



**Investigación teatral desde la
perspectiva teórico-práctica:
tres enfoques. III**

Milagros Ríos
Marisol Mamani
Christopher Gaona

Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques III

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques III

Marisol Mamani

Christopher Gaona

Milagros Ríos

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRA MARIANO
Guillermo Ugarte Chamorro

Gaona, Christopher, 1993; Mamani Avilés, Marisol, 1990; Ríos Peralta, Milagros del Pilar, 1995-2019; Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques. III / Abel Bergasse du Petit Thouars 195, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", 2020. 316 pp. Medidas: 24 - 17 cm. + 1 DVD

D.L. 2020-05117/ ISBN: 978-612-47890-7-6

1. La performance como medio para desarticular el concepto de mujer colonizada en el Perú desde el personaje Nawal de la obra Incendios de Wajdi Mouawad de Marisol Frasaida Mamani Avilés. 2. La autoficción como visibilizador de la construcción social de la culpa en Segismundo en Encerrar a un torcaz texto generado a partir de La vida es sueño de Christopher Rondón Gaona. 3. La intensificación del gesto en el actor para visibilizar la cosificación en el personaje de la adaptación de Monólogo de la soledad de Alfredo Milano, de Milagros del Pilar Ríos Peralta (publicación póstuma).

Autoridades ENSAD

Directora General: Lucía Lora Cuentas (e)

Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto

Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas

Director de Producción Artística y Actividades Académicas: Emilio Montero Schwarz

Secretario General: Santos Cadillo Jara

Presupuesto: Víctor Gustavo Espinoza Meza

Administración: Israel Igdalías Ramón Pongo

De esta edición:

Coordinación: Yasmín Loayza Juárez

Cuidado y gestión editorial: Julio César Vega

Edición y corrección: Mirella Quispe Ramos y María Inés Vargas Tunque

Diseño y diagramación: Tania Palomino Domínguez

Asistencia Administrativa: Juan Luis Salinas

Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques. III

© De los textos, los autores.

© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

Calle Esperanza N° 233, Miraflores

Lima 18, Perú

1ª edición - agosto 2020

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2020-05117

ISBN N° 978-612-47890-7-6

Se terminó de imprimir en octubre de 2020 en: XXXXXXXXXXXXXXXX

[Dirección]

RUC:

Tiraje: 500 ejemplares

Este libro se completa con el DVD ubicado en la contraportada.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autores.

ÍNDICE

Prólogo	9
I. La performance como medio para desarticular el concepto de mujer colonizada en el Perú desde el personaje Nawal de la obra <i>Incendios de Wajdi Mouawad</i>.....	27
Introducción	31
Capítulo I: Camino para una verdad.....	38
Capítulo II: Un intento de descolonización.....	47
Capítulo III: La performance.....	71
Capítulo IV: El viaje de una performer	86
Referencias bibliográficas	135
II. La autoficción como visibilizador de la construcción social de la culpa en Segismundo en <i>Encerrar a un torcaz</i>, texto generado a partir de <i>La vida es sueño</i>	143
Introducción	147
Capítulo I: Nacido para (matar) ser culpable	156
Capítulo II: Una construcción sociocultural: la culpa.....	165
Capítulo III: La autoficción.....	182
Capítulo IV: Análisis y estructuración de <i>Encerrar a un torcaz</i>	203
Referencias bibliográficas	222
III. La intensificación del gesto en el actor para visibilizar la cosificación en el personaje de la adaptación del <i>Monólogo de la soledad</i> de Alfredo Milano	229
Introducción	233
Capítulo I: ¿La cosificación en mí, en ti y en el personaje?	241
Capítulo II: Deshumanización - Cosificación.....	249
Capítulo III: Intensificación del gesto	273
Capítulo IV: El «Yo», el «Entorno» y la «Obra de Arte»	294
Referencias bibliográficas	310

PRÓLOGO

Para la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático es un placer presentar este tercer tomo de *Investigación teatral teórico-práctica, tres enfoques*, que no solo da cuenta del proceso de investigación de los estudiantes de esta casa de estudios, sino que intenta dejar un testimonio de nuestro proceso de búsqueda y maduración en cuanto a investigación en artes escénicas se refiere, el mismo que cada vez nos abre mayores posibilidades de exploración.

Es importante explicar brevemente el enfoque metodológico que desde la ENSAD se viene construyendo, es decir, la investigación teórico-práctica para la construcción de hechos escénicos y su conceptualización y análisis simultáneos. Esta nueva perspectiva, evidentemente, toma de otros enfoques que se vienen trabajando hace ya varios años en diferentes lugares del mundo, o por lo menos, dialoga con ellos de forma directa o indirecta. Al mismo tiempo, la investigación teórico-práctica potencia sus especificidades, que están asentadas sobre la base de la observación del contexto del que emergen y del diálogo de la misma con la teoría teatral contemporánea. Un ejemplo de este proceso de creación de un enfoque metodológico construido sobre uno ya existente, puede verse en la cercanía entre nuestro enfoque y el ya trabajado desde hace más de dos décadas en Europa y Estados Unidos, conocido como *Practice Research*, que es una variante más cercana en el tiempo de la, también conocida, *Practice as Research*, *Practice based Research* o *Practice leads Research*.

En los enfoques mencionados, que se vienen aplicando cada vez más en la investigación en artes escénicas o plásticas, comunicaciones e incluso en industrias culturales, hay una búsqueda de articulación entre teoría y práctica que con los años le ha ido perdiendo el miedo a la academia, al tiempo que ha ido profundizando en el universo conceptual tanto de las ciencias sociales como de las humanas; metodológicamente podríamos decir que es investigación de tipo cualitativa e interdisciplinar. Del mismo modo tomamos herramientas de la etnografía teatral cuando abordamos

el estudio de las audiencias o para el registro y análisis de los diferentes procesos involucrados en la investigación-creación. Adicionalmente, cabe mencionar que compartimos con los Estudios de Performance un importante continente teórico, lo que nos permite definir el punto de entrada al eje discursivo involucrado en cada uno de los procesos de investigación.

En este punto, vale la pena mencionar que nuestro enfoque considera al menos dos ejes en el proceso de investigación. Un primer eje es el del discurso, que toma de los Estudios de Performance la premisa de que el arte no existe solo para ser observado o como elemento decorativo, sino que, performa, es decir, que le hace algo a la realidad y a los sujetos, por ejemplo, modifica sus subjetividades abriendo el camino hacia la revisión de nuestros sistemas de creencias. De la misma manera, toma también conceptos y marcos teóricos provenientes de los Estudios Culturales con los que también tiene muchos puntos de contacto, como las diferentes perspectivas teóricas en torno al sujeto contemporáneo, al género, a la ideología, al poder, al análisis crítico del discurso, a la deconstrucción o a la teoría del arte o de la cultura, entre muchos otros. Como segundo eje tenemos el de la estructura formal que determina la construcción del hecho escénico y que tiene como base a la teoría teatral, en especial la más contemporánea ya que esta brinda las bases conceptuales y teóricas surgidas para entender el teatro de nuestro tiempo, es decir, aquel construido por sujetos determinados por este tiempo fragmentado, híbrido y plural que como consecuencia de la globalización de la economía y de las subjetividades y del avance frenético de las tecnologías de la comunicación y la información, todos compartimos.

El punto de partida, sin embargo, es el sujeto-creador-investigador y cómo se posiciona en el mundo, desde dónde mira la realidad, qué le duele, qué le urge modificar, qué tiene que conocer, qué poetizaciones quiere construir. A partir de ahí, de su posicionamiento de sujeto, empezamos el proceso de investigación teórico-práctica en un ida y vuelta permanente de construcciones escénicas y teóricas que se provocan y construyen recíprocamente. Una imagen significa un universo conceptual

en movimiento, una danza en la que idea y materialidad se seducen sin principio ni fin. El asunto es hacernos conscientes y desde esa consciencia empezar a producir conocimiento nuevo.

Sabemos que la investigación para considerarse como tal requiere de la producción de un conocimiento original, relevante y pertinente, no solo para la comunidad académica artística (en este caso) sino también relevante y pertinente al contexto del que emerge. La búsqueda de conocimiento nuevo en la ENSAD está sostenida por el diálogo entre estos dos ejes que a su vez se constituyen en el hecho escénico como materia sensible, y que buscan arrojar luces sobre nosotros como sujetos, como creadores y como ciudadanos de nuestro tiempo.

A todo este proceso le sigue uno de ordenamiento, descripción y revisión del proceso creativo y de análisis crítico del objeto construido; para hacerlo se echan mano tanto de los instrumentos que cada creador/a-investigador/a ha utilizado para consignar su proceso creativo, como de las diferentes herramientas que permiten el análisis y crítica de los hechos escénicos.

Finalmente, se analiza la última parte, aquella en la que confrontamos lo construido con el público al que está destinado. Para lograrlo, tanto la teoría de audiencias como la teoría de la recepción y la etnografía teatral dialogan para intentar acercarnos a un proceso que no nos pertenece del todo, ya que se realiza en el imaginario del espectador; es este el que reordenará las partes de cada uno de los hechos escénicos producto de los procesos de investigación para articularlo con su contexto, con su ideología y con sus condicionamientos culturales, sociales y hasta biológicos: proceso en el que se constatará si nuestra hipótesis de trabajo, explícita o implícitamente, funciona.

En esta tercera entrega, encontrarán tres trabajos de investigación, que han partido de diferentes necesidades y cuestionamientos, que han atravesado diferentes procesos metodológicos y que, por lo tanto, se han materializado en diferentes estructuras escénicas.

El primer trabajo que leerán será el de Marisol Mamani, quien realiza un interesante paralelo entre su relato personal y el personaje Nawal de la obra *Incendios* de Majdi Mouawad. La actriz-investigadora parte de la premisa de que ambas mujeres han sufrido las consecuencias de la colonialidad, que desde la perspectiva de Mohanty (1994) propicia un sojuzgamiento que controla el corazón y la mente de las personas:

(...) veo como una gran posibilidad trabajar a partir de Nawal (personaje principal), ya que al ser contextualizada por el autor en un país colonizado me ofrece un panorama donde puedo situarme en una posición símil a la de ella. A partir de ese símil me propongo utilizar la performance como medio para desarticular mi versión de mujer colonizada y construir mi propia versión de mujer descolonizada, evidenciando además así mi propio proceso de liberación (p.45).

Para Mamani (2020), además es importante partir de una profunda «reflexión sobre cómo se ha construido el género, desde su constructo social, la mirada occidental imperante en el mundo, la ciencia y cómo esto ha permitido el sometimiento de las mujeres». Es así que trabaja su estructura discursiva a partir de la explicación de Mohanty (1994), quien resalta los significados sociales para la constitución de la diferencia y la hegemonía atribuidos a la condición de mujer colonizada, lo que está marcado, además, por «el significado de género (atribuido por la sociedad) como un causante de las diferencias entre hombres y mujeres», y tomando en cuenta que en esas «reglas o normas concebidas para definirnos [mujeres] (...) se olvidan del alma de la mujer y de su lugar como un ser humano» (p. 67).

En ese mismo sentido tenemos que tanto desde la perspectiva social, científica y filosófica se revisa la colonialidad del concepto de mujer; para lograrlo Mamani ha trabajado teóricamente sobre la base de los planteamientos de Portocarrero y Komodina, Butler, Beauvoir, Rivera Cusicanqui, De Peretti y finalmente Fox Keller, quien se pregunta qué camino hubiera seguido la ciencia si hubiera incorporado la presencia de la

mujer en tanto representación de lo subjetivo, lo emocional, lo pulsional, así como de la búsqueda de armonía y respeto dentro de la naturaleza. Mamani sostiene, a través de Keller, que quizás la presencia de la mujer en la ciencia hubiera evitado los desastres ocasionados por el hombre, algo que nos recuerda a Sor Juana Inés de la Cruz, quien en el ámbito de la poesía y la literatura sostenía que Aristóteles hubiera escrito mucho más si hubiera aprendido a guisar. Se da así una doble colonización, para explicarlo mejor, Mamani, citando a Rivera Cusicanqui, dice:

La violencia conyugal crece en espiral, al intensificarse las presiones aculturadoras sobre las familias, donde la autoridad y el modelo pasan a ser regidos por la imagen masculina aculturada, que reniega de lo suyo a través del desprecio por su propia compañera o madre. Se produce así un doble proceso de colonización, cultural y de género, que ha de marcar a hierro a todas las generaciones del «mestizaje colonial andino». (2010, p. 194)

Ahora bien, si tratamos de entender el concepto de *mujer* desde esta perspectiva, tenemos que entender la posición de Mamani (2020) al analizar los elementos que orbitan en la definición del constructo, que desde su lectura se enfocan en los aspectos constituyentes de nuestro devenir histórico:

La validación de nosotras no puede enfocarse solo en la condición de serlo, sino que se tienen que sumar los aspectos sociales, políticos, religiosos y económicos; somos un país que presenta pobreza extrema. Por estas razones, un país de tercer mundo es un país colonizado, un país herido que para ocuparse de su identidad tiene que generar primero soluciones para su entorno (p. 48).

Entonces, sí es posible plantearnos un conjunto de actos violentos como elementos constitutivos de este concepto, muchos de los cuales la actriz-investigadora pone en relieve dentro de su performance. De hecho, Mamani entra al espacio escénico al ritmo de la danza de la tunantada cubriendo su feminidad con el atuendo masculino de esta danza, además, y reforzando la misma idea, toma cerveza con algunos jóvenes que saca

de entre el público, la beben de las botellas que ella abre con los dientes, en un típico gesto que refuerza la idea de hombre fuerte y rudo, gesto que como muchos otros persisten en nuestra sociedad para reforzar la simbolización del poder del hombre sobre su entorno. A lo anterior, se le añade un concurso de latigazos, orientados a probar quién es el más fuerte. Sin embargo, después de esto se desviste, dejando al descubierto su cuerpo femenino desnudo, que huye de la violencia de la guerra para terminar escondida en un vestido rosa, con todo lo que este culturalmente implica. Todos estos diferentes tipos de violencia a los que las mujeres estuvimos y estamos expuestas y que pasan por los roles que nos han sido asignados, reclaman una deconstrucción conceptual.

Desde esta perspectiva, la actriz-investigadora utilizó lo planteado por Derrida para poner de manifiesto cómo es posible cuestionar aquellos elementos que se le atribuyen tanto a la mujer como al hombre para determinar quiénes son o quiénes deben ser de manera esencial. Lo anterior lo realiza a través de la exposición y desarticulación de los binarios, mostrando a la mujer fuerte, a la mujer frágil, a la bruja, a la sabia, a la que vuelve a nacer.

De esta manera, Mamani intenta romper el círculo de violencia que la compone tanto a ella como a todas nosotras. Y por lo mismo en su introducción se pregunta «¿cómo reconfigurar este concepto de mujer para no repetir la historia?, ¿cómo autoexiliarme de esta violencia si es parte de mi cultura, de la cultura de los Andes, tan patriarcal como el mundo en el que vive Nawal?» (p. 36), para a partir de estos cuestionamientos formular su pregunta de investigación: *¿de qué manera mi voz política como performer desarticulará el concepto colonial de la mujer en Perú desde el personaje Nawal de la obra Incendios de Wajdi Mouawad?* (p. 45). A lo largo de toda su investigación tratará de dar respuesta a estas preguntas.

En relación a su estructura formal, Mamani nos habla desde su hibridez como mujer poscolonial y lo hace a través de la performance. Para lograrlo ha realizado un recorrido histórico de la conceptualización desarrollada sobre esta manifestación escénica, deteniéndose sobre todo en lo planteado por Fischer y por Diana Taylor. En base a esta última, Mamani

afirma que el cuerpo por ser político en sí mismo es capaz de crear temas que transgredan el alma y la existencia de la performer, ya que el cuerpo es un almacén de dolor y alegría, pero también está compuesto de carne y huesos, y en ellos se guarda y manifiesta aquella inteligencia que no se ha podido clasificar o describir a través de la escritura (p. 76). Mamani repite varias veces durante su trabajo escénico «aprende a escribir, aprende a escribir, aprende a escribir», frase que al tiempo que podemos leer como un intento de superación de la mujer, nos confronta con nuestros prejuicios en torno a lo que es conocimiento. Lo mismo sucede durante la ceremonia de la Huatia (referencia de su performance), nos obliga a mirarnos y a mirarla de otra manera, a encontrar nuevos significados para los diferentes roles femeninos.

Este posicionamiento político del cuerpo de la performer dialoga con lo que Arriagada (2013) nombra «como un cuerpo de resistencia, pues expone a través de su postura marginada (...) un cuerpo que critica la imposición social» (p. 80). Esta es una de las características más importantes de la performance: ser un acto de resistencia donde los grupos marginales encuentran su lugar para acontecer, donde se pueden pronunciar con libertad. Debe ser por lo mismo que Mamani hace llover en medio de la escena para limpiar su cuerpo desnudo en un acto de reinención purificadora, y como consecuencia, la performance se convierte en el medio ideal, en la práctica escénica idónea que encuentra Mamani para evidenciar su proceso de deconstrucción como mujer colonizada, mientras su propuesta performática nos invita a posicionarnos y a mirar, enunciar y crear desde allí nuestra realidad poetizada y politizada.

2

En la investigación de Christopher Gaona la hipótesis gira sobre la autoficción y la posibilidad que nos brinda de desingularizar, deshistorizar y multiplicar al personaje de modo que este se convierta en cualquiera de nosotros. De esta manera, la culpa, que es otro elemento central en su trabajo, develará su construcción social para generar cuestionamientos en relación no solo al poder y a la ley, sino también a nuestra participación en

la legitimación de la culpa. Lo anterior es trabajado por Gaona a partir del personaje de Segismundo, tomado de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, en palabras de Gaona

dado que *La vida es sueño*, obra de Calderón de la Barca, presenta en Segismundo (como encarnación del sujeto en la sociedad) características de sometimiento por ser una amenaza al status quo del poder, y dado que el por qué de su encierro es generador de una culpabilidad que lo mantiene subyugado, yo encuentro que la culpa es una construcción social. (p.162)

Tenemos entonces que tanto la ley como la culpa son verdades construidas a partir de las ideologías del poder. Desde la perspectiva de Gaona, poder, ideología y cultura serían elementos determinantes de la culpa, que por estar más comúnmente relacionada al mundo emocional se presenta en apariencia menos tangible. Dice Gaona que siendo las instituciones las que delimitan lo que debe y no debe hacerse, son ellas mismas las que castigan aquello que queda fuera de lo delimitado; de darse una transgresión de ese límite se generaría en los individuos una necesidad de resarcimiento que a su vez se constituiría en culpa.

De hecho, el primer espacio escénico podría leerse tanto como la oficina de un policía de investigación o la guarida de un criminal, las paredes llenas de imágenes y textos unidos por hilos rojos nos hablan de la pesquisa de un culpable. Pero ¿quién es el culpable y desde la perspectiva de quién?

Desde este momento la culpa empieza a ser deconstruida. A nivel teórico esto se logra a partir de la propuesta de Deleuze. Pero si en la propuesta deconstructiva deleuziana se debe suprimir un elemento estable (verdad o posverdad como sospecha Gaona), en la propuesta del actor-investigador no solo se logra la variación continua que reclama Deleuze al sustraer un elemento, que en este caso es el encarcelamiento inicial de Segismundo, sino que se logra al añadirle uno, que sería el propio Gaona autoficcionalado.

El segundo momento del hecho escénico empieza con la silueta de un cuerpo muerto dibujada en el piso, como en una serie policial. Si hay un crimen, hay un culpable, entonces Gaona se pregunta «¿qué tendría

que hacer Segismundo para demostrar su no culpabilidad?». Primero que nada, tendría que tener una voz, agencia. Entonces la pregunta será ahora más arriesgada: «¿Qué tendría que hacer Segismundo para tener agencia y mostrar que la culpa (...) es una construcción?» (Gaona, p.185).

Hasta aquí tenemos que el actor-investigador trabaja la autoficción como posibilidad de pervertir una verdad establecida, como manera de darle agencia a aquellos que no la tienen a través de la ficcionalización de su relato y de la re-ficcionalización de Segismundo a partir de la ficcionalización de sí mismo. Para explicarlo, Gaona cita a Tossi de la siguiente manera:

La predisposición escénica del cuerpo/real del actor como matriz para la creación posdramática —así como para su variante autoficcional— conlleva a establecer una diferencia central: en el docudrama el referente sintagmático proviene de la «historia», en cambio, en la autoficción escénica dicho referente es la «memoria» del dramaturgo/performer. (Tossi, M., 2015, p. 13, en Gaona, p. 190)

A nivel escénico tenemos que el actor-investigador está en la escena de un crimen, él es el asesinado Segismundo, el asesino Segismundo, el abogado que defiende la ley e incluso el actor que los representa y los contiene a todos. El que castiga, sin embargo, el jurado, por así decirlo, es el público, como metonimia de la sociedad.

Mientras lo anterior sucede vemos en pantalla, a modo de metáfora, el video documental de un torcaz que cree que recibe su comida como consecuencia de una acción que realiza. Si las conductas buenas tienen premio, las malas, aquellas que acarrear la culpa, tienen castigo. En otras palabras, algo tiene que haber hecho Segismundo para ser castigado, algo tiene que haber hecho Gaona para ser castigado.

Gaona, ya con un cuerpo teórico sólido, asume la construcción de su propuesta a partir de lo siguiente: «(...) estructurar la ley de Basilio como analogía de la ideología que somete la carencia de Segismundo y el actor autoficcionalizado», esto le permite situar y motivar su creación tomando en cuenta lo que Blanco define como ese intersticio entre lo verdadero y falso en la autoficción, sin posicionamiento binario: «No hay distinción firme

entre lo real y lo irreal; ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, sino que puede ser ambas: verdadera y falsa» (2018, p. 23). Es así que Gaona pasa a «construir a Segismundo como un impersonaje desde el cual el Abogado pueda desestructurar la veracidad de la ley de Basilio mostrándola como ideología construida» (p. 163).

