

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA
COMUNICACIÓN

El teatro como herramienta de comunicación intercultural

Tesis para optar el título de
LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS

Presentada por
RODRIGO BENZA GUERRA

Lima

2007

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	i
-------------------	---

CAPÍTULO I

1. TEATRO Y COMUNICACIÓN.....	11
1.1. Teatro.....	11
1.1.1. Origen del teatro: teatro y ritual.....	11
1.1.2. Elementos principales del teatro.....	13
1.1.3. ¿Qué es teatro?.....	14
1.2. Comunicación.....	17
1.2.1. Elementos de la comunicación.....	18
1.2.2. Esquemas: Formas de realizar la comunicación.....	20
1.3. Teatro como medio de comunicación.....	21
1.3.1. Comunicación Creador – Creador	22
1.3.1.1. Creación desde un texto.....	23
1.3.1.2. Creación Colectiva.....	24
1.3.2. Creador – Público.....	26
1.3.2.1. El emisor, el espacio y el contexto.....	27
1.3.2.2. Lo visual.....	29
1.3.2.3. Movimiento.....	30

1.3.2.4. La palabra.....	31
1.3.2.5. Experimentos: Boal.....	32
1.3.2.5.1. Teatro Foro.....	32
1.3.2.5.2. Teatro Invisible.....	33
1.3.3. Improvisación.....	33
1.3.4. Lo especial del teatro.....	34

CAPÍTULO II

2. COMUNICACIÓN E INTERCULTURALIDAD.....	37
2.1. Interculturalidad.....	37
2.1.1. ¿Qué es cultura?.....	37
2.1.2. ¿Qué es interculturalidad?.....	39
2.1.3. Formas de relación entre culturas.....	41
2.1.3.1. Problemas en las relaciones entre culturas.....	43
2.1.4. La interculturalidad en el Perú.....	46
2.1.5. Globalización.....	48
2.2. La comunicación intercultural	50
2.2.1. Formas de comunicación intercultural.....	52
2.2.1.1. Comunicación verbal – la lengua.....	52
2.2.1.2. Comunicación no verbal	54
<i>El silencio</i>	54

<i>Cinética</i>	55
<i>Proxemia, contacto y mirada</i>	55
<i>Voz</i>	56
2.2.2. Lo importante en comunicación intercultural.....	57
2.3. Teatro e interculturalidad.....	57
2.3.1. Tomando un texto.....	57
2.3.2. Presentando mi cultura.....	59
2.3.3. Intercambio artístico.....	60
2.3.4. Teatro Intercultural: un camino a seguir.....	62
2.3.4.1. Peter Brook en África.....	65

CAPÍTULO III

3. EL PUEBLO SHIPIBO-KONIBO, LOS MESTIZOS Y SU EVOLUCIÓN.....	70
3.1. El pueblo Shipibo - Konibo.....	70
3.1.1. Origen e historia.....	70
3.1.2. Fiestas Shipibas.....	71
3.1.2.1. Ani xeati (fiesta de la gran libación o borrachera).....	72
3.1.3. Cosmovisión, medicina y arte.....	74
3.1.3.1. Cosmovisión.....	74
3.1.3.2. Medicina tradicional.....	75
<i>Ayahuasca (banisteriopsis caapi)</i>	76

3.1.3.3. Arte.....	77
<i>¿Qué tiene de especial la artesanía shipiba?</i>	77
<i>¿Cómo ligamos el arte con la medicina?</i>	78
<i>Música</i>	79
3.1.4. Pensamiento.....	80
3.2. Los mestizos y el desarrollo de la ciudad de Pucallpa.....	81
3.3. Los shipibos y el mundo occidental.....	82
3.3.1. Religión.....	82
3.3.2. Transformación y explotación del pueblo Shipibo – Konibo.....	83
3.4. El pueblo Shipibo-Konibo en el mundo contemporáneo.....	84
3.4.1. El terrorismo y sus consecuencias para el pueblo Shipibo-Konibo.....	85
3.4.2. Relación con Occidente.....	86
3.4.3. Pérdida de valores.....	88

CAPÍTULO IV

4. TEATRO INTERCULTURAL UCAYALI 2006.....	91
4.1. Elementos de la comunicación intercultural y el teatro.....	91
4.1.1. El cuerpo.....	91
4.1.2. El espacio y utilización de objetos.....	92
4.1.3. Voz.....	94
4.1.4. Capacidad de observación e improvisación.....	94
4.2. La identidad.....	95

4.2.1. Uso de la lengua.....	96
4.3. Sobre mestizos y shipibos.....	97
4.3.1. Pérdida de identidad y valores shipibos.....	98
4.3.2. Los shipibos y la ciudad.....	99
4.3.3. Los mestizos.....	100
4.3.4. Conocimiento mutuo.....	101
4.3.5. Prejuicios mutuos.....	102
4.4. Las presentaciones.....	103
4.4.1. Viaje a las comunidades.....	104
<i>La risa en el pueblo Shipibo – Konibo</i>	106
<i>Otras reflexiones</i>	106
4.4.2. Presentaciones en la ciudad.....	108
CONCLUSIONES.....	110
Reflexiones sobre la Interculturalidad.....	110
<i>Voluntad</i>	110
<i>Capacidad para ponerse en el lugar del otro</i>	110
<i>Tiempo</i>	111
<i>Herramientas de comunicación adecuadas</i>	111
<i>Equivalencia</i>	112
La interculturalidad de mestizos y shipibos.....	112
<i>A manera de reflexión</i>	113
El teatro como herramienta de comunicación Intercultural.....	114

<i>Teatro, espacio de descubrimiento</i>	114
<i>Valores del teatro</i>	116
Conclusiones finales.....	118
ANEXO 1: El Proyecto.....	120
ANEXO 2: Participantes.....	128
ANEXO 3: Encuesta inicial.....	130
ANEXO 4: Cronograma.....	132
ANEXO 5: Relación de ejercicios.....	133
ANEXO 6: Argumento del Espectáculo.....	136
ANEXO 7: Fotos.....	143
ANEXO 8: Mapa.....	150
BIBLIOGRAFÍA.....	151
ENTREVISTAS Y TESTIMONIOS.....	157

INTRODUCCIÓN

En 1997 cuando estaba en segundo año de Estudios Generales Letras se formó el grupo “La Otra Margen”. Éramos cinco estudiantes y un profesor buscando hacer nuevas cosas aparte de estudiar desde los libros. Es así como surgió la idea de hacer un encuentro con estudiantes shipibos en la ciudad de Pucallpa.

De esa manera empezó todo. Tuvimos el encuentro, viajamos a la comunidad de Puerto Betel, decidieron bautizarnos, y en ese momento nació una relación con el pueblo shipibo que se mantiene hasta hoy.

El día que terminé la Universidad, como todo el mundo, me pregunté ¿y ahora qué? Casi como naturalmente me vino la idea de hacer teatro con shipibos. De esta manera unía dos grandes temas que ocupaban mi vida. Se fue gestando durante dos años lo que después se convertiría en el proyecto “Teatro Intercultural: Ucayali 2006”. Originalmente la idea era trabajar exclusivamente con miembros del grupo étnico Shipibo – Konibo, pero en el camino surgió la posibilidad de realizar un proyecto conjunto entre jóvenes shipibos y jóvenes mestizos de la ciudad de Pucallpa. Es importante mencionar que los shipibos y los mestizos conviven con muchos conflictos y existe entre ambos mucho prejuicio y desconocimiento.

Luego surgió la necesidad de la investigación. Una vez más decidí unir intereses, y de esta manera surgió el proyecto de esta tesis. ¿Cómo unir el teatro, a los shipibos, y las comunicaciones? La respuesta en realidad es bastante evidente: haciendo una investigación sobre el teatro como

herramienta de comunicación intercultural, orientada a la experiencia de teatro con el pueblo Shipibo – Konibo.

En enero del 2006 empezamos a trabajar en el marco teórico mientras, en paralelo, se preparaba el proyecto en Pucallpa a realizarse en julio. ¿Cómo trabajar una investigación con temas tan grandes y tan complejos? TEATRO – COMUNICACIÓN – INTERCULTURALIDAD – SHIPIBOS. Decidimos entonces buscar las particularidades de cada tema y a la vez buscar sus intersecciones. De esta manera salen los bloques principales de la tesis:

1. Teatro y Comunicación
2. Comunicación e Interculturalidad
3. El pueblo Shipibo - Konibo, Mestizos y la ciudad de Pucallpa
4. Teatro Intercultural: Ucayali 2006

En la primera parte, Teatro y Comunicación, empezamos hablando del teatro y su relación con los rituales, tanto antiguos como contemporáneos; de los elementos que constituyen el teatro, para llegar, partiendo de varios teóricos, a proponer una definición de qué es el teatro. Seguimos un camino similar en la búsqueda de elementos en la teoría de las comunicaciones, llegando finalmente a desarrollar el tema del teatro como medio de comunicación, sus elementos y sus manifestaciones, culminando con una propuesta de por qué el teatro es un medio de comunicación tan especial.

En la segunda parte, Comunicación e Interculturalidad, buscamos una definición de cultura y por supuesto de interculturalidad, desarrollando temas como los problemas en las relaciones entre las culturas y la globalización. Luego profundizamos en la comunicación intercultural y sus particularidades, para culminar con experiencias teatrales de comunicación intercultural.

En la tercera parte, El pueblo Shipibo - Konibo, Mestizos y la ciudad de Pucallpa, se plantea de manera general la historia del pueblo Shipibo - Konibo

y sus principales costumbres. Luego presentamos un breve repaso de la historia de los mestizos en la región y la relación que tienen ambos grupos culturales. Culminamos presentando la situación de ambos grupos culturales en el mundo contemporáneo.

La cuarta parte, Teatro Intercultural: Ucayali 2006, es un recorrido por lo que fue el proyecto, los elementos de comunicación y teatro que surgieron, el tema de la identidad y de la cultura, por mencionar algunos; todo esto partiendo de las reflexiones suscitadas por el proceso y de los mismos testimonios de los jóvenes participantes.

De la observación a lo largo del proyecto, detallada en un diario de trabajo, y las entrevistas realizadas a lo largo del proceso, se identificaron los temas relevantes para esta tesis buscando puntos de encuentro y puntos divergentes entre la observación y las entrevistas. Luego, la información fue confrontada con el marco teórico para lograr así una propuesta teórica proveniente de las conclusiones alcanzadas en el trabajo de campo. Éstas fueron las herramientas y técnicas usadas en lo referente a la metodología de trabajo.

La quinta y última parte son las conclusiones a las que hemos llegado confrontando el trabajo realizado en la ciudad de Pucallpa con la propuesta teórica. Está dividida en dos bloques principales: Interculturalidad, en donde desarrollamos los elementos importantes para las relaciones interculturales; y teatro como herramienta de comunicación Intercultural en donde concluimos todo lo investigado a lo largo de la tesis.

Nuestra hipótesis es que el teatro, por sus características particulares como la valoración de distintos lenguajes entre los cuales el lenguaje hablado es uno más, es una gran herramienta para las relaciones interculturales. No afirmamos sin embargo que debe ir aislado. Es indudable que la convivencia es la mejor forma para conocer y comprender otra cultura, sin embargo el ambiente que puede generar el trabajo teatral nos permite lograr que esa convivencia sea

muy productiva para que surja una verdadera y sincera relación intercultural. A lo largo del presente trabajo, desarrollaremos y demostraremos esta propuesta.

Estamos en un mundo que vive casi totalmente mediatizado por cables y pantallas. Vivimos en un mundo en el que, aunque se esté perdiendo, el contacto interpersonal cada vez cobra mayor importancia. Vivimos en un mundo en el que el idioma no es suficiente, y la razón es, muchas veces, ineficiente. Queremos desarrollar viejas formas de comunicación que por el abandono aparecen como novedosas. No olvidemos que una mirada vale más que mil palabras.

CAPÍTULO 1

1. TEATRO Y COMUNICACIÓN

1.1. Teatro

1.1.1. Origen del teatro: teatro y ritual

Es una verdad conocida y generalizada que el teatro que mayormente conocemos en el mundo occidental nace en la antigua Grecia: “El drama apareció con los ritos ditirámicos de Dionisio con un carácter religioso, pero estos orígenes se han ido olvidando poco a poco para convertirse en algo objetivo para el espectador.”¹ Los distintos rituales, danzas, cantos y demás elementos que conformaban el culto a Dionisio van fijando su forma en el tiempo y poco a poco van perdiendo su carácter ritual para dar paso a su carácter más secular: “el *Ditirambo*² dionisiaco religioso va cediendo terreno a la tragedia apolínea secular que tiene bien delimitadas las fronteras entre autor, actor y público”³. Ése es el origen formal del teatro en occidente, pero con esta definición dejamos de lado al resto del mundo y sus distintas manifestaciones teatrales. Podemos afirmar entonces, que el origen del teatro se remonta inclusive a tiempos anteriores a la cultura Griega. En este sentido, no podemos hablar del origen del teatro en el mundo sin mencionar los rituales religiosos que se practicaron desde los primeros años de la humanidad.

¹ Meyerhold. V. Teoría Teatral (Madrid: Editorial Fundamentos, 1982) p.55

² Poemas que se realizaban para elogiar al Dios Baco

³ Prieto Stanbaugh, Antonio; Muñoz Gonzales, Yolanda. El Teatro como Vehículo de Comunicación (México D.F: Editorial Trillas, 1992) p.21

“Las tribus, a lo largo de siglos y siglos, van conformando ritos, ceremonias y formas de expresión primitivas en las que aparecen los primeros gérmenes de teatralidad”⁴. Desde los primeros rituales creados para alabar a una divinidad, o la naturaleza, se emplearon danzas; ruidos, que después se convirtieron en música, y una representación de la vida cotidiana. Pero entonces, ¿Qué diferencia al rito del teatro?

Hasta el día de hoy, encontramos en los rituales religiosos elementos que reconocemos como elementos que pertenecen al arte teatral. En las misas católicas, por ejemplo, se utilizan objetos o elementos, como la hostia y el vino que representan el cuerpo y la sangre de Cristo. Existen, sin embargo, rituales más complejos y que nos remiten a una teatralidad más elaborada, como por ejemplo la celebración de la Virgen del Carmen en Paucartambo en donde

“La guerrilla” tiene un argumento conocido por el pueblo que se repite invariablemente todos los años, los *q’ollas* han venido a rescatar a la Virgen pero los *chunchos* (salvajes) que son los guardianes no los dejan.⁵

En esta fiesta está fusionado un carácter religioso-ritual (misas, procesión, culto por parte de los fieles) con un carácter espectacular (uso de un argumento, vestuario, máscaras, juegos, espectadores), y no se pueden separar. ¿A dónde radica entonces la diferencia? Una respuesta posible es la finalidad: “A diferencia del teatro, la representación ritual es un acto “eficaz”, ya que no tiene la finalidad exclusiva de entretener. Para los creyentes, las fuerzas sobrenaturales a favor de las cuales se oficia el rito, *efectivamente* toman cuerpo y se hacen presentes”⁶, y lo mismo pasa cuando son los fieles los que hacen una representación para las divinidades. Grotowski, refiriéndose al teatro y al rito dice que “cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya

⁴ Oliva, César; Torres Montreal, Francisco. Historia Básica de Arte Escénico (Madrid: Cátedra, 1997) p.12

⁵ Rubio Zapata, Miguel. Notas sobre Teatro (Lima: Luis A. Ramos-García, 2001) p.218

⁶ Prieto 1992: 18

teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien, trascendiéndolo”⁷.

Según Grotowski, entonces, era (o es) el teatro el que potencia al ritual, es el teatro el que libera la energía, y los rituales lo utilizan para sus fines religiosos. Richard Schechner plantea que el teatro no se origina a partir del ritual, sino en la necesidad de entretenimiento⁸. Se genera una dualidad entre ritual-teatro y eficacia-entretenimiento hasta llegar a un punto en que no se pueden separar, se necesitan mutuamente y, de acuerdo a las circunstancias, se pone énfasis en un carácter o en el otro. Aún hasta la actualidad podemos ver cómo algo, que en un contexto determinado o para cierta gente, tiene un carácter ritual y solemne, en otro contexto o para otra gente es mero entretenimiento y espectáculo.

La principal finalidad del teatro es entretener, divertir, pero un partido de fútbol también entretiene. Entonces ¿Cuáles son los elementos del teatro? ¿Qué lo hace diferente de otro tipo de entretenimiento?

1.1.2. Elementos principales del teatro

¿Qué pensamos cuándo nos hablan de teatro? Seguramente pensamos en butacas dispuestas frente a un escenario, actores que salen a escena con vestuarios elaborados, un maquillaje especial, y rodeados por una gran escenografía que nos facilite el viaje hacia el mundo del teatro. Sin olvidar por supuesto la música y los efectos de luces que son indispensables en cualquier representación que se respete. Así llegamos a Broadway. Sin embargo, hay un elemento que hemos mencionado tangencialmente y otro que ni siquiera ha aparecido: Actores y público.

⁷ Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre* (México D.F: Siglo veintiuno, 1989) p.17

⁸ Schechner, Richard. *Performance Theory* (New York and London: Routledge, 1994) p. 140 – 143

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor – espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”⁹

Hablamos del teatro como un arte integrador ya que en él convergen las artes visuales, la danza, la música, la electrónica, entre otros. Esto es cierto y es muy valioso. Pero la esencia del teatro no está ahí. Si lo vemos de esa manera llegamos indefectiblemente al punto en el que el director de la pieza teatral, “al combinar estas formas de expresión va conformando un lenguaje particular, propio de cada director, dentro del cual el actor es nada más que un sustantivo.”¹⁰ Los distintos elementos que componen una pieza teatral son valiosos e importantes. Es verdad que los vestuarios, el maquillaje, las máscaras, etcétera, son elementos que nos pueden ayudar a transmitir mejor el mensaje. Pero debemos tener claro que los elementos principales e imprescindibles del teatro son el actor y el espectador; y si sólo esto se necesita para que haya teatro, entonces ¿qué es el teatro?

1.1.3. ¿Qué es teatro?

Queremos plantear algunas definiciones de grandes creadores de los últimos tiempos para así, partiendo de ellos, encontrar una definición que nos convenza. Stanislavski, quien fue el gran reformador del teatro ruso a fines del siglo diecinueve e inicios del veinte, plantea que “el teatro es el arte de reflejar la vida”¹¹. Para él, el teatro era una imitación de la vida cotidiana y desarrolló el concepto de cuarta pared que consiste básicamente en reproducir la realidad

⁹ Grotowski 1989: 13

¹⁰ Brook, Peter. Provocaciones: 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987) (Buenos Aires: Fausto, 1989) p.29

¹¹ Stanislavski, Konstantin. El arte escénico (México, D.F: Siglo veintiuno editores, 1999) p.102

sin tomar en cuenta la presencia del público. Meyerhold, quien fue discípulo de Stanislavski, rompió con la tendencia de su maestro buscando en el teatro una estética más cercana a la danza y las artes plásticas aplicadas al trabajo del actor: “El nuevo teatro quiere destruir los decorados situados en el mismo plano que el actor y los accesorios; rechaza las candilejas; subordina la interpretación del actor al ritmo de la dicción y a los movimientos plásticos; proclama el renacimiento de la danza; arrastra al espectador a tomar parte de la acción.”¹² En Alemania en la década de los 20s, surge Bertolt Brecht, quien plantea que “el “teatro” consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir. Aquí nos referimos al teatro, sea antiguo o moderno”¹³. Brecht es el gran teórico del teatro político, y en su teoría rechazaba el papel del teatro como un arte que se dirija a despertar las emociones del espectador (fundamento principal del teatro de Stanislavski) y buscaba, más bien, que se dirija al intelecto. Para esto desarrolló la técnica del distanciamiento. Sin embargo nunca perdió la objetividad al plantear que, sea cual fuere el tipo de teatro, su principal función es la de entretener. Jerzy Grotowski es considerado por algunos como el sucesor de Stanislavski porque continuó con la exploración del director ruso. Desarrolló el concepto del teatro pobre que se basa en buscar la esencia escénica del actor, su cuerpo y su voz; dejando de lado cualquier artificio externo. Es por esto que él plantea que “...podemos definir el teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor”. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias”¹⁴. De alguna manera esta es la definición que más nos influye sumada a la de Peter Brook: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”¹⁵ Ambos plantean claramente que lo importante es el actor, el público y la relación que surge entre ellos.

¹² Meyerhold 1982: 58

¹³ Brecht, Bertolt. Breviario de Estética Teatral (Trujillo – Perú: Papel de Viento Editores, 1991) p.15

¹⁴ Grotowski 1989: 27

¹⁵ Brook, Peter. El espacio vacío (Barcelona: Península, 1973) p.9

En el mundo actual, no podemos limitarnos, entonces, a la definición que, muchos siglos atrás, Aristóteles hiciera refiriéndose a la tragedia en la que ésta era la “imitación de una acción de carácter elevado”¹⁶ Decimos que el teatro es acción. Que en el teatro debe suceder algo para que esa representación sea teatro. “En escena se debe estar siempre haciendo algo, ejecutándose algo. Acción, movimiento, son las bases que sigue el actor”¹⁷. Stanislavski es el primero en plantear teóricamente el concepto de “acción escénica” que consiste básicamente en que, cuando se hace algo en escena, debe haber un propósito detrás de esto. Siempre se debe hacer algo por alguna razón. Pero hacer algo no necesariamente implica movimiento físico, ya que un actor puede estar en una quietud absoluta y aún estar realizando una acción interna.

Esta ha sido, y sigue siendo en muchos lugares, la base para encontrar una definición de teatro; sin embargo, en el mundo actual en el que los paradigmas pierden su poder y en el que todo es cuestionado y relativizado, la frontera entre lo que es teatro y lo que no lo es, resulta muy tenue e incluso imperceptible. Podemos, por ejemplo, asistir a un espectáculo de teatro que se base sólo en movimiento, sin palabras, las cuales, dicho sea de paso, tienen una importancia demasiado grande y protagónica en el teatro occidental. Asistimos a este espectáculo que tiene actores, público, un escenario, incluso acciones físicas; sin embargo salimos con la sensación de haber presenciado un espectáculo de danza. Para Schechner¹⁸ el teatro es lo que los *performers* hacen durante la presentación. No importa si hablan o no, no importa si tienen utilería o no. Jorge Chiarella¹⁹ afirma en un texto no publicado, y partiendo de su lectura de Peter Brook, que para que exista teatro debe existir una realidad alternativa, la cual se logra estableciendo una convención clara entre creadores y espectadores en la cual todos asumen que lo que está sucediendo en el

¹⁶ Aristóteles. Poética (Madrid: Aguilar, 1979) p.77

¹⁷ Stanislavski, Constantin. Un actor se prepara (México D.F: Editorial Diana, 1997) p.32

¹⁸ Schechner 1994: 72

¹⁹ Jorge Chiarella es uno de los directores de teatro más importantes en el Perú y en Latinoamérica. Durante los años ochentas fue director del grupo “Alondra”.

escenario no pertenece a la vida cotidiana, pero tampoco es una mentira. Es una realidad alternativa.

Cada investigador del teatro pone un énfasis en su definición de lo que es teatro de acuerdo a sus ideologías, la época en la que vivió y el resultado de su propia exploración. Partiendo de las diversas definiciones de estos grandes creadores podemos afirmar que *el teatro surge cuando hay una comunión entre actores y espectadores en la cual ambos se sumergen en una realidad alternativa durante un periodo determinado de tiempo*. Esta comunión especial resulta en sí misma un importante hecho de comunicación.

1.2. Comunicación

Los estudios que se han realizado y se siguen realizando sobre las comunicaciones son muy diversos, ya que la comunicación se encuentra en todas las esferas de nuestra vida. Es por esto que los teóricos de la comunicación se dividen en dos grandes grupos: los que creen que las comunicaciones pueden ser una ciencia (positivistas), y los que afirman que “es un proceso social tan amplio y tan complejo que requiere un abordaje interdisciplinario”.²⁰ . Disciplinas muy diversas que van desde la lingüística y la semiótica hasta la sociología y la filosofía, se han ocupado históricamente de las teorías de la comunicación, pero un acercamiento desde cualquiera de estas disciplinas resulta parcial ya que cada una se limita a la visión de la comunicación relevante para su ciencia. Lozano plantea que “la meta sería (...) que varias ciencias confrontaran sus posiciones sobre la comunicación, intercambiaran métodos y puntos de vista y colaboraran en analizar conjuntamente las distintas dimensiones de los procesos de la comunicación”²¹. Los teóricos de esta línea (crítica) parten de un punto de vista social y “se preguntan sobre el rol que juega la comunicación en la preservación de

²⁰ Lozano Rendón, Jose Carlos. Teoría e investigación de la comunicación de masas (México D.F: Addison Wesley Longman, 1996) p. 20

²¹ Ibid, p.21

sistemas tan inadecuados y tan injustos como los actuales.”²². Los positivistas, por su lado, buscan analizar los procesos sociales como si fueran ciencias naturales buscando una neutralidad en el análisis, y enfatizando “la utilidad de los sistemas y fenómenos comunicacionales para la estabilidad y preservación de las sociedades actuales”²³

De acuerdo entonces al énfasis que le pondremos al estudio de la comunicación podemos encontrar distintas definiciones. O’Sullivan propone dos definiciones generales: “según la primera, la comunicación es un proceso en virtud del cual A envía un mensaje a B, que provoca en este un efecto. La segunda definición ve en ella una negociación y un intercambio de sentido, donde mensajes, gente perteneciente a una cultura y “realidad” interactúan para que se produzca un sentido o un entendimiento” ²⁴. La primera definición es muy sencilla, que parte de las preguntas elaboradas por Lasswell (¿quién dice qué, a quién, por qué canal y con qué efecto?). La segunda tiene un componente más social en donde se busca que la comunicación no sólo cause un efecto en una persona, sino un entendimiento en una sociedad o cultura determinadas.

El modelo de Lasswell, aunque puede ser limitado, nos lleva a una definición general que puede aplicarse a cualquier tipo de comunicación, adaptándolo por supuesto a las características y necesidades propias de cada tipo.

1.2.1. Elementos de la comunicación

Un emisor (A) comunica algo, un mensaje (M) a través de un medio o canal (C) a un receptor (B) generando en este una reacción (R).

²² Ibid, p.23

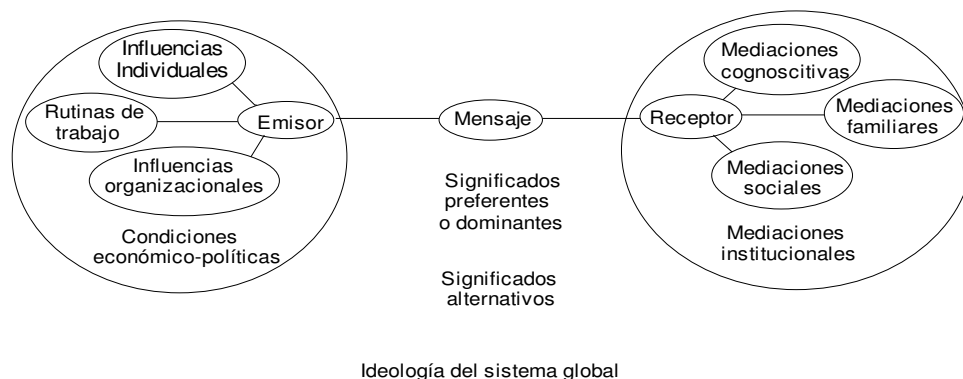
²³ Ibid, p.22

²⁴ O’Sullivan, Tim. Et. Al. Conceptos clave en comunicación y estudios culturales (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1997) p. 66-67

Éstos son los elementos básicos de la comunicación. Sin embargo podemos encontrar otros elementos que si bien, no son imprescindibles para que la comunicación se realice, están siempre presentes. Uno de esos elementos, y que será importante para la comunicación intercultural, es el ruido. El ruido se puede definir como la interferencia que sufre el mensaje antes de llegar al receptor, la cual puede ocasionar que el mensaje llegue incompleto o desvirtuado. Lozano plantea un modelo, partiendo de la sociología, que “describe la multiplicidad de influencias y factores, tanto a nivel micro como macro, que influyen en la producción, difusión y recepción de los mensajes comunicacionales”²⁵.

Figura 1.1²⁶

Modelo sociológico de las mediaciones en la comunicación de masas



En este modelo se pone un énfasis en los elementos que condicionan el hecho de comunicación más que los propios elementos que lo componen, mencionando solamente al emisor, receptor y mensaje. El contexto social y bagaje propio del emisor, así como los del receptor, se vuelven protagonistas.

Algunos teóricos plantean que para que se complete la comunicación, el receptor no solo debe reaccionar ante la comunicación sino que debe generar

²⁵ Lozano 1996: 32

²⁶ Ibid, p. 33

una respuesta a su emisor; sólo así la comunicación se puede tomar como finalizada.

Al momento de estudiar las comunicaciones, muchas veces, de acuerdo al énfasis que queramos poner o al objetivo del estudio, se escoge solamente uno de los elementos. Por ejemplo, los estudios de audiencias muy utilizados en publicidad, se centran en el receptor y en la reacción de éste ante el mensaje publicitario, para elaborar su modelo de comunicación. Este es un modelo centrado en el receptor, pero también se hacen estudios que parten del estudio del emisor, el mensaje o el contexto. Además, se puede estudiar el canal como factor determinante para el desarrollo del hecho comunicacional. Esta tesis tiene como objetivo analizar un canal (el teatro) como centro de estudio.

Muchos son los enfoques que podemos encontrar cuando estudiamos los elementos de la comunicación y sus distintas combinaciones. Pero también podemos encontrar enfoques distintos cuando hablamos de formas de comunicación.

1.2.2. Esquemas: Formas de realizar la comunicación

La forma de comunicación por excelencia es el habla, incluyendo la escritura, aún cuando cada vez que nos mencionan la palabra comunicación, inmediatamente pensamos en los Medio de Comunicación Masiva (MCM) como la radio o la televisión. Los estudios a lo largo de la historia de las comunicaciones se han centrado (y se siguen centrando) en estas dos formas, aunque la primera es analizada más por lingüistas que por comunicadores.

