

Dramaturgias periféricas: una aproximación al proceso creativo de *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo*

Mario Kuski Zanatta Salvador^{ORCID}

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). Lima, Perú

kuski.1995@gmail.com



LIMINAL
REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS
e-ISSN: 3028-9718



©Mario Kuski Zanatta Salvador, 2024. Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Zanatta, M. (2024). Dramaturgias periféricas: una aproximación al proceso creativo de *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo*. *Liminal*, 1(2), a0045. <https://doi.org/10.69746/liminal.a0045>

Revisado por pares
Recibido: 16/11/2024
Aceptado: 16/12/2024

Resumen

En el presente artículo analizaré el proceso creativo de escritura de la obra *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo*, de mi autoría.

Para ello, me posicionaré como artista/investigador desde un breve relato autoetnográfico que desarrolle mi relación con el texto dramático propuesto y las premisas personales, sociales y artísticas en las que este se encuentra afinado.

Después de ello, haré un análisis preliminar de contextualización que nos sitúe en una Lima migrante e hija de distintos procesos migratorios que han dado nacimiento a una serie de distritos demográficamente concebidos como “periféricos”: los conos. Estas “otras Limas” han ido forjando toda una serie de características culturales y artísticas que se han nutrido, entre otras cosas, de la migración, la informalidad, la interculturalidad y la llamada *cultura chicha*.

Realizado ello, explicaré la forma en la que estos elementos se traducen, desde la práctica artística, en elementos dramaturgicos estructurales y temáticos, aproximándonos así a lo que en el presente trabajo llamaré *dramaturgias periféricas*, desde premisas asociadas a la territorialidad y la escritura contemporánea.

Ya en la parte del proceso creativo, desarrollaré el proceso de construcción de la estructura dramática, situaciones, dinámicas entre personajes y el lenguaje del texto en mención, así como en la inserción de referentes históricos, culturales y sociales que construyen el imaginario cultural del cono norte, donde esta obra se sitúa.

Palabras clave: dramaturgias periféricas, dramaturgia limeña, dramaturgia peruana, cono norte

Abstract

In this article, I analyze the creative writing process of my piece “De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo” (Of the Time when Skinny Martínez went to Heaven without Saying Goodbye to his Kiddo).

In order to do this, I position myself as an artist/researcher through a brief autoethnographic narrative, developing my relationship with the proposed dramatic text and the personal, social, and artistic premises on which it is grounded.

After that, I conduct a contextual analysis of the Lima neighborhoods populated by migrants, shaped by several processes that created what are known as the “periphery”: the conos (outskirts). These “other Limas” have forged a set of cultural and artistic characteristics that have been nourished, among other things, by migration, informal economies, cultural exchanges, creating the so-called “cultura chicha”.

Once this is established, I will explain how these elements translate from artistic practice into structural and thematic dramaturgical elements, approaching what I will refer to as Peripheral Dramaturgies in this work, based on premises associated with territoriality and contemporary writing.

In the creative process section, I will develop the process of constructing the dramatic structure, situations, dynamics between characters, and the language of the mentioned text, as well as the incorporation of historical, cultural, and social references that build the cultural imagery of the cono norte (Northern Outskirts) in which this work is situated.

Keywords: Peripheral Dramaturgies, theater from Lima, Peruvian Theater, cono norte

En algún lugar cercano al Mercado Covida (o la introducción)

Mi nombre es Mario Kuski Zanatta Salvador y nací en el distrito de San Martín de Porres (Lima Metropolitana, Lima) un día de junio del año 1995.

Mi mamá nació en el distrito de Olleros —provincia de Recuay, departamento de Áncash— y, siendo aún menor de edad, cuando el terremoto del setenta tiró al suelo la casa de mis abuelos, vino a la ciudad de Lima a trabajar.

Mi papá nació en Forlì, en la región italiana de Emilia-Romagna, y cuando migró hacia el Perú conoció a una familia en el Callao que era familia de otra familia que vivía en el distrito de Los Olivos y que por mucho tiempo fueron su familia.

Mis padres se conocieron en el límite del distrito de San Martín de Porres e Independencia y, cuando sabían que su amor terminaría en matrimonio, compraron un inmueble —arriba de un mercado en el distrito de Los Olivos— cuyo primer piso funcionó durante más de una década como un negocio donde se vendían útiles escolares, se sacaban fotocopias y había un correo, y el segundo como cocina, sala y dormitorio —por lo menos hasta que años después lograron construir el añorado tercer piso—.

Yo crecí en ese hogar.

Pasé mi etapa preescolar perdiéndome entre las tiendas del mercado y viendo los dibujitos en los almanaques de la librería de mi papá; la primaria jugando fútbol en la losa de cemento detrás de la casa y pidiéndole a mi hermano que me ayude a recoger información para mis tareas cuando iba a una cabina de internet; la secundaria tomando combis para ir a MegaPlaza o montando bicicleta para ir al Consorcio Cultural La Compañía¹, donde empecé a ensayar mis primeras obras cuando, meses antes de terminar el colegio, sentí la corazonada de que me quería dedicar al teatro.

Cuando acabé el colegio, ingresé a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Durante los tres primeros años estaba convencido de que quería ser actor; en el cuarto ya no lo estaba tanto y, en el quinto, cuando ya

¹ Agrupación teatral dirigida por Arturo Fernández que, hasta el día de hoy, sigue trabajando en su local ubicado en el distrito de Los Olivos. Si bien surgió en el 2007, los grupos que la conforman (Taller de Teatro Zapatos Rotos, Teatro Macuem y el Teatro A Ultranza) vienen gestando proyectos escénicos en el distrito desde hace más de dos décadas.

había terminado de escribir mi primera obra de teatro —que nunca vio la luz—, me di cuenta que solo me faltaba rendir mis exámenes finales para terminar mi carrera universitaria. Mejor terminar de una vez, ¿no?

Fue en esa época que dejé de tomar combis —en las que mis casi metro ochenta sufrían para entrar— para subirme al Metropolitano e ir diariamente al Centro de Lima y, los fines de semana, a los distritos de Miraflores y Barranco, donde hasta el día de hoy se encuentran la mayoría de los teatros limeños y donde, a cambio de un artículo recomendando la obra, podía conseguir alguna que otra invitación para ver puestas en escena cuya entrada costaba casi lo mismo —o más— que lo que me gastaba en pasajes a la semana.

Fue en esa época que me di cuenta que, a excepción de agrupaciones y festivales de carácter comunitario e independiente en barrios alejados de los distritos ya mencionados, no había obras de teatro que hablasen de mi Lima². En estas obras que veía semana a semana, con situaciones y personajes de clase media alta para arriba, los personajes no tomaban transporte público ni comían en carretillas, viajaban casi siempre al extranjero y casi nunca por el Perú, parafraseaban canciones de Cerati y nunca tarareaban un huayno, se enamoraban en el Parque Kennedy, discutían en alguna playa de Barranco y eventualmente viajaban hasta el Centro de Lima. Si había un personaje de rasgos andinos generalmente trabajaba en la casa de los protagonistas —casi nunca poseía una— o es que se trataba de una obra que hablaba del Conflicto Armado Interno que ineludiblemente debía incluirlos; si este personaje provenía de otro departamento del Perú era porque entonces ese era su personaje: ser el piurano, ser el charapa.

