuestra calle, al costado derecho, había una casilla y un colegio chiquitito, terminando eso se reunía a hacer teatro un grupo que se llamaba Escuela de Teatro del Agustino, el ETA, cantaban canciones de protesta y todo el rollo. Juan Muñoz fallece en el 79 pero fue uno de los gestores importantes, el mueve todo el teatro independiente, un grupo fabuloso. Juan involucra al que fue el alcalde del Agustino, él integraba ese grupo, y otros patas más. Eran como doce grupos, de teatro principalmente, todos... Uno de esos grupos lo integra la esposa de Quintanilla que también fue alcalde del Agustino, que era asombrosamente apasionada, mucho más que su esposo, era militante del MIR, (...) Los de María Parado era un grupo más de jóvenes (...) dan giras por todo El Agustino, se hacen a la altura del María Parado dos fechas... se termina, se cierra... En realidad, la columna vertebral fue el María Parado y ya en ese tiempo Temoche se cambia, porque ese grupo del María Parado incluía a los boy scouts, al grupo deportivo, otras cosas, alfabetización y el grupo de teatro. El grupo de teatro se pone Yawar, fines de los 75. Como grupo de teatro Yawar hace cosas bien bonitas, cada mes había un grupo de afuera, tipo Yuyachkani hacía música, después hicieron “La Madre” y lo presentaron ahí en el teatro de la UNI, hubo varias obras de varios autores, Claudia Dammert, no me acuerdo muy bien, pero

---

<sup>72</sup> Así lo recuerda la hermana Milagros Valdeavellano, en testimonio recogido por Bereniz Tello: “Con los chicos de la parroquia empezamos a juntarnos con el grupo de teatro Sin cadenas, con Oswaldo Candia y los chicos Miranda. Realizamos el Primer Festival de Teatro en 1973 e íbamos sábados y domingos por los pueblos de El Agustino. Después de esa experiencia hicimos el Frente de Grupos Culturales de El Agustino con la idea de que nuestras obras intenten reflejar la problemática del barrio. Entonces hicimos un cuestionario para hacer un censo y levantar la información, sacamos un boletín del Frente de Grupos Culturales.” (2017, p. 4-5).

pasaron muchos grupos de teatro por las presentaciones del Yawar ¡Imagínate! Todos los que vieron ese tipo de cosas fueron formando un espíritu crítico, afilaban la crítica apuntando hacia lo estético”. (Entrevista a Paco de a Luca).

Llegado el año 74 se conforma una organización de carácter vecinal que toma el nombre de “Movimiento Cultural Social”. Entre sus impulsores estaba el dirigente William Buendía Castro, en ese entonces estudiante de escultura de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, quien cuenta que se hacían actividades artísticas, de animación sociocultural y propuestas deportivas. Su testimonio coincide con otros testimonios recogidos en el libro del SEA, en el hecho de describir al distrito como un territorio articulado a las dinámicas políticas, sociales y culturales que ocurrían en la ciudad y el país:

“Yo comencé a traer compañeros de la Escuela de Bellas Artes; otro trajo teatro, otros trajeron títeres y así una cantidad de actividades de tipo cultural. Se hacen actividades en la vía pública. Comenzamos a pasar películas (...) El primero de mayo de 1974 se crea el Movimiento Cultural Social.

Nosotros traíamos profesores: Ernesto Ráez, profesor de teatro que ahora creo que está en Europa, ha venido acá varias veces con su señora, que se apellida Rebolledo. Mucha gente participaba con nosotros (...) Todo se hacía en la calle, en el parque, nos fuimos organizando, incluso se hacía deportes. Mi esposa estaba en la asociación de voleibol” (1995, p. 67).

En esta época y en el contexto social y político de El Agustino la idea preponderante del arte estaba signada por su rol instrumental para alcanzar objetivos políticos en el escenario nacional (por ejemplo, acumular fuerzas y organizar acciones para el derrocamiento del gobierno militar de Morales Bermúdez), para “concientizar al pueblo” (a través de las obras de arte, entendidas en una lógica similar a las tareas político-partidarias de propaganda y agitación) o

para dar sostenimiento estético y técnico a necesidades inmediatas del quehacer organizativo local en cooperación con otras organizaciones locales<sup>73</sup>, abrigados de una mística e identidad territorial, pero articuladas a un contexto de grandes transformaciones (recordemos que en estas épocas la escena mundial se encontraba en ebullición y América Latina se remecía con el impacto de la Revolución Sandinista<sup>74</sup>) y que les permitía brindar grandes esfuerzos personales y colectivos que se reflejaron en el cambio urbano<sup>75</sup>.

Así las comunidades emocionales se forjaban en las dinámicas locales de cooperación, asambleas y rituales públicos, revistiendo el esfuerzo colectivo frente a las necesidades concretas con un repertorio ideológico revolucionario y una vivencia estética de diversas identidades migrantes, altamente performativas. Estos procesos no estaban exentos de tensiones internas de carácter organizativo, político y cultural; asimismo, se encontraban atravesados por los repertorios simbólicos y los sistemas emocionales de la capital y los medios de comunicación.

---

<sup>73</sup> Alude Bereniz Tello: “En ese sentido, Mariano Melgar, vecino, activista político e hijo de una de las fundadoras de los primeros comedores autogestionarios del distrito, recuerda que “hubo un grupo que trajo el comedor de la segunda zona, con ellos fabricamos una especie de mesa, le pusieron un fluorescente e hicimos un dibujo bonito y luego empezamos a colocar un papel encima del otro porque se reflejaba, después pintábamos a mano, con témpera, con todas las ganas de los jóvenes de pintar. Hacíamos nuestros afiches a mano y lo pegábamos en las paredes para llamar a los talleres, para hacer una presentación en los años 78, 80. Mi madre, que es la del comedor, tenía los contactos a través de la parroquia para traer a estos grupos” (2017, p. 5).

<sup>74</sup> “... y cuando se da, la revolución Sandinista, todos creían que la revolución estaba a la vuelta de la esquina, justo en el 78, 79, tanto que mi promoción se llamaba Augusto Sandino” (Entrevista a Paco de Luca).

<sup>75</sup> “... había un rollo que repetían todos mucho, porque todos tenían tendencias de izquierda distintas, había un rollo en el que todos coincidían, hasta ahora lo recuerdo “El arte es una herramienta para la concientización y educación del pueblo”, en este caso era transformar la sociedad para derrocar al gobierno militar, los volantes, el teatro y la música, todo coincidía ahí, el rollo era transformar la sociedad, escuchar el cambio radical de la sociedad, todos querían socialismo y se peleaban los métodos, que los rusos, chinos, cubanos... pero coincidían en ese lema y ese compromiso los hacía trabajar duro, amanecerse mucha religiosidad, batallar, sacrificarse noches y días, pegar volantes, eso nos unía. No sólo los grupos culturales, la organización vecinal también, organizaciones que peleaban por remodelar el Agustino totalmente, abrir las calles, todos vivían en casas de cien metros cuadrados y otros de doscientos, no era justo, esas tierras pertenecían al Estado, por eso cuando vino SINAMOS organizó a la gente ahí a los comités vecinales, segunda, tercera y hasta sexta zona, la sexta tenía al María Parado, Javier Heraud, El Carmelitano y los cines independientes, fue el polvorín ahí y la zona donde el gran cambio se dio...” (Entrevista a Paco de Luca).

Otros espacios de difusión cultural fueron los cines del distrito, que existían ya en la década del setenta. En El Agustino existieron cuatro cines. El primero “Patria”, también llamado “Santoyito”, quedaba en el Jirón Ocros y era de la familia Olazabal; Cine “El Agustino”, en la cuadra 14 de la Avenida Riva Agüero, de la familia Rodríguez; Cine “Central”, ubicado en la cuadra 11 de la Avenida Riva Agüero; y el Cine “Riva Agüero”, en la cuadra 7 de la misma avenida. En la década del setenta estos cines presentaban películas de cartelera comercial y se realizaban para conciertos de grupos de cumbia (como Los Destellos, Los Mirlos, entre otros), siendo altamente frecuentados, pero ya entrada la década del ochenta decaen por la falta de mantenimiento y las consecuencias sociales del inicio del conflicto armado interno. Buscando sobrevivir, los cines empiezan a proyectar películas pornográficas y a alquilarse para eventos evangélicos y conciertos de boleristas.

En este momento se acercan a dichos cines los conciertos de rock con grupos limeños de moda y películas extranjeras<sup>76</sup>, los cuales fueron espacios donde se iba amalgamando gustos, estilos y afinidades sostenidas sobre la base de referentes culturales extranjeros como el rock, distintos a los que promovían los centros culturales del distrito de tendencias izquierdistas y que generaron discusiones de carácter político, acusando de “alienados” a quienes se acercaban a estas expresiones<sup>77</sup> y, a la larga, marcando distancias generacionales, políticas y culturales<sup>78</sup>. Con la llegada de los centros comerciales, ya en el siglo XXI, aparecieron en el distrito las primeras cadenas de cines que reemplazaron a los

---

<sup>76</sup> Raúl Méndez resalta la presentación de la película “La Ley de la Calle” en 1985, organizada por los mismos grupos que hacían los conciertos de rock.

<sup>77</sup> “Entonces para Tomás Temoche, y toda esa gente, esos chicos eran alienados, eran la alineación, tú tienes que tocar música latinoamericana, si te gustaba la cultura yankee eras un alienado. Cuando fuimos a ver “Tommy” (musical basado en la ópera rock del grupo The Who y realizada por el director inglés Ken Russell en 1975), todo el mundo estaba ahí y los encuentro a todos, todo el mundo, le digo al dirigente del colegio Mariátegui “¿Qué haces acá?”, “Estamos viendo cómo actúa el enemigo”. Al barrio llega esa música y la música no tiene dueño, te gusta y te gusta, sea quien sea”. (Entrevista a Paco de Luca).

<sup>78</sup> Cabe mencionar que ese proceso no se propició solamente por los cines, sino por familias de El Agustino que tenían acceso a discos extranjeros y que hacían dinámicas de intercambio y compra-venta, así como la conformación de circuitos rockeros en Lima que, poco a poco, se irían consolidando.

anteriores y estandarizaron su oferta, además de la proliferación de cabinas de Internet, conexión en casa, celulares y la piratería de películas en DVDs, que hicieron más accesible aún las producciones cinematográficas.

Un hito en el proceso político de organización popular del distrito fue la creación de la Federación de Pueblos Jóvenes y Urbanizaciones Populares de El Agustino en diciembre de 1979, resultado de décadas de aprendizaje dirigencial. Éste fue el mayor esfuerzo de centralización de organizaciones populares de la década y recibió el apoyo de la alianza política Izquierda Unida. De ella surgieron demandas, movilizaciones y el Primer Encuentro de Mujeres. Raúl Méndez recuerda que desde esta plataforma también se organizaron diversas iniciativas culturales. En paralelo, se conformaron grupos de cumbia que, aunque su objetivo era “vacilarse” y “tocar entre patas”, lograron tener cierto reconocimiento como “Los Denis” y “Los Ribereños”, bandas formadas por vecinos del distrito y solicitadas para animar las fiestas de los barrios agustinianos<sup>79</sup>.

A partir de los años ochenta, desde los barrios y con el apoyo de diversas organizaciones, se intensifican la labor cultural. El Centro de Educación Popular “Servicios Educativos El Agustino - SEA”, vinculada a los jesuitas, fue un motor institucional decisivo para dicho fortalecimiento<sup>80</sup>. De este esfuerzo institucional surgen grupos de alfabetización, bibliotecas comunales, talleres culturales,

<sup>79</sup> “Había jóvenes a quienes le gustaba la cumbia andina: “Destellos”, “Ecos”, “Girasoles” y se forman bastantes grupos, pero pensando solo en vacilarse y se juntaban y muchos alquilaban las salas de ensayo que alquilaban los instrumentos con micrófonos y tocaban ahí solo por vacilón. Uno famoso de Araceli Catalán fueron “Los Dennis”, grabaron un disco y eran los favoritos para ser contratados para las fiestas en El Agustino. “Los Ribereños” que tocaban “Don José”, estaba integrados por varios vecinos de El Agustino.” (Entrevista a Nelly Vallejos).

<sup>80</sup> Recuerda la fotógrafa, activista y agustiniana, Rosa Villafuerte: “... y en el 83 vinimos ahí y casi enseguida me puse pues a participar en el comedor popular de la zona eso me llevó a conocer a la gente del SEA de la parroquia, porque el comedor, digamos que la dirección de comedores populares del Agustino tenía sus reuniones en el SEA. Al yo participar ahí participaba en los talleres de recreación infantil, primero como participante, como beneficiaria y luego como delegada para poder capacitar a otras personas, en esas circunstancias es que empecé a involucrarme en la movida cultural, porque se organizaron los primeros juegos florales agustinianos” (Entrevista a Rosa Villafuerte).

danzas, entre otros<sup>81</sup>. En 1984, por iniciativa de músicos y miembros de SEA, como Kike Larrea y Freddy Gil, se impulsa un encuentro de grupos de chicha, que incluyó conciertos y espacios de debate con el fin de reivindicar este estilo, asociado al gusto “lumpen”, “maleado”. En 1985, SEA convoca un primer encuentro de grupos culturales en el que participan diez grupos de música latinoamericana y se realiza de manera descentralizada en cinco zonas de El Agustino.

En junio del año siguiente SEA promueve, a través de su área de comunicaciones, el proyecto “Taller de Fotografía El Agustino”, el cual derivaría breves años después en la creación institucional de “Taller de Fotografía Social – TAFOS”, cuyo principal objetivo “era generar sistemas de comunicación mediante el fotodocumentalismo social, sobre la base de dos ejes, la comunicación y la organización popular”. El proyecto realizaba talleres de fotografía dirigido a líderes sociales de El Agustino en Lima y Ocongate en Cusco, quienes registraban documentalmente su realidad (PUCP 2009). Esta experiencia significó el primer encuentro con la fotografía de quienes después sería reconocidos fotógrafos y fotógrafas, como Daniel Pajuelo, Rosa Villafuerte, Raúl Méndez y Gloria Calderón entre otros y otras<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> “... eran grupos que tipo bibliotecas comunales en la parcela A, en la sexta zona que eran las que más conocía yo, después las que estaban vinculadas que salían de los propios comedores populares, el grupo Llaqta por ejemplo que empezó a salir su participación desde el comedor de la segunda zona (...) originalmente era de El Agustino con Víctor Conto, Hilda Córdor, está Nelly Vallejos, está Jaime...”. (Entrevista a Rosa Villafuerte).

“A través del SEA se forman varios grupos musicales: URPI en Nocheto, el grupo de la Parcela B, En la segunda zona se creó el primer comedor popular del Perú y de El Agustino y los hijos de las señoras participantes formaron un grupo de música latinoamericana que existió hasta cerca de los 90, otra experiencia de enseñanza de danza con el comedor de la sexta zona, con niños, Llaqta se hizo presente y enseñó ahí, estuvimos con Víctor Conto, integrante y poblador de la segunda zona, ahí funcionó la Biblioteca “Juan Gonzalo Rose” que realizaban actividades culturales.” (Entrevista a Nelly Vallejos).

<sup>82</sup> Participaron de los Talleres – TAFOS en El Agustino las siguientes personas: Gloria Calderón, Ana Castellanos, Juan Chávez, Oscar Garay, Alex Laos, Inés Lavado, Flor Melgar, Raúl Méndez, Donato Montero, Daniel Pajuelo, Fernando Tello, Rosa Villafuerte y Jorge Vivanco. El proceso fue acompañado por el área de comunicaciones de SEA y Enrique Watanabe. (Entrevista a Rosa Villafuerte).

El inicio de esta década también conoció la creación del centro de preparación pre-universitaria denominado “Juan Gonzalo Rose”, al desprenderse de la Secretaría de Cultura de la Organización Vecinal VI Zona, COPRODE. Su intensa actividad resultó atractiva para un conjunto de jóvenes que empezaron a desarrollar otras actividades como música, teatro, poesía y una biblioteca popular. Dicha institución estaba articulada a organizaciones de izquierda participantes de Izquierda Unida.

Aproximadamente a mitad de la década se formó una amplia constelación de grupos de rock, entre los que destacan los grupos Simbiosis<sup>83</sup>, a cargo de Kike Larrea y Freddy Gil (quienes ya venían explorando la fusión del rock con estilos locales), con Fernando Tello “Boogie” en voz; Sabotaje, entre otros. Las organizaciones culturales deciden organizar los Primeros Juegos Florales Agustínianos (el 19 de octubre de 1985 en el Local Comunal de la VI Zona, Pasaje Los Andes S/N)<sup>84</sup>, contando con el apoyo de SEA y la apertura de la gestión municipal del alcalde de izquierda, Jorge Quintanilla Alarcón<sup>85</sup>.

Paco de Luca forma el grupo cultural “La Familia Azul”, dando continuidad al trabajo cultural iniciado en la década pasada por los centros culturales del distrito, pero con una actitud rebelde que buscaba diferenciarse de la actitud militante de los grupos culturales de izquierda. Este grupo realiza el primer festival de rock del

---

<sup>83</sup> Según Larrea: “Para mí, Simbiosis fue una de las experiencias pioneras en el movimiento de rock que nace en El Agustino y que sacude al Perú en los siguientes años, con grupos como Los Mojarras, La Sonora del Amparo Prodigioso o Kamuflage. No es casualidad que, en la única foto que conservo del grupo, aparezcan, tocando las congas, Julián “Kilo” Franco, conguero de Los Mojarras e inagotable animador cultural de El Agustino y, fumando sentado en el escenario, un adolescente en esa época, “Schenique” Camargo, fundador, compositor y líder de La Sonora del Amparo Prodigioso” (2018).

<sup>84</sup> Según el volante del evento y el testimonio de Kike Larrea, participaron: Grupo Cultural Llaqta, Asociación Cultural Q’oyllor Ritti, Río Pallanga, Vientos del Pueblo, La Super Crema, Simbiosis, Guerrilla Urbana, Leuzemia, Zcuela Crrada, Temporal, Daniel F, y Del Pueblo y Del Barrio.

<sup>85</sup> Según testimonio de Félix Guillén recogido por Bereniz Tello: “Esa movida hizo que se desarrollaran un conjunto de actividades paralelas al concurso, incluso hubo un ciclo de películas en el Cine Riva Agüero. Fue todo un año en el que se hizo cosas con mucho esfuerzo, fue cuando yo conocí a los rockeros subterráneos, Leuzemia, Sociedad de Mierda, entre otros, además de grupos conformados por gente de la sexta zona y algunos trabajadores de aquí de la parroquia, Kike Larrea, por ejemplo. Había una canción dedicada a El Agustino que se llamaba 18 cuerdas de la Riva Agüero.” (2017, pp. 6-7).

distrito, siete años antes del nacimiento del Agustirock, definiéndose como un antecedente del mismo, y el “Festival de la Canción Mariateguiana” en el emblemático colegio José Carlos Mariátegui. Las principales motivaciones de quienes impulsaban estas movidas no se relacionaban a afinidades ideológicas ni programáticas. Provenían de una fibra “existencial”, de una necesidad por colectivizar el deseo, la juerga, y construir un reconocimiento. Dice Paco:

“Cuando vimos que ese discurso radical, anacrónico se da, nos retiramos de eso y formamos algo más existencial, cotidiano, no queríamos cambiar el mundo, sólo pasarla bien en el barrio, le pusimos “La Familia Azul”, ningún nombre tipo Yawar, ni nada, estaban de moda los nombres en quechua. “La Familia azul”, por Eguren. Había talleres, y ese grupo desarrolla para el primer festival full rock del Agustino”.

“Yo creo que era una necesidad de reconocimiento. Lo que dice Daniel F: “Oirán tu voz”, eso. De repente no lo analizaron bien, pero ese sentimiento estaba: quería que me vean, ser estrella de rock, que las chicas me vean, el deseo de ser felices, porque no sé si te das cuenta, los setenta era una crisis, en los ochenta igual y tú te preguntabas en qué momento ibas a ser feliz, y se da ahí, se da en eso ¿Qué fue la base? Todo lo que te conté. Apuesto a que no habría Agustirock si no hubiese habido lo otro”.  
(Entrevista a Paco de a Luca).

Desde 1989 surgen los festivales del “Agustirock”, a cargo de la Asociación Cultural G.R.A.S.S. (Grupos Rockeros Agustinianos Surgiendo Solos). Festivales de rock en el distrito que condensaban toda una década de transgresión que se podía evidenciar en su distancia a las posiciones dogmáticas del período de conflicto armado interno, y que musicalmente se expresaba en la libre mezcla de estilos y tendencias. No obstante, no eran personas ni grupos alienados de la convulsionada realidad social. Varios de sus impulsores apoyaban a “Izquierda Unida”, sin perder su crítica a las formas restrictivas que los partidos de izquierda

propugnaban a nivel cultural y político en dicha época<sup>86</sup>. Paco de a Luca fue uno de sus fundadores:

“En este quehacer, en esa forma de vivir, crecimos nosotros, los hijos de inmigrantes, y crecimos escuchando la radio, por ejemplo. Cuando escuchábamos la radio escuchábamos en la mañana al Padre; temprano por la tarde, boleros; un poco después, algo de rock. También escuchábamos a los “cumbiamberos”. ¿Qué sucedía en el barrio? Sucedió que había que expresar todo lo que pasaba alrededor. En una canción mi amigo “Cachuca” de Los Mojarras dice: “Topos de fierro van golpeando al gigante piedrón con la certeza de que será su lugar el cerro... y luego piden chicha, piden ron, hace un... saca un cuchillo...”. Esas eran las letras de las canciones que se creaban en esa época. Después de escuchar atentamente las letras, descubrimos que simplemente era lo que sucedía en el barrio, el proceso de querer abrir la calle, el proceso de hacer el “tono” para abrir la calle, y simplemente la joda, el humor mezclado con las canciones. También se mezcló algo que era un pecado en ese tiempo: se mezcló la chicha con el rock.” (Municipalidad de Lima 2013, p. 36).

La recepción fue tan potente que, año tras año, los festivales crecían en público y se sumaban bandas reconocidas de los diversos circuitos de rock limeño, llegando

---

<sup>86</sup> En entrevista con Paco de a Luca “... como ese grado de fanatismo mesiánico (...) también de los partidos como Izquierda Unida, muchos militantes, yo también hice campaña por la Izquierda Unida, Barrantes y todo eso; pero ellos tenían como que “eso era alienante” y siempre era como que alguien te quería poner un muro frente a ciertos gustos, inclinaciones estéticas, te dicen que te debe gustar y que no. Felizmente el espíritu crítico que nos inculcaron en el colegio Mariátegui, también los jesuitas, de navegar contra la corriente y si te hace sentir bien pues muy bien. A mí me gustaba La Cachina, escuchaba rock and roll, no sabía inglés, pero me gustaba, hasta su estética, esa cosa loca y extraña de ver a Kiss pintándose, el rock mismo que era como un poco de violencia y desinhibirse... no te pueden poner muros ante eso. Empezamos a ver con más distancia, eran nuestros patas para la lucha o pelear por el agua, desagüe, aumentos, pero eso de acá no es mi gusto y no queríamos meterle ideas a nadie “¿Por qué escriben poesías de amor? Mejor poesía política”, todo ese rollo... Queríamos escribir cosas huevonas. Pero igual la cabra siempre tira al monte, y escribías cosas relacionadas a tus vivencias. Por ejemplo, en conciertos de la campaña de izquierda, todos los grupos de rock participaron en la campaña, yo pensé que era amistad, pero era una suerte de compromiso, nostalgia, eran más tus amigos ellos, con los que has pasado tus luchas, has comido el mismo pan; que, ante otras personas, como que Izquierda Unida u otro de izquierda te invitaba en otro distrito, no ibas, pero al de tu barrio sí por cercanía”.

a ser un referente de la movida rockera de la ciudad y el país, teniendo como pico de crecimiento el año 1995 (luego continúan con interrupciones hasta el 2002). Parte de este proceso se relacionó con la exposición televisiva de Los Mojarras, debido a que una de sus canciones, “Triciclo Perú”, fue el tema principal de la famosa telenovela “Los de arriba y los de abajo” (1994), posicionándose como uno de los himnos del rock peruano y dándole al grupo una proyección nacional<sup>87</sup>.

La apuesta existencial de poner el deseo por delante de la violencia tuvo éxito, en tanto logró articular voluntades del distrito y convocar a miles de jóvenes en pleno conflicto armado interno y en medio de la dictadura fujimorista. Además, estos festivales fueron plataformas que sirvieron para el despegue de bandas como Los Mojarras y La Sonora del Amparo Prodigioso, entre otras. Años después, como una escisión del Agustirock, surge el “Agustinazo”, con la misma lógica de trabajo cultural que su antecedente, pero con bandas jóvenes como “La Nueva Invasión”, “5 Millas”, “Los Mortero”, “4 de 5”, entre otras. El Agustinazo logra revitalizar la movida rockera, constituyéndose en una bisagra intergeneracional entre la experiencia del “Agustirock” y los grupos rockeros agustinianos del nuevo milenio.

En la década de los noventa los grupos culturales seguían desarrollando trabajos barriales en distintas zonas de El Agustino, algunos dando continuidad a lo emprendido y otros abriendo nuevas organizaciones. Ya desde fines del ochenta se reconocían grupos como “Kallpa Canto” y “Tierra Brava” en música folklórica, y el “Grupo Wayra” en danzas. Para esta época la violencia política había inundado la cotidianidad de amplias zonas del distrito y no era seguro para las propias organizaciones culturales sostener sus procesos en esas circunstancias. En medio de la presencia de Sendero Luminoso y de la persecución política de la dictadura fujimorista, varios grupos culturales optan por replegarse. Según Raúl Méndez, los

---

<sup>87</sup> Según Vargas: “Si bien es cierto, el denominado rock-fusión ya había establecido nexos con ritmos andinos y se habían formado grupos como Polen y Del Pueblo que incluían zampoña, quena y charango en su repertorio, Los Mojarras llevaron ese primer experimento multicultural a escala nacional. A partir de su incursión en la telenovela Los de arriba y los de abajo, que tuvo difusión masiva a partir de la década de 1990, podemos hablar de una irradiación cultural, no solo hacia los sectores sociales emergentes que consumían sus producciones, sino hacia todo el territorio nacional” (2008, p. 5).

grupos que se mantienen en actividad son principalmente los grupos de música, danzas y se constituyen otras iniciativas como los comités de Derechos Humanos y la Escuela de Arte El Agustino<sup>88</sup>. A decir de Nelly Vallejos, se supo responder afianzando el vínculo con la gente, en especial con los jóvenes, y manteniendo la comunicación y los intercambios entre grupos culturales del distrito<sup>89</sup>:

“En los 90 con “Perspectiva”, grupo formado por psicólogas despedidas de WARMI (que trabajaba con comedores en Independencia) comenzaron a trabajar con los jóvenes del cerro El Agustino, exactamente María Chirinos y Nelly Vallejos trabajaron por casi tres años en organización con jóvenes, se formó el grupo “Sangre Joven” y se realizaron actividades de formación cultural y deportiva. Durante este tiempo se acercaron los jóvenes organizados en la Biblioteca Popular del Cerro 7 de Octubre y se comenzaron a realizar actividades en conjunto. Se reanudó la actividad de la yunza que por varios años había dejado de celebrarse, se realizó con la participación de “Llaqta” y luego los jóvenes del lugar continuaron con la realización de la actividad. “Sangre Joven” también participaba de las actividades organizadas por el grupo de la biblioteca de 7 de Octubre. Participó también Marjorie Evans, actriz de la Escuela Nacional de Arte Dramático, realizando talleres de teatro. La presencia de Sendero se hacía sentir pues fuimos amenazadas y ordenadas a no continuar con el trabajo hasta que ellos nos den el permiso a lo que contestamos que no lo íbamos a hacer pues considerábamos que nuestro trabajo era importante en ese

---

<sup>88</sup> Información recabada de la entrevista a Raúl Méndez, 05 de mayo de 2020, la cual se amplía en el testimonio de Manuel Conde, recogido por Bereniz Tello: ““Con la Escuela de Arte de El Agustino hicimos un gran pasacalle en los noventas, ahí estuvimos con Ivonne Lima, Azucena Chilquillo, Vladimir Ramos, Javier Maraví. Pero ya había una movida antes, en los ochentas, de música folklórica y latinoamericana con Domingo Justino Minaya, con Cachuca, eran los primeros Mojarras íbamos a polladas, hacíamos actividades culturales, yo en ese tiempo hacía mimo y también” (Entrevista Manuel Conde, setiembre 2017)” (2017, p. 8).

