

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Testimonio

Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Carlos Martin Vélez Salas*

* Trinity University, Estados Unidos.
e-mail: cmartinvelez@gmail.com

Recibido: 30 de agosto de 2020

Aceptado: 20 de octubre de 2020

Doi: 10.25009/it.v12i20.2691

Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Resumen

En este testimonio expongo proposiciones con la finalidad de realizar un análisis de mi experiencia etnográfica con integrantes del teatro del grupo peruano Cuatrotablas. Tomo en consideración conversaciones pedagógicas, comunicaciones por medios electrónicos, una entrevista formal con el desaparecido director del grupo Mario Delgado Vásquez (1947-2016), los hallazgos de un estudio etnográfico con la última generación de actores, así como mis anotaciones etnográficas y documentos relacionados con la producción artística del grupo. Al final, planteo una reflexión y acciones para la mayor inclusión de estos aprendizajes teatrales en mi labor como profesor de español a nivel universitario en San Antonio, Texas.

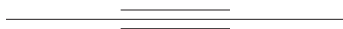
Palabras clave: teatro de grupo; formación actoral; etnografía; Lima; Perú.

Towards creative freedom: my ethnographic experience with the Peruvian theatre group *Cuatrotablas*

Abstract

In this article I state propositions in order to offer an analysis of my ethnographic experience with members of the Cuatrotablas Peruvian theatre group. To achieve this objective, I take into consideration pedagogical conversations, electronic messages, a formal interview with the group's director Mario Delgado Vásquez (1947-2016), the findings of an ethnographic study the group's actors, my ethnographic annotations and documents related to the artistic production of this group. I elaborate a set of reflections and actions that can be brought to my theater-based lessons as a teacher of Spanish at the college level in San Antonio, Texas.

Keywords: group theatre; actor's training; ethnography; Lima; Peru.



Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Introducción

Mis primeras experiencias con el teatro peruano sucedieron esporádicamente cuando era estudiante de educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima y antes de migrar a los Estados Unidos en los años 90. Enmarcados en una situación de violencia originada por el grupo terrorista Sendero Luminoso (SL), a fines de los años 80 los peruanos vivíamos con miedo e inseguridad política ante la situación de guerra civil originada por este grupo subversivo. Los estudiantes sanmarquinos éramos invitados a pertenecer a SL, puesto que muchos de sus miembros estudiaban en el campus universitario. En esta coyuntura de caos social recuerdo haber conocido al desaparecido crítico teatral peruano Hugo Salazar del Alcázar (1954-1997), en un conversatorio sobre la crisis social en las artes. Más adelante lo encontraría, luego de ver *Calígula contra proceso* en 1996, del director Bruno Ortiz, en el teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, localizada en el centro de Lima. Me sentí sorprendido ante la temática del poder y la propuesta irreverente acorde a la situación sociopolítica del país, así como la enigmática representación de la protagonista Sofia Rocha. Con Salazar y Ortiz asentamos una amistad artística común, entretrejida en conversaciones esporádicas sobre las propuestas artísticas del teatro de grupo independiente ante la subversión. Pronto empezaría a trabajar como profesor en un colegio estatal con jóvenes ávidos de sueños y guía ante un país herido; sin embargo, ante mis credenciales académicas y las ideas innovadoras en mi práctica pedagógica, percibí desconfianza por parte de algunos colegas. Como muchos peruanos en esos años, estaba concentrado en crear espacios de esperanza en mi vida personal y profesional

durante una etapa de inestabilidad social; el tiempo pasó rápidamente y no alcancé a ver otras obras de tipo irreverente como las que en su momento presentaron grupos como Cuatrotablas y Yuyachkani en los años 80 y 90. A los pocos años de que el líder del grupo terrorista SL fuera atrapado y dentro de un clima de creciente desconfianza política y económica, en especial para los profesores de colegios estatales sin estabilidad laboral, con apoyo familiar logré emigrar a los Estados Unidos en el segundo lustro de los 90.