¿Estos dramaturgos y dramaturgas representaban su Lima? Probablemente. Pero no era la ciudad que había habitado hasta ese momento. No era mi Lima.

Han pasado ya casi diez años desde estos recuerdos difusos que acabo de compartir y, por suerte, el teatro limeño desde entonces ha cambiado mucho, ha dado presencia a nuevas narrativas, a nuevas voces dispuestas a hablar desde sus propias Limas.

De ahí mi interés en escribir teatro desde mi Lima.

Y que ustedes me conozcan, para que sepan cómo es mi Lima desde mi forma de entender mi mundo o, lo que es lo mismo, desde mi dramaturgia.

Parte I. (Breve) historia de una ciudad en la nos terminamos encontrando (aunque no les guste) para bailar una chicha (de Chacalón)

Para entender mucho de lo que he comentado hasta este momento necesito dar un paso atrás hacia las primeras décadas del siglo pasado, cuando Lima se da cuenta de que su constitución demográfica predominantemente

² En este punto quiero hacer tres precisiones.

La primera es que, para efectos de esta investigación, cuando hago referencia a la falta de representatividad de otros distritos de la capital en la dramaturgia limeña hasta hace algunos años (diez para ser exactos, donde se ubica el presente relato), me refiero a que en muy pocas de estas se puede ubicar con claridad situaciones o espacios geográficos donde explícitamente se hagan referencia a los conos. No confundir con la representatividad de situaciones situadas en espacios de marginalidad. De ser así, sería indispensable hablar de la obra de Leonidas Yerovi (1881-1917) a inicios del siglo pasado donde expone, como era poco usual en su tiempo, situaciones de precariedad económica y social en piezas como *La de cuatro mil* (1901) o *El caso de la Joaquina o cómo se inicia un paro*. Desde la década de los sesenta en adelante podríamos mencionar obras sobre familias de una Lima no privilegiada que afronta situaciones de violencia social, discriminación y desigualdades como en *Los Ruperto* (1960) del limeño Juan Rivera Saavedra (1930-2021), *La ciudad de los reyes* (1963) del piurano Hernando Cortés (1928-2001), *Ipacankure* (1969) del arequipeño César Vega Herrera (1939-), o *Cercados y cercadores* (1971) del cajamarquino Grégor Díaz (1933-2001). Ya a partir de los años noventa, hablar de situaciones en contextos de marginalidad en la ciudad de Lima ha sido parte de la búsqueda de múltiples dramaturgos como, por ejemplo, César de María (1960-) o Aldo Miyashiro (1976-), así como de tantos otros/as, cada vez más, durante las últimas décadas. Estos temas, sin embargo, en pocas ocasiones se han situado de forma clara y localizada en algunos de los distritos a los que este trabajo hará referencia.

La segunda precisión está en relación a las agrupaciones de carácter comunitario que sí han hecho de su lugar geográfico y de la identidad construida a partir de este, un pilar temático y estructural de sus obras, y que, por tanto, deberían excluirse de esta generalización. Algunas de estas son Vichama Teatro y Arena y Esteras en el distrito de Villa El Salvador (cono sur), Haciendo Pueblo y la Gran Marcha de Los Muñeones en Comas (cono norte), o Waytay en El Agustino (cono este). Desde ya pido disculpas a otras agrupaciones y/o artistas que sí trabajan dramaturgias desde las premisas que haremos mención en este artículo por la omisión.

La tercera precisión, finalmente, radica en prometer que haré lo posible porque no haya otro pie de página tan extenso como este. Hacer las dos aclaraciones anteriores en este momento de la investigación es fundamental para la comprensión de mucho de lo explicado de acá en adelante.

criolla y heredera de las costumbres hispanas coloniales —desarrollada desde el Virreinato— estaba cambiando. Tal y como José Matos Mar señala en su libro *Desborde popular y crisis del Estado* (1984), se había iniciado un proceso migratorio desde el campo hacia las ciudades que hizo que, según el censo de 1940, Lima llegase a congregarse alrededor del 17% de la población total del país en pocas décadas. Para 1961 sería del 20% aproximadamente.

El estudio de Matos Mar aborda las migraciones del campo a la ciudad que se dieron entre las décadas del veinte y sesenta. Estas tuvieron como causas la crisis económica, un precario desarrollo tecnológico y la perenne desigualdad económica y social que las mayorías étnicas vivían en distintas partes del territorio nacional, haciendo del Perú —sobre todo a las afueras de la capital— un país más cercano al modelo feudal que al de una sociedad de derecho del siglo XX. Hablamos de personas que se movilizarán masivamente por necesidad y en detrimento del Estado que, en lugar de organizar y ordenar estas masas sociales, responderá con la fuerza o simplemente ignorando lo sucedido, generándose así el caos urbanístico, las brechas económicas y sociales, la violencia social y toda una serie de heridas que hasta el día de hoy se muestran campantes y abiertas en el día a día capitalino.

Estos movimientos inevitablemente provocarán un choque social y cultural entre las clases sociales privilegiadas afincadas desde décadas —o incluso siglos— en la capital y las clases migrantes. Las primeras serán abanderadas de un modelo predominantemente aristocrático y/o aspirante a burgués que encontraba en Europa occidental el ideal de nación; los segundos, traerán consigo una herencia cultural heterogénea, mezcla de tradiciones ancestrales y procesos de occidentalización (a menudo impuestas) vistas como “inferiores” o “menores” por el primer grupo social.

Es desde este violento contraste cultural que a partir de los años cincuenta Lima empezará a tomar el rostro que lo caracteriza hasta el día de hoy. Se evidenciará un mestizaje cultural, donde lo criollo y lo andino se mezclan, generando un enfrentamiento constante entre mayorías marginadas y minorías marginadoras que engendrarán lo que se conoce como *cultura chicha*. La desigualdad cultural, económica y social que, hasta ese momento, la distancia entre las capitales y las provincias ocultaba, desaparecerá. Se evidenciarán las diferencias sociales, el clasismo y el racismo que han sido ingredientes a no subestimar en la construcción de nuestra identidad como país. Demográficamente la ciudad se expandirá hacia afuera, manteniéndose en el centro y en los distritos históricamente más antiguos y poderosos las clases social y económicamente más altas, y en las periferias las más bajas, las migrantes, las que ante la falta de un proceso ordenado de urbanización se instalarán en territorios no siempre lotizados que, con el tiempo, serán los nuevos distritos ubicados en lo que hoy se conoce como *los conos*. Todo en medio de un Estado ausente y obsoleto que no será capaz de adaptarse a los cambios que generó.

Ello se verá, por ejemplo, en la economía, que ante la falta de regulación virará hacia lo que el mismo Matos Mar llama “economía protestante”. Hablamos de toda una economía que se desarrollará en el ámbito de la informalidad y alejada de la oficial.

