

Por una pedagogía de la alteridad y un teatro con niños en comunidad. Entrevista a César Escusa

For a pedagogy of otherness and a theater with children in community. Interview with César Escusa

*Entrevista¹ com César Escusa concedida à
Luvel Garcia²*

Resumen

¿Cuál es el alcance, en el actual contexto latinoamericano, de determinadas prácticas artísticas con niños asociadas a procesos de acción cultural en la configuración de la subjetividad infantil? ¿En qué medida esas prácticas norteadas por investigaciones en torno a la alteridad y a manifestaciones de exclusión social traen consigo implicaciones directas en micro-transformaciones comunitarias, en las estrategias de creación grupal y en los procesos de enseñanza del teatro a los niños? Aspectos de esa índole son abordados por César Escusa, director del grupo Vichama Teatro, en la entrevista que realizamos en el año 2017, a propósito de la labor de este colectivo en la comunidad Villa El Salvador, de la ciudad de Lima, Perú.

Palabras-clave: Teatro con niños; pedagogía de la alteridad; teatro en comunidad; subjetividad infantil; acción cultural

Abstract

What is the scope, in the current Latin American context, of certain artistic practices with children associated with cultural action processes in the configuration of child subjectivity? To what extent do these practices, guided by research about otherness and manifestations of social exclusion, bring direct implications for community micro-transformations, in the strategies of group creation and in the processes of teaching the theater to children? Aspects of that nature are addressed by César Escusa, director of the Vichama Theater group, in the interview we conducted in 2017, about the work of this group in the Villa El Salvador community, in the city of Lima, Peru.

Keywords: Theater with children; pedagogy of otherness; theater in community; child subjectivity; cultural action

E-ISSN: 2358.6958

¹ Entrevista realizada em 23 novembro 2017, na sede do grupo Vichama Teatro, Villa El Salvador, Lima, Peru.

² Doutorando na Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – Universidade de São Paulo (ECA/USP). FAPESP - Processo 2016/11789-2.

luvel1976@gmail.com

La paulatina valorización que ha adquirido la dimensión pedagógica de aquellos procesos de creación escénica pautados por modalidades de acción cultural con niños, en el contexto del teatro latinoamericano, ha estado asociada a la ampliación que ha experimentado el teatro de sus fronteras y límites, desligando sus acciones del llamado territorio artístico, e insertándose en el tejido político y social del que forman parte los niños. Detenerse en estas cuestiones sugiere, sobre todo, analizar los alcances de esas prácticas escénicas en la constitución de la subjetividad infantil, como epicentro de las reflexiones pedagógicas del teatro con niños en la región.

Se trata de investigaciones en torno a la alteridad y a las manifestaciones de exclusión social, que traen consigo implicaciones directas en las estrategias de creación de los grupos y en los dispositivos pedagógicos de la enseñanza del teatro a los niños. En ese sentido, la labor que ha desarrollado durante más de treinta años el grupo Vichama Teatro, bajo la dirección de César Escusa, en la comunidad Villa El Salvador, de la ciudad de Lima, Perú, se ha vuelto una referencia importante en la región en lo que se refiere a aquellos procesos estéticos y culturales con niños, donde se entrecruzan prácticas artísticas y estrategias de transformación social, en defensa del teatro como un espacio de diálogo y encuentro, donde se construyen colectivamente capacidades creativas. Nuestro encuentro con el director teatral ocurrió como parte del proceso de acompañamiento que realizamos del trabajo de este grupo en el año 2017. Seguidamente mostramos sus reflexiones sobre esos temas, en una versión sintetizada de la entrevista.



César Escusa. Director Vichama Teatro.
Foto Ier Festival Internacional de Teatro en Comunidad, junio 2013.

César, voy a comenzar haciéndote la pregunta quizás más compleja de la entrevista. ¿quién es y cómo se define César Escusa?

César Escusa es un director de teatro fundamentalmente. Y ser director de teatro me ha llevado a pensar en cómo compartir esta experiencia como director. O sea,

me ha conducido al mundo de la pedagogía. Yo entiendo la pedagogía en el teatro como el acto de compartir la experiencia aprendida. Y me ha llevado también a cierta gestión, porque hay que producir la acción artística, la acción teatral. Pero si hay una finalidad, y que la he ido descubriendo con los años, es estar al servicio del otro. El teatro me ha permitido descubrir eso. Potenciar las capacidades de los demás. O sea, me siento una persona que se debe a los demás, y en tal caso, siento que el teatro es eso: un deber al otro. Ponerse en el lugar del otro, toda una dimensión de alteridad que tiene que ver con conexiones, relaciones.

¿Fueron esas conexiones, esas relaciones las que te trajeron a Villa El Salvador? ¿Qué es para ti Villa El Salvador? ¿Cómo tú la ves?

Villa El Salvador es un lugar que me permitió sembrar y continuar un proceso que inicié en mi tierra. Yo vengo de la zona andina, de la ciudad de Huancayo, en donde tenía una experiencia de trabajo previa en el teatro. Y esta es una comunidad con raíces andinas, aimaras, quechuas, amazónicas, afroperuanas muy fuertes. Es una cosa muy sorprendente porque Villa El Salvador surge en un desierto con migrantes, con una capacidad de movilización y organización muy grande, que se encontraron aquí para transformar ese desierto y construir una nueva vida. O sea, hay un nivel de participación, de acción, de construir sus cosas, de auto gestionarlas increíbles, que me dio la oportunidad de encontrarme con el otro y hacer teatro con, para, desde, pero, sobre todo, en comunidad.