Hay muchas formas de comunicación además de la comunicación interpersonal a través del habla y la comunicación (casi unidireccional) que practican los MCM; como por ejemplo las obras de arte, que se encuentran entre la comunicación interpersonal y los MCM, y donde el emisor y el canal se funden volviéndose casi inseparables. La comunicación no verbal o corporal está

presente en nuestra vida cotidiana tanto o más que la verbal ya que, por un lado, refuerza el discurso oral, pero por otro se basta a sí misma para significar. También encontramos las comunicaciones sociales en donde destaca la comunicación fática²⁷ a través de la cual los grupos sociales mantienen y fortalecen sus relaciones, o la comunicación intercultural que es la que se da entre individuos de culturas distintas. Éstas son sólo algunas de las formas de comunicación existentes entre las cuales nos es relevante la comunicación verbal, por supuesto, pero sobre todo la ejercida por las obras de arte y en especial el teatro; la comunicación no verbal, y la comunicación intercultural.

Para fines de esta tesis, podemos definir la comunicación como el hecho de poner en común un mensaje de parte de un emisor, que será interpretado por uno o más receptores quienes, a su vez, elaborarán una reacción a dicho mensaje.

1.3. Teatro como medio de comunicación

El teatro es un arte muy especial ya que la materia prima con la que trabaja son las personas. Por lo tanto, desde la preparación de una obra hasta la última presentación de la misma, hay elementos y procesos de comunicación que se dan a todo nivel.

Al participar, como actores y espectadores, de un mundo ajeno y hacerlo propio se da el proceso de comunicación: un emisor (actor) transmite un mensaje a un receptor (espectador) acerca de su experiencia y, al compartir ambos esta misma experiencia, se logra el fenómeno comunicativo.²⁸

Como hemos mencionado, las obras de arte constituyen una categoría especial en la teoría de la comunicación, ya que los distintos elementos del proceso

²⁷ O'Sullivan 1997: 68

²⁸ Prieto 1992: 63

comunicacional se funden, haciendo difícil la separación de éstos (emisor – canal – mensaje). El principal valor del teatro como medio de comunicación, sin embargo, es la fusión de muchas maneras de comunicación en una sola. Tenemos la comunicación verbal; la no verbal o corporal; la comunicación visual, la comunicación sonora, la comunicación espacial. Todos los sentidos se activan y el proceso comunicacional se vuelve muy completo porque no sólo se da a un nivel racional, sino también a un nivel de sensaciones, percepciones y energías.

Para efectos del análisis, vamos a dividir dos grandes categorías comunicacionales dentro del hecho teatral: la primera es la que se da dentro del proceso creativo y que denominaremos Creador – Creador, y la segunda, la que se da en la confrontación de la obra de arte con personas externas: Creador – Espectador.

1.3.1. Comunicación Creador – Creador

El trabajo teatral es un trabajo que necesariamente se realiza en equipo, salvo algunas pocas excepciones. Cuando se crea una obra, se genera un diálogo interno entre los que están creando la obra que es, por supuesto, racional, pero también y sobre todo, sensible. Resulta pertinente aclarar que nos estamos refiriendo a procesos en los cuales se parte del hecho de que los actores y diseñadores (escenografía, vestuarios) son artistas y no instrumentos del director o productor. A este respecto, Brook plantea lo siguiente:

Un director puede trabajar una pieza como si fuera un film, y utilizar todos los elementos del teatro, a los actores, diseñadores, músicos, etc. como si fueran sus sirvientes, para transmitir al mundo lo que tiene que decir. En Francia y Alemania este tipo de enfoque cuenta con amplia adhesión, y se lo llama “lectura” que el director hace de la obra²⁹

²⁹ Brook 1989: 19

Existe hasta hoy una forma de trabajar en la cual tanto a los actores como a los diseñadores se les dice exactamente lo que tienen que hacer. Este tipo de trabajo no nos interesa. Queremos centrarnos en el trabajo en el cual todos los miembros del equipo son creadores, cada uno desde su área determinada, pero creadores al fin. En esta práctica los niveles de comunicación van desde la conversación y discusión, hasta llegar a la creación de códigos tan sutiles como la entonación de una palabra o una mirada. De esta manera, la comunicación no verbal cobra una importancia especial, y en cada proceso, en donde los artistas entregan parte de su ser y lo exponen ante los demás, se genera una dinámica comunicacional especial.

Es común, en un proceso teatral, encontrarse con actores que tratan de explicarle al director qué es lo que quieren decir, qué interpretan de la escena, qué significan las figuras y movimientos que realizan en ésta. No menos comunes son los directores que, cuando el actor les empieza a explicar qué van a hacer, lo cortan y le piden que haga en vez de hablar. Cada artista defiende su material de esa manera: haciendo en la escena, o en el lienzo o la piedra. En la comunicación que se da a través del arte, generalmente las palabras sobran.

1.3.1.1. Creación desde un texto

Existen muchas formas de crear un espectáculo. Sin embargo, desde la época de los griegos hasta la actualidad, la forma de trabajar más común en el teatro es que un dramaturgo escriba un texto que luego es puesto en escena por un grupo o una compañía. Como dice Santiago García, director del grupo de teatro colombiano “La Candelaria”: “tradicionalmente teníamos una cadena que sería así. El autor que produce un texto, el cual lo toma un director, montado con

unos actores y lo presenta ante un público”³⁰ Dentro de este esquema hay muchas variables que entran en juego para que se dé el resultado final, y no podemos perder de vista que, a pesar de que las palabras ya están escritas, la forma de decirlas y los elementos extra – lingüísticos que intervienen en la representación son fundamentales.

A este respecto es importante recalcar que las obras de teatro que son escritas no están hechas para ser leídas, como un cuento o una novela, sino que están hechas para ser representadas. Como dice Enrique Buenaventura: “El teatro no es un género literario”³¹. Sólo en el momento en el que el texto es representado por los actores y acompañado de todos los elementos que conforman la representación teatral, podemos percibir la obra en todo su esplendor. “El texto es sólo el punto de partida; el resto depende del director, los actores, el escenógrafo, el encargado de vestuario, el iluminador.”³²

Si bien hay muchas obras de un gran nivel y dramaturgos, como Shakespeare, que pueden condensar la complejidad humana y volcarla de manera artística, es inevitable notar que este tipo de teatro pone un énfasis en la palabra, colocándola por encima de todos los otros lenguajes que intervienen en la creación teatral, pero “el texto escrito no es ni más ni menos que uno de los lenguajes del texto del espectáculo (el cual establece una organicidad discursiva con los otros textos o lenguajes no verbales)”³³

1.3.1.2. Creación Colectiva

A partir de los años 70s surge un fenómeno tanto en Latinoamérica como en Europa y se empieza a trabajar con la técnica de la Creación Colectiva, la cual,

³⁰ García, Santiago. Documentos de Teatro: “Intentos de Teorización de la Creación Colectiva” Seminario dictado por Santiago García. (Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1982) p. 11

³¹ Buenaventura, Enrique. La dramaturgia del actor.

En: TEATRO/CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Buenos Aires, Argentina. # 5, año 4, 1995

³² Prieto 1992: 61

³³ Buenaventura, loc. cit

de alguna manera, podemos situar en el extremo opuesto a la creación desde un texto. El método de creación colectiva, por cierto, no se origina en el siglo veinte, sino que podemos remontar su origen al del mismo nacimiento del arte teatral:

...si aceptamos que el teatro tuvo su origen en el rito o ceremonial religioso, le estamos atribuyendo una iniciación colectiva, pues se manifestaba por actitudes y acciones en que unos seres se comunicaban y relacionaban entre sí respecto de sentimientos y creencias comunes que afectaban sus impulsos ³⁴

Si bien hemos afirmado que el teatro no nace del ritual sino que tienen un desarrollo paralelo, estamos convencidos de que, desde sus orígenes, el arte teatral tuvo un carácter colectivo, de comunión y de intercambio.

¿En qué consiste la creación colectiva? Alonso Alegría plantea que la característica principal es que “el texto y la puesta en escena, todo junto y por lo general simultáneamente, se elaboran como creación colectiva”³⁵. Se pueden encontrar muchas definiciones y muchos matices en los que se mueve el trabajo de creación colectiva, pero como dice Alegría, lo importante es que la obra teatral se crea de manera colectiva desde sus inicios.

Una creación colectiva es un proceso artístico en el cual el producto escénico se va creando con los actores y el equipo en su conjunto, y no a partir de un texto preestablecido. Se parte de una inquietud temática y, a través de improvisaciones en el escenario, discusiones y revisión de

³⁴ Cioppo, Atahualpa Del. La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares.

En: Garzón Céspedes, Francisco (compilador). El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva (La Habana: Casa de las Américas, 1978) p. 109

³⁵ Escudero, María; Alegría, Alonso; Galich, Manuel (moderador). Debate sobre el Teatro de Creación Colectiva.

En: Garzón, op. cit. p. 53

diversos materiales que los propios miembros del grupo llevan a los ensayos, se va creando la obra teatral.³⁶

En este tipo de creación, los niveles de comunicación y de relación son mucho más profundos ya que, a pesar de que se establecen roles en el trabajo (actor, director), todos los miembros tienen algo que decir, algo que comunicar, y de esta manera el proceso de creación se convierte en un proceso de negociación de deseos, sensaciones y de ideas que involucran al artista en su totalidad.

La creación desde un texto y la creación colectiva pueden ser dos extremos de la forma de creación. La cantidad de matices y combinaciones que surgen al medio son tantas como creadores escénicos existen ya que cada grupo tiene una dinámica de trabajo particular y válida.

Hemos planteado de manera general cómo puede ser un proceso de trabajo para la creación de un espectáculo, sin embargo, el teatro debe su existencia al público. Sin éste, el teatro no existiría.

1.3.2. Creador – Público

Uno de los temas más importantes a lo largo de la historia del teatro es y ha sido la relación con el público y el rol que éste toma en la culminación del proceso de creación, porque el teatro sólo se encuentra completo cuando la pieza teatral se ha confrontado con un público.

El proceso de comunicación que se da entre el creador y el público es muy especial ya que en él no se busca que haya una lectura unívoca del mensaje enviado, sino, que cada receptor decodifique los distintos mensajes que se envían a lo largo de la representación desde su experiencia particular. En el

³⁶ Benza Guerra, Rodrigo. Creación Colectiva
En: Benza Guerra, Rodrigo. Programa de mano de la obra “¿Te has visto al espejo?” Lima, 2002

teatro se utilizan signos, como en todo intercambio comunicacional, pero también símbolos, y “estos signos y símbolos son sólo comprensibles en tanto que cobran vida y una nueva significación en el contexto de una representación.”³⁷

En las buenas obras de teatro, sean de texto o de creación colectiva, encontramos que los emisores (creadores) no dan todo al público, sino que sugieren para que el público complete el mensaje de acuerdo a su experiencia de vida, o como le llama Miguel Rubio, su “enciclopedia”.

Durante la representación teatral, hay distintos niveles de comunicación que van desde el espacio en donde se realizará la presentación hasta las palabras y los olores que se dan durante la misma.

1.3.2.1. El emisor, el espacio y el contexto

El evento teatral no comienza cuando salen los actores al escenario. Debemos considerar que el hecho teatral comienza cuando el público llega al teatro o al lugar en donde se ha decidido realizar la representación. No es lo mismo representar “La ópera de tres centavos” de Bertolt Brecht y Kurt Weill en un teatro muy elegante que representarla en un comedor popular. Pero incluso antes de llegar al lugar de la representación, hay factores que intervienen en el proceso de comunicación. No es lo mismo cantar la frase del segundo final de la ópera: “Comer primero, luego la moral” en un contexto económicamente holgado que hacerlo en un lugar en donde el hambre es cosa cotidiana, y no es lo mismo que sea un actor que uno sabe que no tiene problemas económicos el que la cante, o que sea un actor que nosotros sabemos que sufre hambre. En este sentido, la realidad y la ficción se mezclan generando un nuevo significado.

³⁷ Prieto 1992: 64

El contexto en que se presenta el espectáculo también afecta al proceso de comunicación. Jorge Chiarella cuenta una experiencia en Uruguay, en la cual, durante los años de la dictadura, el grupo “El Galpón” dirigido por Atahualpa Del Cioppo, se encontró con un problema porque sus obras eran censuradas. Entonces a alguien se le ocurrió montar “fuenteovejuna”, y esta obra no podía ser censurada porque es un clásico del teatro español, a pesar de que el personaje de Esteban dice:

Ya el tirano y los cómplices miramos.
¡Fuente Ovejuna, y los tiranos mueran!³⁸

En clara alusión con el dictador de turno y sus secuaces. Esta obra estuvo muchos meses en cartelera y se convirtió en un símbolo de la lucha contra la dictadura en Uruguay³⁹

Cuando llegamos al lugar de la representación, comienza propiamente el proceso de comunicación que se da a través del espacio que constituye la entrada, y todos los pequeños detalles empiezan a cobrar un significado.

La disposición del escenario con respecto del público es fundamental para el hecho teatral. La forma más conocida que tenemos de teatro es la del teatro a la italiana, que consiste en un escenario colocado de manera frontal al público y muchas veces separado por el foso de la orquesta. Hay obras que, en el otro extremo confunden el espacio de la representación con el del público, creando un solo ambiente para creadores y espectadores como fue el caso de “Sin título”, espectáculo de técnica mixta realizado por el grupo teatral Yuyachkani en donde “los espectadores al ingresar a la sala se dan cuenta que no tienen donde sentarse y desconcertadamente tratan de encontrar un lugar para esperar. No saben todavía que podrán o tendrán que moverse, caminarán por

³⁸ Lope de Vega. Fuenteovejuna. (Madrid: Editorial Ebro. S. L, 1976) p. 88

³⁹ Jorge Chiarella mencionó este ejemplo durante una de sus clases del curso Dirección 2 en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú

el espacio voluntaria o involuntariamente si pasa un actor por su lado, a quien darán permiso”⁴⁰. A este respecto, Grotowski nos dice:

...elegí la pobreza en el teatro. Hemos prescindido de la planta tradicional escenario – público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama. (...) El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el lector y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.⁴¹

La posición del público es fundamental para el proceso de comunicación que se da en el teatro, y una de las decisiones más importantes que se deben tomar en la preparación del espectáculo es esa: A dónde se va a situar el público.

1.3.2.2. Lo visual

El ambiente en el cual se va a realizar la representación es fundamental, y todo lo que está en escena cobra significado, “la disposición espacial no sólo expresa, sino crea una manera de pensar y ver las cosas”⁴² No es lo mismo ver un telón pintado simulando una habitación que ver todo lo que realmente está en la habitación, o que se sugiera una habitación de manera abstracta. La escenografía (y la iluminación) es el marco dentro del cual los actores van a vivir, es el mundo que van a habitar. De acuerdo al objetivo comunicacional, se puede decidir qué estilo utilizar; si un estilo abstracto, muy realista o expresionista, por mencionar algunos. Lo más importante a tomar en cuenta es

⁴⁰ Rubio Zapata, Miguel. Viaje a la frontera

En: Programa de mano de Sin Título técnica Mixta. Lima, 2004. p. VII

⁴¹ Grotowski 1989: 14 – 15

⁴² Prieto 1992: 66

que todo lo que está en escena inmediatamente adquiere un valor especial: “El artista debe omitir del espacio todo lo que no sea esencial para su mensaje. De esta forma dirige la atención del espectador y logra una comunicación clara.”⁴³ Si es que hay objetos que no tienen una justificación, pueden alterar el mensaje ya que el espectador les puede otorgar un valor que no tienen en realidad.

1.3.2.3. Movimiento

En la vida, “los intercambios no verbales son tan numerosos y diversos que pueden ser considerados como un medio de comunicación autónomo.”⁴⁴ En la escena, los movimientos cobran un especial valor por el mismo hecho de estar presentes en la escena. Hay obras teatrales que sólo utilizan el movimiento para comunicar dejando de lado la palabra. Incluso, para Meyerhold, “el papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales.”⁴⁵ El actor, a través del movimiento puede comunicar y generar todas las emociones posibles en el espectador, y eso se aplica a todos los estilos teatrales en todas las épocas.

Para el movimiento podemos aplicar los mismos principios planteados para lo visual: Se debe realizar solamente los movimientos imprescindibles, y estos movimientos se deben realizar con precisión.

Todos los hombres y mujeres de teatro se han preocupado por el uso del cuerpo y el movimiento, por las acciones físicas (Stanislavski, Grotowski) porque realmente el cuerpo es el eje del teatro.

La expresividad kinética⁴⁶ del actor en el teatro, que proponen autores como Stanislavski, Artaud, Grotowski y Barba, entre otros, trata precisamente de devolver al cuerpo su importancia en el proceso teatral

⁴³ Ibid. p. 69

⁴⁴ Durand, Jacques. Las formas de la comunicación. (Barcelona: Editorial Mitre, 1985) p. 14

⁴⁵ Meyerhold 1982: 75

⁴⁶ Según Prieto la kinética es una especie de “lingüística corporal”. 1992: 70

a partir de una reestructuración del lenguaje que se utiliza, procurando que la representación no se base en un texto previamente escrito, el cual limita las posibilidades expresivas del actor, ni tampoco en un discurso hablado que dirige el mensaje sólo a la mente y que descuida la sensualidad de la representación. Esto no significa que su teatro carezca de un discurso; al contrario, intenta hacer del actor un intérprete de sí mismo, que utilice con igual energía y eficacia su cuerpo y su raciocinio para expresarse y comunicarse con los demás.⁴⁷

1.3.2.4. La palabra

La palabra, el texto, como ya hemos mencionado, es uno de los recursos más utilizados en la representación teatral. “Las palabras más sencillas, cuando expresan sentimientos complejos, afectan el total de nuestra concepción del mundo.”⁴⁸ Su valor comunicacional es directo ya que utiliza signos muy codificados como son los que tiene el lenguaje hablado, sin embargo cobra un valor especial cuando está en la escena, básicamente por el diálogo que se genera con los otros lenguajes que intervienen en la representación. “En un escenario las palabras no deben estar divorciadas ni de las ideas ni de la acción. La misión de las palabras en el teatro es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos, en el actor, en los que actúan frente a él y, a través de ellos, en el público.”⁴⁹ El actor hábil logra a través de la dicción, la entonación, el ritmo, el volumen, la dirección y la prontitud, que un texto adquiera un peso especial, y pueda expresar su verdadero valor, el cual muchas veces no significa lo que las palabras concretamente, en el papel, dicen.

⁴⁷ Prieto 1992: 74

⁴⁸ Stanislavski, Constantin. La construcción del personaje (Madrid: Alianza Editorial, 1980) p. 140

⁴⁹ Ibid. p. 141

Cuando hablamos, en algunas ocasiones utilizamos ciertas palabras para decir ideas distintas a las que las palabras expresan. Ese es el principio de la ironía, y a eso, al verdadero significado que las palabras quieren expresar, le llamamos subtexto. Entonces, “la palabra hablada, el texto de una pieza, no tiene un valor en sí mismo y por sí mismo, sino que lo adquiere por el contenido interior del subtexto y aquello que abarca.”⁵⁰

1.3.2.5. Experimentos: Boal

El investigador del teatro brasileiro, Augusto Boal, realizó una serie de experimentos para potenciar el rol comunicacional del teatro como lenguaje y partiendo de la premisa que cualquier persona, tenga talento o no, puede hacer teatro, Boal trabajó el tema del Teatro del Oprimido basándose en la Pedagogía del Oprimido del pedagogo brasileiro Paulo Freire. Luego desarrolló el teatro legislativo y más adelante el uso del teatro en pacientes psiquiátricos.

Dentro del Teatro del Oprimido hay dos experimentos que resultan interesantes como exploración del teatro como medio de comunicación: el Teatro Foro y el Teatro Invisible

1.3.2.5.1. Teatro Foro⁵¹

En el Teatro Foro, el público plantea un problema a ser representado. Los actores preparan muy rápidamente la escena planteando un final con el cual el público no esté de acuerdo. Se representa, entonces, una segunda vez en la cual cualquier participante del público puede tomar el puesto de un actor y conducir la acción por donde más le parezca.

⁵⁰ Ibid

⁵¹ Boal, Augusto. Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974) p. 170

La relevancia de este tipo de teatro, más que a un nivel estético, se da a un nivel comunicacional. Se utiliza aquí el teatro para graficar los problemas de una comunidad y a la vez los deseos y las percepciones de sus integrantes con respecto a dicho problema.

1.3.2.5.2. Teatro Invisible⁵²

En el Teatro Invisible, se representa una escena en un lugar público no teatral como un restaurante, un mercado o un ómnibus. La escena es representada de tal manera que la gente que está accidentalmente allí no debe saber que lo que están presentando es una escena montada, sino que deben creer que realmente está pasando. En la escena se plantean temas provocadores y se involucra a la gente que está en el lugar.

Se podría decir que esto no es estrictamente teatro ya que no existe una convención con el público, pero se utilizan herramientas teatrales para generar un hecho comunicacional entre los espectadores involuntarios.

1.3.3. Improvisación

En el trabajo teatral se utiliza mucho la improvisación como medio de creación (sobre todo en la creación colectiva). Las formas de improvisar son infinitas y dependen de lo que busque el grupo o el actor. La improvisación, sin embargo, también puede ser utilizada como fin en sí mismo. Se puede realizar un espectáculo frente al público que sea total o parcialmente improvisado.

Los grandes maestros de la improvisación en la historia del espectáculo teatral son los actores de la *Commedia dell'Arte*. Cada uno de los actores tenía un tipo (Arlequín, Pantaleón, Colombina) y se escogían argumentos que generaban guiones los cuales, más que literarios, eran visuales. En base a estos guiones

⁵² Ibid. p. 178

se realizaba el espectáculo en el cual los actores improvisaban y eran seguidos a la perfección por sus compañeros, tanto en las réplicas habladas como en las acciones físicas. La maestría y precisión de estos actores era tal, que parecía que la representación había sido preparada.⁵³

En cuanto al aspecto comunicacional, la improvisación tiene grandes ventajas: es fresca, es directa, y la más importante, el hecho comunicacional se crea en la misma situación de representación partiendo del intercambio con los espectadores. Un ejemplo muy concreto de esto es la experiencia que tuvo el Laboratorio de Investigación Internacional dirigido por Peter Brook (del cual hablaremos más adelante) en su gira por pueblos de África.

1.3.4. Lo especial del teatro

El valor comunicacional del arte teatral se logra con la combinación de muchas técnicas de comunicación: La comunicación verbal + la cinética (movimiento) + la visual + el contexto. Y en esto radica la riqueza del teatro como medio de comunicación ya que ofrece estímulos desde muy distintos niveles que comunican a la mente pero también al espíritu.

Si un cineasta nos dijera que el cine tiene el mismo valor porque todos los elementos mencionados también están presentes en la producción cinematográfica, probablemente le daríamos la razón. Entonces ¿qué es lo realmente especial en el teatro?

Roberto Guerra⁵⁴, quien es un peruano radicado en Nueva York que realiza documentales de artistas, cuenta que una vez vio un documental sobre Anna

⁵³ Buenaventura, E. En: TEATRO/CELCIT (1995)

⁵⁴ Roberto Guerra es un productor y director internacional de documentales. Ha realizado películas de distintos temas en los que incluye retratos y perfiles de artistas y personalidades del diseño, como Frida Khalo, que ganó el primer premio en el Montreal Festival of Film son Art; Chanel (un retrato de la diseñadora de modas); Benjamín y Jane Thompson; Helena Rubenstein; por mencionar algunos nombres. Sus películas (más de treinta) han sido exhibidas en más de treinta y cinco países incluyendo ABC Australia, Antenne 2 France,

Deavere Smith. Ella es una actriz afroamericana estadounidense que ha centrado su trabajo en explorar el verdadero carácter de Estados Unidos partiendo de su identidad multiétnica:

Looking at controversial events from multiple points of view, Ms. Smith's work combines the journalistic technique of interviewing her subjects with the art of interpreting their words through her performance. *The New York Times* has called her "the ultimate impressionist: she does people's souls".⁵⁵

Observando eventos controversiales desde distintos puntos de vista, el trabajo de la Sra. Smith combina la técnica periodística de entrevistas a sus fuentes con el arte de interpretar sus palabras a través de su performance. La revista "Times" de Nueva York la ha llamado "la última impresionista: ella hace el alma de la gente". (T. del autor)

Smith hace entrevistas y luego reproduce el alma de sus entrevistados en la escena. Cuando Roberto Guerra vio el documental sobre ella, se dio cuenta de que no se podía capturar la esencia del espectáculo en la cámara. Simplemente dejaba de ser interesante. Su trabajo sólo funciona si hay un contacto directo con el público.⁵⁶

Esa es, entonces, la verdadera esencia del teatro: se comunica algo invisible, que podemos llamar energía tal vez, pero que todos sentimos, creadores y espectadores, cuando se establece un lazo comunicacional profundo y sincero

Channel Tour UK, y han sido presentados en festivales en Nueva York, Edimburgo, Londres, Cannes, Roma, Tokio, por mencionar algunos. Por su trabajo ha recibido dos premios Emmy (1999 y 2000) en la categoría Outstanding Fine Arts. Fuente: <http://www.experimentalvtcenter.org/history/people/bio.php3?id=231> (Consulta: 29 - 03 - 2006)

⁵⁵ American Repertory Theatre. Anna Deavere Smith. (en línea). <http://www.amrep.org/people/anna.html>. (Consulta 29 - 03 - 2006).

⁵⁶ Esta historia me la contó Roberto Guerra en Lima en enero del 2003

durante la representación teatral y sólo se puede dar cuando existe este contacto directo entre creadores y espectadores, o como dice Peter Brook,

Sin el teatro, cualquier grupo de extraños que se encuentran no llega muy lejos. Pero las energías adicionales que liberan el canto, la danza y el hecho de actuar nuestros conflictos, el entusiasmo, la excitación y la risa son tan enormes que en apenas una hora son increíbles las cosas que pueden llegar a producirse.⁵⁷

⁵⁷ Brook 1989: 131

CAPÍTULO II

2. COMUNICACIÓN E INTERCULTURALIDAD

2.1. Interculturalidad

2.1.1. ¿Qué es cultura?

La cultura está conformada por los rasgos que definen a un grupo de personas, “es un conjunto de formas y modos adquiridos de pensar, hablar, expresarse, percibir, comportarse, comunicarse, sentir y valorarse”⁵⁸, es “todo aquel cuerpo de creencias, ideas, imágenes, símbolos, valores, formas de expresión y mediaciones técnicas y sociales, a través de los cuales los pueblos se comprenden a sí mismos y al mundo que los rodea”⁵⁹. Son las características que permiten que nos definamos frente a nosotros mismos y frente a los demás como individuos y como grupos particulares; es la necesidad de encontrar significados en lo que nos rodea. “Para una cultura es esencial producir significados. Si no los produce, no es cultura”⁶⁰.

Es muy común que relacionemos cultura con “educación, ilustración, refinamiento”⁶¹, pero resulta claro que esta visión da un juicio de valor, colocando la producción cultural de occidente por sobre la de las demás culturas. Se ha planteado también una definición de cultura en contraposición con la naturaleza: en este caso se opone lo creado por el hombre con lo

⁵⁸ Heisse, María. El desafío de la Interculturalidad (Lima: CAAAP, 1993)

⁵⁹ Tubino Arias-Schreiber, Fidel. La Cultura como Horizonte de Desarrollo. A propósito de los pueblos nativos de la Amazonía peruana. *Páginas* Vol XXI (141): 43 - 51 Octubre 1996

⁶⁰ Barba, Eugenio. La canoa de papel. (México: Col escenología, 1992) p. 18

⁶¹ Fornet – Betancourt, Raúl. Interculturalidad y globalización (San José, Costa Rica: Editorial DEI, 2000) p. 30

simplemente dado. A pesar de que esta definición resulta demasiado amplia, permitió admitir como cultura todo lo creado por cualquier hombre de cualquier lugar y cualquier época.⁶²

A pesar de lo expuesto, es muy difícil que encontremos una definición de *cultura* definitiva y unívoca. García Canclini afirma que “de acuerdo con el énfasis de cada disciplina, los procesos culturales son leídos con claves distintas”⁶³. Las culturas no son “bloques monolíticos”⁶⁴ constituidos por una tradición inamovible. Las culturas se redefinen constantemente y, por lo tanto, el concepto mismo también está en constante cambio.

Todo grupo humano busca explicar su mundo, su contexto, las cosas que lo rodean, sus relaciones. Todo está lleno de significados, y éstos constituyen la esencia de la cultura. En muchas comunidades de los andes peruanos, por ejemplo, se están construyendo las viviendas con cemento en lugar del tradicional adobe. Hay un valor monetario en el cemento, el hierro y los demás materiales, pero también hay un valor significativo dentro de la comunidad: El que tiene casa de cemento tiene más estatus porque tiene más dinero. Por lo tanto es mejor. Estas significaciones que cada grupo atribuye a las cosas y a las relaciones son lo que conforman la cultura de un pueblo.

Muchas veces utilizamos el concepto de cultura para referirnos a producciones artísticas, pero, al ser la cultura un compuesto de significados, está presente no sólo en el arte o en la ciencia, sino en todos los ámbitos de la vida: “en el trabajo, en el transporte y en los demás movimientos ordinarios se desenvuelven procesos de significación”⁶⁵.