<sup>89</sup> “Sí existían espacios de encuentro, se invitaban cuando realizaban actividades, como cada barrio tenía su comité que cuando realizaban actividades económicas y sociales invitaban a grupos del barrio y de otras zonas. Las fiestas de año nuevo, organizadas por las organizaciones de izquierda era el lugar de encuentro de todos los grupos de la zona. Eran encuentros de distracción, no se organizaron en función a una propuesta cultural, la izquierda en esa época (creo) utilizaba el arte como un relleno”. (Entrevista a Nelly Vallejos).

momento. Dos agentes de Sendero comenzaron a participar en las actividades de Sangre Joven y al cabo de 2 meses se acercó un dirigente del cerro a decirnos que ya nos habían investigado y que teníamos el permiso para continuar trabajando, la verdad es que nunca dejamos de hacerlo. El trabajo se realizó por dos años y medio, y luego los jóvenes continuaron solos por varios años más.” (Entrevista a Nelly Vallejos, 29 de abril de 2017).

En el rubro teatral del distrito se puede rastrear los esfuerzos del “Centro Cultural María Parado Bellido”, que ya se han comentado, y su posterior transformación al grupo teatral “Yawar”, bajo la conducción de Temoche, siendo el grupo teatral más antiguo del distrito. A la par se realizaron talleres y experiencias de elencos de teatro de la mano de personas vinculadas al ámbito teatral que llegaban a El Agustino motivado por un compromiso social y/o político, o convocadas a través de SEA. Recuerda Nelly Vallejos que: “Teresa Ralli y Miguel Rubio vinieron en el 74 a hacer un grupo de teatro en San Pedro, hicieron como la historia de San Pedro. La obra se llamó “Hombres sin tierra”, con pobladores. Aún no existían los Yuyas, parece que después de esa experiencia salió”. (Entrevista a Nelly Vallejos). Este comentario coincide por lo contado por William Buendía y Rosa Villafuerte sobre la participación de reconocidas personalidades del teatro como Ernesto Ráez y Jorge Chiarella, entonces director del grupo teatral Alondra, que realizaba capacitaciones para jóvenes, junto a Celeste Viale, que en ese tiempo trabajaba en SEA. Ello permitió que se abrieran posibilidades para que esos jóvenes pudieran presentarse fuera del distrito.

Tras la caída de la dictadura fujimorista, existe un renacer de iniciativas culturales en el distrito<sup>90</sup>, con fuerza y acogida, pero sin la capacidad de articulación de las décadas anteriores. Actualmente se puede mencionar iniciativas importantes como la “Escuela de Teatro y Circo de El Agustino”, la Biblioteca Infantil Huancamaná

---

<sup>90</sup> Raúl Méndez incide en que muchas de las organizaciones culturales de El Agustino jugaron un rol importante en el proceso social que aportó a la caída de la dictadura (Entrevista a Raúl Méndez).

“Biblioeducartes”, así como el trabajo artístico y de animación cultural que realiza el contador de cuentos, Manuel Conde y su agrupación “Contarte Tanto”, y el Centro Cultural Waytay, organizadores desde el 2008 del “Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA”. Este festival de teatro articula a varios grupos teatrales del distrito, Lima y Perú, así como a otras movidas culturales del distrito (danzas, rock, etcétera). El FITEA se ubica dentro de otros festivales realizados en Lima por grupos de cultura viva comunitaria como la “Fiesta Internacional de Teatro de Calles Abiertas - FITECA”, de La Gran Marcha de Los Muñeones en Comas; y el “Festicirco”, de Arena y Esteras en Villa El Salvador; entre otros.

### **3.1.3. Movidas culturales distritales en el siglo XXI**

El cambio de siglo, ha significado un proceso de renovación de las movidas culturales distritales y, al mismo tiempo, una profunda dispersión y dificultades para articular iniciativas en el mediano plazo. Los espacios que han servido de bisagra transicional entre ambos siglos han sido, por un lado, los grupos teatrales y folklóricos, con su afirmación en el trabajo colectivo y local, expresado en talleres y plataformas de encuentro teatral (un rol sustantivo jugó en ello el FITEA); y, por otro lado, la movida rockera y sus plataformas de encuentros musicales (el proceso de Agustirock y Agustino). A nivel institucional, los jesuitas han apoyado dichos procesos de renovación a través de la ONG SEA, la Asociación Martín Luther King, la Parroquia Virgen de Nazareth y organizaciones afines.

Desde mediados de la primera década del siglo XXI una nueva y abundante generación de grupos, que no provienen directamente de las movidas culturales previas, han logrado nuclear nuevas generaciones en lo que denominan “trabajo barrial”, similar al concepto de “trabajo de bases” utilizado en los procesos de militancia cultural de décadas anteriores. Esta generación de grupos ha incorporado nuevas dinámicas, estilos, identidades, referentes y lenguajes artísticos.

En el 2005 aparece la movida de hip hop de El Agustino, articulada a toda una movida metropolitana, con la Organización de Jóvenes Unidos en Lucha (O.J.U.L.) en la séptima zona. En 2006 se articulan con la Asociación “Martin Luther King”, relacionada a los jesuitas, creando una disquera y desarrollando talleres de hip hop. En el 2007 surge “Onda Family” y, al año siguiente, “Arte de Calle”, ampliando el espectro de trabajo barrial de los grupos agustinianos a otros distritos de la capital e incluso fuera de Lima, con el apoyo de diversas instituciones, para realizar presentaciones artísticas. “Hermanos Por Causa” nace el 2009, junto con “Terco”, afianzando vínculos y organización a partir de encuentros e intercambios en espacios públicos del distrito (también llamados “zonas liberadas”).

Posteriormente, trabajan en otros espacios públicos e institucionales como la Plaza de Armas del distrito, El Cenicero o La Casa del Niño, así como en otros barrios populares de Lima y Callao. Se conforma la crew “Ritmo y Vuelo”, principalmente desde el break dance y se desarrollan talleres de hip hop en la Casa del Niño durante el 2011. Durante los tres años siguientes estos grupos desarrollan “cines barriales” y graffiti (legal e ilegal) con énfasis en el Cerro 7 de Octubre; y participan en movilizaciones, protestas sociales y otras plataformas culturales alternativas de la ciudad (por ejemplo, la Feria “Antifil”, presentando poesía y fanzines para la autogestión). El grupo de break dance “Smile” realiza presentaciones en otros distritos y en eventos masivos como “Pura Calle”, “DBI” y otros. Algunos graffiteros del distrito empiezan a viajar a otros países latinoamericanos. El 2015 aparece el colectivo “Hip Hop Qhispikay (Inteligencia en Movimiento Libre)”, quienes se identifican como “nómadas multidisciplinarios hiphoppas militantes”, y cuyo objetivo es “fomentar espacios públicos de arte y libre expresión” y promover “la auto-educación, la organización social y la construcción de la auto-gestión”, orientándose al desarrollo de talleres y eventos comunitarios para jóvenes<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Hip Hop Qhispikay, 2020.

Ya en el 2017 se activa de manera autogestionaria el grupo “Agustino AM Rap”, con el fin de retomar la movida de hip hop en el distrito. Este mismo año se funda “HHUVA”, en el marco de las reuniones del Consejo Distrital de Participación de la Juventud, incorporando a grupos, crews y personas independientes; e impulsando las movidas “Agustino Clandestino Rap” en Tayacaja y “Proyectarte en el Barrio” en La Rivera – Puente Nuevo, iniciativas que, según el grupo: “fueron fundamentales para impulsar, masificar y unificar los 4 elementos desde el barrio”<sup>92</sup>. Asimismo, se conforma el “Colectivo Hip Hop al Parque”, entre otras iniciativas colectivas.

En la actualidad existen otras formas de “trabajo barrial” en el distrito que combinan distintas dinámicas de producción, pautas de organización, articulación y lenguajes artísticos. Entre ellos se encuentra “La Clínica de los Sueños”, del barrio La Pampita del Cerro El Agustino, quienes realizan talleres para niños y niñas de artes escénicas, poesía y audiovisuales, impulsando plataformas culturales de participación barrial como el “Rompeolla”, “Poesibarrío”, “Campeonatos” de trompo y cometas; y la producción de cortometrajes comunitarios exhibidos en distintas partes del Perú y Latinoamérica. Esta organización también cuenta con una amplia gama de aliados, entre los que se cuentan varios de los grupos de rock, teatro y hip hop ya mencionados; los grupos “Comedor Autogestionario de la Sexta Zona”, “Acción Poética – El Agustino”, “Colectivo Juvenil El Agustino”; así como “Iniciativa Libre”; y “Tamboras Resistencia” (estos dos últimos casos no son organizaciones del distrito, pero participan y apoyan con regular frecuencia).

Además, influenciados por la movida rockera anterior (Agustirock, Agustino), se han formado recientemente otras iniciativas en dicho género como “Casa Musical Neosica”, “Expresarte”, “Agustinarte” y “Pulsión Rec”, manteniendo cierto eco de las formas de organización interna y producción de décadas anteriores en el

---

<sup>92</sup> HH UVA, 2020.

distrito<sup>93</sup>, pero con dinámicas propias de intercambio y producción musical que se expanden más allá del distrito. Asimismo, existe un gran número de grupos de danzas folklóricas como Fraternidad Juventud San Miguel; así como de grupos de tarkas y sikuris, entre los que se encuentran los Talleres Académicos Culturales – José María Arguedas, que se reúnen a ensayar en distintas zonas del distrito, siendo el Parque Bosque Huanca es un lugar destacado por albergar a varios de estos grupos de danzas y música de distintos distritos, y las zonas altas.

Desde las iniciativas institucionales se cuenta iniciativas jesuitas “Asociación Martin Luther King” y la “Casa del Niño”, los proyectos musicales de la ONG “Sinfonía por el Perú” (la cual tiene uno de sus doce núcleos en el distrito) y el trabajo constante en la agenda distrital de derechos humanos y formación ciudadana que realiza el “Comité de Derechos Humanos CODEH – El Agustino”, que ha impulsado diversas actividades culturales como conversatorios, exposiciones, pasacalles y murales.

En referencia a redes culturales recientes, es necesario mencionar el trabajo realizado por “Mantas Culturales”, red que inició el 2014 y logró articular a grupos culturales de diferentes disciplinas y territorios de El Agustino (en la cual también participaba el Centro Cultural Waytay), incluso llegando a convocar el mismo año a un debate de candidatos a la alcaldía distrital y presentando un proyecto de ordenanza de cultura viva comunitaria. Actualmente dicha iniciativa está en pausa.

### **3.2. Reseña de la trayectoria y propuesta teatral del Centro Cultural Waytay**

#### **3.2.1. Trayectoria del Centro Cultural Waytay**

“Somos una asociación de artistas profesionales que provenimos, vivimos y laboramos para el desarrollo de nuestra comunidad con la firme

---

<sup>93</sup> “Cuando ven que un evento es un éxito, es una vorágine, les provoca seguir haciéndolo, y cogen los mismos estilos de organización, ya aprendieron, comisiones de puerta, formas de reunirse, decidir por votos, no saben cuál fue el origen, pero ahí está.” (Entrevista a Paco de a Luca).

convicción que la cultura y la educación es primordial para la transformación social de la humanidad” (Centro Cultural Waytay, 2017).

Así inicia la presentación en su página Web institucional. Aquí reconocemos dos factores importantes de identidad: la profesión teatral y el vínculo con su comunidad. Esta organización está conformada por niños, niñas y adolescentes, vecinos y vecinas, comunicadores, artistas y docentes aliados, principalmente de El Agustino. En esa mezcla de teatro y comunidad toma sentido el nombre del grupo que en quechua Waytay significa “florecer”.



**Integrantes de Waytay en acto de homenaje al grupo de títeres Kusi Kusi, 2013**



**Javier Maraví, director del Centro Cultural Waytay**

El Centro Cultural Waytay, como grupo cultural, nació en 1991. Sin embargo, para comprender sus raíces es necesario remontarse a la biografía de los hermanos Maraví Aranda entre los distritos de Huancayo y la comunidad campesina de Llacuas Huáchac en el distrito de Manzanares, Departamento de Junín, Sierra Central de Perú, uno de los principales corazones danzantes del Perú. Javier, hijo de Hermelinda Aranda López y Conón Maraví Gutiérrez, nacido el 03 de diciembre de 1962, ha sido y sigue siendo el principal impulsor del grupo.

Javier tuvo sus primeros acercamientos a la danza y el teatro desde temprana edad, por influencia de su hermano mayor. Además, las fiestas y costumbres agrícolas de su localidad fueron estímulos directos de rituales campesinos en los cuales la danza y la música se articulaban con las jornadas de trabajo comunal, convirtiéndose en un evento celebratorio. Así lo recuerda:

“Esta cosa de ver, a la comunidad trabajar juntos, eso es increíble. Cuando la comunidad dice “oye, esto lo hacemos”, pucha no hay dificultad que no lo pueda hacer. Toda esta cosa de alguien que se casa, la gente dice ya alguien se casa hay que hacerle su casa, y pucha van trabajan todo el mundo para construir la casa. La misma comunidad tienen terrenos

agrícolas, donde toda comunidad hacen faena para sembrar cuidar, cosechar y toda la cosa tiene varios momentos muy bonitos. Uno por ejemplo es la rayada de trigo, salen con los que tienen yunta, yunta con toro eso de arar, el arador tan bonito con banderas, no. Y salen todos a la plaza y de la plaza se van a la chacra esta de la comunidad y es una fiesta total. Están trabajando, pero a la vez están como en fiesta ahí, están revolviendo la tierra para luego sembrar trigo, eso le llaman la rayada de trigo, y así todo tipo de trabajos: trabajos para limpiar sequias, trabajos para hacer caminos, carreteras, este simple, esta cosa muy simple que tenían el ollar y la minka, voy cosechar tal cosa hoy día te ayudamos, todos van, te ayudan ya el otro le toca ya la cosecha ya está listo, entonces al otro le toca esta cosa, eso hace muy rico a mi ver. He visto, he estado ahí en realidad se confunde el trabajo con la fiesta con la diversión, ya no es trabajo no más es el querer ayudar al otro porque sabes que el otro te va ayudar y en grupos se hace la cosa más fácil más divertido porque está ahí las miles relaciones pasan ahí: se hacen compadres, se enamoran, se conocen, no, comen juntos, en la tarde se termina bailando, tocando. Eso es muy rico que ahora en Manzanares se está perdiendo un poquito eso, pero sigue estando la comunidad campesina” (1° entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

Es necesario relevar estos primeros acercamientos con la teatralidad andina, a través de las danzas, músicas y rituales campesinos, ya que su influencia se puede distinguir a lo largo de toda la obra teatral de Waytay. Como ya se ha visto, estos elementos provenían de una fuente distinta a la del teatro occidental y se encontraban insertas en la vida comunal. Siguiendo la mirada de Miguel Rubio diríamos que esta experiencia de vínculo con la teatralidad exige entender el teatro como una “totalidad integradora”, no limitada a alguno de sus aspectos, como la literatura dramática o el trabajo de los actores (Rubio, 2009). Se trata de experiencias articuladas a contextos festivos-religiosos, ritos de pasaje o, en el caso descrito, celebraciones de la producción agropecuaria. Este último tipo de

fiestas, comunes en el Valle del Mantaro, se celebran cantando y bailando, exaltando los sentidos en una experiencia comunitaria. Ejemplos de estas fiestas agrícolas son la herranza, la limpia de acequia, la siembra, la cosecha y la trilla, así como la música del “huauco”. En palabras de Fedora Martínez y Soledad Mujica:

“El contexto de la fiesta, con su ritualidad y sus representaciones, recrea y explica la historia de un colectivo social: es la construcción festiva del yo social. La cultura popular andina basa su comunicación en el relato expuesto verbal y visualmente: memoria festiva y plástica que construye espacios de reflexión y reinterpretación de la historia, necesarios para fundar las bases de la cohesión y de la identidad contemporánea comunitaria. La representación –fusión de teatro popular, música, danza y artes plásticas- fue un medio muy eficiente para recordar y transmitir a las nuevas generaciones la historia y los conocimientos locales: memoria expresada en festividades religiosas y civiles”. (URP e ICPNA 2011, p. 31).

Durante su infancia en Huancayo, Javier tuvo constante contacto con realizaciones escénicas que se presentaban en las plazas de la ciudad. De esta época recuerda a vendedores ambulantes y grupos de teatro de calle con temática política (con obras como “Huantino”, “Sargento Canuto”, “Los Tigres de Papel”, entre otros títulos). Su principal referente fueron los circos: sus recorridos de ingreso a la ciudad, la difusión callejera, así como los números de payaso que se encargaría de analizar, desentrañando su estructura y elementos (los llamados “gags” y “sketchs”). Según Javier, *“yo circo que llegaba no te bajaba de quince o veinte veces de ir a verlo”*. A ello se sumaba su gusto reiterativo por las películas de Cantinflas. Estas referencias, a comparación de las fiestas agrícolas de su comunidad, provenían de una tradición de carácter urbano, espectacular y

técnicamente reproducibles. De ellas distinguía el humor, la presencia del actor “protagonista”, la estructura de una escena, la disposición vocal y corporal<sup>94</sup>.

Ya en secundaria, su familia empieza a residir en Llacuas Huáchac. Javier comenta que, luego de estar expuesto a tantos estímulos de la ciudad, y habiendo desarrollado su capacidad de observación, esta etapa secundaria fue el momento de experimentación colectiva con vecinos, primos y amigos, con quienes dirigió y actuó sus primeros sketches. La llegada de profesores que animaron sus exploraciones teatrales<sup>95</sup> potenció dicho interés hasta el punto de participar en dos ocasiones en el reconocido Festival de Teatro Escolar “Túpac Amaru”, ganando el primer lugar en su segunda participación. Estos estímulos calaron a nivel personal y desbordaron en presentaciones que realizaba en las veladas del pueblo e incluso, añade que, desde ese entonces, lugar a donde iba se dedicaba a armar elencos para “hacer teatro”. De esta manera se presentaron en varios pueblos, colegios y centros mineros. Para entonces Javier ya había escrito y dirigido su primera obra de teatro en clave cómica, llamada “Carne de Burro” que narraba una intoxicación que padecieron sus compañeros de colegio. Como consecuencia de ese cúmulo de exploraciones y reconocimientos iniciales, Javier funda su primer grupo, “Circo Teatro Maraví Hermanos”, continuando con los sketches cómicos y obras como “El Huantino”. Esta época se extendió a todo el período de secundaria. Según relata:

---

<sup>94</sup> Si bien se trata de tradiciones distintas, es posible encontrar algunos puntos de encuentro entre la teatralidad andina, el circo y el teatro de calle (en la tradición de la comicidad ambulante). Según plantea Lucero Medina Hú: “Muchas de las formas populares de representación en América Latina han albergado la figura del cómico (...) Payasos, titiriteros poblaron tales lugares desde la colonia abriéndose un lugar en el espacio público. Así también, en la actualidad diferentes personajes cómicos de comparsas de danza se insertaron dentro de las celebraciones en diversas regiones del interior del país. Entre ellos tenemos en Cusco a los *Maqtas*, *Monos*, *Sjillas*, y el *Pablucha* o *Ukuku*. En Puno, se encuentra el Kusillo, el *Chiuchico*, el Oso, el *Auki Auki* y la *China diabla*. En Junín tenemos al Chuto de la Chonguinada, mientras en Huancavelica, el *Quiscamachu*, entre otros. Según Amiel Cayo estos cómicos satirizan la imagen y comportamiento de personajes representativos, tanto a nivel histórico como en la vida cotidiana, así como de animales” (2008, pp. 24-25).

<sup>95</sup> Con el profesor Kian, Javier aprendió elementos claves para el trabajo teatral que hasta hoy utiliza como la confección de muñecos y estructura del teatrín, así como el manejo y escritura de libretos.

“(…) mucho se hacían veladas, por ejemplo. Estas veladas eran después en el colegio cualquier fecha cívica era teatro y teatro, y ya los profes nos conocían y nosotros en el tercer año de secundaria. A parte que nosotros habíamos hecho teatro cualquier cantidad, formé un grupo de teatro que se llamaba “Circo Maraví Hermanos” porque le puse ese nombre porque había otros que también eran del pueblo que habían estado un poco en ciudad y habían tenido ese contacto con artistas y ellos vieron a un grupo de payasos que se llamaban hermanos no sé qué, y ellos se ponen el nombre con su apellido “hermanos” (...) y yo también me copie de ellos y entonces le puse “Circo Teatro Maraví Hermanos” y tenía mi sello, tenía todo, y eso mira en tercer año de secundaria, y yo ya manejaba este grupo. Y mira, son coincidencias también y mira justo te hablaba de este PROCAPE, de este que venía a enseñar oficios a la comunidad, el director era un entusiasta total llamado Carabantes Mesa, era de acá de San Mateo ¡entusiasta, chamadre! Le gustaba deporte, teatro. Cuando supo que nosotros hacíamos teatro también se hizo teatro en el PROCAPE y con él vinimos acá a San Mateo, fuimos a Tarma, Accobamba, nos comenzó a llevar. Y luego después también había muchos tíos que trabajaban en centros mineros, y nos llevaban a centros mineros a actuar, entonces hemos llegado desde la Oroya, Cerro de Pasco, Morococha, Motupe, pucha varios centros mineros, hemos andado varios centros mineros, después en otros pueblos, alrededor de otros pueblos armábamos veladas con otras instituciones. Ya nos conocían (...)” (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

Hasta este momento podríamos identificar un *período germinal* de construcción de referentes escénicos no profesionales (marcados por las fiestas agrícolas de las jornadas de trabajo comunal de Huáchac, y las performances callejeras en plazas de Huancayo relacionadas a la venta ambulancia, teatro político, circo, cómicos ambulantes y películas cómicas), la experimentación personal y colectiva (como las experiencias de teatro escolar, la creación de una primera obra, la

conformación de un primer grupo teatral y las múltiples presentaciones teatrales y de danzas); y el anhelo de un proyecto de vida orientado al quehacer teatral. Estos referentes componen los cimientos del espíritu waytaino, tanto en su repertorio, puesta en escena y forma de organización.

Aún sin terminar el colegio, Javier tuvo que apoyar en casa dos años debido a la complicada situación económica familiar, pero con ayuda de su hermano mayor logró tener el dinero suficiente para viajar y empezar a trabajar en Huancayo, la selva, e incluso llegó a Lima para trabajar en La Parada, Plaza San Martín, Parque Universitario, ejerciendo varios oficios (vendedor, cargador, etcétera) con el fin de ahorrar dinero para terminar el colegio y estudiar teatro. Luego de un par de años, reconocido ampliamente como actor en su pueblo, regresa a Lima con el objetivo de estudiar la carrera de teatro e incursionar en televisión. El primer paso era conseguir habitación y trabajo. Con apoyo de un pariente, trabaja vendiendo polos en un mercado mayorista. Después de esa experiencia busca, sin éxito, un contacto en el Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y llega a conocer los sets de televisión de Canal 5, asistiendo al programa cómico de Tulio Losa y al casting de “Trampolín a la Fama”. Ambas situaciones resultaron decepcionantes y terminaron de desanimarlo en sus afanes televisivos.

A mediados del ochenta, Javier ingresa a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático – ENSAD, donde conoce a Ernesto Ráez, su principal mentor en la formación teatral. Después de estudiar dos años de carrera actoral, la institución genera un cambio de horarios que lo obliga a retirarse de la carrera, pues se cruza con su horario laboral. El período de formación en la ENSAD fue bien valorado por Javier pues, a pesar que en el ámbito del NTP imperaba una crítica a la formación académica, reconocía como positivos los aprendizajes que recibió a nivel de técnica<sup>96</sup> y referentes, especialmente condensados en la figura de Ernesto Ráez<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> “... fue un momento muy peculiar del MOTIN que era muy fuerte era toda la época de la izquierda, la época donde se andaba con el puño en alto y todos rechazaban la escuela, que se acabe, nuevas formas (...) todos tienen un discurso, toda esta gente, que las escuelas, y a mí me chocaba pero de alguna manera yo era de la escuela no había terminado pero sabía que habían

Tras la salida de la ENSAD, inmediatamente realiza un taller con Willy Pinto de Grupo de Teatro Maguey, que da pie a dos años de trabajo conjunto, realizando incluso una obra titulada “Los tres del Gallo”. Esta etapa significó una acumulación de aprendizaje teatral dentro de un grupo profesional, que implicaba para Javier un aprendizaje distinto y que asumió con entusiasmo, aunque la experiencia fue breve. Luego de la experiencia en Maguey, Javier participó casi un año en Yuyachkani, en el proceso de la obra “Contraelviento”. En el teatro nacional cobra fuerza el Movimiento de Teatro Independiente – MOTIN, perfilando una crítica a las formas academicistas del teatro, reivindicando una propuesta teatral peruana y un fuerte compromiso político. En estos procesos participa Javier y varios compañeros de su generación<sup>98</sup>, aunque con distancias en lo político y teatral. La década del ochenta cierra sintonizando una crisis personal, colectiva y nacional. Así la describe Javier:

“(…) yo ya me separaba de Maguey y eso fue desastroso, años desastrosos para mí porque salía de un grupo, de la primera experiencia en grupo, salía, había perdido la escuela, pierdo el grupo, tenía una enamorada y me tira roche, caigo enfermo no tenía plata, no tenía que comer fue un momento desastroso y me enfermé feo casi. Me voy a la sierra, adiós Lima, adiós todo el trabajo artístico fue un momento muy especial que ya no sabía qué hacer. Era un momento especial para todo el

---

cosas que podían servirle a uno (...) entonces había cosas también que yo decía que no es del todo malo hay cosas que me sirven...” (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

<sup>97</sup> La consideración era mutua, según indica Ernesto Ráez sobre Javier Maraví: “Claro, él era mi alumno. Aprendió lo que se aprende normalmente. En la formación de un artista tú no formas a un artista, lo que le enseñas son las técnicas que puede emplear para manifestar lo que es. Sólo se le dan los instrumentos con los que podrá tocar su propia música, pero nada más. Es falso el que diga que puede hacer artista a alguien, lo que se enseñan son las técnicas y cómo ves en el trabajo comunal. Yo recuerdo con cariño cuando reconoció sus elementos culturales como parte de esa técnica, porque aparecía su originalidad de artista y ha tenido otra dimensión, como tenía antecedentes de que había hecho eso... Cuando estuvo acá (en la ENSAD) ya tenía experiencia, no era un alumno simple, era un alumno que tenía un background”. (Entrevista a Ernesto Ráez, 10 de abril de 2017).