Estos movimientos migratorios se intensificarán en la década de los setenta y ochenta. En la primera década una causa importante será el terremoto de Áncash de 1970, que impulsará a miles de personas —como mi madre— a migrar hacia la capital para empezar desde cero. Esta migración se afincará sobre todo en el cono norte, en distritos como Carabayllo, Comas, Independencia, Los Olivos, Puente Piedra y San Martín de Porres. En la segunda década, el motivo central será el Conflicto Armado Interno que asolará, sobre todo, el centro del país y hará que miles de personas se desplacen para huir de la violencia.

Para hacernos una idea de este crecimiento demográfico y culminar esta introducción que no esperaba fuese tan extensa —y pido disculpas por ello, advirtiendo que no estamos ni a mitad de camino—, comparto algunos datos demográficos recogidos por el Instituto Nacional de Estadística e Informática en *Perú: Perfil sociodemográfico. Informe nacional* (2017)³.

³ Datos extraídos del cuadro N.º 1.5, Perú: Población censada, según departamento, 1940-2017.

Año	Población Perú	Población Lima Metropolitana	% de Lima Metropolitana respecto al Perú
1961	9 906 746	1 632 370	16,4%
1972	13 538 208	2 981 292	22,02%
1983	17 005 210	4 164 597	24,49%
2017	29 381 884	8 574 974	29,1%

Los datos estadísticos refuerzan una de las ideas centrales de esta introducción: Lima es una ciudad que se ha visto transformada cultural, social, económica y numéricamente por las migraciones llegadas desde las diversas provincias.

No podemos hablar, por tanto, de una Lima unitaria y homogénea, sino de una Lima multicultural, diversa y heterogénea.

Antes de cerrar definitivamente —y ahora sí, de verdad— este apartado, me es importante mencionar para fines de la investigación el caso del transporte público, específicamente el de las combis, como uno de los fenómenos consecuentes de este proceso migratorio. A esto hace referencia el abogado Esteban Poole Fuller en su artículo “Panorama histórico de la regulación del transporte público en Lima” (2020), quien a propósito de la proliferación de la informalidad menciona:

El principal factor que contribuyó a dicho fenómeno fue el explosivo crecimiento demográfico y espacial de Lima, la cual, entre las décadas de 1960 y 1990 pasó de contar con 2 a tener 6 millones de habitantes, debido a la inmigración masiva del campo a la ciudad. La población inmigrante se estableció mayoritariamente en asentamientos urbanos informales en la periferia de Lima, áreas que contaron con escasa cobertura de las empresas de transporte formales (Soto et al., 1986). En respuesta a esta demanda insatisfecha, desde inicios de los 60 los propietarios de taxis colectivos empezaron a «potenciar» sus flotas y las reemplazaron por microbuses de doce asientos (originalmente diseñados para el transporte de bienes) e «invadieron» rutas preexistentes o crearon nuevas, sobre las que no tenían concesión (Soto et al., 1986). (Fuller, 2020, pp. 306-307)

Hablamos de la combi —similar a una furgoneta—, que en respuesta al crecimiento demográfico y cumpliendo la necesidad de movilización urbana de los habitantes de la entonces periferia de la capital, fue durante décadas un medio de transporte representativo. La combi no es solo un ejemplo de respuesta informal al tema que he desarrollado hasta aquí y una actividad ejercida sobre todo por ciudadanos —o pobladores si aún no somos capaces de superar nuestro sesgo colonial— de los conos, sino el trabajo que los protagonistas de la obra *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo* realizan para vivir.

Parte II. Reflexiones y aproximaciones teóricas de una experiencia dramática algo caótica, algo personal

Conversaba con mi amiga y colega artista Rosa Victoria Chauca Gutiérrez cuando por primera vez hablamos de la necesidad de generar nuestras propias narrativas: las narrativas periféricas. Ella, además de ser directora, docente e investigadora teatral, también creció y vive hasta el día de hoy en el cono norte. Forjamos nuestra gran amistad justamente por compartir una ruta de transporte similar, que desde la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático nos llevaba hacia nuestras casas, y las inquietudes detrás del pensarnos limeños, sí, pero desde Lima Norte.

Menciono esto porque el término *dramaturgias periféricas*, que explicaré a continuación, no se puede entender sin los largos diálogos y debates que durante años he tenido con Rosa Victoria, a quien agradezco no solo ese sano y necesario ejercicio, sino el que hasta el día de hoy sigamos poniendo en práctica todo esto: ella desde la dirección, yo desde la dramaturgia.

Concibo las dramaturgias periféricas no como una estética o poética teatral. Sería pretencioso y contradictorio de mi parte convertir en una forma homogénea la manera en la que entiendo construir dramaturgias desde las otras Limas.

Las dramaturgias periféricas se conciben, más bien, como una manera de enfrentar la escritura teatral, una forma de asumir una postura política, social y cultural desde la escritura teatral. Y, si se quiere, una forma de aproximarse a su propio entorno para, desde ahí, encontrar las historias, los personajes, los temas, los sonidos, los olores y los sentires que habitan nuestros lugares. De ahí la importancia de hablar de *dramaturgias* en plural, por la forma misma de entendernos en esta capital: de manera múltiple, variada.

Pero las dramaturgias periféricas pueden ser también un elemento central al momento de construir un proceso dramático que, en mi caso y desde mi proceso, he separado en tres momentos: el detonante creativo, la postura política, social y cultural, y la creación de la estructura dramática. No se trata de pasos necesariamente consecutivos, pero sí engranados y vinculantes entre sí. Uno inevitablemente terminará llevando al otro.

1. El detonante

El primer momento, el detonante creativo, hace referencia a la manera en la que me posiciono en la “periferia” de esta ciudad. Hago hincapié en el uso de las comillas para recalcar en lo provocativo de autodenominarse de este modo. Se es periférico como una postura política, porque a pesar de que desde hace décadas los distritos denominados de este modo son oficialmente parte de la constitución demográfica de Lima Metropolitana, socialmente sigue existiendo una barrera que los separa de otros distritos que llamaré céntricos. Gran parte de las dinámicas de trabajo siguen concentrada en estos distritos. Basta con ver la gran concentración de tráfico desde los conos hacia los distritos céntricos por la mañana (cuando empieza la jornada laboral) y por la noche (cuando termina) para tener una idea de ello. Del mismo modo, existe hasta el día de hoy cierto sesgo clasista según el distrito que habitas (Alegre, 2020): si se habita en el centro se es ciudadano o vecino; si no, poblador. Analogías similares podríamos asumir si se analizan los lugares en los que buena parte de los servicios de salud, educación y burocracia más importantes se ubican.

Si esto lo pasamos al ámbito teatral, volvemos a lo que mencioné en mi posicionamiento al inicio de este artículo: dramaturgias centradas en una Lima céntrica con personajes y situaciones de esa Lima que no representan la complejidad y heterogeneidad de nuestra capital. Y esto es particularmente crítico si partimos de una premisa que, so pretexto de una universalidad que no existe⁴ —y de la que ciertos entornos se hacen abandonar—, merma el surgimiento de las particularidades culturales y sociales de cada lugar y cada persona.