⁶² Ibid, 31 - 32

⁶³ García Canclini, Nestor. *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad.* (Buenos Aires: Gedisa Editorial, 2004) p. 13

⁶⁴ Fonet – Betancourt 2000: 17

⁶⁵ García Canclini, op. cit. p. 37

En la actualidad, sin embargo, el contacto entre culturas es algo que se da cotidianamente, y por eso, estas definiciones pueden resultar insuficientes. Podemos, entonces, plantear a la cultura como “versatilidad, capacidad de cambio, ante nuevas situaciones a lo largo de la historia”⁶⁶ y tomar el planteamiento de Arjun Appadurai quien, citado por García Canclini, plantea hablar, en lugar de la cultura como un sustantivo, de *lo cultural* como adjetivo. Esto permite concebir la cultura “menos como una propiedad de los individuos y de los grupos, y más como un recurso heurístico que podemos usar para hablar de las diferencias”⁶⁷

Esta definición nos ayuda a entender más los procesos actuales en los cuales los rígidos parámetros que regían el mundo se desvanecen o ceden paso a otros aún no muy definidos. ¿Podemos hablar de cultura occidental? ¿De cultura islámica? ¿De cultura andina? Es importante que cada individuo se sienta parte de algo, de su cultura, pero los factores que intervienen para la formación de esa cultura cada vez son más diversos e incluso antagónicos. ¿Qué resulta de la mezcla de un hijo de campesinos de los Andes que han migrado a la ciudad con la música reggaetón? ¿Cuál es su cultura? ¿Qué rasgos lo definen? De esto trata la interculturalidad, de la mezcla y las relaciones que se dan entre las culturas.

2.1.2. ¿Qué es interculturalidad?

Para poder hablar de interculturalidad, primero tenemos que establecer qué la diferencia de la multiculturalidad. Como punto de partida, podemos establecer que en la multiculturalidad no hay mezcla sino que es la convivencia pacífica de diferentes culturas, es la “yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o

⁶⁶ Ansión, Juan. La Interculturalidad, reto de nuestros tiempos. *Cuestión de Estado*. (22): 14 - 16, Marzo 1998. p. 14

⁶⁷ Appadurai, Arjun citado por García Canclini, Nestor. La globalización: objeto cultural no identificado

En: Pajuelo, Ramón; Sandoval, Pablo (compiladores). Globalización y diversidad cultural. Una mirada desde América Latina (Lima: IEP Ediciones, 2004) p. 110

nación”⁶⁸ , y en este tipo de convivencia “la palabra clave es respeto”⁶⁹. En la actualidad, es muy difícil encontrar este tipo de relación – a pesar de que existen algunos casos - ya que las distintas culturas cada vez conviven más de cerca y tienden a mezclarse de una u otra forma debido a diversos factores tales como la globalización y la migración. En esta realidad, entonces, hablamos de interculturalidad.

La mezcla, el diálogo, la relación, “la confrontación y el entrelazamiento”⁷⁰ entre culturas nos lleva a la interculturalidad, cuya esencia es: personas diferentes, con diferentes lenguas, costumbres, ideas y todo lo que conforma una cultura, conviven en un mismo espacio con otras, generando “relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos”⁷¹. Según Juan Ansión, “el concepto de interculturalidad es (...) el que mejor resume la idea de una diversidad vivida en un diálogo que logra potenciar a cada uno desde sus diferencias”⁷², sin embargo, el intercambio que se da en las relaciones interculturales hace que las diferencias entre las culturas vayan disminuyendo para formar una nueva cultura nacida de la fusión de ambas, y generando el fenómeno de mestizaje o hibridación.

Todos pertenecemos a una cultura y a una tradición. Entonces, el concepto mismo de interculturalidad que podamos plantear se verá inmerso en la tradición y la cultura a la que pertenecemos, que en nuestro caso es la cultura occidental. Si es que vamos a definir interculturalidad desde una cultura, ¿es válida esa definición? Raúl Fonet-Betancourt plantea que una definición:

...sería un obstáculo para acceder a una explicación de lo intercultural en el sentido de un proceso de participación interactiva viva en el que

⁶⁸ García Canclini 2004: 14

⁶⁹ Etxeberria, Xavier. Derechos culturales e interculturalidad (p. 18)
En: Heisse, María (comp.). INTERCULTURALIDAD creación de un concepto y desarrollo de una actitud. (Lima: Programa FORTE – PE, 2001) pp. 17 – 38.

⁷⁰ García Canclini 2004: 15

⁷¹ Ibid

⁷² Ansión 1998: 16

son precisamente los sujetos y sus prácticas los que están en juego; y que, por eso, son éstos los llamados a la interpretación de lo intercultural, pero justo como sujetos implicados y no como objetos observados.⁷³

Son las personas que viven relaciones interculturales las que deben definir lo intercultural de acuerdo a su experiencia particular, y no teóricos que lo único que lograrían es limitar, y tal vez, occidentalizar, un término que debe servir justamente para no encasillar a la gente ni a las relaciones. Incluso, buscar una definición al término pierde importancia frente a la pregunta “por los recursos culturales y conceptuales de que disponemos para nuestras definiciones”⁷⁴. Aquí cabe preguntarnos, por ejemplo, si estamos listos para una relación intercultural, o cuáles son nuestros presupuestos culturales.

No podemos negar, sin embargo, que con definición o sin definición del término, y con preparación cultural o no, las relaciones entre culturas se vienen dando alrededor del mundo desde hace muchos siglos y de distintas formas.

2.1.3. Formas de relación entre culturas

Hay muchas formas de contacto entre dos o más culturas. Es importante conocer estas formas ya que así podemos saber qué pasa con cada una de las culturas después de realizado el contacto. Desde la premisa de que hay culturas más poderosas o más fuertes que otras (lo que no quiere decir que son mejores) presentamos cuatro formas básicas de contacto:

La primera forma es la *asimilación*, y consiste en que una cultura dominante absorbe a la otra u otras. Generalmente se presenta desde una política estatal que busca la creación de una cultura común dentro del estado nación,

⁷³ Fomet-Betancourt, Raúl. Lo intercultural: El problema de y con su definición.

En: intercultural (Barcelona: Fundació CIDOB, 2002) p. 158

⁷⁴ Ibid, p158 - 159

imponiendo a todos los grupos étnicos que se distancian de la cultura hegemónica o dominante, una lengua, instituciones y un modo particular de ver la historia. El estado, entonces, se esfuerza por lograr que las personas no se sientan parte de su grupo particular, sino miembros de una nación uniforme.⁷⁵

Los defensores de este tipo de relación argumentan que la cultura que se impone es mejor y por tanto va a ser en beneficio de la cultura sometida. Un ejemplo de este tipo de contacto es el que vivió toda América Latina después de la llegada de los europeos en la cual el llamado “mestizaje cultural” fue más bien un dominio monocultural por parte de los europeos, lo cual se ve reflejado en el uso de la lengua, la organización del trabajo, la religión y otros ejes determinantes de una cultura⁷⁶

En el extremo opuesto a la asimilación está el *rechazo*. La cultura más débil, al verse en riesgo de ser sometida por el contacto con la cultura más fuerte, se encierra rechazando dicho contacto. Si bien esto permite mantener los valores culturales de la cultura débil, inevitablemente se auto somete a una exclusión o separación. Uno de los ejemplos más claros de esto son las minorías que buscan un auto gobierno, y “las más radicales buscan la autodeterminación”⁷⁷

Una tercera forma sería la de *intercambio cultural*. Ambas culturas, en una relación horizontal, toman elementos de la otra que le pueden ser útiles. De esta manera ambas culturas mantienen sus respectivas esencias y tradiciones y las ven enriquecidas por la adopción de elementos de la otra.

Esto, sin embargo, es muy difícil que suceda ya que generalmente encontramos que las relaciones interculturales se dan entre una cultura más fuerte y otra más débil o minoritaria. Esto nos lleva a la cuarta forma que es la *transculturación*, la cual “es algo que ocurre entre la cultura hegemónica y las

⁷⁵ Etxeberria, En: Heisse 2001: 20

⁷⁶ Fonet – Betancourt 2000: 54

⁷⁷ Etxeberria, En: Heisse, op. cit. p 29

culturas subalternas”⁷⁸ pero ambas se influyen mutuamente generando nuevas identidades en los miembros de las culturas protagonistas. En este caso debemos aspirar a que “si la cultura minoritaria aprende de la mayoritaria y ésta de la minoritaria, (...) y si tal proceso se da desde la autonomía y el diálogo entre iguales que buscan acuerdos, se habrá realizado un proceso de interculturalidad delicado por cierto, pero muy relevante.”⁷⁹

Estas cuatro formas son esquemas generales dentro de las cuales las variantes son infinitas, sin embargo, de las cuatro formas de relación entre culturas, sólo el intercambio y la transculturación constituyen una relación verdaderamente intercultural ya que, al haber asimilacionismo “aunque sea blando y paternalista”⁸⁰, al no existir diálogo ni intercambio, no hay relación intercultural, y mucho menos cuando no se llega a establecer ningún tipo de contacto como es el caso del rechazo.

La relación intercultural parte del diálogo entre culturas. Si ese diálogo no se da en igualdad de condiciones, entonces estamos condenados a que las relaciones interculturales no existan. La relación intercultural desde una visión ético – política, es una “utopía realizable”⁸¹, pero para poder efectivamente realizar esa utopía existen muchos problemas en las relaciones entre culturas por resolver.

2.1.3.1. Problemas en las relaciones entre culturas

En el caso de la asimilación, el principal problema es que niega a los pueblos y a sus individuos el derecho de elegir a qué cultura pertenecer, con lo cual se

⁷⁸ Vich, Victor. Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia.

En: López Maguiña, Santiago et. al. Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003) p. 31

⁷⁹ Ibid. p. 32

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Tubino, Fidel. Entre el multiculturalismo y la interculturalidad: más allá de la discriminación positiva.

En: Fuller, Norma. Interculturalidad y política. Desafíos y Posibilidades (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2002) p. 73

quiere decir que ya sea por las armas, como hicieron los europeos en América, o a través de un posicionamiento lento pero seguro como lo puede estar haciendo la cultura que esparce Estados Unidos hacia todo el mundo⁸², no se les da oportunidad de elección sobre a qué cultura pertenecer a los miembros de la cultura sometida.

Durante el proceso de colonización de América, los colonizadores encontraban la manera de hacer que los colonizados interioricen “como autoimagen la imagen que los colonizadores tenían de ellos”⁸³ de esta manera se generaba una imagen negativa y un auto – menosprecio por parte de los colonizados, acompañado, por supuesto, por una imagen de superioridad de los colonizadores.

Para la asimilación, entonces, es importante cuando “los subyugados se tornan cómplices de las relaciones de dominio”⁸⁴, pero ya sea por sometimiento a través de la violencia, o por persuasión o convencimiento – que se puede dar a través de los medios de comunicación o las políticas educativas estatales que buscan la homogeneización de las culturas – la asimilación condena a la desaparición a las culturas débiles.

En el caso del rechazo, es verdad que los valores culturales se ven protegidos por el aislamiento, sin embargo, si se llega a un extremo de defensa de ideologías y cultura, se pueden dar las condiciones para el surgimiento de grupos separatistas violentos (como el ETA en el país Vasco o el IRA en Irlanda) o inclusive culturas completas que pelean una guerra “santa” para mantener su cultura y tradiciones. Sabemos que en nuestra época regida por la globalización en todos los niveles, mantenerse totalmente aislado o libre del contacto con otras culturas es casi imposible, sin embargo, la misma

⁸² Los casos más conocidos son Coca cola, Mac Donalds y Starbucks. Pero este posicionamiento cultural dominante se da en muchos aspectos. No es coincidencia que, para relacionarse con cualquier persona del mundo, sea cual sea su lengua de origen, el idioma utilizado sea el inglés.

⁸³ Tubino. En: Fuller 2002: 56

⁸⁴ Ibid

globalización nos puede llevar a una necesidad de protección y de autoaislamiento, o también de rechazo al otro, como vemos cada vez con mayor frecuencia en países desarrollados en los que las “políticas modernizadoras de la economía o de derechos laborales de los nativos frente a los emigrantes, refuerzan la exclusión social y cultural.”⁸⁵

El mayor problema en las relaciones entre las culturas es que éstas están dadas principalmente por la asimilación (culto a semejanzas) y el rechazo (culto a las diferencias). Con respecto a esto, Fidel Tubino plantea lo siguiente:

El culto a las semejanzas conduce a un igualitarismo que invisibiliza la inequidad, la coacción cultural y la asimilación forzada de las culturas subalternas a la cultura hegemónica. Pero, por otro lado, el culto a las diferencias conduce fácilmente a un atomismo cultural que no solo desarticula el tejido social (...), sino que contribuye a generar aislacionismos culturales y, con no poca frecuencia, a generar las condiciones para la emergencia de los fundamentalismos étnicos y/o a los nacionalismos exacerbados⁸⁶

Una de las principales razones por las cuales podemos decir que la interculturalidad, la relación de diálogo en equivalencia de las culturas aún no se logra es que “en la práctica, las relaciones entre diferentes se fundan en profundas desigualdades en el acceso a recursos materiales y simbólicos.”⁸⁷

Retomamos entonces la premisa de que hay culturas más fuertes que otras, y justamente son más fuertes por su posibilidad de crear símbolos o significados (fundamental para la existencia de una cultura) que tengan arraigo no sólo en el momento presente, sino sobre todo en las futuras generaciones y que pueda crear una conciencia de pertenencia en los miembros de la cultura. Toda

⁸⁵ Martín-Barbero, Jesús. Las transformaciones del mapa: identidades, industrias y culturas. En: Pajuelo 2004: 353

⁸⁶ Tubino, En: Fuller 2002: 60

⁸⁷ Fuller, Norma. Introducción. En: Fuller 2002: 13

cultura debe ser apropiada por sus miembros⁸⁸. No podemos dar por sentado que el individuo que nace dentro de una cultura se siente parte de ella. Todo individuo es libre de escoger a qué cultura pertenecer, sin embargo, cuando uno es generador de su cultura, no necesita ni permite que venga otra a desplazar lo que es propio. Por otro lado, la capacidad de acceder a lo material no sólo da confianza y seguridad en el modelo de la sociedad pudiente, sino que permite tener más recursos (bélicos por ejemplo) para introducir el modelo cultural en una sociedad con menos recursos.

2.1.4. La interculturalidad en el Perú

El Perú, desde antes de la llegada de los europeos a América, se ha caracterizado por poseer una gran variedad de culturas y grupos étnicos. “Al momento de la invasión europea, el Tawantinsuyo era un imperio multiétnico y plurilingüe”⁸⁹. En el proceso de colonización, el proceso que vivió el Perú fue similar al de toda Latinoamérica. En éste, había una necesidad “de convertir al indio a la nueva fe como de civilizarlo, a través de la aculturación”⁹⁰.

En el caso del Perú, se utilizó el quechua para estos fines, adoptándola como “lengua general para el adoctrinamiento cristiano”⁹¹. Durante la colonia entonces, las relaciones entre culturas en el Perú fueron muy hostiles unilateralmente: los europeos trataban de *occidentalizar* y *castellanizar* a los nativos, quienes, eran todos iguales según su punto de vista. En este momento el contacto con la amazonía era aún pobre, aunque en las comunidades más cercanas se colocaron misiones religiosas.⁹²

⁸⁸ Fornet – Betancourt 2000: 155

⁸⁹ Degregori, Carlos Ivan. Identidad étnica, movimientos sociales y participación en el Perú. En: Yamada, Mutsuo; Degregori, Carlos Ivan (organizadores). Estados nacionales, etnicidad y democracia en América Latina. (Osaka: The Japan Center for Area Studies, 2002) p. 165

⁹⁰ Lopez, Luis Enrique. La educación intercultural bilingüe. En: Yamada, op. cit. p.16

⁹¹ Degregori, loc. cit

⁹² Fuller, Norma. La política intercultural en el Perú. Ponencia presentada en la: *Primera convención de maestros de inglés como segunda lengua*. Febrero de 1992. Fuente: <http://www.pucp.edu.pe/invest/ridei/>

Esta práctica continuó de manera general hasta el siglo veinte cuando se introdujo en América el concepto de educación bilingüe, aunque en sus inicios fue utilizada de manera transitoria para poder llegar al castellano. A fines de los '60, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos inició un programa piloto de investigación y experimentación de educación bilingüe dentro de un Plan de Fomento Lingüístico.⁹³ De esta manera empiezan los esfuerzos por rescatar y evitar que desaparezcan las lenguas y las culturas que han habitado ancestralmente el Perú.

Este esfuerzo se sigue realizando hasta el día de hoy, sin embargo, como podemos ver, el concepto de interculturalidad ha sido históricamente desplazado por el de asimilacionismo.

En la actualidad nos encontramos con un panorama muy especial. Nelson Manrique plantea sobre este tema que:

Las diferencias culturales exteriores – como el uso de las lenguas nativas y de vestimenta típica – han sido erosionadas, a medida que la escolarización generalizada incrementa el número de castellano parlantes y la ropa confeccionada de corte occidental se impone por su baratura.⁹⁴

En la actualidad, cada vez es más difícil encontrar las diferencias étnicas, por lo menos en los símbolos exteriores, ya que la cultura occidental se impone desplazando paulatinamente las costumbres locales de cada grupo étnico.

Hemos hablado de cultura, de interculturalidad, de las relaciones entre culturas y sus problemas. Es importante, sin embargo, situarnos en el contexto en el que estamos inmersos y presentar la principal característica de nuestro tiempo: La globalización.

⁹³ Lopez En: Yamada 2002: 20 – 21

⁹⁴ Manrique, Nelson. Enciclopedia Temática del Perú. Tomo VII. (Lima: El Comercio, 2004) p.37

2.1.5. Globalización

Antes que hablar de *globalización* como algo gigante, estático e inamovible; es preferible hablar de *procesos de globalización*, los cuales nos sirven para “designar de manera genérica a los numerosos procesos que resultan de las interrelaciones que establecen entre sí actores sociales a lo ancho y largo del globo y que producen globalización.”⁹⁵

La globalización, entonces, está constituida por procesos contradictorios que hacen, por un lado, que haya una integración a nivel mundial en todos los aspectos de la vida (económico, tecnológico, social, cultural, político) llevados por el desarrollo de la tecnología y las comunicaciones; pero por otro lado, hacen que exista una fragmentación y un desarrollo también de las diferencias y desigualdades. En palabras de García Canclini: “La globalización no sólo homogeneiza y nos vuelve más próximos, sino que multiplica las diferencias y engendra nuevas desigualdades”⁹⁶

Si bien en el proceso de globalización hay una predominancia de los países más poderosos (Estados Unidos y Japón principalmente) al imponer sus símbolos y buscando una “contextualidad estructural”⁹⁷ que uniformice a todas las culturas, no podemos negar que hay un contraflujo⁹⁸ de símbolos e información, aunque por supuesto de manera limitada y expresado principalmente en el comercio de artesanías o literatura. “Pero estos reconocimientos a las artesanías, la literatura y los saberes periféricos no permiten olvidar las “asimetrías de los flujos” manifestadas en la diseminación desigual de habilidades fundamentales y formas institucionales modernas, de la educación básica y superior de tipo occidental, de prácticas administrativas y

⁹⁵ Mato, Daniel. Des-fetichizar la Globalización. Basta de Reduccionismos, Apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores. En: Pajuelo 2004: 156

⁹⁶ García Canclini, Néstor. La globalización: objeto cultural no identificado
En: Pajuelo, op. cit. p. 95

⁹⁷ Fonet – Betancourt 2000: 84

⁹⁸ García Canclini, op. cit, p. 100

saberes biomédicos.”⁹⁹ Sin embargo existe un aprovechamiento general de las nuevas herramientas (internet) que los procesos de globalización han desarrollado y que han permitido que gran cantidad de personas tengan acceso a información e inclusive tengan la posibilidad de darse a conocer (artistas, comunicadores e incluso instituciones críticas de la globalización como Greenpeace).

Los procesos de globalización generan homogeneización, pero también generan fragmentación. Diversos pueblos y culturas “han acentuado los esfuerzos de revitalización de identidades de grupos étnicos”¹⁰⁰. Un ejemplo muy concreto es lo que se vive en Cataluña en donde “la lengua se ha convertido en un arma para preservar la tradición cultural de la región.”¹⁰¹ De esta manera los que digan que el carácter local de las relaciones económicas y culturales está destinado a desaparecer, están muy equivocados. Es más, en las ciudades en donde hay gran concentración de migrantes provenientes de un solo lugar, los migrantes llevan lo local y crean redes de ayuda y relaciones con sus compatriotas generando dinámicas culturales de su lugar de origen, en medio de una ciudad nueva. Y no sólo eso, sino que los migrantes no pierden contacto con su origen sino que lo refuerzan.

No podemos negar, sin embargo, que hay un cambio en cuanto a la percepción del mundo y es claro que la formación de las identidades, tanto personales como culturales, no puede estar al margen de la globalización. Martín Barbero lo plantea de la siguiente manera:

Hoy nuestras identidades - incluidas las de los indígenas – son cada día más multilingüísticas y transterritoriales. Y se constituyen no sólo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente, sino mediante

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Heinz R. Sonntag y Nelly Arenas. Lo global, lo local, lo híbrido.

En: Pajuelo 2004: 58

¹⁰¹ Ibid. p. 75

las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de elementos de distintas sociedades y de la suya propia.¹⁰²

En este sentido, la interculturalidad cobra una gran importancia y protagonismo en las relaciones dentro del contexto de la globalización que “más allá de su tendencia homogeneizadora es vivida de forma muy distinta por las diferentes culturas”¹⁰³. Sin embargo no podemos dejar de lado el rol predominante de las comunicaciones para entablar las relaciones interculturales, en las cuales los medios de comunicación tienen un rol fundamental, pero también se debe rescatar nuevas (o distintas) formas de comunicación que vayan acordes con esta necesidad intercultural.

2.2. La comunicación intercultural

Si bien ya hemos presentado distintas definiciones de comunicación, cuando hablamos de comunicación intercultural hay aspectos que aún debemos desarrollar.

Para que exista una comunicación debe existir una condición indispensable: algo en común entre los participantes del hecho comunicativo. Partiendo de la definición de comunicación como el hecho de poner en común un mensaje por parte de un emisor, que será interpretado por uno o más receptores quienes, a su vez, elaborarán una reacción a dicho mensaje, entonces tiene que existir “algo previo en común, un sentido compartido de ciertas cosas”¹⁰⁴. Si no se encuentra absolutamente nada en común, la comunicación no se puede realizar.

Tenemos que encontrar, entonces, un código a través del cual comunicarnos. Sin embargo, cuando realizamos la comunicación intercultural, existen

¹⁰² Martín Barbero, *En*: Pajuelo 2004: 352

¹⁰³ Rodrigo Alsina, Miquel. La interculturalidad en la modernidad actual
En: intercultural 2002: 219

¹⁰⁴ Grimson, Alejandro. Interculturalidad y comunicación (Colombia: Editorial Norma, 2001) p.16

elementos que están codificados de manera distinta por cada cultura, o que simplemente no están codificados por alguna de ellas. Carlos Hernandez plantea que la comunicación no debe ser la imposición de un pensamiento sino la estimulación de “la capacidad interpretativa del otro”¹⁰⁵ En este sentido, lo importante no es que el receptor interprete exactamente lo que el enunciante quiere, sino la interpretación que le pueda dar desde su cultura.

La comunicación intercultural es el intercambio de información entre individuos que son diferentes culturalmente¹⁰⁶, y justamente el mayor reto es lograr encontrar un nivel de entendimiento a pesar de la diferencia cultural y a pesar de que la comunicación es un acto subjetivo ya que es realizado por personas y no por máquinas, y por lo tanto es muy difícil encontrar que la codificación del mensaje, realizada por el emisor, sea igual a la decodificación realizada por el receptor¹⁰⁷. Para lograr ello se deben encontrar, inevitablemente, puntos en común no para imponer un pensamiento como plantea Hernandez, sino para lograr una comprensión.

Miquel Rodrigo afirma que “lo que caracteriza, la mayoría de las veces, a la comunicación intercultural es el desconocimiento que se tiene sobre la otra cultura”¹⁰⁸ a lo cual podríamos añadir la falta de voluntad por conocer la otra cultura. Todos buscamos tener una identidad y nos percibimos a nosotros mismos con ciertos rasgos y pertenecientes a una cultura, sin embargo esa percepción siempre está en relación a los otros, a los diferentes. Lo importante para que exista una comunicación intercultural es tener la capacidad de ponernos en los zapatos del otro, e inclusive, yendo un poco más lejos, tener la voluntad de aprender sobre la gente de culturas diferentes.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Hernandez Sacristán, Carlos. Culturas y acción comunicativa: Introducción a la pragmática intercultural (Barcelona: Ediciones Octaedro, 1999) p. 17

¹⁰⁶ Rogers, Everett; Steinfatt, Thomas. Intercultural Communication (Illinois: Waveland Press, Inc., 1999) p.103

¹⁰⁷ Ibid. p. 116

¹⁰⁸ Rodrigo, Miquel. Comunicación intercultural (Barcelona: Anthropos Editorial, 1999) p. 64

¹⁰⁹ Rogers 1999: 108

Distintos autores plantean categorías importantes cuando hablamos de comunicación intercultural divididas básicamente en dos grandes bloques: la comunicación verbal y la comunicación no verbal.

2.2.1. Formas de comunicación intercultural

2.2.1.1. Comunicación verbal – la lengua

Como hemos mencionado anteriormente, una de las formas de comunicación más importantes es el habla. En las relaciones interculturales el uso de la palabra puede generar grandes problemas. El primero y más evidente es el encuentro entre dos individuos que hablan diferentes lenguas. En este caso, se tendrán que buscar opciones alternativas de comunicación como una lengua alternativa o el lenguaje gestual.

La lengua, sin embargo, no es solamente un modo de expresión. La lengua es generada y a su vez define, la misma esencia de la cultura que la utiliza. En palabras de María Heisse: “Participar de una lengua es participar de un modo de pensar”¹¹⁰. El lenguaje, y la manera como éste se utiliza, define y porta una determinada visión del mundo que corresponde a las necesidades comunicativas de cada comunidad. Es por esto que muchas veces, dos individuos que hablan la misma lengua pero tienen distintos valores culturales, pueden tener mal entendidos.

Si partimos de que la lengua es un elemento fundamental en la formación de la cultura y la ideología de los individuos que la utilizan, no podemos dejar de mencionar que hay culturas que se basan en la tradición oral que se transmite de generación en generación, para asegurar su subsistencia.

¹¹⁰ Heisse 1993: 8

Al momento de encontrarnos ante otra cultura, debemos tomar en cuenta que hay términos que pueden tener significados distintos a los nuestros. Como dice Miquel Rodrigo, “la palabra “libertad” o “derechos humanos” pueden entenderse en la cultura occidental de una manera y en otras culturas menos individualistas de otra”¹¹¹. Es por esto que hay que tener mucho cuidado con las palabras que usamos. Yendo un poco más lejos, Rogers y Steinfatt plantean que para entender otra cultura primero se debe aprender la lengua y utilizarla para comunicarse viviendo en la sociedad y hablando con la gente que pertenece a esa cultura.¹¹²

Así como en las formas de contacto intercultural pueden ocurrir varias situaciones (asimilación, rechazo, transculturalismo) En el contacto entre lenguas sucede lo mismo. Puede ocurrir que una lengua muy fuerte haga que la otra desaparezca, “es la tendencia a través de las generaciones a la desaparición de una de las lenguas”¹¹³. En el Perú, de hecho, hay muchas lenguas que están desapareciendo porque sus hablantes se ven forzados a hablar el castellano haciendo que desvaloricen su propia lengua, y por esto dejan de transmitirla a sus hijos.¹¹⁴

Otra opción es el bilingüismo, que generalmente está adoptado por la lengua más débil. La lengua autóctona se utiliza, en estos casos, en el ambiente familiar, privado, mientras que la lengua “vehicular”¹¹⁵ en el ámbito público. Esto sucede cuando la lengua vehicular es la lengua oficial como puede ser el caso del Perú y el castellano.

Existen también fusiones en las lenguas como por ejemplo el espanglish (fusión entre el inglés y el español) o el portuñol (mezcla entre el español y el portugués). En el caso del espanglish, por ejemplo, ya están naciendo

¹¹¹ Rodrigo 1999: 110

¹¹² Rogers 1999: 142

¹¹³ Grimson 2001: 68

¹¹⁴ Ibid. p. 68 - 69

¹¹⁵ Ibid. p70

generaciones que tienen esta lengua como primera lengua, la cual revela, define e influye a la cultura de los que la utilizan: una cultura en donde la mezcla cultural, de valores y forma de vida es una fusión entre Estados Unidos y Latinoamérica.

2.2.1.2. Comunicación no verbal

Se puede tomar la comunicación no verbal como todo tipo de comunicación en el que no se utilizan palabras.¹¹⁶ Esta definición, por supuesto, revela la extrema importancia que le damos a la palabra, sin embargo resulta útil. Es innegable la importancia de la comunicación no verbal – que va desde el silencio hasta la apariencia física – en los intercambios interculturales. En el contacto con otras personas, como hemos mencionado cuando hablamos de teatro como medio de comunicación, todo significa. Esta afirmación se multiplica en el contacto intercultural. Como dice Grimson: “El contacto entre culturas es justamente un contacto entre olores, sabores, sonidos, palabras, colores, corporalidades, espacialidades.”¹¹⁷ Todos los pequeños detalles que puedan ser percibidos por los sentidos adquieren una especial significación en la relación intercultural

El silencio

Cada cultura interpreta y utiliza el silencio de una manera especial. Existen culturas en las cuales la palabra y el sonido son parte necesaria de la vida diaria y están presentes casi todo el tiempo, por ejemplo, en Latinoamérica. Otros pueblos, como el japonés, le dan más valor al silencio e incluso tienen grados de codificación del silencio. De esta manera, es claro que “en la comunicación intercultural, mientras la forma básica del silencio puede ser universal, sus funciones e interpretaciones varían según las culturas”¹¹⁸

¹¹⁶ Rogers 1999: 162

¹¹⁷ Grimson 2001: 56

¹¹⁸ Ishii y Bruneau citado por Rodrigo 1999: 113

Cinética

La cinética es el movimiento corporal. Muchas veces se estudia como complemento o apoyo de la palabra, sin embargo, en varios niveles, es autóctono y tan o más importante que el lenguaje hablado. El movimiento puede reemplazar a la palabra como en el caso del lenguaje para sordomudos, sin embargo, la postura del cuerpo, la velocidad en los movimientos, la forma de utilizar el cuerpo, es muy importante y revela una serie de características culturales y personales de quien realiza los movimientos.