Esta villa es curiosamente especial porque en su historia una de las primeras cosas que hace es teatro. Estaba habitada por cien mil personas, pero no había luz, no había agua, y se hacían veladas artísticas con piezas teatrales para abordar las problemáticas de los vecinos. Se exponían temáticas distintas porque había personas muy extrovertidas, habladoras, de la zona norte del Perú, frente a un puneño que era más reservado, introvertido. O sea, el teatro era un elemento de comunicación, de enlace, de encuentro de la comunidad. Y yo venía de otra experiencia, más de laboratorio, de condensar memorias y procesos para que las prácticas no fueran superficiales ni coyunturales. Pero cuando llego aquí percibo eso, que el teatro había acompañado los procesos de organización y de lucha de esta comunidad.

Entonces, le propongo al Centro de Comunicación Popular donde había un taller de teatro con esta riqueza comunitaria, compartir mi experiencia a cambio de que me permitieran tener un grupo estable de jóvenes, para poder procesar los contenidos, las estéticas, recuperar la memoria de diez años de la historia de Villa El Salvador.

Creamos un taller permanente, abierto, en el que entraba, salía y se formaba mucha gente y manteníamos el grupo estable con el que empezamos a desarrollar las grandes piezas de teatro como *Estación diálogo*, *Entre sol o sol la historia*, *Villa El Salvador*, y otras. Hasta que a finales de los años 80, principio de los 90, el Centro de Comunicación Popular comienza a tener una serie de cambios, que derivó en que ese grupo estable se volviera Vichama Teatro.

¿César, y tus primeros contactos con el teatro cómo fueron?

En mi vida es lamentable porque yo tengo una discapacidad física. Fue cuando cursaba el tercer año de la primaria y estrenamos, en las fiestas patrias, una obrita

sobre las batallas y combates que vivió el Perú. El profesor nos hizo representar una obra de dos personajes, un chileno y un peruano, a un compañero y a mi. Yo era el soldado peruano que perdía la guerra y estaba herido. Parece que el profesor pensó: *¡Ah, como César tiene esta discapacidad lo va a ser muy natural! Va a ser el soldado peruano herido y su compañero el chileno que vence.*

Yo tendría 10 u 11 años y ese día detesté el teatro porque tenía 800 alumnos frente a mí mirándome en la escuela. Y yo sobre un escenario presentando la obra, la gente riéndose, burlándose. O sea, poner en público y usar mi discapacidad fue cruel. De niño lo único que pensaba era: *¡nunca más vuelvo a este infierno!* A partir de ese momento, yo miraba un escenario y me alejaba a mil metros. Yo sufría todos los días y tenía que enfrentar a una sociedad muy discriminadora.

Es posteriormente, siendo más joven, cursando estudios superiores, luego de haber logrado vencer mi discapacidad con trabajo, con esfuerzos, con conexiones, construyéndome una imagen como coordinador estudiantil que sentí la necesidad de vincularme a un grupo de teatro del colegio. Algo estaba suspendido en mi vida, algo había quedado abierto y tenía que ver con ese momento de mi infancia. Así que un buen día tomé coraje y toqué la puerta donde ensayaba el grupo. Me abrieron y me dijeron: *¡Hola César! ¿Cómo estás? -Victor Hugo, ¿puedo sentarme a ver un ensayo? - le dije. -Bueno, se quedó mirándome, sí, claro, pasa por favor.* Me senté en unas bancas y empecé a sudar frío. Yo pensaba: *-¡Ahora me saca! ¡Ahora me dice para hacer algo y yo me muero!* Y sudaba Había algunos compañeros míos que estaban ahí, pero no sabían lo que yo estaba viviendo internamente. Una situación dentro mí que se movía a una velocidad vertiginosa. Bueno, pasé ese momento, terminó la práctica, me fui, y yo estaba bien y mal, en una cuestión así muy complicada. Y luego... fui una segunda vez, y así hasta que un día estaban comenzando a leer una nueva pieza de teatro que iban a montar, y me convidaron a hacer de apuntador. Aquello era buenísimo. ¡Yo de apuntador! Te imaginas?

Y hoy, después de 30 años haciendo teatro, ¿como tú lo definirías?

CE: Que el teatro... a mí me completó. Me hizo sentir uno más, con mi diferencia, pero iguales con los demás. Me enseñó a entender ese derecho a mi diferencia. Y con mi derecho a ser diferente, ser pleno y ser humano. De ahí que yo crea que el teatro le sirve a mucha gente. El teatro no sólo nos da una oportunidad, sino que nos devuelve esa posibilidad de ser humano. Y es un acto contagioso porque ser humano significa pensar en el otro y realizarte con el otro. Entonces, yo aprendí a realizarme con mis compañeros en esta aventura del teatro.

Llegué aquí en el año 1981. Para ese momento ya había participado del primer encuentro latinoamericano de teatro de grupo...

¿Ahí estuvo Barba?

Sí, claro. Estuvieron los mejores grupos de Latinoamérica y el mundo.

Dragún. ¿Osvaldo Dragún?

Exacto. Eso fue aquí en Ayacucho... Entonces, ya para ese momento yo estaba arreglado con el mundo. De esa dimensión personal vino posteriormente toda la di-

mención social, de comprender el teatro para el cambio social, el teatro para la transformación social. Es en ese sentido, cuando entramos a discutir los aspectos del teatro y su relación con la sociedad, que entiendo el teatro como la conciencia de la cultura.