<sup>98</sup> Malcom Malca afirma que los talleres que se realizaron dentro de las muestras regionales y nacionales de teatro impulsadas por el MOTIN fueron una fuente de formación para muchos grupos teatrales contemporáneos a Waytay (Malca 2011), que denomina “periféricos”.

movimiento, se rompían los grupos<sup>99</sup> (...) Era toda la crisis de los ochentas, también era fuerte, las creaciones colectivas funcionaban mucho. No se sabía exactamente que era una creación colectiva porque todos queríamos hacer de todo era yo siento que hay muchas cosas que se han ido tomando de forma, y no se han profundizado las cosas. “Oye que pasa con esto, cómo es” creación colectiva. Como es colectiva todo el mundo, pero no se podía, no había especializaciones después todavía aparece esas cosas. Todas esas cosas, fue crítico, los movimientos de izquierda también entran en crisis en los noventa” (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

Este quiebre personal y de época, se resuelve con un impulso hacia la creación de su primera obra de carácter profesional, contando con el apoyo de personas como Alfonso Santistevan, Willy Pinto y Lieve Delanoy. Basándose en un cuento recopilado por José María Arguedas, titulado “La hija del rico”, y en una historia de autoría propia que había creado en su infancia en Huáchac, Javier concreta la puesta en escena de su obra “Pillpintuywayta” (cuya traducción es “Flor de Mariposa”), una historia de amor entre Mariposita y Airampito, cuyas existencias se ven atravesada por las injusticias de un mundo dominado por seres poderosos y malignos. Esta obra es un hito en la biografía y repertorio teatral de Javier Maraví, y posteriormente del Centro Cultural Waytay, debido a su carácter testimonial y la definición de una estética propia. Dicha obra tuvo aceptación dentro del movimiento teatral independiente. Se abren las puertas de la muestra regional del MOTIN e invitaciones a países como Ecuador y Uruguay, coincidiendo

---

<sup>99</sup> Esta situación descrita coincide con el testimonio de Miguel Rubio, Director del Grupo de Teatro Yuyachkani: “En coincidencia con el Primer Encuentro de Teatro por la Vida nos encontrábamos en la etapa final de un largo proceso creativo. Hacíamos *Contrael viento*, posiblemente el proceso más doloroso que ha tenido Yuyachkani, durante el cual el grupo estuvo a punto de romperse. Las contrapuestas opiniones al interior de nuestro colectivo reflejaban de alguna manera la polarización que afectaba a todo el país. Entonces, las discusiones sobre lo que sucedía empezaban o terminaban con la pregunta ¿a favor o en contra de la violencia? Tanto las fuerzas del orden como el denominado Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso) estaban interesados en esa sola respuesta (...) En tal situación sentíamos que nuestra herramienta, el teatro, se había quedado inmovilizada frente a la violencia impune que veíamos sucederse a sí misma cotidianamente. Nada de lo que podíamos hacer en el escenario parecía suficiente. Sentíamos la urgencia de decir, pero nos faltaba distancia para ver bien” (2008, pp. 274 - 276).

con la salida de Javier del Grupo de Teatro Yuyachkani y, a nivel país, con el autogolpe de Fujimori.

Regresando de estos viajes, y ante la situación de crisis grupales en el ámbito teatral de Lima, Javier decide volver a Huancayo. En esta etapa, a inicios de los noventa, nace Waytay como grupo de teatro, pues las obras y estilo ya estaban poniéndose en práctica años atrás. Waytay implica un reencuentro creativo con su hermano Julio y Antonio León, amigo violinista, contando con la participación de otras personas allegadas. Esta decisión requirió una inversión para acondicionar un local y comprar instrumentos. Empiezan a ensayar una obra que Javier venía trabajando hace algunos años, sobre las fiestas patronales (“Con nervios de toro”) y presentan avances para la crítica de colegas huancaínos. Sin embargo, el proyecto no prospera. En paralelo le ofrecen el papel protagónico de la película “La vida es una sola” (1992), dirigida por Marianne Eyde y con la participación de Aristóteles Picho, Rosa María Olórtegui, Milagros del Carpio y Liliat Zambrano. Y ese mismo año, volviendo de México, país al que fue invitado por grupos culturales para realizar una caravana de protesta cultural por los quinientos años de la Conquista Española, decide retomar Waytay, entre ensayos en casa de Lieve Delanoy y la Carpa Teatro, e intercambios con grupos reconocidos como “Raíces” y “Gestos”:

(...) pero así ya regresaron de México, ya formar Waytay como taller porque ya no había posibilidad de juntarse con otra gente, abrí mi taller y ahí movimos otra gente que nos conocimos en la escuela, fueron al taller, chicas, chicos de ahí ya se vino del 91 que se formó ya seguimos (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

El primer elenco estable de Waytay estuvo conformado por Anilú Chamaya Torres, Domingo Becerra y el propio Maraví, los cuales trabajaban una primera versión de la obra “Listos pa’ sembrar”. A la par, Javier buscaba estabilizarse en un lugar fijo, hasta que Libertad Carhuachín Ingaroca, actriz andahuaylina que conoció a través

de Lieve, lo convence de asentarse en El Agustino, debido a la cercanía a su domicilio y a otras actrices que se sumaron a los talleres, como Martha Rojas Pflucker y Evelin Puelles Urraca. Para ese momento Waytay era un elenco estable e iba ganando reconocimiento local a través de un conjunto de talleres infantiles. También realizan presentaciones en la recién inaugurada Alameda Chabuca Granda, contratados por la Municipalidad de Lima, en la gestión del alcalde Alberto Andrade (1996-2002). Con los ahorros de esta época, un apoyo económico familiar y los consejos de Libertad<sup>100</sup>, compra el terreno donde actualmente se ubica su local. Aquí empieza la etapa de consolidación de Waytay como grupo artístico, espacio cultural y comunidad estable de artistas profesionales en vínculo con su entorno social. Javier lo describe así:

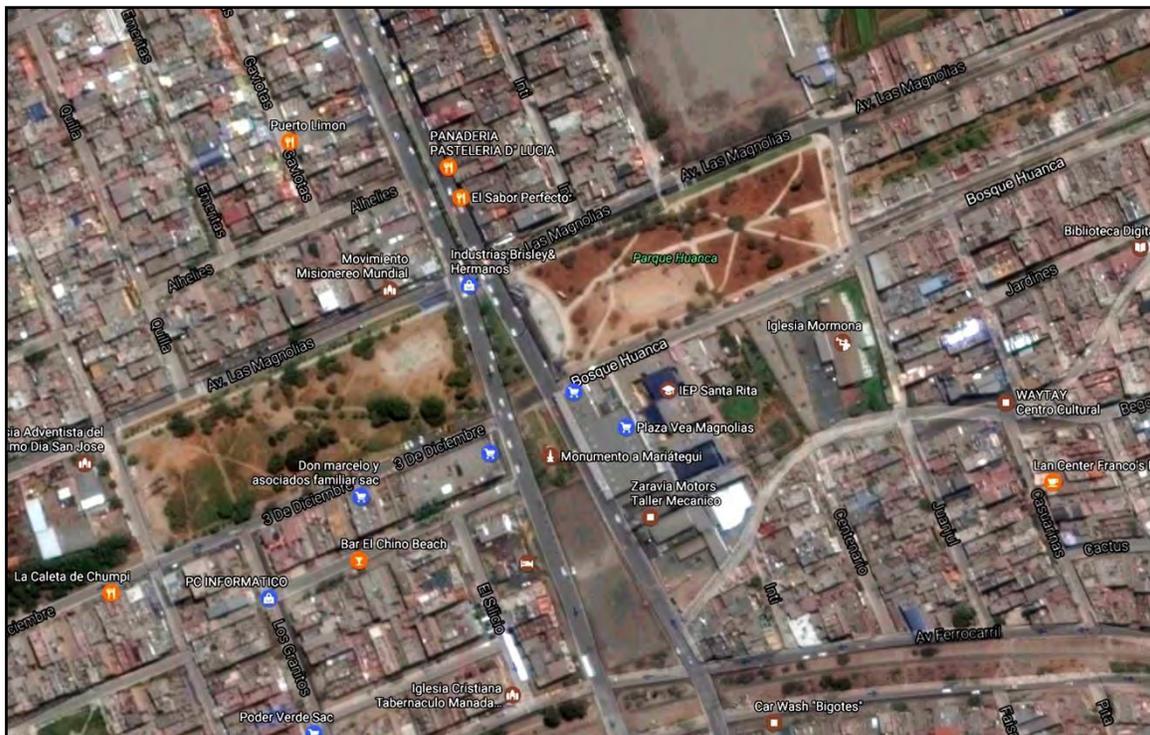
“... y bueno de ahí ya pasé acá esto fue una suerte de comprar porque yo toda la vida siempre tenía esta cosa de ahorrar algo de dinero y decía algún día me voy a comprar en la punta del cerro mi estera (...) y días cercanos me voy a mi pueblo porque nos íbamos a juntar mi hermano y toda la familia y ahí les cuento pucha madre quiero comprar un terrenito en Lima, pucha madre en donde en Villa El Salvador, pucha madre y otro lado Cantagallo, San Juan de Lurigancho por allá por Huáscar, tal vez algo más cerca, pero cuesta, y me dicen: “Javier hacemos una cosa busca algo más céntrico y hacemos una chancha lo compramos los tres”, ¡Ah chévere! ya yo me vengo y yo nunca había pasado de la avenida (José Carlos Mariátegui) para este lado porque era peligroso, era invasión e invasión un poquito brava entonces siempre daba miedo pasar este lado y encuentro varias casas en venta bajo por este callejón y encuentro esto, pucha madre era desastroso, tierra, todo abierto, basural (...) Y llego acá a la esquina y veo esta casa, era cascarón no más todo feo, horrible, con huellas que se había rebalsado, me gustaba por la esquina y el barrio como será me puse

---

<sup>100</sup> “Miraba mi barrio y veía que tenía necesidades, veía que otros niños que venían a jugar con mis hijas también necesitaban que se realicen las mismas actividades, pero para mí era complicado participar del barrio a los talleres y Javier lo empecé a convencer, estratégicamente, “Javier, en mi barrio hay una vecina que te puede alquilar un cuarto, vente”, y así Javier viene a las Agatas, acá no más” (Entrevista a Libertad Carhuachín, 01 de abril de 2017).

a mirar la casa (...) pucha miré acá, miré allá, de repente una mano acá “oye” me dice doy la vuelta un paisano “hola” y “tú por dónde vives”, “vivo acá y tú qué haces”, “buscando aquí una casa para comprar un terreno”, “compra yo te digo que compres, acá vive otra paisana y otro paisano, compra”. Al toque llame y era una señora también Huancaína, quería 15 estaba techado el primer piso y todo era cascarón, tenía techado el primer piso y toda la puerta enrollable de la panadería y acá a la esquina no tenía ventanas todo estaba cerrado tenía luz y agua y quería 15 mil dólares y pucha madre 15 mil dólares señora una rebaja y chan así pucha madre llamo a Huancayo a mis hermanos “pucha madre encontré esto pero quieren 15 mil”, “ya mandamos plata”. No sé qué hicimos cosas, préstamos, tengo una hermana que es ingeniera forestal era la más acomodada de nosotros, prestamos ya hicimos la chancha el señor ya toma porque todavía es una asociación ésta y ya ¡Pam! listo y ya me vine a vivir”. (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

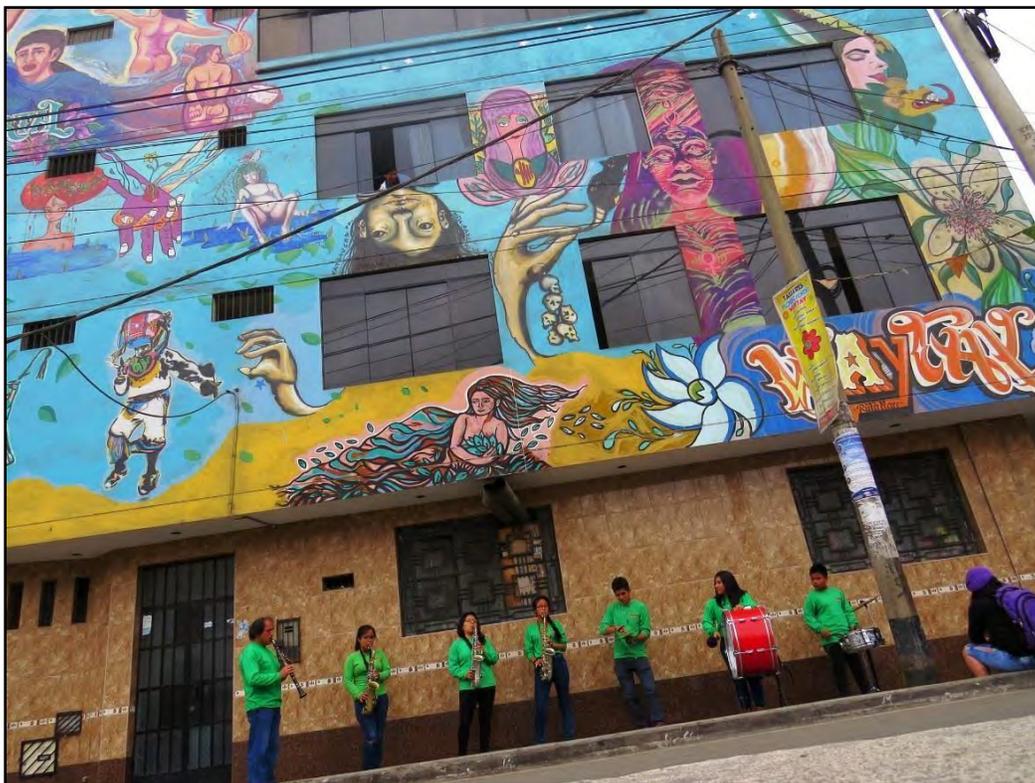
Mientras llegaban al local más actores y actrices profesionales o en vías de profesionalización, se generaba una dinámica de retroalimentación entre los talleres para niños y las dinámicas de creación colectiva, dirigidas por Javier. Se prioriza la construcción del local, la convivencia entre los miembros del grupo y los vecinos, y el desarrollo de talleres para las familias del barrio, muchas de ellas provenientes de Huancayo. Las dimensiones actuales de la casa son fruto y símbolo de ese proceso, sostenido principalmente por el trabajo teatral y de formación artística.



Mapa del área de incidencia cotidiana del Centro Cultural Waytay



Detalle de la fachada del local del Centro Cultural Waytay



**Detalle de la fachada del local del Centro Cultural Waytay**

Mientras ello ocurría, Lieve conecta a Javier con la cooperación belga, lo que permitió ampliar el impacto de los talleres en la comunidad con casi 280 integrantes, diversificando los tipos de talleres (se dictaban talleres de zancos, danzas, música, pintura), las edades (incluyendo adolescentes y jóvenes) y procedencias (venían de otros distritos). De esta manera, el local aporta a consolidar una dinámica interna y vínculos institucionales (municipios y colegios). Se decide fijar la imagen y el sentido de un “Centro Cultural”, a pesar de las carencias que tenía el local, como una apuesta a futuro y un guiño institucional. Ello les permitía también vincularse con los colegios, instituciones vitales para su reconocimiento y crecimiento laboral:

“... ya este es un centro cultural, muchos vinieron a ver y no había nada, esto es un centro cultural pues, no, así chambeamos, al principio comíamos en el Comedor, en el Vaso de Leche no había, a meterle

punche no más y poco a poco comenzamos a conocernos más gente, colegios, escuelas, esos nos paran a nosotros, colegios nos paran, ya colegios que nos conocen “oye una función”, “oye yo quiero tal obra, oye pero cuánto es”, tanto, ya, ya, entonces eso chévere, todos los contactos que he tenido...” (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril de 2013).

Durante estos años de consolidación del Centro Cultural (finales de los noventas e inicio del nuevo siglo) pasan por el grupo personas con estancias y compromisos variables. En una celebración reciente por el 25° aniversario del grupo, se reconoció a las personas con mayor constancia y aportes al proceso del grupo. Entre ellas, además de las ya mencionadas, están: Rocío Antero Cabrera, Ana Pfeiffer Quiroz, Cecilia Villar Ivey, Yovana Román, Felipe Sánchez Canales, Rosario Ponce Silva, Anabella Bellota Romero, Giannina Rondón, Mónica Villalba, Nancy Calero, Jaime Nilo Inga Huamán, Socorro del Rosario Gamarra Herrera, Amalia Fernández Baca y Honorata Herrera. Con este equipo humano se realizaron las principales obras de Waytay como: “Listos pa’ sembrar”, “Jequetepeque” (en su versión teatral y de títeres), “Con nervios de toro”, los pasacalles “Kunturkuna” y “Los Huatrilas”, entre otras, así como los talleres artísticos.

A partir del 2010, y con el ánimo de dar un salto que los consolide a nivel distrital como una propuesta teatral comunitaria, el Centro Cultural Waytay organiza el Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA, articulando a Waytay con grupos nacionales e internacionales que usualmente los invitaban a participar en sus festivales. Esta iniciativa se suma a otras que hacían del teatro una plataforma para visibilizar el potencial creativo y comunitario de los barrios populares de Lima (Fiesta Internacional de Teatro de Calles Abiertas – FITECA, en Comas; el Foro de la Cultura Solidaria y el Festicirco, en Villa El Salvador). Todos estos grupos se conocen entre sí y participan en sus festivales, por lo que es posible sugerir un aprendizaje intergrupar que, a su vez, muestra continuidades inter-territoriales en las propuestas de teatro comunitario de una misma generación de grupos en Lima.

El FITEA significó para la trayectoria de Waytay la consolidación institucional como referente teatral de su distrito y Lima, al mismo tiempo que permitió proyectar en otro nivel sus vínculos internacionales.

La siguiente etapa del grupo está marcada por un cambio generacional de sus miembros. Queda Javier en sus múltiples funciones, acompañado por Libertad Carhuachín, Rosario Ponce y, en un rol más esporádico, se suman otras actrices como parte del elenco. A la par, miembros de los talleres de Waytay que han madurado personal y escénicamente, empiezan a asumir los roles de la generación anterior. Se reinventa el grupo con Zeila y Trilce Chuco Carhuachín (hijas de Libertad), Jesús Peralta, Gelen Ortiz Sánchez, Johanna Vasquez Capari, Cynthia Pomajulca García, entre otros. Con ellos reactualiza los elencos de sus obras emblemáticas y a la vez realiza nuevas obras como “El Circo de las Maravillas”, “El Vuelo de los Cóndores”, “La Fiesta de Mil Colores”, “Somos Libros, Leámoslo Siempre” y “Yaku”, su última creación colectiva. En un tiempo más corto se formó un elenco de niños, niñas y adolescentes que participan en los talleres y, según su disposición y aprendizajes, actúan en algunas de las obras de Waytay.

Hemos podido recorrer una trayectoria personal de la que surge un proyecto colectivo, teniendo como ejes articuladores el teatro, la identidad andina en ámbito urbano y la comunidad, elementos indivisibles para comprender la apuesta de Waytay. Ello ha implicado una etapa inicial de constitución de referentes y aptitudes, articulando la teatralidad de las comunidades agrícolas de Manzanares con las presentaciones de circo, teatro callejero y escolar; una etapa de dificultades económicas y familiares, migración y formación profesional de teatro, decisión que trae mayores urgencias económicas y un sentido hondo de desarraigo en la capital; posteriormente, una etapa de aprendizaje profesional de la actuación y experimentación en diversos proyectos teatrales, cuyo fin llega con la crisis del ochenta y comienzos del noventa; después de varios intentos infructuosos y viajes preparatorios, llega una etapa de institucionalización de Waytay, simbolizado en la construcción de su local, generando nuevas dinámicas

de integración, no solo entre actores y colaboradores, sino también entre el grupo y el vecindario.

La etapa actual está signada por un proceso trunco de recambio generacional, que muestra serias dificultades respecto a la continuidad del grupo, ya que resulta cada vez más difícil sostener un elenco estable y un equipo de producción, comunicación y logística. Se ha logrado establecer un nuevo elenco adolescente, a la vez que la generación precedente ha dejado de asumir responsabilidades internas, lo cual vincula el proceso trunco de recambio con las necesidades relacionadas a los ciclos de vida de sus miembros y proyectos de vida de sus miembros.

<b>Principales etapas de la trayectoria de la trayectoria de Javier Maraví y el Centro Cultural Waytay</b>	
<b>Etapas</b>	<b>Tipos de participantes y colaboradores</b>
<b>ETAPA 1:</b> Constitución de referentes y consolidación como actor en su localidad (hasta 1984)	<b>Colaboradores:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hermelinda Aranda López (madre)</li> <li>- Conón Maraví Gutiérrez (padre)</li> <li>- Julio Antonio Maraví (hermano)</li> <li>- Julio Maraví (abuelo)</li> <li>- Luisa Gutierrez (abuela)</li> <li>- Kian (profesor)</li> <li>- Arturo Concepción (profesor)</li> <li>- Quimper (profesora)</li> <li>- Eduardo Valentín (FESTTA)</li> <li>- Carabantes Mesa (profesor y director de PROCAPE)</li> </ul>
<b>ETAPA 2:</b> Migración y subsistencia en la capital (hasta 1985)	<b>Colaboradores:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Delfín Maraví (tío)</li> <li>- Guina (tía)</li> <li>- Julia Chuquitaype</li> <li>- Dora Herrera</li> <li>- Azucena Chilquillo</li> <li>- Marcos Williams</li> <li>- Toti Rodríguez (Ecuador)</li> </ul>
<b>ETAPA 3:</b> Profesionalización, inserción en el movimiento teatral y creación de Waytay (hasta 1990)	<b>Profesores de ENSAD:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ernesto Ráez Mendiola</li> <li>- Edgar Guillen</li> <li>- Osvaldo Fernández</li> <li>- Eugenia Ende</li> <li>- Arturo Villacorta</li> </ul> <b>Directores, actores y actrices:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lieve Delanoy</li> <li>- Alfonso Santistevan</li> </ul>

<p><b>ETAPA 4:</b> Institucionalización de Waytay como Centro Cultural (hasta 1997)</p>	<p><b>Fundadores y primer elenco:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Julio Maraví Aranda</li> <li>- Javier Maraví Aranda</li> </ul> <p><b>Integrantes del segundo elenco:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Rocío Antero Cabrera</li> <li>- Ana Pfeiffer</li> <li>- Isabel Barrientos</li> </ul> <p><b>Integrantes del tercer elenco:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Martha Rojas Pflucker</li> <li>- Evelyn Puelles Urraca</li> <li>- Cecilia Villar</li> <li>- Libertad Carhuachín Ingaroca</li> </ul> <p><b>Integrantes del cuarto elenco:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Domingo Becerra Guadaña</li> <li>- Anilú Chamaya torres</li> <li>- Rosario Gamarra</li> <li>- Felipe Sánchez</li> </ul> <p><b>Integrantes del quinto elenco:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Mónica Villalba</li> <li>- Nancy Calero</li> <li>- Rosario Ponce Silva</li> <li>- Rosario Vásquez Ponce</li> <li>- Anabela Bellota</li> <li>- Nilo Inga Huamán</li> </ul>
<p><b>ETAPA 5:</b> Recambio generacional al interior del grupo (desde segunda década de siglo XXI hasta la actualidad).</p>	<p><b>Colaboradoras:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Rosa Villafuerte</li> <li>- Fabio Miranda</li> <li>- Bereniz Tello</li> <li>- Jacqueline Minaya</li> </ul> <p><b>Integrantes de primer taller para niños:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Zeila Libertad Chuco Carhuachin</li> <li>- Trilce Micaela Chuco Carhuachin</li> <li>- Johanna Lizeth Vásquez Capari</li> <li>- Lucero Baquerizo Fernández</li> <li>- Jesús Rogelio Peralta de la Cruz</li> <li>- Julia Mallaupoma</li> <li>- Magda Mallaupoma</li> <li>- Karolay Arriaga Ñaña</li> <li>- Iris Muñoz</li> <li>- Johanna Pérez</li> <li>- Arturo Vásquez</li> <li>- Juan Alexander Vásquez Capari</li> <li>- Jordy Ney Villa Fernández,</li> </ul> <p><b>Integrantes de segundo taller para niños:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Beni Gelen Ortiz Sánchez</li> <li>- Cynthia Vanessa Pomajulca García</li> <li>- Flor Karina Quispe Mamani</li> <li>- Heydi Quispe Mamani</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Wendy Roca Huamani</li> <li>- Karen Roca Huamani</li> <li>- Roberto Romaní</li> <li>- Magda Manrique Reyes</li> <li>- Walter Juárez Dávalos</li> <li>- Jesús Martin Minaya</li> <li>- Elizabet Méndez</li> <li>- Milagros Torres</li> <li>- Carlos Alexis Huancaya Tineo</li> <li>- Melani Benites Huamancayo</li> <li>- Camila Chuco Carhuachin</li> </ul> <p><b>Integrantes de tercer taller para niños:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Diana Esmeralda Ortiz Sánchez</li> <li>- Rosa Anais Ortiz Sánchez</li> <li>- Deisy Aliaga Quispe</li> <li>- Gian Carlos Francisco Ames Rodríguez</li> <li>- Bryan Antonio Reyes Rodríguez</li> <li>- Giuliana Alexandra Palacios Collachagua</li> <li>- Manuel Enrique Huillca Huamacchiri</li> <li>- Darla Nicol Bonilla Huillca</li> </ul> <p><b>Integrantes de cuarto taller para niños:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cielo</li> <li>- Briset</li> <li>- Azucena</li> <li>- Ana Rosa</li> <li>- Mariana</li> <li>- Lupita</li> <li>- Abelardo</li> <li>- Adriana</li> <li>- Sandra</li> </ul>
--	---

### 3.2.2. Propuesta teatral del Centro Cultural Waytay

Waytay cuenta con un amplio repertorio teatral que ha sido presentado en diversos lugares del Perú y América Latina; en zonas rurales y urbanas, salas de teatro, auditorios, colegios y diversas instituciones públicas y privadas, así como en calles, mercados, plazas y parques. En la actualidad su trabajo cultural comunitario está arraigado en el distrito de El Agustino, donde está ubicado su local (Las Casuarinas N° 195, Residencial Primavera, a dos cuadras de Parque Bosque Huanca, altura de la cuadra 23 de la Avenida José Carlos Mariátegui). Además de las obras teatrales y sus puestas en escena, el grupo dispone de los talleres artísticos dirigidos a niños, niñas, adolescentes, jóvenes y docentes; donde enseñan títeres, música, danza, dibujo y pintura, máscaras, zancos y

batucada. Asimismo, Waytay es el principal impulsor del “Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA”.