Así como en el lenguaje hablado, existen gestos o expresiones corporales que están codificados. Esta codificación también resulta cultural ya que, un gesto que significa una cosa en una cultura puede significar otra en una cultura diferente, o no significar nada. Por ejemplo, en Brasil poner el dedo pulgar entre los dedos medio e índice, es un símbolo de protección¹¹⁹, sin embargo, en el Perú es una grosería.

Proxemia, contacto y mirada

La proxemia se refiere a “la distancia física que los interlocutores deben mantener”¹²⁰. Hay culturas que tienden más a la cercanía que otras. Estas mismas culturas suelen tener una tendencia a ejercer mayor contacto físico que las compuestas por individuos con una mayor necesidad de espacio. Del mismo modo, el tiempo de contacto visual entre interlocutores varía de cultura a cultura. Por ejemplo, los japoneses mantienen contacto visual alrededor del 13% del tiempo de la conversación, mientras que los estadounidenses el 33% y los brasileños el 52%.¹²¹

¹¹⁹ Este símbolo, llamado *figa*, proviene de la tradición religiosa afro - brasilera

¹²⁰ Hernández 1999: 151

¹²¹ Ibid. p. 152

Los aspectos de cercanía, contacto corporal y mirada pueden llevar a malentendidos a la hora del contacto intercultural y se debe tener especial cuidado en ello. Nuevamente surge la necesidad de convivir con la cultura y estar dispuesto a aprender y aceptar las costumbres del otro, para así, evitar estos malentendidos.

Voz

Un aspecto que también pertenece al lenguaje no verbal es el manejo de la voz. En un discurso, hay diversas variables que debemos manejar: volumen, dirección, entonación, velocidad, cantidad y duración de las pausas, claridad en el acto de habla. Estos elementos pueden ser fundamentales para determinar el significado del discurso ya que, la entonación, por ejemplo, puede cambiar completamente el sentido de la palabra (subtexto).

Además de los mencionados, podemos considerar como lenguaje no verbal, el concepto de tiempo y puntualidad en cada cultura, la distribución del espacio (arquitectura), los olores, la apariencia física e incluso la indumentaria de la persona como aretes o maquillaje.

La importancia del lenguaje no verbal, en especial para la comunicación intercultural, radica en:¹²²

- Está siempre presente. No es posible que si hay un contacto entre dos individuos, no exista algún tipo de comunicación no verbal.
- Generalmente es anterior a la comunicación verbal
- En muchas ocasiones, es más confiable que la comunicación verbal. Cuando se da una contradicción entre una palabra y un gesto, tendemos a confiar más en el gesto.

¹²² Rogers 1999: 164 – 165

2.2.2. Lo importante en comunicación intercultural

Estamos inmersos en una realidad que nos obliga a convivir de una manera intercultural. La forma de contacto entre culturas siempre será llevada a cabo desde un elemento de comunicación. Podríamos afirmar incluso que no existe la interculturalidad si no es desde la comunicación intercultural.

En este contexto, en donde buscamos una comprensión de la otra cultura y que los miembros de la otra cultura nos comprendan, surge “la necesidad de narrar las historias propias, para el otro, para el diferente, buscando por supuesto que haya una comprensión por parte del receptor”¹²³. En esta necesidad de comprensión del otro, resulta imprescindible el trabajo de los artistas ya que éstos se comunican a través de metáforas que, al ser reinterpretadas, pueden llegar a tener un sentido más puro de lo que se quiso comunicar que utilizando un código codificado e inamovible.

2.3. Teatro e interculturalidad

2.3.1. Tomando un texto

Hemos encontrado que hay muchas similitudes cuando estudiamos los lenguajes teatrales y los lenguajes usados en la comunicación intercultural, pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de teatro intercultural? Varios teóricos plantean que el teatro intercultural es tomar un texto teatral, una historia o un mito proveniente de una cultura, traducirla, adaptarla y ponerla en escena para un público de otra cultura. Christofer Balme plantea que el trabajo de Peter Brook y Arianne Mouchkine¹²⁴ al adaptar textos orientales (Mahabbarata y L’Indiade respectivamente) para la escena occidental, es un trabajo intercultural, así como también lo es el trabajo de directores y dramaturgos chinos, indios o japoneses, cuando mezclan la dramaturgia

¹²³ García Canclini. En: Pajuelo 2004: 98

¹²⁴ Fundadora del Theatre du soleil y directora del mismo desde 1963

occidental con sus propias tradiciones teatrales, generalmente, muy codificadas.¹²⁵

Cuando vemos este tipo de espectáculos en donde, por ejemplo, un director peruano hace una adaptación de un mito chino, es cierto que podemos acercarnos a conocer otras realidades. En palabras de Gerson Shaked:

La obra de teatro, al igual que toda la literatura, es una puerta de entrada a la cultura, porque nos permite recibir una cultura con la que estemos más o menos familiarizados, dentro de un marco de referencia único y completo. (...) Sólo una obra de teatro puede llevarle a su auditorio una cultura del pasado o distante, en su auténtica plenitud.¹²⁶

Al ser el teatro, y el arte en general, un portador de la cultura, es un medio fantástico para que conozcamos las culturas del mundo, pero ¿realmente podríamos decir que es teatro intercultural?

Una variable de este tipo de teatro se da cuando grupos teatrales toman personajes o características específicas de una determinada cultura y las insertan en un montaje teatral propio. Este es el caso, por ejemplo de algunas de las obras del grupo de teatro peruano “Yuyachkani” en donde aparecen personajes como el *q’olla*¹²⁷ proveniente de la tradición andina.

Con respecto a lo anterior, las preguntas de Rustom Bharucha, cuando cuestiona la descontextualización de las tradiciones, son muy relevantes. ¿Las historias pueden ser extraídas de los diversos y contradictorios caminos en los

¹²⁵ Balme, Christopher. Between separation and integration. En: Pavis, Patrice. The Intercultural Performance Reader (London: Routledge, 1996) p. 180

¹²⁶ Shaked, Gershon. La obra de teatro, puerta al diálogo intercultural. En: Scolnicov, Hanna; Holland, Peter. La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra (México D.F: Siglo Veintiuno editores, 1991) p. 37

¹²⁷ El personaje del *q’olla*, de la tradición andina, es utilizado en la obra de teatro *Adios Ayacucho* del grupo Yuyachkani, unipersonal de Augusto Casafranca con el acompañamiento musical de Ana Correa. Dirección: Miguel Rubio.

cuales son contadas a su propia gente?¹²⁸ La representación escénica, como ya hemos visto, no empieza con la primera palabra del texto, sino mucho antes. En ese sentido, el contexto en el cual se presenta una obra es determinante para su interpretación.

Por otro lado, si un director occidental toma ciertas leyendas o mitos de alguna cultura de la Amazonía, por ejemplo, y realiza un montaje teatral con actores occidentales para un público occidental, ¿hay teatro intercultural? Los mismos textos ya se ven filtrados por la mentalidad occidental de los artistas, por lo tanto, en el ejercicio escénico, no encontramos un intercambio intercultural. Por esta razón, con respecto a la pregunta planteada anteriormente: ¿tomar un texto foráneo y presentarlo ante un público es teatro intercultural? Debemos responder que no lo es. Si partimos de la premisa de que una relación intercultural se basa en el intercambio, nos damos cuenta de que este tipo de teatro no tiene ese intercambio. Es una gran forma de conocer y dar a conocer una cultura, como lo puede ser un documental o un especial de televisión, pero no es teatro intercultural.

2.3.2. Presentando mi cultura

Empieza a haber teatro intercultural cuando los miembros de una cultura se relacionan a un nivel artístico, de una u otra manera, con los de otra. Un grupo teatral de una determinada cultura presenta un espectáculo que es presenciado por espectadores de otra cultura. Este es el primer nivel en el que podemos encontrar un teatro intercultural.

Si bien corremos el riesgo de no captar todos los mensajes o las sutilezas estéticas de la otra cultura, cuando ésta presenta un espectáculo en estado “puro”, ese mismo estado nos lleva a encontrarnos con el verdadero sentido

¹²⁸ Bharucha, Rustom. Disorientations in Cultural Politics of our Times. En: Pavis 1996: 207

artístico de la otra cultura, y, aunque no entendamos, nos vemos atraídos por lo que es diferente, por lo que es ajeno a nosotros.

Cualquier espectáculo, cualquier experiencia artística en la que exista un intercambio entre un creador y un espectador de culturas distintas, ya es una experiencia intercultural, la cual, por supuesto, se ve complementada si es que, a continuación se intercambian los roles. Es decir, los que fueron espectadores presentan un espectáculo artístico a los que antes fueron actores.

Para conocer una cultura debemos estar dispuestos a entrar dentro de la lógica de dicha cultura. Para lograr esto, el arte – y en particular el teatro – a través de los diversos lenguajes que utiliza para ser (texto, cuerpo, voz, espacio) brinda una visión más completa de lo que es una cultura.

2.3.3. Intercambio artístico

Dando un paso más hacia adelante, podemos desarrollar un encuentro artístico entre miembros de dos o más culturas en el momento mismo de la creación. Este tipo de experiencias son realizadas por creadores como Robert Wilson, Eugenio Barba y el mismo Peter Brook, por mencionar algunos ejemplos.

Robert Wilson no sólo realiza un trabajo intercultural, sino que yendo más al extremo, realiza también un trabajo interdisciplinario. El mismo Wilson describe su propio trabajo de la siguiente manera:

I've worked in North and South America, in Europe, in the Near and the Far East – now I want to bring people from all those different countries and with quite different backgrounds together in a combined piece of work. Theatre is unique in making such a meeting possible¹²⁹

¹²⁹ Wilson, Robert. *Hear, See, Act*. En: Pavis 1996: 100

He trabajado en Norte America y Sudamérica, en Europa, en el Cercano y Lejano Oriente – ahora quiero traer a la gente de todos esos diferentes países, que tienen experiencias tan distintas, y juntarlos y combinarlos en una pieza de trabajo. El teatro es único logrando que una reunión así sea posible. (T. del autor)

Eugenio Barba ha realizado este trabajo a través del ISTA (Escuela Internacional de Teatro Antropológico) en donde él trabajaba “with the express aim of discovering aspects of performance that function across cultures”¹³⁰ (*con el fin expreso de descubrir los aspectos del performance que funcionan a través de las culturas*) (T. del autor). En 1987 realizó un montaje de Fausto de Göethe con una bailarina de la India y otra japonesa. En este montaje, cada bailarina proponía su estilo particular y Barba dirigía partiendo de cada una de las propuestas para lograr el montaje. Patrice Pavis menciona sobre este trabajo que Barba no estaba interesado en comprender la cultura foránea ni en hacerla comprensible; sólo le interesaba la forma de comportamiento foráneo, el cual modificaba con la yuxtaposición de gestos de ambas bailarinas.¹³¹ En este trabajo empezamos a encontrar un trabajo intercultural en donde, si bien hay un filtro que propone una visión determinada de espectáculo (la del director) existe un intercambio entre estéticas de distintas culturas.

Barba mismo se define como alguien perteneciente a un grupo que se desarrolla profesionalmente en un “pueblo” en donde los actores del teatro kabuki (Japón) no son más lejanos que los textos de Shakespeare, y la presencia viva de las actrices – bailarinas de la India no es menos contemporánea que el teatro avant garde americano.¹³² Vemos cómo hay una exploración de distintas culturas y el intercambio artístico, a un nivel horizontal,

¹³⁰ Watson, Ian. Eugenio Barba's Theatre Anthropology. En: Pavis 1996: 227

¹³¹ Pavis, Patrice. Theatre at the Crossroads of Culture (London: Routledge, 2001) p. 188 - 189

¹³² Barba, Eugenio. Eurasian Theatre. En: Pavis 1996: 221

de las mismas. La idea del “trueque”, en donde las dos partes ganan¹³³, es la mejor opción para el trabajo del teatro intercultural.

El trabajo de Brook con el Laboratorio de Investigación Internacional lo desarrollaremos más adelante, pero también encaja en este tipo de teatro intercultural en donde en la misma creación, en el proceso de aprendizaje y el de concepción de un espectáculo, existe una perspectiva desde varias culturas.

2.3.4. Teatro Intercultural: un camino a seguir

Podemos definir el teatro intercultural, entonces, como aquel que genera o establece un diálogo escénico entre miembros de dos o más culturas. Las dos tendencias importantes en este tipo de experiencias son, por un lado, que una cultura se presente ante otra a través del teatro, pero sin la intención de buscar una fusión. La segunda es, justamente, la búsqueda del intercambio y, tal vez, la elaboración de una nueva estética que parta de distintas manifestaciones artísticas y culturales.

El mundo tiene una tendencia a la unificación, a encontrar una “monocultura” llevada principalmente por el uso de la tecnología, pero también hay y seguirá habiendo, una necesidad de pertenecer a un determinado grupo, a una determinada tradición. Cada individuo, en este nuevo contexto mundial, tendrá la posibilidad de escoger a qué cultura pertenecer, y generalmente esa elección será difundir la cultura de sus padres, pero lo importante es que eso será una decisión de cada individuo.¹³⁴

En la actualidad, sin embargo, muchos jóvenes escogen negar su cultura autóctona, es decir, la de sus padres. Esto sucede porque la cultura originaria, cuando se confronta con otra que tiene mayor influencia, no es lo

¹³³ Schechner, Richard. Interculturalism and the Culture of Choice. En: Pavis, op. cit. p.46

¹³⁴ Ibid p.49

suficientemente fuerte como para transmitir una estabilidad y una pertenencia a sus nuevos miembros.

El arte genera identidad, la identidad genera pertenencia y la pertenencia genera amor por lo que es propio. El arte entonces, en especial el teatro, es el arma que necesitan los pueblos que, de una u otra manera se encuentran sometidos, para poder tener un intercambio a un nivel horizontal con las otras culturas. Como afirma Dan Baron: “Se nao fazemos nossa propria cultura, podemos ser dominados e apropriados sem perceber”¹³⁵. *Si no hacemos nuestra propia cultura, podemos ser dominados y apropiados sin darnos cuenta* (T. del autor). A través del arte, a través del teatro, cada pueblo puede ser creador de su propia cultura y de esa manera tener la capacidad para tener un intercambio de igual a igual con otras culturas.¹³⁶

El intercambio implica éticas de alteridad. Una cultura extranjera, cualquier *otra* cultura es aquella que nos fascina por lo que reconocemos, pero también por lo que no reconocemos. El otro no es simplemente un alterego, sino, es aquello que yo no soy.¹³⁷

El teatro permite tanto el desarrollo de las culturas propias y particulares, como el desarrollo de nuevas culturas, híbridas, que se originan del intercambio con otras culturas. Al respecto, reproducimos un fragmento de una entrevista realizada por Patrice Pavis a Richard Schechner:

Patrice Pavis: Would you say that this leads to a sort of generalization of interculturalism? Would you see interculturalism as something of significance for the future, or only as a fase?

¹³⁵ Baron, Dan. Alfabetização Cultural. A luta íntima por uma nova humanidade. (Sao Paulo: Alfarrabio, 2004) p.56

¹³⁶ El trabajo que realiza Dan Baron en este rubro es muy importante. Para más información se puede revisar: www.idea-org.net o www.transformance.org.br

¹³⁷ Pavis 1996: 11

Richard Schechner: I think it has a big future. People will wish to celebrate their cultural specificity, but increasingly that will be a choice rather than something into which you are simply born automatically.¹³⁸

Patrice Pavis: *¿Dirías que esto lleva a una especie de generalización del interculturalismo? ¿Verías el interculturalismo como algo significativo para el futuro o sólo como una fase?*

Richard Schechner: *Creo que tiene un gran futuro. La gente va a querer celebrar su cultura específica, pero cada vez más, eso será una opción más que algo con lo que simplemente has nacido.* (T. del autor)

El teatro, entonces, es importante para el desarrollo de cada pueblo, y existen varias experiencias que desarrollan el tema del teatro para el desarrollo de la identidad de una determinada comunidad.

Como hemos mencionado, para que haya una relación intercultural tiene que haber cierta “equivalencia” cultural entre los protagonistas de este intercambio. El arte, y el teatro en particular, es una herramienta poderosa para este tipo de desarrollo. Una prueba de esto es el proyecto “Encuentro de Cuatro Vientos” desarrollada por el Centro de Desarrollo Humano “Karukinká” el año 2003. En este proyecto se buscó “recuperar el patrimonio cultural en cinco comunidades rurales de Chile, a través del traspaso de distintos recursos expresivos”¹³⁹. De esta manera, a través del arte y principalmente del teatro, se buscaba rescatar las expresiones propias de cada comunidad. De las cinco comunidades se llegó a desarrollar el proyecto en tres: una comunidad en la isla de Chiloé, una comunidad de pescadores y la comunidad Mapuche de Kechukawin.

¹³⁸ Schechner. *En*: Pavis 1996: 49

¹³⁹ Centro de Desarrollo Humano “Karukinká”, (en línea).
<http://www.karukinka.org/cuatrovientos.htm>. (Consulta: 20 - 06 - 2006)

Otra experiencia, más cercana a nosotros, es la de “Asháninka Creando” realizada por el grupo de teatro “Cuatrotablas” en el año 2002. En este proyecto se trabajó con seis comunidades nativas en donde se realizó una mixtura entre la cultura asháninka y sus tradiciones, y las herramientas teatrales que llevaba el grupo como el manejo de cuerpo, de la voz y el concepto de repetición (ensayo).¹⁴⁰

En cuanto al teatro intercultural, quisiéramos compartir la experiencia de Peter Brook y el Laboratorio de Investigación Teatral Internacional, centrándonos en la gira que realizaron por pueblos de África.

2.3.4.1. Peter Brook en África¹⁴¹

En 1970, Peter Brook decidió crear un Centro Internacional de Investigación Teatral con gente de teatro de varios países en donde se buscaba cuestionar “los fundamentos del teatro, tales como: ¿Qué es el Teatro?, ¿Qué es un Actor?, ¿Qué es el Público?”¹⁴². Brook buscaba encontrar con este Centro de Investigación, cuya duración fue de tres años, la esencia de la comunicación humana y lo verdadero de las culturas, no los estereotipos. En sus propias palabras: “Buscamos aquello que otorga vida a una determinada forma de la cultura. No estudiar la cultura en sí misma, sino lo que está detrás de ella”¹⁴³ y para lograr esto, agrupó a personas que no tenían nada en común: ni el lenguaje, ni la historia, ni la cultura.

Una de las experiencias que tuvo este Centro fue una gira por pueblos de África que empezó en diciembre de 1972, en la cual se presentaban en

¹⁴⁰ Asociación para la investigación actoral Cuatrotablas. Carpeta de presentación del proyecto “Teatro Nacional Asháninka”. (Lima, 2005)

¹⁴¹ Para mayor información se puede consultar el libro “Conference of the Birds, The Story of Peter Brook in Africa” de John Heilpern. (London: Methuen Drama, 1989), en donde el autor narra lo que fue la gira del grupo de Brook por África.

¹⁴² Oida, Yoshi. Un Actor a la Deriva. (Madrid: Naque editora, 2002) p. 42. (Carta de invitación de Peter Brook a Yoshi Oida.)

¹⁴³ Brook 1989: 122

cualquier lugar donde les fuera permitido: "Podía ser en medio de un mercado, en el centro de una aldea, dondequiera que (veían) un lugar factible"¹⁴⁴

Reproducimos aquí la narración de Brook sobre la primera presentación del grupo en esta gira:

Acabábamos de cruzar la primera parte del Sahara cuando de repente llegamos a un poblado muy pequeño, llamado In - Salah. Nadie estaba preparado para recibirnos, pero fuimos igual. Era de mañana: había un pequeño mercado funcionando, y yo de repente dije: "¡Hagamos aquí mismo nuestra primera función, ya!". Y todos aceptaron la idea porque les gustaba el lugar.

Bajamos de los autos, desenrollamos nuestro tapete, nos sentamos, y en menos de un pestañeo ya teníamos público. Y hubo algo muy emocionante, increíble; porque eran absolutamente desconocidos, no sabíamos qué podríamos comunicar, y qué no. Después descubrimos que jamás había ocurrido algo así en ese mercado. Jamás había llegado allí ningún actor ambulante, ni mucho menos se había visto improvisación alguna, por pequeña que fuera. No existía ningún precedente. El sentimiento que predominaba entre nuestro público era de una simple y total alertidad¹⁴⁵, el de la entrega más absoluta, el del entendimiento instantáneo. Eso que, quizás en apenas un segundo, modifica radicalmente en el actor su noción de lo que debe ser su relación con el espectador.

No hicimos mucho; apenas improvisaciones fragmentarias. La primera la realizamos con un par de zapatos. Alguien se sacó un enorme, pesado y

¹⁴⁴ Oida, op. cit. p. 89

¹⁴⁵ Si bien la palabra *alertidad* no existe, el traductor se refiere a la palabra inglesa *attentiveness*, que quiere decir "atención" o "escuchar y mirar cuidadosamente y con mucha atención". La referencia en inglés se puede encontrar en: Brook, Peter. *The Shifting Point, 40 years of theatrical exploration 1946 – 1987* (London: Methuen Drama, 1989) p. 115

polvoriento par de botas que había usado durante toda la travesía del desierto, y las colocó en el medio del tapete. Este mero hecho ya se constituyó de por sí en un momento muy intenso; todos se quedaron mirando absortos esos dos objetos tan cargados con tanta diversidad de significados. Y enseguida fueron sucediéndose las improvisaciones individuales con las botas, a partir de una premisa común: primero, no había otra cosa que el tapete – o sea, no había nada -, después apareció un objeto concreto. Y la aparición de ese objeto no surgía de algo pensado o preparado de antemano, más bien, en ese momento, era como si tanto los actores como el público vieran ese objeto por primera vez. A través de esas botas pudo lograrse una singular relación con ese público, de manera tal que lo que se generó fue compartido a través de un lenguaje común. Estábamos actuando con algo que era absolutamente real para todos, para cualquiera, de allí que las cosas que surgieran, y el uso que de ellas se hiciera, resultaría en un lenguaje inteligible.¹⁴⁶

Esta experiencia revela con mucha claridad la necesidad de crear nuevos lenguajes para las relaciones interculturales, pero se deben crear nuevos lenguajes en el mismo momento en que se está produciendo la relación intercultural, sin preparación y sin prejuicios. En el caso de este grupo, a pesar de que tenían un espectáculo muy bien preparado, se dieron cuenta de que la improvisación era un camino más adecuado para lo que buscaban.

Para Brook, improvisar “significa que los actores se plantarán frente al público preparados para producir un diálogo, y no para dar una demostración.”¹⁴⁷ El espectáculo se crea partiendo de ambas partes: actores y público.

El grupo de Brook continuó realizando improvisaciones, aunque habían adoptado algunas convenciones para los espectáculos. Por ejemplo, estaba el

¹⁴⁶ Brook 1989: 132

¹⁴⁷ Ibid. p.128

“Espectáculo de las Botas” que salió del espectáculo descrito, o el “Espectáculo del Andar”, que les sirvió para seguir explorando distintas formas de relación con estos públicos constantemente nuevos.

Si bien no todas las presentaciones fueron exitosas (incluso hubo algunas desastrosas) la experiencia fue sumamente valiosa y dio pie a que se dieran momentos mágicos como el que transcribimos a continuación:

Sucedió una noche, en la que habíamos acampado en un bosque. Creíamos que no había nadie más que nosotros a varias millas a la redonda pero, como de costumbre, de la nada aparecieron varios niños y comenzaron a hacernos señas. Nosotros estábamos sentados improvisando canciones, y los niños nos pidieron que bajáramos hasta su aldea, a un par de millas de distancia, porque allí habrían de celebrarse ciertos cánticos y danzas más tarde, esa noche, y a todos les alegraría mucho nuestra asistencia.

De manera que bajamos atravesando el bosque; llegamos a la aldea, y efectivamente, corroboramos que tenía lugar allí una verdadera ceremonia. Alguien acababa de morir; era una ceremonia funeraria. Nos dieron una muy cálida bienvenida y enseguida nos sentamos bajo los árboles, en total oscuridad, contemplando esas sombras que se movían bailando y cantando. Al cabo de un par de horas, de repente nos dijeron: "los niños dicen que ustedes también hacen esto. Ahora, canten para nosotros".

De modo que improvisamos una canción para ellos. Y quizás éste haya sido uno de los mejores trabajos de todo el viaje. Porque la canción que producimos en esa ocasión resultó ser tan extraordinariamente emotiva, precisa e intensa, que provocó una verdadera comunión entre los aldeanos y nosotros. Es imposible saber qué la produjo, dado que fue consecuencia en igual medida del peculiar trabajo grupal que estábamos

encarando y de las condiciones de ese determinado momento, que también ejercieron profunda influencia: el lugar, la noche, todo lo que sentíamos por esa gente, la presencia de la muerte; en realidad, estábamos haciendo algo para entregarles a ellos en pago por todo lo que nos habían ofrecido

Fue una canción muy notable y, como todo hecho teatral, algo que una vez producido se ha ido para siempre. En el teatro, lo que se crea no queda en un museo, o en la tienda, sino en el instante. Lo que allí sucedió fue una instancia más de ese teatro.¹⁴⁸

Creo que esta experiencia resume, de alguna manera, el poder que puede tener el teatro para poder generar una verdadera relación intercultural. Tal vez no se pueda tener una discusión racional sobre política o economía, pero se puede lograr un momento de comunión en el cual las diferencias se borran y aparece un estado de armonía entre los seres humanos.

¹⁴⁸ Ibid p. 142 – 143

CAPÍTULO III

3. EL PUEBLO SHIPIBO- KONIBO, LOS MESTIZOS Y SU EVOLUCIÓN

3.1. El pueblo Shipibo-Konibo

3.1.1. Origen e historia

El pueblo Shipibo-Konibo está caracterizado por ser producto de la mezcla de muchas culturas. Alrededor del año 300 d.C, el pueblo Shipibo se formó de la fusión de pobladores que llegaron a la zona de Ucayali desde el norte, con pobladores Pano que llegaron de la zona de frontera entre Brasil y Bolivia, “entonces se fusionaron dos tradiciones. Una tradición muy sencilla de los Pano (...) y luego una tradición artística que viene del Amazonas.”¹⁴⁹ Los Shipibo-Konibo de hoy son en realidad una mezcla entre los Shipibo, los Konibo y los Shetebo. Estos últimos fueron absorbidos por los Shipibo a finales del siglo diecinueve, sin embargo, “Shipibo y Konibo están ahora terminando un proceso de fusión:”¹⁵⁰

Tradicionalmente, los Shipibo-Konibo se agrupaban en familias extensas seminómades que viajaban por el gran territorio shipibo siempre en busca de tierras para sembrar, monte para cazar y *cochas* (lagunas) para pescar; sin perder nunca, por supuesto, la armonía con la naturaleza. La agrupación en

¹⁴⁹ Regan, Jaime. Entrevista Lima, 25 de setiembre del 2006. Jaime Regan es profesor principal en el Departamento de Antropología en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y en las Maestrías de Estudios Amazónicos y de Ciencias de la Religión, así como investigador en el CAAAP (Centro Amazónico de Antropología Aplicada del Perú). De ahora en adelante: Regan 2006.

¹⁵⁰ Tournon, Jacques. La Merma Mágica Vida e historia de los Shipibo-Konibo del Ucayali (Lima: CAAAP, 2002) p.138

comunidades nativas recién se dio “a raíz de la Ley de Comunidades Nativas y Campesinas promulgada durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado y que permitió que se iniciara el proceso de titulación de tierras nativas como tierras comunales.”¹⁵¹ Si bien la comunidad es la forma actual como se agrupan los Shipibo-Konibo, la familia sigue siendo el referente más importante.

El pueblo Shipibo-Konibo es uno de los pocos grupos étnicos amazónicos principalmente ribereños¹⁵²; y los podemos encontrar esparcidos por alrededor de 700 kilómetros a través del río Ucayali¹⁵³, lo cual demuestra tanto su determinación para defender su territorio, como su flexibilidad y “tolerancia” en la convivencia con otros grupos étnicos y con los mestizos.

Para mayores referencias etnográficas se pueden consultar obras muy completas sobre el pueblo Shipibo-Konibo.¹⁵⁴ En lo referente a nuestro tema de investigación, vamos a empezar hablando brevemente sobre las fiestas tradicionales, ya que, como elementos culturales y de expresión artística son muy importantes.

3.1.2. Fiestas Shipibas

Los Shipibo-Konibo han tenido tradicionalmente varias fiestas autóctonas, como la de corte de cerquillo (bísteti xeati) donde se le cortaba el cerquillo a la niña de siete años. En la actualidad han adoptado fiestas occidentales llevadas sobre todo por los misioneros católicos o por los grupos evangélicos que están en la región; sin embargo, dentro de las comunidades nativas, las fiestas de corte occidental impuestas por las autoridades, no son aceptadas por la

¹⁵¹ Tubino Arias-Shreiber, Fidel; Zariquiey Biondi, Roberto. Jenetian, el juego de identidades entre los shipibo-conibo del Ucayali. (Libro no editado) p. 84

¹⁵² Los grupos ribereños son los que se ubican a orillas o cerca de los grandes ríos. Los grupos de entre ríos son los que están situados cerca de cochas o afluentes pequeños.

¹⁵³ Tournon, op. cit. p. 137-138

¹⁵⁴ Se puede consultar:

- Tournon, Jacques. La Merma Mágica Vida e historia de los Shipibo – Conibo del Ucayali (Lima: CAAAP, 2002)
- Cárdenas, Clara. Los Unaya y su mundo (Lima: CAAAP, 1989)

mayoría de los pobladores¹⁵⁵, pero, por otro lado, han dejado de celebrar sus fiestas tradicionales.

La fiesta más importante a través de la historia Shipibo-Konibo es el Ani xeati o fiesta de la gran libación.