Sería incauto, por lo mencionado en la introducción del presente trabajo, dar a entender que tal omisión se ha dado en todo el sector teatral, porque no es el caso. Esta se ha dado sobre todo en los teatros que concentran

⁴ Me refiero a *universalidad* desde la perspectiva decolonial planteada por Boaventura de Sousa Santos (2011), quien señala que “el universalismo europeo es el universalismo; para las Epistemologías del Sur, el universalismo europeo es un particularismo que, a través de formas de poder, muchas veces militar, logró transformar todas las otras culturas en particulares, y por eso, en este momento, tenemos una aspiración de universalismo” (p. 20). Considero que estas premisas se aplican a gran parte de la dramaturgia limeña que, por ejemplo, ha edificado sus procesos de formación y creación en la tradición dramática europea y, por tanto, desde sus premisas teóricas —véase la percepción de dramaturgia desde un modelo textocentrista que privilegia la fábula aristotélica—. Para ello, basta ver los planes curriculares de las instituciones universitarias más importantes del país y los contenidos de algunos de los talleres más importantes del país.

Si bien esto que acabo de mencionar no implica que el resultado de estos procesos formativos sea homogéneo, si tiende a dos cosas: la percepción de obras de autores como Shakespeare, Beckett o Brecht (y más) que hablan desde y sobre Europa como “universales”, y la especificidad del propio espacio geográfico como un obstáculo para llegar a un público mayor, un público “universal”. En resumen: Hamlet, príncipe de Dinamarca, puede hablar del poder y la venganza en cualquier parte del mundo... pero un reciclador de basura que vive de recoger botellas de plástico en el distrito de San Juan de Lurigancho no puede hablar de la desigualdad económica en cualquier parte del mundo porque es “muy local”.

una mayor cantidad de público y se ubican en distritos no periféricos como Miraflores o San Isidro, o en el que Carlos Vargas Salgado categoriza como teatro establecido en su libro *Teatro peruano en el tiempo del miedo. Estética, historia y violencia (1980-2000)* (2020).

Así, para el tiempo de la producción abarcado en este libro (1980-2000), había al menos tres grandes fuerzas centrípetas en el campo teatral peruano: una que tendía a un teatro moderno-burgués, de modelo occidental, enraizado en la tradición de autor (aunque menos interesada en el autor peruano). Podríamos llamarlo, un teatro establecido, en el sentido que concentraba la mayor presencia de capital económico y cultural, y era claramente de habla hispana y aliento cosmopolita (se estrenaban por lo general repertorios extranjeros antes que nacionales) (p. 71).

Si bien se trata de una categorización realizada para dar cuenta del movimiento teatral limeño de hace más de veinte años, considero que esta triada que el teatro establecido apenas mencionado conforma con los otros, también mencionados por Carlos Vargas Salgado, teatro independiente —teatro de grupo/experimental y de autor vanguardista, tendencialmente peruano— y teatro comunitario —en las zonas periféricas limeñas, de carácter popular—, en mi opinión no dista mucho de la realidad actual.

Por ese motivo, hablar de dramaturgias periféricas implica también un posicionamiento político donde se sale del centro —en este caso de la capital— y de sus dramaturgias para hablar desde estas otras Limas que habitamos, construyendo así nuevos imaginarios, rehuyendo de los relatos “universalistas” y “oficiales”, para apuntar hacia temáticas propias, personales y, por ende, con sus propias particularidades. Se trata de encontrar los detonantes creativos en nuestro entorno, en las calles, en nuestra intimidad, en el día a día, en nuestra identidad y en la manera en la que habitamos esta ciudad. Las dramaturgias periféricas buscan, entonces, ser un impulso para detonar la forma unitaria en la que entendemos nuestro ser limeño desde la escritura teatral.

Ello implica también una postura y una forma de enfrentar ese proceso creativo. Por ese motivo es que hacerlo implica ir en línea con procesos autoetnográficos de investigación, como señala Holman (2012, p. 266):

definir un escenario, contar un relato, trazar conexiones intrincadas entre la vida y el arte, la experiencia y la teoría, la evocación y la explicación... y luego dejar que las cosas sucedan, esperando que los lectores consideren tus palabras con la misma atención en el contexto de sus propias vidas.

hacer presente un texto. Demandar la atención y participación. Implicar a todos los involucrados. Rechazar limitaciones o categorizaciones.

atestiguar la experiencia y testimoniar acerca del poder sin repudios —hacia el placer, las diferencias o la eficacia—.

creer que las palabras importan y escribir dirigiéndose hacia el momento en que el fin de crear textos autoetnográficos sea cambiar el mundo.

Las dramaturgias periféricas detonan en el reconocimiento —autoetnográfico— de la particularidad, lo íntimo, lo personal. Estas no se encuentran en la falsa pretensión de hablar del todo, sino de aquello que conozco, que vivo, y se postulan como “una forma en que nuestros relatos personales resultan relevantes” (Holman, 2012, p. 263).

La autoetnografía es, además, un instrumento que en los últimos años es cada vez más común como herramienta de investigación y creación en el terreno artístico.

La autoetnografía es un método imprescindible para todo aquel que realiza una investigación artística [...] ayuda a que el creador penetre en las fibras más profundas de sí mismo, lugar desde el cual emerge el proceso creativo. Constituye, en este sentido, el momento del *retorno sobre sí*, gracias al cual se toma la propia historia vital como fuente de inspiración, información y conocimiento. (León Cannock, 2018, p. 42)

Para las dramaturgias periféricas, la autoetnografía puede convertirse en proceso inicial de escritura dramática desde el cual identificarse a uno mismo y, en nosotros, el espacio social y cultural como un “método de autoconocimiento y, al mismo tiempo, una herramienta para conocer el contexto y la historia que enmarcan la identidad del investigador: permite comprender el mundo a partir de la experiencia subjetiva” (León Cannock, 2018, p. 42).

Los detonantes están ahí, en el día a día. En el dónde y el qué desayuno, en los tiempos que me toma desplazarme, en los olores y sabores con los que crecí, en las canciones que en mi casa se ponían a máximo volumen cuando venía la familia, en los dolores de mis tías, en las alegrías de mi etapa escolar, en la mirada del señor que vendía periódicos en la entrada del mercado, en las omisiones de mi abuela, en los trabajos después del colegio que mis amigos del barrio tenían que hacer antes de salir a jugar; en mis formas de sentir la frustración de esta ciudad.

2. La postura política (y social, y cultural)

El segundo momento radica en convertir esta particularidad en algo político. Hablamos de una postura decolonial, que parte desde el territorio y el reconocimiento de una identidad desde lo geográfico.

Esta acción implica ser consciente de que el hacer teatro desde lo particular y lo íntimo no restringe el alcance de la obra, todo lo contrario: ahí radica su esencia. Desde lo particular se puede hablar también del amor, de la muerte, del miedo o del poder, pero con el condimento de esto que hace único y reconocible a tu territorio y, por qué no, a otros territorios o espacios sociales que comparten características similares.