La adaptación a un nuevo hogar en el país de las oportunidades ha sido transformadora. Desde mi llegada a Michigan y mis residencias en Chicago y Iowa, antes de empezar mis estudios en Texas, mis raíces peruanas se han fortalecido, gracias a la continua comunicación con familiares y amigos; el encuentro/desencuentro con otros seres humanos diferentes o similares lingüística, étnica y culturalmente en diferentes situaciones, ha sido una fuente de inspiración en mis actividades pedagógicas. En el Medio Oeste estadounidense, enseñé cursos básicos e intermedios de español, en los cuales los estudiantes escribían y representaban un performance final con temas relacionados a los objetivos al curso. Durante los años de mis estudios doctorales en Texas, me concentré en discernir cómo los procesos históricos y sociopolíticos moldean las políticas lingüísticas y las prácticas pedagógicas de las minorías bilingües y biculturales en los colegios estatales del mundo hispanohablante, incluidos los de Estados Unidos. En ese período, Bruno Ortiz visitó San Antonio, como parte de su trayecto a Dallas, para presentar una ponencia sobre teatro peruano. Gracias a él conocí más detalles sobre la repentina muerte de Hugo Salazar, con quien había perdido contacto unos años antes.

En 2008, mientras gozaba de mi primera posición académica como profesor de español e inglés como segunda lengua en Kentucky, decidí retomar mi interés pedagógico en el uso del performance dentro de mis cursos en todos los niveles. Comencé a investigar materiales: tanto manuales que incorporaban métodos teatrales como artículos basados en la enseñanza de aprendizaje de lenguas. Comprendí que mi pedagogía comunicativa fomentaba un encuentro efectivo en clase, dado que los estudiantes disfrutaban crear situaciones orales que escribían y que representaban. Noté también que debía sistematizar el proceso de esas performances finales como lo haría un director de teatro. Los libros que encontré publicados en inglés documentaban esta práctica o algunas similares, pero esta no fue aplicada a la lengua española sino hasta más adelante, cuando su uso se hizo relevante en la enseñanza de idiomas en Estados Unidos, particularmente en el español como segunda lengua o lengua extranjera. En resumen, las actividades dramáticas ya eran parte de mi quehacer profesional y, en ese entonces, después de un año, dieron un giro hacia el teatro peruano.

Fue en 2009, con la visita de Bruno Ortiz a la universidad, para publicitar su película *Rehenes* y ofrecer un taller sobre “construcción de personajes”, que tuve la oportunidad de entender y conversar más sobre su trabajo como director de cine y teatro. Luego de sus observaciones y sugerencias sobre cómo emplear ejercicios dramáticos en mis clases de

español, me aconsejó explorar el trabajo actoral y artístico del grupo peruano Cuatro tablas. Ortiz había colaborado con Mario Delgado organizando el IV Encuentro Ayacucho de Teatro de Grupo el año anterior. Asimismo, mencionó las investigaciones del renombrado profesor peruano Luis Ramos-García de la Universidad de Minnesota, quien había editado un libro sobre Mario Delgado y Cuatro tablas y que también había organizado eventos con teatristas peruanos en su institución educativa.

Algunos meses después de la partida de Ortiz, logré conseguir el libro *La nave de la memoria*, de Mario Delgado, editado por Ramos-García. En él encontré diferentes reflexiones de los procesos de formación actoral del grupo durante más de 30 años de actividades artísticas. Esta lectura –aunada a otras similares sobre teatro latinoamericano que leí en esa época– me llevó a entablar una conexión profesional con el reconocido director, por lo cual aproveché los viajes personales que realizaba desde 2009 para ayudar al cuidado de mi mamá en Lima. A partir del año 2010 y por intermedio de Bruno Ortiz, establecí una comunicación constante con Delgado, centrando mi interés en comprender el proceso de formación actoral en Cuatro tablas, hasta su partida en octubre de 2016.