En términos de formales, el repertorio de Waytay está compuesto por distintos formatos, los cuales se podrían clasificar de la siguiente manera: **los pasacalles** (“Huatrillas” y “Kunturkuna, entre los que más han circulado), **títeres** (“Coquín Chocolatín en su jardín” y “Jequetepeque”), **obras teatrales unipersonales** (“Pillpintuywayta”, “La agonía de Rasu Ñiti” y “Cocinando historias”) y **obras teatrales con elenco** (“Listos pa’ sembrar”, “Con nervios de toro”, “El vuelo de los cóndores”, “Somos libros, leámoslo siempre”, “Yaku”, entre las más importantes).

La propuesta teatral del grupo proviene y, a la vez, contiene elementos de la teatralidad andina como el contexto de fiesta, ritual y celebración religiosa, sobre la base de dinámicas de juego (o “pukllay”); la figura del actor-danzante, el uso de máscaras y el “taqui” (que significa danza y canto a la vez), en un marco de acontecimientos sociales, productivos y religiosos<sup>101</sup>. Esta fuente andina se traduce en los contextos que eligen para sus presentaciones, los temas y estética que abordan sus obras. A continuación, revisaremos dichos elementos.

Una característica estética de su repertorio es la “música en vivo” de procedencia wanka, que propicia el canto y el baile como parte de la animación argumental; así como su visualidad colorida, que surge de un detallado proceso de reapropiación creativa de danzas como la Chonguinada, Danza de Tijeras o Huatrillas<sup>102</sup>. Esta

<sup>101</sup> Recogiendo el testimonio de Miguel Rubio: “Asistir a la fiesta tradicional andina nos hizo sospechar de ciertos “criterios universales y hegemónicos” que establecen lo que es el teatro dejando de lado experiencias sustentadas en dinámicas del juego que en muchas culturas son la base del acontecimiento teatral a partir de la asignación de roles, convenciones y códigos de representación” (2009, p. 248).

<sup>102</sup> “Pillpintuywayta es completamente jocoso alegre, siendo una historia arguediana que yo también encuentro en Arguedas. No solamente tiene algo melancólico, también hay cosas muy bonitas, pero de todas maneras tú encuentras una diferencia y está más plasmado a lo wanka. En “Rasu” si bien habla de muerte y todo, pero tiene un final alegre, renovador, una apuesta a la vida, al movimiento a la danza y al bagaje cultural que le deja el viejo al discípulo, eso no. En “Con nervios de toros” hay mucha más variedad de música, en canto, incluso ahí hay un enfrentamiento de una cultura más tradicional con una cultura más moderna que se viene, pero en el mismo tono wanka” (Entrevista a Javier Maraví, 23 de abril de 2016).

potencia visual wanka de colores en movimiento, contrasta y complementa su economía de recursos escénicos, pero también asocia la realización escénica con la memoria de los espectadores respecto a las danzas y fiestas de sus pueblos, sea por recuerdos directos o indirectos, en tanto establecen similitudes visuales y sonoras<sup>103</sup>. De aquí vale la pena resaltar que “la iconografía e imagería, y la parafernalia en general, de sus puestas en escena, responden a los conocimientos de artesanía, en especial de bordado andino, que tiene Javier Maraví. Con el mismo cuidado y fineza que requiere esta práctica, Javier Maraví prepara sus montajes plenos de vitalidad y alegría contagiantes” (Maraví 2016, p. 16).



**Elementos visuales de teatralidad andina**

---

<sup>103</sup> En palabras de Javier Maraví: “... bueno, por lo andino, de hecho, mis espectáculos tienen más color, están más teñidos con cuestiones, por ejemplo, de danza, de música, que te dan en el transcurso del discurso teatral sorpresas, cambios...” (Malca 2011, 159).



Elementos visuales de teatralidad andina, pasacalle “Huatrilas”, San Juan de Lurigancho



Elementos visuales de teatralidad andina, estreno de “Yaku”, El Agustino

Otras fuentes mencionadas por Javier Maraví provienen del ámbito urbano como el teatro y espectáculos callejeros, los circos ambulantes y las películas cómicas.

Todas ellas son portadoras de tradiciones de larga data y en la propuesta teatral waytaina consolidan un interés por un teatro de lenguaje directo, de recursos cómicos, adaptativo a espacios abiertos y cerrados, entre otras características. Estos referentes iniciales fueron enriqueciéndose en la medida que Javier comienza el proceso de migración a la Lima de los ochenta, con el desarrollo de su formación actoral, la creación colectiva y la lógica narrativa de sus representaciones<sup>104</sup>. Desde esta perspectiva, el Centro Cultural Waytay construye su repertorio articulando una estética y temática de raíces andinas, “wankas”, con técnicas de actor profesional.

A dichas raíces se han incorporado técnicas teatrales y estilos de trabajo en la línea del llamado teatro popular, nuevo teatro peruano o nuevo teatro andino, así como una línea de creación teatral clásica y occidental. Estas técnicas y estilos de trabajo han perfilado la mayoría de sus obras en sus estructuras narrativas, así como en el estilo de apropiación de espacios no convencionales para la acción escénica, la disposición espacial entre actores y espectadores, la construcción narrativa y semiótica, así como la temporalidad e intensificación representacional. A ello se suma una sostenida fibra arguediana en su poética y narrativa, principalmente en su etapa de producción teatral inicial, rasgo analizado por Carlos Vargas Salgado, refiriéndose a la versión waytaina de “La agonía de Rasu Ñiti”:

“A mi entender, aquí hay un buen ejemplo de un encuentro entre teatralidades (...) El hecho que Maraví narre, desde el cuerpo, los momentos de preparación para danzar, y que efectivamente dance hacia el final de la pieza cumpliendo los requisitos de un auténtico Danzante de Tijeras, culmina un proceso de diálogo entre la teatralidad ritual sugerida

---

<sup>104</sup> Situación compartida por otras agrupaciones teatrales comunitarias de Lima. Dice Malca: “Además de la presencia de lo andino como ingrediente estético y propulsor de relatos escénicos, los grupos han mostrado, como adelantamos, sentirse muy influenciados por las propuestas pedagógicas del denominado Tercer Teatro –sobre todo en lo que respecta al entrenamiento del actor, la creación colectiva y la lógica narrativa de las representaciones – y las corrientes de ruptura del teatro clásico que surgieron en la escena europea a mediados del siglo XX” (Malca 2011, p. 160).

por el relato, y la teatralidad nueva nacida de la necesidad de la puesta y de su recepción esperada por la audiencia” (2013, p. 15-16).



Presentación de “La Agonía de Rasu Ñiti”



Presentación de “La Agonía de Rasu Ñiti”

El mismo Ráez identifica en Waytay una línea de trabajo humanista, política, reflexiva y popular “no sólo por la claridad con que se dirige al público sino por el público mismo al que se dirige y la manera en que se actúa, que también son muy alegres” (Entrevista a Ernesto Ráez). Su color emotivo es alegre y se constituye en acciones y situaciones lúdicas durante la puesta en escena<sup>105</sup>. Semióticamente, ese color de alegría se despliega en un campo de significados que transcurre de lo real a lo fantasioso. En ese campo, el cuerpo organiza y potencia significados a través de lo que Ráez denomina *indicadores de comportamiento* (vestimenta, peinados, objetos del personaje y otros agregados que completan su presencia escénica), los cuales juegan con distintos niveles de fantasía, sobre todo en sus obras para niños y adolescentes, construyendo alegorías (los personajes, como presencias orgánicas en el escenario, se convierten en la encarnación de valores y emociones). Junto a ello se distingue en Waytay el uso del “grotesco” o la “caricatura” que, en el teatro infantil funciona como recurso para generar un distanciamiento respecto a la totalización de los personajes (por ejemplo, un pirata grande y malo tendría un elemento que lo ridiculice o disminuya), dando así un movimiento dialéctico al personaje y a la trama a través de una semiótica corporal y material.

Así pues, como ya se ha dicho, entre las principales características de la propuesta teatral de Waytay se encuentran la economía de recursos escénicos que le permite centrar la atención a la construcción narrativa y al trabajo de los actores en su relación con los espectadores. Este punto, a decir de Ráez, fortalece su identidad popular en tanto que su opción por un desarrollo esquemático de sus obras, resumido en que “las fuerzas antagónicas del conflicto son los valores de la vida del pueblo contra la acción malévola de los poderosos” (Maraví 2016, p. 12), busca una eficacia comunicativa con los diversos perfiles de espectadores. En

---

<sup>105</sup> La vivencia emotiva de la alegría es experimentada por los actores y actrices, quienes posteriormente buscan contagiarla a los espectadores. Así lo recuerda Mery, quien participó de los talleres de zancos y pasacalles de Waytay: “Alegría, me daba mucha alegría, me daba mucha emoción porque es contagioso la alegría que irradian las personas de dentro de Waytay. Están todos emocionados por salir, de todo el tiempo que han venido practicando. Todos están contentos, como que te contagia esa energía, esa vibra positiva que da las personas.” (Entrevista a Mery, 08 de mayo de 2017).

esta línea se pueden mencionar las obras “Pillpintuywayta”, “Con nervios de toro”, “Listos pa’ sembrar”, “Julia Vaca”, “Tía Chiriposa”, entre otras.

Asimismo, es posible identificar campos temáticos y discursivos recurrentes en las obras waytainas que, a su vez están unificados por el respeto a la naturaleza, encarnada en un antagonismo esencial entre las fuerzas vitales colectivas y los poderosos. Así se evidencia en sus obras para público infantil, las cuales “transcurren o hacen mención al mundo campesino de la sierra central, a sus canciones, bailes y tradiciones” (Maraví 2016, p. 11)<sup>106</sup>. La experiencia de Javier y los miembros de Waytay en El Agustino, así como el proceso de recambio generacional al interior del grupo, han motivado nuevos temas y problemáticas en su repertorio, pasando de la predominancia del contexto rural al urbano, y abordando problemas como la convivencia, escasez, violencia y conflictos ambientales. Una referencia de ello es su obra “Yaku”. Otro ámbito temático ha sido la fantasía, atravesadas por discursos contra el abuso de poder, en obras como “El vuelo de los cóndores” (inspirada en el cuento homónimo de Abraham Valdelomar), “Somos libros, seámoslo siempre”, “Coquín chocolatín en su jardín”, entre otras.

Finalmente, un componente sustancial de la propuesta teatral de Waytay es el carácter comunitario que se constituye en escenarios liminales entre la puesta en escena teatral y la realización escénica comunitaria. Este carácter se concreta en **el trabajo orgánico y sostenido que realiza Waytay en su comunidad**, desde el teatro y los talleres artísticos hasta jornadas de limpieza, muralizaciones, participación en la junta vecinal y actividades de confraternidad del barrio; **el uso de espacios no convencionales del distrito para sus realizaciones escénicas** (parques, locales comunales, escuelas, iglesias, calles, etcétera) en el marco de

---

<sup>106</sup> Según indica Ernesto Raéz en el libro de Maraví: “Todas tratan asuntos contestatarios en que los campesinos asumen, en comunión con la naturaleza la defensa del honor y la dignidad humana, el derecho de los pueblos a conservar sus tradiciones y a que la tierra no sea depredada o mancillada por potentados adinerados, en complicidad con los Condenados y la peste: dos formas de la muerte presentadas como aliados del poder patronal y las mayordomías abusivas, con el contubernio y la ceguera complaciente de las malas autoridades locales” (2016, p. 11).

eventos comunitarios como festivales, reuniones comunales, fiestas, entre otros; **la semioticidad que articula a las realizaciones escénicas con un conjunto de significados** (sean conceptos, discursos, símbolos o acciones). Así lo resume Ráez: "... si hay otro mérito de Waytay es que ha entrado a una comunidad y se ha instalado en ella, porque ese es el estilo del teatro comunitario. La obra de teatro para todo el mundo no existe, tiene que ser para una colectividad determinada, que está cerca de ti (...) El teatro comunitario tiene otra dinámica totalmente distinta, pero es igualmente valiosa y exige que se afinquen los grupos" (Entrevista a Ernesto Ráez).

Este cuadro da cuenta de las obras del Centro Cultural Waytay con mayor número de presentaciones, formando parte del repertorio permanente del grupo:

Obras teatrales	Argumento
<b>Discurso N° 1: El amor y la solidaridad vencen obstáculos y abusos</b>	
<b>Pillpintuywayta</b>	Mariposita en tiempo de casorio, invoca a todos sus pretendientes para saber quién le ama de verdad mediante una prueba que consiste en enfrentar a los condenados malignos del pueblo. Todos los aspirantes desisten de la prueba, salvo la flor de Airampito, el muchacho más humilde del pueblo, acepta la prueba por el verdadero amor de Mariposita. Con los consejos de un anciano y el apoyo de la comunidad, él logra vencer a los condenados de la sociedad y al fin se realiza el matrimonio.
<b>El vuelo de los cóndores</b>	Abraham es un niño del pueblo que vive bajo las normas estrictas de una familia conservadora. Este orden se altera al llegar el "Circo de las Estrellas". El circo, lleno de magia y color, trae como número estelar en el trapecio "El vuelo de los cóndores", ejecutado por Orquídea. EL día del estreno la niña es obligada a repetir el número por orden del ambicioso dueño. Ya agotada cae del trapecio. Este hecho evidencia el abuso del dueño del circo y la indiferencia del público hacia la niña Orquídea. Entonces Abraham decide ayudarla denunciando el hecho y enfrentándose a las normas impuestas en su hogar y en la sociedad.
<b>Discurso N° 2: La relación entre tradición y modernidad</b>	
<b>La agonía de Rasu Ñiti</b>	El danzak Rasu Ñiti (el que aplasta nieve) siente la agonía de la muerte. El Wamani, su dios tutelar, se le aparece en forma de cóndor para informarle que ha llegado el fin de su vida. Él convoca a sus músicos, a la comunidad y a su discípulo, el joven Atok'saiku (el que cansa al zorro) para presenciar su última danza en la que agoniza y a la vez renace y pervivirá en su discípulo.
<b>Discurso N° 3: Conflictos entre clases sociales</b>	
<b>Con nervios de toro</b>	La obra inicia con el retorno de Lucero, que nació en el pueblo y luego de salir a buscar fortuna regresó acaudalada. Con su poder adquisitivo pretender hacer que Jacinto, su antiguo amor pueblerino, acepte ser su

	pareja en la Chonguinada, con motivo de la procesión de la Virgen Patrona del lugar. Pero Jacinto ya está casado con Florinda, mujer a la que ama. Empero, Jacinto no acepta la proposición de Lucero por su fidelidad a las tradiciones de su pueblo, que no quiere ver deformadas y comercializadas.
<b>Pasacalle Los Huatrilas</b>	Los Huatrilas mayordomos se disputan ser los primeros y únicos en conquistar a la Chonguina, dueña de la fiesta. Ella, a la vez, brinda sus encantos coqueteando con todos. El reto, el enfrentamiento, el contrapunto se refleja en las cualidades y virtudes de cada Huatrilas al danzar, presentándose y enamorando a la Chonguina, cuando de pronto ella queda embarazada y está a punto de dar a luz, siendo atendida por uno de los chutos. Después de gritos y pujos nace un huatrilita. Los Huatrilas se pelean por ser el padre del recién nacido y la Chonguina se siente confundida porque no sabe quién es el padre.
<b>Pasacalle Kunturkuna</b>	La comunidad, al verse amenazada por los engaños, abusos y maltratos del Condenado y la Muerte, recurren a su dios Wamani que, personificado por un cóndor, llega para enfrentar al poder de los seres malignos, juntamente con los comuneros, logrando su retirada. En agradecimiento la comunidad le brinda chicha de jora de maíz blanco para aliviar el cansancio, le renuevan las alas con cintas de colores y nuevamente alza vuelo su dios Wamani. Ellos cantan y bailan porque su dios estará nuevamente muy arriba, alumbrando las cintas de colores de la esperanza.
<b>Julia Vaca</b>	En la celebración de fiestas patrias, Julia Vaca, protagonista del monólogo, cuenta como se arma la fiesta entre el patrón, Santiago y el Mayordomo, pero finalizada la fiesta, volvían los maltratos a ella y a los otros animales.
<b>Tía Chiriposa</b>	Se trata de un monólogo donde el personaje principal es una gallina vendedora de huevos, migrante, que recuerda sus tiempos en el corral, cuando era víctima de abusos por parte del Señor Peste y tuvieron que organizarse con los pollitos para hacerle el pare, pero fue castigado. Ya en el presente Chiriposa sigue vendiendo de manera ambulatoria sus huevos.
<b>Discurso N° 4: Problemática ecológica</b>	
<b>Listos pa' sembrar</b>	Mamapacha encarga a Lacha, el agricultor, que siembre y proteja las semillas de las flores de la vida, de las que nace Chiripa, una alegre plantita acechada por el Gusano Maligno, quien con engaños pretende comerse sus hojitas. Para cumplir su cometido el Gusano Maligno se disfraza y con promesas de proteger a Chiripa logra que el buen Lacha entregue a la plantita. Cuando Chiripa está en manos del Gusano Maligno comienza a perder su color, sus hojas y su alegría, lo que llama la atención de Lacha que, al darse cuenta de su error, va en busca de Mamapacha y con su ayuda consigue desenmascarar al embustero, librando del peligro a Chiripa, quien por fin pudo florecer.
<b>Coquín Chocolatín en su Jardín</b>	Coquín Chocolatín, bailando y cantando cuida las plantas y flores de su jardín. Gordete Papote, por envidia, viene a quitárselas, creando así una discusión y pelea desigual, olvidando así el cuidado de las flores que terminan marchitándose, al final con el apoyo de todos los niños Gordete Papote es retirado y Chocolatín recupera su jardín y las plantas vuelven a florecer.
<b>Yaku</b>	Se trata de una obra con visos futuristas que proyecta un mundo donde la ambición de los poderosos ha hecho escasear el agua. Esta situación lleva a

	los personajes a encontrar las formas de revalorar la vitalidad del agua.
<b>Discurso N° 5: Importancia de la cultura, la fantasía, la libertad y el trabajo</b>	
<b>Somos libros, leámoslo siempre</b>	En su cumpleaños Paquita recibe de su abuelito un gran regalo: un libro. A Paquita no le gusta el regalo y, descontenta, lo usa para todo menos para leer. Al dormirse sueña que su regalo crecía hasta convertirse en un libro inmenso. Curiosa por dicha transformación, se acerca y abre la primera página, siendo recibida por el Búho que le cuenta las historias que habitan en el libro. Inmediatamente es invitada por personajes de las diferentes historias que juegan, cantan y hacen trabalenguas contenidos en el libro. Paquita termina confundándose entre los personajes y, finalmente, al despertar siente que le faltan más historias para contar y pide a su abuelito que le regale otro libro.
<b>Jequetepeque</b>	Con versos y coplas, Panchito, el presentador, nos cuenta la historia de un pichoncito Chilalito que decide ser marinero incentivado por las historias de Tío Huerequeque, conocedor de las maravillas del mar. El padre Chilalo, convencido por los consejos de Picaflor Razonador, alienta para la aventura, comprendiendo el valor, la voluntad y la decisión de su pichoncito. La firmeza y creatividad de Chilalito hacen que navegue por el río Jequetepeque, utilizando como balsa su propio nido. Luego de larga travesía llega al mar y es rescatado por un capitán de barco con quien emprende un nuevo viaje. Después de un tiempo Chilalito vuelve a casa convertido en marinero y en agradecimiento a la comprensión y el apoyo de su padre, lo invita a recorrer el mundo, mostrándole los mejores paisajes y festejando la dicha de compartir la libertad.



Obra "Pillpintuywayta"



Obra "El Vuelo de los Cóndores"



Obra "Jequetepeque"



Obra "Kunturkuna" (pasacalle)



Obra "Listos pa' sembrar"



Obra “Somos Libros, leámoslo siempre”

### 3.2.3. Dinámica de teatro comunitario del Centro Cultural Waytay

En esencia, Waytay es un grupo teatral de El Agustino. Sus miembros constantes son actrices y actores profesionales y vecinos-actores no profesionales del distrito, de diversas edades, algunos de los cuales viven en zonas cercanas al barrio donde se ubica su local. Así desarrollan de manera sostenida y territorial un conjunto de procesos de creación, actividades artísticas y formativas (presentaciones y talleres) e iniciativas culturales y sociales (entre ellas el FITEA). Los niños, niñas y adolescentes del barrio participan de los talleres artísticos y luego de ello, en algunos casos, conforman el elenco de teatro. Sus familiares se suman a las tareas y responsabilidades de las iniciativas públicas que impulsa el grupo<sup>107</sup>. Asimismo, los actores-vecinos del grupo participan en la organización vecinal.

<sup>107</sup> Aunque no se han concretado aún, algunos vecinos adultos mayores del barrio tienen la intención de actuar en alguna obra de Maraví: “... tenemos una agrupación que le llamamos ASOVICH quiere decir: “Asociación de Viejitos Chéveres”. Somos un promedio de 5 o 6, viejitos ya,

Las obras teatrales de Waytay se crean en dinámicas constantes y colectivas. De esta manera sostienen un repertorio de obras sobre temas relacionados al fomento de valores solidarios, reivindicación de las tradiciones andinas, luchas sociales y tensiones en la convivencia urbana. Este repertorio se caracteriza por dialogar con la cotidianidad del territorio y se presenta con regularidad en espacios públicos del barrio, concitando la participación vecinal. Considerando las características mencionadas en la propuesta conceptual de Marcela Bidegain, se puede reconocer a Waytay como un grupo de teatro comunitario<sup>108</sup>, es decir como una forma de producción teatral de carácter territorial y que promueve la articulación, participación, identidades colectivas y voluntad del barrio por crear y comunicarse. Por ende, sus miembros pueden ser considerados vecinos-actores y vecinos-espectadores. Vale aclarar que las actividades teatrales del grupo no se circunscriben al ámbito local ni al espacio público; sin embargo, sus mayores esfuerzos y logros se encuentran depositados ahí.

De esta manera, tal como indica Malcom Malca, su dinámica teatral comunitaria se diferencia del denominado “circuito de producción teatral de la zona residencial de

---

sesentones que nos agrupamos para conversar y de ahí también hacemos trabajos para la cuadra en sí. Le hemos propuesto a Javier que nos invite, a los viejitos, hacer alguna obra con Waytay.” (Entrevista a Teófilo, vecino de Waytay, 08 de mayo de 2017).

<sup>108</sup> Marcela Bidegain plantea que el teatro comunitario “surge como una necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro”, partiendo de la premisa del arte como derecho. El teatro comunitario es de y para la comunidad, define una forma de producción, “un espacio para la voluntad de hacer o de construir”. Así los miembros de un grupo de teatro comunitario son denominados “vecinos-actores”, de formación no profesional en la mayoría de casos, abiertos a participar voluntariamente, lo cual implica una constante renovación y circulación de integrantes. Otro componente del teatro comunitario es la territorialidad puesto que revitaliza los espacios comunes del barrio (plazas, parques, calles y esquinas), lugar de encuentro teatral y social de los vecinos-actores y losvecinos-espectadores, lo cual deriva en la emergencia de nuevos públicos (primero el entorno familiar y social de los miembros del grupo y luego la comunidad territorial). Finalmente, la autora asume el teatro comunitario como una práctica transformadora “en tanto congrega a los vecinos- actores a pensar, compartir, expresar, debatir, y estimular ideas y acciones. Sus integrantes son artistas atentos, abiertos, ocupados y preocupados por la realidad nacional para encontrar la manera de incidir en ella y originar cambios. Cumple una función de rescate de identidades, de encuentros, comunicación, de recuperar las historias del barrio, de la ciudad, de la nación, de los lazos sociales y de las sucesiones generacionales y rompe con el aislamiento, la uniformidad y la pérdida de diferencias locales, regionales, etarias que propone la cultura liberal y globalizada” (2007, p. 61).

Lima”. Este circuito está compuesto por un teatro comercial (bajo el protagonismo de los productores) y un teatro no comercial (sostenido por directores y grupos de teatro independiente, universidades, centros culturales). En el teatro comercial las productoras contratan actores, conforman un elenco para una temporada. El autor propone como ejemplos de este rubro a Osvaldo Cattone y Alex Otiniano, pero señala que existe una amplia variedad de estilos de producción de teatro comercial.

Igual de variado es el teatro no comercial, aunque se distinguen dos ejes diferenciados: “grupos históricamente relacionados con las prácticas teatrales de la periferia de la ciudad” que apuestan por crear un estilo y estética propios, asentados en distritos de clase media y con actores formados “con su propia dinámica de entrenamiento conjunto” (el autor señala a Yuyachkani, Cuatrotablas, Maguey, entre otros). El eje de teatro no comercial cubre la mayor parte de la oferta teatral de la zona residencial limeña y trabaja en salas de centros culturales, universidades, municipalidades y/o capitales privados<sup>109</sup>, bajo dos modalidades: “(1) asumen la producción general de los proyectos que algunos directores independientes, productoras o grupos de teatro les presentan; o (2) alquilan su recinto para la producción externa de un espectáculo” (Malca 2011, 53). Finalmente, la mayoría de actores y actrices que participan del teatro no comercial han recibido formación profesional en instituciones como la Escuela de Teatro de la PUCP (TUC), la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), o en talleres formativos particulares.

Malca distingue al “circuito de producción teatral de la zona residencial de Lima” del “teatro en la zona periférica de Lima metropolitana”, al que caracteriza así:

---

<sup>109</sup> Por ejemplo: la Alianza Francesa, Centro Cultural Británico, Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP, Teatro La Plaza – ISIL, Teatro Mario Vargas Llosa, Teatro del Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, entre otros.

“La formación de los miembros de las agrupaciones se sostiene fundamentalmente en la asistencia a talleres dictados por los integrantes más experimentados (...)

Los grupos de teatro desarrollan su labor fundamentalmente a partir de cuatro actividades relacionadas: 1) realización de temporadas teatrales, que son siempre de corta duración, aunque los montajes se vuelven a representar continuamente a lo largo de muchos años; 2) producción constante de festivales de teatro (...); 3) ejecución de foros de discusión entre sus espectadores, siempre en relación con temáticas de los montajes que presentan; y 4) dictado de talleres de artes escénicas, mayoritariamente orientados a niños y adolescentes.