César, en ese contexto inicial de la escena latinoamericana en que se gesta tu obra y tu visión sobre el teatro había toda una dinámica regional que apuntaba hacia el teatro dramático para adultos. Pienso por ejemplo en todo el movimiento de teatro de grupo, de teatro nuevo, teatro de creación colectiva. Ustedes, en las cosas que yo he podido ver, experimentaron muchas de esas dimensiones creativas, pero también, a diferencia de otros grupos, trabajaron con niños. ¿Por qué escogieron ese camino cuando pudieron haber continuado experimentando en esos otros campos de trabajo?

Creo que lo que hay es un teatro en comunidad, un teatro para la comunidad. Y cuando hay comunidad no hay distingos. O sea, cuando tú vas a una sala de teatro vas a encontrar al niño y al adulto. Las piezas de teatro tienen que ver con el proceso que hay en la comunidad, las que inspiran. O el momento por el cual atraviesa el grupo. Y a quién se dirigen es bastante relativo. Cuando hablamos de teatro en comunidad no se puede segmentar mucho.

Algunos podrán pensar que hacemos teatro para niños, pero luego vemos los adultos disfrutando tanto o igual que estos. O adolescentes viendo obras como *Memorias para los ausentes*, una pieza muy dura sobre el tema de los desaparecidos, o *Vallejo*, o *Aguas profundas*. Hay una discriminación ahí con la percepción del niño. Él, si detecta que hay calidad, espectacularidad, sentido en lo que ve, lo va a reconocer y aceptar el tiempo que le permita su concentración. Actualmente es un desafío la necesidad de comunicarse y la rutina del espectador ha cambiado. Entonces, lo que aparentemente sería una obra para niños, no tiene que ver con eso, sino con la historia de la comunidad, con el fuerte tejido de organización que ha tenido esta comunidad. Hoy ya no vivimos la época en que las organizaciones barriales eran los vasos comunicantes con el espectador. La guerra interna que vivimos, el conflicto armado, las crisis económicas, el modelo económico instaurado en el Perú ha debilitado esa dimensión prioritaria de los vecinos por la cultura, retornando a las necesidades básicas de alimentación, de vivienda, cosas materiales. De ahí que hayamos tenido que abrirnos a nuevos interlocutores (maestros, dirigentes estudiantiles), en donde hay un público infantil y juvenil significativo, construyendo un tejido a partir del sector cultural y educativo y no vecinal como fue en una época. Eso permite que una adolescente pueda ver un espectáculo y cuestionarse cosas como lo hace una mujer mayor.

¿Y existía una raíz pedagógica que estaba incidiendo en el pensamiento de César Escusa cuando decidió trabajar con niños?

En la comunidad no puedes ignorar la presencia del niño. Es imposible. Él es parte de la comunidad. En muchos barrios los hombres salen a trabajar y la mayor cantidad de horas las comunidades están ocupadas solamente por mujeres y niños. Entonces es imposible ignorarlos. Cuando nosotros creamos Vichama, desde el primer momento trabajábamos mucho con los niños. Cada verano había doscientos ochenta niños en nuestros talleres. Esto te permite también la regeneración de la

experiencia porque esos niños crecen, como Cindy Rosales que era una niña cuando comenzó y hoy es actriz del grupo. Entonces sucede eso. La escuela está en la comunidad, el grupo se hace una escuela y no se puede descuidar el trabajo con niños. Es imposible porque es como el indicador, el termómetro que te va mostrando lo que necesita tu comunidad. Vamos a hacer una obra y seguramente estaremos teñidos de cosas que pueda percibir un niño. Entonces la gente va con ellos al teatro.

El enfoque de nuestro trabajo con los niños tiene mucho que ver con mi origen y mi relación con el teatro. Aquí tenemos un detector ante cualquier tipo de discriminación. Todos podemos hacer teatro. Esa dedicación, ese cuidado se debe justamente porque hay mucha discriminación y desconocimiento sobre el niño. El padre que tiene un hijo hiperactivo quiere que lo calmemos, que lo controlemos, que le pongamos una soga. El padre con un hijo tímido quiere que hagamos de su niño un locutor de oratoria. O el niño flaquito, o el niño gordo. Hay un tipo de discriminación afectuosa del padre. Entonces, todas esas cuestiones las tenemos que tratar. Hay que transformar la relación del padre con el niño y enseñarle la importancia de ser diferente para ese niño. El padre teme que su niño sea diferente a otros. *¿Cómo puede ser? si todos comen chocolate.* Entonces, su hijo también tiene que comer chocolate. Si todos comen carne y al niño no le gusta la carne, entonces tiene que comer carne. Es importante enseñarle al padre que el valor está en lo otro, en el derecho de ese niño a ser diferente. *¿Quién se lo enseña? ¿Dónde lo encuentra?* Ahí aparece Vichama como un aliado donde el arte media, el lenguaje del arte media para que el padre aprenda, para que el padre reconecte su relación con el niño, redescubra su proceso de aprendizaje con el niño. Digamos, una cultura más basada en el afecto, en el amor. Donde tú puedes encontrar en un momento en plena práctica con niños y padres, y decir: *¡A ver, niños y papás, abrazos!* Entonces, el padre y el niño se abrazan y en un momento ves al padre llorando y le dices *¿Qué pasa? ¡Es que hace años no abrazaba a mi hijo! No sentía el cuerpo de mi hijito.* El trabajo, la vida, salir temprano, llegar tarde... años desconectados. Esas cosas que van sucediendo replantean la relación entre padres e hijos. Y del hijo con la comunidad. Porque el primer punto de encuentro después de la familia del niño, de replantear su mirada en la familia es la comunidad, el barrio, su sector inmediato. Entonces, el teatro permite que el niño se conecte con lo que sucede en su entorno, desde lo más chiquito, cómo es su calle, como es la esquina, qué cosa hay, si los perros muerden o ensucian la calle, si hay basura. El niño toma conciencia de ese entorno inmediato del barrio, y después su mirada crece hacia la comunidad, a la ciudad. El niño va construyendo su sentido de observación y de reflexión, su verdad, lo que va encontrando. *¿Y cómo el teatro permite eso?* De dos maneras. La imitación es un camino. Porque el niño es brillante. Lo imita todo. Mucho de su aprendizaje está en la imitación. Y la otra manera, desde el sentido de querer ser más. Hay una búsqueda del superior, del alter ego del niño, que tampoco se le puede reprimir. Son dos caminos con el cual dialoga el niño con el mundo, a través de diferentes presencias o personajes que imita, que recrea, es su manera de encontrarse en el mundo. Entonces, tiene una gran oportunidad en el teatro. Si va a representar a un policía, o si va a representar al bodeguero o al panadero, esto es toda una cosa maravillosa cuando se es niño, y se pueda jugar con eso.