Análisis de mi experiencia etnográfica con el grupo Cuatro tablas

Los seis años de mi experiencia etnográfica (2010-2016) incluyeron mi colaboración y amistad con Mario Delgado, mi observación de la formación del último grupo de actores entrenados por Delgado entre 2013-2015 y al que se denominó *Laxion*, la observación de ensayos, las visitas de actores invitados, la participación de cursos de teatro del grupo para profesores y la participación en actividades del grupo.

Para el análisis, procedo de la siguiente manera: planteo cinco proposiciones cuyo fin es enmarcar los temas principales de aprendizaje; estas proposiciones se entrelazan con la entrevista a Mario Delgado en diciembre de 2015 y con las entrevistas a los actores de la última generación –Wendy Chávez, Julio Matos y Edith Palomino–, participantes en un estudio etnográfico de formación actoral que realicé de 2013 a 2015. Del mismo modo, entrelazo estas proposiciones con los efectos de aprendizaje después de mi regreso a Estados Unidos.

1. Generosidad y organización como principios del grupo

Entusiasmado por ver la dinámica de uno de los grupos más representativos del teatro de grupo independiente latinoamericano y que crea una práctica de la libertad donde confluyen lo comunitario, la larga duración y el cuerpo en el caso de Cuatro tablas, según la investigadora

de teatro Magaly Muguercia (71), llegué a conocer personalmente a Mario Delgado cuando era director de teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, en 2011. En la primera conversación que tuvimos le detallé el uso de los performances en mis cursos; a él le agradó esta práctica y me comentó que el teatro es un performance estructurado. También fue la primera vez que me sentí bienvenido, no solo por parte del insigne director, sino también por Flor Castillo y José Miguel de Zela, profesores del grupo Cuatrotablas, sin mencionar el agradable trato de los alumnos de la octava generación de actores en formación. A su vez, fui testigo de la organización semanal y mensual de eventos coordinados y dirigidos por Delgado. En mis conversaciones posteriores, y ya instalado en una residencia artística del Museo Metropolitano de Lima, comprobé una vez más la capacidad organizativa de Delgado, cuando planificó el evento Teatro e identidad peruana, en septiembre de 2012.

Esta organización también se asociaba a la puntualidad y asistencia periódica de los actores a los ensayos del grupo. Generosamente, Delgado y los actores de la última generación me permitieron llevar a cabo el estudio etnográfico “Reflexiones actorales en el último grupo de actores de Cuatrotablas” con el objetivo de identificar los principales efectos del método de formación en los actores luego de tres años (2013-2015). Mi observación no estructurada del entrenamiento de los actores con el método ya había empezado desde 2011.

Un aspecto de la magnanimidad del grupo se ve reflejada cuando Julio Matos menciona que Cuatrotablas es un lugar de confluencia donde muchos otros actores vienen a compartir sus experiencias, a regalar y recibir. También enfatiza que uno no debe olvidar que ser generoso implica comprometerse a devolver lo que ha aprendido sin un ingreso monetario de por medio, y finaliza: “si todos los grupos y actores importantes de la comunidad teatral peruana practicasen la retribución, de seguro ésta sería una comunidad fuerte” (Matos, entrevista).

Igualmente, en este periodo Delgado compartió conmigo varios textos y citó autores especializados en entrenamiento actoral, actuación y un libro sobre la influencia de Stanislavski en Perú. Su capacidad de discutir y ampliar temáticas estaba siempre acompañada por una biblioteca selecta en estos temas especializados del teatro. En una de las aplicaciones del trabajo grupal de *Cuatrotablas* que aprendí en Lima, recuerdo haber contactado a un dramaturgo de origen mexicano y a una líder de la iglesia católica de Owensboro, con la finalidad de que el primero escribiera una obra sobre los efectos del uso del alcohol entre los jóvenes hispanos en Estados Unidos. En colaboración con la profesora de teatro, pudimos organizar los ensayos de la lectura dramática de la obra en forma conjunta con mis estudiantes avanzados de español y algunos miembros de la iglesia de Owensboro. La lectura que se realizó en el campus de la Universidad de Texas en abril de 2013 fue todo un éxito y contó con la presencia de miembros de la comunidad y de estudiantes universitarios. Esta experiencia pedagógica externa a mis clases de español me ayudó a comprender el potencial de un teatro de grupo en la comunidad (ver Imagen 1).