Casi al terminar la propuesta escénica nos damos cuenta de que el teléfono no ha dejado de sonar, pero nadie responde: la ley, el padre, no responde, ni el de Segismundo, ni el de Gaona. En palabras del propio Gaona, «al culpable el teléfono nunca le es contestado» (p. 210). Repetidas veces veremos en las pantallas imágenes de padres con sus hijos, de presidentes hablándole a sus pueblos y hasta del Papa bendiciendo a sus feligreses. A partir de estas proyecciones de diferentes reacciones del padre, como ley, se desprende que el padre decepcionado, sea este rey, presidente o un ciudadano de a pie, es el que instaura la culpa. Gaona está ficcionalizando su relato de Segismundo para darle una connotación social, y develando el carácter político de lo personal, a través del uso de la historia de su propia relación con su padre. Según explica Gaona

la autoficción es un relato personal real, poetizado con un relato imaginario; un cruce consciente donde no solo intervienen el actor y el dramaturgo como creadores que juegan con la definición de su propio papel en la puesta, sino que alcanza con la definición de ser y no ser a todo lo que está a su alrededor, incluyendo así al espectador en esa dialéctica liminal. (Gaona, p. 191)

Un elemento adicional para completar el objetivo que se plantea este trabajo de investigación es el híbrido entre el docudrama y la autoficción. Del docudrama, Gaona toma dos aspectos: la lucha reivindicatoria por soltar las viejas estructuras para permitirle al sujeto recuperar su subjetividad, su voz y con esto su identidad (si esto es posible), y la necesidad de mirar los eventos históricos lejos de las versiones oficiales impuestas explícita o implícitamente por los organismos de poder, y más bien hacerlo desde la perspectiva de estos mismos sujetos considerados previamente solo como parte de una gran estructura.

Adicionalmente, a partir de Sarrazac, Gaona introduce el concepto de impersonaje, explicando que un personaje contiene un rol, una singularidad y un valor simbólico, mientras que el impersonaje carece de singularidad, lo que brinda a Gaona la apertura que necesita para generar una multiplicación de voces como ecos, hasta dejar tan abiertos al personaje y a la fábula que quedan deshistorizados; el Segismundo convertido en Abogado ya no comparte la historia del Segismundo de Calderón, «¿no sería esta una forma para poder escaparnos de la historicidad planteada por el dramaturgo?» (p.199) se pregunta Gaona a partir de lo anterior.

Gaona cierra con esta apuesta de deshistorización a manera de emancipación del autor. Esto es acaso una apuesta emancipatoria de los personajes a sus propias verdades, citando a Rancière (2010) sobre el cuestionamiento de la oposición entre mirar y actuar, que es precisamente allí donde nace la emancipación:

(...) cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer, pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción; comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. (pp. 18 - 19)

Sin embargo, esta postura crítica de los personajes sobre sus tiempos y la construcción social de la culpa es para Gaona también una analogía de lo inevitable que es «el fracaso del sujeto frente a la ideología», lo que funda a su vez el inicio de un nuevo tiempo diegético, de un universo en donde los personajes en escena llegan hasta aquí para entrar a otra verdad, otra escena. Lo que para Gaona es «la inevitabilidad de empezar la obra para Segismundo a pesar de la conciencia del personaje de su propia historicidad», es una constatación a través del teatro de la imposibilidad del sujeto actual de salir del sistema ideológico en el que se mueve en amplios sentidos sociales, económicos, políticos, etc. Sujeto que nos enrostra en el espejo al torcaz encerrado que bate las alas para comer. Todos y todas somos Segismundo.

3

El trabajo de investigación de Milagros del Pilar Ríos Peralta (1995-2019), que se configura hoy en nuestra comunidad ENSAD como un legado académico símbolo del compromiso total, sostiene una hipótesis relevante para el contexto actual y es que el sujeto posmoderno es un sujeto cosificado. Para llegar a esto se basa en los diferentes postulados de Byung-Chul Han: *La agonía del Eros* (2012), *Sociedad del cansancio* (2013), *En el enjambre* (2013) y *La sociedad de la transparencia* (2013), y de otros importantes autores que estudian al sujeto contemporáneo como Frederic Jameson, David Harvey, etc. A partir de la articulación entre los conceptos planteados por los autores mencionados, la joven artista-investigadora mira su propio contexto e incluso se mira a sí misma para poner de manifiesto al sujeto cosificado utilizando la amplificación del gesto corporal.

Para Milagros Ríos los diversos factores de la vida cotidiana del personaje han influenciado en su proceso de cosificación. Lo anterior, sumado a las ideas que plantea Harvey (1998) en relación al sujeto contemporáneo en su libro *La condición de la posmodernidad*, le da a su enfoque profundidad conceptual:

Las orientaciones sociales y psicológicas, como el individualismo y el impulso de la realización personal a través de la auto expresión, la búsqueda de seguridad y de identidad colectiva, la necesidad de alcanzar el auto respeto, status, o alguna otra marca de identidad individual, juegan un rol en las modalidades de consumo y en los estilos de vida. (p. 145)

Así, este sujeto no solo es producto de un capitalismo avasallador que toma como rehén a la subjetividad individual y social, sino también sus propias prácticas cotidianas, que al tiempo que son generadas por este capitalismo lo alimentan incesantemente.

Byung-Chul Han (2012) propone al respecto que esta necesidad de generar marcas de identidad y de éxito son la contraparte de la sociedad disciplinaria, es decir la positividad nacida de la negatividad anterior, que nos hace creer que no hay nadie que nos imponga, bajo pena de castigo, de

qué manera hacer las cosas, sino que más bien somos nosotros mismos en nuestra búsqueda de éxito, quienes lo decidimos. Según el autor cambia el verbo «deber» por el verbo «poder»: «¡Yo puedo!». A lo anterior se le añade lo planteado por Han en *La agonía del eros* (2012), donde propone que el sujeto narcisista del rendimiento intenta igualar al otro en todo hasta que lo anula por completo, cosificándolo, en palabras de Milagros Ríos (2018):

El amor sin Eros, como señala Han (2012), tiene el mismo mecanismo de rendimiento. Este sujeto narcisista de rendimiento adopta la cultura del constante igualar e iguala todo hasta la anulación del otro. Por ende, el otro carece de lugar, asimismo, la negatividad del otro desaparece, ya que es anulado por el ego narcisista del sujeto. Entonces, el otro es visto como objeto de consumo y de esta manera, el sujeto narcisista despojado de lo humano pasa a ver al otro como objeto de consumo en esta proyección de sí mismo (característico del sujeto narcisista como se mencionó párrafos atrás) frente al Otro. En eso consiste la anulación del otro, es una anulación del sujeto como humano, es decir, de todo valor social que le constituye como tal, para pasar a vernos y tratarnos como objetos de consumo y producción. De igual forma el sujeto de rendimiento que se auto explota va desarrollando cada vez más aquel ego hiperactivo, ya que existe en él una constante preocupación por la buena vida. Es decir, una vida que implica una convivencia exitosa y el éxito se mide actualmente en dos factores: el buen salario y los reconocimientos. (p.267)

Por lo anterior, en la puesta en escena se construye una partitura de gestos en la cual el contraste y el diálogo entre los gestos intensificados y cotidianos constituyen al personaje cosificado. Esta cosificación que parte de la premisa de la sobre valoración del rendimiento, es decir, de una exacerbación de lo que el sujeto puede producir en un periodo de tiempo, está expresada en este trabajo escénico a partir de un reloj central que orienta todas las demás acciones escénicas, que adicionalmente se sostienen sobre cuatro estaciones espaciales que nos dan la sensación de circularidad de las acciones cotidianas, y por lo tanto de su banalidad e intrascendencia. «Otra vez el metropolitano, el mismo camino, los mismos rostros. Salgo del metropolitano y la misma caminata de ocho minutos. Otra vez aquí, en el

departamento (...) Mañana será otro día igual» repite Ríos mientras ríe a carcajadas. En sus acciones hay una oposición dialéctica entre la angustia del sujeto del rendimiento, por demás cosificado, y la exaltación de la apariencia del éxito, que se evidencia en la hipersexualización del cuerpo y en el consumo compulsivo de objetos; todo lo anterior probablemente se hace más evidente con la mención de la frase «otro día, otro billete», con su caminata automatizada en dirección de las manecillas del reloj, y en su incapacidad para relacionarse con aquellas personas del público a quienes interpela y con aquellas ficcionales a quienes invoca en la escena.

Sumado a lo anterior hay otros elementos escénicos como sonidos, proyecciones, objetos, aparatos electrónicos, etc., que se articulan con los gestos potenciando su discurso, como en el momento final del hecho escénico construido en diálogo con los conceptos trabajados, donde Milagros se fragmenta, se multiplica, se *pixelea*, hasta finalmente mostrar el código de barras de su espalda: ella se ha convertido en un objeto de consumo para el sistema. Por esta razón y para la construcción de la estructura formal de su hecho escénico, se apoyó en autores como Lehman, (2013) *Teatro Posdramático*, y Pavis, (1994) *El Teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. El primero nos habla del gesto en los siguientes términos:

El gesto es la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal. [...] El gesto es aquello que queda en suspenso en cada acción encaminada a un objetivo: un excedente de potencialidad, la fenomenalidad en sí misma cegadora, es decir, una visualidad que compite/ que supera la mirada meramente organizadora, posible porque no hay intencionalidad ni reproducibilidad (*Abbildlichkeit*) que debiliten lo real del espacio, del tiempo o del cuerpo. (p. 358)

Esto implica que el gesto no es solo la fisicalización de una emoción sino que más bien tiene la potencialidad del signo que apunta hacia la enunciación de una realidad, al tiempo que es la manifestación de la más pura materialidad orgánica del sujeto. Si no lo miramos desde esta perspectiva podríamos pensar que lo que hacía Ríos era ilustrar gestualmente la

condición del sujeto, pero lejos de eso: la intensificación del gesto, en su caso, era el grito de rebeldía que se desbordaba de su cuerpo frente a esta condición. Sin embargo, esto no acaba aquí, sino que de manera dialéctica estos gestos intensificados se articulan con los cotidianos, es decir, con los que vienen como ilusión de realidad desde el teatro dramático; en relación a los mismos, Patrice Pavis nos dice en su libro *El teatro y su recepción semiología, cruce de culturas y posmodernismo* (1994) que:

Las formas del teatro dramático, el gesto del actor, en efecto remite por analogía a su modelo y provoca un efecto de ilusión a causa de la gran semejanza con el gesto imitado. El gesto es aquí una metonimia del comportamiento corporal global del actor, es a través de él que se efectúan la identificación del espectador con el personaje y la producción de la ilusión referencial. (p. 161)

Es a partir de esta oposición central que Milagros Ríos construye al sujeto contemporáneo, que fragmentado y múltiple se sobre exige para encajar en un sistema que demanda del sujeto un sobre rendimiento, anulando así su individualidad y cosificándolo; por lo mismo se ratifica en este trabajo de investigación que la intensificación del gesto visibiliza la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano.

Más allá del aporte que significa visibilizar estos complejos procesos por los que estamos atravesando, y que se radicalizan en las generaciones más jóvenes, construir a partir de un artefacto escénico la cosificación del sujeto contemporáneo nos interpela en relación a qué estamos haciendo como sujetos de la cultura, cómo estamos normalizando esta cosificación nuestra de cada día.

Finalmente, solo me queda desear que ustedes disfruten tanto de esta lectura como yo he disfrutado del proceso de creación de estos trabajos de investigación.

Lucía Lora Cuentas
Directora General (e) de la ENSAD



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro



Foto: Paulo Yataco Composición: Tania Palomino

Artistas-investigadoras/es de la presente publicación durante las presentaciones de sus propuestas escénicas. Christopher Gaona en “Encerrar a un Torcaz” (2019), Marisol Mamani en “Kausariy” (2020) y Milagros Ríos en su adaptación teatral del cuento de Alfredo Milano “Monólogo de la Soledad” (2018).



ESCOLA ACADÊMICA SUPERIOR
ARTES CENÁTICAS
Projeto de Iniciação Científica

Fotografia: Paulo Yataco

**La performance como medio para
desarticular el concepto de mujer
colonizada en el Perú desde el
personaje Nawal de la obra *Incendios*
de Wajdi Mouawad**

de Marisol Frasaída Mamani Avilés

ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

A mi madre.

Hoy es un día distinto, distinto a todos los días. Hoy la mariposa extiende sus delicadas alas, y emprende un viaje intenso, un viaje de colores, vientos y texturas. El sol y la luna saldrán y ella seguirá volando, hasta... Hoy es un día distinto, distinto a todos los demás.

Hoy es tu día, siempre es tu día...

Que la risa siempre te ame, pero que las lágrimas aprendan a amar tus bellas mejillas Lorena Aquino. Por ser hermosa, en la infinidad que escapa de tus propias extensiones.

Que las caricias sean siempre amables y profundas y que nunca falten. Usted, mi bello muchacho juguetón, que la vida le ofrezca la maravilla que obsequia, mi Kenyi Cierto.

A veces pienso que te desprendiste de un árbol gigante, esos que habitan en la profundidad de la naturaleza, esos que no se ven, pero que están. Para ti mi Godo

Lozano, por tu honorabilidad y único afecto.

Los telares llevan infinidad de fibras textiles, se entrecruzan y se extienden entre ellas mismas para seguir siempre unidas, no sueltan, no se sueltan. Para mi Christopher

Gaona. Mi amado muchacho de corazón noble.

Hay espacios donde se puede respirar, lugares donde la sangre no es la misma, espacios en los que no cabe el cuerpo, pero sí el espíritu... lugares a los que llamo hogar, Alba Monje, Alejandra Sánchez, Laura Pereyra, Cristina Flores, Ernesto Ayala, Alberto Toledo, Emmanuel Caffo.

En qué lugar andarás bella mariposa, me pregunto si habrá momento en el que puedas pasar desapercibida. Infinita mariposa, vuelva, vuela... vuela amada mariposa Mily Ripper, porque ahora tú eres extensa e infinita, mariposa incierta y traviesa... qué ganas de volar... recuérdame y no te olvides de siempre hacerme bailar.

Para mí, para mi universo, para mi amor, para mi infinidad, para mi sexo, para mis sueños, para no olvidar y no olvidarme.

Para las que vendrán, porque la revolución será... feminista... o... no será.

Para el amor.

Gracias ENSAD, Yasmín Loayza, Lucía Lora, Alejandra Mori, Fértil Teatro, Allegro Ballet, Guillermo U... Grupo de Teatro Ópalo, Cuerda Firme - Tarumba.

El presente trabajo parte de la obra *Incendios* (2003) de Wajdi Mouawad. En esta pieza se identifica al personaje Nawal, una mujer que se encuentra supeditada al sistema colonial y que en la presente investigación presento como una suerte de correlato de mi propia vida de mujer colonizada por el sistema patriarcal capitalista, en el contexto actual de Lima. Para la composición escénica que desemboca en *Kausariy* (2020), he utilizado la performance, desde su voz política, como elemento desarticulador del concepto de mujer colonizada por el sistema patriarcal. Con ese mismo objetivo, he utilizado los conceptos de liminalidad y ritualidad.

INTRODUCCIÓN

«N: Aprende a leer, a escribir, a contar, a hablar:
aprende a pensar Nawal. Aprende».

Wajdi Mouawad

Recuerdo que cuando era pequeña, de cuatro o cinco años, me gustaba subir a la cama de mi madre y «leer» un diccionario de inglés/español, español/inglés. Obviamente, a esa edad, no sabía leer y mucho menos entendía inglés. Recuerdo también que a veces intentaban vestirme con ropas muy «femeninas», yo lloraba y rogaba que me las quitaran. Además, cuando me caía o me golpeaba, siempre me decían: «Macha, macha, tú eres macha, tú no lloras», así que no lloraba y era «macha». Por último, recuerdo una taza de plástico color naranja, tenía una forma peculiar y siempre la llevaba conmigo cuando salía por las tardes a jugar a las calles de mi barrio. La taza, que contenía máchica con azúcar, me la daba mi madre antes de salir.

Estos recuerdos de mi infancia son piezas claves pues forman los antecedentes, pilares, cimientos desde los que partí para cuestionarme e iniciar la búsqueda del significado de mi lugar en esta sociedad o, para ser más exacta, el cómo iba comprendiendo mi posición en el mundo en mi condición de mujer, porque ¿qué es ser mujer?

Hace casi dos años se presentó en el Centro Cultural de España (Lima, Perú) la obra *Antígonas*, dirigida por la española Ángela Mesa. Esta creación escénica, que se compuso a partir de un enfoque feminista, fue una puesta fresca y dinámica, a cargo de un grupo numeroso de mujeres en escena —algunas actrices y otras no—, un trabajo colectivo. Uno de los pilares fue el concepto de sororidad (uno de los pocos términos de uso exclusivo entre mujeres). Quisiera resaltar en este punto que, al igual que yo, ellas crearon a partir de sus antepasadas. Además, exponían en escena a las diferentes mujeres que habían sido parte importante de la historia del

Perú, mujeres que, de haber sido reconocidas, serían hoy referentes claros en la construcción de nuestra identidad.

La «canción de la bruja» es el eco de una historia de opresión y resistencia silenciada. «La pluma feminista de Adela Montesinos, Ángela Ramos y María Emilia Cornejo constituyeron una suerte de espejo para algunas de las participantes, pues eran mujeres cercanas a la literatura, tejedoras del lenguaje. Otras encontraron su reflejo en otras áreas, como Cecilia, abogada de profesión, quien rescató a Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara, la primera mujer abogada de Perú; o Viviana, quien le puso rostro a Carmen Saco, artista plástica al igual que ella. Fue difícil no poder hablar de Madeleine Truel, María Jesús Alvarado, María Parado de Bellido o Micaela Bastidas, pero fueron nombradas (aferradas a esa teoría lingüística que nos habla de que solo lo nombrado existe) al son de “yo avanzo nunca retrocedo”, frase de Magda Portal que surgió durante la investigación». (Mesa, 2019, p. 77)

Saber de ellas me hizo pensar que —de haberlas conocido antes— entendería lo de ser mujer como un concepto y no como una condición. El libro de inglés que atesoraba de pequeña era el reflejo de mi fe en lo académico y su posibilidad de llevarme a otros lugares. Mi rechazo a algunas vestimentas era mi rechazo al cómo debía verme por ser «niña». El que me convencieran de que solo siendo «macha» podía ser fuerte o valiente... Al final ¿qué era eso de ser «macha»?! ¿Acaso nadie se daba cuenta de lo que estaban haciendo conmigo?! En una ocasión, mientras escribía este texto, escuché a mi madre decir lo mismo a una niña que había tropezado y caído en la vereda del frente. Mientras la escuchaba, pensaba: «¡No, mamá, ella no necesita que la identifiques con términos “masculinos”! ¿Para qué vas a hacerle creer que solo siendo “masculina” va a poder tener ciertas características en su personalidad?!». Me hubiera gustado decirle eso. ¿Qué hubiera pasado si mi familia hubiera visto a Ana Mendieta con su performance «Trasplante de pelo» en 1972? Si ellos hubieran podido ver cómo Mendieta se colocaba la barba de su amigo en el rostro mientras este se lo iba cortando, quizá entonces mi madre hubiera podido ver que me estaba masculinizando.

¿Qué facilitó que yo creyera que lo uno era mejor que lo otro? ¿Qué me supeditó a jerarquizar mi género y comprender automáticamente que mi composición biológica era inferior? Al final, eso que puede parecer tan minúsculo, esa frase, fue la que marcó gran parte de mi vida, pues me convenció de que llorar no era algo bueno. Así nació mi mayor problema existencial, mi reflexión sobre mi condición de mujer o, mejor dicho, sobre las condiciones, privaciones, desventajas y no privilegios que el entorno cultural me impuso bajo ese concepto. En este punto me parece importante señalar que considero que existe una relación de causalidad que atraviesa este tipo de experiencias, por ello mencionaré aquí a mi familia y el entorno en el que crecí.

Mi familia está conformada por mi padre, mi madre, y mis dos hermanos (mayores que yo por siete y ocho años). El entorno familiar que tuve al crecer fue uno marcado por la violencia, mi padre era el abusador y mi madre la víctima. Debido a que era mi padre el que proveía el dinero y contaba con una mayor fuerza física se asumió como el ente de poder. Fue solo después de muchos años que mi madre decidió terminar con esta etapa de nuestras vidas y comenzó a buscar una forma de sostenerse económicamente para otorgarnos la oportunidad (a mí y a mis hermanos) de tener educación. ¡Todo es tan extraño! Gracias a ese esfuerzo crecí creyendo que la educación académica era la única vía para alcanzar la libertad y, a decir verdad, una parte de mí aún lo cree. La parte negativa de esta situación es que no fui consciente de que al asumir esa postura negaba parte de mi identidad. Me explico, nuestro país ha sido un país invadido y luego colonizado, hechos que permitieron la jerarquización del ser humano entre opresores y oprimidos. Esta primera diferenciación impuesta se tradujo luego en una suerte de admiración al opresor. Es decir, debido a esa primera mirada que nos fue impuesta y dado nuestro lugar dentro de esa jerarquía se consideró (quizás hasta la actualidad) que el ser humano de occidente era un ser superior.