César, tras la captura en el año 1992 de Abimael Guzmán Reynoso, el principal líder de *Sendero Luminoso*, hubo una fragmentación de ese grupo armado que trajo graves consecuencias para la seguridad ciudadana en Perú. A ello se le sumó años después, la creación de los comités de autodefensa, una estrategia militar creada por Fujimori, que a mi ver convirtió al Perú en escenas de terror vida todos los días. ¿Cómo afectó esa época la mirada y el cuerpo de César Escusa y cómo se tradujo esas escenas de luto y terror en el trabajo teatral que estaba produciendo con y para niños?

En el año 87, Villa El Salvador es reconocida por Naciones Unidas como ciudad mensajera de la paz. Pero, qué cosa era la paz. Era la movilización de la ciudad, de la gente, de la comunidad para construir el mundo que quería. Era la organización, la participación de los vecinos por seguir protagonizando e imaginando la ciudad y el mundo al cual aspiraba. Eso el conflicto armado lo violentó. Porque justamente esta experiencia de construir una cultura de paz con justicia social no convenía ni al Estado ni a Sendero Luminoso. La democracia participativa, que la gente se reuniera para decidir sus cosas, para proponerse los caminos que quería construir era algo peligrósísimo. Proyectos autoritarios venidos desde el Estado o desde Sendero Luminoso hicieron que este proceso colapsara. Entonces, ¿a qué le apostamos nosotros? A reconstruir la memoria, a reconstruir y resanar las heridas que nos había infligido la violencia; y la primera acción que nos propusimos fue reconstruir la identidad y memoria de María Elena Moyano, con un proyecto teatral titulado *Lirio negro de la esperanza*.

El asesinato de esa mujer, que no fue suficiente balearla, sino que ya estaba muerta y la dinamitaron, fue el shock más grande vivido en esta comunidad, en el Perú también, pero en esta comunidad, sobre todo. Un shock que ha demorado años para sanarse. Entonces, ser dirigente, ser vecino que trabaja por los demás, que entrega su vida al otro, es peligroso. Puede ser eliminado o desaparecido.

Ustedes estaban en el medio entre una derecha y una izquierda muy radical...

Digámoslo mejor así. Estaba el Ejército y Sendero Luminoso, y nosotros en el medio, como sociedad civil. Hubo mucha presión de ambos lados por desaparecer experiencias que, como la nuestra, no obedecían a los intereses del autoritarismo, de la violencia. Porque culturas democráticas, participativas, culturas que trataban de desarrollarse en otro sentido al autoritarismo era un peligro. En nuestra experiencia hubo muchos compañeros en ese período de los 80s, 90s, que estuvieron en prisión. Muchas veces acusados de terroristas. Cómo podían acusarte de terrorista si hacías una pieza de teatro sobre María Elena Moyano a quien había asesinado Sendero Luminoso. Decirte que tú haces proselitismo a Sendero era extraño y raro. Entonces, no, no, no gustaba mucho. Pero nuestra apuesta siempre fue a este enfoque de democracia participativa, a este liderazgo en la comunidad, a esta cultura que se nutría de sus raíces, nuevamente andinas, amazónicas, afroperuanas, quechuas. Entonces, ahí nos hemos mantenidos firmes. Y creo que ese proceso sobre María Elena fue un acto de sanación en un momento de inviabilidad.

El otro proceso fue ir al encuentro de los niños que era el sector más violentado y vulnerado. A los parques, a los barrios, hacer actividades con ellos, a acompañarlos. Era muy difícil que un niño saliera de su casa. No iba ni a diez metros de su casa.

Todas las casas estaban cerradas. Había atentados, coches bombas. O sea, se vivía una situación muy, muy violenta. Entonces, no podíamos ser ajenos. Y creo que ahí el aspecto de solidaridad fue un elemento importante. No perder la fe en lo que es, para nosotros, una piedra angular y muy potente de nuestro trabajo creativo: la solidaridad, la reciprocidad, la cooperación.

César, el trabajo de Vichama Teatro constata la fuerza transformadora de la acción cultural y de la acción artística delante de los que han apostado por el poder de la violencia. ¿Qué entiendes por cada uno de esos campos, o sea, el de la acción cultural y el de la acción artística, y cuáles son los límites de cada uno pensando en el contexto de Latinoamérica, Perú, Lima, Villa El Salvador? ¿Cómo tú ves eso?