Este es un aspecto que en el teatro de las últimas décadas no es nuevo. Lo íntimo es puesto en valor en el teatro testimonial, lo íntimo es transformado en la autoficción⁵. José Sanchis Sinisterra (2002), por ejemplo, en su múltiples veces citado artículo “Por una teatralidad menor”, lo reconoce como una forma de entender y hacer teatro en nuestros días.

La crisis de los grandes sistemas ideológicos omnicomprensivos, que han pretendido explicar el mundo y dar respuesta y solución a los problemas de la humanidad, cuestiona asimismo los grandes “relatos” explicativos y, por lo tanto, los temas que pretenden abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica. Desde una teatralidad menor se optaría en cambio por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana; o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores. (p. 244)

Hablamos entonces de las dramaturgias periféricas como una forma de hacer teatro, también, desde una mirada contemporánea, deconstruida, que responde a la manera en la que nuestra sociedad se viene (re)preguntando la centralidad de las estructuras que nos han construido como la sociedad que somos.

Si nadie hasta ahora ha contado mis historias, tal vez sea el momento de que yo mismo las escriba.

⁵ Al respecto, Sergio Blanco (2021) señala que sus “autoficciones no se celebran a sí mismas en una promoción del yo, sino que, por el contrario, son simplemente un intento de comprenderme como una forma de comprender de los demás” (p. 55). Se trata, en ese sentido, de un relato íntimo que, desde sí —y dentro de este pacto de mentira característico— busca hablar de su entorno, de un/a otro/a.

Sobre esto, me pasó algo particular años atrás, en el 2018. Se había estrenado en Lima una obra que escribí junto a Sebastián Eddowes, llamada *Hasta que choque el hueso*, que contaba la historia de amor de dos hombres en el cono norte. Al tratarse de un proyecto que ganó un concurso organizado por la Municipalidad de Lima, la obra tuvo funciones itinerantes por distintos distritos de la capital, muchos de ellos “periféricos”. Y la recepción fue estupenda. Fue estupenda en el distrito de Villa El Salvador, donde el público, a pesar de habitar el cono sur de la ciudad, reconocía en los personajes dinámicas sociales similares como el ron con Coca Cola en el parque o la fiesta familiar donde se come, se toma y se zapatea huayno hasta la madrugada siguiente. Fue estupenda incluso en el distrito de San Isidro, donde decenas de personas de distintas zonas del norte de la capital llegaron porque sabían que hablaba, de cierta, forma, de ellos.

Por eso lo íntimo es político.

Por eso es fundamental que rompamos la centralidad de ciertos relatos, muchas veces en manos de personas que sostienen un estatus de privilegio y poder que ignora o, peor aún, se apropia de discursos que no le pertenecen y no conoce en sus entrañas.

Por eso al día de hoy artistas en distintas partes del mundo se están replanteando su manera de entender y estudiar su tradición teatral. Tal es el caso del investigador Jorge Dubatti (2020), quien ha desarrollado toda una manera de analizar el teatro desde lo geográfico.

El estudio teatral consiste no en aplicar un principio radical, *a priori*, abstracto, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante. La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos. Desde una cartografía radicante producimos pensamiento cartografiado en nuestros contextos teatrales, en nuestras territorialidades. Ya no pretendemos pensar lo universal en sí, porque el teatro (como expondremos en los próximos capítulos) es un fenómeno primordialmente territorial y en cada acontecimiento la territorialidad impone diferencias, singularidades. (p. 26)

Para ilustrar esto, en la introducción del libro, Dubatti cuenta una anécdota maravillosa y reveladora con el teórico alemán Hans-Thies Lehman. Jorge le dice: “Maestro, con todo respeto, no lo tome a mal, pero quería decirle que su libro sobre el teatro posdramático no me sirve para comprender lo que está pasando en Buenos Aires”; Hans-Thies responde: “Pero yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires (...) No tengo idea de qué está pasando en Buenos Aires (...) Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires” (pp. 32-33).

Es tomar las riendas de nuestros propios discursos y dejar de ver en otros/as que hablan desde otros lugares que asumimos “superiores” respuestas absolutas que nunca tendremos. Ya no se trata de entender lo nacional, lo peruano, lo limeño como una unidad o una totalidad, sino como algo que se expresa en sus diversas manifestaciones, ya que “las identidades territoriales, a diferencia de cómo las piensan los estados-nación, y especialmente los nacionalismos, nunca están cristalizadas ni responden a una esencia inmutable” (Dubatti, 2020, p. 121).

De ahí la importancia de ubicar un concepto como las dramaturgias periféricas dentro del concepto de territorialidad propuesto por Dubatti, entendido como “espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo)” (2020, p. 117). Las dramaturgias periféricas se ubican dentro de esa intraterritorialidad

que reconoce que, en este caso en Lima, coexisten diversas formas de entender el territorio a pesar de que se comparte un mismo espacio (Lima Metropolitana). La forma de subjetivar de Miraflores no puede ser la misma que en Carabaylo, ni la de Barranco como la de El Agustino; lo mismo si hacemos referencia a los distintos barrios o urbanizaciones que conforman un distrito y que por historia, economía, decisiones políticas, improntas culturales y aspectos sociales son heterogéneas.

En una ciudad como Lima, forjada tendencialmente hacia un centro que ha pretendido entender la complejidad de la capital desde su herencia criolla más que desde la diversidad cultural que la habita, es fundamental cuestionar los lugares desde el que nuestros/as maestros/as, gurús y voces autorizadas hablan. Pero haciéndonos cargo también de lo nuestro.

Desde el momento que las dramaturgias periféricas descentran la forma de entender la capital hablando de realidades históricamente ignoradas (o muy poco abordadas) y generan nuevos relatos desde esos territorios, están asumiendo una postura política... desde la escritura teatral.

3. La estructura dramática

Algo detonó. Y este algo se descubrió político.

¿Y ahora? ¿Qué?

El tercer momento: crear una estructura dramática cuya construcción, en el contexto de las dramaturgias periféricas, centraré en tres aspectos: el enfoque temático, la construcción del lenguaje y las referencias culturales. Tres aspectos que parten del contenido para, desde ahí, generar propuestas desde la forma, independientemente que entendamos la dramaturgia como resultado final o elemento prescindible de la escena, como una estructura cerrada o abierta, como dispositivo o como un elemento emancipado.

El enfoque temático responde a la pregunta: ¿De qué quiero hablar?

Se trata de ubicar la esencia de la obra (sea esta basada en una fábula o no) en el cotidiano. Encontrar los potenciales relatos, personajes, situaciones y acciones en el entorno social, haciendo especial énfasis en aquello que no se ha contado, en esos aspectos del territorio que quiero poner en valor y que no he visto que se ha abordado en la dramaturgia limeña; porque la omisión es también una manera de ejercer poder e invisibilizar la representatividad de otros/as.