Por otro lado, dentro de todas estas nuevas formas impuestas, los invasores y nuevos opresores trajeron consigo también la escritura, que era la manera de archivar el pensamiento en occidente. Este código,

considerado como superior, nos despojó a las y los habitantes originarios de esta parte de la tierra de nuestra manera de concebir el mundo, pues fuimos obligados a olvidarla o a mirarla de manera peyorativa. De este modo se destruyó nuestra identidad como seres humanos pertenecientes a una cultura que vivía en armonía con la naturaleza. Nicole Renault en su tesis «The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's *Incendies*» del año 2009, afirma: «... En las narrativas poscoloniales: incluyen la división del tiempo y el espacio; el uso de personajes muertos, imaginarios y arquetípicos; una división de la posición del sujeto; un regreso a la narrativa femenina; y una deconstrucción del lenguaje», en este escrito ella lleva a cabo un estudio dramaturgico enfocado en los signos teatrales, que según su lectura conllevan una mirada poscolonial. Renault, al igual que yo, encuentra en los personajes de la obra historias de subordinación generadas por el colonialismo.

En el fragmento citado ella menciona también algunas características de la etapa poscolonial, una de las más potentes para la presente investigación es la «no identidad». Este término es nombrado siempre por Mouawad, quien también afirma que no se siente parte de ningún territorio, ya que fue exiliado dos veces y por diferentes países. Además, cuando se nombra a sí mismo como parte de alguno, no alude a su país de origen. Pese a esto, sus trabajos artísticos están atravesados por su infancia, etapa que vivió en Líbano. Según Renault, Mouawad «se manifiesta en la búsqueda sostenida del autor y sus personajes para ubicarse globalmente, culturalmente y dentro de su propia herencia» (2009, p. 10). En mi lectura de la obra, esto es lo que nos sucedió a Nawal y a mí, pues ambas somos hijas de un país colonizado que están en busca de su propia libertad.

Al educarme, mi mamá no logró percatarse de que estaba creando en mí, al mismo tiempo, el deseo de libertad y, en consecuencia, la lucha conmigo misma sobre el significado de ser mujer. Es por esto que decido estudiar teatro, no porque soñara con pararme sobre el escenario, sino porque encontré un lugar en el que podía tener esa sensación tan anhelada de libertad. Además, gracias al teatro inicié también mi proceso de reconciliación con mi condición de mujer, es decir, conciliar el cómo me

percibo y cómo entiendo mi posición frente a este concepto. Asimismo, como lo mencioné antes, en mi historia hay una relación de causalidad. Mi madre, María, vivió en un entorno de abuso en su adultez; ella a su vez repetía la historia de su madre, Martha, mi abuela; y Martha a su vez la de mi bisabuela, Marcelina.

A partir de esa premisa de causalidad asumo mis cuestionamientos como una consecuencia de experiencias vividas a través de generaciones y del entorno cultural en el que cada una de nosotras creció. «N: Yo sentía cólera hacia mi madre y tu madre sentía cólera hacia mí, así como tú sientes cólera hacia tu madre. Tú también le heredarás a tu hija la cólera. Hay que romper el hilo». (Mouawad, 2003, p. 17). En esta cita se puede apreciar la ciclicidad que existe en torno a las generaciones familiares del personaje principal, Nawal, que es además el resultado de su entorno cultural. La obra está situada en el país de Líbano, en Medio Oriente, y pese a ser otro continente y estar alejado geográficamente a nuestro país, presenta similitudes en su historial y cultura con el Perú.

Retomaré en este punto la historia de la taza naranja que mencioné al inicio. Esa taza naranja no solo contenía máchica con azúcar, sino también, mis raíces... ¡mi armonía con la naturaleza! O, como dijo Ana Mendieta, esa taza era: «Una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo» (Arraigada, 2013, p. 65). Por otro lado, Ana Mendieta en sus performances «Flores sobre cuerpo» (1973) y «El árbol de la vida» (1976), hace énfasis en la definición de mujer y su significación en la historia del mundo. A partir de estos dos trabajos me pregunto también: ¿qué hubiera pasado si la mujer hubiera sido parte de la ciencia desde un inicio? En mi caso, una situación casera: una madre abnegada y preocupada por sus hijos y un padre abusador, determinó el porvenir de mi familia y nuestra cultura como sociedad.

¡No, no es justo que un niño o niña los primeros años de su vida se desarrolle en un espacio de violencia! No es válido que una pequeña encuentre debajo de la almohada de su madre un cuchillo para protegerse del padre, o que se le hagan familiares la sangre, las comisarias, los colores

de los moretones y demás. Estas son algunas de las tantas razones de las que parten algunas performer que abordan el tema de género como centro de sus creaciones.

No hay mujer que no haya sido víctima del sistema patriarcal tan solo por el hecho de existir. Es el caso de Mendieta, ella denuncia casos de feminicidio mediante algunos elementos que también uso yo, como la sangre; un ejemplo de esto es su performance «Rastros Corporales» (1974). En mi caso, afrontar una situación extrema de violencia familiar quizás haya sido el detonante de mis trabajos, pero ¿cómo evitar llegar a ese extremo?, ¿cómo reconfigurar este concepto de mujer para no repetir la historia?, ¿cómo autoexiliarme de esta violencia si es parte de mi cultura, de la cultura de los Andes, tan patriarcal como el mundo en el que vive Nawal?

Es a partir de estos cuestionamientos que cohesiono ambas figuras con mi reflexión de lo que significa ser mujer y decido abordar esta investigación a través de la performance, que tiene como uno de sus objetivos hacer visible las problemáticas de los grupos marginados de la sociedad. Es el caso de nosotras, las mujeres, que hemos vivido subyugadas y en un rol de inferioridad a lo largo de la historia; la performance que nace en los años sesenta con el posmodernismo, nos otorga la posibilidad de deconstruir el significado de ser mujer y construir uno más acorde con la lucha por nuestros derechos como seres humanos habitantes de este planeta. En ese sentido, a través de mi trabajo intento partir de un lado optimista, en un afán de ver el mundo más bello, no es que trate de minimizar los problemas, sino de concentrarme en ellos y confrontarlos de otra manera. Esa sería una primera respuesta a las varias preguntas que me vengo planteando.

Es necesario aclarar que, en ese sentido, en este trabajo nada es definitivo, no pretendo encontrar una verdad universal sobre la descolonización de la mujer. Es más, apuesto por una forma de escribir diversa, con ideas que se cortan, pero que se entrelazan luego hacia el final. Para mí este es un juego que busca, hasta cierto punto, que el lector o la lectora perciba mediante esta dinámica lo que es la performance, su ambigüedad, su estado liminal, entre otros. Al final, todo este trabajo responde solo a

una verdad, la mía. Finalmente, pese a que mi verdad es diferente a la de los demás, también es semejante, porque soy un ser humano que pertenece al sistema, por ende mi historia al igual que la de Nawal es parte de un imaginario colectivo y, en consecuencia, me ejemplifica como un cuerpo político. Cierro esta introducción afirmando que es necesario apropiarnos del sistema para darle vuelta.



Marisol Mamani y su madre.

CAPÍTULO I

CAMINO PARA UNA VERDAD

«A: En el cementerio todavía está la piedra donde, según la leyenda, Nawal escribió el nombre de su abuela. Letra por letra. Primer epitafio del cementerio. Ella había aprendido a escribir. Después se fue».

Wajdi Mouawad

Nawal se prometió que solo volvería a su lugar de nacimiento si lograba aprender a escribir. Esa promesa fue la que la impulsó hacia su libertad, provocando no solo su empoderamiento, sino también su desgracia. Si bien la obra no es explícita al ubicar el lugar donde suceden los hechos, se puede inferir que el autor alude al Líbano. Es necesario enfocarnos en este punto ya que en el Perú a causa de la conquista española la religión se impuso para conseguir dogmatizar a la población indígena y «civilizarla» y así salvarla de sus «creencias endemoniadas». Si bien este hecho ocurrió hace cientos de años, la religión sigue teniendo preponderancia en el sistema político del Perú, al igual que en el Líbano. Sin embargo, este último país ha crecido políticamente de forma distinta como Estado, pues sus diversas religiones han facilitado la aparición y desarrollo de una guerra civil.

En ese contexto, si bien existe la Articulación Regional Feminista por los Derechos Humanos y la Justicia de Género (ARF), que busca alentar la unión de siete países latinoamericanos (Bolivia, Argentina, Chile, México, Colombia, Ecuador y Perú) en pro de la defensa de los derechos humanos de la mujer desde una mirada feminista, la misma que nos aclara en su último informe de investigación de mayo 2019 —donde habla sobre los avances del 2018— que el objetivo actual de los países nombrados es buscar la igualdad de género, es también cierto que el Ministerio de la Mujer en el Perú se ha visto afectado económica e institucionalmente por las fuerzas

políticas presentes en el Congreso de la República del Perú. Actualmente son solo 22 las personas que trabajan para este Ministerio, que recibe solo un 4% más de presupuesto respecto de la Iglesia católica.

Al ver de manera crítica nuestro país podemos afirmar que sus ciudadanas y ciudadanos no cuestionan su propia realidad y que quienes lo hacen son grupos pequeños. Resulta irónico que ahora, en la era de la globalización, cuando se tiene acceso a todo tipo de información, los ciudadanos carezcan de criterio propio o de una postura que beneficie a su entorno. Al parecer la globalización, si bien nos permite acceder a cualquier lugar en cuestión de segundos, ha creado también un desinterés por la profundidad del conocimiento de esta sociedad y sus dolencias. «Hasta hace sólo unas décadas, se consideraba que los medios de comunicación eran únicamente un reflejo de la sociedad, claro que desde las perspectivas de los intereses sociales dominantes. En este sentido, era el espejo de una sociedad patriarcal que reforzaba una representación sexista del mundo [...]» (Varela, 2008, p. 259).

En los noventa, cuando el fujimorismo era dueño del Estado peruano, embruteció al país con la prensa amarilla, nos vendió morbo y dejamos de ser partícipes críticos del ámbito político. «En el Chino, estos avisos aparecen al lado de los avisos de brujos y chamanes. El contraste es revelador. Las diferencias de género son fundamentales pues mientras que a los hombres se les ofrece sexo, a las mujeres se les ofrece “amarres”» (Portocarrero y Komadina 2001, p. 39). La comprensión de la complejidad de esa década recae hoy como una responsabilidad sobre nosotras y nosotros en beneficio para las nuevas generaciones. Alberto Fujimori, fue antecedido por Alan García Pérez, y antes de él Fernando Belaúnde Terry, en cuyo gobierno se desató el llamado «conflicto armado interno». He visto la necesidad de nombrar todos estos antecedentes históricos para dar un panorama breve de la historia de nuestro país y el cómo se ha forjado esta herencia, esta «no identidad» de nuestro territorio (en referencia a las culturas indígenas). Es de aquí que nace mi necesidad de crear y de hacerlo a través de la performance.

[...] El cuerpo de la artista no puede separarse de su contexto social, no se puede hablar de 'el cuerpo de la mujer' en general, sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que lo conforman. Cada país tiene sus particularidades y sus propios enfoques para transitar por las múltiples y variadas vertientes del performance, pero en todos ellos el cuerpo de la artista expande su significación y se torna metáfora, texto y lienzo. (Alcázar, 2008, p. 348)

En la presente investigación hago un paralelo entre ambos países. Tanto Perú como Líbano son países colonizados, cuya cultura originaria fue dejada de lado para que puedan ser controlados desde la visión de mundo del país que los invadió y conquistó. Sin embargo, la cultura originaria no se pudo borrar del todo, la oralidad siguió siendo el medio más idóneo para transmitir sus ritos, costumbres ancestrales, arte culinario, etc. Es decir, todo lo que ahora forma parte del discurso de reivindicación de la cultura indígena como arte del Perú y de su sistema capitalista. Las grandes empresas asumen hoy la imagen andina a partir de sus intereses, tanto en sus programas publicitarios como en sus campañas de *marketing*. Es en este contexto que abordo a la mujer peruana de raíces andinas, porque me resulta necesario hallar también en ellas un compromiso político acerca de nuestra situación mundial actual. Para analizar este punto tomaré como referencia a Judith Butler, Evelyn Fox Keller, al igual que a Silvia Rivera Cusicanqui. Ellas serán las encargadas de ayudarme a encontrar una mirada macro acerca de mi situación como mujer, así como a discernir y definir mi concepto de mujer andina.

Por otra parte, como me veo en la necesidad de «desarticular» lo que significa ser mujer en el Perú, me respaldaré en Cristina de Peretti, quien estudia a Derrida, ella será parte de mis fuentes para descentralizar lo que entiendo como concepto de mujer y encontrar una probable nueva definición. Sé que al decir lo último contradigo lo postulado por Derrida, pero como artista de teatro que ha elegido trabajar con la performance como experiencia ejecutora en escena, me resulta necesario tomar una postura, porque mediante ella buscaré la posible definición de mujer andina que pueda contribuir al diálogo en el contexto actual de mi país.

Yo, que he nacido de una familia campesina y crecido en Lima, he visto (a diferencia de la mía) familias que se niegan a sí mismas, es decir, niegan la cultura de su lugar de procedencia para poder encajar en la ciudad. Para mí, ser consciente de esto también ha sido y es un detonador para crear. En el ARF, se nombra a Bolivia como el único país que hasta el momento ha segmentado la discriminación contra la mujer en diferencias específicas. El antecedente de Bolivia es importante porque al diferenciar la violencia por el aspecto económico y cultural, ejecuta lo que pide Mohanty en su crítica hacia la descolonización y las diferencias que existen entre países occidentales y los del tercer mundo.

En *Incendios*, Jeanne, hija de Nawal, se da cuenta de que si bien es una mujer que ha recibido educación académica superior, esta no le basta, es por ello que al emprender su viaje para cumplir el pedido de su madre en su testamento, inicia también la búsqueda de su identidad. «J: Yo aprendí a escribir y a contar, a leer y a hablar. Eso ya no sirve de nada. El abismo en el que voy a caer, hacia el que resbalo, es el de su silencio» (Mouawad, 2003, p. 36). En este parlamento de la obra, Jeanne critica su aprendizaje en el medio académico, lo desvaloriza y lo pone en un nuevo contexto, que siempre he considerado como cierto, cada ser humano trae una forma de ser distinta que está atravesada por algo propio de su historia y por lo tanto de su cultura.

Las mujeres que nombraré a continuación han nacido en países colonizados, países que por su desvalorizada o inexistente «civilización» fueron presa fácil de otros países en potencia que buscaban expandirse. En primer lugar, mi madre, una mujer que estudió hasta 2do grado de primaria, pero quien gracias al desarrollo de su inteligencia emocional pudo sobresalir a pesar de las adversidades. Luego, puedo mencionar a Mamá Angélica, mujer emblemática de la época del terrorismo, fundadora de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP). También identifiqué a Máxima Acuña, mujer analfabeta campesina que lucha contra la minera Yanacocha, en Cajamarca, protegiendo sus tierras; a Rigoberta Menchu, líder indígena de Guatemala, defensora de los derechos indígenas; y por último, puedo

mencionar a Malala Yusefzai, mujer pakistaní activista a favor de los derechos civiles de las mujeres de su país. Todas ellas ostentan diversos rangos académicos (básicos en la mayoría de los casos) y defienden el lugar de donde provienen o a la gente que lo habita. Además, se identifican como personas de ese territorio y por ende con su cultura.

Es a partir de este reconocimiento que decido que mi propuesta será al mismo tiempo una postura de rechazo de la hegemonía cultural. Parto para ello de la idea de que cada ser contiene un saber distinto y eso no disminuye o desvirtúa a la cultura ajena. «Esta ideología protege el vigor y la riqueza de todo régimen cultural y rechaza cualquier estimación absolutista, moral o ética de los mismos». (Cruz, Ortiz, Yantalema, Orozco, 2018, p. 180). En esa línea, el relativismo cultural simplifica mi posición sobre este punto en particular, pues afirma que es a causa del etnocentrismo que el desarrollo de las civilizaciones se dio de manera distinta, lo que a su vez generó una estructura ideal en la que es posible concebir la convivencia con otras culturas. Es decir, hemos asimilado como algo nuestro el pensar que sí existe una cultura mejor que la otra, solo «porque es diferente ya que tiene otras características y cualidades».

Esta premisa se manifiesta en mayor grado en los países colonizados y puede estar relacionada con una mirada permanente al pasado, a aquel tiempo de antaño, pero lo cierto es que este pasado está presente y ahora además, desde hace varias décadas, tiene como herramienta a su favor la globalización. Este esquema refuerza la mirada etnocentrista, como si la civilización perteneciera a un solo territorio y de este dependieran todos los demás. Sin embargo, «...la civilización no es algo absoluto, sino relativo, y nuestras ideas y concepciones son verdaderas sólo en lo que concierne a nuestra civilización» (Cruz, Ortiz, Yantalema, Orozco, 2018, p. 181). Es decir, es necesaria una mirada desde el relativismo cultural, que busca dejar de centrar, como única, a una sola cultura por considerarse más civilizada, cuando en realidad existen miles de ellas. Esto también nos da la oportunidad de reconocer a esas otras culturas, aceptarlas y empezar una estructura en la que todas se encuentren, sin pisotearse entre sí, sino más bien conociéndose y creando nuevos modos para poder respetarse y darse un lugar.

Es claro que esto depende mucho de la apertura y el pensamiento horizontal, entre otras premisas, que sumadas podrían dar como resultado «una interculturalidad sostenible» (Cruz, Ortiz, Yantalema, Orozco, 2018, p. 186), que se caracterizaría por su armonía y tolerancia. Todo lo hasta aquí mencionado está relacionado con mi proceso de descolonización, que me ha llevado además a admirar más la cultura de la que provengo. En ese sentido ejecutaré escénicamente esta investigación desde y en la performance, creando símbolos a través de mis signos híbridos, que son el resultado de una serie de factores, como el ser hija de inmigrantes del sur del Perú.

En este proceso me acompañarán, desde su mirada de la performance, tanto Peretti como Rivera Cusicanqui y Taylor. Ellas, al igual que otras teóricas, serán mi fuente para desarticular nuestra condición de mujeres colonizadas y me permitirán a su vez indagar desde costumbres, creencias, mitos, danzas, etc., los medios para accionar dentro de mi propuesta y que estos me ayuden a trasladar a escena la nueva versión del concepto explorado. Todo esto contribuirá además al cambio de contexto de la obra de Mouawad a la mía.

Es necesario indicar que, para el presente trabajo, abordo la performance que nace en los años sesenta en EE. UU., que se manifiesta a través de la pintura y sus búsquedas de otras alternativas, la performance como el arte de hacer, de accionar. Parto de la premisa de que la «performance individual puede transformar los espacios sociopolíticos» (Taylor, 2011, p. 26), lo que significa que si bien la o el performer abordan temas de su propia historia y crean en base a ella, no delimitan u obstruyen su objetivo de dejar vivenciar a la «espectadora o espectador», sino que por el contrario la o lo suman a la experiencia desde sus sensaciones, ya que quien acciona usa su propio cuerpo y los elementos que conforman su entorno social, tal como Vidal (citado en Pérez, 2012, p. 1036) afirma.

El artista que acaba o que empieza haciendo performance, lo que hace en realidad es desplegar una bandera de libertad, tanto en lo que respecta a la creación como a su recepción. Es decir, está contra la obra que quiere

seducir, que pide una sola lectura y trata de ser, por el contrario, amplia y humana, despojada de la concreción del individuo y de la importancia del ego. La lectura de la o el performer es mucho más alejada de la anécdota y por ende mucho más universal. En ese sentido, el artista de performance simplemente es, no parte de la premisa de decir: ahora en lugar de hacer teatro haré performance. Lo importante al hacer performance es el espíritu que moviliza la creación, sin eso cualquier propuesta de esta naturaleza corre el riesgo de quedarse vacía de sentido. Porque es el espíritu inherente lo que dará la clave de lectura de lo que se haga.

Esta es una de las contradicciones de la performance con el teatro aristotélico, en el que se busca una actriz/actor capaz de vivenciar su personaje, hacerlo suyo y crear alrededor de este un mundo ficticio. Por el contrario, la o el performer no puede partir de la ficción, sino solo desde su propia verdad, crea y se descascara en escena en una suerte de rito de entrega y sacrificio. La o el performer reúne a los grupos marginados y hace uso de su voz protestante como parte de su existencia y recurso artístico. Por este motivo la performance es política y a la vez individual, acciona, se relaciona con el público, tiene la posibilidad de mostrarse en otros espacios, en lugares alternativos, no tiene ni busca tener una unidad de tiempo aristotélica.

A modo de conclusión podría decir que la performance es un arte escénico sin fronteras, que existe para dar voz a los grupos marginados y que sucede a partir de acciones y rituales que no contemplan tiempos ni espacios, sino que buscan, primordialmente, transgredir al público. Su principal objetivo es que este se sienta removido desde lo más profundo de sí y tome consciencia del dolor ajeno, que pueda cuestionar y empatizar, todo esto rompiendo las estructuras y formas que se entienden como normales. Es por ello que considero necesario que las fuentes que dialogan en este proyecto sean mujeres feministas-activistas, porque esto ayuda a comprender la importancia del desarrollo de temas como la igualdad de género y la no discriminación de la mujer. Asimismo, reafirman mi compromiso no solo con la performance, sino con la postura feminista y su comprensión desde las personas que se encuentran en la lucha para lograr este cambio social.

Por todos los motivos expuestos veo como una gran posibilidad trabajar a partir de Nawal (personaje principal), ya que al ser contextualizada por el autor en un país colonizado me ofrece un panorama donde puedo situarme en una posición símil a la de ella. A partir de ese símil me propongo utilizar la performance como medio para desarticular mi versión de mujer colonizada y construir mi propia versión de mujer descolonizada, evidenciando además así mi propio proceso de liberación. En ese contexto formulo la siguiente pregunta: ¿de qué manera mi voz política como performer desarticulará el concepto colonial de la mujer en Perú desde el personaje Nawal de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad? Para responder me parece necesario retroceder un poco en el tiempo y volver a *Quédense cerca de mí*, mi primer unipersonal, que me dio la oportunidad de ver desde otra perspectiva a las personas indígenas de la sierra del Perú. A partir de ese momento comencé a cuestionarme los motivos que existían detrás de las características del comportamiento de este grupo humano, de su manera lastimera de hablar, de sus posturas inclinadas al andar, de sus actitudes impulsivas y emocionales, de su inocencia, etc.