Cuentan con un espacio de trabajo, alquilado o propio, que les sirve normalmente como centro administrativo, lugar de ensayo, depósito de utilería, y en algunos casos, como aula para el desarrollo de los talleres que dictan (...)

Las agrupaciones apuestan por presentarse en un circuito que se desenvuelve fundamentalmente alrededor de los conos de la ciudad o en instituciones que tienen interés en captar público de esas zonas. Este circuito estaría conformado por espacios de calle que han ido ganando; salas de teatro que han logrado acondicionar en sus respectivos centros de trabajo; festivales de teatro realizados en la periferia de Lima; colegios estatales y particulares de la zona; clubes departamentales repartidos por toda la ciudad; y por algunas pocas instituciones culturales de la zona residencial de Lima (...)

Su economía se sostiene, principalmente, en la venta de funciones a instituciones culturales y educativas, así como en las actividades pedagógicas vinculadas esencialmente al trabajo en ONG nacionales y extranjeras, que son las que normalmente les permiten ser rentables. Además, todos los miembros se dedican a trabajar con docentes escolares o realizan otras actividades productivas”. (2011, pp. 197-199).

Estas características calzan con las dinámicas de Waytay y se articulan con la definición de “teatro comunitario”, no solo por la sintonía de su perfil con el concepto acuñado por Bidegain, sino por sus diferencias con las características principales de los circuitos de producción del teatro comercial y el no comercial-profesional, anteriormente señaladas. No obstante, en la dinámica interna de la organización se identifican otras características que complejizan su propuesta comunitaria y que dan cuenta de tensiones al interior de la propia comunidad de creación artística.

#### **a. El director multifuncional y el principio de autoridad**

Se reconoce a Javier Maraví como el miembro fundador y eje promotor del grupo, asumiendo múltiples funciones estratégicas como la dirección, la dramaturgia, la actuación, la producción, la formación actoral y enseñanza de talleres, las relaciones públicas y coordinación del grupo. En tal medida, Maraví es quien tiene mayores responsabilidades<sup>110</sup>. A ello se suma que su biografía personal y apuesta de vida se funde con la propuesta y trayectoria del grupo. Los demás integrantes del grupo asumen funciones específicas, centradas en la actuación, el dictado de talleres y tareas complementarias de producción y coordinación. Esta figura se refuerza en el hecho que el local del grupo es, al mismo tiempo, la casa de Maraví, la cual es visitada por las y los otros miembros.

Esta característica de “director multifuncional” se relaciona, por un lado, con una formación teatral desarrollada en medio de un conjunto de carencias de índole personal y social, pero también con una apuesta generacional de asumir el teatro como compromiso de vida en todas sus dimensiones, evitando la especialización. No obstante, esta característica también trasluce una precariedad institucional al interior del grupo, asociada a una progresiva distancia entre el grupo como

---

<sup>110</sup> “Ahorita tengo el cargo, bueno, la dirección de todo el proyecto de Waytay y este, pero a la vez hago de todo, actúo, confecciono cosas, escenografía, utilería. Este elemento, toda esa cosa siempre todavía lo mantengo, no, también la cuestión pedagógica. También estoy con el trabajo de dramaturgia, que siempre voy escribiendo cosas, ese es un poco el campo que tengo en Waytay” (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril, 2013).

proyecto colectivo y las proyecciones personales de sus miembros (entre quienes asumieron el teatro como una apuesta de vida en una época de crisis económica y violencia política<sup>111</sup>, y quienes hoy lo asumen como un complemento a su crecimiento personal en una época de mayores oportunidades); y limitaciones en los procesos de aprendizaje intergeneracional y sucesión (que dificultan la transferencia sostenible de roles y responsabilidades).

Sobre esta base, la figura centralizada del director multifuncional encarna, a la vez, el principio de autoridad al interior del grupo. Maraví es el punto de cohesión no solamente de la dinámica grupal sino el eje central del sentido, historia y dinámica teatral de Waytay; más no de otras variedades de interacciones y complicidades establecidas por vínculos familiares, amistades entre miembros de edades similares, o gustos y prácticas afines no relacionadas con el quehacer teatral. Este principio de autoridad se ejerce desde un “esquema familia”.

#### **b. El esquema familia y las relaciones intergeneracionales**

Como hemos visto, las raíces y tallo de Waytay se encuentran íntimamente ligadas a la biografía de Maraví; la cual ha definido su identidad estética y temática, pero también sus valores grupales. El paso del proyecto individual al grupal ha implicado la construcción de un tipo de organización interna basada en el “esquema teatro de grupo” y el “esquema familia”. En el primer caso, se trata de una apuesta política y teatral que tuvo auge hacia fines de la década del setenta y plantea la formación de un elenco estable y la metodología de la creación colectiva que propicia una convivencia intensa entre miembros del grupo. Ese esquema,

---

<sup>111</sup> “... lo otro es que puede que nunca vuelva el compromiso de los actores con el teatro mismo, se ha perdido totalmente ese compromiso, no hay, los jóvenes ahora es una desgracia, yo lo digo con la experiencia de antes, yo no pensaba en cuanto iba a ganar o que cosa iba a comer, chambeaba y chambeaba (...) Debe haber compromiso en ensayar, en entrenar tu cuerpo, tu voz. Eso ya no hay, se ha perdido, y además ya no creo que vuelva ese tiempo. Nosotros chambeábamos seis horas sudando seguido y era puro entrenamiento, improvisación, teníamos en las noches lecturas, esa locura ya no hay. No sé, se puede investigar cosas, tantas cosas que hay en el teatro elementos, artes marciales, máscaras, vestuarios, aprender instrumentos. Es decir, no hay, ya no encuentras actores completos que puedan cantar, actuar, bailar” (Entrevista a Javier Maraví, 27 de abril, 2013).

procedente de las experiencias previas de Maraví y de su vínculo con el MOTIN, requiere una alta exigencia en la formación actoral y en sus convicciones.

El esquema familia parte de las trayectorias y vínculos de confianza de carácter familiar, amical y profesional, desarrollados por Maraví, poniéndolos a disposición de los objetivos y dinámicas del grupo teatral, generando así una estructura no solo de trabajo escénico sino de relaciones interpersonales al interior del grupo sustentadas en la figura paterna que encarna el principio de autoridad (la cual hemos visto líneas arriba), las relaciones intergeneracionales y la división de funciones sobre la base de roles de género. En la práctica, este esquema absorbe al esquema de teatro de grupo. No lo reemplaza, pero le da sentido.

Es posible identificar en las y los miembros de Waytay un fuerte sentido de pertenencia grupal, el cual es descrito reiteradamente como una “familia” que se sostiene sobre lazos de trabajo, ayuda mutua y escucha. En dicha familia, Maraví es reconocido como el “padre”, los miembros jóvenes como “hermanas mayores” y los niños, niñas y adolescentes como “hermanos menores”; quedando difusa la figura de miembros o aliados del grupo mayores de treinta años, pero asumiéndolos como parte de la familia. Así se articula el principio de autoridad del director multifuncional con la figura paterna como eje cohesionador del grupo, resaltando con capacidad de escucha y consejos a nivel interpersonal y grupal<sup>112</sup>:

“No somos simplemente un centro cultural. Somos una familia, a Javier lo tomo como mi papá, a todos ustedes como mis hermanos. Cada día aprendo más de ellos, porque tanto ellos me enseñan como Javier. Él no simplemente es un profesor, también puede ser un amigo, confiamos en él, hay una confianza mutua que hace que tú te desempeñes en tu trabajo

---

<sup>112</sup> Respecto a la capacidad de escucha, en el rol de maestro y director, Maraví explica: “¿Por qué armo una confianza con alguien? Es porque de alguna manera yo me abro ante esa otra persona con mi verdad. Yo me abro con mi ritmo y ella se abre con ese ritmo. Yo conozco mi ritmo, conozco su movimiento, su gestualidad, cómo puede reaccionar, cuánto más conozco a esa persona y ella a mí, hay mucha más confianza. Eso es justamente lo que el teatro te da, la posibilidad de poder comunicarse sensorialmente, no necesariamente decir un te quiero o un te amo, sino un cómo decirlo” (Grupo focal con integrantes de Waytay, 02 de abril de 2017).

porque en otros grupos el profesor es como que más rígido y no toma en cuenta tus opiniones, es como que hace que no generes una confianza y tú no te veas a flote, tu talento” (participación de Trilce Chuco en el grupo focal con integrantes de Waytay, 02 de abril de 2017).

Otros elementos que suman a la definición de este esquema es el peso que tienen algunas familias en Waytay. Aunque Maraví no ha constituido una familia nuclear, sus hermanos han sido pieza fundamental en las primeras etapas del grupo, sea por el aporte artístico de Julio Maraví o por los aportes económicos de todos los hermanos que permitieron la compra del terreno y construcción del local. Por su parte, Libertad Carhuachín, miembro del grupo y generacionalmente afín a Maraví, promovió la participación de sus hijas, Trilce y Zeila, parte del elenco estable durante un período prolongado; dispuso su casa como local inicial de los talleres waytainos, en un barrio cercano a la Residencial Las Casuarinas; y su calle usualmente es parte de los recorridos de los pasacalles y presentaciones del grupo. Asimismo, algunas jóvenes del elenco estable han incentivado la participación de familiares suyos en los talleres y presentaciones del grupo. Sumado a ello, dos miembros del grupo, quienes habían participado desde su infancia el grupo y decidieron estudiar actuación en la ENSAD, decidieron casarse y formar familia. Al respecto, Libertad Carhuachín comenta:

“... pero aún se siguen conectando con Waytay, y es lo que se siente en familia, saber que ahí encontrarás a una amigo, por ejemplo Paco y Giovanna se casan y el grupo de la edad de ellos “no, cómo te vas a casar”; pero ayer vinieron y es familia, y yo creo que en tiempos como éste que se pierde la esencia de la familia... Claro, no se pretende tampoco de que se suplan a las familias, pero que se alivie por lo menos la forma inadecuada en que se dirigen los hogares” (Entrevista a Libertad Carhuachín).

Este esquema familia, centrado en la figura paternal, también se nutre del soporte emocional y material de las otras familias del grupo. No obstante, el peso del rol de Maraví es su fortaleza y, al mismo tiempo, su fragilidad en tanto no se distingue otra figura con similar prestigio interno que asegure la cohesión y continuidad del grupo. Libertad es un referente fundamental por su aporte pedagógico, su capacidad de planificación y representación del grupo a nivel institucional; sin embargo, su figura tiene un peso menor en el proceso de creación teatral. Esa fragilidad se articula con la necesidad de crecimiento personal y profesional de otros de sus miembros que, según atraviesan sus ciclos vitales se alejan de Waytay y optan por priorizar los estudios o el trabajo. No obstante, se mantienen los lazos y encuentros amicales, tal como señala Gelen Ortiz, actriz del grupo:

“Una cosa curiosa es que las generaciones han ido siempre en escala, empezaron de mayor a menor y casi siempre ha sido así. Lo que podría permanecer es esa vibra de unión, que la he visto en otros grupos, pero siento que nadie la tiene como nosotros, esa unión de ser amigos, hermanos, te hace que veas mucho más las cosas. Es algo que permanece desde siempre” (Entrevista a Gelen Ortiz).

Un punto clave a resaltar es la variación de la composición etaria de los elencos estables a lo largo de la trayectoria del grupo. Desde los elencos iniciales, donde participaban adultos con edades relativamente homogéneas, se ha transitado por una progresiva ampliación de la brecha etaria. Actualmente, Maraví es el único miembro de su generación y el elenco de actrices y actores se completa con la participación de jóvenes y adolescentes. Ello ha definido el paso de un conjunto de relaciones intergeneracionales con menor diversidad interna y mayor afinidad entre las necesidades teatrales y las necesidades de los ciclos vitales de sus miembros, a un actual conjunto de relaciones intergeneracionales con mayor diversidad interna y menor afinidad entre las necesidades mencionadas. En este sentido, los procesos de retroalimentación emocional y sucesión de roles decantan en una figura vertical que dificulta el recambio generacional del grupo.

Este esquema familia, como estructura de las interacciones de Waytay, ha permitido cohesión interna, eficacia y soporte cooperativo para el desarrollo de sus iniciativas de teatro comunitario (realización de talleres, presentaciones, festivales, etcétera); pero el distanciamiento entre las necesidades teatrales y las necesidades de los ciclos vitales de sus miembros, han devenido en una verticalización de relaciones intergeneracionales, en gran medida generada por el desequilibrio en la figura paterna y su peso al interior del grupo. Ello ha acentuado la contradicción actual entre la “necesidad de familia” y la “necesidad de autonomía”<sup>113</sup>.

### **c. La división de funciones sobre la base de roles de género**

Otro elemento que compone el esquema familia en Waytay y potencia la figura paterna como principio de autoridad es la distribución de funciones sobre la base de roles de género al interior del grupo. Al respecto se identifican dos dimensiones en las que se concreta esta división: realizaciones escénicas teatrales y realizaciones escénicas sociales. La diferencia entre ambas es que en el primer caso los roles de género proceden de una fuente textual, externa al acontecimiento (presentación teatral), y en el segundo caso los roles se establecen por las conductas de participantes del acontecimiento (fiestas y celebraciones en el local del grupo).

Existen dos características constantes de todos los elencos de Waytay. La primera es que Maraví siempre ha asumido el rol de director multifuncional, con mayor o menor apoyo de otros miembros, pero siempre a cargo de la dirección. La segunda característica es que la mayoría de miembros siempre han sido mujeres y han asumido el rol de la actuación. Más allá de la apertura en la construcción de

---

<sup>113</sup> “Asimismo, la diferencia entre el ideal de modernidad y de realidad social no se da libre de tensiones: tensiones entre las necesidades individuales y las obligaciones familiares, entre autonomía y solidaridad, que están presentes en la vida familiar contemporánea” (Bonvalet 2016, p. 66).

los personajes y la obra, esta división permanece y se gradúa según las edades: mayor apertura cuando los miembros del elenco han tenido edades similares y experiencia teatral, y menor apertura cuando los miembros son menores de edad. A ello se suma la relación director-actor y maestro-aprendiz que ya contienen una carga social jerárquica. Salvo esa división, en lo referido a la pre-producción, producción y post-producción todas las funciones y tareas son repartidas equitativamente, según edades, capacidades y experiencia.

En lo referido a las realizaciones escénicas sociales, entre las cuales podemos contar principalmente los eventos celebratorios en el local del grupo (cumpleaños, aniversarios y actos conmemorativos, almuerzos o cenas de camaradería, clausuras de festivales, entre otros), los roles de género se vuelven a cruzar con los roles etarios en torno a la división de funciones. Así se aprecia que la atención de invitados, la preparación y distribución de la comida y bebida, seguimiento y cuidado de las y los miembros menores del grupo, la selección musical y el impulso al baile son funciones y tareas centradas en las mujeres y aliadas de Waytay. No obstante, si bien el puesto de maestro de ceremonias e interlocutor principal (quien abre y cierra institucionalmente los momentos significativos del evento) está asignado a Maraví, en varias ocasiones ha rotado a Libertad, Trilce, Gelen, entre otras; incluso incorporando a oradores bajo el criterio de paridad y diversidad etaria.

De esta forma, la figura paternal como principio de autoridad se entrelaza con la verticalización de las relaciones intergeneracionales y la división de funciones sobre la base de roles de género, consolidando una forma patriarcal a lo que se ha denominado “esquema familia”. Ello construye una dinámica jerárquica que dificulta el proceso recambio generacional y sucesión de roles al interior del grupo, debilitando las condiciones pre-existentes y transitorias para la consolidación y continuidad del grupo como una comunidad emocional.

## **CAPÍTULO 4: PRODUCCIÓN PERFORMATIVA DE LA MATERIALIDAD EN LAS REALIZACIONES ESCÉNICAS DEL CENTRO CULTURAL WAYTAY EN EL AGUSTINO**

### **4.1. Realizaciones escénicas**

El Centro Cultural Waytay es un grupo de teatral que produce un conjunto de realizaciones escénicas. Siguiendo el concepto propuesto por Erika Fischer-Lichte, se entiende por “realización escénica” el acontecer transitorio y fugaz, conformado por la copresencia física entre actores y espectadores que se encuentran interactuando e influyéndose mutuamente en un aquí y ahora determinado, a través de la materialidad de sus cuerpos moviéndose por el espacio y la emergencia de significados que derive de dicha materialidad. Ese “continuo estar haciéndose en cada espacio, en cada situación” propicia una transformación de roles, funciones y características identitarias que experimentan los participantes durante el tiempo de la realización escénica. Además, una realización escénica se puede dar en el marco de una convención teatral, pero también puede activarse en acontecimientos de carácter social, político, religioso, deportivo, festivo, entre otros.

A su vez, las transformaciones en el cuerpo de los participantes en las realizaciones escénicas se gestan por medio de la “producción performativa de la materialidad”, entendida como el diseño y activación de la materialidad de las realizaciones escénicas y que está compuesta por cuatro elementos básicos e interdependientes: corporalidad, espacialidad, temporalidad y sonoridad. Cabe resaltar este proceso no transcurre en abstracto, sino que es afectado por el contexto urbano analizado: la reestructuración neoliberal de la ciudad de Lima, el devenir histórico del distrito de El Agustino y sus procesos de organización popular y cultural, y la propia trayectoria y dinámica de teatro comunitario de Waytay al interior del grupo y en relación a su barrio.

En las dinámicas recurrentes de Waytay, se identifican dos tipos de realizaciones escénicas.

**a. Realizaciones escénicas teatrales:**

Se ubican los trabajos artísticos de Waytay que se sostienen sobre una voluntad de representación, ya sea en espacio abierto o cerrado, público o privado. Involucran la copresencia física entre actrices y actores con pautas previamente definidas (ensayos y talleres), así como la copresencia física de miembros del elenco, artistas-vecinos y espectadores, partiendo de un texto (presentaciones teatrales del repertorio de la organización).

**b. Realizaciones escénicas sociales:**

Son las actividades ritualizadas de carácter social, familiar y amical que realiza Waytay que no parten de una voluntad de representación, sea en espacio cerrado, público o privado. Involucran la copresencia física entre miembros del grupo, aliados, amistades e invitados casuales. No se parte de un texto previo, pero sí de pautas preestablecidas de manera implícita o explícita (celebraciones, homenajes y reuniones).

Para analizar el proceso de generación de comunidades emocionales en las realizaciones escénicas de Waytay emplearemos los cuatro elementos de la producción performativa de la materialidad. Sobre la base de la observación participante y archivos visuales de la organización, se identifican las características, relaciones y efectos de dichos elementos, con énfasis en su aporte en la experiencia compartida entre actores y espectadores.

**4.1.1. Corporalidad en las realizaciones escénicas de Waytay**

Las realizaciones escénicas teatrales de Waytay están definidas por las pautas del teatro convencional, en tanto representaciones de textos dramáticos,

ensayados y encarnados en realizaciones escénicas como resultados de un proceso de experimentación y síntesis. En palabras de Javier Maraví sobre el proceso de creación: “toda creación artística no es lo que tú llevas, lo cotidiano, al escenario. Tú llevas una creación, tú llevas una síntesis de eso. Entonces si tú planteas o te plantea el teatro: te voy a contar una historia, eso tiene que estar ya inmerso en la obra misma y eso te acondiciona en otro estado” (Entrevista a Javier Maraví, 23 de abril de 2016). De esta manera, Maraví plantea la dinámica de una exploración amplia y densa, donde resalta la biografía y la cotidianidad del creador, seguida de un momento de síntesis de dicha exploración. El resultado de esa síntesis vendría a ser la obra teatral final.

Los ensayos y presentaciones son las dinámicas donde se desarrolla la corporalidad de actrices y actores. Ello no significa que los actores no trabajen las potencialidades performativas de su cuerpo fenoménico, pero lo hacen a servicio del personaje y la dramaturgia. Por tal motivo, el cuerpo semiótico resulta el eje preponderante del sentido de la experiencia compartida. En este proceso, actrices y actores encarnan a sus personajes, nutriéndolos de sus emociones y vivencias cambiantes y generando “presencia”, energía en fluidez. Así describe este proceso Libertad Carhuachín, en su experiencia como actriz de Waytay: “hay una serie de emociones, satisfacción, que el personaje que encarnas exprese realmente el propósito de la actuación, de la obra. Internamente lo que vas sintiendo es temor, de no llegar a que entiendan la obra o que tu personaje no esté bien trabajado, quizás eso es la parte más inconsciente; la parte consciente es la satisfacción que vas logrando, y estará en función a cómo se está presentando el personaje: si se siente feliz, si se siente triste, si es un niño... cuando haces de niño ¿Cómo te conectas con el niño que tenías? Va a depender del tipo de director, si se te parametra va a ser más complicado, pero si te escapabas de eso te encuentras con una persona interna, es difícil describir eso. No sé cómo lo harán otros compañeros, pero son satisfacciones y felicidades. Digo satisfacciones porque luego que terminas esa actividad y sales corriendo, diciendo que quieres más,

quieres sentir más, esa adrenalina que te genera sentir al personaje, quieres más” (Entrevista a Libertad Carhuachín).

### **Corporalidad en realizaciones escénicas teatrales**

En el repertorio de Waytay existen obras teatrales que han variado de actores a lo largo del tiempo y cuyos personajes han sido interpretados por varias generaciones (por ejemplo: “El vuelo de los cóndores”, “Listos pa’ sembrar” y “Somos libros, leámoslo siempre”). Otras son obras unipersonales de interpretación exclusiva de Maraví, quien además asume la función de director, (“Pillpintuywayta”, “La agonía de Rasu Ñiti” y “Cocinando historias”). A continuación, y sobre la base de la corporalidad, se analizará la obra “Listos pa’ sembrar”, dirigida a un público infantil, consta de un elenco y se presenta usualmente en colegios.

- **Listos pa’ sembrar**

Esta realización escénica se presentó en el Parque Bosque Huanca el día martes 28 de julio de 2015 en el marco del VI FITEA (el cual contó con el patrocinio del Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas iberoamericanas IBERESCENA y los auspicios de la Municipalidad de Lima y el Ministerio de Cultura). El desarrollo de la misma duró en promedio cuarenta minutos, se acondicionó para una presentación en espacio público y estuvo orientada a público infantil y familiar. La dramaturgia demandaba la participación de tres actores: dos mujeres que interpreten a los personajes de “Chiripa – Plantita de las flores de la vida” (Gelen Ortiz) y “Lacha – Sapo agricultor” (Cynthia Pomajulca) y un hombre (Maraví) que interprete a “Mamapacha – Madre Tierra”, “Gusano Maligno” y Señor – Gusano Disfrazado”.

Si bien el trabajo corporal de los actores waytains es uno de sus elementos característicos, se identifican diferencias en ese aspecto al comparar obras con un

elenco cambiante y obras de interpretación exclusiva de un actor. En el primer caso, la economía de recursos escénicos se compensa con las cualidades expresivas del elenco (basadas en la figura del “actor-danzante-músico” de la teatralidad andina y el teatro popular callejero), y la interacción que se genera entre sus miembros y los espectadores: “más que la obra es la compañera, más allá de la amistad, es la conexión”, dice Gelen respecto al flujo emocional que se establece entre los miembros del elenco al momento de actuar<sup>114</sup>.

En esta realización las actrices y el actor sostienen una enérgica “presencia”. La complicidad de Gelen y Cynthia es la que genera empatía con el público y su corporalidad se basa en movimientos claros, definidos y complementarios. La presencia de Maraví amplifica la energía del dúo de actrices dentro del “espacio geométrico” (Parque Bosque Huanca, específicamente la mitad de la loza deportiva) para convertirlo en “espacio performativo” (contenido entre la media luna de butacas y el escenario) y, al mismo tiempo, articula dichos elementos al hilo de la historia, logrando mantener la atención de niñas y niños espectadores, quienes se expresan por medio de risas, gritos y una predisposición a repetir corporalmente ciertos movimientos que realizaban los actores.

El proceso de corporización y presencia que desarrolla el elenco convierte a sus cuerpos en fuentes de energía que circula y se retroalimenta con los cuerpos de los espectadores, y se proyecta en el espacio a lo largo de la función, logrando captar la disposición del público (niños, niñas y adolescentes entre cinco y doce años, en promedio). La demanda de atención de este público requiere de una permanente estimulación y, sobre todo, de varios recursos personales no escritos en el texto previo para resolver el desborde físico y emocional. Cynthia describe esta interacción de la siguiente manera:

---

<sup>114</sup> Comenta Gelen Ortiz, respecto a su experiencia como actriz de Waytay, específicamente en la obra “Somos libros...”: “más que la obra es la compañera, más allá de la amistad, es la conexión desde la primera vez que hiciste la obra, porque la amistad y hermandad está con todos en realidad, es la conexión más que nada” (Entrevista a Gelen Ortiz).

“Si tú ves que la gente está distraída, bostezando, se para y sienta, es que no los has enganchado, necesitas hacerlo, porque cuando se enganchan haces un movimiento y te siguen con la mirada y gestos... Yo creo que cuando te enfocas tanto en ellos, en dar todo, yo siento que siempre hay que estar pilas, que te sigan, los niños más que nada que son los más difíciles de captar, si el niño se aburre es capaz de treparte al escenario; pero cuando se enganchan, tú haces una pregunta y te responden enseguida y no sabes cómo decirles que ya acabó esa escena, muchas veces se suben al escenario y tienes que saber cómo llevarlos nuevamente a su sitio y de a poquitos... en ese momento ya es otra cosa, muchas veces escapa del ensayo, si un niño llora o se golpea ¿Cómo se actúa en ese momento? Te distrae todo, creo que ya es parte de cada uno” (Entrevista a Cynthia Pomajulca).

Sus cuerpos fenoménicos dan paso a la destreza interpretativa, sus corporalidades son mediadas por las pautas preestablecidas de caracterización del personaje, internalizadas en los ensayos (proceso racionalizador de las emociones a través del cuerpo) y por los indicadores de comportamiento (vestimenta, peinados, objetos y otros agregados que completan su presencia escénica).



Presentación de "Listos pa' sembrar"



Presentación de "Listos pa' sembrar"

## **Corporalidad en las realizaciones escénicas sociales**

En este rubro de realizaciones escénicas sociales se han ubicado las reuniones de celebración, homenajes, cumpleaños, conversatorios, comidas vinculadas al grupo. Ellas asumen un estatus de acontecimiento a través de un proceso de escenificación, definición de roles y pautas de conducta que se ejecutan en un programa semiestructurado y provocan en los participantes una experiencia compartida que genera una comunidad basada en acciones e intercambios emocionales. El desenvolvimiento de las y los participantes no responde a la interpretación de un texto dramático en un contexto convencional de representación teatral pues, si bien existen roles preestablecidos, su orientación está cifrada por convenciones sociales y no teatrales. Analizaremos eventos el homenaje que Waytay realizó para el grupo de títeres “Kusi Kusi”

- **Homenaje a Kusi Kusi**

En el 2013 el Centro Cultural Waytay, en el marco de su aniversario realizó un homenaje al reconocido grupo de títeres “Kusi Kusi”, considerado uno de sus referentes. La realización escénica constó de cinco momentos: recepción, presentación teatral, almuerzo, ceremonia de homenaje y despedida.