3.1.2.1. Ani xeati (fiesta de la gran libación o borrachera)

El Ani xeati era la gran fiesta en la cual se encontraban las familias shipibas. “En un Ani xeati no vas a invitar a veinte o treinta personas. Se invita a las comunidades más cercanas río arriba y río abajo.”¹⁵⁶ Era el espacio de encuentro del pueblo Shipibo-Konibo y el lugar en donde se resolvían los conflictos. En palabras de Ángel Soria:

Era un encuentro entre familias de mucho tiempo (...) para conocer a la familia, para saludar, pero como también había para hacer justicia ahí mismo. Si un hombre que viene a Ani xeati, y ese hombre se ha metido con la mujer de otro, había corte de cabeza pero con un cuchillo curvo que se llama “wexati”. Con eso le cortaba, dos o tres cortes, bien cortado, sangre; y las mujeres con *choba*, peleando. Otros con macana (wino) hecho de chonta... de chonta, de palo duro, con ese *wino* le golpeaban. O sea, hacían justicia ahí.¹⁵⁷

El ámbito de la fiesta era el único donde se ejercía autoridad. Se formaba un consejo o jurado conformado por, al menos, tres ancianos. Luego empieza el duelo entre el agraviado y el acusado.¹⁵⁸ Los duelos siempre se daban por

¹⁵⁵ Para profundizar en este tema, ver como referencia a el *Jenetian* de Tubino y Zariquiey, capítulo IV

¹⁵⁶ Soria, Angel. Conversación. Pucallpa 19 de julio del 2006. Ángel Soria, quien fue uno de mis entrevistados en la ciudad de Pucallpa, ha sido profesor Bilingüe durante muchos años, fundador de AIDSESEP y un luchador constante por el rescate de las costumbres y valores shipibos. De ahora en adelante: Soria, Ángel 2006

¹⁵⁷ Soria, Ángel 2006

¹⁵⁸ Tournon, (2002: 181)

adulterio y se resolvían con *wexati*, haciendo cortes en el cuero cabelludo del oponente. A pesar de la magnitud de los cortes (que pueden llegar de una oreja a otra) rara vez moría alguien. Después de esta revancha, todo sigue normal, en paz, como si no hubiera pasado nada.

Pero en realidad, el Ani xeati se organizaba para celebrar la ablación del clítoris de la adolescente que está en edad de casarse o casada¹⁵⁹. La censura de las iglesias por la realización de esta práctica, es uno de los factores principales por los cuales la fiesta no se realiza más.

La organización de la fiesta estaba a cargo de la familia de la joven y de otros invitados. Se demoraba entre uno y dos años como nos explican Lizardo Silva, quien es un líder shipibo, y Ángel Soria:

Un año de preparación para Ani xeati. Un año. Primero, chacra para sembrar caña, yuca para masato, ¿no? Segundo lugar, casa donde todos invitados vienen.¹⁶⁰

El quién organiza el Ani xeati, la fiesta ceremoniosa para el corte de cerquillo, para extraer el clítoris de la mujer o para sacrificar un animal, eso, todo esto es un proceso muy largo, y ahí hay que prepararse bien, para que las cosas salen bien (...) El Ani xeati tiene su proceso, es un proceso largo de dos años (...) ahí no corre dinero, no corría dinero, todo es cooperación pero así, colaboración voluntaria, en familia, trabajo de *minga*¹⁶¹ entre todos.¹⁶²

A pesar de lo sangriento del corte de clítoris y de los duelos, la celebración, que duraba varios días, era muy festiva; llena de cantos, danzas, competencias en

¹⁵⁹ Esta práctica ha sido realizada en el continente americano únicamente por el grupo Shipibo-Konibo.

¹⁶⁰ Silva, Lizardo citado por Tubino y Zariquiey, p. 99

¹⁶¹ La *minga* es el trabajo comunal

¹⁶² Soria, Ángel 2006

donde se medía la fuerza y concursos de tiro al blanco en donde se sacrificaban animales con arco y flecha. Además, era el espacio en donde se reforzaba la identidad cultural, se intercambiaban ideas y había un reconocimiento a las familias. Era un momento de mucha alegría.

3.1.3. Cosmovisión, medicina y arte

3.1.3.1. Cosmovisión

Hemos decidido unificar estos tres elementos porque, de alguna manera, para el pueblo Shipibo - Konibo están directamente relacionados.

Como una visión general de la cosmovisión de los Shipibo – Konibo, podemos afirmar que lo que predomina es el respeto por la naturaleza. Como dice Clara Cárdenas:

Se puede decir que en la cosmovisión propia de los grupos étnicos de la Amazonía, en general, y del grupo shipibo-conibo en particular, el ser humano no se concibe a sí mismo como el amo de la naturaleza sino como una parte de ella, como un componente más. Esto implica la existencia de una relación de identificación y un profundo respeto por el contexto en el que está inmerso.¹⁶³

Por otro lado, podemos plantear que tienen como divinidad principal al Padre Sol (Bari Papa)¹⁶⁴ o *papa bari*, quien los castigó separándolos del mundo celestial y dividió al mundo en cuatro espacios diferenciados:

- Mundo de las aguas, Jene Nete
- Nuestro mundo, Non Nete

¹⁶³ Cárdenas, Clara. Los Unaya y su mundo (Lima: CAAAP, 1989) p. 111

¹⁶⁴ Hay muchos mitos en los que hacen referencia a la existencia del Inca para explicar el origen del pueblo Shipibo-Konibo.

- Mundo Amarillo, Panshin Nete
- Espacio maravilloso donde está el sol, Jakon Nete¹⁶⁵

Nuestro mundo, donde se encuentran las personas, los animales y las plantas, “es un espejo del mundo sobrenatural o celestial”¹⁶⁶, que es donde está el sol. Todos los seres, plantas y animales, tienen su espíritu y sus ancestros. Para vivir bien se tiene que mantener el equilibrio entre todos los mundos y entre los polos opuestos que componen la vida. Jaime Regan plantea que los shipibos¹⁶⁷ tienen una mentalidad binaria en donde, por ejemplo, la naturaleza es el caos y la sociedad de los hombres el orden. Sin embargo, ambos aspectos son necesarios e importantes, y por lo tanto se debe mantener un equilibrio.¹⁶⁸ Para tener salud, es necesario ese equilibrio.

3.1.3.2. Medicina Tradicional

Tradicionalmente los shipibos han usado hierbas dadas por el chamán para curar todas las enfermedades. En el mundo shipibo, no hay una separación entre el cuerpo y el espíritu. Ambos son partes de una unidad, por lo tanto, “la buena salud surge de la perfecta unidad entre el cuerpo y el espíritu. Un desequilibrio en el plano espiritual se manifiesta en el mundo material como una enfermedad.”¹⁶⁹. Estar triste es una enfermedad así como lo puede ser tener parásitos en el estómago.¹⁷⁰

El chamán es el doctor, y su remedio más importante es el Ayahuasca, acompañado con la chacruna y el tabaco.

¹⁶⁵ Sanchez, Eli. En: “Su brazo se enrosca como una boa.”

En: Fundación Telefónica. El Ojo Verde. Cosmovisiones Amazónicas (Lima; Fundación Telefónica, AIDSESEP-FORMABIAP: 2004) p. 196

¹⁶⁶ Heath, Carolyn. Una ventana hacia el infinito. El simbolismo de los diseños shipibo-conibo.

En: ICPNA. Una ventana hacia el infinito, arte shipibo-conibo (Lima; Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA: 2002) p.49

¹⁶⁷ A los miembros del grupo étnico Shipibo – Conibo, se les llama habitualmente “shipibos”.

¹⁶⁸ Regan, 2006

¹⁶⁹ Heath. Una ventana hacia el infinito. El simbolismo de los diseños shipibo-conibo. En: ICPNA 2002: 49

¹⁷⁰ Cárdenas 1989: 172

*Ayahuasca (banisteriopsis caapi)*¹⁷¹

El Ayahuasca (Oni nishi) es una liana alucinógena muy usada en la Amazonía peruana con fines curativos desde tiempos ancestrales. “Es conocida y reverenciada por todas las tribus indígenas como una “planta maestra” y constituye el fundamento de su medicina tradicional”¹⁷². El ayahuasca, que es un preparado de la liana con otras plantas, se toma en una ceremonia ritual con el fin de acceder a otras dimensiones, de establecer puentes con otros mundos. El chamán toma ayahuasca con el paciente para, en un viaje cósmico, poder acceder a esa otra dimensión y de esa manera encontrar los males que afectan al espíritu y al cuerpo, y curarlos. Es importante saber que el ayahuasca no es un remedio en sí, sino que es un vehículo a través del cual el chamán accede al mundo de los espíritus quienes diagnostican y curan al paciente.¹⁷³

El ayahuasca ha sido y sigue siendo muy importante en la vida de los shipibos, tal como nos cuenta *Pakan Meni* Eli Sanchez: “Aprendí también mucho de mi abuelo; él tomaba su Ayahuasca, porque para el hombre shipibo es la mejor manera de llegar a ver lo que significa el mundo.”¹⁷⁴ O, en palabras de *Senen Pani* Antonio Muñoz Burga:

Nuestro Pueblo viene tomando Ayahuasca desde hace cientos de años. La madre ayahuasca es una planta sagrada que debemos respetar. Si no seguimos sus ordenanzas, nos puede *cutipar* (dañar).

(...)

Para el pueblo shipibo el ayahuasca representa el centro de la vida.¹⁷⁵

¹⁷¹ Se puede consultar: Narby, Jeremy. *La Serpiente Cósmica, el ADN y los orígenes del saber*. (Lima: Takiwasi y Racimos de Ungurahui, 1997)

¹⁷² Palma C., Diego, (en línea). <http://www.ayahuasca-wasi.com/espanol/articulos/libro/ayahuasca.html>. (Consulta: 05-11-2006)

¹⁷³ Cárdenas 1989: 201

¹⁷⁴ Sanchez, Eli. *En*: Fundación Telefónica 2004 : 195

¹⁷⁵ Muñoz Burga, Antonio. *Ceremonia de Curación a Través de la Toma de Ayahuasca*.

El Ayahuasca, entonces, resulta determinante para entender la cosmovisión del pueblo shipibo en todos sus aspectos, uno de los cuales desarrollaremos a continuación: las expresiones artísticas.

3.1.3.3. Arte

Los shipibos son considerados los grandes artesanos de la Amazonía peruana. Hoy en día su producción es conocida y codiciada en todo el mundo. Los principales rubros en los que se han desempeñado son la cerámica y la producción textil, aunque también tienen producción de objetos en madera así como adornos elaborados con semillas y mostacillas.

¿Qué tiene de especial la artesanía shipiba?

Casi toda su producción deja ver diseños simétricos, semejantes a laberintos que, antiguamente, tenían un significado muy especial. Hasta la actualidad, son las mujeres las encargadas de realizar los diseños, los cuales, según la tradición, son aprendidos durante el sueño o durante el viaje con el ayahuasca. Los diseños hacen referencia a la serpiente cósmica (ronín) quien tiene todos los diseños en su piel¹⁷⁶ y que tiene una presencia fundamental en la vida de los shipibos.

En: Fundación Telefónica 2004: 200-201

¹⁷⁶ Heath. Una ventana hacia el infinito. El simbolismo de los diseños shipibo-conibo. En: ICPNA 2002: 46



Manto pintado de 1.64 m x 1.50 m. Hecho por la Familia Soria. Yarinacocha 2006

El significado que los diseños tenían, provenía directamente de la cosmovisión shipiba que unificaba el mundo material y el espiritual: “La reproducción de los diseños en todos los objetos de la cultura material daba poder y protección a la vivienda, a las personas y al grupo entero.”¹⁷⁷ Pero el significado de estos diseños ya se ha perdido y ahora sólo se realizan con fines estéticos. “Visto desde esta perspectiva la pérdida de los motivos tradicionales significaría no solamente un empobrecimiento del ambiente, sino también del espíritu.”¹⁷⁸

¿Cómo ligamos el arte con la medicina?

Para los shipibos, “la buena salud surge de la perfecta unidad entre el cuerpo y el espíritu. Un desequilibrio en el plano espiritual se manifiesta en el mundo material como una enfermedad.”¹⁷⁹ Nuestra energía vital es un diseño interior que está en equilibrio. Cuando éste se rompe se produce la enfermedad. El chamán afirma que cada persona tiene un campo individual de energía vital que se ve como un lindo diseño que se extiende desde el centro del cuerpo.

¹⁷⁷ Ibid

¹⁷⁸ Ibid

¹⁷⁹ Ibid. p. 49

“Percibe la enfermedad como una mancha u obstrucción en el diseño que impide el flujo de energía. Durante la curación el *murayá*¹⁸⁰ trata de alinear los diseños para fortalecer la energía vital.”¹⁸¹ La forma como el chamán cura es a través de las canciones.

Música

La música es un elemento muy presente en la cultura shipiba. Teniendo una escala tonal distinta a la de la música occidental, y con motivos musicales cortos y repetitivos, los cantantes y las cantantes entonan sonidos muy agudos y a la vez muy dulces que tienen una gran relación con la naturaleza. “Cada animal, cada pájaro, cada árbol tiene su espíritu y su canción”¹⁸². El canto está presente en las fiestas tradicionales (hoy descontinuadas) sin embargo, es muy difícil encontrar a un joven que sepa entonar la música tradicional. Los que realmente mantienen las canciones son los chamanes ya que las utilizan para curar. En palabras de Jaime Regan:

Los espíritus de las plantas le enseñan una canción, o sea, en esta canción es una traducción de un diseño simétrico. Entonces el chamán canta sobre la persona enferma esa canción y queda impreso en su espíritu ese diseño simétrico.¹⁸³

Los shipibos poseen esta extraña habilidad de poder ver los sonidos y de poder escuchar los dibujos. “Existe una relación estrecha entre los diseños shipibo y la música. Dicen que es posible percibir una canción en forma visual y, a la inversa, que es posible escuchar los diseños en forma acústica.”¹⁸⁴.

¹⁸⁰ chamán

¹⁸¹ Heath. Una ventana hacia el infinito. El simbolismo de los diseños shipibo-conibo. En: ICPNA 2002: 49

¹⁸² Heath, Carolyn. El tiempo nos venció. Los Shipibo del Ucayali. En: ICPNA 2002: 22

¹⁸³ Regan 2006

¹⁸⁴ Heath. Una ventana hacia el infinito. El simbolismo de los diseños shipibo-conibo. En: ICPNA 2002: 50

Por todo esto es que no podemos separar al arte de la cosmovisión y la medicina, y todos son parte de una sola cosa.

Todas las costumbres anteriormente desarrolladas, están mutando. Parte importante de esta mutación del pueblo shipibo es y ha sido el contacto con los mestizos y el propio desarrollo de la ciudad de Pucallpa.

3.1.4. Pensamiento

Empezaremos esta parte de la tesis con una afirmación de Tubino y Zariquiey que me parece, resume la esencia del pensamiento de los nativos, y en particular los shipibos, en relación con la sociedad occidental:

Los shipibos han cultivado durante siglos el pensamiento metafórico antes que el pensamiento lógico – analítico.¹⁸⁵

Entender esta afirmación resulta imprescindible para empezar a entender a los shipibos ya que su vida está regida por la misma. Al momento de conversar con un shipibo, es muy común que éste utilice comparaciones o analogías para explicar sus afirmaciones en lugar de argumentos abstractos que requieren justamente de una mente lógica y analítica para descifrarlas.

Jaime Regan lo plantea de la siguiente manera:

Como es un pueblo que no ha tenido formas de escritura, entonces han usado formas orales que son los cuentos, los mitos, porque es más fácil transmitir, recordar, transmitir información por medio de cuentos que con datos, datos enciclopédicos. Entonces cuando es la forma de cuento, entonces es mucho más fácil comunicar los

¹⁸⁵ Tubino y Zariquiey p.73

conocimientos de tecnología, de organización social, también su forma de pensar sobre su realidad.¹⁸⁶

Esta forma de pensamiento resulta distinta a la de los miembros de la sociedad occidental. La vida y los procesos del pensamiento shipibo se explican con cuentos y comparaciones con los animales, las plantas, los ríos, los astros y todo lo que los rodea. La necesidad de explicaciones científicas, la importancia que se da al uso de la razón, la importancia de la educación a través del afecto, la percepción del tiempo, el ritmo de vida; son algunos elementos culturales que diferencian al pueblo shipibo del pueblo mestizo. Y ésta es una de las razones por las cuales existe una falta de comprensión cuando hay un contacto entre estos dos pueblos.

3.2. Los mestizos y el desarrollo de la ciudad de Pucallpa

Comúnmente se entiende por mestizo a aquel individuo que es producto de la mezcla de dos razas. En el caso de la Amazonía peruana, el asunto es un poco más complejo ya que el criterio para determinar quién es mestizo y quién no lo es, no queda muy claro. No se pueden distinguir por su raza ya que “muchos mestizos son indiscernibles físicamente de los nativos”¹⁸⁷. Podríamos aventurarnos a definir a los mestizos como aquellos individuos que no son nativos y que hablan solamente castellano o, mejor dicho, que no hablan una lengua nativa. La visión, entonces, de quién es mestizo y quién no lo es, proviene directamente de los nativos ya que, por ejemplo, para éstos, no hay diferencia entre un mestizo de Pucallpa y un mestizo de Lima.

Sin embargo, en la ciudad de Pucallpa y a lo largo del río Ucayali, hay una población mestiza amazónica que se constituyó en la zona a partir de

¹⁸⁶ Regan 2006

¹⁸⁷ Tournon 2002: 144

mediados del siglo diecinueve, proveniente, principalmente del valle del Huallaga y dedicándose a la agricultura y la pesca¹⁸⁸.

Durante el auge del caucho, desde 1880, llegaron muchos migrantes provenientes del departamento de San Martín principalmente, “algunos forzados, otros por su voluntad”¹⁸⁹, justamente para trabajar en la extracción del caucho. Estos mestizos “son descendientes de indígenas y de españoles (...) que han desarrollado toda una cultura amazónica mestiza”¹⁹⁰.

A partir de 1940, con la construcción de la carretera entre Pucallpa y Tingo María, se dio una nueva ola de migración con gente que provenía de la sierra. Este momento marca el inicio para que se dé una serie de cambios en la ciudad. “De un pueblito de 4000 habitantes hace 60 años, Pucallpa y su satélite de Yarinacocha crecieron hasta una ciudad de cerca de 250 000 habitantes”¹⁹¹

El pueblo Shipibo-Konibo no ha estado al margen de todos estos cambios, sino que se ha visto afectado directamente, y muchas veces ha sido protagonista de los mismos.

3.3. Los shipibos y el mundo occidental

3.3.1. Religión

La colonización de la Amazonía por parte de los españoles se dio a través de los misioneros más que por los militares¹⁹². Sin embargo, los nativos eran hostiles y mataban a los misioneros, quienes tuvieron que aplicar la “política de

¹⁸⁸ Ibid. p. 92

¹⁸⁹ Regan 2006

¹⁹⁰ Ibid

¹⁹¹ Tournon 2002: 123

¹⁹² Ibid. p. 44 - 45

regalos de herramientas metálicas (cuchillos, hachas, machetes)”¹⁹³ para poder ser aceptados.

Aunque los primeros evangelizadores de la amazonía fueron católicos; quienes han tenido y aún tienen mayor presencia son las religiones evangélicas, cuyo representante más importante fue el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) el cual se encargó de traducir la Biblia a varios idiomas nativos y de evangelizar en las lenguas originarias.

Si bien el ILV contribuyó para el desarrollo de la escritura shipiba y la educación bilingüe, desde que se puso en contacto con la sociedad shipiba, quiso cambiar diversos aspectos tradicionales de la cultura, “por ejemplo prohibieron las fiestas en las cuales se tomaba masato y la ingesta de alucinógenos”¹⁹⁴

Hasta el día de hoy, en muchas comunidades hay una fuerte presencia de iglesias cristianas evangélicas, y a pesar de que se siguen practicando los tradicionales rituales de curación con ayahuasca, éstos, poco a poco están siendo sustituidos por “tediosos cultos evangélicos a los que acuden masivamente los shipibos”¹⁹⁵.

3.3.2. Transformación y explotación del pueblo Shipibo - Konibo

A finales del siglo diecinueve, ya se pueden observar algunos pueblos shipibos que han cambiado sus costumbres, influenciados (o forzados) por los migrantes occidentales. Un testimonio de 1885 describe lo siguiente: “ya no les corresponde el calificativo de salvajes, porque cómo llamarles tales a los que

¹⁹³ Ibid. p. 50

¹⁹⁴ Ibid. p. 124 - 125

¹⁹⁵ Tubino y Zariquiey p. 68

visten telas europeas, usan escopetas, herramientas extranjeras, toman licores importados, hablan algo de español o portugués y viajan en vapores”.¹⁹⁶

Durante la época del caucho, los nativos sufrieron matanzas y fueron convertidos en esclavos, sin embargo, ese no fue el único mal que trajo la llamada civilización: “el alcohol, las armas de fuego, las enfermedades epidémicas han devastado a las poblaciones indígenas”¹⁹⁷.

A pesar de que el pueblo Shipibo-Konibo ha sufrido mucho por el abuso de la población mestiza o extranjera que invadió sus territorios, es uno de los pueblos amazónicos que mejor se ha adaptado a las reglas de vida occidentales, sin perder sus costumbres ancestrales. Es así como, en la segunda mitad del siglo veinte, se da un despegue de “los movimientos de emancipación de las minorías nativas”¹⁹⁸ y la lucha por los derechos de los pueblos indígenas.

Alrededor de 1980 se dan tres huelgas generales en la ciudad de Pucallpa (los Pucallpazos) que tuvieron, como uno de sus logros principales, la creación de la Universidad de Pucallpa en la cual ingresaron los primeros estudiantes Shipibo-Konibo.¹⁹⁹

3.4. El pueblo Shipibo-Konibo en el mundo contemporáneo

En la actualidad, los Shipibo-Konibo le dan mucha importancia a la educación ya que la consideran una herramienta para el desarrollo. En este sentido, “el establecimiento de escuelas ha sido un factor primordial para el crecimiento de las comunidades”.²⁰⁰ Muchas familias se han mudado de comunidad a una más grande para que sus hijos puedan asistir a la escuela. Por otro lado,

¹⁹⁶ Fry, Carlos citado por Tournon 2002: .97

¹⁹⁷ Tournon 2002: 102 – 103

¹⁹⁸ Ibid. p. 122

¹⁹⁹ Ibid. p. 130

²⁰⁰ Eakin et. al, citado por Tournon 2002:149

encontramos que su sistema de gobierno es un ejemplo de democracia ya que, a pesar de contar con autoridades a las cuales respetan, las decisiones se toman en conjunto y por unanimidad en una reunión denominada *tsinquiti*. Si alguien está en desacuerdo con una propuesta, ésta queda descartada.²⁰¹

Sin embargo, existe la idea entre algunos shipibos, de que el pueblo está en un periodo de estancamiento y en un proceso de pérdida de identidad creciente, principalmente por la influencia que tiene el mundo occidental sobre los nativos. En palabras del profesor bilingüe Lener Guimaraes: “el pueblo shipibo no tiene un imán, tiene dos: el imán que te han puesto de fuera y el imán propio.”²⁰² Es claro que los indígenas están en una situación muy difícil, sobre todo los que viven en la ciudad ya que no son totalmente aceptados por la sociedad mestiza, y ya no conocen el estilo de vida tradicional. Por lo tanto, resulta muy complejo hablar del pueblo Shipibo-Konibo hoy, sin tomar en cuenta su relación con el mundo mestizo y su incursión en la ciudad.

3.4.1. El terrorismo y sus consecuencias para el pueblo Shipibo-Konibo

El pueblo Shipibo-Konibo no se libró del contacto con Sendero Luminoso durante la década de 1980. Hay testimonios de incursiones de células terroristas a comunidades nativas que fueron repelidas por los mismos nativos, demostrando una vez más que son un pueblo combativo y decidido.

Uno de los testimonios cuenta que en una comunidad, cuando una columna senderista intentó instaurar un comité revolucionario, el jefe de la comunidad le dijo: “Somos democráticos y escogemos nuestro partido”²⁰³. La misma columna llegó a otra comunidad. Los hombres los recibieron armados con arcos y flechas y las mujeres con machetes. Cuando los terroristas les preguntaron por

²⁰¹Tournon 2002:167

²⁰² Guimaraes, Lener. Citado por Tubino y Zariquiey p.61

²⁰³ Tournon, op. cit. p.132

qué estaban armados, los comuneros respondieron que ellos también estaban armados y que si dejaban sus armas éstos también las dejarían. Además se querían llevar a dos jóvenes pero no lo permitieron. Estos ejemplos prueban que una característica importante de los shipibos es su libertad y su determinación para defenderla.

La violencia terrorista hizo que el turismo en Pucallpa disminuya considerablemente, y por lo tanto el ingreso de muchas familias que era la venta de artesanías sufrió una desmejora considerable. Entonces, las mujeres artesanas empezaron a viajar por las ciudades del Perú para vender sus artesanías. Este hecho trae, de alguna manera, un cambio en el rol social de la mujer, haciendo que ella se convierta en el sostén económico de la familia.

3.4.2. Relación con Occidente

El pueblo Shipibo-Konibo está inserto en un sistema político impuesto por el estado, por lo tanto, si bien mantienen autoridades comunales “tradicionales”²⁰⁴, deben manejar el juego político establecido y elegir alcaldes y autoridades regionales.

Existe, cada vez más, presencia del pueblo Shipibo-Konibo en la ciudad de Pucallpa, principalmente en lo referente a la venta de artesanías, pero también tienen presencia en otras áreas como programas radiales bilingües, por ejemplo²⁰⁵, o en la política. Hay una creciente presencia de shipibos en puestos políticos en municipios y el gobierno regional, sin embargo surge la interrogante de hasta qué punto pueden influenciar realmente en un cambio estructural en la política que considere sus formas tradicionales de gobierno, o son éstos los que se adaptan al sistema establecido. Esto es muy claro ya que la visión de liderazgo y poder en la tradición shipiba es diametralmente opuesta

²⁰⁴ Como ya hemos visto, el concepto de comunidad nativa también fue impuesto por el estado.

²⁰⁵ Regan 2006

a la que rige hoy nuestras esferas políticas, tal como nos lo explica Clara Cárdenas:

Tradicionalmente la estructura política de los shipibo-conibo ha sido de naturaleza acéfala. La persona que desempeña el rol de autoridad lo hacía en forma pasajera y sobre un reducido número de familias. Por otro lado la autoridad significaba prestigio tal vez, pero no poder.²⁰⁶

Por lo tanto, la influencia política que pueden tener los líderes shipibos es relativa. En palabras de Tubino y Zariquiey, “a pesar del altamente meritorio trabajo político que los shipibos realizan en la ciudad (...) la sociedad mestiza no los ha incorporado y (...) su relación con los pueblos indígenas se basa en un asunto más bien folclórico y comercial.”²⁰⁷.

Pero también hay una creciente presencia de los elementos mestizos en las propias comunidades. El caso más evidente es el de los utensilios de cocina. Por ejemplo, “la olla de aluminio ha reemplazado al quentí de barro”²⁰⁸ además de los baldes y envases plásticos que se utilizan. También lo podemos notar en la ropa, o en el caso de la presencia de televisores y radios. Hacer que una comunidad progrese significa poner luz eléctrica o construir con cemento. Las cosas materiales occidentales son símbolos de modernidad y bienestar, y poco a poco están reemplazando los materiales y objetos tradicionales.

Es una realidad que los shipibos son discriminados por los mestizos y por lo tanto, principalmente los shipibos que viven en la ciudad, están cambiando sus costumbres y adoptando las de los mestizos; incluso llegando al punto en que son los mismos shipibos los que discriminan a sus pares menos “amestizados” como se ve en el siguiente ejemplo:

²⁰⁶ Cárdenas 1989: 79

²⁰⁷ Tubino y Zariquiey p.89

²⁰⁸ Heath. El tiempo nos venció. Los Shipibo del Ucayali. En: ICPNA 2002: 22

Suponiendo que este individuo discriminado en particular sea un migrante shipibo que llegó a Lima, podría ocurrir que, al visitar la comunidad de la que es originario, ese mismo individuo sea mejor valorado por los comuneros gracias a su manejo de castellano y que, además, este individuo discrimine a quienes no han salido de la comunidad y, en ese sentido, poseen un castellano más interferido.²⁰⁹

El idioma es uno de los principales bastiones (y uno de los últimos) que tienen los shipibos para desarrollar su identidad. Hasta hace unos años, “el idioma, la deformación craneana²¹⁰ y la mutilación femenina (eran) criterios de identificación étnica”²¹¹ sin embargo, dos de esos tres aspectos ya han desaparecido. “Es como si, en la idiosincrasia de los shipibos, ser shipibo fuera simplemente hablar shipibo y como si la cultura empezara a reducirse, penosamente, al ámbito de la lengua.”²¹²

3.4.3. Pérdida de valores

El pueblo Shipibo-Konibo ha tenido tradicionalmente una serie de valores muy claros que regían su vida, siempre ligados a la convivencia con el río, las plantas y los animales. Al entrar en contacto con la sociedad mestiza suceden dos cosas: los mestizos critican la forma de vida de los shipibos y los shipibos adoptan los vicios de los mestizos. A este respecto Angel Soria nos dice:

El pueblo shipibo, el pueblo indígena, nunca ha sabido robar, nunca ha sabido robar, nunca ha sido mentiroso, nunca ha sido ocioso, y los hispanos hablantes nos insultan diciendo que nosotros somos ociosos. No somos ociosos, es que nosotros sabemos vivir con el bosque, sabemos vivir con los animales, sabemos cómo tenemos que pescar.

²⁰⁹ Tubino y Zariquiey p.53

²¹⁰ En el pasado a los niños shipibos les ponían una tablilla en la cabeza para que este se aplane en la zona de la frente. Era un símbolo de identidad y belleza.