Por otro lado, siempre me he cuestionado el significado de la palabra mujer, término con el que se me identifica por haber nacido con una vagina. Esta identificación condiciona mis actitudes, formas y expresiones. Además, desde mi mirada, nacer mujer significa olvidarte de ser un ser humano, ya que la sociedad se encargará de recordarte que solo eres el complemento de algo universal, el hombre.

Buscar una mirada descolonial me permitirá además abrir puertas para que otras mujeres se puedan sumar a esta búsqueda y, de esta forma, puedan encontrar de nuevo la armonía con la tierra y con su propio cuerpo. Es por este motivo que me interesa la performance, porque trabaja desde este nuevo lugar y se ocupa de los grupos marginados, otorgándoles un espacio seguro para expresar y hacer efectivo su reclamo social frente y contra el sistema. Actualmente, el Perú enfrenta demasiados problemas, entre ellos: la falta de memoria, la violencia, la corrupción y la inseguridad ciudadana. Sin embargo, creo que si apuntamos a identificar la raíz, resulta clave partir por el cuestionamiento de nuestros problemas como individuos.

En ese contexto, la performance, que es un arte liminal y por ende complejo, mantiene su ambigüedad eterna. Destaco esta característica pues siento que me aportara mucho, debido a que no solo rescata su esencia subjetiva, sino porque a partir de ella se descalifica a sí misma en su intento de determinar un solo concepto. Pese a ello, intentaré delimitar mi concepto de performance a través del análisis de un compilado de autores y autoras, con quienes coincido en muchos de los puntos hasta aquí descritos.

No puedo perder de vista tampoco que soy una mujer mestiza, nacida en Lima, por ende la cosmovisión andina no me pertenece y por ello no forma parte de mi repertorio. Sin embargo, lo que aquí estudiaré alude a mis referentes inmediatos, a mi entorno social, a las personas inmigrantes del interior del Perú con las que he convivido. Por último, es necesario aclarar que esta es una búsqueda que parte desde lo personal, hecho que se evidencia sobre la escena, pues no compongo ningún personaje sino que me presento a mí misma. En consecuencia, mi investigación no trata de hallar una verdad absoluta, sino más bien respuestas para un único ser, yo. Ese es el límite de esta investigación y porque no creo en las verdades universales esta búsqueda responde solo a una, la mía.

CAPÍTULO II

UN INTENTO DE DESCOLONIZACIÓN

Abriré este capítulo afirmando que para mí la verdad es relativa y que siempre he pensado que lo que sucede con cada ser humano no es cuestión de coincidencia, sino de consecuencia. No voy a colocarme o colocarnos a las mujeres en el lugar de la víctima ni de victimizarnos, pues considero que esta construcción social que habitamos ha sido una necesidad del ser humano y, lamentablemente, las mujeres hemos ocupado en ella el lugar menos favorable.

Por esta razón, tomaré a la lingüística, entendida como la generadora y constructora de pensamientos; que condicionada por la política — acuerdo social que se almacena en leyes, separando al bien del mal para poder llegar a un orden— y sujeta a la cultura, siempre en comunión con la ciencia, «gestan» un posible significado de mujer. Toda esta reflexión la encaminaré hacia el concepto de mujer colonizada; partiré de Nawal, personaje de la obra *Incendios* de Wajdi Mouawad, para llegar a mí. Esta será mi búsqueda para definir lo que significa ser una mujer poscolonial y luego intentar llegar al objetivo de descolonizarla.

2.1. Descolonización, tercer mundo. «Una mirada feminista»

Mohanty, en el artículo que escribe en 1994, «Bajo los ojos de occidente. Academia feminista y discurso colonial», toca el tema de la descolonización en el feminismo y explica las diferencias entre occidente y países colonizados. Resalta además la incongruencia del movimiento feminista de occidente al hacer estudios de los países colonizados, sin tomar en cuenta sus diferencias y categorías.

(léase ignorante, pobre, sin educación, limitada por las tradiciones, doméstica, restringida a la familia, víctima, etc.). Esto, sugiero, contrasta con la autorepresentación (implícita) de la mujer occidental como educada, moderna, en control de su cuerpo y su sexualidad y con la libertad de tomar sus propias decisiones. (Mohanty, 1994, p. 5)

La validación de nosotras no puede enfocarse solo en la condición de serlo, sino que se tienen que sumar los aspectos sociales, políticos, religiosos y económicos; somos un país que presenta pobreza extrema. Por estas razones, un país de tercer mundo es un país colonizado, un país herido que para ocuparse de su identidad tiene que generar primero soluciones para su entorno. Abdel-Malek (como se citó en Mohanty, 1994) manifiesta esa hegemonía:

El imperialismo contemporáneo es, en un sentido real, un imperialismo hegemónico que ejerce al máximo una violencia racionalizada a un nivel sin precedentes —mediante el fuego y la espada, pero también a través del intento de controlar el corazón y la mente de las personas. Su contenido se define por la acción combinada del complejo industrial/ militar y la hegemonía de los centros de cultura de Occidente, todo ello basado en los niveles avanzados de desarrollo, adquiridos a través del monopolio, del capital financiero y con el respaldo de los beneficios tanto de la revolución científica e industrial como de la segunda revolución industrial misma. (p. 3)

En la actualidad el sistema capitalista se ha apropiado del mundo generando distintas características. Entre las que resalto más es la necesidad de «controlar el corazón y la mente de las personas». Esta situación juega en contra de nosotras y nosotros y muy a favor de ellas y ellos, ya que al ser un país con la identidad destruida, tenemos que afrontar primero un proceso de recuperación que podría tomar décadas o cientos de años. Esto a su vez no permitiría que la gran masa, ocupada en sus necesidades básicas, se preocupara por desarrollar métodos de autosanación. Es por esto que apunto a descolonizar porque significa desbaratar, desarticular o deshacer el cómo se han desarrollado y articulado las consecuencias de la colonización en un lugar o, como en mi caso será, en una mujer.

2.1.1. Social

Inicio el siguiente párrafo con una de las características que distingo como inherente al significado de ser mujer.

Una vez terminadas las declaraciones de las «jugadoras» vienen las intervenciones del público. Son unas «perras». Toda mujer que se aprecie de serlo debería verlas con horror y pena. Ellas seducen a los hombres, roban maridos, deshacen compromisos. Pero acabaran mal, en la prostitución. Usadas, gastadas, abandonadas. (Portocarrero y Komodina, 2001, p. 42)

Estas son las declaraciones del público en un *talk show*, espectáculo televisivo que era dirigido por Laura Bozzo, conductora peruana reconocida a nivel internacional. El programa en cuestión se titulaba «¡Soy jugadora y qué!». Las palabras del público evidencian una mirada vertical. Al mismo tiempo, la descripción de las panelistas aludía a que se trataba de mujeres que se consideraban sexualmente activas y que por decisión propia salían con muchos hombres o no. Es decir, vivían su sexualidad como ellas preferían. Este programa obtuvo gran *rating* durante la década de los noventa e inicios del dos mil. Pero ¿qué sucedía (sucede) con el peruano que consumía (consume) este tipo de programas?, ¿qué era lo que generaba que apoyaran su permanencia desde una ética moral que parecía ser la de la mayoría?, ¿cómo es que la peruana y el peruano crearon esta verticalidad alrededor de la libertad sexual de otra persona, especialmente si era mujer? Esta es la noción colectiva que se tenía y tiene de lo que podemos o no hacer las mujeres, esos son los límites de nuestra libertad, límites que parten de la construcción del concepto «mujer».

Cabe preguntarnos entonces, ¿qué es ser mujer, qué características y aspectos la definen? Estas preguntas me las he formulado a lo largo de mi vida, lo que me ha hecho afrontar etapas de transformación personal. Por ejemplo, he crecido con una definición del aspecto sexual de la mujer, que me ha puesto a mí, al igual que a otras mujeres, en una encrucijada, el cuestionarme: ¿la mujer merece vivir su sexualidad como si esta fuera la de un hombre? Desde mi mirada, el solo hecho de plantear esa pregunta de tal forma ya enajena a la mujer, por los términos «merece» y «como». ¿En qué posición nos ha colocado la sociedad para creer que las mujeres, solo podemos llegar a «merecer» algo como si no fuera un derecho inherente a nosotras? Por otro lado, el «como» o situación de comparación frente a un

óptimo o ideal atribuido o relacionado al hombre, porque en él eso «está bien». Tampoco podemos dejar de lado el «así debe» que se puede inferir de la primera pregunta.

[...] identificar a las mujeres con el «sexo» es, para Beauvoir y Wittig, una unión de la categoría de mujeres con características aparentemente sexualizadas de sus cuerpos y, por consiguiente, un rechazo a dar libertad y autonomía a las mujeres como aparentemente las disfruten los hombres. Así pues, destruir la categoría de sexo sería destruir un atributo, el sexo, que a través de un gesto misógino de sinécdoque ha ocupado el lugar de la persona, el cogito auto determinante. Dicho de otra forma, solo los hombres son «personas» y solo hay un género: el femenino. (Butler, 1999, p. 76)

Esta cita demuestra una de las encrucijadas que puede afrontar la mujer debido al factor sexual en su vida, pues el límite de su disfrute y libertad lo define su contraparte masculina. Me explico, en la cita anterior nombré a mujeres que ponían en evidencia su libertad sexual, mencioné también que ello las posicionaba en un lugar desfavorable. Pero eso no es todo, sino que esta representación se puede sumar y puede considerarse un atributo desde la mirada misógina de un cuerpo sexualizado. Es decir, al considerar el factor sexual como un «atributo» o un poder subjetivo que hace que el hombre pierda el control de su libido, nos asume o coloca a las mujeres en la posición de objeto sexual. En la cita también podemos ver que se nombra al hombre como sujeto y a nosotras como género. Mies (como se citó en Mohanty, 1994) lo explica así:

En particular, las mujeres kapu dijeron que nunca habían salido de sus casas, que las mujeres de su comunidad no podían realizar otro trabajo que no fuera el de tejer, etc., pero a pesar del hecho de que gran parte de ellas aún se adherían completamente a las normas patriarcales de las mujeres gosha, había algunos elementos contradictorios en su conciencia. Así, aun cuando miraban con desprecio a las mujeres que podían trabajar fuera del hogar, como las mujeres intocables mala o madiga, u otras de castas inferiores, no podían ignorar el hecho de que estas mujeres ganaban

más dinero precisamente porque no eran amas de casa respetables, sino trabajadoras. En una ocasión, incluso admitieron que sería mejor si pudieran salir de la casa y trabajar como coolies. Y al preguntarles si estaban listas para salir de sus casas y trabajar en un sólo lugar, una especie de fábrica, contestaron afirmativamente. Esto demuestra que el influjo del purdah y de la ideología del ama de casa, a pesar de estar todavía completamente internado, empieza a resquebrajarse, pues se ha confrontado con varias realidades contradictorias. (p. 12).

En la India, en otro contexto y situación, en la ciudad de Narsepar, las mujeres tejedoras critican de manera peyorativa a la mujer que trabaja. Sin embargo, cuando se les pregunta si ellas trabajarían responden que sí, porque les generaría ingresos económicos. De estas respuestas resalto, primero, que esta situación es equivalente a la cita de los *talk show*, lo que evidencia que nos encontramos frente a acuerdos y normas similares acerca de lo que es y debe o puede hacer una mujer. También se evidencia que estas respuestas están interiorizadas en nosotras, ya que son parte de nuestro entorno social. Por otro lado, lo segundo a resaltar se refiere al tema sexual, solo que en este caso un poco de libertad las convierte en mujeres malas y de castas inferiores.

Retomando el ejemplo del *talk show* volveré al tema de la sexualidad. En mi búsqueda como mujer observé que la sexualización en la representación de las mujeres hace que estas, al no querer sumarse a esta imagen impuesta por la sociedad, enfrenten un conflicto existencial sobre su propia definición. Recordemos que el lenguaje es la atadura para definir y concretar una representación. Por lo tanto, no entrar en la definición puede generar conflictos acerca de lo que es y de lo que se necesita para poder encajar en esta. Como consecuencia de este proceso, algunas mujeres atraviesan etapas de misoginia consigo mismas. Butler (1999) aludiendo a Lacan, quien en su definición de mujer la enuncia como una extensión del Falo (constructo creado por Lacan en función a la ausencia-presencia y poder que se le otorga), pone en evidencia la manifiesta castración simbólica en los primeros años del infante. El Falo es un objeto que se le atribuye al padre y su significante castra a la madre y al niño, pues ubica al infante

dentro de la sociedad frente a los diversos otros. Para el infante su gran Otro es la madre y para la madre el niño es su objeto de deseo y viceversa. La figura del padre los castra a ambos desde el Falo, pues el niño observa que su gran Otro, que era la madre, depende también del padre, esto trae como consecuencia el derrote narcisista del niño, ya que su necesidad y objeto de deseo no se debe solo a su existencia sino a la de alguien más, con el cual compite y que además se asemeja en su sexo.

De esta forma el niño castrado inicia su identificación con la persona de su mismo sexo. Esta situación no la padece la niña y, por consiguiente, se identificará de forma inmediata con la madre. Sin embargo, a partir de dicho reconocimiento se verá a la madre solo como una extensión del Falo, es decir, en función de la ausencia-presencia y objeto del deseo. Butler alega que el sexo se ha representado no solo por naturaleza biológica, sino también se ha yuxtapuesto sobre el género. Es decir, si naces hombre, pues tu género será el de hombre y si naces mujer, tu género será el de mujer. Mas adelante explicaré que el termino género solo le atañe a la mujer, ya que el hombre existe como sujeto universal.

Joan Riviere en «Womanliness as a Masquerade», documento que escribió en 1929, expone su constructo de «Mascaradas femeninas» y explica la forma en cómo estas se comprenden o aceptan. También explica cómo la feminidad debe ser expresada, desde el punto de vista en que es concebida por el mundo, y que esa mirada parte sobre todo del deseo de satisfacer la libido del falo, el hombre. En este documento también se nombra a la «enmascarada de la mascarada» en referencia a aquellas mujeres que, sin tener un gusto homosexual, adquieren el género masculino, o como este se entiende, de forma exteriorizada. En este caso, las mujeres que no son lesbianas dejan de ser mujeres por no representar la corporalización de lo que se entiende como feminidad. Es decir, lo que se trata de poner en evidencia es que la feminidad es solo la construcción de una máscara que existe para determinar la identificación de lo masculino.

En ese contexto, la mujer en su objetivo de no ser el otro (complemento del hombre) crea esta enmascarada para poder seguir con su característica

narcisista. He nombrado todo esto para conectar y conceptualizar el por qué en mi búsqueda performativa añado a un personaje masculino, el Chuto, personaje de la Tunantada que en quechua quiere decir «miembro externo del hombre». Mi decisión de enmascararme con los vestuarios de este personaje del folclore de la provincia de Huancayo- Junín (Perú) nace de mi deseo de poner en evidencia el padecimiento que tuve que afrontar gran parte de mi vida. Mi fijación con el Chuto se debe a mi absorción de las costumbres de los vecinos y vecinas de mi AA.HH., que al igual que mis padres son inmigrantes. Sin embargo, más allá de mi gusto por esta música pegajosa, está también el hecho de que la ciudad de donde proviene contiene una alta tasa de personas alcohólicas, hecho que también forma parte de mi crianza. Mi padre es alcohólico y solo cuando él se hallaba en ese estado su violencia contra mi madre aumentaba, es por eso que él es un símbolo en mi puesta. Esta es la razón por la que padecí, por un largo tiempo, una especie de misoginia conmigo misma. Me nace en este punto una pregunta, ¿cómo no llegar a una búsqueda así, si en primera instancia una puede creer que este padecer forma parte de ser una mujer?

He ahí la conclusión más chocante de este examen: de todas las hembras mamíferas, ella es la más profundamente alienada y la que más violentamente rechaza esta alienación; en ninguna de ellas es más imperiosa ni más difícilmente aceptada la esclavización del organismo a la función reproductora: crisis de pubertad y de menopausia, «maldición» mensual, largo y a menudo difícil embarazo, parto doloroso y en ocasiones peligroso, enfermedades, accidentes, son características de la hembra humana: diríase que su destino se hace tanto más penoso cuanto más se rebela ella contra el mismo al afirmarse como individuo. Si se la compara con el macho, este aparece como un ser infinitamente privilegiado: su existencia genital no contraría su vida personal, que se desarrolla de manera continua, sin crisis, y, generalmente, sin accidentes. (Beauvoir, 1949, p. 14)

Según Simone de Beauvoir, la mujer desde su naturaleza anatómica se configura como un ser desprovisto de cualidades de resistencia para subsistir, su situación es desfavorable frente a la del hombre. En algunos

casos, el propio cuerpo pareciera negarse a completar su proceso de existencia, es el caso de los hermafroditas, que inician su desarrollo corporal con el sexo femenino, pero que luego se detiene este proceso e inicia el del sexo masculino. La mujer define su existencia, de manera social, desde el sexo, es por ello que etapas como la menopausia parecen un proceso de descomposición del cuerpo femenino a causa de la falta de hormonas. La menstruación, que la mujer afronta durante su adultez pero que aparece en su pubertad, trae consigo diversas sintomatologías como dolores de vientre, dolores de cabeza, dolores musculares, desmayos, vómitos, estreñimientos y más, sin hablar de la atribución que se le da por los cambios anímicos; como si esto fuera poco, todo este desarrollo se detiene, por lo común, cuando el óvulo llega a ser fecundado. Está comprobado, científicamente, que la mujer al entrar a la etapa de gestación sufre cambios en su cuerpo, en beneficio del nuevo ser humano. A la mujer se le ha magnificado, o quizá minimizado, en función a este aspecto de su vida: la maternidad, como si solo fuera valiosa porque tiene la capacidad de albergar en su vientre una nueva existencia. Esto ha generado también que relacione su decisión sobre la maternidad con la culpa. A ello se suma una sociedad que la martiriza y juzga acusándola de «vacía, hueca, incompleta, inservible, etc.», así como la familia, el núcleo de la sociedad, que espera prevalecer en el tiempo a través sus nuevas generaciones.

La historia de la mujer es mucho más compleja. A partir de la vida embrionaria, queda definitivamente constituida la provisión de ovocitos; el ovario contiene unos cincuenta mil óvulos encerrados cada uno de ellos en un folículo, de los cuales llegarán a la maduración unos cuatrocientos; desde su nacimiento, la especie ha tomado posesión de ella y procura afirmarse [...]. (Beauvoir, 1949, p. 12)

Este hecho científico corrobora una herencia familiar que se hace presente desde la abuela. Según Beauvoir, cada mujer desde el vientre de su madre nace con los ovocitos que serán desarrollados a lo largo de su vida, esto quiere decir que uno de ellos vendría a ser la madre de la que existiera después. Entonces, el ámbito social de la abuela en el momento de la gestación repercutirá en el ovocito que más adelante se volverá su

nieta o nieto. Es decir, coexistirá con las peripecias que afrontó la abuela en la etapa embrionaria de la madre, por lo que si una mujer se separa de su familia, heredará estos comportamientos traumáticos de las experiencias de su abuela.

La maternidad en la existencia de una mujer tiene un rol central, pero no solo esta etapa de transmutación implicaría su aceptación en la sociedad, sino también el que se dignifique siendo parte de una familia. Es decir, creando su propia familia y desempeñando en ella el rol que quizá su madre asumió.

Cuando, a su vez, se convierte en madre, la mujer ocupa en cierto modo el lugar de aquella que la alumbró: para ella es una completa emancipación. Si lo desea sinceramente, se alegrará de su embarazo y tendrá empeño en llevarlo a buen puerto sin ayuda; por el contrario, si todavía está dominada y consiente en estarlo, se pondrá en manos de su madre, y el recién nacido le parecerá un hermanito o una hermanita antes que el fruto de su propio vientre; si desea liberarse y, al mismo tiempo, no se atreve, entonces temerá que el niño, en lugar de salvarla, la hará caer de nuevo bajo el yugo. (Beauvoir, 1949, p. 214)

Si bien el texto de Beauvoir es de los años 50, todavía es actual debido a las costumbres heredadas de nuestra sociedad peruana. En la cita se nos narra no solo el cómo la madre puede asumir el rol y acompañar a la hija en la nueva crianza del pariente, sino también el cómo la mujer se somete a esta decisión para escapar de su propio entorno familiar. De este modo ella repite la historia de sometimiento y se inserta en un círculo vicioso. Esta construcción del concepto de familia puede estar afectada en gran medida por la religión, hecho que no es ajeno a realidad peruana. En esa mirada, nosotras, las mujeres, solo figuramos como una extensión del hombre. Lazreg (como se citó en Mohanty, 1994)

El efecto general de este paradigma es privar a las mujeres de auto-presencia, de ser. Puesto que las mujeres están inmersas en una religión presentada en términos fundamentalistas, se consideran inevitablemente como evolucionando en un tiempo antihistórico. Las mujeres virtualmente

carecen de historia, y cualquier análisis de sus cambios queda por lo tanto excluido. (p. 10)

En esta cita, Mohanty, mujer de la India, socióloga y feminista, a través de Marnia Lazreg, hace referencia a la religión como un ente que ha atrapado a la mujer en el tiempo y la ha obligado a seguir normas sociales que han existido desde hace cientos de años. En consecuencia, la mujer vive bajo esquemas de un tiempo pasado; esto es característico en países del tercer mundo, países colonizados, países como el nuestro. Perú es un país que alberga muchas religiones, algunas de ellas regidas por la Biblia. Esto debido a que el ser humano tiene la necesidad de creer en algo o en alguien, su fe lo centra y le permite obtener su moral, ética o comportamiento para con la sociedad. Sin embargo, la religión también genera controversia. Por ejemplo, el Medio Oriente, como lo explica Mohanty, aún está atrapado en el tiempo, se resiste a dejar ciertas costumbres religiosas, como el uso del velo que caracteriza el purdah (el ocultamiento del rostro de la mujer a hombres fuera de su entorno familiar). Es por ello que la religión es un paradigma para el ser humano, ya que se contrapone a sí misma, pues por un lado exige una ética de valoración y de amor y por otro discrimina, juzga y acusa.