Imagen 1. *Performance después de curso para profesores*, 2014, Lima. Foto de Carlos Martín Vélez Salas.

2. Concentración como fase más laboriosa del método

Uno de los temas de aprendizaje más notorios ha sido entender que la fase de concentración es la que toma más tiempo. Complementando la información obtenida en publicaciones sobre el método de formación y de la entrevista personal con Delgado, el director menciona que las etapas de entrenamiento físico y dramático constan de cuatro estadios: concentración y calentamiento, aprendizaje, construcción y creación o improvisación. El director menciona que los actores deben partir de la concentración para hacer un diagnóstico de su peso, su equilibrio, su capacidad de oír, de ver, de escuchar y de estar conscientes de su espacio para inmediatamente hacer un pronóstico de lo que quieren lograr en su calentamiento de ejercicios físicos. Esta fase es la que puede tomar más tiempo, ya que el actor debe constantemente hacer un autodiagnóstico y preguntarse qué está pensando y cómo se siente emocional y físicamente. “El proceso que más demora es la concentración” (Delgado, entrevista).

Delgado nos recuerda que el proceso de formación en las cuatro primeras generaciones actorales duró siete años: tres de entrenamiento físico y cuatro años de práctica escénica. Seguidamente, los actores confrontan y cuestionan su grado de consciencia y el dominio de las naturalezas física y mental, utilizando los ejercicios físicos aprendidos en la fase anterior. Su objetivo primordial es aprender y aprehender con todo el cuerpo. En la construcción, se inicia una secuencia de acciones que serán útiles para una profundización rigurosa de la naturaleza física, con el objetivo de vencer automatismos cotidianos a través del uso de una técnica no cotidiana. En la creación o improvisación se pone a prueba la capacidad de riesgo, confianza y concentración.

En la fundamentación de esta praxis pedagógica, Delgado ha mencionado al teatro físico de Grotowski y Barba, cuyas premisas han sido adaptadas al método del grupo (Asociación de Investigación Actoral Cuatrotablas). Dentro de mis observaciones con la formación actoral de *Laxion* comprobé estas etapas entrelazadas unas con otras en los ensayos; la concentración llevaba a la repetición de acciones y cambios de voz, por ejemplo. Gracias a mi experiencia etnográfica con Cuatrotablas, uno de los principios que he establecido en mis clases de español es el de resaltar la concentración, la presencia y la escucha hacia el otro como elementos centrales de las interacciones con los demás. También he conjeturado que la adaptación de los procesos de formación actoral profesional del teatro independiente a la enseñanza del español debe ser limitada a las situaciones dramáticas que favorezcan los objetivos del curso. El autodiagnóstico y reflexiones personales y grupales de las performances son ingredientes fundamentales de mi praxis pedagógica.

3. Método físico como ordenador de emociones

Un tercer tema de aprendizaje es que el método de entrenamiento físico permite ordenar las emociones en los actores. En la entrevista, Delgado enfatiza que, para improvisar, los actores tienen que formar acciones físicas que tengan sentido y estén libres de automatismos cotidianos, proceso que se logra mediante una metodología reflexiva. Este tema es mencionado por los tres actores entrevistados. Chávez señala que aprendió a controlar sus emociones cuando analizó cuidadosamente sus acciones en las obras estrenadas. Por su parte, Matos comenta que trabajó con un método efectivo para la conciencia del actor dentro del espacio reflexivo del teatro laboratorio de Cuatrotablas. Finalmente, Palomino indica que con el entrenamiento pudo integrar y reconocer que las emociones son parte de una mutación continua de diferentes acciones, lo que implica un equilibrio emocional, mental y físico.