La llegada y bienvenida de la pareja fundadora de Kusi Kusi, Victoria Morales y Gastón Aramayo, fue precedida por el inicio de una programación teatral. Se ubicaron en dos líneas las sillas y bancas en la pista, frente al local de Waytay, distribuidas de tal manera que delimitaban el espacio performativo, donde se realizó un amplio set compuesto por la obra “Basurilandia” (historia del problema vecinal alrededor de la basura), un par de sketch y una declamación sobre el mismo tema, en los cuales actuaron los niños, niñas y adolescentes del grupo.

La corporalidad en este evento estaba marcada por la clara definición de roles y las pautas protocolares del homenaje. Victoria y Gastón de Kusi Kusi tenían un

espacio y un tratamiento particular como homenajeados, por lo que su presencia cargaba solemnidad y una ubicación central. Los integrantes waytainos asumían los roles de organizadores, actores y anfitriones. Javier Maraví era el presentador oficial del programa y encargado de brindar las palabras de reconocimiento, en tal sentido su corporalidad constaba de una presencia más perceptible que la del resto de los presentes. Finalmente estaban los vecinos y vecinas del barrio que asumían el rol de espectadores con una actitud corporal de atención básica al área de irradiación del espacio performativo (es decir el escenario creado en la pista donde se ubicaban las acciones del programa). Entre los vecinos se encontraban un considerable número de niños y niñas quienes, a comparación de los adultos que comprendían las pautas generales de un acto de homenaje, se dejaban guiar por su curiosidad e irrumpían en el área de irradiación. La programación cerró con el homenaje público a Kusi Kusi, se brindó una semblanza de su trayectoria y aportes.

Después de ello, integrantes y colaboradores de Waytay acompañaron a Victoria y Gastón a subir al segundo piso del local para almorzar. El proceso de cocinar y almorzar es un acto característico de las realizaciones escénicas sociales de Waytay. Aquí hago un paréntesis para desarrollar este punto. A decir de Libertad:

“... un punto articulador que lo voy a sumar a lo que he ido observando, es la cocina. Es donde muchas veces ha venido la mamá o papá o yo misma porque no había plata, he pasado de puerta en puerta pidiendo un kilo de huevo u otros, después yo lo asumía. Tú te das cuenta que vienen los invitados y están afuera, pero la mayoría de los de Waytay están en la cocina y teníamos que decirles que vayan afuera a comer con los demás. Es una cosa que articula a ellos, también cuando ellos cocinan, Camila que se queda a veces con el grupo, las chiquitas que ahora forman parte son de mi colegio, Benito Juárez, son mis chiquitas, las invité y se enamoraron; entonces ellas cocinan los fines de semana, preparan atún con papa, lo que haya, lo que tiene Javier y eso me parece interesante es que también

le entra a ese asunto “que le falta limoncito, la cebollita”, Javier entra y dice “aquí hay lo que hay, cocinen con lo que hay” y ellos ya se ingenian y lo rico es compartir la mesa, el trigo, chuño, pachamanca, es compartir, juntos, como familia” (Entrevista a Libertad Carhuachín).

Usualmente son las integrantes, colaboradoras del grupo o vecinas, quienes se encargan de cocinar para los invitados, lo cual, además de plantear cierta restricción implícita en el acceso al espacio de la cocina, evidenciaba una división de tareas por género. En la sala se va poniendo la mesa, conversando, animando el ambiente con música y algunas cervezas; de vez en cuando alguien se anima a bailar o tocar algún instrumento. La llegada de los platos de comida orienta toda la atención a la mesa larga, que se convierte en el área de irradiación de la sala, donde además de comer se contarán chistes, anécdotas, recuerdos e incluso se tomarán acuerdos<sup>115</sup>. Asimismo, se recrean roles basados en la atención: por un lado, quienes “atienden”, cocinan y sirven la comida; por otro lado, las y los comensales. Estos roles se conectan con aquellos planteados entre “actores y espectadores”, pero en un clima de mayor familiaridad. Tal como recuerda la vecina Gloria, cuando se juntaban a cocinar en el local del grupo: “... se hacía un compartir para las personas que vienen, atenderlos también cuando vienen personas de otro sitio y se ha hecho un compartir se puede decir (...) cocinábamos ahí riéndonos haciendo una cosa bonita y sobre todo que vengan a comer, atenderlos y que vengan también los niños”.

Volviendo al almuerzo en homenaje a Kusi Kusi, Libertad Carhuachín y Javier Maraví brindaron nuevamente unas palabras a Victoria y Gastón, ellos devuelven las palabras con un discurso. Todos ellos se ponen de pie para hacer uso de la palabra, mientras los demás cumplen funciones en la cocina o almuerzan. La movilidad corporal de los presentes es poca y se concentra en acciones concretas, el cambio de altura entre los comensales sentados y quien hace uso de la palabra

---

<sup>115</sup> Cabe mencionar que esta práctica también es asociada con una imagen de familia extendida, además de tener similitudes con celebraciones de la zona andina de nuestro país, en la que la comida juega un eminente rol articulador.

de pie es suficiente para definir el punto central de atención. Se brindan aplausos a cada orador, se cierra el protocolo e inicia un momento de distensión.

Se retira la mesa larga, dando paso implícitamente a otra lógica de retroalimentación emocional, de atención excéntrica (aparecen varios puntos de conversación), con preponderancia de la sensorialidad de los participantes (recupera protagonismo la comida y bebida, se incorpora la música y el baile) provocando interacciones más lúdicas. Ante los estímulos sensoriales la corporalidad de los presentes varía, abriéndose varias fuentes de energía corporal en torno al canto y al baile, generando una alta circulación y retroalimentación emocional. Este momento se extiende hasta altas horas de la madrugada y su intensidad va declinando con el pasar del tiempo.



**Homenaje a Victoria Morales y Gastón Aramayo del grupo de títeres Kusi Kusi (2013)**



**Fin del acto de homenaje al grupo de títeres Kusi Kusi (2013)**

#### **4.1.2. Espacialidad**

En este punto se analizará los espacios performativos de las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay. Para ello se revisará la relación que se establece entre el espacio geométrico (material y permanente en el tiempo) y el espacio performativo (fugaz y transitoria emergencia). Se ha optado por esquematizar gráficamente las composiciones espaciales más recurrentes sobre la base de las actuaciones y acciones reiterativas del grupo. Las composiciones de espacios performativos que se han identificado son: presentación teatral, ensayo de batucada, presentación en fachada de local, reunión de coordinación barrial en fachada de local y celebraciones en sala de local.

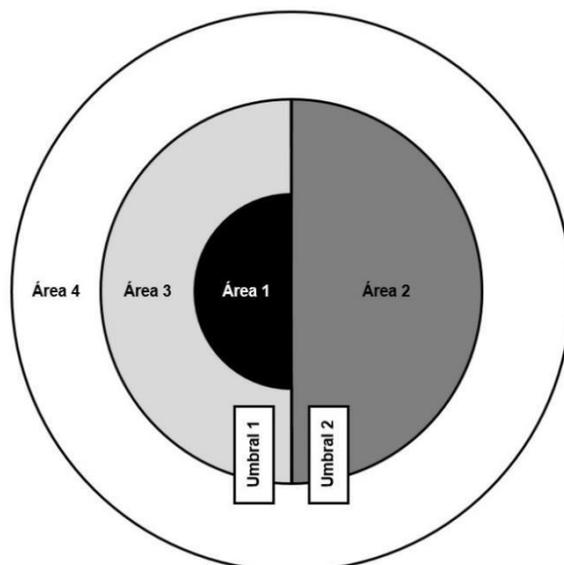
Antes de ello es importante reiterar que las realizaciones escénicas teatrales de Waytay están definidas formalmente por las pautas del teatro convencional, en el sentido que parten de la representación de una obra teatral previamente

ensayada. Como reflejo de ello, la organización del espacio performativo de sus realizaciones escénicas se distingue por plantear el modelo del “teatro a la italiana” (la división del proscenio como el lugar del actor y la platea como el lugar del espectador) y, a la vez, por establecerse en lugares no convencionales, dando así otros empleos no previstos a parques, plazas y calles. En sus presentaciones en espacios abiertos del barrio, dichas convenciones clásicas son reconfiguradas por factores del mismo entorno, lo cual implica una inestabilidad latente, haciendo del espacio performativo una experiencia liminal de lo inesperado y, a su vez, percibida de distintas formas por quienes participan. A decir de Gelen:

“... bueno, yo uso más los espacios abiertos que cerrados, en sí es más esfuerzo por la voz, pero también es más rico, porque es como que estás aquí y a tu alrededor puede venir quien sea, el espacio está abierto y hay diferente gente viéndote” (Entrevista a Gelen Ortiz).

Así se establece la tensión entre la organización del espacio performativo según la pauta teatral clásica y el empleo de espacios abiertos del barrio destinados a un uso distinto al escénico. De esta tensión surge la performatividad del espacio en las realizaciones escénicas del grupo, la cual existe a partir del movimiento y la percepción de actores y espectadores a través de esa “superposición de espacios reales e imaginarios”, donde el espacio performativo aparece como un “espacio intermedio” entre lo real y lo imaginario.

- **Espacio – presentación teatral en un punto fijo**



<b>Área 1 – Irradiación</b>	- Grupo teatral
<b>Área 2 – Soporte y preparación</b>	- Equipo de producción. - Miembros de otros grupos (los que acaban de presentarse y los que se van a presentar). - Niñas y niños curiosos
<b>Área 3 – Articulación</b>	- Espectadores (paseantes, vecinos, padres de familia de actores y actrices, amigos, miembros de otros grupos culturales). - Equipo técnico (manejo de luces y sonido). - Vendedores (canchita, golosinas, bebidas). - Perros (de la zona o de una familia que ha ido al evento).
<b>Área 4 – Tránsito</b>	- Espectadores de pie



**Presentación de pasacalle Waytay en actividad de SEA – El Agustino**

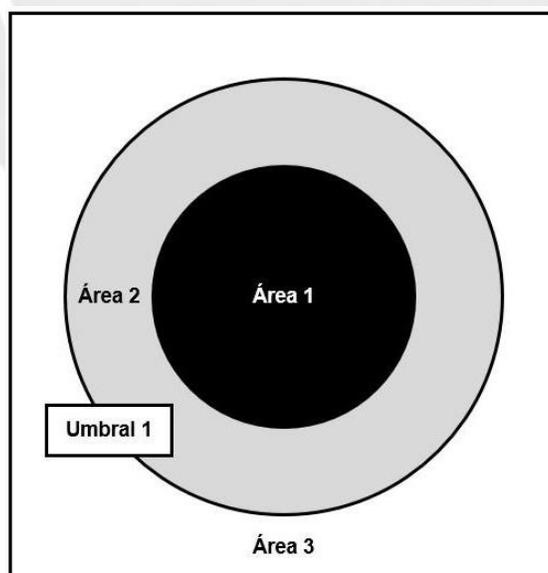


**Presentación de obra "Pillpintuwayta" en losa deportiva - Argentina**



Presentación de obra “Somos Libros” – Colegio

- Espacio – ensayo de batucada



Área 1 – Irradiación,

- Grupo de batucada (director y miembros).

<b>soporte y preparación</b>	
<b>Área 2 – Articulación y tránsito</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Espectadores (paseantes, vecinos, padres de familia de actores y actrices, amigos, miembros de otros grupos culturales).</li><li>- Vendedores (canchita, golosinas, bebidas).</li><li>- Perros (de la zona o de una familia que ha ido al evento).</li><li>- Espectadores de pie (por falta de tiempo, porque creen que no es una actividad accesible o porque se quieren mover e interactuar con otras personas más allá de estar atentos al Área 1).</li></ul>



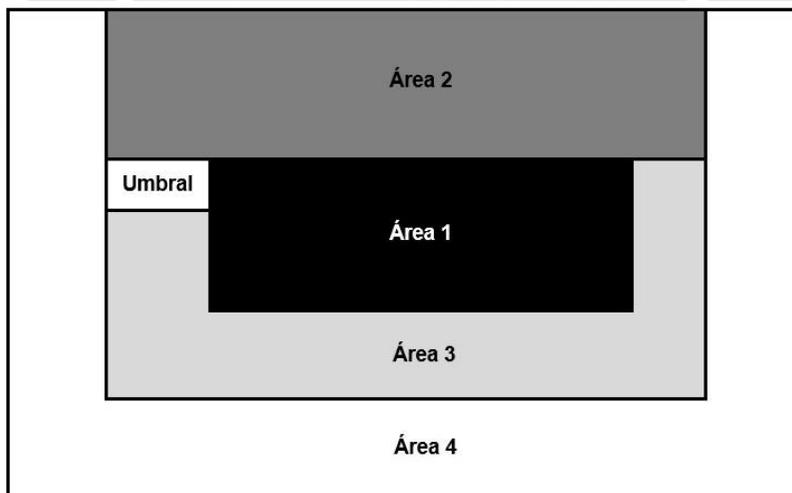
Ensayo de taller de Batucada “Rompiendo el silencio” 2016 – Parque Bosque Huanca.

MCMXVII



Ensayo de taller de Batucada “Rompiendo el silencio” 2016 – Parque Bosque Huanca.

- Espacio – presentación en fachada de local



<b>Área 1 – Irradiación</b>	- Grupo teatral - Equipo de producción
<b>Área 2 – Soporte y preparación</b>	- Equipo de producción. - Miembros de otros grupos (los que acaban de presentarse y los

	que se van a presentar).
<b>Umbral</b> Conexión entre el Área 1 (irradiación) y el Área 2 (soporte y preparación)	- Miembros de la organización, miembros de otros grupos, vecinos cercanos al Centro Cultural Waytay.
<b>Área 3 – Articulación</b>	- Equipo de producción. - Espectadores (paseantes, vecinos, padres de familia de actores y actrices, amigos, miembros de otros grupos culturales, invitados). - Equipo técnico (manejo de luces y sonido). - Perros (de la zona o de una familia que ha ido al evento).
<b>Área 4 – Tránsito</b>	- Espectadores de pie (por falta de tiempo, porque creen que no es una actividad accesible o porque se quieren mover e interactuar con otras personas más allá de estar atentos al Área 1). - Vendedores (canchita, golosinas, bebidas).



Cierre de Talleres – Verano 2015



Cierre de Talleres – Verano 2015

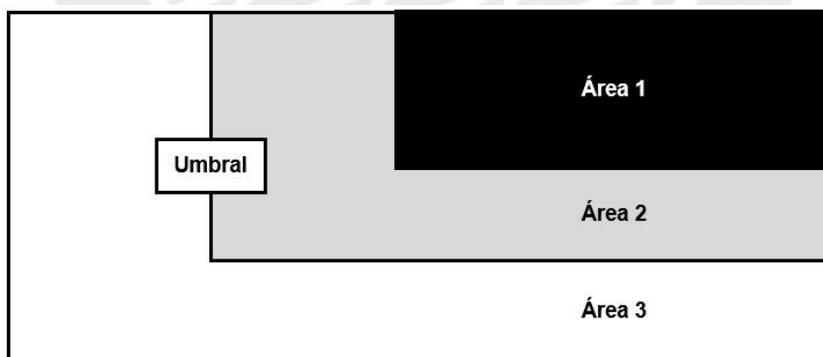


Cierre de Talleres – Verano 2015



Talleres para niños y preparación del pasacalle de inicio de FITEA 2016

- **Espacio – reunión de coordinación barrial en fachada de local**



<b>Área 1 – Irradiación</b>	- Mesa directiva, punto de enunciación (ubicación del micrófono). - Dirigentes.
<b>Área 2 – Articulación</b>	- Vecinos y vecinas e invitados. - Perros (de la zona o de una familia que ha ido al evento).
<b>Umbral</b> Conexión entre el Área 2	- Todas y todos los participantes.

(irradiación) y el Área 3 (soporte y preparación)	
<b>Área 3 – Tránsito</b>	- Espectadores de pie



Tercera reunión barrial - 2015



Tercera reunión barrial - 2015



Tercera reunión barrial - 2015

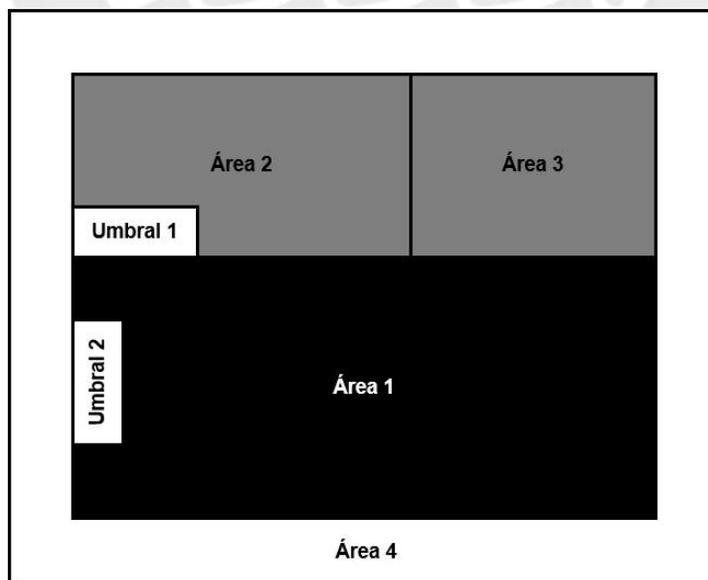


Reunión y faena comunal para limpieza de calle - 2016



Reunión y faena comunal para limpieza de calle - 2016

- Espacio – celebraciones en sala de local



<b>Área 1 – Irradiación (comedor, auditorio, sala de baile)</b>	- Miembros de Waytay - Amigos, vecinos y vecinas. - Homenajeados
<b>Área 2 – Soporte y preparación (cocina)</b>	- Miembros de Waytay - Vecinas y vecinos cercanos al grupo que apoyan la cocina
<b>Umbral 1</b> Conexión entre el Área 1 (irradiación) y el Área 2 (soporte y preparación)	- Miembros de la organización, miembros de otros grupos, vecinos cercanos al Centro Cultural Waytay.
<b>Área 3 – Soporte y preparación (cuarto de música, mesas y sillas)</b>	- Miembros de Waytay - Amigos, vecinas y vecinos cercanos al grupo.
<b>Área 4 – Vecindario</b>	- Celebraciones en otras casas, patrulleros, mototaxis, vecinos, tren.
<b>Umbral 2</b> Conexión entre el Área 1 (irradiación) y el Área 4 (vecindario)	- Asistentes en general



**Celebración de quinceañero de Ana Rosa Cárdenas - 2017**



Celebración de fin de año - 2015



Ceremonia de reconocimiento a personalidades de teatro y aliados de Waytay - 2015



**Celebración de fin de año - 2015**



**Celebración de cumpleaños de Javier Maraví (preparación de la cena) – 2016**

- **Sobre la espacialidad de las realizaciones escénicas de Waytay:** La composición espacial de sus realizaciones escénicas teatrales en espacios no convencionales está diseñada sobre el modelo del “teatro a la italiana”, bajo una división jerarquizada entre actores y espectadores. La composición espacial de sus realizaciones escénicas sociales, siendo flexible, mantiene dicha división jerarquizada entre participantes, la cual tiende a diluirse en el transcurso de la propia realización. En ambos casos, la composición espacial traduce una forma de recrear el vínculo entre protagonistas y espectadores, que dificulta el cambio de roles. No obstante, los niveles de gradualidad de dicha división se expresan en el espacio performativo a través de “umbrales”, donde actores y espectadores pueden cambiar roles y funciones.
- **Sobre las reuniones vecinales en la fachada del local:** En este caso, el espacio performativo, tradicionalmente asociado a la asamblea vecinal (similar al modelo del “teatro a la italiana”), se mantiene adaptada a las condiciones del espacio geométrico (vereda y pista) que define la ocupación física de la calle por parte de los vecinos y vecinas, repitiendo la división jerarquizada entre protagonistas y espectadores, así como el área central de irradiación. Esta espacialidad se subraya por la dimensión técnica y logística (distribución de sillas, luces y equipo de sonido). Ello, unido a las pautas de participación y la centralidad de la representación en la conducción de las reuniones, dificulta el intercambio de roles y funciones entre vecinos y vecinas. Asimismo, la logística genera una incomodidad física que se incrementa a lo largo de las horas e indispone la participación. La retroalimentación emocional fluye a través de la construcción de “presencia” de ciertos oradores, la logística de la reunión y de las condiciones ambientales en espacio abierto.

- **Sobre las celebraciones dentro del local:** En el local de Waytay existen tres áreas de acción. La primera es la sala multiusos del segundo piso (incluye la cocina, la oficina principal y baño). La segunda es la sala de ensayo del tercer piso (incluye instrumentos y objetos de entrenamiento). La tercera es la cochera del primer piso que sirve de almacén de los materiales escénicos. En la primera área se desarrollan la mayoría de las realizaciones escénicas sociales. Dependiendo del tipo de actividad varía el espacio performativo (en las celebraciones y homenajes se construye el área central de irradiación, en las comidas se opta por la composición rectangular de la mesa y sin centralidad). En esta área se realizan las principales actividades de retroalimentación emocional (cocinar, celebrar y conversar) y cuenta con un mobiliario fácilmente ajustable que permite transiciones rápidas de un momento a otro (de la comida al baile, del homenaje al concierto, de la conversación al baile). Las dinámicas de homenajes y cocina establecen rituales de comunión y reconocimiento, pero mantienen la división entre quienes hacen el homenaje y quienes participan como público; y quienes cocinan/atienden y los comensales. No obstante, en el punto culminante de esta secuencia de actividades es la celebración, dinámica que propicia la retroalimentación emocional y el cambio de roles entre participantes.

#### **4.1.3. Temporalidad**

Como ya se ha dicho, la vida de Javier Maraví es el tronco sobre la que se ramifica la historia de Waytay, sin embargo, ésta rebasa la biografía del fundador y se afirma en un entramado intergeneracional construido en veinticinco años. Del mismo modo, la vivencia del barrio contiene una dimensión temporal, ya sea por el tiempo histórico y la memoria cultural del distrito o por la experiencia del tiempo presente al interior de casas y espacios públicos. Así la espacialidad, compuesta por tres ambientes de retroalimentación emocional (grupo, barrio y parque), contienen una trama de temporalidades sobre la cual se generan comunidades emocionales a través de las realizaciones escénicas del grupo. Teniendo en

cuenta que la temporalidad es “la condición de posibilidad” para que la materialidad aparezca en el espacio (Fischer-Lichte 2011, p. 263), producida en la realización escénica; el elemento de análisis de esta sección es el acontecer en el tiempo de las realizaciones escénicas de Waytay.

- **Pasacalle de Inauguración de FITEA 2013:**

En este caso se revisará el pasacalle de inauguración del Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA 2013, compuesto por la obra “Kunturkuna” (compuesta por cinco figuras en zancos y cuatro músicos) y un conjunto de batucada (compuesta por dieciséis percusionistas). Este pasacalle es una de las realizaciones escénicas más ejecutadas y reconocibles de Waytay en el ámbito teatral local<sup>116</sup>. El elenco suele ser intergeneracional, incorporando a niños y adolescentes que dominen los zancos y tengan la preparación física necesaria. El colorido vestuario andino de los personajes se complementa con pañuelos de colores, banderas peruanas y tahuantinsuyananas, un acompañamiento musical de banda pequeña, además del perifoneo y volanteo. La batucada mantenía su formación tradicional y desarrollaban su secuencia de ritmos brasileños. La ruta fue corta, duró 30 minutos en total, debido a demoras en la programación. Se partió del local de Waytay, rodeando la cuadra y avanzando hasta llegar al Parque Bosque Huanca, y rodeándolo hasta ingresar a la losa deportiva donde estaba dispuesto el escenario, los equipos de sonidos y las tribunas llenas de espectadores.

La temporalidad del pasacalle sostiene una estrategia a la vez disruptiva y adhesiva. El pasacalle funda su propia temporalidad a través del ritmo y la velocidad del recorrido, convirtiendo las calles del barrio en espacios

---

<sup>116</sup> Al respecto comenta el vecino Teófilo: “... nos sentíamos alegres, qué felicidad por los que están en el pasacalle, por los que están participando en el pasacalle y por la gente que también están aplaudiendo, están vibrando los espectadores en la calle.” (Entrevista a Teófilo, 08 de mayo de 2017).

performativos<sup>117</sup>, interrumpiendo el ritmo cotidiano del espacio íntimo de la casa, el tránsito peatonal y el vehicular, pero también adhiriendo en niños, niñas, adolescentes y familias, quienes los acompañan hasta su punto de llegada, el escenario del FITEA, dando inicio a la programación teatral. El rol de la música en vivo es generar una regularidad temporal, el ritmo, que permite sintonizar y adherir distintas temporalidades. Una vez que se aleja el pasacalle, el barrio retorna paulatinamente a sus ritmos cotidianos. La estrategia adhesiva del ritmo se complementa con otros elementos sensoriales. La intensidad y variedad de colores en los vestuarios y su reminiscencias andinas activan un efecto de reencantamiento del espacio urbano<sup>118</sup>, siempre en diálogo con el acontecer de la música en vivo y el movimiento corporal de los zanqueros que bailan al compás, interpretando a sus personajes.



---

<sup>117</sup> Con respecto a los primeros pasacalles, comenta Mery, ex integrante de Waytay: “la mayoría del barrio iba ya y nos emocionaba mucho porque era algo nuevo, nunca habíamos visto esta cosa de los zancos” (Entrevista a Mery, 08 de mayo de 2017).

<sup>118</sup> Desde el recuerdo de pasacalles waytainos en los que participó anteriormente, comenta la vecina Gloria: “... era algo del pueblo, algo semejante a lo de la Sierra, porque siempre lo del poronguito, todo eso es de allá, y más que nada sus disfraces tan bonitos que se ponían (...) Ayudábamos pa’ que sea bonito y sobre todo porque actuaba mi nieta porque estaban pequeños” (Entrevista a Gloria, 08 de mayo de 2017).



Inicio de pasacalle inaugural FITEA 2013



Inicio de pasacalle inaugural FITEA 2013



Inicio de pasacalle inaugural FITEA 2013



Inicio de pasacalle inaugural FITEA 2013

#### 4.1.4. Sonoridad

En las realizaciones escénicas teatrales de Waytay en espacios abiertos se identifica la composición sonora sobre la base de cuatro fuentes: **música en vivo**, **grabación musical**, **voces de actores y espectadores** (las tres se ubican al interior del espacio performativo de la presentación teatral), **sonoridad del entorno urbano** (proviene de fuera de dicho espacio). En esta sección se analiza la sonoridad de la presentación de la obra infantil “Somos libros, leámoslo siempre”, realizada en el marco del IV FITEA (2013), con el elenco conformado por Johanna Vásquez, Jesús Peralta, Cynthia Pomajulca y Javier Maraví.