Sin embargo, en este punto hay que tener especial cuidado de no caer en idealizaciones o tendencias a hacer de todo lo que habitamos algo heroico. Es importante recordar que nuestros territorios son, también, imperfectos, cuestionables, complejos, humanos. Las dramaturgias periféricas no buscan hablar desde nuestros territorios con el fin de ponerlos en un altar, mostrándolas mejor que otros, sino igual de valiosos, perfectibles y necesarios como cualquier otro.

Encontrando ese punto de partida, surge la pregunta: ¿cómo lo expreso? Esta debe ser entendida como una invitación a buscar una estructura dramática —forma— que haga resonancia con aquello de lo que se quiere hablar. Si en mi obra abordaré el cotidiano de una mujer que vende menú en un mercado desde una estructura temporal lineal, la estructura podría no regirse por un inicio-nudo-desenlace o una división de actos clásica, sino a una entrada, segundo y refresco. Los fragmentos en la vida de un señor que vende desayunos en una carretilla pueden tomar como punto de partida cada uno de los elementos que conforman su venta: la quinua con leche, el pan con torreja, el emoliente, el keke de vainilla, el chancay, el sanguuche de pollo. La rutina de una persona que de su casa atraviesa la ciudad puede ser el punto de partida para toda una serie de situaciones que surgen en ese transcurso: la oficina, el transporte público, el táper recalentado del almuerzo.

Las estrategias pueden ser múltiples, porque con esta propuesta, como ya he mencionado anteriormente, no pretendo plantear una receta, sino una invitación a tomar una postura donde incluso el dejar de llamar a un

momento “Escena 2” para poner “Municipalidad de Comas. 9:03 a. m.”, puede ser un acto de relevancia en la construcción de una dramaturgia periférica.

El enfoque temático se trata, en resumidas cuentas, de reconocer el impulso en la observación de lo cotidiano para, en un segundo momento, idear una estructura dramática (sea cual sea) cuya naturaleza sea una respuesta a aquello de lo que voy a hablar.

En segunda instancia, dentro de mi concepción de las dramaturgias periféricas, toma trascendental importancia la construcción del lenguaje.

Habitamos una ciudad donde el idioma sufre transformaciones en cada esquina, donde cada barrio maneja un registro de refranes y jergas que le son reconocibles, y los acentos de quienes migraron desde distintas partes del país se mezclan entre sí; no existe un hablar uniforme en Lima. Por ese motivo, es fundamental construir una estructura dramática donde se trabaje un lenguaje propio y reconocible para la comunidad a la que se hace referencia.

En la construcción del lenguaje es importante observar, oír, escuchar, saber las maneras en las que mi entorno —en su variedad— habla. ¿Habla de la misma manera mi profesor del colegio que la señora donde saco las fotocopias? ¿Cómo se expresa mi compañero de carpeta cuando jugamos fútbol y durante un lonche en su casa? Esa consciencia de los personajes, expresiones y situaciones que habito son fundamentales para reconocer no solo las jergas, modismos, dichos y refranes que habitan mi espacio sonoro, sino también los ritmos, los cantos, las omisiones. Por ese motivo, la construcción del lenguaje, además de hacer hincapié en lo que se dice desde el bagaje lingüístico y gramatical de quienes hablan, reconoce también el cómo se dice, sea este un verso libre, un canto, un silencio, un grito incesante. Ello puede llevar a que, por ejemplo, la exploración del lenguaje no se dé solo desde lo cotidiano, sino también desde lo simbólico, lo absurdo, lo poético.

Una frase con jergas puede expresarse en verso blanco. Un acento puede circunscribirse en un texto dialéctico y épico. Un conjunto de sociolectos puede ser fundamental en la construcción de un diálogo abstracto. Lo importante es no caer en el lugar común de pensar que esta construcción territorial de lenguaje solo sirva en caso se haga una propuesta de corte etnográfico. No.

Finalmente y en tercer lugar, se encuentran las referencias culturales.

Las dramaturgias periféricas se nutren de referencias de corte histórico, cultural y social para la construcción de los lugares, acciones, contexto, situaciones y/o personajes que habitan nuestra dramaturgia. Inundar una escena con sonidos específicos, llámense canciones, ruido del tráfico o las peleas de los vecinos podrían ser imprescindibles para la construcción de atmósferas y detonar momentos trascendentales. Costumbres como preparar una pollada el día domingo puede ser el contexto ideal para que dos personas se enamoren. La orilla de un río donde un grupo de mujeres lava la ropa tal vez sea el espacio que un personaje necesita para transitar de un estado a otro.

Se trata de una búsqueda del detalle, de ciertas referencias concretas que habitan nuestro cotidiano y son capaces de movilizarnos. Es un trabajo casi arqueológico de escarbar en nuestra intimidad para encontrar en ella la organicidad y verdad que es capaz de movilizar a quien escribe y, desde esa honestidad, a quien verá la puesta en escena de la misma.

No hay necesidad de buscar la falsa universalidad en un mundo heterogéneo o de ocultar esa especificidad que creemos que distanciará. Este país ya nos ha demostrado innumerables veces que necesita reconocerse, más que en similitudes impuestas y forzadas, en sus diferencias.

¿Por qué no mostrar entonces el maravilloso mundo de las cosas en las que somos diversos?

Parte III. Un viaje en siete paraderos de bus: *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo*

Es momento de hablar de mi viaje en la escritura de esta obra. Lamento si retrasé la llegada hasta este paradero durante tantas páginas. Pero era fundamental hacerlo.

Hablo de viaje porque es esencia lo que esta obra es.

De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo nace de un impulso de Rosa Victoria Chauca de hacer una obra a partir de la canción “El anillo del Capitán Beto” de El Flaco Spinetta, que cuenta la historia de un colectivo argentino que viaja por el espacio. Desde esta premisa, pensando en cómo traspasar este relato al contexto peruano surge en mí un primer detonante: el viaje de un chofer de combi.

De esta manera nace esta obra donde un cobrador y un chofer de combi realizan un último viaje juntos a través de una ruta que conecta el óvalo Huandoy con el óvalo Santa Anita antes de despedirse. En el transcurso, el chofer —El Flaco Martínez— se confrontará con su pasado, canciones y toda una serie de personas que fueron parte importante en su vida. Esta obra ganó el Concurso de proyectos de producción de artes escénicas de los Estímulos Económicos 2020, organizado por el Ministerio de Cultura del Perú, y fue estrenado⁶ bajo la dirección de Rosa Victoria Chauca en noviembre de ese mismo año.