Este tema me ha presentado varios desafíos en mis cursos de español, especialmente porque sólo duran 16 semanas. De forma general, he intentado que mis alumnos imaginen

situaciones en las que haya una interacción donde el cuerpo esté en movimiento, como en un gimnasio. Las representaciones breves o finales incluyen movimientos físicos y variaciones de voces ligadas a personajes creados por los mismos estudiantes. Una de las aplicaciones de mi investigación etnográfica en relación con este tema consistió en la lectura dramática de una pequeña obra de teatro basada en *Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas, creada por el grupo Cuatrotablas. En la segunda parte de un curso de introducción a la literatura hispánica en diciembre de 2014, los estudiantes leyeron el texto y lo contextualizaron con los conceptos de la primera parte del curso. Aprendieron una canción en quechua, que cantaron varias veces en la lectura dramática, acompañada de desplazamientos físicos dentro del salón de clase. Los estudiantes reaccionaron positivamente a esta representación de la vida en los andes peruanos en una lectura dinámica, física y vocal de una obra teatral. Recuerdo ahora, con agrado, haberle mostrado el video que filmé de aquella lectura dramática a Mario Delgado durante mi viaje a Lima en diciembre de 2014. Se alegró de la lectura del grupo, así como de que cantaron la canción moviéndose en el espacio por algunos momentos. El director me aconsejó que incrementara las lecturas dramáticas con más movimientos físicos por parte de los alumnos.

4. La determinación grupal para la representación escénica

Un cuarto tema de aprendizaje corresponde a la determinación y seriedad de los actores para el estreno de las obras dentro de sus tres años de entrenamiento (2013-2015). En la entrevista, Delgado postula que esta actitud tiene su génesis en el sentido de identidad de los actores en relación con el grupo Cuatrotablas, que es una asociación de investigación actoral consolidada en el teatro independiente peruano con más de cuatro décadas de vida institucional. En este sentido, Delgado menciona lo siguiente: “Estoy sorprendido por la seriedad, una seriedad que yo no había visto, una seriedad frente a su trabajo y convicción” (Delgado, entrevista). Con respecto a la práctica escénica, el grupo fue disciplinado para repetir la estructura de los guiones de *Los Ernestos* y *Hamlet*. Con la primera obra, Delgado destaca que el grupo construyó su propia versión grupal con seriedad y convicción, sometiendo a la disciplina del entrenamiento. Para la práctica escénica de *Hamlet*, el grupo tuvo experiencias previas con el montaje de dos obras que afianzaron su preparación para interpretar dicha pieza. En cuanto a la dirección de *Hamlet*, Delgado ofreció más libertad al grupo, reuniéndose pocas veces en los ensayos con los actores y tres actores invitados más. Según el actor Julio Matos, el grupo experimentó todas las etapas del método cuando se entrenaron para *Los Ernestos*: aprendieron la obra, la construyeron y la improvisaron hasta hacerla propia. Con el entrenamiento adecuado y la determinación necesaria, Matos



Imagen 2. Entrenamiento de actores de Laxion, 2014, Lima.
Foto de Carlos Martín Vélez Salas.

aprendió que un clásico puede ser llevado a escena con mayor desenfado y frescura, centrándose en un mensaje claro y el uso de vestuario simple (Matos, entrevista).

Resulta indudable la seriedad y la voluntad del grupo para la exitosa puesta en escena de obras teatrales. En mi trayectoria profesional, entrelazada con mi estudio etnográfico con el grupo Cuatrotablas, he comprobado la capacidad creativa de los estudiantes para trabajar conjuntamente en sus intervenciones durante un semestre determinado. He creado instrucciones para trabajar la claridad del español, el uso de la voz, el cuerpo y la creatividad dentro de situaciones específicas que sirven como una revisión de los temas y estructuras gramaticales del curso (ver Imagen 2). Con esta técnica se han obtenido representaciones cortas ampliamente ingeniosas y se han enriquecido considerablemente con la práctica de mi labor pedagógica en Kentucky y Texas (Vélez Salas).