- **Somos libros, leámoslo siempre:**

En esta realización escénica la composición sonora consta de sonoridades planificadas en función a la obra y sonoridades no prevista. Respecto a las primeras se emite música incidental grabada, sin voz, que da textura sonora a los pasajes de inicio de las escenas, transiciones y aparición de personajes. La mayoría de grabaciones musicales emitidas eran versiones de canciones conocidas (por ejemplo, la canción de cumpleaños). Este recurso permite contextualizar inmediatamente la situación de la escena y provoca una amplia gama de asociaciones afectivas en los espectadores.

Otra sonoridad planificada son las voces de los actores. La sonoridad vocal de los actores se encuentra a disposición del lenguaje y la representación. La voz en sí misma no trabaja su performatividad en primer plano. Su esmero se concentra en proyectar la presencia del actor en el espacio performativo y brindarle diversos registros expresivos, pero no implica un distanciamiento del propio lenguaje. Lo mismo ocurre en “Somos libros”. Las voces de los actores logran versatilidad interpretativa, necesaria pues casi todo el elenco interpreta a más de un personaje, usando técnicas de impostación de voz que dan un acento lúdico y caricaturesco a los personajes. La sonoridad de las voces de los actores se complementa con las voces, risas, gritos y aplausos de los espectadores, en su

mayoría niños, que responden a los estímulos de los actores, convirtiéndose así en un indicador de retroalimentación emocional.

Por otro lado, se puede identificar dos tipos de sonoridad no planificada. Una tiene como fuente el entorno urbano que rodea el Parque Bosque Huanca que logra sortear los confines del espacio performativo y se adhiere a la experiencia (ladridos, motores y radios de mototaxis, sikuris que ensaya cerca y, en segundo plano, sonidos de claxon de micros de la Avenida Mariátegui). La otra fuente de sonoridad son los espectadores, de manera intencional o imprevista (sonido de celulares, conversaciones de niños que pelean y, como es tradición, ladridos). Como se puede ver, el espacio sonoro y el espacio performativo no coinciden necesariamente, del mismo modo que los elementos sonoros planificados tienen que entrar en franco diálogo y negociación con aquellos no planificados puesto que todos ellos formarán parte del vínculo entre actores y espectadores, por el hecho de ser percibidos en el mismo tiempo y espacio de la realización escénica.



## CONCLUSIONES

### I. La trayectoria del Centro Cultural Waytay en El Agustino

El Centro Cultural Waytay se define a sí mismo como una asociación de artistas profesionales articulados a su comunidad a través del trabajo cultural y la educación, a las cuales consideran primordiales “para la transformación social de la humanidad”. Esta organización, creada en 1991 por los hermanos Maraví Aranda, ha desarrollado un trabajo continuo durante más de veinte años en el Barrio Residencial Las Casuarinas del distrito de El Agustino, basado en talleres artísticos, presentaciones teatrales y diversas iniciativas vecinales, a través de los cuales se ha promovido la participación y formación de generaciones de niños, niñas, adolescentes y jóvenes del distrito. Desde el 2010 organiza el Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA, plataforma artística cuyo principal epicentro ha sido el Parque Bosque Huanca, entre otros espacios públicos del distrito.

Se pueden reconocer etapas en la trayectoria de Waytay, las cuales trazan un camino de la itinerancia al arraigo local, de los intentos por conformar un proyecto colectivo a la concreción del mismo y de la organización basada en artistas profesionales a la conformación de elencos teatrales con vecinos-actores. La primera fue la etapa de institucionalización de Waytay (1991 – 1997) en la cual se crea la organización y se consolida un repertorio teatral propio. La siguiente etapa se centra en la construcción del local y el arraigo de Waytay tanto en la vida cotidiana del Barrio Residencial Las Casuarinas y en las movidas culturales del distrito. La tercera etapa está definida por la consolidación territorial y el afianzamiento del FITEA como plataforma convocante. En la actualidad la organización se encuentra en un momento de receso y redefinición de su trabajo debido a la dispersión interna de sus miembros.

No obstante, para comprender las condiciones que han permitido la consolidación de Waytay a nivel distrital es necesario articular las etapas de su trayectoria al contexto histórico y urbano de Lima y de El Agustino.

## **II. Del desborde popular a la reestructuración neoliberal en Lima**

En principio consideremos que, desde la última década del siglo pasado hasta la actualidad, la tendencia del crecimiento urbano en la capital ha transitado del “desborde popular”, con protagonismo de organizaciones populares, a una profunda reestructuración neoliberal de la ciudad, con protagonismo del capital inmobiliario privado y extranjero. En el marco de la reinserción de la ciudad de Lima a los flujos globales (económicos, comerciales y comunicativos), algunos de los principales cambios urbanos han sido la interdependencia entre economías formales-informales-ilegales, la proliferación de centros comerciales y la privatización de espacios públicos y segregación socio-territorial.

Dichos cambios urbanos coincidieron con cambios en “lo urbano”. En particular, la flexibilización laboral y crecimiento del sector terciario de bienes y servicios, articulado al posicionamiento del discurso “emprendedor”; el proceso de globalización subalternizada de la vida diaria de las y los jóvenes limeños, a partir de las tecnologías de la información y comunicación (TICs) y de una educación funcional a la inserción subordinada a los países hegemónicos a nivel global. Ello ha promovido en Lima un tipo de “ciudadanía por consumo”, basado en el acceso a derechos por medio del poder adquisitivo, una débil capacidad asociativa y altos niveles de desprotección social. En particular, la reestructuración neoliberal urbana ha significado el debilitamiento de un proceso político de organización desde los barrios populares de Lima. Ello derivó en el debilitamiento de organizaciones populares, su reorientación a dinámicas de subsistencia y, en algunos casos, su inserción en dinámicas asistencialistas.

Bajo el discurso del emprendedor se exacerbaron salidas individualistas ante la precariedad laboral. Sobre esa base de cambios materiales y discursivos se han configurado los parámetros de un régimen emocional, orientado a regular la incertidumbre y aumentar el rendimiento de manera eficiente. A través de discursos como la auto-ayuda, el coaching y fundamentalismos religiosos se establece un régimen emocional que procura intensificar el goce consumista y estabilizar lo inestable, exacerbando la capacidad de adaptación, la disposición individual de superar las adversidades y el retraimiento de compromisos emocionales al ámbito de lo privado (familia y grupos identitarios compactos). Pasamos de una identidad de “pueblo organizado” a la identidad de “emprendedores” en una sociedad fragmentada y desigual.

### **III. El tránsito distrital a la reestructuración neoliberal urbana**

El distrito de El Agustino es resultado del protagonismo de organizaciones populares, en su mayoría conformadas por familias migrantes que, sobre la base de la acción política, autogestión y negociación con el Estado, lograron conquistar derechos sociales en el proceso de consolidación urbana distrital. Esta capacidad asociativa se desplegó intensamente a nivel local durante cuatro décadas, desde mitad del siglo XX hasta los años ochenta. El inicio del conflicto armado interno, la crisis económica de fines de los ochentas, la dictadura fujimorista en los noventas y la implementación del modelo neoliberal (y su consolidación durante las primeras décadas del siglo XXI) debilitaron a los procesos de organización popular del distrito, tanto en su desbordante capacidad asociativa como en su diversidad de identidades y emociones marcadas por una voluntad colectivizante.

A partir del presente siglo, el distrito participa de este proceso urbano de reestructuración neoliberal cuyo protagonismo se ha asentado ya no en la organización popular sino en las grandes empresas constructoras, centros comerciales y en menor medida en la municipalidad. Este período está marcado por el tránsito de la crisis a la reestructuración, donde un amplio número de

organizaciones distritales se desarticularon o variaron sus identidades, proyecciones políticas y dinámicas territoriales en sintonía con los cambios urbanos y de lo urbano ya mencionados. Es importante este momento en la historia de las organizaciones del distrito porque ese tránsito de un paradigma urbano popular a otro paradigma urbano neoliberal impactó en el devenir de las movidas culturales agustinianas y coincidió la etapa de arraigo de Waytay en el distrito.

#### **IV. Las movidas culturales de El Agustino y su relación con Waytay**

El arraigo local de Waytay implicó su articulación al devenir de las movidas culturales del distrito, cuyos procesos también fueron afectados por las condiciones, etapas y cambios mencionados. A través de estas movidas la organización consolidó vínculos para iniciativas locales como el FITEA, articulaciones como Mantas Culturales y procesos de incidencia en políticas culturales a nivel metropolitano y distrital. En la presente investigación se han identificado tres momentos del devenir de las movidas culturales agustinianas desde la segunda mitad del siglo XX hasta la segunda década del XXI.

En un primer momento (década del sesenta y setenta), las organizaciones culturales comunitarias de El Agustino construyeron espacios de encuentro, celebración y actividades locales (presentaciones, talleres artísticos y deportivos, fiestas tradicionales) desde una identidad y emoción colectivizantes que articulaban sus esfuerzos locales con un proyecto de transformación del país; y desde una concepción del arte orientada a generar “conciencia en el pueblo” y expresar sus luchas. Este momento inicial estuvo protagonizado por clubes social-deportivos y centros culturales, arraigados en zonas específicas del distrito y con capacidad de articular tácticas comunitarias (rituales cooperativos, espacios de formación artística, faenas de trabajo comunitario para cubrir servicios básicos) con estrategias políticas de institucionalización del distrito (creación del municipio). Es entonces cuando los procesos organizativos urbanos y las resonancias

culturales de la migración interna lograron fermentar un régimen emocional de carácter colectivizante, cuyos territorios de retroalimentación eran los barrios y el distrito en rituales, rutinas y acontecimientos principalmente colaborativos.

Un segundo momento (décadas del ochenta y noventa) fue la encrucijada marcada por la potencia organizativa, enraizada décadas atrás, y la crisis económica y política del país que da inicio al modelo neoliberal. A la par del crecimiento de organizaciones como Comedores Populares, Autogestionarios y Vasos de Leche; surge el Centro de Educación Popular “Servicios Educativos El Agustino - SEA” y se consolidan las movidas musicales de la chicha y el rock. Las organizaciones culturales que mayor visibilidad tienen dentro del distrito adoptan una identidad urbana contestataria y renuevan los lenguajes artísticos, redefinen el régimen emocional colectivizante por otro que encara la crisis desde el goce existencial y la demanda de reconocimiento social. Este régimen emocional de subsistencia transgresora acompañó el reimpulso de la capacidad asociativa a través de plataformas y eventos artísticos de carácter público y masivo; sin embargo, la violencia política obligó un repliegue de esa potencia al ámbito privado y a las articulaciones sectorializadas.

El tercer momento (las dos primeras décadas del siglo XXI) contiene dos partes. La primera década, tras la caída de la dictadura fujimorista, el declive de las organizaciones populares, la bonanza macroeconómica a nivel país y el aumento de la precarización e inestabilidad laboral; resurgen organizaciones culturales, marcadamente juveniles con referentes locales, lenguajes artísticos globalizados, pertenecientes a redes artísticas y sin articulación directa con partidos, primando en la dimensión estética un discurso y estilos vinculados a la épica migrante en la ciudad y la fusión como punto de enunciación del proceso creativo. En la segunda década se identifican procesos más nítidos de articulación de las organizaciones culturales que disputan cierto protagonismo a nivel local desde la agenda de las políticas culturales, así como la aparición de organizaciones que incorporan nuevos lenguajes artísticos (hip hop, audiovisuales, performances) y que

recuperan prácticas de “trabajo barrial” y un sentido de “lo comunitario” como eje de identidad y forma de acción local. El régimen emocional que domina este tercer momento está marcado por una incertidumbre individualizante que comprime los mencionados vínculos y procesos colaborativos en dinámicas y ámbitos privados, al mismo tiempo que exacerba la competencia y focaliza la asociatividad al barrio y al corto plazo.

Waytay se incorpora a esta historia a finales de la última década del siglo pasado. Como organización forma parte de una bisagra transicional entre el segundo y tercer momento de las movidas culturales agustinianas, junto con otras organizaciones como el Agustirock/Agustinazo e instituciones como SEA. Esta condición de bisagra le permitió arraigar su propuesta cultural comunitaria en el barrio de Las Casuarinas, mientras reforzaba vínculos distritales y metropolitanos con organizaciones culturales de distintas generaciones. Por otro lado, la dimensión estética y temática de su repertorio teatral se identificaba en referentes andinos, a contracorriente de la vertiente urbano popular y fusión que se apuntaló en El Agustino durante dicha época (chicha, rock fusión, hip hop). Ello permite distinguir una composición emocional de sus obras marcada por una alegría colectivizante como principal característica, la cual se expresa a través de elementos propios de la teatralidad andina (especialmente asociada a las danzas y fiestas wankas), técnicas clásicas del teatro occidental y callejero (lenguaje directo, actitud lúdica y pedagógica), temáticas que atienden al respeto a la naturaleza, la denuncia de las injusticias y la promoción de valores comunitarios, y un trabajo de gestión cultural orgánico y sostenido a nivel territorial en el cual el espacio público es un factor representativo.

## **V. Características y tensiones en la dinámica interna de Waytay**

Se identifica a Waytay como un grupo de teatro comunitario en tanto forma de producción teatral de carácter territorial y que promueve la articulación local, participación vecinal, identidades colectivas y voluntad del barrio por crear y

comunicarse; sus miembros pueden ser considerados vecinos-actores y vecinos-espectadores. Por ende, se diferencia del “circuito de producción teatral de la zona residencial de Lima”, compuesto por un teatro comercial (con protagonismo de los productores) y un teatro no comercial (sostenido por directores y grupos de teatro independiente, universidades y centros culturales). Así las principales dinámicas de su trabajo cultural se basan en los vínculos locales con su vecindario, organizaciones e instituciones (colegios, comercios locales, junta vecinal).

Al interior de Waytay se identifican ciertas características que resultan fundamentales para comprender las tensiones y limitaciones de sus relaciones internas y del devenir de su propuesta comunitaria. La primera característica es el “director multifuncional y principio de autoridad”. Ello implica que, internamente, Javier Maraví es identificado no solo como el fundador de Waytay, sino como el director de la organización que, desde sus inicios hasta la actualidad, ha asumido las principales funciones estratégicas (en la dimensión teatral: dramaturgia, dirección y actuación; en la dimensión de gestión: coordinación general, articulación con el sector cultural y mantenimiento del local). En la interacción emocional de la organización, Maraví es reconocido como el punto articulador de todas las etapas y generaciones waytainas. Esta característica ha permitido una alta cohesión al interior de la organización, claridad en la definición de roles, funciones y cierta eficacia a nivel operativo. No obstante, esta característica también trasluce una precariedad institucional basada en una organización interna jerarquizada que no concreta el intercambio de roles, asociada a una progresiva distancia entre el proyecto grupal y las proyecciones personales de sus miembros, así como limitaciones en los procesos de aprendizaje intergeneracional y sucesión de responsabilidades estratégicas al interior del grupo.

Una segunda característica es el “esquema familia”, a través del cual los propios miembros de la organización se reconocen como un núcleo familiar. Según sus propias palabras, Maraví es reconocido como el “padre”, los miembros jóvenes como “hermanas mayores” y los niños, niñas y adolescentes como “hermanos

menores”. Dicho esquema se sostiene sobre la base de los vínculos emocionales intergeneracionales y, al mismo tiempo, se fusiona con los roles y funciones del trabajo teatral y de gestión cultural. Este esquema refuerza la figura del “director multifuncional y principio de autoridad” en el rol del padre. Articulando esta característica con los cambios de “lo urbano” en la mencionada reestructuración neoliberal, podríamos identificar que el “esquema familia” es una forma de organización ampliamente extendida en las organizaciones culturales de base comunitaria en Lima que surge como una respuesta que dialoga con los altos niveles de desconfianza y el debilitamiento de las organizaciones locales, limitada por el mencionado régimen emocional de incertidumbre individualizante, el cual constriñe lo colaborativo principalmente a los fueros privados y autorreferenciales.

Una característica complementaria al “esquema familia” es la variación de la composición etaria de los elencos estables a lo largo de la trayectoria de la organización, la cual ha ampliado la distancia generacional entre sus miembros y ha verticalizado sus relaciones intergeneracionales. Esta ampliación de la brecha etaria al interior de la organización y la rigidez de la estructura organizativa basa en el “director multifuncional y principio de autoridad” ha limitado el aprendizaje intergeneracional, lo cual también tiene un impacto emocional en la construcción de expectativas personales y la disposición frente al proyecto colectivo. Otra característica crucial es la división de funciones sobre la base de roles de género, la cual se expresa en el análisis de la producción de la materialidad de las “realizaciones escénicas teatrales” (división de género entre director–hombre y actriz–gestora–mujer) y de las “realizaciones escénicas sociales” (división de género entre orador central–hombre y atención al público–mujer), expresando marcados rasgos patriarcales en la constitución y reproducción del “esquema familia” en Waytay.

Dicho esquema produce relaciones basadas en la confianza y seguridad a través de la escucha y el trabajo compartido, así como un ambiente de cuidado emocional entre sus miembros, el cual se extiende a sus entornos cercanos (barrio

y articulaciones culturales). Estos elementos son básicos para el desarrollo personal y para fortalecer las habilidades escénicas de sus miembros. No obstante, resulta limitante para la transferencia de roles y funciones (con los aprendizajes que ello implica), y para el surgimiento interno de figuras con similares prestigios que aseguren la cohesión y continuidad del proyecto colectivo. Actualmente la figura paterna, como principio de autoridad y cohesión, ha tendido a reforzarse debido a la progresiva verticalización de las relaciones intergeneracionales y la división de las funciones sobre la base de roles de género. Ello es un punto clave para comprender las actuales dificultades en el proceso de recambio generacional y sucesión de roles al interior del grupo, acentuadas en la contradicción entre la “necesidad de familia” y la “necesidad de autonomía” de sus integrantes; y también es la base que estructura el régimen emocional al interior de la comunidad Waytay.

#### **VI. Territorios de retroalimentación emocional a través de las realizaciones escénicas de Waytay**

En el marco de la reestructuración neoliberal urbana y bajo la hegemonía de un régimen emocional individualizante en Lima y El Agustino, las realizaciones escénicas de Waytay devienen en acontecimientos y vínculos espacializados o “territorios de retroalimentación emocional”. Estos territorios están formados por el ambiente, la copresencia física y la infraestructura, las cuales portan condiciones latentes, pautas instituidas e interacciones de baja intensidad (hábitos, prácticas, códigos, memorias), las cuales se activan a partir de acontecimientos (en este caso, las realizaciones escénicas). Así se generan comunidades basadas en la retroalimentación emocional de un conjunto de cuerpos pensantes y deseantes que comparten una vivencia en común.

Habiendo analizado la trayectoria, propuesta teatral y realizaciones escénicas waytainas (a través de observaciones participantes de las presentaciones de “Listos pa Sembrar”, “Homenaje a Kusi Kusi”, “Pasacalle Kunturkuna” y “Somos

libros, seámoslo siempre” durante los años 2013 y 2015; y de la revisión del archivo fotográfico de actividades públicas de la organización a partir de 2010) y otras realizaciones escénicas que se desarrollan en los mismos espacios, se identifica la existencia de tres territorios de retroalimentación emocional recurrentes de Waytay dentro de El Agustino:

**a. Local de Waytay:**

<b>Territorio de retroalimentación emocional</b>	Espacio privado de alta intensidad y continuidad respecto al intercambio emocional, el cual se desarrolla a partir de dinámicas de creación, exploración, convivencia y racionalización de las emociones. Este local también es el domicilio de Javier Maraví.
<b>Realizaciones escénicas de Waytay</b>	Teatrales y sociales, de carácter variado, incluyendo ensayos, presentaciones teatrales, talleres, reuniones vecinales, conversatorios, celebraciones y actos conmemorativos.
<b>Espacios</b>	Interiores del local (segundo y tercer piso, incluyendo la cochera-depósito del primer piso).
<b>Participantes</b>	Principalmente miembros y aliados de Waytay. Además de personas en condición de público cuando se realizan presentaciones y talleres.

**b. Barrio Residencial Las Casuarinas:**

<b>Territorio de retroalimentación emocional</b>	Espacio público de carácter barrial, organizado por calles y manzanas. Los intercambios emocionales son de baja intensidad (dinámica rutinaria) y de intensidad amplificada a través de realizaciones escénicas. Waytay interviene las calles con dinámicas permanentes (murales) y pasajeras (presentaciones teatrales, talleres, difusión), como formas de espacializar el intercambio emocional en el barrio.
<b>Realizaciones escénicas de Waytay</b>	Teatrales y sociales, de carácter variado, incluyendo reuniones vecinales, talleres, pasacalles, presentaciones teatrales y difusión de eventos.
<b>Espacios</b>	Fachada, esquina del local y calles aledañas, principalmente las que median entre el local de Waytay y Parque Bosque Huanca.
<b>Participantes</b>	Vecinos y vecinas del barrio Las Casuarinas en condición de público, asistentes a talleres y/o reuniones.

**c. Parque Bosque Huanca:**

<b>Territorio de retroalimentación emocional</b>	Espacio público con amplias áreas verdes y lozas deportivas. Los intercambios emocionales son de baja intensidad (dinámica rutinaria) y de intensidad amplificada (realizaciones escénicas de diversa índole). El tránsito es más fluido y existe un alto porcentaje de público flotante, lo cual hace que las dinámicas sean más fugaces. Serenazgo regula los acontecimientos que se desarrollan en dicho territorio. Este espacio público se usa para actividades recreativas y
--	---

	deportivas, por lo cual ya tiene una regularidad de prácticas y comunidades emocionales vinculadas a diversas realizaciones escénicas, sean teatrales o sociales.
<b>Realizaciones escénicas de Waytay</b>	Teatrales y sociales, de carácter variado, incluyendo pasacalles, talleres, ferias, festivales y presentaciones teatrales.
<b>Espacios</b>	Calles y avenidas aledañas al Barrio Las Casuarinas, loza deportiva, áreas verdes, paradero de transporte público y extensión del Parque Bosque Huanca.
<b>Participantes</b>	Miembros del Waytay y de otros grupos culturales, espectadores de perfiles heterogéneos, público flotante, serenazgos y personal municipal, peatones, vendedores ambulantes, entre otros.

Así las realizaciones escénicas teatrales y sociales de Waytay se espacializan en el barrio y distrito, constituyendo territorios definidos por la recurrencia de estas realizaciones a lo largo del tiempo, su interacción con otras realizaciones escénicas en dichos espacios y por la retroalimentación emocional de quienes participan en ellas. En el ámbito privado del Local de Waytay se observa una reproducción espacializada de la división en los roles de género a través de sus realizaciones escénicas sociales (orador central–hombre y atención al público–mujer), la cual también se reproduce en el uso de los espacios públicos del Barrio Las Casuarinas y, principalmente, en Parque Busque Huanca. En este último, se identifican las dinámicas de tránsito a través de veredas y pistas, reposo en áreas verdes y realizaciones escénicas en la loza deportiva, la cual es usada la mayor parte del día por hombres jóvenes y adultos que practican fútbol, a excepción de ciertas noches de la semana y ciertas fechas programadas donde las actividades artísticas (ensayos de danzas y presentaciones teatrales) permiten diversificar los usos, y por ende, los perfiles de participantes, incluyendo niñez, juventud y mujeres.

Por otro lado, cabe resaltar que, en un distrito sin infraestructura cultural de acceso libre y abierto, estos territorios de retroalimentación emocional no se afirman por su diseño urbano o acondicionamiento público (postes de luz, bancas, árboles que brinden sombra, rotondas, etcétera), sino por la intervención recurrente de diversos actores locales que ritualizan prácticas y dinámicas de uso para territorializar los espacios públicos. Ante ello la relación de estos actores

locales y los servidores públicos de la municipalidad distrital es ambigua y tensa debido a que la presencia de estos últimos se afirma en definir las restricciones y procedimientos para el uso del espacio público (Barrios Las Casuarinas y Parque Bosque Huanca), pero no para promover su uso y apropiación social; asimismo, la mayoría de actividades que se han mencionado no se informan y coordinan con la municipalidad distrital, a excepción de las actividades de Waytay vinculadas a los FITEA.

La distinción entre un espacio privado (Local de Waytay) y los dos espacios públicos (calles del Barrio Las Casuarinas y Parque Bosque Huanca) implica dos formas distintas de enfrentar los conflictos y negociaciones que operan en la generación de comunidades emocionales a través de las realizaciones escénicas. Como las actrices señalaron, en el espacio público se experimenta un grado de exigencia e incertidumbre ante lo inesperado en la actuación que se compensa por una mayor intensidad emocional en la recepción. En la presente investigación se ha explorado ello por medio del análisis de la producción performativa de la materialidad de las realizaciones escénicas de Waytay.

#### **V. Generación de comunidades emocionales a través de las realizaciones escénicas de Waytay**

A partir del análisis de la trayectoria general, los territorios de retroalimentación emocional y la producción performativa de la materialidad de las ya mencionadas realizaciones escénicas de Waytay (considerando su corporalidad, espacialidad, sonoridad y temporalidad), se puede identificar la reproducción de un patrón clásico de comunicación que implica un centro de enunciación y un entorno receptor, sea en espacios públicos o privados. Ello dificulta procesos de intercambio de roles entre especialistas (organizadores, elenco teatral, técnicos) y público (permanente o flotante). Este patrón guarda similitud con otras realizaciones escénicas que acontecen en el Barrio Las Casuarinas (asambleas vecinales) y en el Parque Bosque Huanca (prédica de grupos religiosos, eventos

municipales), en las cuales el centro de enunciación se construye sobre corporalidades de expresividad entrenada, un soporte técnico que amplifica la sonoridad y un diseño de la especialidad que refuerza la división jerarquizada de roles entre actores y público, y limita la incorporación de otros perfiles y funciones (vendedores ambulantes, personas con discapacidad o con mascotas, entre otros).

La rigidez de este patrón concentra la dirección de la retroalimentación emocional en el campo especializado (sea el escenario teatral o el podio asambleario). Para ello se disciplina la participación del público en torno a pautas performativas de recepción de los estímulos del centro de emisión (mantener la atención aminorando la expresividad corporal). En esa línea, es posible hacer un paralelo entre este patrón y las características de las dinámicas internas de Waytay (director multifuncional y principio de autoridad, esquema familia, brechas intergeneracionales de los miembros de la organización y división del trabajo sobre roles de género), en tanto en ambos casos el patrón dificulta el intercambio de roles y la retroalimentación emocional deviene unidireccional. Así en ambas comunidades (comunidad Waytay y comunidad de actores y espectadores de sus realizaciones escénicas) se identifica patrones y dinámicas que configuran un régimen emocional que, si bien es colectivizante, se sostiene por una producción performativa de la materialidad basado en la centralización y jerarquización de roles y funciones.

La motivación principal de brindar acceso libre a una plataforma artística, formativa y participativa en un distrito con limitados servicios culturales de carácter público, se materializa en realizaciones escénicas con una estructura implícitamente jerarquizada y fundada en una lógica unidireccional de retroalimentación emocional, replicando las dinámicas de participación del “circuito de producción teatral de la zona residencial de Lima” (compuesto por el teatro comercial y el teatro no comercial) y de las instituciones públicas en el desarrollo de políticas culturales (municipalidad distrital y metropolitana).