²¹¹ Tournon 2002: 98

²¹² Tubino y Zariquiey p.113

Por eso es que nosotros no pensamos vivir tan solo diez o veinte años. Todo una vida. Morimos nosotros y van a estar nuestros hijos, nuestros nietos. ¿qué van a comer?. Cuando empleamos tremendas redes, tremendas trampas grandes solamente por plata. Tumbamos o vender los árboles de nuestro terreno, de nuestro territorio; vender nuestra cultura, los chamanes ahí, regalando también por dinero, peleando entre nosotros. Ahora la pelea es también entre los mismos shipibos.²¹³

Antiguamente, una de las pruebas que había para ver si un joven podía ser un buen marido era si tenía callos en las manos, porque significaba que era trabajador, lo cual es una prueba de la importancia que tenía el trabajo para los shipibos. Por otro lado, la familia siempre fue lo más importante. “Comparten todo con su familia. La generosidad es una cualidad muy estimada por los Shipibo”²¹⁴ y por eso, también, sólo se consume de la naturaleza lo que se necesita. La ambición, que es tan apreciada en el mundo occidental, para los shipibos es sinónimo de una muerte anunciada. Hasta el día de hoy, en las comunidades más tradicionales, se respira un aire de confianza. Las casas no tienen paredes y a nadie se le ocurre coger las cosas que no son propias. Los animales se pasean por la comunidad y todos los pobladores saben quiénes son sus dueños. Sin embargo, “ahora el shipibo construye un cerco alrededor de su casa para protegerse del mundo”²¹⁵

Estos valores se pierden al contacto con los mestizos quienes, cuando llegan a una comunidad, agarran las cosas sin pedir permiso. Adicionalmente se genera un conflicto al momento de usar las *cochas*. Los nativos tienen una gran conciencia ecológica y un gran dominio en el manejo de recursos naturales, sin embargo, “los conflictos surgen con los mestizos quienes entran a las *cochas* y

²¹³ Soria, Ángel 2006

²¹⁴ Heath. El tiempo nos venció. Los Shipibo del Ucayali. En: ICPNA 2002: 19

²¹⁵ Ibid p.23

realizan una pesca del tipo comercial²¹⁶. Por otro lado, en la ciudad, los shipibos entran a la inevitable dinámica del mercado y el dinero está generando, como dice Ángel, que los shipibos pierdan sus valores tradicionales y se peleen entre ellos.

Carolyn Heat hace una buena síntesis de lo que está pasando con el pueblo Shipibo – Konibo:

... el nativo cambia en contacto con la nueva sociedad. Pierde sus valores tradicionales y generalmente adopta los aspectos negativos de la cultura dominante. Aprende por primera vez el valor artificial del dinero y la importancia de ser poseedor de cosas materiales.²¹⁷

²¹⁶ Cárdenas 1989: 55

²¹⁷ Heath. El tiempo nos venció. Los Shipibo del Ucayali. En: ICPNA 2002: 19

CAPÍTULO IV

4. TEATRO INTERCULTURAL UCAYALI 2006

Quisiera comenzar diciendo que todas las reflexiones que vienen a continuación han sido producto de la experiencia tanto de los talleres de teatro como de la preparación y presentaciones del espectáculo teatral realizado en el proyecto "Teatro Intercultural: Ucayali 2006". La información ha sido recopilada a partir de la observación y la vivencia de un proceso de interculturalidad a través del teatro, y a través de entrevistas y conversaciones con los participantes del proyecto, principalmente.

Estoy convencido de que de no haber sido por la experiencia de los ejercicios teatrales, la convivencia dentro de un ambiente de juego y trabajo y lo que éstos suscitaban, no podríamos haber llegado a esclarecer tantos aspectos, tanto de las características culturales shipiba y mestiza, como de la relación que existe entre ellas.

4.1. Elementos de la comunicación intercultural y el teatro

4.1.1. El cuerpo

Durante las primeras fechas del proyecto se trabajó de manera individual y con los grupos étnicos separados: por un lado los shipibos y por otro los mestizos. Desde el primer momento surgen semejanzas y diferencias en el manejo del cuerpo.

Yo pensaba que los indígenas tenían un manejo del cuerpo más desarrollado. No son muy flexibles, tienen la columna tiesa y tienen problemas de coordinación. Sin embargo, hay ciertas actividades para las que tienen una gran destreza, por ejemplo, treparse a los árboles o utilizar el machete. Tienen mucha precisión, agilidad y equilibrio.

Un aspecto que me llamó la atención fue la utilización de las manos en el momento de conversar. Expresan mucho y grafican lo que están hablando pero sin que resulte redundante. Eso se aprecia sobre todo cuando hablan en idioma shipibo.

Si bien los grupos mestizo y shipibo son distintos y viven en constante conflicto, hay elementos en común que se deben mencionar y que provienen del hecho de que, al fin y al cabo, mestizos y shipibos forman una sola cultura amazónica.²¹⁸ Uno de los primeros ejercicios que realizamos fue el de reconocimiento del cuerpo a través del tacto. (ANEXO 5, ejercicio 1). En este ejercicio, cada uno de los participantes se debe tocar el cuerpo. Cuando se debían tocar los senos, genitales y nalgas no tuvieron mayor reparo en hacerlo, e inclusive no tuvieron reparo en manifestar que les causaba placer. Sin embargo, cuando he realizado el mismo ejercicio con jóvenes limeños, hubo mucho pudor y hasta censura.

En general hay una cultura corporal muy libre, en donde hay mucho contacto físico sin que éste tenga una connotación sexual o erótica.

4.1.2. El espacio y la utilización de objetos

El segundo día de taller trabajamos nuevamente con los grupos separados. Ambos grupos tenían que realizar una representación de la vida cotidiana de su cultura. Para preparar la escena, los mestizos se pusieron a conversar y

²¹⁸ Regan 2006

discutir, sin embargo los shipibos, después de unas pocas coordinaciones, empezaron a armar una escenografía con ramas, piedras, mesas y sillas.

En el momento de representar las escenas, ambos grupos eran relativamente convencionales utilizando un escenario frontal, sin embargo los shipibos, a lo largo del tiempo del taller, desarrollaron en sus creaciones escenas simultáneas y llenaban muy bien el espacio apoderándose del mismo.

En una de las improvisaciones que realizamos, mestizos y shipibos debían buscar un nuevo lugar para vivir y casualmente coincidían en el mismo sitio. Aunque el grupo de mestizos llegó primero al lugar designado, apenas llegaron los shipibos invadieron el espacio transformándolo y desplazando a los mestizos a un rincón.

Los shipibos han tenido una tradición semi – nómada, por lo tanto están acostumbrados a llegar a un lugar y ocupar su espacio. Aunque los shipibos con los que hemos trabajado ya no viven de esa manera, podemos ver el reflejo de su pasado.

En el teatro creamos otra realidad. Una realidad alternativa²¹⁹ en la cual todo es válido. En esa realidad alternativa (que también está presente en los juegos infantiles), una escoba se convierte en un caballo, la tapa de una olla en el timón de un auto, etcétera. Sobre todo los shipibos tienen una gran facilidad para la transformación de objetos. Al momento de transformarlo lo hacen con gran precisión de manera que no queda ninguna duda al espectador sobre qué objeto está siendo representado. De esta manera, pueden convertir un zapato en un pescado y una silla en una fogata, y a nosotros no nos cabía duda de lo que eran.

²¹⁹ Chiarella, Jorge. La naturaleza del teatro. Texto no editado

4.1.3. Voz

Ninguno de los dos grupos tiene una voz trabajada. No hay un desarrollo de resonadores ni de vocalización (salvo Jim Sau García, uno de los participantes mestizos, quien es profesor de oratoria). En su mayoría, además son desafinados.

El idioma shipibo utiliza sonidos distintos al castellano, y en general tienen la tendencia a utilizar un volumen más bajo. Además suelen hablar unos encima de otros sin que exista una lucha por sobresalir. Hablan simultáneamente y escuchan todo lo que hablan.

4.1.4. Capacidad de observación e improvisación

Los jóvenes con los que hemos trabajado, tienen una gran capacidad de observación y una gran memoria. Además por supuesto de capacidad de imitación. El primer día se hizo el ejercicio del árbol en el cual cada uno empieza siendo semilla y termina convirtiéndose en un árbol (ANEXO 5, ejercicio 2). Cada uno de ellos decidió en qué árbol convertirse. Todos sabían exactamente qué árboles habían sido y sus características. Lo mismo cuando hicimos el mismo ejercicio pero con animales.

Una vez más quisiera compararlos con jóvenes limeños a quienes no sólo les cuesta más transformarse en un árbol o un animal, sino que no tienen un recuerdo claro y concreto para imitar.

Tienen una gran capacidad de juego y los motiva jugar. Se realizó un ejercicio llamado “freeze” (ANEXO 5, ejercicio 19) en el cual se crean pequeños momentos improvisados partiendo de posiciones corporales. Este tipo de improvisación requiere de una gran capacidad de observación y creatividad, lo cual los motivaba mucho. Sin embargo el nivel de profundización es bajo.

4.2. La identidad

Desde el primer día de talleres se desarrolló el tema de la identidad tanto para los shipibos como para los mestizos. El esquema de los talleres (ver ANEXO 4: Cronograma) refleja cómo se inicia trabajando una exploración de búsqueda y creatividad individual (ANEXO 5, ejercicios 2, 6, 7, 8, 9) y también una exploración de la identidad de cada cultura por separado (ANEXO 5, ejercicios 5, 10). Antes de intentar conocer al otro, debemos tratar de conocernos a nosotros mismos.

En este proceso pudimos encontrar varios rasgos característicos de ambas culturas. Salió a la luz que los mestizos no conocen bien su historia, la de su ciudad o la de su barrio. Algunos conocen la historia de los libros del colegio, pero no tienen una identidad tan clara. Tienen orígenes diversos pero a qué pertenecen, para ellos es incierto.

Los shipibos con los que trabajamos son un producto un tanto especial porque la mayoría ya no pertenece a una cultura tradicional shipiba. Muchos no saben realizar las actividades tradicionales como el cuidado de la chacra o la pesca; pero tampoco son aceptados como miembros de la ciudad. Por lo tanto, si bien se reconocen como shipibos, adoptan costumbres mestizas y no son aceptados a cabalidad por ninguna de las dos culturas, y ellos tampoco están seguros de cuál es su identidad. Como dice Lener Guimaraes, tienen dos imanes que luchan entre sí: uno externo y otro interno de su cultura tradicional (Ver capítulo 3.4 de esta tesis).

Por otro lado, tanto shipibos como mestizos reconocen que existen shipibos que desprecian su cultura e incluso la niegan, y que, de una u otra manera, ellos también pueden caer en eso.

En una de las conversaciones en los primeros días del taller, Gian Carlo Fernandez, uno de los participantes mestizos, hizo una reflexión sobre la identidad que se puede aplicar a todas las culturas:

Cuando escuchamos o vemos que nuestra cultura o nuestra imaginación dice que nuestra cultura es menos o es poca, nos da vergüenza, y que imitamos muchas veces ¿no? lo que las otras culturas hacen, lo que otras culturas dicen, entonces ya nos acoplamos, nos aceptamos acercándonos, y cogemos más de esa cultura y el final nos olvidamos de nosotros mismos. Y cuando volvemos a nuestros orígenes ya ni caso le hacemos, ya ni caso le queremos dar. Entonces es una pérdida. Entonces estamos diciendo que nuestra identidad no está lo suficientemente fuerte, no está fortalecida con nosotros mismos.²²⁰

Vemos aquí que hay una conciencia muy clara tanto de la pérdida de identidad como de sus razones. Lo que no está tan claro es qué se debe hacer para frenar ese proceso.

4.2.1. Uso de la lengua

Hemos visto que el lenguaje es uno de los rasgos más característicos de las culturas (Cap. 2.2.1.1) Durante todo el periodo del taller decidimos usar tanto el idioma shipibo como el castellano. Si queremos trabajar la identidad de las culturas no podemos reprimir algo tan importante como el idioma. El primer día, después de realizar el ejercicio del árbol, tuvimos una conversación en la cual cada uno explicaba cómo había sido su proceso. Todos lo hicieron en castellano. Entonces le pedí a Aydé Soria (Rama) que nos explique nuevamente su proceso pero en shipibo, y realmente, tanto para mí como para los demás mestizos quienes no entendemos el idioma shipibo, la explicación en

²²⁰ Fernandez, Gian Carlo. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006

shipibo fue mucho más rica y entendimos cosas que antes no se habían entendido. Aquí tuvimos un ejemplo claro de cómo la imposibilidad de comunicarse en el idioma materno y forzar a que el castellano sea la única lengua oficial, puede hacer que perdamos una serie de conceptos, ideas y pensamientos que se reflejan a través del uso de la lengua originaria.

Durante el taller se usaron ambas lenguas en todo momento, lo cual generó una situación particular: Los shipibos hablan castellano, pero los mestizos no hablan shipibo. Por lo tanto, de alguna manera, los mestizos estuvieron (estuvimos) en una situación de desventaja.

4.3. Sobre mestizos y shipibos

En este grupo en especial no pudimos encontrar en una primera instancia, mayores diferencias entre shipibos y mestizos. Es importante recordar que los shipibos con los que trabajamos viven y en su mayoría han crecido en la ciudad de Pucallpa.

Una de las cosas que encontramos a través de uno de los ejercicios (ANEXO 5, ejercicio 5) es que en ambas sociedades hay una fuerte presencia del machismo. En ambas la mujer atiende al hombre, y en la escena del grupo shipibo se vio además cómo al momento de comer, hombres y mujeres lo hacen por separado. Sin embargo los mismos participantes afirman que en ambas culturas eso está desapareciendo lentamente.

Ambos grupos han presentado escenas en donde hay una fuerte crítica a los valores que rigen los tiempos actuales y existe una suerte de añoranza del pasado.

4.3.1. Pérdida de identidad y valores shipibos

En el momento de crear una escena sobre la cultura, los shipibos plantearon una escena de comunión, en donde la familia se muestra extensa y unida. Uno de los principales valores de la sociedad shipiba es la familia (Ver capítulo 3.4.3) y eso se dejó ver en la escena creada. El argumento era el siguiente: Una joven pareja recién casada está construyendo su casa. Todos los vecinos los ayudan haciendo *minga* mientras toman masato y comen. Termina en una fiesta con baile colectivo.

Esa situación es muy común en las comunidades, sin embargo al llegar a la ciudad, todo cambia. Alexander Shimpukat (Shimpu) nos cuenta lo siguiente:

Quando alguien mataba, pescaba así animales grandes, mataba, y le llamaban; compartían todo. Si uno mismo se iba a pescar o a cazar traía algo grande, llamado a todos los de la comunidad, venían todos y a los que han llamado venían con sus platos, con su así, con todo su familia y se juntaban en uno solo y comían, se repartían todo y cada uno traía sus comidas y se juntaba todo.²²¹

Aydé Soria (Rama) lo complementa:

Quien cocinaba traían sus comidas, los que no cocinaban venían con su plato nomás. Y así siempre compartían. (...) ahora ya no es así. Ahora es diferente. Mi vecino puede ser un shipibo pero ya no llamo.²²²

Esos valores tan importantes para la concepción de los shipibos se están perdiendo, y los jóvenes son conscientes de ello.

²²¹ Shimpukat, Alexander. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006

²²² Soria Aydé. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006. De ahora en adelante: Soria, Aydé 2006.

4.3.2. Los shipibos y la ciudad

Existe entre los jóvenes que participaron del proyecto la visión de que es en la ciudad en donde se pierden los valores y las costumbres shipibas y, en una segunda instancia, se reproduce en la comunidad.

Jim Sau García, uno de los jóvenes mestizos del proyecto nos explica su visión de una de las escenas de los shipibos:

Ha pasado un tiempo cuando ya se quieren amestizar o ser más ciudadanos, es donde ya vienen y olvidan sus... y sienten muchas veces vergüenza de pertenecer a su... que es las dos partes: la hija que no reconoció su mamá y el primo que se fue a vivir a la ciudad, y ya volvió con esta actitud totalmente ciudadina.²²³

La escena a la que se refiere Jim Sau se dividía en dos partes: La primera trataba de una joven shipiba que negaba a su madre porque llevaba traje típico²²⁴. En la segunda parte, un joven shipibo que había estado en la ciudad, regresaba a la comunidad y ya no quería ni comer pescado.

Por otro lado, la ciudad también está haciendo que los shipibos pierdan uno de sus últimos símbolos de identidad que les queda: el idioma. Para estos jóvenes, los responsables son los mismos shipibos como nos explican Ephraín Ramírez (Senen Yoi) y Rama:

Eso es lo que pasa mayormente aquí en la ciudad (...) a veces los chibolos ya se olvidan porque los padres tampoco no les aconsejan (...) pero mayormente en las comunidades no pierden totalmente esas costumbres.²²⁵

²²³ García, Jim Sau. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: García, Jim Sau 2006

²²⁴ Este ejercicio fue la base para crear la escena de la discriminación 1 del espectáculo

²²⁵ Ramírez, Ephrain. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa julio 2006

Ahora los chiquitos también ya ni quieren hablar en shipibo, ya todos hablan castellano, o sea el mismo padre les enseña a hablar en castellano.²²⁶

4.3.3. Los mestizos

En el ejercicio de representación de la cultura (ANEXO 5, ejercicio 5), los mestizos plantearon una familia disfuncional e individualista. La hija mayor va a la universidad, el hijo menor es un consentido y el papá es renegón y machista pero muy consentidor con el hijo. La madre es un poco amargada y no aguanta los caprichos del padre. Los mestizos dejaron ver una tendencia a la exageración y al estereotipo.

Durante la conversación, todos corroboraron que lo escenificado corresponde a la realidad.

Encontramos entonces que hay una visión crítica de parte de los mestizos sobre su sociedad, sin embargo presentan la educación como uno de los principales valores. Esto se vio con mayor claridad cuando realizamos la escena de la representación de la cultura (ANEXO 5, ejercicio 10).

Los mestizos representaron un grupo de amigos en cinco momentos de su vida: niñez, adolescencia, juventud, adultez y vejez. En la escena de adolescencia, todos abusaban de uno de los jóvenes obligándolo a hacerles la tarea. Ese mismo joven en la adultez se convierte en un político que postula al municipio. El único que estudió tiene una adultez relativamente exitosa.

²²⁶ Soria Aydé 2006

4.3.4. Conocimiento mutuo

Es claro que los mestizos conocen menos a los shipibos que éstos a los mestizos.

Resulta evidente que la sociedad o cultura dominante en la región es la mestiza (capítulo 1.4.2). Por lo tanto los shipibos necesitan aprender sus costumbres para poder entrar en la dinámica social. Es por esto que son los shipibos los que aprenden el castellano, los que cambian de vestimenta e incluso de costumbre al relacionarse con las personas. En palabras de Jorge Soria:

Los mestizos no nos conocen muy bien a nosotros, estando, viviendo con nosotros acá en la Amazonía, pero nosotros sí conocemos a ellos porque estamos conviviendo y estamos, están, estamos haciendo trabajos con ellos, estamos estudiando en la universidad, y vivimos en los centros, en los distintos centros que puede haber acá en Pucallpa, estamos estudiando conjuntamente con ellos²²⁷

Los mestizos no tienen la necesidad de aprender sobre la cultura shipiba. No conocen la lengua, no conocen las costumbres, y muchos ni siquiera conocen una comunidad nativa. Para ellos, conocer la cultura de los nativos no significa acceder a puestos de trabajo ni ser parte de la sociedad.

Es verdad que todos los mestizos saben de la existencia de los shipibos, incluso de la importancia que tienen en la región, pero no los conocen realmente como nos cuenta Jim Sau:

El conocimiento que ahora tenemos ahora los mestizos o los de la ciudad es que la tradición shipiba, la tradición que ha tenido esa cultura, un poco de su historia, pero poco sabemos cómo es que viven

²²⁷ Soria, Jorge. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: Soria, Jorge 2006

ahora los shipibos, cómo son los shipibos del 2006. No nos están enseñando y poco lo podemos observar.²²⁸

O en palabras de Vera Ramos, una de las participantes mestizas, quien decía que uno de los aportes del proyecto fue que le dio la oportunidad de “aprender sobre esta cultura, que la tengo en mi propia región pero no sé nada.”²²⁹

4.3.5. Prejuicios mutuos

Es importante tener claro que el prejuicio no solo se da desde los mestizos hacia los shipibos, sino que también sucede lo contrario. En la entrevista con Rama, cuando le preguntamos cómo era la relación con los mestizos nos dijo que “sí, antes nos decían que los mestizos eran malos, o sea que los occidentales ¿no? Nos enseñaban malas cosas.”²³⁰

En una segunda etapa del taller realizamos un ejercicio en el cual queríamos confrontar los prejuicios que los participantes tenían sobre la otra cultura. Cada grupo debía crear una escena representando al otro. (ANEXO 5, Ejercicio 12).

Los shipibos hicieron una escena en la que un maderero va por la calle y contrata a una prostituta. Luego va donde su hijo y le da plata. Saliendo de casa de su hijo lo asaltan. El hijo tenía aspiraciones políticas y se lanza de candidato prometiendo todo. Durante toda la escena hay un vendedor ambulante ofreciendo caramelos al público.

Los mestizos representaron a una familia shipiba. El papá pesca, llega a su casa esperando que su mujer lo atienda. Llegan dos hombres y la hija le dice a la madre que uno le gusta. La madre se lo dice al padre y éste, basándose en

²²⁸ García, Jim Sau 2006

²²⁹ Ramos, Vera. Entrevista. Pucallpa 2006. De ahora en adelante: Ramos, Vera 2006

²³⁰ Soria, Aydé 2006

qué tan fuerte es y qué tan trabajador puede ser el joven, escoge al esposo. Los mestizos actuaron sin polo y se pintaron la cara.

Inmediatamente nos damos cuenta una vez más de que los shipibos conocen más a los mestizos. La escena que éstos representaron revela una costumbre que ya no se utiliza en las comunidades shipibas. En el colegio les enseñan un poco de tradiciones shipibas, pero no conocen a los shipibos de hoy.

La escena realizada por los shipibos fue percibida como muy real. Existe entonces una visión muy negativa de la sociedad mestiza y sus características tanto por parte de los shipibos como de los mestizos. Estas características serían prostitución, delincuencia, ambición de poder al que se llega a través de engaños y pobreza.

La visión del mundo y los valores mestizos es negativa, sin embargo es la que maneja la sociedad y la que hay que adoptar para ser aceptado en el sistema.

Si bien hemos afirmado que los shipibos conocen más a los mestizos, realmente no se conocen mutuamente. Y no se conocen porque no se quieren conocer, porque hay un fuerte resentimiento y prejuicio mutuo que bloquea cualquier posibilidad real de conocimiento. Tenemos que empezar a romper ese prejuicio para poder acceder a la otra cultura y verla con ojos infantiles, como si todo fuera nuevo y sorprendente.

4.4. Las presentaciones

Como culminación del proyecto, realizamos presentaciones en 3 comunidades shipibo del Bajo Ucayali: Paoyhan, Alfonso Ugarte y Panaillo; y dos presentaciones en la Plaza de Armas de Pucallpa. Todas las presentaciones fueron en espacios abiertos y el público tenía total libertad para apreciar el espectáculo. Al final de cada una de las presentaciones, los actores se acercaban al público a conversar sobre la obra. Después teníamos reuniones

para conversar sobre la presentación y sobre cualquier problema que pudiera haber surgido durante el viaje.

4.4.1. Viaje a las comunidades

Salimos un sábado por la tarde y viajamos toda la noche por el río hasta llegar a Paoyhan para ver el amanecer. Apenas llegamos nos reunimos para coordinar las actividades del día y Jeiser Suarez, el productor del proyecto, llamó la atención sobre nuestro lenguaje. En la ciudad estamos acostumbrados a hablar muy fuerte y a decir muchas groserías, pero en la comunidad no es así. Ya había un primer choque cultural entre el grupo y el lugar al que estábamos llegando.

La convivencia permitió que afloraran cosas que hasta ese momento seguían ocultas. Por ejemplo, una de las cosas más evidentes fue que se dio naturalmente una inversión en el estatus cultural. Por diversas razones tales como el dominio de los dos idiomas o la facilidad para el trabajo escénico; los shipibos estaban, de alguna manera, por encima de los mestizos. Eso se potenció durante el viaje a las comunidades ya que, adicionalmente, los shipibos estaban en un entorno natural para ellos.

Por otro lado, durante esta gira que realizamos por las comunidades, se dio forzosamente una convivencia intensa y, por supuesto, hubo tensiones y conflictos. Se estableció una dinámica como la que se establece en cualquier grupo: los flojos, los que trabajan, los *chongueros*²³¹, los callados, los entradores, los retraídos, etcétera. Y coincidió con que los mestizos eran más retraídos. Por otro lado, había una percepción de que los mestizos no ayudaban en los trabajos, ya sea cargando o cocinando. Si hubiera sido un grupo homogéneo, se hubiera dicho: tal persona no ayuda, pero al haber dos grupos culturales, por la actitud de uno o dos se englobaba a la totalidad.

²³¹ los *chongueros* son aquellos individuos que hacen de todo una broma. Generalmente son muy bullangueros.

La última noche del viaje en la comunidad de Panaillo, hubo una confrontación en donde se habló de los problemas del viaje. Los mestizos se habían sentido, muchas veces, excluidos y hasta agredidos porque los shipibos hablaban en su lengua. A veces hacían bromas y cuando se pedía una traducción, nunca llegaba.

Adicionalmente, los shipibos sentían que los mestizos se autoexcluían. Nicolás Zevallos, un joven estudiante de Derecho de la Universidad Católica que nos acompañó al viaje, nos explica lo que percibió:

Lo que existió clarito fue la inversión del grupo dominante. El grupo dominante fue shipibo. Y es complicado asumir la responsabilidad de ser el grupo dominante, culturalmente dominante, porque tú simplemente te manejas bajo tus propios estándares (...) sin reflexionar que a tu alrededor también hay otros que tal vez no comparten plenamente lo que estás dando o cómo te manejas y eso genera un resentimiento, eso genera un desconocimiento y eso fue lo que se vivió. Los chicos mestizos o los que se denominaron mestizos sentían como que estaban excluidos, estaban aislados, y yo estoy más que seguro que esa es la misma sensación que tiene un shipibo en la comunidad occidental, (...) que quiere participar bajo sus propios parámetros pero no puede hacerlo porque simplemente lo desconocen o pasan por encima suyo.²³²

Para entender esta sensación es importante que hablemos un poco de la risa en el pueblo Shipibo – Konibo.

²³² Zevallos, Nicolás. Entrevista Pucallpa agosto 2006. De ahora en adelante: Zevallos 2006

La risa en el pueblo Shipibo – Konibo

Por alguna razón, los shipibos se pasan el día riéndose y haciendo bromas. Realizan muchos juegos de palabras que solo funcionan en shipibo y les gusta comparar a las personas con cosas y animales. Para mí, limeño acostumbrado al sarcasmo y a un sentido del humor agresivo, era sorprendente la capacidad infantil de los shipibos para hacer bromas.

Un día, en mi intento por aprender shipibo, dije erróneamente: “nokon haneriki mia”. *Nokon haneriki* se podría traducir como “mi nombre es” y *mia* significa “tú”. Por lo tanto había dicho “mi nombre es tú”. Esa confusión generó tanta risa que incluso el día de hoy, después de varios meses, la recuerdan y se ríen.

La risa, la burla inocente, es parte indelible de la cultura shipiba, sin embargo, como ya hemos visto, eso generaba confusión en algunos participantes mestizos quienes sentían que los shipibos se burlaban de ellos.

Otras reflexiones

Otro aspecto importante que salió a flote fue el rol de la mujer en el mundo shipibo. Una vez más, veamos la percepción de Nicolás Zevallos:

Una de las cosas que más me llamó la atención fue justamente ese tema de las mujeres mestizas y las mujeres shipibas ¿no?. Cuando se daba el cotidiano, lo que pasaba en el diario cuando era momento de cocinar (...) las mujeres shipibas corrían a la cocina porque era su disposición natural ¿no? Sin juzgar que esté bien o esté mal pero el punto es que lo hacían. Pero, por ejemplo, Verita (...) que es mestiza, no lo hacía; y en esa discusión el último día surgió ese tema.²³³

²³³ Zevallos 2006

Aún es muy fuerte en el mundo shipibo el hecho de que la mujer atiende al hombre. Eso es algo que, como dice Nicolás, no debemos juzgar, pero tampoco podemos dejarlo de lado. Si bien es cierto que en la sociedad mestiza también hay un fuerte machismo, es importante aprender cómo se manifiestan los roles de género como parte fundamental de cada cultura, para así, evitar hacer juicios de valor infundados.

Durante las presentaciones hubo una aceptación bastante buena por parte de los pobladores. Y la risa y la diversión llevaron a que los actores shipibos desarrollaran su vocación natural a la improvisación en las partes de la obra habladas en shipibo. Sin embargo, la risa no fue un impedimento para que el mensaje que el grupo estaba llevando llegue a cabalidad. Eso lo comprobamos en las conversaciones que teníamos después de las funciones en las cuales tanto adultos como niños nos explicaban con mucha claridad lo que habían visto.

Sin embargo, uno de los principales valores de las presentaciones en las comunidades fue que los actores llevaron a la comunidad su punto de vista sobre cómo es la vida en la ciudad y la relación entre culturas. Eso nos lo hace ver Leonardo Lomas Castro, jefe de la comunidad de Paoyhan:

Para mi ha sido muy bonito porque eso a veces nos hace despertar de que muchos jóvenes no saben lo que se está pasando hoy en día (...) A veces los muchachos o los jóvenes estudiantes de la comunidad no tienen posibilidad de ir a las ciudades, a veces viven acá no más y no tienen mucho conocimiento sobre esa presentación que han demostrado ayer en la noche.²³⁴

²³⁴ Lomas Castro, Leonardo. Entrevista. Paoyhan, agosto del 2006

Los shipibos del grupo se sintieron muy bien durante las presentaciones en las comunidades, sin embargo se acercaba el momento más difícil para ellos: Actuar en su idioma ante un público mestizo en la ciudad.