5. Método como transformador de valores y de transcendencia

El último tema de aprendizaje está asociado a los efectos transformadores generados a partir de los valores personales de los actores y, al mismo tiempo, a las virtudes peruanas y al trabajo del actor en el futuro, tal como lo describen Chávez, Matos y Palomino en las entrevistas realizadas. Chávez menciona que el entrenamiento grupal le otorgó una visión más extensa del teatro, le ayudó a impulsar su voz en el canto y a profundizar sus raíces

peruanas y universales, a la vez que obtuvo la posibilidad de descubrirse como actriz. A la fecha de terminado este artículo, Chávez es estudiante de teatro en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático y forma parte de una agrupación teatral en Lima.

Por su parte, Matos señala que el entrenamiento le permitió conocer la diversidad cultural y lingüística de Perú a través de otros actores. En este momento, Matos es profesor de teatro en un colegio secundario de Lima. Finalmente, para Palomino la asociación de teatro como acción, juego y salvación se profundizó durante su entrenamiento entre 2013 y 2015. La actriz comenta: “la formación actoral es ante todo un reconocimiento humano de nuestra voz y cuerpo, de cada estado en que el hombre se manifiesta” (Palomino, entrevista). Considera que su formación responde a un proceso de integración (un espacio de impulso y apoyo) y que el resto es camino propio. Actualmente, Palomino es integrante de una agrupación teatral y estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. Al final de la entrevista, Delgado señala lo siguiente: “el actor tiene que dar algo más, tiene que trascender...” (Delgado, entrevista). Para lograr este objetivo, el director explica que después de cumplir su entrenamiento actoral, los actores deberán formarse como gestores culturales, líderes y directores.

Es indudable el efecto que la representación de una obra teatral tiene entre mis estudiantes, respecto al aprendizaje de la lengua española y al conocimiento del contexto cultural. En las dos oportunidades en que mis estudiantes leyeron obras dramáticas como una actividad comunitaria o como una labor final del semestre, expresaron haber incrementado su conocimiento de las costumbres y dinámicas culturales de la comunidad mexicana en Estados Unidos, así como de la vida de los hablantes de quechua en los andes peruanos.

Apuntes finales: el proceso hacia la liberación creativa

En tiempos de pandemia, y al momento de esbozar reflexiones finales sobre mi continuo proceso hacia la liberación creativa como profesor de español en los Estados Unidos, empiezo por agradecer la amistad que me brindó el recordado director Mario Delgado, así como la hospitalidad de los actores de este último grupo de formación. Sin el apoyo de estos héroes del teatro peruano independiente no habría podido investigar los procesos de creación y de entrenamiento actoral durante el periodo de 2010-2016. Observar y participar de sus ensayos y conversaciones fue revelador para entender no sólo los efectos del método de formación actoral, sino también para habitar temporalmente las vidas de otros compatriotas peruanos en obras como *El banquete de Mariátegui*, *Los Ernestos*, *Los ríos profundos* y *La nave de la memoria*. Estas obras de adaptación y creación colectiva se han centrado en una revisión de la memoria histórica del Perú, así como de las realidades e identidades peruanas, detalladas por autores como José Carlos Mariátegui, César Vallejo y José María Arguedas.

Agradezco también a mi alma máter, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la cual organizó conversatorios académicos dentro de los años del caos terrorista. En uno de ellos, Mario Bunge manifestó que el profesor también era un actor, ideas que luego aparecieron en forma de artículo en *El Comercio* de Lima (Bunge 9). En otro evento, Hugo Salazar defendió la creación teatral en tiempos de violencia. Finalmente, agradezco los consejos de Bruno Ortiz para contactarme con Mario Delgado. Después de la partida del maestro, en octubre de 2016, seguimos extrañando su presencia inspiradora y liderazgo vital. A pocos meses de la conmemoración de los 50 años de fundación de Cuatrotablas, a todos los asociados con el grupo nos corresponde honrar su generosidad y legado artístico y de formación actoral en el Perú.