Sin embargo, son los momentos de organización previa y celebración posterior de dichas realizaciones escénicas donde se despliegan otros patrones de colaboración y comunicación que promueven una mayor interactividad a nivel local, involucrando a diversos perfiles (artistas profesionales, vecinos y vecinas, instituciones aliadas, entre otros, teniendo siempre como núcleo impulsor a Waytay), promoviendo el intercambio de roles y una retroalimentación emocional intensa y convocante. Específicamente, el patrón rígido da paso a dinámicas flexibles en la etapa de pre producción de los eventos teatrales y en las celebraciones sociales a través de la cocina y el agasajo. Aun reproduciendo las características mencionadas, el carácter lúdico y privado de dichas dinámicas genera las condiciones para dicha flexibilidad. La rigidez como pauta de conducta colectiva e intercambio emocional subyace en el ámbito privado, con momentos y dinámicas flexibles, y se ejerce en las realizaciones escénicas principalmente en espacios y contextos de carácter público.

#### **VI. Régimen emocional individualizante y jerarquización en las realizaciones escénicas de Waytay**

De todo lo expuesto anteriormente se puede afirmar que Waytay desarrolla tres tipos de comunidades emocionales a través de sus realizaciones escénicas. La primera comunidad está conformada por las y los miembros de la organización y es el punto que, al desplegar su trabajo, propicia la existencia de la segunda comunidad conformada por las y los actores waytainos y las y los espectadores que participan directamente de sus realizaciones escénicas. Ambas comunidades se relacionan según las características ya descritas. Finalmente, potenciando los esfuerzos e irradiación local, se distingue una tercera comunidad compuesta por las personas y miembros de organizaciones aliadas, las y los miembros de Waytay, entre quienes priman patrones flexibles y relativamente horizontales de interacción.

Al respecto se puede señalar una paradoja central de la generación de dichas comunidades constituidas a partir de las realizaciones escénicas de Waytay. Por un lado, se impulsan prácticas colaborativas a nivel local, sustentadas en la ampliación de derechos culturales, la promoción de la participación juvenil y la apropiación social de espacios públicos; no obstante, dichas prácticas y vínculos espacializados se desarrollan sobre la base de un régimen emocional colectivizante, aunque altamente centralizado y jerarquizado. Lo comunitario como voluntad se despliega a través de los abismos sociales ya mencionados, contraponiéndose a la reestructuración neoliberal urbana, pero dentro de sus márgenes, encapsulando la potencia colaborativa en el ámbito privado.



## RECOMENDACIONES

Sobre la base de las conclusiones de la presente investigación, se recomienda a los miembros del Centro Cultural Waytay desarrollar un proceso interno de evaluación respecto a sus procesos organizativos, dinámicas de interacción interpersonal y su relación con la implementación e impacto de sus realizaciones escénicas, enfatizando en los roles implícitos y explícitos dentro del grupo, los procesos de intercambio generacional de responsabilidades y la forma en que los factores etarios y de género se expresan en dichos procesos organizativos y dinámicas de interacción interpersonal.

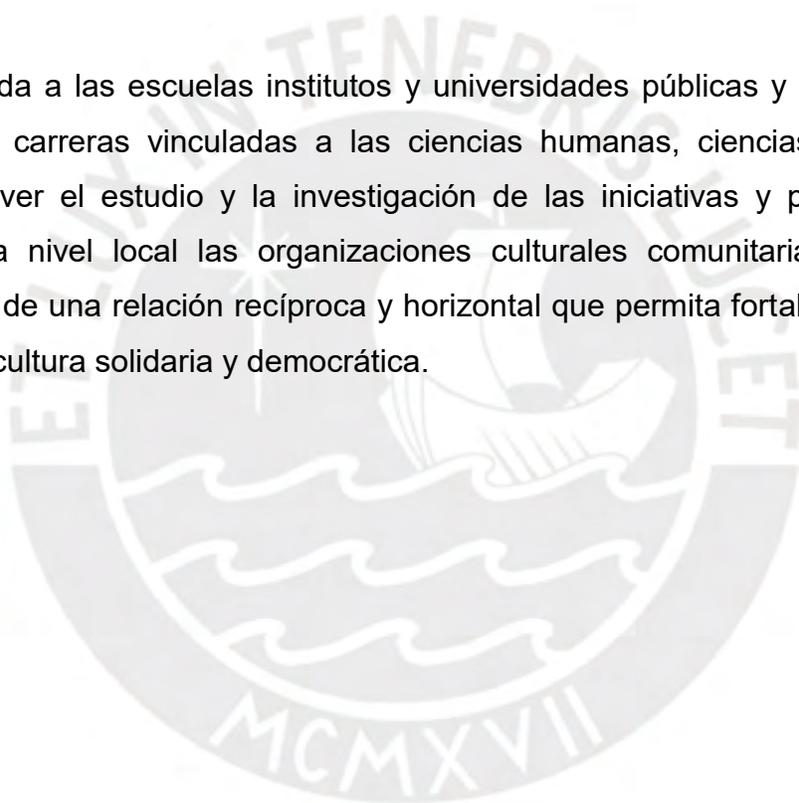
Se recomienda al área de Educación y Cultura de la Municipalidad de El Agustino que asuma la tarea de fortalecer la memoria histórica del desarrollo de iniciativas y procesos culturales comunitarios del distrito, organizando un archivo documentario, que incluya material visual y audiovisual, de carácter público. Asimismo, se recomienda que considere las características planteadas en esta investigación respecto a las dinámicas del trabajo cultural comunitario del Centro Cultural Waytay para promover el uso de los espacios públicos del distrito para iniciativas culturales que fortalezcan el tejido social para una convivencia basada en la solidaridad y celebración de nuestras diversas identidades. Finalmente, se recomienda que se impulsen normativas distritales que impulsen el trabajo que varias organizaciones culturales comunitarias vienen realizando en el distrito.

Las recomendaciones a la Municipalidad de Lima son similares a aquellas planteadas a la Municipalidad de El Agustino. Adicionalmente, se recomienda hacer cumplir a nivel distrital la Ordenanza N° 1673, que instituye como política pública de la Municipalidad Metropolitana de Lima el reconocimiento, la promoción y el fortalecimiento de la Cultura Viva Comunitaria existente en la ciudad. Además, en el marco de dicha Ordenanza, se recomienda incorporar la presente tesis en

las capacitaciones y/o actividades formativas orientadas a servidores públicos y miembros de organizaciones de cultura viva comunitaria y afines.

Se recomienda al Ministerio de Cultura articular progresivamente la implementación de la Ley de Puntos de Cultura a nivel de gobiernos regionales, provinciales y distritales en todo el territorio nacional. Además, en el marco de dicha Ordenanza, se recomienda incorporar la presente tesis en las capacitaciones y/o actividades formativas orientadas a servidores públicos y miembros de organizaciones reconocidas como Puntos de Cultura y afines.

Se recomienda a las escuelas institutos y universidades públicas y privadas que implementan carreras vinculadas a las ciencias humanas, ciencias sociales y artes, promover el estudio y la investigación de las iniciativas y procesos que desarrollan a nivel local las organizaciones culturales comunitarias, desde la construcción de una relación recíproca y horizontal que permita fortalecer el tejido social y una cultura solidaria y democrática.



**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

Avellaneda, P. (2008). Ciudad popular, organización funcional y movilidad. Reflexiones sobre Lima metropolitana. Cuadernos Arquitectura y Ciudad del Departamento de Arquitectura – PUCP, (10), 3-110. Recuperado a partir de [https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/28695/Cuadernos\\_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/28695/Cuadernos_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Barbito, G. (2014). *El Agustino en los umbrales del siglo XXI I*. Lima: Edición del propio autor.

Bernales, D. (2017). *Del Barrio al condominio: Cambios y continuidades en el modo de vida de los habitantes de un condominio en zona urbana periférica de Lima: El caso de “Los Parques del Agustino”*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. Tesis para optar el Título de licenciado en Sociología.

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: ATUEL.

Bolaños, L. (2015). *El estudio socio-histórico de las emociones y los sentimientos en las Ciencias Sociales del Siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Bonvalet, C. (2016). *Las relaciones intergeneracionales ¿problema actual o reminiscencia del pasado?* Papeles de la Población 22, (88), 47-75.

Boal, A. (2015). *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: Interzona Editora.

- (2009) *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba Editorial.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Cánepa, G. (2011). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

- (2006). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica – CONCYTEC.
- (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Centro Cultural Waytay (2017, 24 de junio). Presentación. <http://www.waytay.com/>

Comisión de la Verdad y la Reconciliación – CVR (2003). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. CVR, Tomo IV, Capítulo 1 (La región Lima Metropolitana), 298-342. <http://www.cverdad.org.pe/>

Delgado, M. (2008). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- (2007), *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Degregori, C., Blondet, C. & Lynch, N. (2014). *Conquistadores de un nuevo mundo: de invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (Obras Escogidas VIII; Ideología y Política, 42).

- (2014). *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*. 2ª. ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – IEP.
- (2014). *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana II*. 2ª. ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – IEP.

- (2013). *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: migración y cambios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (Obras Escogidas III; Ideología y Política, 36).

Fioralisso, P. (2016). *Sembrando Barrios Culturales: Arte y Comunidad en el Barrio de La Balanza en Comas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. Tesis para optar el Título de licenciado en Antropología.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

- Fischer-Lichte, E. & Roselt, J. (2001). *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales*. Repositorio de Pontificia Universidad Católica de Chile, 115-125.  
<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4620>

Golte, J. (2011). *Polifacéticos: jóvenes limeños del siglo XXI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – IEP, Atoq Editores.

Grammatikopoulou, C. (2018, 18 de febrero). *Ritual, realidad y representación: Desde el teatro antiguo hasta la performance postmoderna*. Interartive. <https://interartive.org/2013/01/teatro-y-performance>

HAMANN J. (Ed.) (2013). *Lima: espacio público, arte y ciudad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP.

HH UVA Clan El Agustino. (s.f.). *Información* (Página de Facebook). Recuperado el 01 de mayo de 2020. <https://www.facebook.com/HHUVA/>

Hip Hop Qhispikay. (s.f.). *Información* (Página de Facebook). Recuperado el 01 de mayo de 2020. <https://www.facebook.com/hhqhispikay/>

Huber, L. & Lamas, L. (2017). *Deconstruyendo el rombo. Consideraciones sobre la nueva clase media en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos – IEP.

Instituto Nacional de Estadística e Informática – INEI (2009). *Perú: Estimaciones y proyecciones de Población por Sexo, según Departamento, Provincia y Distrito, 2000 – 2015*. Boletín Especial, (18), 267-288.

- (2013). *Directorio Nacional de Municipalidades Provinciales, Distritales y Centros Poblados*. INEI, 379-390.

Instituto de Defensa Legal – IDL (2018, 10 de febrero). *Documento: riesgos y recursos preventivos para enfrentar el delito. Distrito El Agustino*. IDL.

[http://seguridadidl.org.pe/sites/default/files/pdf\\_districts/2013/el\\_agustino.pdf](http://seguridadidl.org.pe/sites/default/files/pdf_districts/2013/el_agustino.pdf)

Illouz, E. (2007). *Intimididades congeladas: las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.

Jimeno, M. (2004). *Crimen pasional: contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ladagga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Larrea, E. (2018, 2 de marzo). *Simbiosis ¿El primer grupo de rock de El Agustino?* Subte Rock. <http://subterrock.com/simbiosis-el-agustino/>

Ludeña, W. (2010). Lima. *Reestructuración económica y transformaciones urbanas. Período 1990 – 2005*. Cuadernos Arquitectura y Ciudad del Departamento de Arquitectura – PUCP, (13), 7-66. Recuperado a partir de

<http://departamento.pucp.edu.pe/arquitectura/files/2012/03/cuadernos-13.pdf>

Macleod, M. & De Marinis, N. (2019). *Comunidades emocionales. Resistiendo a las violencias en América Latina*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Malca, M. (2011). *La gente dice que somos teatro popular. Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP.

Maraví, J. (2016). *Obras de teatro escolar*. Lima: Lluvia Editores.

Martuccelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauce Editores.

Matos, J. (2012) Perú: *Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Editorial Universitaria.

- (2004). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Medina, L. (2015). *Comunidades emocionales. Hacia la apertura de la historia de las emociones*. México: Historia y Grafía. Universidad Iberoamericana. Año 22, N° 45, 203-213.

Medina, L. (2008). *Teatralidad y cómicos ambulantes: Una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes de Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. Tesis para optar el Título de licenciada en Artes Escénicas.

Montenegro, F. (2007). *Más allá de la representación. Recontextualización, performance y memoria de una tradición (negra)*. Lima: Revista Debates en Sociología N° 32, 70-90.

Municipalidad Metropolitana de Lima (2013). *I Seminario Internacional de Cultura Viva Comunitaria – transcripción de las mesas: 15, 16, 17 noviembre 2012*. Lima: Aerolíneas Editoriales S.A.C.

- (2014) *Memoria 2011-2014*. Lima: Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Observatorio Nacional de Seguridad Ciudadana – OBNASEC (2018, 10 de enero). *Ficha informativa sobre seguridad ciudadana del distrito de El Agustino*. OBNASEC. <http://conasec.mininter.gob.pe/obnasec/pdfs/Nro.01-DistritoelAgustino.pdf>

Plamper, J. (2014). *Historia de las emociones: caminos y retos*. Cuadernos de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, 36, 17-29.

Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP (2017, 05 de junio). *Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP*. PUCP. <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/fotografos.htm>

Surrallés, A. (1998). *Entre el pensar y el sentir. La antropología frente a las emociones*. *Anthropologica*, 16(16), 291-304. Recuperado a partir de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1559>

Rubio, M. (2011). *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

- (2009). *En busca de la teatralidad andina*. UNESCO, X Encuentro para la promoción y difusión del Patrimonio Inmaterial de países

iberoamericanos, 245-262. Recuperado a partir de <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001871/187158s.pdf>

- (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- (2001). *Notas sobre teatro*. Lima, Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani.

Sánchez, A. (2014). *Sensibilidad de frontera. Comunicación y voces populares*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Servicios Educativos El Agustino – SEA (1996). *Hablan las mujeres dirigentes: testimonio de 28 dirigentes de El Agustino*. Lima: SEA.

- (1995). *Hablan los dirigentes vecinales: entrevista a 27 dirigentes vecinales de El Agustino*. Lima: SEA.

Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica – FCE.

Taylor, D. & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica - FCE.

Tello, B. (2017, octubre). *Comunicar para la comunidad. Estrategias de difusión del movimiento cultural de El Agustino*. Simposio llevado a cabo en el 2° Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/578/CLGC201.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Uccelli, F. & García, M. (2016). *Solo zapatillas de marca. Jóvenes limeños y los límites de la inclusión desde el mercado*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos – IEP.

Universidad Ricardo Palma & Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA (2011). *Sierra Central. Acervos e Identidades*. Lima: Ediciones URP/ICPNA.

Vargas, C. (2013). *José María Arguedas: memoria y teatralidad en Los Andes*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XXXIX, (77). Lima-Boston, 1° semestre, 303-324. Recuperado a partir de <https://www.jstor.org/stable/43854753>

Vargas, M. (2008). *Los hijos del destierro: migración, consumo y fragmentación en el discurso de Los Mojarras*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – PUCP. Tesis para optar el Título de licenciada en Lingüística y Literatura, con mención en Literatura Hispánica.

Vega-Centeno, P. (2006). *El espacio público. La movilidad y la revaloración de la ciudad*. Cuadernos Arquitectura y Ciudad del Departamento de Arquitectura – PUCP, (3), 3-70.

**ANEXO 1**

**Proyecto de exposición fotográfica en el Congreso de la República**



## WAYTAY: 25 AÑOS FLORECIENDO CULTURAS



Proyecto de exposición fotográfica en el Congreso de la República

Lima, 2017

## Introducción

El presente proyecto se enmarca en la celebración de los veinticinco años de trayectoria artística y comunitaria del Centro Cultural Waytay, un reconocido grupo de cultura viva comunitaria de Huancayo y Lima, cuyo director y fundador es Javier Maraví Aranda. Esta asociación ha impregnado sus raíces culturales en el distrito de El Agustino, donde realiza un intenso trabajo de creación teatral, promoción cultural y educación desde las artes escénicas con los vecinos y vecinas.

Waytay significa en quechua “florecer”, verbo que ha guiado fielmente la amplia y diversa trayectoria del grupo, la cual contiene entrañables obras teatrales para todas las edades. Entre las más recordadas se encuentran “Pillpintuwayta”, “Listos pa’ sembrar”, “La agonía de Rasu Ñiti”, “Con nervios de toro” y “Somos libres, seámoslo siempre”. Obras que se han presentado cientos de veces en auditorios, parques, plazas, calles, colegios y festividades de los pueblos del Perú y América Latina. Este repertorio es la vivencia generosa de una teatralidad andina y las técnicas teatrales clásicas aplicadas a contextos variables. De ahí el protagonismo del color y la música en vivo, la presencia del actor danzante y símbolos mixturados, entrelazados a historias que transpiran crítica social y espíritu lúdico.

Después de medio siglo de constancia en el trabajo artístico y cultural resulta vital compartir parte de este potente camino recorrido pues hoy urge aprender de aquellos grupos culturales que, en todo el país y desde hace décadas, están impulsando con alegría mejores formas de convivir. A pesar de no contar con el suficiente apoyo, difusión ni reconocimiento institucional, grupos como Waytay vienen arando cultivando paz, justicia social y amor por nuestra Pachamama en el corazón de nuestros pueblos.

## **1. Objetivo de la exposición:**

Mostrar las diversas facetas del trabajo teatral, cultural y comunitario del Centro Cultural Waytay a partir de la exposición de una selección fotográfica con el fin de celebrar sus veinticinco años de trayectoria.

## **2. Justificación:**

Desde hace veinticinco años el Centro Cultural Waytay viene realizando, de manera constante e independiente un trabajo cultural desde el ámbito del teatro, la difusión cultural, el aporte a la construcción de políticas culturales y la cultura viva comunitaria. Su trabajo destaca por la calidad de sus aportes a nivel de dramaturgia y puestas en escena, su compromiso por la revalorización de nuestras raíces andinas y el trabajo artístico para fortalecer una sociedad con paz y democracia, la consolidación de un referente de trabajo comunitario desde el teatro y el impacto de ello en el desarrollo de políticas culturales para la ciudad de Lima y el distrito de El Agustino, la realización ininterrumpida del “Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA” desde el año 2008, así como la constante formación sensible e integral de niños, niñas y adolescentes desde pedagogías y lenguajes artísticos.

Entre los principales reconocimientos que el Centro Cultural Waytay y su director, Javier Maraví Aranda, han obtenido se pueden contar los siguientes: Reconocimiento por su larga trayectoria a cargo de la Municipalidad Distrital de Independencia (2016), Reconocimiento de la Municipalidad Provincial de Huancayo (2016), Personalidad Meritoria de la Cultura en el marco del Día Mundial del Teatro (2014), reconocimiento al Centro Cultural Waytay por su trayectoria y contribución al desarrollo de una ciudad con paz y justicia social a través de las artes y las culturas a

cargo de la Municipalidad Metropolitana de Lima (2014), Huésped Ilustre de la Provincia de Huaura a cargo de la Municipalidad Provincial de Huaura (2013), Medalla Cívica Distrital de El Agustino – Orden al Mérito a cargo de la Municipalidad Distrital de El Agustino (2013).

Su trabajo y aportes han sido materia de distintas investigaciones, entre las que se puede destacar las más recientes. El primero es la investigación teatral y literaria “José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes” (Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XXXIX, N° 77. Lima-Boston, 1° semestre, 2013) del reconocido crítico Carlos Vargas Salgado. La segunda investigación sobre su obra y trabajo comunitario es “La gente dice que somos teatro popular. Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima metropolitana” de Malcom Malca (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011). La tercera, en proceso, es “Florecimientos de comunidades emocionales en el caso del Centro Cultural Waytay en el distrito de El Agustino desde un enfoque performativo, tesis de la maestría de antropología visual de Guillermo Valdizán.

El Centro Cultural Waytay, en conjunto con la editorial “Lluvia Editores”, ha publicado el libro “Obras de teatro escolar” (2016) que recopila sus seis textos dramáticos más importantes en el campo del teatro escolar (entre los que figuran “Con nervios de toro”, “Listos pa’ sembrar”, Pillpintuywayta”, “Julia Vaca”, “Tía Chiriposa” y Coquín Choclatín en su jardín”) más una obra inédita (“Discriminación”).

### **3. Descripción material de la exposición:**

La exposición “Waytay: 25 años floreciendo culturas” está conformada por un promedio de treinta fotos a color, impresas en tamaño A1 en foam.

Las fotos han sido seleccionadas sobre la base de los siguientes criterios:

- a) Capacidad narrativa y/o simbólica
- b) Calidad estética
- c) Coherencia con el objetivo de la exposición

Las fotos se centran en las realizaciones escénicas del Centro Cultural Waytay en diversos contextos (zonas urbanas y rurales, espacios abiertos e institucionales, pasacalles y puntos fijos, etcétera).

Con el fin de contextualizar la selección fotográfica se contará con dos textos. El primero es una breve reseña histórica del Centro Cultural Waytay, la segunda es una semblanza de su trabajo teatral a cargo del maestro del teatro peruano, Ernesto Ráez Mendiola.

Finalmente se propone (no es indispensable) que en los biombos donde se sostendrán las fotos se cuelguen tiras de colores, máscaras y otros objetos-símbolos característicos del grupo.

#### **4. Datos de la exposición:**

**Lugar:** Salón Luna Pizarro, Congreso de la República.

**Fechas:** Del lunes 26 al viernes 30 de junio de 2017.

**Horario:** De 9 a.m. a 4 p.m.

**Organiza:** Centro Cultural Waytay

**Curaduría:** Guillermo Valdizán Guerrero

**Fotografías:** Rosa Villafuerte, Bereniz Tello, archivo de Waytay

**Textos de exposición:** Centro Cultural Waytay y Ernesto Ráez

**Texto de tríptico:** Guillermo Valdizán

## 5. Montaje:

Las fotos y los textos impresos se instalaron en cinco biombos de cuatro cuerpos (teniendo en consideración que en cada biombo entran seis fotos).

El proceso de montaje demoró aproximadamente tres horas y se realizó el día anterior a la inauguración.

Las tareas de montaje fueron asumidas por miembros del Centro Cultural Waytay y aliados.

## 6. Organización espacial:

### **Biombo 1: Presentación general y principales obras teatrales**

Texto – breve reseña histórica del Centro Cultural Waytay

Presentación de obra “Pillpintuwayta”

Presentación de obra “La agonía de Rasu Ñiti”

### **Biombo 2: Lima y El Agustino**

Pasacalles “Huatrilas” y “Kunturkuna”

Batucada “Rompiendo el silencio”

### **Biombo 3: Colegios**

Presentación de obra “Somos libros, seámoslo siempre”

Presentación de obra: “Jequetepeque”

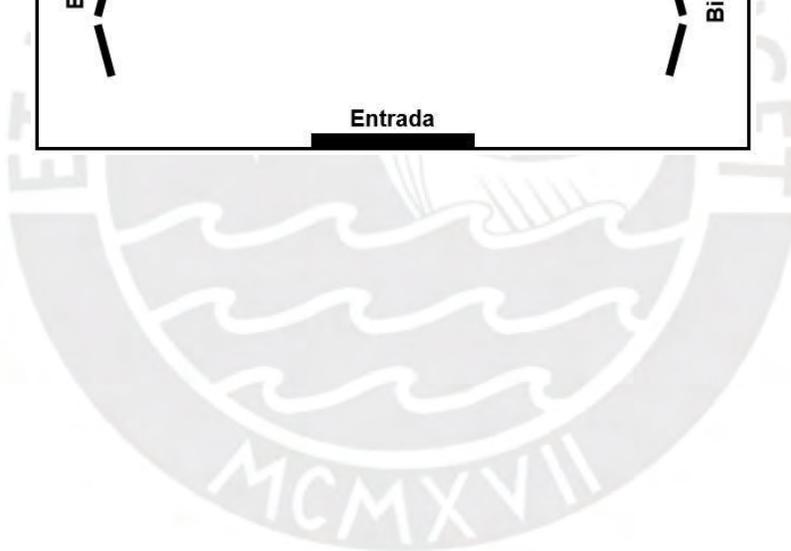
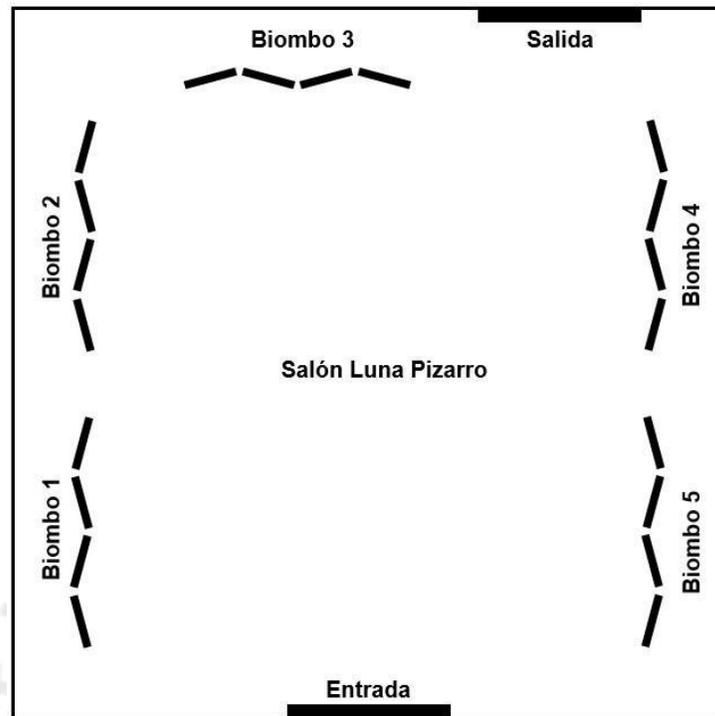
### **Biombo 4: Zonas rurales**

Presentación de obras en zonas rurales.

### **Biombo 5: El Agustino**

Festival Internacional de Teatro de El Agustino – FITEA

Texto – semblanza del trabajo teatral de Waytay (Ernesto Ráez)



## 7. Selección fotográfica:

### Biombo 1: Presentación general y principales obras teatrales



## Biombo 2: Lima y El Agustino







### Biombo 3: Colegios





### Biombo 4: Zonas rurales





**Biombo 5: El Agustino**





## 8. Registro virtual de la realización de la exposición:

- **Video de la inauguración de la exposición**

Palabras de Javier Maraví, Director del Centro Cultural Waytay, e Indira Huilca, Congresista de la República.

Link: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_gQPWsxvE](https://www.youtube.com/watch?v=c_gQPWsxvE)

- **Video de la inauguración de la exposición**

Palabras de Guillermo Valdizán, miembro del equipo organizador de la exposición.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=hXrw7tv43Vw&t=10s>