La acción cultural es algo que está en movimiento. Y todos los días se da en una u otra dirección. Para nosotros la cultura no es un asunto de la obra artística. Ese es un concepto bastante occidental. Cultura/obra de arte. No, no va por ahí. La cultura es el ser de la comunidad. ¿Cómo se es? Cómo nos encontramos, cómo construimos la vida, cómo nos amamos, cómo trabajamos, cómo nos gobernamos. Esa es la dimensión de la cultura. ¿Cómo hacemos? ¿Tenemos o no una buena cultura de transporte o una cultura de salud? ¿Te atienden bien, te atienden mal? Cuando le enseñamos a la gente esta dimensión de la cultura cambian automáticamente su manera de percibir y entender las cosas, se vuelven más profundas. Porque comienzan a comprender culturalmente cómo los trata el gobierno o el estado. Saben culturalmente cómo son atendidos en un hospital, cómo los reciben, si los discriminan o no. O sea, no basta hablar de la política de salud, si no que es necesario hablar de una dimensión cultural que es el hecho de fondo.

Y la obra de arte es distinto. Nosotros creemos que la acción artística es como concienciar la cultura. La estética, la obra de arte es un momento de conciencia de esa cultura y es a través de ella que podemos percibirla y verla. ¿Cuáles son los límites? Creo que el esfuerzo más grande que ha habido en esta dimensión es el Movimiento Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria; o sea, el intentar tejer, hacer puentes, hacer sinergias. Eso es lo más grande. La limitación es quedarte solo. No tiene sentido. Por más interesante que sea lo que hagas, por más valioso que sea lo que hagas, esa es la limitación, el estar solo.

Es exactamente como hablábamos hoy con los grupos de arte de adolescentes y jóvenes, donde contaban que han muerto algunos miembros del grupo, asesinados, y en donde se decía que también cada día salvábamos vidas. Y eso es bueno, en la medida en que ayudamos a cambiar personas, a ser más humanos, a evitar lo que de humano vamos perdiendo. Pero, eso es cultura de la resistencia. ¿Cómo hacemos cultura de transformación social, cultura de emancipación, de descolonización? Es ahí donde está el desafío, donde vemos que solos no podemos. Tenemos que ser más. Cuando hay tejidos, cuando hay conexiones, cuando hay redes, la cosa puede cambiar. Y hay cosas que en el mundo han cambiado así. Si no ¿qué son las revoluciones? Son conexiones. Son procesos humanos que se han dado en momentos muy cortos, como fue en Rusia entre febrero y octubre del 17. Las cosas son así. Lo mismo ha pasado en Cuba. Hay una dimensión cultural que hace *clic*, pues, y salta el ser humano y todo se transforma, adquiere otra dimensión.

César, de alguna manera, podríamos decir que ustedes surgieron oponiéndose a la guerra, a la acción de la violencia que habitaba esta tierra durante los años 80 y 90. Sin embargo, hoy el sistema capitalista ha generado dispositivos de poder, dispositivos de control tan violentos como los de aquella época, pero travestidos en papel de regalo. O sea, ha llegado un punto en que la gente se ha vuelto dependiente del celular, del computador, del internet, del video game, de las tarjetas de créditos.... ¿Cómo la acción cultural y artística de Vichama encara esos desafíos actualmente en relación a los niños?

Cuando hemos hablado sobre este conjunto de temas contemporáneos, en específico del consumo, es importante destacar que estamos en la era histórica donde, por ejemplo, se consume más música. El ser humano es músico, podríamos decir, pero como consumidor. Es por eso que yo siempre digo que con los niños hay que trabajar y enseñarles su capacidad creativa. El niño al ser más creativo va a tener la capacidad de organizar mejor la información que le llega. Si no se desarrolla esta capacidad creativa en el niño, éste probablemente sea excluido ahora o en el futuro. No puede manejarse tanta información si no hay creatividad. Porque es la creatividad la única cosa que te permite organizar, procesar y proponer algo. Lo otro es consumir lo que te llega.

El otro asunto tiene que ver con las capacidades expresivas que tenga un niño y el desarrollo de éstas para producir, o sea, buscar un equilibrio entre una cultura de productor y de consumidor. Y se produce con tu memoria, con tus raíces, con tu identidad. O sea, no hay unos niños que son los productores y los demás consumidores. Buscamos un equilibrio.

Y el tercer elemento clave dentro de ese universo de las capacidades creativas, expresivas y productivas, es la necesidad de construir con el niño una visión de la vida sustentada en valores. Porque puedes tener un niño creativo que termina siendo delincuente.

Pensemos de dónde viene la violencia en un niño. Nosotros hemos encontrado en nuestro trabajo que cuando un niño no tiene la capacidad de resolver un problema, sea por desconocimiento, falta de información, o porque no tiene lenguajes para responder a eso, se violenta. Otro elemento más cruel y perverso que genera violencia en un niño es la desnutrición. Nosotros tenemos aquí fuertes porcentajes de desnutrición, lo que provoca que el niño, a la larga, tenga limitaciones para responder a desafíos de la vida y, por consiguiente, se va a violentar. Cuando vemos a un joven siendo machista es porque evidentemente hubo componentes sociales, educativos, culturales que incidieron en ello. Pero cuando ves a un niño de 5 años siendo violento es porque no encuentra un camino para expresarse. Es por eso que cuando le brindamos al niño un espacio para desarrollar esa capacidad creativa, esa capacidad expresiva de poder pintar, dibujar, cantar, bailar o usar otras cosas para responder a un problema o a un desafío, sin frenar su ímpetu de expansión en su aprendizaje, de que quiere jalar, descubrir...el niño no se violenta, al contrario, el niño desarrolla su sabiduría.

César, siguiendo tus palabras ¿cuáles han sido entonces tus principales fronteras, tus principales límites en ese trabajo con los niños aquí en Vichama?