4.4.2. Presentaciones en la ciudad

Tuvimos dos presentaciones en la Plaza de Armas de la ciudad de Pucallpa. Muchos shipibos estaban muy nerviosos porque pensaban que el público se iba a burlar de ellos por actuar en shipibo, o no iban a entenderles. Incluso se planteó la propuesta de que todo el espectáculo sea en castellano, lo cual fue descartado inmediatamente.

Por otro lado, los mestizos se sentían más tranquilos ya que estaban en su ambiente. Jorge Caparó, profesor del taller de artes plásticas del proyecto, también tuvo la misma impresión:

Yo sentí que el grupo mestizo estaba como que achicado, se sentían un poco intimidados por este grupo masivo de shipibos tanto de actores como del público (...) en la ciudad se invierte todo. (...) como es lógico, los mestizos sacaron adelante todo su repertorio.²³⁵

Salimos a la calle y las funciones salieron bastante bien. Pudimos notar que el público era distinto. El rasgo más evidente fue la cercanía. En las presentaciones en las comunidades el público se colocaba relativamente lejos. Tenía recelo de acercarse demasiado. Sin embargo en la ciudad, a cada momento se iba reduciendo el escenario porque se empujaban para ver mejor.²³⁶

²³⁵ Caparó, Jorge. Entrevista Pucallpa, agosto 2006

²³⁶ Recordemos los capítulos 1.3.2 Creador – Público cuando hablamos de la importancia del público en la creación teatral, y el capítulo 2.2.1.2 Comunicación no verbal, cuando hablamos de proxemia.

Por otro lado, en la ciudad es más difícil captar la atención porque hay demasiado ruido. Sin embargo hubo una buena cantidad de espectadores las dos noches.

Hemos descrito, a lo largo de este capítulo cómo fue el proceso del trabajo en Pucallpa y cómo, a través de la escenificación y la convivencia, surgieron cosas de los shipibos y los mestizos que de otra manera no hubieran salido. Justamente a eso vamos en el siguiente capítulo de conclusiones: al valor de la herramienta del teatro para las relaciones interculturales en sus distintos aspectos, y a una reflexión sobre la interculturalidad en sí.

CONCLUSIONES

Reflexiones sobre la Interculturalidad

Como resultado de esta tesis, tanto del marco teórico como de la aplicación del trabajo de campo, hemos encontrado que para que se pueda dar una verdadera relación intercultural debe haber una serie de condiciones mínimas. Creemos que algunas de las más importantes son:

Voluntad

Para que la relación intercultural se pueda desarrollar efectivamente, tiene que existir primeramente, voluntad de parte de los protagonistas de la misma. Si alguna de las partes no tiene esta voluntad, simplemente se pierde posibilidad de entablar un tipo de relación intercultural. Recordemos el capítulo 2.1.3.1 Problemas de las relaciones entre culturas, cuando vemos que en el proceso de asimilación o el rechazo, no existe voluntad de al menos una de las partes para entablar una verdadera relación intercultural

Capacidad para ponerse en el lugar del otro

Tener la voluntad para entablar la relación intercultural es imprescindible, pero no suficiente. Muchas veces nuestros prejuicios o temores nos nublan. Los protagonistas tienen que tener la posibilidad de *ponerse en los zapatos* del miembro de la otra cultura y hacer un intento sincero por comprender su estilo de vida. Esto no significa que deba compartirlo, pero sí comprender que las

costumbres y la forma de ver el mundo del otro son tan válidas como las propias.

Por otro lado, cada cultura tiene valores determinados, tiene formas de mirar el mundo que los rodea, de relacionarse con la naturaleza, de bromear, de comer, de expresar amor; pero dentro de este contexto general, cada individuo es particular, y sería muy pretencioso decir que todos los miembros de una cultura son de una manera por el comportamiento de un grupo determinado. Por lo tanto, podemos afirmar que los individuos son y no son la cultura. El encuentro intercultural se da entre individuos que tienen ciertas características particulares y no se da entre culturas como conceptos abstractos. Generalizar a un individuo como si fuera una cultura completa, es un error.

Tiempo

La relación intercultural no se puede dar de la noche a la mañana. Para que haya un conocimiento real, se debe dar el tiempo necesario de convivencia. De lo contrario la relación se quedará en un nivel muy superficial. Es importante generar espacios en donde nos demos tiempo para aprender de la otra cultura. Sólo así podremos eliminar los prejuicios y desarrollar la relación.

Herramientas de comunicación adecuadas

Es necesario buscar las mejores formas para lograr la comunicación entre individuos de dos culturas, las cuales pueden cambiar de acuerdo al momento de la relación en que se encuentren. El lenguaje hablado es una forma de relacionarse, así como lo es el arte o la comida. Nosotros planteamos el teatro como una forma muy apropiada pero, por supuesto, no negamos la importancia de otras formas como la comunicación interpersonal o los medios de comunicación masivos.

Equivalencia

Para que se dé una verdadera relación intercultural debemos lograr que haya una situación de equivalencia entre los protagonistas tal como se plantea en la parte final del capítulo 2.1.3 Formas de relación entre culturas, en donde afirmamos que la relación intercultural se basa en un diálogo entre culturas que debe darse en igualdad de condiciones.

No puede haber una situación de superioridad cultural, ni siquiera puede existir la sensación de superioridad, así como tampoco puede haber víctimas; es decir, miembros de una cultura que utilicen su situación de discriminados o maltratados para lograr sus objetivos. Esto nos lleva a mencionar que muchas veces las instituciones que más predicán la necesidad de brindar herramientas para que los pueblos oprimidos puedan surgir, se encargan de mantenerlos hundidos con una actitud asistencialista o paternalista. En estos casos, no necesariamente hay una actitud marcada de superioridad, pero sí hay una victimización del más “débil” desde el punto de vista de ambas partes.

La equivalencia cultural real es fundamental para que se logre un conocimiento verdadero entre las culturas.

La interculturalidad de mestizos y shipibos

Como hemos visto en el capítulo anterior, existen muchas sutilezas y complejidades en la relación entre los mestizos y los shipibos en la ciudad de Pucallpa. En el caso concreto del pueblo shipibo, éstos han sido sometidos tradicionalmente, en cierto modo, por occidente. Como se vio en el capítulo 3.3 Shipibos y el mundo occidental, primero llegaron los misioneros a decirles cómo vivir, no a intercambiar ideologías. Luego los caucheros los convirtieron en esclavos. Muchos pueblos mestizos se instauraron en tierras shipibas. Las misiones evangélicas entraron con más fuerza y hasta ahora tienen una fuerte presencia en las comunidades shipibas haciendo que las costumbres cambien.

Es importante recordar que en el pasado, los shipibos no vivían en comunidad, sino en familias que viajaban por todo el territorio shipibo. La reforma agraria los obligó a vivir en comunidad, pero en su territorio se metieron muchos mestizos, y hasta hoy en día existen serios problemas de titulación de tierras. Los mestizos representan una contradicción: son la modernidad y a veces una aspiración, pero son los invasores y discriminadores. Tradicionalmente, entonces, los shipibos no han sido tomados en cuenta para encontrar la mejor forma de relacionarse.

Muchas veces, esta situación que hasta hoy se mantiene, los lleva a asumirse como víctimas y se aprovechan de esa condición para lograr que les den cosas. Esta actitud sin embargo, no es consciente ni evidente, sino una condición que se respira, que se siente, y que, como ya mencioné, es incentivada por instituciones que pueden tal vez tener una muy buena intención, pero lo único que logran es profundizar las diferencias ya existentes. Por otro lado, no se puede decir que todos los shipibos son así ya que hay una gran cantidad de individuos de esta cultura muy orgullosos y trabajadores por el progreso de su grupo étnico.

Los mestizos por su lado, reconocen que aprender sobre los shipibos no es una prioridad en sus vidas. Sin embargo sufren también la discriminación y la falta de oportunidades cuando vienen a Lima. Se podría adelantar la analogía: Pucallpa es a las comunidades nativas como Lima es a Pucallpa.

A manera de reflexión

Las relaciones interculturales son muy complejas porque tienen que existir muchas condiciones antes y durante la relación. ¿Cómo podemos utilizar el teatro para generar esas condiciones y contribuir a que la relación intercultural se dé a cabalidad?

El teatro como herramienta de comunicación Intercultural

En la experiencia desarrollada, hemos comprobado que el teatro es un medio para dar a conocer ciertos rasgos culturales propios y también la visión que tenemos de la otra cultura. Sin embargo, las relaciones interculturales son mucho más complejas y muchos factores intervienen en ellas.

Teatro, espacio de descubrimiento

Durante un almuerzo, Shimpu nos dijo que nadie les había dado la oportunidad de expresar sus ideas sobre cómo ellos percibían su cultura. El teatro entonces se convierte en un espacio de reflexión y de descubrimiento de las propias características culturales. Gracias a las escenas que hemos armado, hemos podido conocer la opinión que los jóvenes tienen sobre su cultura, que es en muchas ocasiones, una opinión crítica. Lo importante es que muchas de las cosas que surgieron en las improvisaciones no las habían racionalizado, y surgieron de manera natural en las escenas. Nos explica Rama lo que sintió durante el proyecto:

Ahora las cosas que estamos perdiendo, como que lo estamos volviendo a... a revivir, o sea, algo así. Más que todo para no perder la identidad y no olvidarse de las cosas que hacían nuestros antepasados.²³⁷

Durante las semanas de trabajo, shipibos y mestizos han tenido que convivir forzosamente, han tenido que aprender a escuchar a compañeros de la otra cultura y han tenido que bajar un poco la guardia para poder comunicarse con los demás. Como dice Jorge Soria:

²³⁷ Soria, Aydé 2006

Noa onananani itai yoyo ianana nax. Jawekayaki jabaon akai, jawekayaki ja jakon jawekibo non oina nato teatronin noa mas jaton onamai y jabaonribi noa onanai²³⁸

*Nos estamos conociendo con diálogos. Qué es lo que hacen ellos, qué es lo que... son las buenas cosas lo que nosotros vemos. Este teatro nos enseñan más de ellos y ellos también nos conocen.*²³⁹

O como dice Vera Ramos:

Aprendí un poco más haciendo representaciones quizás de lo que nosotros los mestizos creemos cómo son ellos, pero a la vez mirando lo que ellos representan en cada taller, en cada ensayo, cada improvisación que hacen. De acuerdo a eso he podido aprender un poquito más, he podido conocer un poquito más de ellos.²⁴⁰

Eso se logró –en la medida de las posibilidades por el corto tiempo- gracias al ambiente de juego y trabajo que genera el teatro tanto en el nivel de preparación como en el de las presentaciones. Jim Sau lo resume de esta manera:

Es como el árbol que habíamos hecho cierta vez ¿no? Empezamos en semillas, salimos raíces y recién nos podemos estar bien plantados en la tierra. Y de ahí ese árbol va creciendo. Va a tener ramas, va a tener flores. Ese ha sido el proceso. Nos hemos descubierto como somos, como semillas, como personas.²⁴¹

²³⁸ Soria, Jorge 2006

²³⁹ Traducción de Jeiser Suarez

²⁴⁰ Ramos, Vera 2006

²⁴¹ García, Jim Sau 2006

Valores del teatro

Cuando hablamos en el capítulo 1.3 Teatro como medio de comunicación, planteamos dos niveles principales: creador – creador y creador – público. En el contexto del teatro intercultural, el nivel de creador – creador tiene una importancia fundamental ya que, gracias a la cantidad de tiempo y convivencia entre individuos de las distintas culturas, como ya hemos visto, se puede lograr una relación más profunda y un conocimiento más verdadero.

Por otro lado, la metodología de trabajo que se utilizó fue la de creación colectiva (Ver capítulo 1.3.1.2 Creación Colectiva) lo cual generó un ambiente de igualdad de condiciones y de participación. Jeiser Suarez, quien es un joven líder indígena y fue productor del proyecto, ha trabajado en muchos grupos de capacitación y talleres. Nos dice con respecto a nuestra metodología:

El problema cuando se presenta o se da la oportunidad de hacer talleres y, no sé, conferencias, congresos, el problema más grande que surge el participante es que lo minimizan, nunca lo dejan participar. Hay uno que sabe y hay uno que escucha y entiende que supuestamente le están enseñando, pero esta experiencia que me, que estoy teniendo con este grupo, estoy entendiendo que los talleres o las capacitaciones deben ser mucho más participativas.²⁴²

Luego añade:

En este proceso, en este grupo, en estos ensayos, estoy viendo que los jóvenes aportan sus ideas, dan críticas constructivas y eso es interesante. Y sus críticas son importantes y son valorados ¿no?²⁴³

²⁴² Suarez, Jeiser. Entrevista. Pucallpa, agosto, 2006

²⁴³ Ibid

El trabajo en la creación del espectáculo, entonces, generó un microuniverso en el cual las condiciones para que se de una relación intercultural estaban dadas: equivalencia²⁴⁴; se dio voz y capacidad de decisión a todos; un tiempo determinado que si bien creemos que ha sido insuficiente, logró parcialmente los objetivos; y, sobre todo, generó herramientas de comunicación más completas, fáciles de aprender y naturales.

En el primer capítulo de esta tesis planteamos la siguiente definición de teatro:

El teatro surge cuando hay una comunión entre actores y espectadores en la cual ambos se sumergen en una realidad alternativa durante un periodo determinado de tiempo

Por lo tanto, realmente utilizar el teatro es muy simple. Sólo se necesitan un actor, un espectador, un lugar, un poco de tiempo y la voluntad para meterse en una realidad distinta a la cotidiana, pero que, de alguna manera, la puede reflejar.

Jim Sau, quien realmente es un amante del teatro, nos habla de sus ventajas al momento de comunicarse con otras personas:

La expresión, la facilidad de mostrar y de presentar a las personas, a un público, una realidad que tal vez inconscientemente no lo siente. Está en su vida diaria pero no lo siente. Tal vez con el teatro, es una forma de hacerle ver a las personas.²⁴⁵

Él plantea la utilización del teatro como medio para hacer conocer a las personas cómo viven ellas mismas, como un espejo que permanece oculto y que aparece a través del teatro. El espectáculo que se realizó durante el

²⁴⁴ En este punto es importante aclarar que el contexto era equivalente, pero no necesariamente la mente de los participantes.

²⁴⁵ García, Jim Sau 2006

proyecto decía: “Nosotros vivimos así” y, durante las presentaciones, eso fue uno de los principales valores: En las comunidades, la gente pudo apreciar la forma de vida de los jóvenes shipibos y mestizos de la ciudad, como nos dijo el jefe de la comunidad de Paoyhan; y en la ciudad, los espectadores pudieron reconocerse a ellos mismos en la escena.

Conclusiones finales

Llegamos entonces a la conclusión de que el teatro y el ambiente que este genera, son una herramienta bastante buena para las relaciones interculturales. Como ya hemos visto a lo largo de esta tesis sus principales ventajas son:

- Utiliza tanto el pensamiento racional como el metafórico y sensible en su relación. Por lo tanto permite que lo que se quiere expresar tenga mayor receptividad
- Desarrolla distintos lenguajes como el oral, el corporal, el visual, el sonoro, y el espacial.
- En el proceso de ensayos y creación de un espectáculo, permite que afloren ideas, sensaciones, que de otra manera seguirían ocultas
- El trabajo es muy divertido. Por lo tanto el ambiente motiva a explorar
- Durante las presentaciones, la comunicación con el espectador es directa y muy fácil. Eso permite que el mensaje que se quiere dar tenga más posibilidades de llegar a su destino
- Genera un espacio distinto de convivencia

Partiendo de este último punto, no podemos afirmar que el teatro es suficiente para que el proceso de interculturalidad esté completo. Realmente creemos que la mejor forma para que dos culturas se conozcan es la convivencia. Sin embargo, es importante que dicha convivencia tenga un objetivo en común para los protagonistas. Si es construir o mantener algo concreto, forzosamente

se deben buscar formas para llegar a acuerdos, trabajar juntos y resolver los conflictos. Esto es lo que generó el teatro y, a nuestro modo de ver, uno de sus principales aportes: un objetivo común para la convivencia. Obligó a jóvenes a conocer a otros de una cultura diferente y a convivir con ellos, a aprender y respetar a esos individuos.

Hablamos de que tener un producto es importante para la relación intercultural. El hecho de que dicho producto sea un espectáculo teatral es particularmente importante porque son los mismos participantes los que sacan sus inquietudes, sus deseos, sus bromas y las colocan en el espectáculo, que pertenece a todos. Hay una parte de cada uno de los participantes en el espectáculo, y, por supuesto, los que más entregaron, los que tomaron el trabajo con más seriedad y más entrega, se sienten más dueños del mismo. Por otro lado, el hecho de que mestizos y shipibos formen un grupo intercultural y realicen un espectáculo juntos, ya es de por sí valioso tanto en las comunidades nativas como en la ciudad.

Para la interculturalidad no puede haber fórmulas. Debemos estar en constante exploración, con los sentidos bien abiertos para poder percibir de qué manera se puede llevar a cabo cada relación en particular.

Como hemos mencionado, no puede haber una relación intercultural sin que medie una forma de comunicación, por lo tanto es en ese aspecto en el que la exploración se debe centrar. Hemos comprobado que el teatro es un buen camino, pero las posibilidades son infinitas y no son excluyentes. Estemos dispuestos a encontrarlas.

**ANEXO 1
EL PROYECTO**

**TEATRO INTERCULTURAL
UCAYALI 2006**

**11 de julio – 7 de agosto
2006**

Campaña de Interculturalidad y Educación en Valores a través del Teatro

YANTÉN arteycomunicaciones

MAIA films 

1. Descripción del proyecto

Este es un proyecto piloto en el cual, a partir de talleres de teatro y artes plásticas se crea, de manera colectiva y conjunta, un espectáculo con jóvenes shipibos y jóvenes mestizos que radican en la ciudad de Pucallpa, enfatizando sus manifestaciones culturales y el uso de las lenguas (shipibo – castellano) así como sus valores culturales y la importancia de desarrollar las relaciones interculturales.

El espectáculo es presentado en distintas comunidades del río Ucayali, así como en la misma ciudad de Pucallpa.

Adicionalmente se realiza un video documental que registra cada paso de la experiencia con miras a ser difundido tanto a nivel nacional como en el extranjero.

2. Objetivos

Objetivo General

Realizar una experiencia teatral intercultural entre jóvenes shipibos y jóvenes mestizos en la ciudad de Pucallpa, que realce sus respectivas identidades culturales, así como la importancia de buscar nuevos lenguajes para las relaciones interculturales

Objetivos Específicos

- Crear un espacio de intercambio intercultural desde el arte partiendo del respeto y la valoración de la cultura.
- Validar una metodología de creación teatral con un grupo intercultural.
- A través del video, difundir la experiencia de trabajo intercultural y crear conciencia de la importancia del respeto a todas las culturas.
- Brindar una experiencia artística a jóvenes shipibos y mestizos para promover su desarrollo personal integral
- Crear nuevos espacios de reflexión y creación que constituyan los primeros pasos para pensar y practicar interculturalidad, tolerancia, participación, democracia.

3. Justificación del proyecto

Las artes escénicas

Entre otras motivaciones, el arte surge por dos necesidades que son parte de nuestra esencia como seres sociales. La primera es la de sintetizar la vida para que los eventos sean recordados en el tiempo; así, desde las pinturas rupestres hasta los documentales y fotografías, podemos encontrar un afán de crear un testimonio de lo que fue o es la vida, teniendo como público a las futuras generaciones y a los mismos protagonistas que se confrontan con su realidad. La segunda es la de expresar aquellas cosas que no se pueden expresar solo con palabras, y que se dirigen a los sentimientos, al inconsciente, a las sensaciones.

Las artes escénicas son especiales ya que el instrumento a través del cual se comunica es la persona, incluyendo cuerpo, mente y espíritu. Creemos además, que por las razones mencionadas, el teatro es un medio de comunicación óptima para desarrollar las relaciones interculturales.

El porqué del proyecto

Buscamos realizar esta experiencia porque queremos compartir algunas herramientas artísticas con estos jóvenes shipibos y mestizos, y que no sólo les podrán ser útiles en su desempeño profesional, sino también en su vida cotidiana.

El trabajo en el arte, y específicamente en la preparación de un espectáculo, nos obliga a generar un diálogo a distintos niveles: racional y sensible. En este proyecto viviremos una experiencia intercultural en donde este diálogo será el protagonista.

Por otro lado, proponemos el teatro y artes plásticas como unas de las vías de mejor acceso para el desarrollo de una educación en valores partiendo siempre del principio de que una educación que quiera ser llamada así tendrá no solo “qué enseñar” sino también “qué aprender” a y de los pueblos que conforman las distintas aristas de nuestro “ser peruano”.

La metodología de trabajo

Planteamos el trabajo desde dos disciplinas artísticas específicas: teatro y artes plásticas. La importancia de ambas disciplinas para la realización del espectáculo permitirá complementar la experiencia de diálogo: la comunicación entre los dos grupos de trabajo (el que está en escena y el que se encarga de la parte plástica del espectáculo como escenografía, máscaras, etc.) se abrirá

como una relación horizontal y tolerante en la que las decisiones se tomarán de manera colectiva y cada uno defenderá su propuesta con su trabajo apuntando siempre a la consecución de un fin en común: la creación de un espectáculo colectivo.

4. ¿A quiénes beneficia?

Esta experiencia beneficia directamente a los participantes de los talleres y de la preparación del espectáculo, que serán alrededor de 30 jóvenes shipibos y mestizos (varones y mujeres).

Indirectamente beneficia a los pobladores de las comunidades y ciudad que van a recibir el espectáculo, y a los que podrán apreciar el documental.

5. ¿Cómo los beneficia?

- Complementa la experiencia de vida de los jóvenes con una experiencia artística.
- A través de las dinámicas y el lenguaje teatral encontraremos valores intrínsecos de las distintas culturas que podrán ser reconocidos y valorados en su verdadera dimensión
- El espectáculo pertenece a los participantes. Pueden realizar presentaciones del mismo para reunir fondos económicos. Para la continuidad del proyecto se verá de difundir los resultados de la primera etapa a otras instituciones de financiación para replicar la propuesta y ampliarla
- El documental a realizar no es sólo un producto artístico en sí mismo, sino que podrá ser difundido y utilizado con fines pedagógicos
- Pobladores de distintas zonas tendrán oportunidad de ver el espectáculo en sus comunidades
- Se experimenta una vivencia intercultural a través del arte a un nivel absolutamente horizontal y de equidad.

6. Continuidad

El proyecto ofrece una continuidad desde varios aspectos:

- Esta experiencia es un plan piloto que va a servir como modelo para realizar experiencias similares en años próximos y con diversos grupos étnicos
- Los jóvenes participantes del proyecto tendrán las herramientas para seguir desarrollándose en el aspecto artístico y poder compartirlas con otros
- Se elaborará un documental que puede ser utilizado con fines pedagógicos, artísticos y de difusión de una experiencia intercultural

7. Plan de actividades

- **Primera semana** (11 – 16 de julio): talleres de teatro
- **Segunda semana** (17 – 23 de julio): talleres de teatro y artes plásticas
- **Tercera semana** (24 – 30 de julio): preparación del espectáculo. Los que tomaron el taller de teatro serán los actores, y el equipo que tomó el taller de artes plásticas se encarga de la escenografía, vestuario, máscaras, utilería, etc.
- **Cuarta semana** (30 de julio – 7 de agosto): presentaciones en comunidades (Alto Ucayali: Puerto Belén, Medio Ucayali: Nueva Bethania, Bajo Ucayali: Pahoyan) y la ciudad de Pucallpa.

8. Diseño y ejecución del proyecto



(yanten.ayc@gmail.com)

Asociación sin fines de lucro que apuesta por la utilización del arte, y en especial el teatro, para desarrollar capacidades como la creatividad, autoestima, trabajo en equipo, entre otras; que tenemos todas las personas. Yantén pone un énfasis en el uso del arte como medio de comunicación y relación intercultural, y de desarrollo de las comunidades. Entre sus experiencias más importantes están:

Justicia Juvenil Restaurativa (JJR) (Mayo – julio 2006)

- Proyecto piloto que apuesta por la introducción del teatro como estrategia complementaria del proyecto JJR en el cual se trabaja con adolescentes en conflicto con la ley penal. JJR es implementado por Terre des hommes Lausanne y Encuentros, Casa de la juventud.

Foro de la Cultura Solidaria de Villa el Salvador (2005)

- Taller de herramientas teatrales para enriquecer la metodología educativa, con estudiantes del Instituto Pedagógico “Manuel Gonzáles Prada” de Villa el Salvador

9. Realización del documental



www.maia.com.pe/web

Maia Films es una empresa especializada en la realización integral de proyectos audiovisuales. Entre sus trabajos más destacados se encuentran la realización, edición y post producción del programa *El Caballo del Perú* que se emite actualmente por Panamericana Televisión; la dirección de las animaciones para la *Ceremonia Inaugural de la Copa América 2004*; la edición, postproducción y subtitulado de la serie documental *Para Vivir Mañana* del Foro Educativo auspiciado por la Fundación Ford, y la edición del documental *las niñas también somos importantes* para la Fundación Ford, entre otros.

8. Instituciones Aliadas

- Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP)
- Red Internacional de Educación Intercultural (RIDEI)
- Organización Regional de AIDSESEP Ucayali (ORAU)
- Centro de Investigación y Promoción Amazonica (CIPA)
- Organización de Jóvenes Indígenas de la Región Ucayali (OJIRU)
- Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

9. El equipo

Rodrigo Benza (rodrigobenzaguerra@gmail.com)
[director del proyecto y encargado del taller de actuación]

Bachiller de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y profesor de teatro en la misma, ha participado en distintos montajes teatrales profesionales como actor, director, diseñador de iluminación y musicalizador.

Además se desempeña como asistente del profesor de música en el Centro de Formación del Teatro de la Universidad Católica desde el año 2001. En julio de 2003 viajó a Nueva York a participar en el “Encuentro Hemisférico de Performance”. En julio de 2004 viajó a Francia para actuar en la obra “Description de l’omme” dirigida por el francés Jacques Rebotier. Entre diciembre de 2004 y enero de 2005, presentó los espectáculos “El gran teatrillo del ombre” e “Historias del Hombre de tierra”, dirigidos por Rebotier, en siete pueblos cercanos a Iquitos sobre los ríos Amazonas y Nanay. Durante sus años de Estudios Generales formó parte del grupo “La Otra Margen” asesorado por el Dr. Fidel Tubino. Con dicho grupo organizó el primer encuentro entre estudiantes shipibos y estudiantes de la PUCP en Pucallpa el año 1997, y el año 1999 un encuentro con estudiantes del Instituto Pedagógico Bilingüe de Yarinacocha. Durante el 2005 realizó un laboratorio de experimentación teatral con el grupo de teatro *Yuyachkani*. En noviembre del 2005 funda **Yantén arte y comunicaciones**.

Jorge Caparó
[encargado del taller de artes plásticas]

Dante Luza
[documentalista]

Bachiller de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Comunicación Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha llevado cursos de cine y documental en el departamento de Radio, Televisión y Cine de la Universidad de Austin en Texas, EEUU. Como realizador ha dirigido tres cortometrajes que han sido exhibidos en diversas muestras y festivales en el Perú y el extranjero. Además, ha colaborado con proyectos de ficción y video experimental como director de fotografía y editor. Actualmente, es director de Maia Films, empresa especializada en comunicación audiovisual y producción independiente. Desde el año 2001 ejerce la docencia y actualmente se desempeña como profesor de los cursos de Comunicación Social en Estudios Generales y el curso de Edición y Postproducción en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de PUCP.

Jeiser Suarez
[productor del proyecto]

Enfermero de profesión, es el Presidente de los Jóvenes Indígenas de la Región Ucayali, y fue el Representante ante la CONAJU, estamento comunidades nativas. Ha participado en el Proyecto conjunto – MINSA – UCAYALI, así como en el Proyecto MASHA – Interculturalidad-identidad-autoestima-estilos de vida saludable. Actualmente trabaja buscando una

mejora en el nivel de vida de los Shipibos en Pucallpa, así como de los que radican en Lima.

Ronald Suarez
[apoyo]

Comunicador Social Bilingüe con mas de 12 años de experiencia, Coordinador del Área de Juventud de Aidesep-Ucayali **ORAU**, ex-miembro de la mesa de concertación de lucha contra la pobreza de la región Ucayali en representación de los jóvenes, ex-miembro del consejo de participación de la juventud **CPJ-CONAJU** (2002-2004). Desde el año 2004 pertenece a la Red Peruana de Gerentes Sociales **INDES-BID**, actual Director de Imagen Institucional del Instituto Superior Pedagógico Bilingüe de Yarinacocha, miembro ejecutivo del Grupo de Trabajo Wishmabo, facilitador de procesos de fortalecimiento del movimiento indígena en la Amazonia peruana. Actualmente se encarga del área de comunicaciones de AIDSESEP

Fidel Tubino
[asesor del proyecto]

Decano de la Facultad de Estudios Generales Letras de la PUCP y profesor principal de la Universidad del Pacífico, Coordinador académico del proyecto "Educación ciudadana intercultural para pueblos indígenas" auspiciado por la Fundación Ford. Miembro fundador de Foro Educativo y ha sido en el pasado Responsable de Investigación y miembro del comité ejecutivo del CAAAP. Coordinador académico de la Red Internacional de Estudios Interculturales (RIDEI)

ANEXO 2

PARTICIPANTES

Los talleres estuvieron constituidos por jóvenes mestizos y shipibos que viven en la ciudad de Pucallpa que tenían entre 17 y 24 años (salvo una excepción: Aldair que tenía 9 años) Los profesores de teatro y artes plásticas provenían de Lima y el productor era un joven Shipibo.