23 porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la iglesia, la cual es su cuerpo, y él es su Salvador. 24 así que, como la iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo estén a sus maridos en todo. 25 maridos, amad a vuestras mujeres, así como Cristo amó a la iglesia, y se entregó a sí mismo por ella, 26 para santificarla, habiéndola purificado en el lavamiento del agua por la palabra, 27 a fin de presentársela a sí mismo, una iglesia gloriosa, que no tuviese mancha ni arruga ni cosa semejante, sino que fuese santa y sin mancha. 28 así también los maridos deben amar a sus mujeres como a sus mismos cuerpos. El que ama a su mujer, a sí mismo se ama. 29 Porque nadie aborreció jamás a su propia carne, sino que la sustenta y la cuida, como también Cristo a la iglesia. (Efesios 5:23-29, Biblia)

En estos versículos, extraídos de la biblia, la mujer es comparada con la iglesia y Cristo. «Cristo es cabeza de la iglesia, es el salvador y es quien sujeta a la iglesia». Esta premisa define cómo la mujer debe

desarrollar su presencia frente al hombre y, por ende, asumir una vida de abnegación y sumisión, ya que somos extensión de este cuerpo masculino y solo amándolo podremos demostrar nuestro amor a Cristo. Pero no es solo la religión. El lenguaje y la política, por ejemplo, hacen que en occidente prevalezcan normas para la preservación y extensión del apellido paterno, que es el que trasciende a través de las generaciones. En consecuencia, la existencia de la madre se pierde en el tiempo, solo la del hombre prevalece.

En la sierra del Perú hasta hace unas décadas existía una costumbre o norma implícita: para casarse con una mujer o, mejor dicho, para obtenerla, el hombre debía de pedirla y entregar a su vez un presente a la familia (cosecha, ganado, terrenos). La decisión de aceptar o no la tomaba el padre, aún cuando la mujer no conociera al pretendiente. Esta costumbre se asemeja al intercambio de bienes que se llevaba a cabo en el Imperio inca con los españoles. Nosotras fuimos objeto de trueques y ello nos convirtió en «sujetos político-sexuales» (Mohanty, 1994, p. 10). Esto le sucedió a mi madre, hace no más de 40 años, y pienso que es posible que se siga dando en algunos pueblos del interior del país, así como se da todavía en algunos lugares del Medio Oriente.

La mujer es vista como un objeto de pertenencia que debe satisfacer sexualmente al hombre, complementarlo y darle el beneficio de trascender. Esta es una realidad y una premisa de la que ninguna mujer escapa, tampoco Nawal y yo. Si bien la obra no es explícita sobre el lugar en el que se da la ficción, podemos inferir, a partir de algunos hechos, que estos suceden en Líbano. El contexto y la situación en la cual se desarrolla la obra es la Guerra Civil de dicho país, una lucha por las diferencias económicas de los clanes familiares y la apropiación de una mayor extensión de territorio. Este aumento de territorio incrementaba también sus devotos religiosos. En una sociedad de estas características la mujer debe de tener como objetivo llegar a ser una buena madre y esposa. Sin embargo, Nawal decide cambiar su historia, pero el factor que la impulsa es su inclinación hacia la maternidad. Nawal no tiene como objetivo generar un cambio que la coloque a ella como beneficiaria, sino que antepone su rol de madre a su existencia misma. He aquí un factor importante que puede conectar mi historia, y la de mis antepasadas, con la de Nawal.

El lugar de la mujer en la vida social humana no es de forma directa producto de las cosas que hace (o aún menos, una función de lo que es biológicamente), sino del significado que adquieren sus actividades a través de interacciones sociales concretas (1980, 400). El hecho de que las mujeres sean madres en una sociedad específica no es tan relevante como el valor que se atribuye a la maternidad en esa sociedad. La distinción entre el acto de ser madre y el estatus que al que se le asocia es muy importante: es una distinción que debe enunciarse y analizarse de forma contextual. (Mohanty, 1994, p. 8)

Para las mujeres que pertenecemos a los países del tercer mundo es complicado deshacernos de los condicionamientos sociales impuestos con los que hemos crecido: religión, política, etc. Por esta razón, Nawal acciona igual que mi madre, antepone el significado materno sobre su condición de ser humano con sus propios sueños y anhelos. En nuestro entorno se justifica el sacrificio de la madre pues es parte de una premisa religiosa: la imagen de la Virgen María dispuesta a sufrir por su hijo.

Es así como el sacrificio maternal de Nawal, a pesar de no partir con el objetivo de liberar a su descendencia, rompe con el hilo de odio y consigue destruir la «cólera» de sus antecesoras, la misma que nombró su abuela y que sentenció como una verdad absoluta para su existencia. Pero todo es una consecuencia de la representación de la mujer en la sociedad, que construyó para ellas la exigencia de cómo se debe ser y cómo se deben de tomar las decisiones, las obligó a vivir en un entorno inhóspito que las desvalorizaba y las colocaba en una situación de lucha y odio consigo mismas. Eran ellas las que se castraban y anulaban deseos y dejaban de buscar su propia felicidad. Esta situación es típica en países como el Perú. Es por ello que construyo una versión de mujer, en el personaje de Nawal, dentro del sistema de un país tercermundista. Podemos apreciar entonces que aun cuando la historia de Nawal es una ficción, parte de una realidad cercana, realidad que además es propiedad de distintos países, como consecuencia de su colonización.

2.1.2. Ciencia

En las siguientes líneas desarticularé la definición de mujer desde un concepto filosófico, pero también biológico. Según Fox Keller, los pensadores griegos notaban que la naturaleza estaba impregnada por la mente. ¿A qué se referían? El hombre, al ser un ser pensante, era el único que podía apreciar la belleza en la naturaleza, dado que era la mente, a través de los pensamientos, la que la construía. Es decir, solo el hombre podía apreciar la estructura de la naturaleza. Es por esto que Platón, mientras observaba los frutos que de ella nacían, concibe que el amor (que florece en la juventud y que es bello) es algo característico de la juventud, porque es efímero al igual que los frutos maduros. Por ello, busca la separación de la mente, porque solo fuera de un cuerpo físico se puede generar trascendencia. En consecuencia, lo que es visible solo puede ser verdaderamente apreciado por el alma, cuando el cuerpo físico deja de estar presente. Por eso, que nombra al deseo como algo generado por el amor, que además solo podía ser resultado del conocimiento.

El Eros tiene dos posibilidades: la razón o la pasión. En *El banquete*, según Diotima solo entre semejantes se puede construir conocimiento. Por eso, para Platón existen dos eros: el eros heterosexual y el eros homosexual. El eros en relación a la mujer está dirigido por la pasión y este vuelve al hombre un ser inferior, alguien capaz de trascender solo a través de un hijo. Por el contrario, el eros homosexual está guiado por el amor al conocimiento, por ende concibe luz porque se engendra desde el alma. Podemos afirmar entonces, en relación al eros, que la mujer es percibida como un objeto que no permite la concentración y no genera conocimiento; en cambio el hombre permite el acceso al conocimiento, porque la pasión no le hace perder el control como un animal.

Sin duda, es por eso que los encuentros entre hombres estaban definidos por ciertos parámetros; el principal: tiene que ser entre un hombre mayor (generador de conocimiento) y uno joven (receptor de sabiduría). El acto en sí mismo también tiene sus propias reglas, de esta manera el

joven no perdía estatus y no se volvía un subordinado, manteniendo así la equivalencia de hombre/hombre. Así es como se define que entre hombres el encuentro tenía que ser de manera frontal, a diferencia de la mujer, que debía inclinarse hacia adelante mientras el hombre la penetraba. Además, en la relación entre hombres, si el joven manifestaba placer perdía la masculinidad y su estatus, es decir, se ubicaba al nivel de las mujeres o de los hombres extranjeros. En cambio, la mujer al ubicarse en un nivel bajo sí tenía permitido el sentir placer.

Como se observa, en ambos casos era necesario demostrar pasividad, lo que le otorga un mayor estatus al hombre activo y lo ubica además en la cima de una estructura de poder vertical. Al final, Platón en su intento de hacer prevalecer el conocimiento con el amor y el deseo, no pudo deshacer la verticalidad que esto generó. Es por ello que la mujer fue definida en función al factor sexual y por ende fue percibida como un objeto que obstaculiza el conocimiento. Por su parte, Francis Bacon, padre de la ciencia moderna, adopta esta disyuntiva de Platón sobre la separación de lo físico y la razón, y aclara la semejanza con la mujer: «Bacon no considera que la ciencia sea un sublime asunto amoroso con la “naturaleza esencial de las cosas”, sino “un maridaje casto leal entre Mente y Naturaleza”» (Keller, 1991, p. 39).

Bacon, al comparar la mente y la naturaleza dentro de un maridaje casto y leal, hace un símil entre el hombre y la mujer. La mujer vendría a ser la naturaleza y el hombre la mente. En consecuencia, la mujer es caracterizada por el autor por su disposición y pasividad, para que la ciencia (el hombre) extraiga de ella lo que necesite. Se acepta la idea entonces (o se refuerza) de que el lugar de la mujer es el sometimiento. Más adelante la ciencia descubrirá la química, que en su momento fue catalogada como «ciencia oculta», debido a que se oponía a lo propuesto por Bacon. La química, a través de los alquimistas, buscaba ser una ciencia que trabajara en armonía con la naturaleza. Sin embargo, debido a la época y la presencia de la religión, las mujeres fueron catalogadas como «brujas» y terminaron quemadas en las plazas.

La tecnología llegaría con la Revolución Industrial, durante este periodo la mujer se sitúa en dos polos a causa de la desigualdad económica. El ideal de mujer para las clases altas es el de la perfecta ama de casa, esposa y madre, ama y señora en su hogar y fuera de ella una extensión de su esposo. Mientras que para las clases bajas el ideal de mujer es aquella que comienza a trabajar en las fábricas, explotada aún más por su condición de mujer. Es en este contexto que nace el concepto de género, que dota a la separación de la mente y la naturaleza del logos y el eros. Como mencioné antes, la objetivación de la naturaleza simboliza en la mujer a un ser subjetivo que no se define por la razón, que se asume como inherente al hombre.

Por último, Fox Keller se pregunta: ¿qué camino hubiera seguido la ciencia si hubiera incorporado la presencia de la mujer? Si la mujer representa lo subjetivo, lo emocional, lo pulsional, así como la búsqueda de armonía y respeto dentro de la naturaleza, quizá su presencia en la ciencia hubiera evitado los desastres ocasionados por el hombre. Sin embargo, esto es solo un supuesto, lo concreto es que aún hoy se cree que el pensamiento de la mujer es subjetivo y por ende alejado de la razón. Es por esto que me interesa tocar el tema desde la ciencia, porque me interesa entender el proceso abstracto que se desarrolla dentro de mí, cuando proceso y construyo mis ideas. En este contexto, acepto que la cultura indígena heredada de mis padres fomentó en mí el respeto por la naturaleza y el tratar de vivir en armonía con ella. Sin embargo, cuando este conocimiento se enfrentó al de occidente, que define a la naturaleza como un ente subjetivo y de menor valor, terminé por desmerecerme y desmerecer el conocimiento de las emociones, la importancia de lo social, mi admiración por la naturaleza, el aprecio por los colores. También tuve que revisar otros aspectos en mí, como el de la fragilidad o la «inocencia» ligada a lo indígena, que me ha jugado en contra muchas veces y a la que he tenido que aprender a adiestrar.

El Perú tiene una mirada occidental como casi todo el mundo, pero también se ha permitido nombrar las nuevas miradas que se dan en el presente.

Entonces la subjetividad debe ser entendida como el espacio donde se articulan lo biológico-pulsional y lo simbólico, el lugar en el que se entreteje lo social y lo personal, donde se define la individualidad. En efecto, la subjetividad es organizada por la cultura en la medida en que las significaciones sociales permiten una regulación viable de la impulsividad. Es decir, la cultura encuentra restricciones en lo real de lo efectivo, no se trata, entonces, de un sistema simbólico omnipotente y de una interioridad absolutamente maleable. Los sentidos sociales sin impulsividad son tan impensables como una vida sin metas si ni normas. Tanto como la cultura como la subjetividad deben ser concebidas como realidad complejas y heterogéneas cuya dinámica está atravesada por la acomodación, la tensión y el conflicto. (Portocarrero y Komadina, 2001, p. 15)

A través de esta cita pongo en evidencia que todo lo que acontece no es gratuito, que así como yo muchas otras personas, pese a haber nacido en años posteriores a la colonización y a estar alejadas de nuestras costumbres originarias, asumimos un discurso rebelde que no desea subyugarse frente al pensamiento occidental, que valora la razón por sobre la emoción. Es cierto que ese pensamiento también es parte de mí, pero lo que aquí pretendo no es negar eso, sino tomar decisiones y ejecutarlas alejándome en lo posible del eurocentrismo. No obstante, aunque me disponga en mi totalidad para ello, debo aceptar que no podré desligarme, más aún porque el capitalismo se reinventa para no perder su hegemonía. Un ejemplo en América del Sur es cómo intenta apropiarse del discurso feminista, pese a que este nace como respuesta al sistema patriarcal en el que se instala el capitalismo. De la misma forma, yo soy un resultado híbrido del sistema, pues me ubico en su contra pese a haber nacido de él; es por ello que me defino culturalmente como una mujer mestiza.

En las siguientes líneas mencionaré los cambios que se suscitaron en el Imperio inca tras la colonización y cómo a pesar de ello nuestra cultura, invalidada por sus características, ha prevalecido como una composición híbrida que ha logrado adueñarse de las subjetividades occidentales (la religión).

2.1.3. La herencia mestiza en la mujer peruana, descolonización

«Pachakuti, [...] revuelta o conmoción del universo»

Rivera Cusicanqui

El pensamiento occidental llegó con el saqueo español; y con este, la nueva manera en que la actual ciudadanía peruana rige su quehacer diario. Sin embargo, en nuestras culturas preincaicas estaba presente el sueño de la física de Fox Keller, el de una civilización que avanzara desde el conocimiento, el logos-el eros, la mente-lo natural, la razón-lo físico, lo objetivo-lo subjetivo, el hombre-la mujer. Zuidema (como se cita en Rivera Cusicanqui, 2010)

El paralelismo de ambas estructuras de parentesco, aplicables al mismo grupo de descendencia, pero desde dos perspectivas distintas e independientes (masculina y femenina) permitió estructurar una forma de relación y coexistencia entre los sexos que, desde todo punto de vista, nos podría parecer igualitaria. Al decir de nuestro autor: aquí, como en otras partes de Sudamérica, vemos que los hombres y las mujeres de un grupo eran vistos como dos sociedades diferentes. Cada una con su propia organización y reglas de transmisión a través del tiempo [...]. Ciertos derechos y deberes religiosos eran heredados de hombre a hombre y de mujer a mujer, y [...] este tipo de transmisión era presentado como si fuera paralela en sentido genealógico. (p. 182).

Esta cita hace referencia a cómo en las culturas preincaicas existían grupos de mujeres y hombres, y se llevaba a cabo un solo matrimonio. «Yo fundaba la Panaka del ayllu de mi esposo, asentada sobre lazos de afinidad y sororidad, más que de descendencia». (Rivera Cusicanqui, 2010 p. 182). Especifico que cada uno de estos grupos heredaban entre ellos y ellas los quehaceres, cada grupo tenía potestad —desde su lugar—, de esa manera la mujer también cobraba visibilidad social. Esto a su vez generaba en ella un sentido de complementariedad, por ende, dejaba de ser concebida como la extensión del hombre. Sin embargo, la panaka (el grupo de mujeres)

dependía de la decisión del ayllu, pues eran ellos los que anexaban nuevos territorios, mientras que ellas se hacían cargo del sistema agrícola. En consecuencia, se encontraban de igual forma en un rol de dependencia.

La principal diferencia es que ellos y ellas practicaban la horizontalidad en ciertos aspectos, como en los clanes, en el que todos los integrantes eran tratados de la misma forma en las nupcias. Ese tipo de relaciones y los términos que las definían se perdieron porque en la lengua occidental no existía una palabra con significado equivalente. Los rituales también fueron heredados, pero de otra forma, por ejemplo, el dios Sol y la Luna, pasaron a simbolizar al hombre y a la mujer. En el mundo prehispánico, además, se casaban entre los mismos miembros de una familia, los primeros esposos eran además hermanos, una situación que luego se repetía en su propias panakas y ayllus. Sin embargo, la diferencia entre occidente y las culturas originarias, es que en las últimas la mujer sí tenía una posición social; a pesar de estar limitadas por otros deberes que correspondían al hombre, las mujeres eran concebidas como un complemento en situación de igualdad dentro de la familia.

Con la llegada de los españoles esta organización social cambió. Ellos aprovecharon la lucha entre Atahualpa y Huáscar, y con engaños consiguieron apropiarse completamente de nuestro territorio. Se ofrecieron mujeres indígenas como parte de los acuerdos y nos convirtieron así en «sujetos político-sexuales» (Mohanty, 1994, p. 10). Es así como la mujer asume un nuevo lugar, uno negativo, a causa del nuevo pensamiento occidental. Gregori (como se citó en Gregori, 1979)

El Perú debe su desgracia a esa raza indígena, que en su disolución psíquica no ha podido transmitir al mestizaje las virtudes de las razas en periodos de progreso... El indio no es ni puede ser sino una máquina. (p.3)

Alejandro O. Deústua, quien era un diputado en Puno en los 1930, alegaba que la inversión de dinero en este grupo humano para su educación era innecesaria. Ese fue el pensamiento base del periodo poscolonial. Es así como, luego de ser dueños de las tierras de América del Sur, fuimos catalogados como animales. Las mujeres fueron entregadas como ofrenda y

a través de ellas se inició el mestizaje. Estos niños y niñas no pertenecían con claridad a ningún grupo, lo que les restaba valor dentro de la sociedad, pues sus madres eran mujeres que eran entregadas a españoles para conseguir un mayor estatus de reconocimiento social, o se convertían en las amantes para que sus hijas e hijos no sean abandonados. Como resultado estos niños y niñas crecían sin identidad, rechazando a las madres y colocándolas en situaciones de violencia.

La violencia conyugal crece en espiral, al intensificarse las presiones aculturadoras sobre las familias, donde la autoridad y el modelo pasan a ser regidos por la imagen masculina aculturada, que reniega de lo suyo a través del desprecio por su propia compañera o madre. Se produce así un doble proceso de colonización, cultural y de género, que ha de marcar a hierro a todas las generaciones del «mestizaje colonial andino». (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 194)

La no identificación de hijos e hijas habría socavado brechas de dolor en la sociedad, ocasionando hechos de violencia también contra las madres y esposas, a quienes se culpó y degradó por sus «malos actos». De esta manera se habría iniciado la instalación de la violencia en nuestro territorio, que se acrecentó por dos razones: la situación de expropiación y destierro del indígena, así como su desvalorización por la mirada de occidente debido a la imagen que tenían de las mujeres. Es decir, una suerte de discriminación doble.

Hoy en el Perú existen tasas muy altas de violencia de personas procedentes del interior del país. La violencia del hombre peruano pareciera una suerte de costumbre o parte de su desarrollo natural. Destaco esta característica porque es parte de mi puesta escénica. Durante la primera parte describo mi deseo de no ser una extensión del Falo y para lograr transmitir este mensaje me enmascaro en el significado y la imagen que se le ha dado al hombre desde occidente. Este rechazo a lo femenino me parece una consecuencia de la violencia de género que viví en mi familia, la identificación con mi madre me habría movilizado de manera inconsciente a rechazar rotundamente aquel significado. Por esta razón, en mi puesta escénica se observará la entrada del Chuto, mi enmascarada masculina,

quien en su accionar de poscelebración comenzará a violentar a la mujer, a la que concibo como una imagen representada en un vestido colgado. Los chicotazos representarán las golpizas hacia mí, a mi madre, y mi rechazo hacia aquella primera imagen que ha imperado en la construcción de mi identidad. Mi yo es al final la suma de todo esto y se revela a través de mi cuerpo en el día a día, como nombra Butler:

[...] el alma es una significación de la superficie que rechaza y sustituye la distinción interna/externo, es una figura del espacio psíquico interior grabado en la superficie del cuerpo como una significación social que permanentemente renuncia asimismo como tal. En términos de Foucault, el alma no es prisionera del cuerpo, como lo indicarían algunas imágenes cristianas, sino que «el alma es la prisión del cuerpo». (Butler, 1991, p. 265)

El alma se expresa a través del cuerpo, lo utiliza a su antojo para hacerse visible. Esta afirmación me resulta muy acertada, sobre todo después de la reflexión sobre cómo se ha construido el género, desde su constructo social, la mirada occidental imperante en el mundo, la ciencia y cómo esto ha permitido el sometimiento de las mujeres.