En la sociedad en que vivimos todo, pero sobre todo nuestro trabajo, es compli-

cado. La calle es violenta. El niño no es libre de caminar en la ciudad, y peor las niñas. Un mundo donde una adolescente va a divertirse y a bailar a una fiesta y termina muerta. Y luego, la sociedad la culpa: *¿cómo la menor de edad se fue a bailar, a divertirse?* Yo me hago la pregunta al revés. ¿Por qué ella no tiene ese derecho sin que le pase nada? Entonces, vivimos en una sociedad enferma.

¿Es entonces esa misma sociedad la que se vuelve un límite para el trabajo que quieres hacer con los niños?

Claro, eso es lo que enfrentamos. Queremos una ciudad que nos permita salir temprano felices y regresar vivos a casa por la noche. De eso se trata, de construirnos otra posibilidad ahí. El freno está en esta ciudad violenta, donde hay algunos que lucran con el manejo de la violencia. Por eso estamos librando la batalla por el espacio público. Y esta batalla la tenemos que librar con los niños, con los jóvenes, con todos. Porque quien controle el espacio público va a convertirse en el poder. Entonces, cómo trabajamos eso con los niños, cómo implicamos a sus padres, cómo implicamos a la sociedad para empezar a desmoronar esa roca sólida, donde todos vamos contemplando la violencia como algo cotidiano y natural.

Alguien se está aprovechando de esto y nos invita a recurrir a la violencia para enfrentar a la violencia. Vemos a un vecino que le pega al otro vecino porque le sonríe, o porque le hizo una broma. O la mujer que le pega a otra mujer, el hombre a la mujer, la mujer al hombre. Alguien se está beneficiando de eso y no podemos permitirnos esa realidad. Es por eso que aquí en Vichama apostamos a la no violencia activa. O sea, a desarrollar estrategias para vencer la violencia que no sean violentas. ¿Y por qué los niños? Porque los que recién vienen deben tener otro paradigma. El teatro les pone la luz ámbar, el teatro les pone la luz roja, el teatro les enseña lo duro que es violentarse. O sea, hay experiencias con los niños de lo que es una situación de violencia, con los adolescentes igual, y por qué hay que detenerla. Es necesario cambiar esas relaciones. ¿Tú has pensado en dónde va a encontrar el niño tranquilidad, si sale de la casa con una familia violenta, la calle es violenta, el barrio es violento, luego llega a la escuela y también encuentra un espacio de violencia? Es por eso que muchos expresan que encuentran en las organizaciones culturales como Vichama el oasis donde pueden ser ellos mismos, donde se pueden reconocer y redescubrir, y que no tienen que ser violentos para vivir, que pueden desarrollar otras posibilidades de vida. Entonces, nuevamente volvemos a estos espacios de organización cultural y artístico como células vivas frente a este mundo que está, digamos, con cáncer.

Por otra parte, en estos contextos se establecen relaciones asociadas a una especie de educación bancaria, donde se pretende dividir al niño. En ese sentido, cada vez más, vemos las fronteras que se establecen entre la familia y la escuela, la familia y la comunidad, entre la comunidad y la escuela; en vez de construirse sinergias se construyen rupturas. Una situación esquizofrénica donde la escuela culpa a los padres de lo que pasa con el niño, los padres culpan a la escuela, la escuela, a la comunidad, los padres, a la comunidad y a la escuela. A eso se le suma un cuarto elemento, las tics (tecnologías de la información y la comunicación), que no tienen espacialmente un territorio definido pues están en todas partes (el dormitorio del niño, la escuela, el barrio), y que en el caso particular de nuestras comunidades, no hay una manera clara de cómo tratarlas pero que cada vez se están volviendo determinantes.

Son esos elementos los que de alguna manera complejizan nuestro trabajo. El problema está en cómo el niño establece las relaciones, las conexiones entre esos mundos de su familia, de la comunidad, de la escuela, de las *tics*. ¿Qué tiempos tiene para cada uno de ellos? ¿Espacialmente cómo se desarrolla? ¿Cómo construye la identidad el niño sino es a partir de estos espacios de los cuales se nutre, y en los cuales encuentra personas, personajes, presencias, con las que dialoga o no? Pero existe un estereotipo bien peligroso en esos procesos que envuelven al niño, asociados a que éste es un ser subordinado, que no sabe, que tiene que aprender. Y eso es un problema serio que encaramos todos los días. No se trata de prender el fuego de un niño, sino de avivar el fuego que cada niño trae consigo. De ahí que cuando abordamos desde el teatro las capacidades creativas, imaginativas o expresivas de éste, estamos intentando redimensionar la relación del niño con estos espacios, con estos elementos, con estos territorios, con la violencia, con el espacio público y con todas estas complejidades que te he comentado.

Vamos a hablar ahora sobre el enfoque metodológico de los procesos creativos con los niños. A mí me gustaría que explicaras cómo se desarrollan esos procesos, cómo son concebidos, qué criterios usan para la selección de los niños, qué herramientas emplean, cuáles indicadores son usados para evaluar la experiencia.

Los procesos pedagógicos que realizamos con los niños en Vichama nunca van a ser uno igual al otro. ¿Por qué? Porque son procesos concebidos a partir de lo que el niño trae. Hay una premisa constante en los que desarrollamos la acción pedagógica. Preguntarnos *¿Y qué pasa con el niño, qué es lo que quiere, qué está buscando, qué pretende? ¿Cuáles son sus problemáticas, sus desafíos, sus necesidades?* Y esto hace que permanentemente las metodologías vayan cambiando. El punto de partida siempre ha sido el niño: el niño en la familia, el niño en la comunidad, el niño en la escuela, el niño en relación a las comunicaciones; incorporando como principio su derecho a decidir y ser protagonista de la construcción de su personalidad, de sus raíces, de su identidad y de poseer un saber propio. Esas cosas no cambian en nuestro enfoque. Lo que cambia son las formas a través de las cuales intentamos desarrollar esto. Entonces, no hay una manera, ni una receta que se repita.