Mi proceso hacia una liberación creativa me lleva, por ahora, a una reflexión final y la planeación de acciones próximas. Actualmente comprendo mejor el hecho de que todo proceso creativo independiente tiene sus etapas y sus contextualizaciones sociales, políticas, históricas y lingüísticas. El efecto de observar y ser partícipe en la vida artística de *Cuatrotablas* –así como en su organización, método de entrenamiento, seriedad de trabajo y transformaciones de valores– me conduce a una primera acción con el grupo peruano: me uniré a los actores con la finalidad de ser parte de una o varias representaciones durante la celebración de los 50 años de la creación del grupo en septiembre de 2021, año en el cual también celebraremos 200 años como nación libre e independiente. El segundo trabajo se origina dentro de los efectos de las representaciones de la identidad peruana del grupo en las obras *Los ríos profundos* y *El banquete de Mariátegui*, para analizar los conceptos de identidades peruanas bilingües y biculturales en la sierra y la selva. Esta acción consistirá en diseñar un curso avanzado de español, tanto presencial como en línea, para los alumnos que estén interesados en expandir sus habilidades interculturales y afianzar sus capacidades sociolingüísticas y comunicativas con el español peruano y andino, por medio de representaciones finales inspiradas en las obras mencionadas anteriormente.

Estas actividades se adecuarán a las nuevas formas y retos de encuentros virtuales teatrales, dada la pandemia mundial del COVID-19. Revisaré la literatura sobre entrenamiento del actor, especialmente en el contexto latinoamericano y de los testimonios de teatristas peruanos destacados como parte de la historia del teatro en Perú. Asimismo, haré un llamado a sistematizar con rigurosidad los estudios teatrales peruanos dentro de reflexiones teatrales importantes de la pedagogía teatral. El curso en español se diseñará tomando en cuenta las intersecciones de la literatura sobre multilingüismo, epistemologías del sur, corrientes descolonizadoras en la enseñanza de segundas lenguas por medio del teatro y de perspectivas de doble literacidad comprometidas en los programas de español en Estados Unidos.



Imagen 3. Representación de la obra *“Los Ríos Profundos”* de Cuatrotablas, 2014, CASLIT, Lima. Foto de Carlos Martín Vélez Salas.

Mi proceso hacia la liberación creativa en mi práctica pedagógica, como parte de mi labor profesional como profesor de español bilingüe y multicultural en Estados Unidos, aún continúa y ahora se adapta a las nuevas estrategias digitales. Dentro de mis propias posibilidades he adaptado las lecciones aprendidas sobre el teatro independiente y la formación actoral del grupo Cuatrotablas. La investigación-acción del uso del teatro y las acciones dramáticas dentro de las clases de español con estudiantes bilingües (o de herencia de otras lenguas como el quechua y el español en Estados Unidos y en el Perú) en contextos universitarios se ha convertido en un interés académico primordial después de esta experiencia etnográfica (ver Imagen 3). Sigo convencido de que los aprendizajes de esta práctica me ayudarán a cumplir las acciones propuestas para seguir diseñando espacios creativos de reflexión dentro de mis alumnos. Encontrar y colaborar con directores como Mario Delgado y sus actores será un eje fundamental en ese proceso.

Fuentes consultadas

- Asociación de Investigación Actoral Cuatrotablas. “Método: Definición, Fases y Etapas”. *Cuatrotablas Perú*, 10 de setiembre de 2014, <http://www.cuatrotablas.net/?q=no-de/153>, consultado el 13 de agosto de 2020.
- Bunge, Mario. *La Universidad como teatro*. *El Comercio*, 1992, p. 9.
- Chávez Espinoza, Wendy Johana. Entrevista personal. 12 de marzo de 2016.
- Delgado Vásquez, Mario. Entrevista personal. 25 de diciembre de 2015.
- Matos Pacheco, Julio Alejandro. Entrevista personal. 27 de diciembre de 2015.
- Muguercia Arias, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo xx: modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2018.
- Palomino Chuchón, Edith Flor de María. Entrevista personal. 02 de febrero de 2016.
- Vélez Salas, Carlos M. “El uso del performance como práctica pedagógica en la clase de español en Estados Unidos”. *Revista Flores de Nieve*, vol. 22, núm. 44, 2020, http://www.floresdenieve.cepe.unam.mx/articulo.php?id_art=911, consultado el 30 de junio de 2021.