Si bien inicialmente —y por cuestiones de presupuesto— la obra se pensó como unipersonal, naturalmente fue evolucionando hacia un monólogo largo con rasgos rapsódicos, tal y como lo explica Batlle (2020), en el sentido que en su desarrollo puede “conjugar procesos de objetivización (modelo épico), el viaje interior —el acceso a lo íntimo— (modelo lírico) y el intercambio dialogal (modelo dramático)” (p. 147), y donde, como señala Sarrazac (2020), se logra “escuchar en efecto una voz *rapsódica*, la que produce una *rapsodización* que se resuelve en el desenvolvimiento rapsódico —una relación de competencia entre lo dramático y lo épico en el seno de las dramaturgias contemporáneas—” (p. 191). El cobrador de combi de la obra es, por tanto, quien cuenta la historia que él y El Flaco Martínez atravesarán en un juego dramático que lo lleva a intercalar entre la historia que va narrando (y le va sucediendo) y los diálogos que sostiene con su amigo y colega, generando así un relato que entremezcla el presente (donde se encuentra narrando) y el pasado (donde se encuentra dialogando).

1. Acerca del contexto, o del porqué hablar de combis también es hablar sobre mí

Así como sobre mí al inicio de este artículo, para la concepción de este texto llevé a cabo un proceso de auto-observación, en este caso, desde mi relación con las combis.

Crecí tomando la combi. Específicamente dos líneas de transporte: la Empresa de Transporte y Servicio Los Olivos (más conocida como ETO) y la Empresa de Transporte Los Alizos. Ambas históricamente realizaban la misma ruta: desde el óvalo Huandoy (en el distrito de Los Olivos, en Lima Norte) y el óvalo de Santa Anita (en el distrito de Ate, en Lima Oeste). Eran las combis que usábamos con mi mamá cuando la acompañaba al supermercado, las que tomaba por las mañanas para ir al colegio, a las que me subía con mi tía Olinda en algunas ocasiones para ir desde Los Olivos hasta su casa en El Agustino.

Si una combi conocía y de alguna guardaba toda una serie de imágenes, era una de esas.

La obra nos sitúa por tanto en el viaje que dos amigos, un chofer y un cobrador, realizan después de haber tenido un accidente de tránsito. El Flaco Martínez proviene de un contexto migrante, específicamente ancashino (como mi madre y como un número significativo de personas que habitan el distrito de Los

⁶ El elenco estuvo conformado por Brian Cano como el cobrador y Javier Quiroz como El Flaco Martínez. La obra contó, además, con música original compuesta por Edu Arana y la producción de Casa Cultural Colibrí. Asimismo, la grabación de la versión virtual se realizó en el Consorcio Cultural La Compañía de Los Olivos.

Olivos⁷), y en sus diálogos con su colega da cuenta de situaciones como la informalidad, la migración, la corrupción, el racismo, los prejuicios sociales, la precariedad, la masculinidad, la paternidad ausente o el machismo.

Se trata de personajes con sus más y sus menos. No son héroes ni villanos. Son personas. El Flaco Martínez es una pareja violenta y un padre amoroso, un amigo leal, pero también prejuicioso; el cobrador puede llegar a ser al mismo tiempo vulgar y empático, ingenuo y agresivo.

El viaje que ambos realizan responde, además, a la ruta real que las dos empresas de transporte mencionadas realizaban en la vida real. Y es una ruta, desde mi punto de vista, representativa desde el momento que parte de Lima Norte en dirección a Lima Oeste, atravesando el casco histórico. La obra empieza y termina en la “periferia”, cruzando el centro en su interín.

La concepción de la obra está, por tanto, fuertemente nutrida por el contexto sociopolítico que se desarrolló al inicio de la presente investigación.

2. El enfoque temático, o de la vida como una ruta y una etapa como un paradero

Ubicados los personajes, surge el tema de la muerte como eje central de la obra. Después de este último viaje que ambos atravesarán, El Flaco Martínez morirá, mientras que su compañero seguirá con vida para contar su historia. Se trata de un viaje en tono de despedida que, sin embargo, tiene un fuerte componente de contraste: El Flaco Martínez morirá sin poder decirle adiós a la persona con vida que más ama, su hijo (su chibolo). De ahí el título de la obra.

De esta manera, el viaje se vuelve una suerte de proceso de catarsis en el que El Flaco Martínez atravesará sus recuerdos, sus fantasmas, sus miedos, sus remordimientos, sus heridas.

Al estar ambos personajes en un limbo entre la vida y la muerte, esta travesía permitirá que el protagonista se reencuentre con aquellas personas a las que nunca les pudo decir adiós —su madre y su hermano que falleció aún siendo un bebé, sus amigos músicos, su padre que lo abandonó— mientras enfrenta con resignación que su hijo se quedará solo en este mundo, como él, y que en esta soledad se confrontará con la dureza de ser un “otro” en una ciudad tan violenta como Lima. De ahí que en una de sus intervenciones le diga a su amigo, el cobrador:

Puta que te extrañaré, huevón.

Cuida a mi chibolo. Cuando sea grande dile que hice todo lo que pude.

Trata de que nunca se quede solo.

Porque esa huevada se te queda desde chibolo. Como a mí.

Desde que la gente te mira con cara de mierda por ser serrano, por ser pobre.

Y es una huevada bien pendeja ser nadie pe’.

Que tu chamba sea una huevada de mierda. De borrachos y vagos.

Y es una pendejada pe’. Porque si tienes plata y eres borracho no es la misma huevada.

⁷ Dos elementos significativos para entender la relación entre la migración ancashina y el distrito de Los Olivos es que una de las urbanizaciones de la zona se llama Covida (Cooperativa de Vivienda Departamental Ancashina), su mercado está ubicado en una avenida neurálgica que lleva por nombre Santiago Antúnez de Mayolo (en honor al científico ancashino) y la mayoría de las calles de la zona deben su denominación a distritos de ese departamento.

Uno de los paraderos donde se desarrolla la obra es justamente ese. Y está ubicada a unas cuadras de mi casa.

Porque así te marcan en este país pe'. Si de chibolo eres algo, ya no lo cambias.

Háblale bien de mí.

Pero también dile que la cagué.

Siguiendo, además, la idea de que la forma responda al contenido, la estructura dramática de la obra está pensada como la misma ruta de la combi. Es una obra en siete paraderos. Cada paradero funciona a modo de escena breve con un rol dramático y de acción específico. El óvalo Huandoy —donde ocurre el accidente—, el Mercado Covida —donde su madre y su hermano suben—, Volvo —donde el cobrador nos cuenta cómo conoció a El Flaco—, Zarumilla —donde se ven las grietas en la amistad entre ambos—, Puente Trujillo —donde se reencuentra (y se pelea) con su padre—, Puente Nuevo —donde se sabe de la violenta (y tóxica) relación con la madre de su hijo— y el óvalo Santa Anita —donde todo termina—.

Hubiese podido ser una obra en siete escenas, sí. Pero no habría sido lo mismo.

3. La construcción del lenguaje, o la jerga y una que otra lisura

El lenguaje de la obra es informal. Hay palabras que están abreviadas —pa' (para), pe' (pues), seño' (señora), ta' (puta)—, algunas están mal dichas. La forma en la que ambos dialogan está llena de jergas —chupeta (borrachera), empincharon (enojaron), mamadazo (muy borracho), pata (amigo), palta (vergüenza), piraña (delincuente), tajo (herida)— y muchas lisuras que no voy a reproducir, pero que hicieron que mi madre muy amorosamente me dijera cuando vio la obra: “muy linda, pero con mucha grosería”.