¿Cómo ustedes dividen los grupos en Vichama? ¿Por edades, por regiones de aquí de la comunidad?

Lo primero es que en Vichama todos los niños son aceptados, inicialmente se hace una división por edades que van de los 3 a los 5 años, de los 6 a los 7, de los 8 a los 11, de 12 a 14 pero después se tienen en cuenta cuestiones físicas, emocionales, psicológicas de cada uno. Los niños van pasando por diferentes ciclos, por diferentes períodos de un año a otro. Tenemos dos tipos de talleres permanentes: los de verano, asociados a *Creciendo con arte*, donde hay una fluctuación bastante masiva de niños, de niñas, de adolescentes, y durante el período escolar, con uno o dos encuentros semanales. También desarrollamos trabajos de capacitación a los niños a partir de solicitudes de las escuelas en temas muy específicos. Damos la asesoría al estudiante o al profesor, como es el caso del evento *Imaginarte* que se muestra ese trabajo de acompañamiento, donde hay una doble labor, de asesoría a los elencos escolares y a los profesores coordinadores de esos procesos creativos.

La formación del niño comienza con su desarrollo emocional. Creemos que inicialmente hay que desarrollarle toda la cuestión sensorial, los sentidos, el tacto, el contacto, pues ese es el mundo en que él se mueve. Posteriormente va entrando al pensamiento, las ideas, la razón. Y seguidamente va independizándose. Un adolescente lo que va a buscar es fortalecer su identidad, su autonomía. Tiene sus propios desafíos. Entonces, acompañamos ese proceso.

¿Cuáles son los niveles de participación de los niños en las decisiones esenciales de esos procesos?

Pretendemos y buscamos que sean los niños los que decidan. Hay aprendizajes que compartimos con ellos, juegos, dinámicas que a veces ellos no conocen. O les pedimos que traigan algún juego. Hay todo un nivel pre-dramático ahí en donde el niño dialoga a través de los ejercicios y juegos con sus animadores, con sus profesores o pedagogos y se da un intercambio muy rico.

La otra parte importante es la del desarrollo creativo del niño, donde pretendemos que él sea el protagonista, sea la performance principal. No importa la edad. Intentamos que prepare y presente sus propuestas, sus sueños, las cosas que le parecen. O le damos una premisa, como una suerte de *pre-canovaccio*, una estructura y sobre la cual el niño va a recrear. Le ponemos algunas pistas a buscar, por ejemplo, un tesoro, y con su imaginación, con su desarrollo lúdico lo va a hacer. Es decir, desde el primer momento creemos que el niño tiene capacidad de diálogo escénico, de presencia escénica y con una capacidad imitativa muy fuerte. Esto a veces se trastoca porque el niño ha tenido problemas en casa o en la escuela, lo han reprimido, el niño se ha vuelto tímido, introvertido, y su voz es apagada, pero en dos, tres sesiones, empieza a sacar una voz increíble.

¿Cómo organizan esas sesiones de trabajo con los niños?

Cuando son más pequeños, intentamos que todas las sesiones tengan un inicio, un desarrollo y un final, aunque el niño venga por un ciclo de doce o más clases. Es importante que pase algo ahí y que se cierren los procesos, porque luego de practicar varias sesiones podemos decirle: *¿Qué rescatarías de todo lo que has aprendido durante las sesiones anteriores para hacer una performance? ¿Y por qué así?* Porque para el niño no hay diferencia, él no entiende teatro pues estas cuestiones racionales son de otra edad. Él vive su fantasía, su imaginación en cualquier espacio, algo que es valioso y fundamental. Entonces, no hay representación, no hay pieza de teatro. Lo que hay es un permanente proceso de dramatización. Desde que llegan, los niños son recibidos por personajes. *-¡Ora! ¿qué quieres ser tú de este personaje? -¡Yo quiero ser el hijo! o -¡no, yo, yo no soy el hijo! ¡A mí no me gusta...!* Entonces, otro personaje, y se les ocurre otras cosas y los vestimos y se hace una historia. El padre descubre otras potencialidades de su hijo, donde el eje motor es la creatividad. Nosotros decimos, hay que trabajar sobre la creatividad en el niño desde que llega. No es que hay que prepararlos durante tres o cuatro clases para la creatividad. No, el niño es creativo, es imaginativo.

Con el adolescente es un proceso diferente, pues él vive entre su mundo emocional y racional, de ahí que enfoquemos el trabajo en la formación de formadores,

donde ellos presentan sus piezas de teatro y lideran un proceso. Y resultan obritas de un minuto, minuto y medio que concluyen con una inquietud, una interrogante interesante para su universo humano. Al adolescente hay que decirle *¡Estás pensando todo el tiempo! No. Este es el momento de estar presente acá y vivir con tu presencia.*

Consciente de que la presencia es una cuestión que va más allá del teatro, ¿qué procedimientos ustedes usan para visibilizar la presencia de los niños en la escena?