Lo que caracteriza a las mujeres es su género (definido sociológico y no necesariamente biológicamente) por encima de todo lo demás, lo cual indica una noción monolítica de la diferencia sexual. Puesto que las mujeres se constituyen de esta forma como un grupo coherente, la diferencia sexual se convierte en equivalente de subordinación femenina, y el poder se define automáticamente en términos binarios: aquellos que lo tienen (léase hombres), y aquellas que carecen de él (léase mujeres). Los hombres explotan, las mujeres son explotadas. Tales formulaciones simplistas son históricamente reductivas, además de que no son efectivas para diseñar estrategias que combatan la opresión: lo único que logran es reforzar las divisiones binarias entre hombres y mujeres. (Mohanty, 1994, p. 12)

Mohanty recalca el significado de género (atribuido por la sociedad) como un causante de las diferencias entre hombres y mujeres. Además, pone

en evidencia el lugar inferior en el que se nos ubica, gracias a las reglas o normas concebidas para definirnos. También resalta que estos constructos se olvidan del alma de la mujer y de su lugar como un ser humano. Es por ello que al crear mi puesta en escena desde la performance, uno de los puntos que he decidido trabajar —quizás el más importante— es que ya no me siento atrapada en el proceso de misoginia que antes nombraba. Me he reconciliado conmigo misma y esto ha permitido que en el presente comprenda con agrado cómo se crean mis pensamientos.

Pese a que aun rechazo, desde lo «femenino», los otros aspectos o características que se me atribuyen bajo ese concepto, es cierto también que la ciencia me ha permitido entender el por qué me siento tan apegada a mis raíces andinas. Si bien fue mi madre, quien a pesar de sufrir la discriminación como migrante durante muchos años, fue la que fomentó mi valoración por la naturaleza, por lo místico, por las costumbres, hoy también cuento con la mirada del pensamiento científico. Es por ello que hoy me pregunto también, al igual que Keller, ¿qué hubiera pasado si no se hubiera perdido la armonía con la naturaleza?, ¿cómo sería el mundo de hoy? Pienso que quizás existiría hoy una mujer que no necesite defender su lugar y se encuentre en situación de equidad frente al hombre, y por lo tanto no sería percibida solo como una extensión de él, lo cual sucede actualmente.

Buscar la equidad es lo que me ha permitido desarticular y cuestionar mi pensamiento, así como el significado de ser mujer. Para profundizar en esta búsqueda me apoyaré en Cristina De Peretti y su lectura de Derrida:

Derrida se propone, ante todo, mostrar la imposibilidad, el error radica lo que supone toda voluntad ideal de sistema; rechaza cualquier tipo de centralidad, de fijeza. A la puntualidad y continuidad del tema, a la coagulación del concepto, opone Derrida el juego diseminado del texto, la múltiple condensación dinámica del haz, del tejido: El «haz» [...] es un foco de cruce histórico y sistemático; es sobre todo la imposibilidad estructural de cerrar esta red, de interrumpir su tejido, de trazar en él una marca que no sea nueva marca. (De Peretti, 1989, p. 18)

No se trata de sacar el centro, o lo que se cree, del concepto de una estructura sino cuestionarlo. Derrida se opone a esta verticalidad que está presente en el postulado derridiano. El creer que un polo debe estar por encima del otro no le da significado al segundo, solo lo vuelve una suma para poder identificar al primero, como en el caso de la mujer frente al hombre. Por su parte, Peretti resalta la interpretación que se le puede dar al concepto de Derrida, que no trata de descentralizar por antojo o por casualidad, sino que trata de encontrar esta falencia, de menospreciarla, para poner de manifiesto cómo el humano ha concebido el mundo. Es preciso indicar que la construcción de nuestros pensamientos se basa en la lengua y que de ella proviene nuestro proceder y hacer para con el mundo. Además, al nombrar la verticalidad y jerarquía ponemos en evidencia la discriminación indígena en la etapa poscolonial, así como el rechazo a sus ideas.

Con la globalización y la necesidad del ser humano de volver y adueñarse del saber, comenzó también una mirada relativista. Tan pronto como las empresas macros se adentraron en comunidades que desconocían, se generó la necesidad (típica del capitalismo) de adueñarse de su cultura para poder expandirse. Es esta una de las causas de la revalorización de las diferentes expresiones culturales que antes se veían peyorativamente como folklore. Sin embargo, gracias a la globalización llegó también la transculturalidad, es por ello que Mohanty identifica nuestras diferencias como mujeres de tercer mundo y la forma cómo nos incluye el concepto de género. Asimismo, se preocupa por separar características que nos particularicen, para poder llegar así a estar sujetas en nuestra condición de seres humanos.

Todo esto acontece en mi puesta en escena, si bien la semilla para crear es Nawal, es la concepción de mujer que se acredita en mí la que moviliza el trabajo, así como la no identidad que evidencia el autor de la obra, Wajdi Mouawad. Es él, en su condición de libanés, quien denota la Guerra Civil en Líbano, quien elige el contexto de Nawal. Puedo afirmar por ello que las dos somos hijas de la guerra. Además, él, a través de ella, pone en escena su no identidad frente a este lugar que lo apresa de dolor: «Mi

niñez es como un cuchillo clavado en la garganta», esta es su apreciación de su país mientras se daba la guerra. Por mi parte, yo no soy producto solo de la conquista española (doblemente desfavorecida siendo mujer), hija de padres campesinos, sino también soy parte de la generación que nacía a finales de la época del terrorismo. Todo esto me lleva a comprender de una manera singular a Wajdi Mouawad, quien aún cuando considera no tener una identidad (lo menciona en varias entrevistas), sitúa sus obras y su dolor en Líbano.

Mouawad, al haber vivido en Dinamarca (luego de escapar de la guerra con su familia) y luego en Francia, él mismo es resultado de la transculturalidad, lo que lo vuelve una persona híbrida. Sin embargo, dado que los hechos más traumáticos los ha vivido en su niñez, le es imposible no trasladar esa parte de su identidad a sus obras dramáticas, al igual que Nawal, que no puede escapar de su historia, de la historia que guarda su país. De la misma forma en mi caso, porque pese a no haber nacido en la sierra sur de Perú, no puedo negar las raíces heredadas de mis padres, menos aún luego de haber crecido en un AA.HH. poblado por inmigrantes del interior del país (sierra y selva).

Luego de describir cómo se ha construido, posiblemente, desde el lado científico y social (a través de la lingüística) el concepto de mujer y, de manera más específica, el concepto de mujer poscolonial, es posible describir cómo podría ser desarticulado para iniciar un proceso de descolonización. Esa es mi búsqueda y por eso involucro la performance para desarticular dicha «condición» y expresar escénicamente mi absorción cultural (de algunas partes del Perú), es decir, mi hibridez como mujer poscolonial.



Marisol Mamani en su puesta en escena. Fotografía: Paulo Yataco

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

CAPÍTULO III

LA PERFORMANCE

En este capítulo desarrollaré algunos puntos clave de la historia de la performance, como su forma de acontecer en el teatro, sus inicios como hecho escénico y cómo lleva consigo una gran carga mística que parte desde el ritual y se relaciona con los orígenes de las culturas. En ese contexto, me resulta necesario interconectar las lecturas de Erika Fischer, Galia Arriagada y Diana Taylor, para intentar conceptualizar la performance y tratar de entenderla como un medio para expresar el mestizaje en un país colonizado y de esta manera conseguir además la revalorización de la identidad de mi país.

3.1. Realización escénica, inicios de la historia de la performance

Según Fischer, en las primeras décadas del siglo XX en Alemania se busca implementar los estudios teatrales como una nueva rama en estudios del arte. La discusión se dio debido a que no se sabía cómo o desde dónde se debía estudiar esta nueva rama. Aquí es donde se comenzó a cuestionar la manera en la que se veía el teatro, pues en ese momento se contraponían dos visiones del mismo. Por una parte, cierta comunidad de teatro, de esa época, defendían su existencia solo sostenida por la obra dramática, es decir, la obra escrita. Sin embargo, décadas atrás Goethe y Wagner ya habían cuestionado esto, alegando que el teatro se da en la realización escénica. Años después se vuelve a lo mismo y se afirma que el teatro nace y es desde la obra dramática.

Max Herrmann, fundador de los estudios teatrales en Berlín (Alemania), sostiene que el teatro no puede ser estudiado desde la obra dramática, ya que de esta forma su realización no es coherente. El teatro acontece en un medio social, implica actores y espectadores, no se encierra en un solo individuo, porque si así fuera se necesitaría solo del dramaturgo.

Por su parte, William Robertson Smith, un estudioso del antiguo testamento, estaba en contra de la jerarquía del mito y del ritual, pues hasta ese momento el mito era tomado como lo más sagrado y en él se sostenía al ritual. Smith, propone que es el ritual lo que define al mito, dado que prevalece en el tiempo por su carácter de repetición, en cambio el mito puede ir variando, dependiendo de la creencia que se tenga, ya que este es transportado de manera oral. Concluye además que en la religión «el principio fundamental sería la práctica y no la doctrina, no el dogma» (Fischer, 2004, p. 63).

Fischer también nombra a sociólogos que, después de estudiar a Smith, reconocen su valor cultural pues son las creencias religiosas las que delimitan el comportamiento en una comunidad. Posteriormente, Jane Ellen Harrison, filóloga especialista en la antigüedad, encontró pruebas que significarían un giro sobre cómo se había construido el saber y manera de pensar de los griegos.

Harrison partía del supuesto de la existencia de un ritual predionisiaco en el que se adoraba al *doimon* de la primavera, al *eniautos daimon*. El ritual dionisiaco se entendía, a su vez, como derivado del antiguo ritual del *daimon* de la primavera. Harrison se esforzó por aportar pruebas para demostrar que el ditirambo del cual, según Aristóteles, surge la tragedia no estaría recreando otra cosa que el canto de celebración del *eniautos daimon*. que es una parte esencial de este ritual. (Fischer, 2004, p. 65)

Esta lectura nos abre un nuevo panorama, la cultura griega no habría sido una cultura textual, pues también repitieron los símbolos de un ritual, es decir, ejecutaron un hecho performativo. Esto habría dado la posibilidad a Herrmann de sostener su posición acerca de la manera de dónde se debería estudiar al teatro.

El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos participan, protagonistas y espectadores. [...] El público toma parte en el conjunto de

manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social (Herrmann). (Fischer, 2004, p.66)

Este es el valor que Herrmann defiende, el que no se encuentra en la dramaturgia, porque el teatro para él era un acontecer, puesto, que el hecho escénico dependía también del público. Sin la energía de este, sin el compromiso, sin la esencia de ese grupo que se encuentra predispuesto a ese momento, en un mutuo acuerdo al entrar a su espacio, el compartir social no existiría y, por lo tanto, no habría teatro.

Fischer explica la estética que manejaba Herrmann: en un lugar donde no se encuentran grandes implementos escenográficos, no existe la necesidad de trasladar al espectador a una ficción. Más bien, la preocupación radica en que el espectador pueda percibir muy cerca de sí al actor o la actriz. Es por ello que a estos los hacía intervenir dentro del público, o entre los músicos. Él necesitaba que los espectadores sintieran la energía de los actuantes. Esta manera por la que apostaba Herrmann también fue tomada por Max Reinhardt, quien directamente buscaba espacios en los que los cuerpos de los actuantes pudieran intervenir, ello le otorgaba una mayor posibilidad de acercarse al público, de mantenerlo sujeto y que no solo sea un ente que observa.

«La experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real» otorgaría la posibilidad de la que hablaba Harrison, la inclusión del público, con lo que se sentiría parte de la puesta; perdiendo importancia lo ficticio y, por lo tanto, percibiéndose el cuerpo real del actuante. Este hecho provocó la atención y el compromiso del espectador, pero sería en su época visto de manera equivocada por los críticos, pues era un acto que se excluía de lo que se consideraba teatro. Pese a ello, según Fischer, el público se iba expectante y con ganas de ver el siguiente evento. En este punto es importante recalcar también que el público contiene en conjunto su propio carácter, para explicar su inclusión Herrmann acudió a ciertos conceptos.

Con la metáfora del «contagio» vuelve a dejarse claro que cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de una realización escénica no la referimos a una «obra», sino a lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que toman parte en ella. Por eso, en este caso, es más importante la emergencia de lo que ocurre que lo que ocurre. (Fischer, 2004, p. 74)

Dada esta apreciación de Herrmann, luego de llevar a cabo su manera de hacer teatro, encuentra que su mayor interés parte de cómo se da la realización escénica, el acontecimiento. Es decir, cómo se transforma al espectador y no tanto el concepto de la obra. Por esta razón es que Fischer nombra a Herrmann como el empleador, el primer empleador de la estética de lo performativo en el teatro.

3.2. Performance, se concretiza el inicio teatral

Más adelante, en los años 60 o 70, comenzaría la expansión del término performance y las definiciones que en él se acuñan. Sin embargo, dada la subjetividad que se encuentra en los diferentes autores que buscan una verdad para la performance, considero que es Fischer quien ofrece un panorama concreto para poder comprender mejor su desarrollo. Para mí, este sería el eslabón que podría sostener al concepto, el mismo que trata de explicar lo que es la performance.

Plántese en medio de una plaza un piquete coronado de flores, reúnanse el pueblo y se tendrá una fiesta. Mejor aún, tórnense los espectadores en espectáculo: conviértanse ellos mismos en actores. (Derrida y Thevenin, 1969, p. 21)

Derrida escribe para una revista teatral acerca del pensamiento de Antonin Artaud, creador del teatro de la crueldad, francés, nacido en París. En ella indica que Artaud rechaza todo vestigio o tecnología teatral. Además, no creía en la necesidad de ocultar todo y estaba en contra de la manera en la que hasta ese momento se había llevado a cabo el teatro. Como se verá, si bien Herrmann caló con su pensamiento acerca desde dónde se debe estudiar el teatro, su estética teatral no fue asumida de la misma manera, esto debido al contexto y la época en la que vivía su teatro.

Para Artaud, el teatro occidental tenía que dejar de ser una copia, un intento de ficción, dejar de producir una imitación ahuecada de la interacción social. Por ello en su propuesta teatral declara la muerte de Dios, no con una intensión teológica, pero sí de forma. Rechaza en esta todo tipo de jerarquización, no le parecía admisible la pretensión de sostener todo desde el dramaturgo, luego desde el director y posteriormente del actor. Siendo todos los eslabones una fiel copia del primero. Este hecho le parecía un acto incoherente, ya que se anulaba a las y los demás participantes del hecho creativo. Además, este proceso no era consecuente con el objetivo teatral. Es decir, ¿cómo podría llegar a ser teatro, manifestarse ante un público y que este se encierre solo en una visión?! Para Artaud eso no era teatro, por eso rechaza el modo occidental y profundiza en las culturas orientales. Al final, la cultura balinesa llega a capturarlo, debido a la potente estética de sus códigos, música, danza, canto, etc.

Siguiendo el camino de la performance, según Fischer, en los años 60, tras la segunda Guerra Mundial y entre la Guerra Fría, gran cantidad de europeos migraron hacia EE. UU. y dentro de ellos un gran número de artistas. De esa manera llega el vanguardismo a New York. Primero se instala en el Museum of Modern Art (MoMA) con el surrealismo, luego vendría la construcción del Guggenheim Museum y, para concretar su estadía, nace el expresionismo abstracto con Clement Greenberg. Es por esta última vanguardia, sumada al neodadaísmo de EE. UU., que se comienzan a probar maneras distintas de crear cuadros.

Con el *happening* se da la intervención de cuerpos en movimientos, con acciones de objetos y con una invitación al público a accionar. De esta manera se deja de ver el arte de una manera bidimensional y pasa a ser tridimensional. Es así que se inicia el desarrollo de lo que ahora se conoce como performance.

3.3. Conceptualización de la performance

La performance ha sido considerada como una vanguardia, como una nueva forma de teatro, pero también ha sido descalificada como arte. Ella se afirma en su ambigüedad, en el carecer de límites. Su conceptualización es

difícil, por esta razón me he visto en la necesidad de citar diversas formas de pensar en torno a la performance, algunas de ellas que coinciden en ciertos puntos o profundizan más en algunas características.

Según Gómez Peña, la performance es como un país con las fronteras abiertas, donde pueden coexistir diferentes formas de arte y conceptos, capaz de dejarse habitar por artistas rebeldes. Pero, así como la performance es un país, también nombra que cada artista lo es, ya que tiene su propia política, sueños, necesidades espirituales, así como su lado oscuro. Según Albert Vidal, la performance es un arte que puede existir solo si la performer se permite acontecer en su hecho performativo, desde los temas que la transgredan, desde problemas que generen un cuestionamiento de alto alcance. Solo si el ser humano está dispuesto a trabajar en este contexto podrá generar performance.

Estos dos performer nombran a la performance como un arte sujeto al cuerpo, en el que habitan identidad, cultura y sucesos que generan, en la o el performer, combustible para crear. A partir de Diana Taylor puedo afirmar que el cuerpo y su repertorio serán capaces de crear, a través de su política, temas que transgredan su alma y existencia. El cuerpo es un almacén de dolor, de alegría, pero también está compuesto de carne y huesos, y en ellos guarda aquella inteligencia que no se ha podido clasificar o describir a través de la escritura, porque existe en su ser y es dentro de ella que se manifiesta.

Por su parte, en «Descolonizar nuestro cuerpo», Gómez Peña nombra esta característica como una cualidad que solo podemos transportar las personas que pertenecemos a grupos marginados, y que nuestro accionar se plantea para buscar empatía y generar la liberación de los agentes que comparten el convivio performático.

En cambio, Rocío Pérez Solís considera que en la actualidad la mujer se ha apoderado de la performance porque en esta puede crear, siendo su propia directora y escritora. Encuentra en esta herramienta la libertad para hacer, para volverse un alma libre, no supeditada a la acostumbrada jerarquización en la que vive.

A su vez, Josefina Alcázar nombra al cuerpo de la mujer como «el cuerpo social, el cuerpo político y el cuerpo físico como territorio autónomo del artista», como un lugar para denunciar ya que el cuerpo se encuentra dentro del sistema que, al ser patriarcal, lo mantiene sometido y minimizado.

Todas las personas hasta aquí citadas son estudiosas y estudiosos de la performance y ponen en evidencia que su concepto es abierto, como si fuera una mirada especulativa. Es así como se percibe la performance, aunque en ella se puedan encontrar algunas variantes que se repiten y que podrían diferenciarla de otras artes.

3.3.1. Liminalidad, particularidad de la performance

Según Galia Arriagada, el concepto de lo liminal proviene del campo antropológico y es propuesto por Arnold Van Gennep en su libro *Los ritos de pasaje* (1886), en donde nombra a lo liminal como una especie de transición para los ritos de paso, que agruparía tres fases: separación, margen y reincorporación. Más adelante, Víctor Turner, acogiendo el concepto de margen que crea Gennep, propone el término de umbral mientras realiza sus estudios a una tribu de África; con este término nombra el estado de cambio, la fase que aún no es lo uno, ni lo otro. En latín «limen» quiere decir margen, eso es lo liminal, un estado que se encuentra en un tiempo y espacio inestables. Este término se utiliza para describir ceremonias y rituales de diferentes culturas ancestrales. Por esta razón, Turner nombra lo liminal como un carácter que es parte de las artes.

Es así que la performance es propicia para crear arte, dado que su estado es mutable, no tiene espacio-tiempo. Según Schechner, la diferencia entre los ritos de las culturas ancestrales y la performance es que el primero tiene un sentido obligatorio y marca una diferencia de estatus social para la colectividad, mientras que en la performance esto no necesariamente sucede, sino que es el público el que decide si desea ser parte activa o no.

Por lo tanto, «la performance se declara independiente de la institución» (Arriagada, 2013, p. 37). Es decir, puede contener varias artes,

estar en el margen, pero también encontrarse en un vaivén de espacios y tiempos, no tiene barreras, es inconstante. También se le podría asignar el término hibridez, pero según Taylor, este es usado cuando se realizan injertos en el ambiente botánico. Además, si el arte de la performance tiene tanto que ver con los rituales y sus haceres performativos, entonces sería también utilizado para los ritos de paso, así como sinónimo de mestizaje. Si esto sucediera, se desmerecería todo lo que el mestizaje significa como tal, una mezcla de culturas, un híbrido.

3.3.1.1. Acontecimiento (espacio-tiempo)

Arriagada enlaza a Sergio Rojas con Derrida y Butler para nombrar a la presencia como un acto que deviene del cuerpo físico. Además, Rojas dice que la performance se puede decodificar desde lo que quiere decir la performer. Por su parte, Derrida agrega que la presencia existe por la experiencia que se almacena desde el ser en ese cuerpo físico. Mientras que Butler suma el concepto de medialidad, en referencia a cómo la o el performer convive en un mismo instante con el público, un espectador activo. La comunicación que mantienen, el intercambio de energía, la acción y reacción del otro, todo esto aconteciendo en el mismo espacio y tiempo es lo que define una realización performática. Por ende, para su concreción se necesita definir cómo son el tiempo y el espacio de un hecho performático.

3.3.1.2. Espacio

El o la performer, en primera instancia, decide el lugar en el que se dará la obra, porque este será importante en su desarrollo. Todo espacio tiene su propia historia y objetivo de estar. El lugar podría ser una sala de teatro intervenida, la calle o cualquier tipo de espacio abierto, lo importante es que sea signifiante para el hecho performático. A este se le suma la potencia o resonancia del cuerpo de la o el performer. He aquí la importancia de lo medial, que adjudica Butler, pues si bien la performance se da en presencia, lo que crea es también una ficción que se da en un espacio real. Ese instante sería lo que llamaríamos realización escénica, acción performativa, hecho performático.

Diana Taylor hace referencia a los espacios performáticos. Desde las costumbres que prevalecen de su cultura, hasta la intervención de toda la comunidad, el espacio se recrea a través de sus personajes folclóricos, que asumen la ficción, así como los padrinos o madrinan. Las ceremonias, como la olla comunitaria y demás rituales anuales, les dan vida a sus costumbres.