Se trata de un lenguaje con el que durante muchos años estaba familiarizado. Después de todo así hablábamos en mi barrio cuando jugábamos fútbol por las tardes. Y así había oído hablar en más de una ocasión a varios cobradores y choferes cuando de niño con mi padre tomábamos una combi frente a casa —la Morales Duárez— para ir hacia el centro de Lima.

Si bien en ocasiones el lenguaje puede llegar a rozar con el estereotipo, mi necesidad de insertar tantos elementos asociados con lo “vulgar” implicó también una postura personal desde el lenguaje. Porque lo “vulgar” también es parte de nuestra Lima, aunque a veces muchos prefieran decir que no (y se escandalicen como parte de su cucufata puesta en escena).

4. Las referencias culturales, o lo que vivimos, comemos y escuchamos

La obra está plagada de referencias culturales de todo tipo, esencialmente por dos motivos: contexto y acción.

Las primeras, las de contexto, permiten situar con claridad dónde se desarrolla la obra, siendo sencillo —por lo menos para quienes han viajado en combi— generar analogías entre la vida real y lo que sucede en la obra. Aquí puedo mencionar esencialmente las referencias históricas y geográficas.

Las referencias históricas dan cuenta de acontecimientos históricos importantes, como el terremoto del setenta, la migración ancashina o el surgimiento de las combis como medio de transporte (en los años noventa) ante la falta de control estatal frente a la expansión demográfica. Las referencias geográficas dan cuenta de los lugares que El Flaco Martínez habitó durante su infancia (como el río Santa o la alameda Grau), los paraderos y avenidas que atraviesa la combi, el río Rímac o lugares icónicos como el hotel Yuri Gagarin o Senati.

Las segundas, por su parte, tienen directas implicancias en la construcción de lo que los personajes son y hacen. Son aquellas referencias asociadas a la vida social que ambos llevan. Hablamos de la comida callejera —la quinua en el desayuno, la chicha morada para el calor o las yuquitas para el antojo— o acciones como el coimear (corromper) a un policía para que no te multe, la relación con el datero o el negarse a cobrar medio pasaje, la pichanga (partido de fútbol) y su respectivo *full* vaso.

Especial mención merecen también las referencias musicales en la obra.

La combi es un medio de transporte donde es usual escuchar música en todo momento, específicamente la música que el chofer quiere escuchar. Por eso en la propuesta dramática hay una propuesta musical donde predomina la música chicha (o cumbia tropical andina), que mezcla elementos sonoros andinos y/o amazónicos con instrumentos propios del *rock* y del *pop*, y una chuscada, derivado del huayno típico del departamento de Áncash.

Para la puesta en escena, sin embargo, dado que en nuestro país la institución que gestiona los derechos musicales (cuyo nombre evitaremos mencionar⁸) es capaz de cobrarte por usar tu propia música, el compositor Edu Arana se encargó de hacer una pieza musical original que recogió la esencia de las canciones escogidas.

Última parada (o un pésimo intento de redactar mis conclusiones)

He reescrito este último apartado por lo menos unas cuatro veces.

En todas terminé borrando lo anterior.

Seguramente es porque no estoy seguro de cuál es la mejor manera de terminar este artículo.

O quizás porque siento que quisiera que no terminara nunca.

Dentro de mi carrera como dramaturgo, *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo* representó un momento de quiebre. En parte porque escribir el texto sacó toda una serie de recuerdos y sensaciones guardados en mí que nunca pensé que desembocarían en una obra de este tipo. En parte porque no ha habido función que desde ese 2020 hasta hoy que no se haya llenado, congregando en espacios diversos a personas venidas de distintas partes de Lima, dispuestas a hacer este viaje fantástico por una de las tantas Limas que somos.

Tal vez por eso escribo estas últimas líneas pensando en todo lo que de mí se ha desplegado a lo largo de estas páginas, básicamente para dejar una invitación y una proposición que no pretende ser absoluta.

Porque las dramaturgias periféricas no pretenden ser “la manera” de entender nuestras territorialidades desde la dramaturgia, sino una de tantas. Tampoco pretenden descubrir algo que no se haya hablado antes en el teatro limeño o que nunca se haya hecho antes. *De cuando El Flaco Martínez se fue al cielo sin decirle adiós a su chibolo* no es la primera obra que habla de Los Olivos y no es la primera obra que expresamente inserta aspectos de su territorialidad dentro de su construcción poética, ni mucho menos es la única. Afortunadamente, en el momento que este artículo encuentre las miradas de algún que otro incauto, ya se están realizando desde hace unos años en la capital de este complejo y problemático país puestas en escena que abordan sus espacios geográficos como parte de su búsqueda estética, temática y discursiva. Montajes y escritura desarrolladas por una generación de dramaturgos/as que necesitan hablar de una identidad que necesita entenderse desde lo habitado.

De ahí que las dramaturgias periféricas y la diatriba teórica que la ha acompañado se queden en una invitación. Una invitación a escribir desde nuestros propios territorios. Con nuestras historias. Nuestros personajes. Nuestros sonidos. Nuestros sabores. Nuestras imperfecciones. Nuestras maneras de posicionarnos en este mundo.

Desde nuestras dramaturgias. Nuestras dramaturgias periféricas.

No universalista. No única manera. Escribir también desde esta forma.

⁸ Sí, Apdayc, estoy hablando de ti.

Contribución de autoría

Mario Kuski Zanatta Salvador es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Financiamiento

Autofinanciado.

Referencias

- Alegre, M. (6 de setiembre de 2020). Y tú, ¿eres vecino o poblador? *Perú 21*. <https://peru21.pe/opinion/ciudad-de-m-mariana-alegre/mariana-alegre-y-tu-eres-vecino-o-poblador-noticia>
- Battle, C. (2020). *El drama intempestivo. Hacia una escritura dramática contemporánea*. Editorial Paso de Gato.
- Blanco, S. (2020). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad*. Editorial Gedisa.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2017). *Perú: Perfil sociodemográfico. Informe nacional*. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/
- Holman, S. (2012). Autoetnografía. Transformación de lo personal en político. En N. Denzin y Y. Lincoln (coords.), *Manual de investigación cualitativa* (Vol. 4) (pp. 262-315). Gedisa.
- León Cannock, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del estado*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Poole, E. (2020). Panorama histórico de la regulación del transporte público en Lima. *Ius Inkarri. Revista de la Facultad de Derecho y Ciencia Política de la Universidad Ricardo Palma*, 9(9), 293-318.
- Santos, B. (2011). Introducción: Las epistemologías del Sur. En *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer. IV Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales* (pp. 9-22). CIDOB.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Editorial Paso de Gato.
- Sinisterra, S. (2002). *Fragments de un discurso teatral*. Ñaque Editora.
- Vargas-Salgado, C. (2020). *Teatro peruano en el tiempo del miedo. Estética, historia y violencia (1980-2000)*. Editorial Aletheya.