Relación de participantes

Director del proyecto y profesor de teatro: Rodrigo Benza

Productor: Jeiser Suarez Maynas

Profesor de artes plásticas: Jorge Caparó

Teatro:

Participantes Shipibos:

1. Jorge Javier Soria Gonzales (Pene beso)
2. Ephrain Ramirez Garcia (Senen yoi)
3. Alexander Shimpukat Soria (Inon kopi)
4. Garciela Suares Vasques (Reshin rate)
5. Ayde Soria Gonzales (Inon rama)
6. Rony Silva Silvano (Iskon xeka)

Participantes Mestizos:

7. Javier Vasquez Isuiza
8. Jimsau Garcia
9. Giancarlo Fernandez Velasquez
10. Vera Iris Ramos Vasquez
11. Jhoana Chujutalli Paima
12. Juan Carlos Salinas Rengifo

Artes Plasticas

Participantes Shipibos

1. Becki Judith Linares Silvano
2. Miguel Angel Soria Gonzales
3. Angel Gerardo Shimpukat Soria
4. Efer Alex Silvano Yahuarcani
5. Eder Silvano Maynas
6. Roberto Carlos Shimpukat Soria

Participantes Mestizos

7. Aldair Rios Ramirez
8. Giancarlo Ruiz Vertiz

ANEXO 3: ENCUESTA INICIAL

Antes de empezar el taller, realizamos una pequeña encuesta escrita con los asistentes sobre por qué querían participar en el proyecto:

Shipibos:

- **Graciela Suarez Vásquez** (19) Quiero estar en el taller “porque me gusta el teatro porque me gusta hacer teatro y aprende más sobre la cultura de nuestra región de Ucayali”
- **Rony Silva Silvano** (21) Quiero estar en el taller “porque me gusta el arte. Es muy importante”
- **Alexander Shimpukat Soria** (18) Quiero estar en el taller “porque quiero saber algo del teatro y hacer poder conocer más el arte y la cultura que nosotros tenemos”
- **Ephraín Ramírez García** (22) Quiero estar en el taller “porque me gusta el teatro, me gusta actuar y doy gracias a mi amigo Jorge por traerme para poder actuar con los demás y sacar adelante al pueblo shipibo y más que todo al CAAAP por confiar en nosotros y no lo vamos a defraudar”

- **Jorge Javier Soria Gonzales** (24) Quiero estar en el taller “porque es de suma importancia difundir nuestra cultura en las comunidades y que vean el trabajo de los jóvenes”

Mestizos

- **Jhoana Chusutalli Poima** (22) Quiero estar en el taller “porque quiero aprender a ser una chica muy descubierta y aprender sobre como es hacer un teatro y ponerlo en practica”
- **Javier Vásquez Isuiza** (19) Quiero estar en el taller “porque como teatrera comprometida con mi grupo y con la población, debo estar en constante capacitación ya que esto contribuirá en mi desarrollo actoral, además porque cada experiencia es inolvidable”
- **Giancarlo Velasquez Shapiama** (17) Quiero estar en el taller “porque me encanta actuar y además por querer compartir experiencia con otros tipos de chicos”
- **Jim Sau García Rengifo** (21) Quiero estar en el taller “porque me gusta el teatro. Éste proyecto es una buena alternativa para desarrollarme como tal”
- **Vera Iris Ramos Vásquez** (20) Quiero estar en el taller “porque me encanta el teatro y es algo nuevo para mí el hacer teatro intercultural”

ANEXO 4
CRONOGRAMA

	Lunes 10	martes 11	miércoles 12
Semana 1		Introducción, presentación. Reconocimiento del cuerpo: separación de las distintas partes del cuerpo. Viaje a la semilla. Creación de un árbol, creación de un bosque	El animal. Presentación de una escena cotidiana en grupo.
	jueves 13	viernes 14	sábado 15
	Manejo de energías. Narración de historias propias. Representación de las mismas. Creación de historias en lenguaje inventado	Reconocimiento de los objetos culturales. Valoración de los objetos. Escenificar mi cultura	Descanso
		Descanso	Descanso
	Lunes 17	martes 18	miércoles 19
Semana 2	Ejercicios de confianza. Seguir al líder. Entregar el peso, estatuas, correr al vacío. El lazarillo. Representación de la otra cultura	Espejo, acción reacción. Ejercicio de la máquina (selva) la balsa. Cardumen. Música.	Improvisación - escena ejercicio conjunto de improvisación corporal y sonora. Freeze.
	jueves 20	viernes 21	sábado 22
	preparación del espectáculo	preparación del espectáculo	Descanso
	Descanso	Descanso	Descanso
	Lunes 24	martes 25	miércoles 26
Semana 3	preparación del espectáculo	preparación del espectáculo	preparación del espectáculo
	jueves 27	viernes 28	sábado 29
	preparación del espectáculo	preparación del espectáculo	preparación del espectáculo
			domingo 30
			salida a Pahoyan

ANEXO 5

RELACIÓN DE EJERCICIOS

Esta es la lista de ejercicios que realizamos a lo largo de las dos semanas de taller. Los ejercicios están presentados en el orden en el que los realizamos:

1. **Reconocimiento del cuerpo:** Tocarse con las manos todo el cuerpo
2. **El árbol:** Los participantes se colocan en posición de semilla en un lugar del espacio. Van a convertirse en árboles. Poco a poco van creciendo hasta que se convierten en un árbol que en un determinado momento muere y vuelve a ser semilla.
3. **Zip, zap boing:** Ejercicio en el cual se pasa la energía de un participante a otro. Trabaja la concentración y el ritmo.
4. **El animal:** Es como el ejercicio del árbol pero con animales
5. **Vida cotidiana:** Mestizos y shipibos por separado crearon una pequeña escena en la que mostraban un momento de la vida cotidiana de su cultura
6. **Energías:** en este ejercicio se trabajan cuatro tipos de energía:
 - Lodo: El participante imagina que está rodeado de lodo.
Movimientos lentos y sostenidos
 - Piedras: El participante imagina que tiene que saltar sobre piedras que están separadas. Movimientos rápidos. Se trabaja equilibrio
 - Burbujas: El participante imagina que está rodeado de burbujas.
Debe evitar romperlas. Movimientos suaves y ligeros.
 - Corriente: el participante imagina que debe luchar contra la corriente de un río. Energía fuerte.

7. **Historias personales:** Cada participante debe preparar una historia inventada o no, y contarla a los compañeros.
8. **Lenguaje Inventado:** Cada participante debe crear una historia y contarla en un lenguaje inventado.
9. **Objeto:** Cada participante lleva un objeto que ha sido importante en su infancia. Debe familiarizarse con él: jugar, olerlo, conocerlo a fondo.
10. **Representando la cultura:** Mestizos y shipibos por separado crearon una pequeña escena en la que mostraban un rasgo característico de su cultura.
11. **Ejercicios de confianza:**
 - Parejas: Un participante le da la espalda al otro y se deja caer hacia atrás. El otro compañero lo sujeta antes de que caiga.
 - Grupo: todos caminan por el espacio. Si un participante es tocado en el hombro, se debe dejar caer hacia atrás y el que lo tocó debe sujetarlo. Luego cada participante anuncia que va a caer y el resto tiene que correr a evitar que caiga.
 - Correr: tres participantes se colocan a un extremo del salón y, uno por uno, corren desde el otro extremo a toda velocidad con los ojos cerrados.
12. **Representando la otra cultura:** Mestizos y shipibos por separado crearon una pequeña escena en la que mostraban un momento de la vida cotidiana de la otra cultura.
13. **Espejo:** Dos participantes se colocan frente a frente haciendo los mismos movimientos como si fueran un espejo. Se turnan el liderazgo
14. **Sombra:** es una variedad del espejo. En vez de estar frente a frente, un participante sigue al otro.
15. **Acción-reacción:** Los participantes se colocan frente a frente en parejas. Uno realiza un movimiento (acción) al cual el otro participante reacciona con otro movimiento (reacción).
16. **Máquina:** Un participante sale al frente y realiza un movimiento y un sonido repetitivos como si fuera una pieza de una máquina. Otro sale y

realiza otro movimiento complementario. Siguen saliendo hasta que están todos los participantes quienes constituyen una máquina.

17. **Cardumen:** Es una variedad de la sombra. En lugar de ser uno a uno, es un líder al que siguen todos los demás agrupados como si fueran un cardumen.
18. **Movimiento con música:** La premisa de este ejercicio es que los participantes se muevan siguiendo a las distintas músicas que se coloquen. Es importante tomar conciencia de que no es bailar, sino moverse con la música.
19. **Freeze:** Ejercicio de improvisación. Dos participantes empiezan una escena con una frase que el público ha dicho. Los demás han hecho una fila atrás. El participante de la izquierda de la fila grita “freeze”¹ y en ese momento los que están en escena se congelan. El participante de la derecha reemplaza a uno de los que está en escena adoptando exactamente la misma posición. El participante que ha entrado empieza una nueva escena totalmente distinta.
20. **Creación Libre:** Se divide al grupo en dos. Cada grupo debe crear una escena con un tema que le interese.

¹ En el proyecto se cambió el grito de “freeze” por el de “Sao”

ANEXO 6
ARGUMENTO DEL ESPECTÁCULO¹

TEATRO INTERCULTURAL
UCAYALI 2006

DISCRIMINACIÓN

ESCENA 1: Discriminación 1

Dos jóvenes (Roberto y Javier) caminan por la calle y pasan frente a la casa de Roberto. Su madre, quien viste vestimenta shipiba, lo llama en su idioma.

Javier: ¡Hey! Roberto. ¿esa shipiba te está llamando?

Roberto: (*disimulando*) sí, bueno, es que es mi empleada

Javier: ¿tu empleada? ¡Si se parece a ti! Seguro es tu mamá. ¿y qué quiere?

Roberto: Quiere invitarnos a tomar un jugo

Javier: Pero ¿cómo es que le entiendes?

Roberto: Es que hace años que trabaja con nosotros. Un ratito, ya vengo.

Roberto entra a la casa y empieza a increpar en shipibo a su madre por hacerle pasar vergüenza. Su madre y su pequeño hermano no entienden nada. Roberto sale enojado.

¹ Esto es simplemente una referencia ya que en cada función había gran libertad para improvisar.

Javier: ¿y el jugo?

Roberto: Recién lo está preparando. Vamos, te invito una gaseosa.

Todos salen de escena y entran dos jóvenes mestizos jugando con una pelota. Entra corriendo el hermano de Roberto y se dirige a los jóvenes.

Hermano de Roberto: ¡Amigo! ¿no has visto a mi hermano la Roberto?

Joven 1: ¿tu hermano *la* Roberto?

Hermano de Roberto: Sí, mi hermano *la* Roberto

Joven 1: ¿qué? ¿Roberto es tu hermano?

Entran a escena Roberto y Javier.

Joven 1: ¡Oe Roberto! ¡Te está buscando tu hermano!

El hermano se acerca y le dice en shipibo que tiene que ir a su casa porque su madre se ha puesto mal.

Javier: Pero, ¿ese no es el hijo de tu empleada?

Joven 1: ¡Qué hijo de empleada! ¡es hijo de su mamá!

Javier: ¿o sea que Roberto también es shipibo? ¡qué palta! (se aleja de Roberto)

Los tres jóvenes se van y Roberto resondra a su hermano porque ya no va a tener amigos.

ESCENA 2: **Discriminación 2**

Una pareja mestiza llega a una comunidad nativa para hacer intercambio de productos. Cuando se acercan a las casas son ignorados por los shipibos quienes además se burlan de ellos. Después de mucho trajinar y sin lograr

intercambiar nada, sienten sed y se acercan a una familia a pedirle agua. Cuando la mujer le va a dar, el hombre la detiene diciéndole que cuando ellos van a Pucallpa los mestizos no les dan nada. Luego los botan diciéndoles que en el río hay bastante agua.

ESCENA 3: El encuentro

Los shipibos y los mestizos hacen dos filas colocándose frente a frente. Nunca han visto personas tan extrañas como las que están viendo en ese momento. Se examinan con recelo y curiosidad. Los jefes de ambos grupos dan un paso adelante. No hablan la misma lengua; no saben si los otros son pacíficos o violentos. Dejan claro que no quieren problemas y cada grupo empieza a armar su casa comentando, en su lengua, el extraño encuentro.

El niño shipibo, curioso por esa gente extraña que vive junto a su casa, se mete más de la cuenta, fastidia al padre del otro grupo y este le da un manazo. El niño sale llorando, le dice a su padre lo ocurrido y se arma el pleito. Ambas familias empiezan a pelear.

El abuelo Shipibo termina la pelea con un grito y obliga al líder de su grupo a pedir disculpas. El líder shipibo, entonces, se acerca para tocarle el pecho al otro líder como símbolo de paz, pero éste retrocede evitando el contacto. El líder shipibo toca su propio pecho para mostrarle lo que quiere hacer. Ambos líderes se saludan tocándose el pecho y luego, el líder mestizo le estira la mano al líder shipibo. Todos regresan a sus casas.

El joven de la familia mestiza sale a buscar agua pero lo muerde una víbora, y es rescatado y atendido por la familia shipiba. Van a buscar al líder mestizo el cual se altera al ver a su hijo herido, pero lo calman y se da cuenta de que esos seres extraños lo están ayudando, y así se conocen un poco más. La madre mestiza, agradecida, les lleva pan fresco, y a cambio, la madre shipiba le ofrece parranta (plátano).

Los shipibos y los mestizos hacen una fila como al principio pero esta vez se abrazan y empiezan a realizar la minga (trabajo comunal) y a cantar y bailar juntos.

CONTAMINACIÓN

ESCENA 1: Bosque

En escena aparece un bosque hecho por los actores. La mitad son árboles, la mitad animales. Una niña juega en el bosque con todos ellos cantando y riendo. La niña sale y el bosque empieza a morir en manos de los cazadores y taladores. Cuando la niña regresa, donde había bosque sólo queda un espacio vacío. El único animal que queda es el buho. La niña llora mientras es consolada por el buho. Sale corriendo entre lágrimas.

ESCENA 2: ¿Hay peje?

Entran dos pescadores en sus canoas listos para pescar su alimento.

Pescador 1: ¡CUMPAAA! ¿HAY PEJE?

Pescador 2: ¡no hay peje cumpa!. ¡burbujea pero no pica!

Pescador 1: ¡Voy a seguir buscando!

Entran los peces quienes juegan y revolotean burlándose de los pescadores y rompiendo sus anzuelos.

Pescador 1: ¡O, cumpa! ¡ese peje desgraciado me ha roto mi anzuelo!

Pescador 2: ¡A mi también Cumpa! ¿Qué hacemos?

El pescador 1 saca una botellita con un líquido

Pescador 1: ¡Vamos a botar esto al agua y vas a ver cómo rapidito rebalsan!

Los pescadores tiran el veneno al agua y esperan que rebalse. Los peces mueren envenenados y son recogidos por los pescadores quienes se van felices por la pesca.

ESCENA 3: **La enfermedad**

El pescador 2 (julio) llega a su casa donde lo está esperando su familia. Se ponen muy contentos al ver que ha pescado bastante. La madre y la hermana (Mashika) asan los peces pero sólo Julio y Mashika los comen.

Julio: Tita², ¿no has asado bien el pescado? Tiene un sabor raro

Mashika: sabe raro pero está rico

Una vez que terminaron se levantan para descansar pero un fuerte dolor de estómago los invade. Los padres preocupados acuden en ayuda de sus dos hijos enfermos.

Padre: ¡Mashika! ¿qué te pasa hija?

Mashika: No sé papá, me duele mucho el estómago. Creo que ha sido el pescado.

Padre: ¡JULIO! ¿De dónde has traído ese pescado?

Julio: De Chaulla³ papi

Padre: Y ¿cómo lo has matado?

Julio: No sé papá. Unos pescadores tiraron un líquido y ahí rebalsó. Yo recogí no más.

Padre: ¡Debe ser el veneno! ¡Vamos rápido al hospital!

² Madre en shipibo

³ Chaulla es el nombre de una Cocha que tiene problemas de contaminación por veneno

Coda ESCENAS 2 y 3

Entra el pescador 1 en su canoa

Pescador 1: ¿Qué será de mi compadre Julio? Hace tiempo que no lo veo. Bueno pues, vamos a seguir pescando.

Tira su anzuelo pero todo lo que saca es una bolsa de plástico.

Pescador 1: ¡Uy! Puro plástico no más. Mejor me voy a otra cocha a buscar más peje.

ESCENA 4: **Plástico**

Vendedor: Acá les ofrecemos los artículos de primera necesidad como oporto, anisado, pisco, todo bien cómodo y barato...

Un niño se acerca a comprar una galleta y un chocolate. Los come y bota las envolturas al piso. Entra su padre con su hermana, y el niño le pide que le compre un carrito. La niña entonces, le pide que le compre una muñeca. El padre los compra.

Al poco rato de llegar a la casa, el carrito se rompe y el niño decide tirarlo a la calle. A la niña le sucede lo mismo con su muñeca y la tira también.

Narrador⁴: Y así pasaron los días, y esas envolturas que aquel niño inocente tiró, seguían allí, en la calle. Y los juguetes... también. Tirados en la calle.

Entra un recolector de basura, encuentra los juguetes y los recoge. Se encuentra con su amigo el reciclador y le vende todo un cargamento. El

⁴ El narrador está interpretado por el mismo actor que interpreta al búho

reciclador decide que los juguetes no le van a servir y los quema. Los juguetes se convierten en humo negro. Entran unos niños a jugar pero se tienen que ir porque no soportan el humo del plástico.

Narrador: Y así pasaron 100, 500 años, y nadie se dignó a recoger las envolturas. Siguieron contaminando nuestro suelo por muchos años más.

El narrador recoje las envolturas.

Narrador (cont.): y ese humo de plástico siguió contaminando nuestro aire y nuestros pulmones por siglos y siglos, y lo seguirá haciendo por siempre. *(Sopla al humo) ¡váyase para otro lado!*

Pero ¿ustedes recuerdan a aquella niña que jugaba en el bosque?

Sale la niña cantando feliz. Va sembrando de nuevo el bosque. Los árboles y animales se colocan en sus sitios y crecen rápidamente.

Narrador (cont.): Bueno, una descendiente de ella, una tataranieta de ella, cansada de que no haya vida decidió sembrar, y criar animales y así devolvió la vida y la alegría a ese espacio que...

La niña le pone al narrador la máscara del buho convirtiéndolo. Todos los animales y árboles cantan alegres junto a la niña.

- FIN -

**ANEXO 7
FOTOS**

ALGUNOS ENTREVISTADOS



Angel Soria (Ranin Rono)



Alex Shimpukat (Shimpu)



Gian Carlo Fernandes



Ephrain Ramirez (Senen Yoi)



Jeiser Suarez (koshi)



Jim Sau García



Jorge Soria (Pene Beso)



Aydé Soria (Rama)



Jorge Caparó (Capa)



Vera Ramirez (Verita)

ENSAYOS Y TALLER

Ejercicio del animal



venado



tigre



mono



buho



Preparación de una escena

PRESENTACIONES



El bosque. Presentación en la Comunidad de Alfonso Ugarte



Bosque muerto. Presentación en Pucallpa



¿Hay peje? Presentación en Alfonso ugarte



Escena del plástico

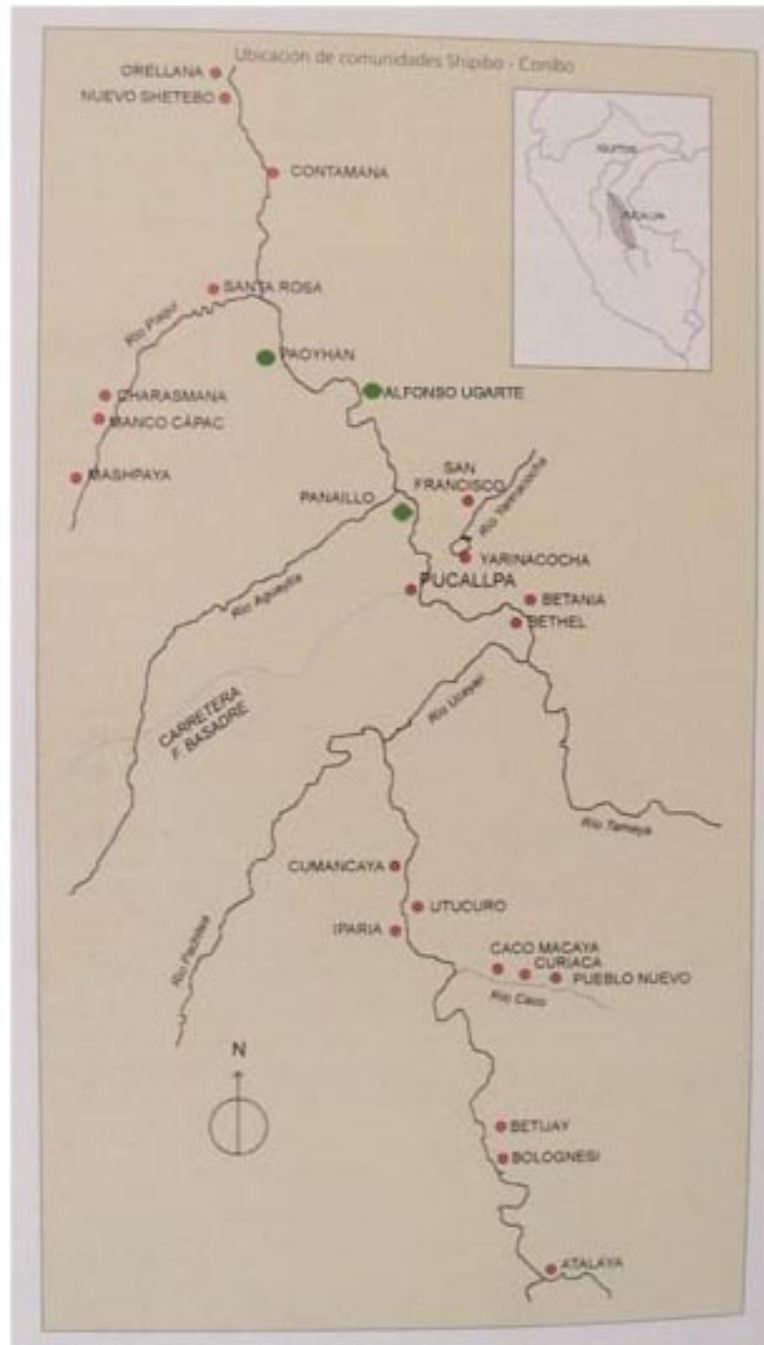


Conversación con el público después de la función

EL ENCUENTRO



ANEXO 8 MAPA DE COMUNIDADES¹



¹ Fuente: ICPNA. Una Ventana hacia el infinito: arte shipibo-conibo (Lima; Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA: 2002) p. 34. El mapa ha sido modificado por el autor: se aumentó la comunidad de Alfonso Ugarte, que no aparecía, y se marcó con un círculo verde las comunidades visitadas con el proyecto Teatro Intercultural: Ucayali 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansi3n, Juan. La Interculturalidad, reto de nuestros tiempos. *Cuesti3n de Estado*. (22): 14 - 16, Marzo 1998
- Barba, Eugenio. La canoa de papel. Mexico: Col escenolog3a, 1992
- Baron, Dan. Alfabetiza3o Cultural. A luta 3ntima por uma nova humanidade. Sao Paulo: Alfarrabio, 2004
- Benza Guerra, Rodrigo. Programa de mano de la obra “¿Te has visto al espejo?” Lima, 2002
- Boal, Augusto. Teatro del Oprimido y otras po3ticas pol3ticas. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974
- Brecht, Bertolt. Breviario de Est3tica Teatral. Papel de Viento. Trujillo – Per3: Editores, 1991
- Brook, Peter. El espacio vac3o. Barcelona: Pen3nsula, 1973
- Brook, Peter. Provocaciones: 40 a3os de experimentaci3n en el teatro (1946/1987). Buenos Aires: Fausto, 1989
- Brook, Peter. The Shifting Point, 40 years of theatrical exploration 1946 – 1987. London: Methuen Drama, 1989

- Cárdenas, Clara. Los Unaya y su mundo. Lima: CAAAP, 1989
- CUATROTABLAS, Asociación para la Investigación Actoral. Carpeta de presentación del proyecto “Teatro Nacional Asháninka”. Lima, 2005
- Durand, Jacques. Las formas de la comunicación. Barcelona: Editorial Mitre, 1985
- Fornet – Betancourt, Raúl. Interculturalidad y globalización. San José, Costa Rica: Editorial DEI, 2000
- Fuller, Norma. La política intercultural en el Perú. Ponencia presentada en la: *Primera convención de maestros de inglés como segunda lengua*. Febrero de 1992. Fuente: <http://www.pucp.edu.pe/invest/ridei/>
- Fuller, Norma (ed.). Interculturalidad y política. Desafíos y Posibilidades. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2002
- Fundació CIDOB. Interculturael. Barcelona: Fundació CIDOB, 2002
- Fundación Telefónica. El Ojo Verde. Cosmovisiones Amazónicas. Lima: Fundación Telefónica, AIDSESEP-FORMABIAP, 2004
- García Canclini, Nestor. Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 2004
- García, Santiago. Documentos de Teatro: “Intentos de Teorización de la Creación Colectiva” Seminario dictado por Santiago García. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1982

- Garzón Céspedes, Francisco (compilador). El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva. La Habana: Casa de las Américas, 1978
- Grimson, Alejandro. Interculturalidad y comunicación. Colombia: Editorial Norma, 2001
- Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre. Mexico, D.F: Siglo veintiuno, 1989
- Heisse, María. El desafío de la Interculturalidad. Lima: CAAAP, 1993
- Heisse, María (comp.). INTERCULTURALIDAD creación de un concepto y desarrollo de una actitud. Lima: Programa FORTE – PE, 2001
- Heilpern, John. Conference of the Birds, The Story of Peter Brook in Africa. London: Methuen Drama, 1989
- Hernandez Sacristán, Carlos. Culturas y acción comunicativa: Introducción a la pragmática intercultural. Barcelona: ediciones octaedro, 1999
- ICPNA. Una ventana hacia el infinito, arte shipibo-conibo. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA, 2002
- Lope de Vega. Fuenteovejuna. Madrid: Editorial Ebro. S. L, 1976
- López Maguiña, Santiago et. al. Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003
- Lozano Rendón, JoseCarlos. Teoría e investigación de la comunicación de masas. México D.F: Addison Wesley Longman, 1996

- Manrique, Nelson. Enciclopedia Temática del Perú. Tomo VII. Lima: El Comercio, 2004
- Meyerhold. V. Teoría Teatral. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982
- Oida, Yoshi. Un Actor a la Deriva. Madrid: Ñaque Editora, 2002
- Oliva, César; Torres Montreal, Francisco. Historia Básica de Arte Escénico. Madrid: Cátedra, 1997
- O'Sullivan, Tim. et. al. Conceptos clave en comunicación y estudios culturales. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1997
- Pajuelo, Ramón; Sandoval, Pablo (compiladores). Globalización y diversidad cultural. Una mirada desde América Latina. Lima: IEP Ediciones, 2004
- Pavis, Patrice. The Intercultural Performance Reader. London: Routledge, 1996
- Pavis, Patrice. Theatre at the Crossroads of Culture. London: Routledge, 2001
- Prieto Stanbaugh, Antonio; Muñoz Gonzales, Yolanda. El Teatro como Vehículo de Comunicación. México D.F: Editorial Trillas, 1992
- Rodrigo, Miquel. Comunicación intercultural. Barcelona: Anthropos Editorial, 1999

- Rogers, Everett; Steinfatt, Thomas. Intercultural Communication. Illinois: Waveland Press, Inc., 1999
- Rubio Zapata, Miguel. Notas sobre Teatro. Lima: Luis A. Ramos-García, 2001
- Schechner, Richard. Performance Theory. New York and London: Routledge, 1994
- Scolnicov, Hanna; Holland, Peter. La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra. México D.F: siglo veintiuno editores, 1991
- Stanislavski, Konstantin. El arte escénico. México D.F: Siglo veintiuno editores, 1999
- Stanislavski, Constantin. La construcción del personaje. Madrid: Alianza Editorial, 1980
- Stanislavski, Constantin. Un actor se prepara. México D.F: Editorial Diana, 1997
- TEATRO/CELCIT. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Buenos Aires, Argentina. # 5, año 4, 1995
- Tournon, Jacques. La Merma Mágica Vida e historia de los Shipibo – Conibo del Ucayali. Lima: CAAAP, 2002

- Tubino Arias-Schreiber, Fidel. La Cultura como Horizonte de Desarrollo. A propósito de los pueblos nativos de la Amazonía peruana. *Páginas* Vol XXI (141): 43 - 51 Octubre 1996
- Tubino Arias-Schreiber, Fidel; Zariquiey Biondi, Roberto. Jenetian, el juego de identidades entre los shipibo-conibo del Ucayali. Libro no editado
- Velarde Bazán, Carlo Mario. Apuntes sobre la definición de cultura. *Flecha en Azul* (22 – 23): 41 – 46, setiembre 2004
- Yamada, Mutsuo; Degregori, Carlos Ivan (organizadores). Estados nacionales, etnicidad y democracia en América Latina. Osaka: The Japan Center for Area Studies, 2002
- Yuyachkani. Programa de mano de “Sin Título” técnica Mixta. Lima, 2004.
- Red Internacional de Estudios Interculturales:
<http://www.pucp.edu.pe/invest/ridei/>
- <http://www.amrep.org/people/anna.html>.
- <http://www.ayahuasca-wasi.com>
- <http://www.experimentalvcenter.org/history/people/bio.php3?id=231>
- <http://www.karukinka.org>

ENTREVISTAS Y TESTIMONIOS

- Caparó, Jorge. Entrevista. Pucallpa, agosto 2006
- Fernandez, Gian Carlo. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006
- García, Jim Sau. Entrevista. Pucallpa, agosto 2006
- Lomas Castro, Leonardo. Entrevista. Paoyhan, agosto 2006
- Ramirez, Ephrain. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006
- Ramos, Vera. Entrevista. Pucallpa, agosto 2006
- Regan, Jaime. Entrevista. Lima, setiembre 2006
- Shimpukat, Alexander. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006
- Soria, Angel. Conversación. Pucallpa 19 de julio del 2006
- Soria Aydé. Conversación durante el taller de teatro. Pucallpa, julio 2006
- Soria, Jorge. Entrevista. Pucallpa, agosto 2006
- Zevallos, Nicolás. Entrevista Pucallpa, agosto 2006