Un ejemplo de lo mencionado es la danza que ejecuto al inicio de mi performance. La Tunantada, danza folclórica del departamento de Junín, se realiza el 20 de enero de cada año. En ella los personajes recrean una sátira de los conquistadores españoles. El personaje que uso es el Chuto. Sin embargo, como mencioné antes, no es necesario que el acto performativo haga uso directo de las costumbres y rituales, esta carta abierta es una de las ventajas de desarrollar una creación artística desde la performance.

3.3.1.3. Tiempo

Arriagada también nombra a Rojas, quien considera que el tiempo en el performer se da desde que inicia la interacción, y que no se lleva a cabo en un tiempo preciso, como sucedería en el teatro convencional. El tiempo será aquel que necesiten el accionante y el espectador activo. Por esta razón, el tiempo es el ente más incierto en la performance, puede durar segundos, horas, días, meses, años, y terminará cuando las dos fuerzas implicadas hayan cerrado su interacción, su compartir. Sin embargo, pueden existir performances donde la interacción se dé de manera individual, si ello ocurriera, el tiempo de la performance durará lo que el cuerpo de la o el performer resista.

Esta es una característica de la performance, ser un acto de resistencia donde el grupo marginal encuentra su lugar para acontecer, donde se puede pronunciar con libertad. En ella la presencia existe a través de un cuerpo en el tiempo exacto del hecho performativo. Es por ello que en mi propuesta escénica hay un momento en el que me acerco al público desnuda y comparto un líquido que simboliza sangre. Si bien tengo claro mi hacer y su motivo, el tiempo no está determinado y este hecho puede repercutir en la conexión con el público. Esto hace que mi conciencia como performer respecto del tiempo sea distinta a la de un actor o actriz

convencional. En mi calidad de performer puedo notar cuando mi hacer no es tan eficaz gracias a que no se sostiene en el tiempo que le he otorgado. Esto quiere decir que como performer puedo darme la licencia de ejecutar un cambio durante el desarrollo. Al final, lo que yo ejecuto existe en la ambigüedad, en el limbo de ser ficción y realidad.

3.3.1.4. Cuerpo performático

Arriagada nombra el cuerpo de la/el performer como un cuerpo de resistencia, pues expone a través de su postura marginada. Este es un cuerpo que critica la imposición social, un cuerpo político. Amelia Jones, según Arriagada, afirma que el cuerpo de la performer «ha funcionado como una especie de resistencia al poder» y para entender qué es el poder, menciona a Foucault. Desde esa mirada, el poder es parte de las formas que cierto grupo privilegiado controla.

Desde que comenzamos a comprender el mundo somos maleables a lo que disponen los diversos sistemas de poder para clasificar como buenos entes. Sin embargo, en caso fallemos, seremos excluidos y la esperanza de salvarnos será obligarnos a dejar de luchar contra el poder. Es decir, se nos obligará a dejar de lado la resistencia que está contenida en el cuerpo del performer, porque mediante éste expone su marginalidad y expresa su desacuerdo con el poder que impera. El cuerpo desnudo, que suele aparecer en la performance, es visto como un acto errante, marginado por la sociedad, por ello el cuerpo debe estar cubierto, las razones varían de acuerdo al sistema al que se enfrenta.

Simplificando, el cuerpo político en la performance es denominado así porque genera denuncias contra el sistema. En el caso de mi performance, expongo mi desnudez como cuerpo político y mirada global, y podría afirmar de forma preliminar que este será juzgado primero por ser el cuerpo de una mujer. Como bien dice Janet Wolff, nuestro cuerpo es un «sitio de represión y posesión», por regla social mi cuerpo de hembra debería estar tapado, porque la religión dictamina que debo de ser decente, pura y casta. Sumaría a esta lista el prejuicio sobre mi cuerpo de mujer hipersexualizado, como dice Beauvoir soy «un lugar de deseo», en consecuencia, mi cuerpo suele

ser fragmentado por el público, que se enfoca en mi parte genital o mis senos. No puedo dejar de mencionar el hecho de ser una mujer mestiza, con rasgos indígenas predominantes, hecho que no me configura como un cuerpo idóneo para ser expuesto. Por último, contra lo que dicta la belleza hegemónica, mis medidas no son las adecuadas para aparecer en una revista *Playboy* ni en un periódico chicha como *El trome*.

Podemos afirmar entonces que la desnudez de una mujer en un hecho performático es una manera de luchar y de ir contra lo impuesto. En mi caso, pretendo que mi desnudez se comprenda fuera de mi sexualidad, que la mirada del público se concentre en percibirme como un ser humano y que, en ese contexto, mi cuerpo no tiene por qué otorgarme o quitarme privilegios. Además, si bien la razón por la que cada persona ve o desea capturar algo depende de factores muy subjetivos, es justo esta subjetividad la que hace que la performance sea un lugar seguro, porque la amplitud que ofrece permite que su público llegue predispuesto a abrir su percepción para cuestionarse. Por otra parte, si se interviene la calle, es decisión de cada performer cuáles vestigios serán claves y de verdadera ayuda para el objetivo final. Al final, la lucha siempre es importante y el cuerpo de la performer para lograr ese objetivo es una gran arma de batalla.

3.4. Archivo y repertorio

Desde Fischer, pasando por Austin, Harrinson y Herrmann, hasta Derrida y Butler, entre otros, mi búsqueda se acerca bastante a la visión que tiene Diana Taylor de la performance, al cuestionamiento que ella hace en su libro *Archivo y Repertorio*, en el que narra el estudio de la performance desde su origen ritual hasta nuestra manera de construir conocimiento, pues a diferencia de occidente, América transfería su conocimiento por medio de hechos performativos. Taylor también expone su parecer sobre cómo la performance es un acto que solo existe en su acontecer, pues no hay lugar a repeticiones o archivos.

Según lo que defiende Diana Taylor, la colonización ha saqueado la cultura por medio de la escritura. Al ser la única manera de trasladar la información, la palabra escrita se ha convertido en el modo hegemónico

de trasladar conocimiento. Por su parte, Pierre Nora, citado por Diana Taylor, habla sobre «el *milieu* de *mémoire*, eso que él llama verdaderos ambientes de memoria», es decir, aquellos que representan el conocimiento corporalizado: «gestos y hábitos, habilidades transmitidas a través de tradiciones no orales, auto-conocimiento inherente al cuerpo, reflejos no estudiados y recuerdos arraigados» (Taylor, 2015, p. 58). Nora le da valor al conocimiento que no se puede transmitir a través de la escritura, como la metafísica, porque aún si existiera un etnógrafo capaz de realizar un estudio profundo, por factores culturales o modos de concebir la vida, no tendría acceso completo a ese conocimiento. Por este motivo, en mi hecho escénico aparecen rituales y formas que no se encuentran escritas o definidas a través del texto. Además, al ser resultado de esa transferencia, conmigo se cumple lo que nombra Taylor, porque soy prueba material de que hay otras formas de conservar la información.

En esa línea, si la memoria colectiva se basa en las estructuras sociales para permitir la transmisión entonces, claramente, las prácticas de comportamiento que definen la etnicidad participan en esa transmisión. Es decir, antes que regresar al lenguaje de sangre y herencia que los teóricos como Vasconcelos utilizaban en 1920, necesitaríamos pensar la memoria, la etnicidad y el género en términos de doble codificación de prácticas lingüísticas, epistémicas y corporizadas, asociadas con el mestizaje. (Taylor, 2015, p. 144)

He aquí la diferencia de archivo y repertorio. El primero refiere a toda forma de documentación mediante mapas, textos, videos, cartas, grabaciones, fotos, etc. En cambio, el repertorio solo se transmite a través de la presencia, el cuerpo físico debe existir en comunión con el hecho performático, de lo contrario no podrá ser trasladado. «El ritual como una encrucijada, donde distintos procesos de vida se pueden intersecar» (Taylor, 2015, p. 16). En este contexto el archivo de la performance no puede ser otro que el cuerpo mismo. Si grabamos una performance, el video solo contendrá parte de ella, ya que no se podrá percibir el sentir y la expansión en espacio de la o el performer.

Según Taylor, el archivo está sujeto a la subjetividad de la persona que lo ejecuta, por ende el archivo será parcial. Además, es posible que sufra cambios a causa del tiempo y la degradación del material en que se documentó; es necesario tener en cuenta que hasta el ADN se modifica.

El repertorio se encuentra en la memoria corporal, se puede trasladar mediante la danza, oralidad, movimientos y gestos. Es decir, todo lo que es efímero y no reproducible. Sin embargo, por más que se intente rehacer una danza con la exactitud que se necesite, estará sujeta a modificaciones debido a que proviene de un cuerpo humano que, inevitablemente, se construye día a día de manera distinta. Además, el repertorio puede crear otro tipo de conocimiento, ya que al trasladarse de un lugar a otro puede generar conciencia del convivio de la cultura ajena, creando así nueva información que nos unifique como seres humanos.

Las tradiciones son almacenadas en el cuerpo a través de varios métodos mnemónicos, y transmitidas «en vivo», en el aquí y el ahora para una audiencia en vivo. Las formas venidas del pasado con experimentadas como presente. No obstante, esto bien puede describir mecanismo de lenguaje hablado, pero igualmente describe un recital de danza o un festival religioso. Y es solamente porque la cultura occidental está casada con la palabra, escrita o hablada, es que ese lenguaje reclama tal poder epistémico y explicatorio. (Taylor, 2015, p. 61-62)

Si bien la epistemología occidental ha logrado archivar a través de la escritura la ciencia y sus descubrimientos, también ha desmerecido y generado desvalorización de la transmisión de la metáfora. En consecuencia, esta se ha perdido al ser percibida de manera inapropiada. Según Certeau «el significado no puede ser desprendido del cuerpo individual o colectivo» (Taylor, 2015, p. 62), es por ello que el conocimiento que impera de manera hegemónica es aquel que comprendían los europeos, esto debido a la conquista de las Américas.

El término «patrimonio» remite, etimológicamente, a herencia, señalando de nuevo la propiedad material que pasa a los herederos, y bajo el de la «humanidad» pueden ser considerados tanto como quienes producen y

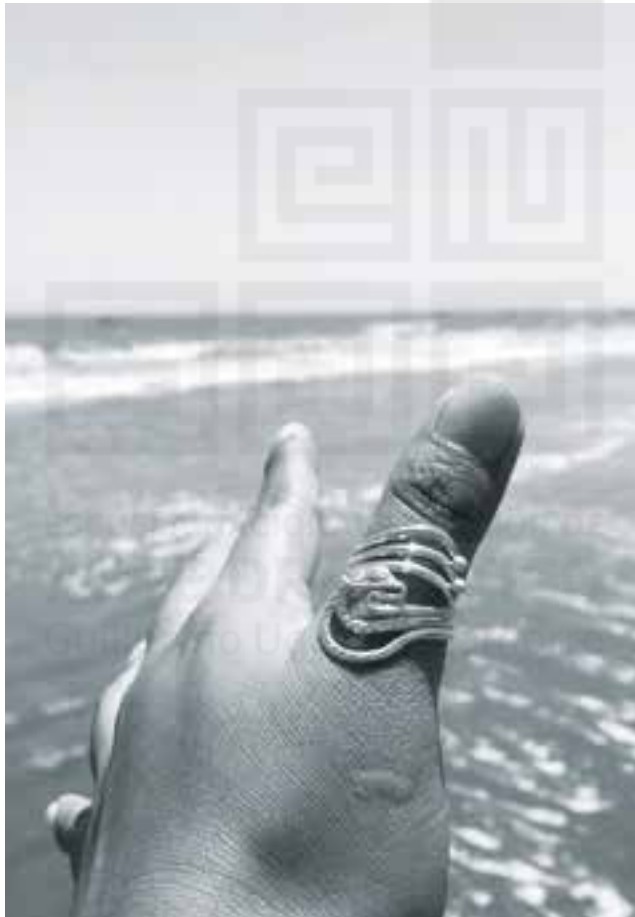
quienes consumen esos bienes culturales, pero esa abstracción socava el sentido de la agencia cultural. (Taylor, 2015, p. 61)

Taylor defiende en esta cita que no se debe limitar el repertorio como conocimiento solo a ciertas personas, porque eso significaría exotizar, lo mismo sucedería si separamos un porcentaje de gente atribuyéndole una diferencia que la jerarquice. Yo me opongo a esto, porque considero que, si bien es posible que se dé esa diferencia, también es posible que al nacer una o uno y criarse con una cultura bien afianzada, esta vaya a imperar. Como en mi caso, pues como parte de mi cultura poseo un conocimiento que desconoce de escritura, es algo que solo se puede transmitir a través de generar vivencias y así podrá coexistir en el cuerpo del otro o la otra.

En la presente investigación, buscaré delinear un concepto de performance con el que pueda trabajar, es complicado porque es un arte vivo, se permite el privilegio de acontecer a través de la presencia. También trabajaré la no representación y la presentación de la performer, así como el convivio y el compartir con el espectador. A la performance, algunos autores la describen poéticamente, como Walter Benjamin, «el aura está atada a su aquí y ahora» (1969), o Derrida, «la forma es la presencia misma» (1973). Ambos teóricos se refieren a la cualidad del acontecer, el primero habla desde el aura que emana en un solo ambiente y que es irrepetible, y el siguiente apoya y afianza el concepto de la presencia que transfiere y guarda, a través del cuerpo, mucho más de lo que puede contener la palabra hablada. El carácter político es inevitable debido a que el cuerpo es político y está construido desde las imposiciones sociales. Además, se pronuncia con solo existir en presencia de las fuerzas que trataron de anularlo.

Taylor agrega una parte que para mí es fundamental: utiliza la performance como un arma para defender el conocimiento de las culturas ancestrales. Él, a través de la performance, encuentra la manera de revalorizar el conocimiento de la América ancestral, no solo para desarticularla o para saber cómo se puede o no archivar, sino para cuestionar el cómo se nos ha impuesto el proceso de aprendizaje. Concluye además que esto ha generado en la y el indígena un rechazo de sí mismo. Al arrebatarlos la identidad, hicieron lo que quisieron con nosotras y nosotros, convirtiéndonos en lo

que Artaud describió como una «imitación ahuecada» dentro del teatro convencional, aunque también podríamos calzar con la de «cuerpos ahuecados». Esto se arrastra hasta ahora, por lo que la identidad del peruano o peruana aún no se afianza en su totalidad, y no me refiero aquí a una cultura pura, sino a una colonizada o híbrida, aunque no sea el término más adecuado para este caso, a una cultura mestiza. Es de esta manera que la performance —y su carácter oscilante y ambiguo— trenza la realidad (mestizaje) y la ficción mediante mi hecho performático.



Anillo en referencia a Milagros Ríos.

CAPÍTULO IV

EL VIAJE DE UNA PERFORMER

En este capítulo estructuraré cómo he trabajado desde el autor Wajdi Mouawad hasta llegar a mí. Si bien la vida de Nawal es una ficción, ha sido creada por un autor mediante un proceso autobiográfico, es por esto que se apreciará el viaje desde el contexto de Mouawad hacia el mío. Para lograr este objetivo necesitaré conectar, desde la globalización, la historia de su país, Líbano, con el mío, Perú. Posteriormente, describiré cómo se creó mi hecho escénico.

En otras, es sólo en tanto que «Mujer/ Mujeres» y «el Oriente» se definen como Otros, o periféricos, que el Hombre/ Humanismo (occidental) puede representarse a sí mismo como el centro. No es el centro lo que determina la periferia, sino la periferia lo que, en su cualidad limitadora, determina el centro. (Mohanty, 1994, p. 19)

¿Qué pasaría si deseo trasladar el escenario de una obra dramática a otro completamente distinto del original? ¿Cómo tendría que trabajar una sola artista en escena una obra de varios personajes sin actuarlos a todos? ¿Qué pasaría si decidiera descentrar la obra? Estas preguntas me las he formulado luego de ver mi proceso práctico casi culminado. Sin embargo, estas respuestas nacieron antes de las preguntas.

4.1. Globalización, una mirada a Líbano

«Somos la primera generación que tiene acceso a una era global».

Giddens, como se citó en García, 2004, p. 89.

Tomando a García como referencia, situaré el inicio de la globalización en la mitad del siglo XX, porque en este se inicia el cambio tecnológico y de las redes de comunicación a mayor escala. Geográficamente la ruptura de las fronteras para la mercantilización se manifiesta de modo imperceptible, por tal razón el transporte se ejerce por todas las vías posibles. Esto también

es posible gracias al fin de la Segunda Guerra Mundial en Europa y América, pues los países con mayor poder logran expandirse a lugares lejanos y de difícil alcance.

La globalización pasa por dos procesos, la internacionalización y la transnacionalización. La primera se consigue a través de las exportaciones de navegaciones transoceánicas, mediante las cuales las y los migrantes llevan su cultura e identidad. La segunda, se instala y se apropia de dichas culturas para poder ser vigente en los lugares ajenos y lejanos a su lugar de origen.

4.2. Líbano en Wajdi Mouawad

«La economía libanesa era, en los años 50 y 60, una mezcla de actividades tradicionales (agricultura, artesanía) con otras de tipo moderno, como el comercio o el sector financiero. De hecho, Beirut (capital de Líbano) se convirtió en la capital financiera del Oriente Medio, aprovechando el amplio volumen de transacciones derivadas del despegue del sector petrolero en la región tras la II Guerra Mundial y su creciente papel de paraíso fiscal. Todo ello generó una imagen de prosperidad para el país, siendo denominada a menudo la «Suiza de Oriente Medio».

Líbano (país de nacimiento del autor) fue un punto de encuentro importante donde además de darse acuerdos de comercio internacional y financieros, se desarrolló la pluriculturalidad. Este país, que fue colonia de Francia, se independizó en 1943, pero recién en 1945 vio el retiro de Francia. Pese a ello su independencia viene acompañada de la nueva manera de decidir el desarrollo de su país, «el pacto nacional de 1943». Durante el inicio de su historia como país independizado se consolida como un poder de estado aristocrático, que se separa posteriormente en comunidades. Este hecho ejerce una separación no solo terrenal, sino también un acto de reafirmación de las diferentes identidades culturales.

Sin embargo, pese a que esta decisión ofreció la esperanza de vivir en un estado de igualdad y de equilibrio, el resultado fue sumamente perjudicial, pues abrió las puertas del conflicto. Líbano es un lugar de

encuentro de diversas religiones (cristianos, islámicos, árabes), esa fue la verdadera razón por la que no deseaban confluír con otras comunidades como la otomana, moronita, sunnie y druso. La comunidad otomana, al obtener un mayor estatus económico, se apoderó de una mayor extensión demográfica. Este hecho desequilibró a las otras comunidades y por ello se dio inicio a «la Guerra Civil (1975- 1990)». A este fenómeno social de pluriculturalidad e interculturalidad desde la globalización se le denomina, según García, como un OCNI «objeto cultural no identificado».

Cuando no se permite que las diversas culturas de un solo territorio confluyan, se genera un acontecimiento negativo para el proceso comercial que conviene a la globalización, pues permite que la identidad cultural con mayor porcentaje obtenga un mayor ingreso comercial. En este tipo de situaciones suelen entrometerse grandes potencias económicas con el objetivo de beneficiarse. A esto se debe la presencia de EE. UU. y algunos países europeos que apoyan a las diversas comunidades en lucha.

La dimensión cultural de la globalización permite tomar en cuenta tres aspectos sobre los cuales volveremos: el drama, la responsabilidad y la posibilidad de reorientar el itinerario. Al decir que no se trata sólo de movimientos de capitales, bienes y mensajes, pienso en el desarraigo de los migrantes, el dolor de los exiliados, la tensión entre los bienes que se tienen y lo que prometen los mensajes que los publicitan; en suma, las escisiones dramáticas de la gente que no vive donde nació. (García, 2004, p. 102)

En la vida de Mouawad la necesidad de crear emerge del exilio, y no solo por haber emigrado de Líbano para Francia o de Francia para Canadá, pues esto habría sucedido desde su nacimiento, sino porque al tratarse de un país segmentado por las diferentes religiones, creó en él una «no identidad» que a su vez se vio afectada por la guerra. Es por todo esto que, si un inmigrante desea adecuarse a un nuevo Estado, es muy probable que deba negarse a sí mismo. «El grupo dominante impone relaciones económicas, políticas y sociales que convienen a sus intereses y lleva al grupo dominado a adquirir un mínimo de sus normas culturales para asegurar una dominación adecuada» (Bolzman, 2014, p. 17).

Al joven Mouawad, Quebec le pareció un sitio inmerso «en una paz monstruosa». Y también un lugar donde nadie sabía escribir su nombre que significa existencia y es traducible como «mi vida», como puntualiza. Él y sus hermanos fueron los únicos en la familia con nombres árabes. «De pequeño odiaba a mis padres por haberme hecho algo así. Mis primos se llamaban Pascal, Claude o Antoine. (Vicente, 2014)

Mouawad, quien además de dramaturgo, escritor y director, fue fundador de dos compañías de teatro: Abé Carré Cé Carré (Quebec) y Au Carré de l'Hypoténuse (París), no tuvo una vida fortuita, ni una infancia alegre. Cuando cumplió 10 años sus padres decidieron exiliarse a París (Francia) por causa de la guerra. Su primer encuentro con Sófocles se da en este nuevo país; este autor llegaría a volverse fuente de inspiración para su dramaturgia. En este momento de su vida se enamora de la narrativa. Al llegar a los quince años, la familia debe volver a emigrar, dado que el estado francés decide no extender su carta de residencia.