A ver, ¿cómo le explicamos a los chicos qué cosa es la presencia? *Cuando van a la escuela y pasan la lista el primer día de clases dicen: - Ángel Delgado, - ¡presente! dice, levanta la mano, y todos voltean a ver a Ángel Delgado. Ese es un segundo que tú estás presente y después te vuelves ausente. ¿Entiendes lo que es eso? Todo el mundo te miró. Ahora, cómo haces para que durante 10 minutos todo el mundo te vea. Esa es la presencia que buscamos en el teatro. ¿Trabajamos para qué? Para sostener la mirada, que no te asuste, que tu cuerpo esté preparado para querer ser. No queremos que nos observen en la calle por la violencia, la guerra, por violaciones, drogas, muertes, accidentes. Salimos con la armadura del guerrero a la calle pues nos disfrazamos, nos envolvemos. Pero el teatro es el momento de libertad para salir al descubierto y ser observado. Porque tú quieres que te observen y que miren lo que tú haces. Pero para lograr que miren lo que tú haces, tú tienes que lograr una presencia. ¿Qué genera este instante en que tú dices presente? Hay un cambio en el ritmo, en la corporalidad, en la energía. Entonces, no es esa energía normal la que se busca sino una energía extraordinaria que te haga presente. Pero hay veces que no estamos preparados para esa energía extraordinaria. Nos sudan las manos, nos ponemos nerviosos, nos tiembla la barriga, quieres decir mucho pero no puedes. Entonces, hay que desarrollar tus capacidades expresivas para lograr esa presencia. Lo que hace el teatro es eso, estudiar el comportamiento de la conducta humana, su cuerpo y ponerte en público. Así les explicamos.*

César, tú estás abordando dos cuestiones fundamentales al referirte a la presencia. Por una parte, al verla matizada por la mirada y el imaginario del otro; y por otra, al verla como fuerza energética del cuerpo del niño cuando está en escena. Se tratan de flujos que transitan de un lado a otro incidiendo de alguna manera en la subjetividad del niño. ¿Cómo tú crees que ocurre esa incidencia? ¿Cómo amplían el mundo simbólico del niño?

Una cosa importante es la alteridad. El niño aprende a través del otro. El niño aprende a reconocer cómo el otro lo mira cuando hace una mueca, ya sea para decir la verdad o para mentir. Y eso hace al niño poderoso, al punto de que haya que decirle que el cuerpo nunca miente. Puedes mentir hablando, pero el cuerpo siempre va a ser verdadero. Entonces, esa capacidad de alteridad, de ponerse en el lugar del otro, de representar a otros, de ponerse en la condición de un mendigo, de un ciego, de un discapacitado físico, hace conque el niño sienta y se ponga en condiciones que no le son las propias, propiciando que él descubra la colaboración, la solidaridad, la reciprocidad desde una pedagogía corporal.

Y eso es importante porque el niño asume la convención teatral con una gran autenticidad. En ese momento no está actuando, es él. Y esto, llevado al ámbito de la

escuela es un poder muy grande porque en el aula no hay teatro, hay una situación dramática. El niño vive sus dramas. El niño utiliza sus dramas para contar por qué no aprende en la clase, por qué le cuesta hablar en público, qué pasa con la matemática. Pero quién lo atiende, quién atiende ese drama de todos los días de hacerse cada día más humano. No se trata de teatro ni de representación sino del drama de todos los días. Cuando Boal dice todos hacemos teatro, yo prefiero decir: *todos vivimos el drama diario*. Soy más preciso en esto, porque el teatro lo veo, me pongo a verlo. Yo quizás soy un observador de la calle y miro un espectáculo. Pero no todos estamos viviendo el drama de una mujer con su niño queriendo cruzar una calle con mucho tráfico en Sao Paulo y no poder.

¿Será entonces que Vichama tiene una pedagogía de la alteridad que se relaciona con ese concepto de teatro en comunidad?

Si, con un teatro de conexiones, de ponerse siempre en la situación del otro. Porque la situación es la que te va a determinar.

Hoy en día hay una situación más holística en el ser humano latinoamericano. Y yo creo que eso ha influido en el teatro. Tenemos que crear conexiones con los demás, donde el producto escénico ya no depende de lo que tú crees o cree el otro, sino que la conexión establecida va a producir una situación, un significado. Los tiempos son otros, han cambiado. La corporalidad no es la misma y su mayor desafío es cómo seguir siendo presente y no abstraerse en un celular, en un debate entre lo verdadero y lo falso. ¿Dónde aprendes a colaborar? El teatro fundamentalmente es eso. Es colaboración, es alteridad, es compartir.

Y es de eso de lo que se trata, que haya una buena persona que quiera construirse un mundo encontrándose a partir del otro. El teatro es algo maravilloso, pero tiene que haber otro ser humano ahí mirándote para que se produzca esta magia. Siempre digo que con tantas guerras, y el ser humano matándose, llegará un día en que no habrá nadie que lo vea, y por tanto, no va a existir. Existimos porque hay alguien que nos está mirando y nos toma en cuenta.

¿Y cómo contribuimos a partir de estas dimensiones a que se cambie la sociedad? ¿Cómo hacemos para que las fronteras no sean tan duras y sí más dialógicas? Mi cuerpo empieza donde empieza mi piel. Eso es una frontera. Pero puedo conectarme con la piel del otro, hacer dialogar nuestras fronteras, podemos tocarnos, abrazarnos. Y ese necesario aprendizaje, esa nueva oportunidad de salir al descubierto, de volver a ser tú, nos la ofrece el teatro. Por eso hay tanta gente que hace teatro. No para representar, sino porque quiere trabajar su humanidad. ¿Dónde la va a trabajar? Estresado, con problemas, en crisis, donde ya ni siquiera los ejercicios físicos o los gimnasios lo ayudan. Porque hay algo que no está funcionando con su presencia, con su humanidad, y termina en el teatro. Entonces, ¡larga vida al teatro!

Recebido em: 25/07/2019

Aprovado em: 08/08/2019