[...] son los Estados los que deciden, en principio de manera soberana, el número de los exiliados aceptados en el territorio que controlan y el tipo de exiliados que se beneficiarán de su acogida. También son los Estados los que estipulan cual será el estatus jurídico acordado a los exiliados, en la medida en que el derecho de asilo no es un derecho individual, sino que un derecho de los Estados (Rigaux, 1985; Segur, 1998), o de entidades supranacionales como la Unión Europea (Kunz y Leinonen, 2008). Las decisiones son tomadas en base a criterios jurídicos reconocidos entre los Estados y en función de su evaluación de la situación política y económica interna e internacional. El número de demandantes de asilo aceptados como refugiados puede así variar de manera importante según el origen de los exiliados y según las situaciones coyunturales. (Bolzman, 2012, p. 17)

En vista de esta situación, y sin tener como opción retornar a Líbano, se ven obligados a partir rumbo a Montreal (Canadá). A los pocos años de instalarse su madre fallece de cáncer. No hay mayor detalle sobre ella, pero es un tema que al parecer, por sus creaciones, resuena en el autor,

ya que este hecho es el eje principal en muchos de sus haceres como artista, «la mujer/madre en situaciones de conflicto a causa de hechos ocasionados por hombres». Si bien el padre de Mouawad fue también víctima del exilio, la relación entre ambos nunca fue de admiración o respeto, lo que sí sucedió con la madre. Estudia en la Escuela de Arte Dramático de Montreal mientras se consolida como persona de teatro. Actualmente reside en una provincia de París, está casado con una mujer judía y tiene dos hijos.

Haber estado expuesto al exilio a causa de la Guerra Civil Libanesa, lo hizo percibirse como una persona ajena a un único lugar, un hecho que también está presente en sus creaciones.

Dentro de mí hay un insecto detestable. No puedo matarlo, pero puedo domesticarlo, confiesa cuando recuerda cómo su identidad se construyó «a partir del odio al otro». «Siendo muy joven me enseñaron a odiar a musulmanes, judíos, palestinos, chítas y sunitas porque no eran cristianos menonitas. Todos vivimos ese odio y era muy normal, por lo que cuando en el periódico leíamos que había muerto un sunita, salíamos a la calle y bailábamos. Así es como se construyó mi identidad: bailando por la muerte de un sunita». (Morán, 2014)

Esta entrevista permite evidenciar su sentir con respecto a su identidad o no identidad libanesa. Según Bolzman, la identidad no es una sustancia que se moviliza en el interior de un individuo, sino un proceso que parte desde los clanes más cercanos (la familia), pasando después a la socialización en otras entidades como la escuela, la comunidad, etc. A través de estas, el ser humano adhiere maneras de pensar, de sentir y de hacer, dependiendo de la ciudad en la que vive y el entorno sociocultural en el que se encuentra. Estos hechos permiten además el confrontamiento y la diferenciación con otras culturas. Todo ello ayuda a lograr una estructura que permite definir y orientar los límites de cada comportamiento.

Es por ello que Mouawad no se considera únicamente un ciudadano libanes, sino que su identidad parte de los diferentes lugares en los que vivió los primeros años de su vida. En ese sentido, el exilio fue un evento tan

trascendental en la vida del autor que es inevitable que sea el eje central, así como el gran punto de partida para crear. Este hecho lo vuelve un ser universal, pues su arte parte del dolor.

El escarabajo es un insecto que se nutre de los excrementos de animales mayores que él. Los intestinos de estos animales creyeron aprovechar todo lo que había que sacar del alimento ingerido por el animal. Sin embargo, el escarabajo encuentra, en el interior de lo que ha sido expulsado, la comida necesaria para su supervivencia, gracias a un sistema intestinal cuya precisión, finura e increíble sensibilidad sobrepasan a los de cualquier mamífero. De los excrementos de que se nutre, el escarabajo saca la substancia apropiada para la producción de ese caparazón tan magnífico que se le conoce, y que conmueve nuestra vista: el verde jade del escarabajo de China, el rojo púrpura del escarabajo de África, el negro azabache del escarabajo de Europa y el tesoro del escarabajo de oro, mítico entre todos, que no se puede encontrar, misterio de los misterios. Un artista es un escarabajo que encuentra, en los excrementos mismos de la sociedad, los alimentos necesarios para producir las obras que fascinan y trastornan a sus semejantes. El artista, como un escarabajo, se nutre de la mierda del mundo para el cual obra, y de esta comida abyecta consigue, a veces, hacer surgir la belleza. (Mouawad, Wajdi. 2018)

Para crear, el autor de *Incendios* ha cuestionado su procedencia e identidad. Además, ha creado a partir de cómo ha percibido el mundo y desde las consecuencias de la sed de poder del hombre, así como de la lucha entre sociedades y estados. Según Aníbal Quijano, cada sociedad es una estructura de poder, cada una contiene su propia y parcial jerarquización, la valorización de los aspectos convenientes para su desarrollo. En esa línea, Mouawad, al referirse a sí mismo como un ser humano de identidades partidas, al usar su propia historia para crear, ha hecho imperar su necesidad de cuestionarse y de saber de sí mismo a profundidad. Es decir, ha creado en sus personajes búsquedas como las de Edipo Rey, solo que, a diferencia de Sófocles, su personaje Nawal de la obra *Incendios*, no se encarga de emprender el viaje de saber y conocer su pasado, sino su hija e hijo, que son incitados por ella, «¿Por qué no les hablé de esto? Hay verdades que

no pueden ser reveladas si no son descubiertas. Ustedes abrieron el sobre, ustedes rompieron el silencio» (*Incendios*, texto de Nawal). El buscar, conocer y saber fueron los temas de gran interés de Sófocles, quien a su vez es fuente de inspiración y referencia para W.M.: «Descubrir la tragedia fue algo revelador. Sófocles no deja de repetir que no hay que ser presuntuoso, porque nadie está a salvo de cometer lo inimaginable».

Luis Miguel Pino Campos, en su artículo «Saber y conocer en las tragedias de Sófocles: introducción a un estudio léxico» explica la diferencia entre conocer y saber en las obras de Sófocles. El conocer estaría dentro del saber, porque para saber de algo se tendría que conocer la verdad de ello. «El 'conocer' —se admite hoy— no es una facultad del hombre, no le es dado con su naturaleza, no es un estado mental en el que el hombre se encuentra, sino una tarea, una acción, que el hombre se impone, cuando percibe que no sabe», desde esta perspectiva «el saber» constituye una cualidad solo divina, que solo poseían los dioses o, de manera parcial, los adivinos, como Tiresias.

«La tragedia griega es un zócalo de referencia para mí. Los griegos creían que cuando se les obligaba a hacer y rehacer el mismo gesto era para encontrar dónde fallaban. No veían que fuera un comportamiento neurótico, sino una manera de encontrar el error. Contar siempre la misma historia se parece, en mi caso, a ese intento de encontrar dónde se encuentra el error de una historia que me condena a una pena extraña. Sin embargo, lo que me gusta de los griegos, y en especial de Sófocles, es el sentimiento de la revelación, posiblemente porque es una cuestión que a menudo me planteo: ¿qué no veo en mí?...» o, como dice Mouawad: «Mi vida me sirve de laboratorio sobre la guerra, el exilio, la familia...». (Perales, 2010).

En diferentes entrevistas W.M. reitera su admiración a Sófocles y a la idiosincrasia de los griegos. Notoriamente, estos puntos expuestos son parte fundamental de sus creaciones, en especial de su obra *Incendios*, en la que narra la búsqueda de Jeanne y Simón a causa de un encargo póstumo de su madre, quien fallece luego de haber quedado en un extraño silencio de

cinco años. Ella pide en cartas separadas a sus dos hijos que busquen a su padre y hermano, de los que desconocían su existencia. Ambos hijos viajan al país que se les indica e inician el proceso de revelación de sus vidas, algo que Nawal, el personaje principal, creía necesario. Entregan una carta a un padre que creían muerto, y a un hermano cuya existencia desconocían.

Mouawad, como dramaturgo, suele colocarse en mimesis con sus personajes, comparte sus vivencias. He aquí quizá la razón por la que Mouawad es un dramaturgo trascendental, su exilio y relación con la identidad lo unifica y relaciona como ser humano con los demás. Esto sería como una metáfora, según García, por su importancia con la interculturalidad. En ese sentido, la comparación con otras culturas probaría la construcción de diferentes perspectivas. Es un plano sensorial, su identidad impregna sus creaciones, pese a que esta no es una sustancia concreta, sino algo que se alimenta y transforma día a día desde un eje acumulable.

Es por ello que Mouawad, al crear basándose en su inspiración a partir de los griegos y su admiración por Sófocles, sumado a su «no identidad» a causa de su exilio, da como resultado la creación de un nivel de metáfora que me permite extraer temas y circunstancias de la obra y colocarlas de manera análoga a mi historia.

4.3. Cuerpo trasciende

Rosina Valcárcel cree que la función de los mitos andinos se dio en un marco ideológico conservador, evidenciando explícitas relaciones sociales. Esta perspectiva corresponde, sin duda, al enfoque marxista. Aquí, la mitología es considerada el «reflejo» de las relaciones económicas prevalecientes, constituyendo sólo formas alambicadas del «sustento político» que las soporta. Para el marxismo, el estudio de los mitos es la «búsqueda del revés invisible de la representación visible», debiendo hacerse explícitas las relaciones materiales y el orden social, trasfigurado en las inversiones ideológicas provocadas por las imágenes míticas. (Lozada, 2006, p. 195)

Al igual que en el tiempo de los griegos, los ritos y mitos se trasladan de generación en generación por la memoria colectiva, creando identidad

cultural. En mi trabajo de investigación, el no olvidar mi identidad, mis raíces andinas, así como los rituales que ejecuto, lo he adquirido a través de mi participación directa como espectadora durante su realización. Una de las representaciones jerárquicas que he observado es la relación del hombre/mujer en nuestra cultura antes de ser colonizada.

Urco representa lo alto, la fuerza, el orden, la masculinidad y el esfuerzo; también designa las tierras altas y secas y el espacio ecológico asociado con los valles de arriba: a las yungas. Además, con este término los aymaras se identificaban a sí mismos. Por otra parte, uma se asocia con lo femenino, refiere la noción de hoyo y de líquido, denota lo bajo, la naturaleza, la feminidad y los valles y la gente de abajo. (Lozada, 2006, p. 186)

La mujer en el Perú, antes de la colonización, al igual que en la sociedad griega, fue minimizada al rol de madre. Es decir, prevaleció su característica reproductiva. El hombre en cambio pudo construir su identidad en su rol de cazador, investigador, pensador, viajero, luchador, político, líder para comunidades, etc. Además de primar su rol materno, a la mujer se le asignaron características como la de ser serena, pasiva, acogedora, paciente, entre otras. En ambas culturas antiguas el proceso fue similar, es decir, se sobrevaloró la fertilidad y factor reproductivo en las mujeres, lo que trajo consigo consecuencias dolorosas.

En la historia de Nawal se nombra a la abuela, Nazira, como la persona que incita la búsqueda del hijo que ella se vio obligada a regalar bajo las órdenes de su madre. La abuela sería entonces quien inicia la nueva búsqueda, de tal manera que después de una generación, los hijos de Nawal sean quienes encontraran la revelación con la cual podrían cerrar la historia.

N: Nosotros, nuestra familia, las mujeres de nuestra familia, fuimos devoradas por la cólera desde hace mucho: yo sentía cólera hacia mi madre y tu madre sentía cólera hacia mí, así como tú sientes cólera hacia tu madre. Tú también le heredarás a tu hija la cólera. Hay que romper el hilo. (Mouawad, 2003, p. 19)

4.4. Incendios

Me he apropiado de estas palabras y he tomado la búsqueda en mis antepasadas, para reconstruir y romper con el círculo de violencia. Estos círculos, como los nombra Nazira, abuela de Nawal, podrían verse solo de manera superficial, pero lo cierto es que se han heredado de generación a generación. En mi caso, me cuestioné más de una vez cuándo nació este pensamiento. Fue por ello que comencé mi búsqueda para romper el círculo de violencia o «romper el hilo», como dicen Nawal y Nazira. Los griegos intentaban encontrar la respuesta a todo para poder tener el control, pero al no poder encontrar una explicación científica para el clima y los desastres naturales, tuvieron que crear a los dioses. Esto también los obligaba a contener su propia estructura social, incluida la jerarquización y la creencia en los mitos.

Hoy en día, como mujer mestiza con rasgos indígenas, reconozco que es muy probable que hubiera sido menospreciada en el pasado y quizás también en el presente. Si la historia del conocimiento, que parte desde la filosofía griega, trabaja con la mimesis, es probable que la historia de la humanidad se repita en el tiempo presente. Sucede conmigo como mujer gracias a la colonización y su imposición para comprender el mundo desde su mirada.

En el tiempo mítico, la oralidad creó un mundo de complicidad; los lazos de unión de los grupos se formaban por participación solidaria según un sentimiento de identidad y adscripción cultural. En cambio, después, en el tiempo de la razón representado por Platón, prevalecieron los ojos para descubrir las esencias. El Sol simbolizaría para la crítica feminista, no sólo el Sumo en, sino el poder masculino: se trata del ícono que instaura valores y principios de realidad. (Lozada, 2006, p. 51)

Al dejar de lado las cualidades que pertenecían al Imperio inca, especialmente la cosmovisión que creaba unión e identidad, nuestros ritos y maneras de comunicarnos se prohibieron y perdieron. Sin embargo, los rituales trascendieron mediante una suerte de hibridación de culturas. Es por ello que hoy los rezos, oraciones y cánticos en las iglesias de los

departamentos quechua-hablantes o aymaristas en el Perú, nombran a Jesús o a la Virgen María. Para Mouawad este proceso es una lucha común, por esto escribe acerca de la decepción en sus personajes al notar la no existencia del amor.

«Para los griegos, la inmortalidad no consistía en la descendencia, sino en hacer algo extraordinario por el bien de la polis, para que tu memoria fuera recordada para siempre. Me dije que yo también quería vivir así», se entusiasma. Sostiene que lo último que querría ser es un idiota: «Para los griegos, el idiota era el que no se preocupaba de los asuntos públicos y solo pensaba en sí mismo. Igual que esa gente que hoy dice que no le interesa la política y lo único que hacen es encerrarse en sus casas». (Vicente, 2014)

El bien común, la comunidad, el entorno, el cuestionarse y el hacer son perspectivas que comparto con el autor. Mi necesidad como artista, desde el dolor y mi herencia, hacen que no me baste solo hacer o buscar un bien que me dé placer, sino que además rechazo las acciones perjudiciales para con otros y otras. Es por esto que mis creaciones, si bien parten de mí, buscan generar empatía desde lo sensorial con el público en el convivio. Es por esto que yo considero que la performance, vista desde la mirada de Diana Taylor, tiene la posibilidad de trasladarse y llegar a fibras del cuerpo que no necesitan entender el porqué, para lograr cuestionar y generar cambio.

4.5. El presente en mi cualidad de performer

Nací en el hospital «Dos de Mayo», en la ciudad de Lima, capital del Perú. Desde mi nacimiento he vivido en La Victoria, distrito popular de Lima, zona «picante» o zona roja, un distrito peligroso debido a la delincuencia y al negocio de «placeres mundanos». Mi barrio se llama «La pólvora», somos un AA.HH. que se niega a convertirse en urbanización, porque esto significaría costos más elevados en las cuentas de arbitrios y demás documentos a pagar por tener una casa propia. Mi madre, al igual que mis vecinos y vecinas, invadió esta parte de Lima en los ochenta cuando era un basural. Hoy muchos se han ido a otros distritos o han fallecido. Todas y todos fueron inmigrantes, la mayoría del sur y centro del Perú. Yo soy hija

de inmigrantes puneños, azangarinos para ser más exacta. La casa en la que vivo tiene mi edad, ha sido construida con mi nacimiento, se podría decir que hemos crecido juntas, al igual que mi barrio.

Hoy las casas de un piso se pueden contar con una mano, las pistas están asfaltadas, y al caminar ya casi no reconozco a todas las personas. Nos hemos vuelto personas ajenas. Sin embargo, cuando las pistas no estaban asfaltadas, cuando no existían veredas, cuando todos los perros de los vecinos estaban en las calles, no había febrero o festividad patronal en la que no hubiera una yunza o cortamonte. Tampoco faltaban las vacas locas, los castillos de pirotecnia, las cajas de cerveza, las tinas de llantas de camiones cortadas por la mitad con agua y hielo para helar las chelas, los vecinos borrachos, las mujeres con sus hijos dormidos en hombros, la música chicha, la salsa, los boleros, el huayno, la cantina de la señora Huacaychuco, que en paz descanse, hermana de Flor Pucarina, quien siempre pasaba por mi casa para comer un caldo de mote con harto rocoto y su Inca Kola helada.

«No importa que muera, moriré comiendo rico» decía la Sra. Huacaychuco, ella estaba enferma de diabetes y al parecer no le importaba, o la señora Olinda, que venía todos los días al mediodía trayendo su canasta de papa con huevo y su ají de cebolla con rocoto picado. Fue ella quien me enseñó a comer rocoto, desde los cinco años, y sin querer un día me sirvió una porción pensando que era para mi papá. Imposible olvidarme del sinfín de anécdotas de mi barrio. Antes los barrios tenían un alma propia, un acontecer en comunidad, si a alguien le sucedía algo todos cooperaban, era inevitable el chisme, éramos como una gran familia. Pero con el pasar del tiempo los sucesos del presente se vuelven recuerdos.

Ahora, las niñas y niños que jugábamos en las pistas nos hemos hecho adultos, las nuevas generaciones casi no salen; la señora Saida, que se sentaba en la vereda del «Comedor Popular», ya no existe en cuerpo físico. Muchos de nosotros nos hemos vuelto padres y madres de familia, hay quienes no tuvieron oportunidades y se dedicaron a la delincuencia o la drogadicción, manejar armas, ser matones. Mis vecinos ya no están, se fueron al cielo, según la creencia católica, así como a otras casas en

otras partes de Lima donde la vida pueda ser más tranquila. Pero ¿qué pasó?, ¿qué nos faltó para que el futuro del barrio se dejara atrapar por la paternidad o maternidad, desplazando posibles sueños que ahora por la carencia económica se vuelven más lejanos?

Inicié escribiendo que somos hijos e hijas de inmigrantes, pero porque mis padres y vecinos decidieron salir de sus pueblitos natales para llegar a esta ciudad grande, que al final se ha vuelto solitaria. ¿Qué pasó? En el camino se terminaron perdiendo las costumbres del Ande y hoy solo prevalece el criollismo del anda del altar del Señor de los Milagros, patrón de mi barrio. Soy hija de inmigrantes y, para fortuna mía, mis padres no permitieron que yo desarrolle algún tipo de rechazo con la herencia que tenemos. Respecto al manejo del sistema económico del Estado, las presidencias que hemos tenido y las consecuencias de las dictaduras por las que hemos pasado, siempre escuchaba decir a mi madre: «¿Y qué nos importa lo que pase con los políticos?, nosotros igual tenemos que seguir trabajando para comer». Si bien era cierto, desconocía que nosotras también dependemos de cómo se maneja el país.

En la década de los 90, luego de la presidencia de Alan García Pérez, afrontamos una crisis alta en la economía, así como un conflicto armado interno. Luego entramos a la década del fujimorismo, guiados por un líder populista que creo una conexión entre él y la población mediante obsequios que paliaran en algo su miseria. Además, al estar en el sillón presidencial, hizo uso del dinero del Perú en «pan y circo» para los pobres, financió prensa amarillista y programas como los de Laura Bozo y los cómicos ambulantes. Todo esto fue parte de una estrategia bien organizada para robar y adueñarse del Perú. Este periodo terminó cuando el señor Luis Ibérico, congresista y periodista, tuvo acceso a los populares fujaudios y vladivideos. Así terminó la presidencia del señor A. Fujimori, pero este aún tiene seguidores. ¿Cuáles son? En su mayoría personas que recibieron ayudas económicas durante las campañas electorales.

En consecuencia, durante los últimos 20 años se ha desatado un gran conflicto para el peruano y la peruana, pues han sido educados como máquinas. Esta educación ha buscado una colonización educativa en la cual

no se desarrolle el pensamiento crítico, quitando también la identidad para hijos e hijas de inmigrantes, y que por último sean anulados por la pobreza. Que el Perú, país de América del Sur, haya sido una colonia española permitió que la arquitectura, las iglesias, las plazas, las costumbres y vestidos impregnados de esta identidad provocaran tal jerarquización que dio consecuencia a que se hablara por primera en este territorio del término raza.

Tales identidades fueron asociadas a jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, el patrón de dominación colonial que se imponía. En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población. (Quijano, 2004, p. 229)

Esto situó al indígena en una posición de inferioridad y permitió que se le someta a trabajos infrahumanos donde gran parte de ellos falleció como resultado del hambre. El saqueo de su cultura, sus rasgos fenotípicos y su manera de pensar hizo que el indígena fuera visto como alguien inferior y por lo tanto merecedor de un trato inhumano. La jerarquización que nos heredó la colonización nos trastocó y arrebató nuestro universo simbólico, en consecuencia, europeos y europeas impusieron su cultura como una superior a nivel universal. En ese contexto se incluyó además el uso del término «mestizo». Según Diana Taylor, la administración española en Nueva España, en el siglo XVI, estableció sistemas de castas para separar las líneas de sangre y de raza. Se dibujaron entonces cuadros en donde se veían indígenas acompañadas con un hombre español y un niño o niña, producto de este mestizaje, con el cuerpo inclinado hacia el padre tratando de alcanzarlo.

Atravesaban por esta situación mestizas y mestizos que eran rechazados tanto por los españoles como por los indígenas. Además, existía una doble discriminación a la madre por parte del hijo, esto según Diana Taylor, quien analiza cuadros de la época y afirma que en estos se visibiliza la performance a través de su vestuario, religión, lengua y estilo. Sí, destruyeron su identidad y modo de crear pensamiento, pero quedaron los retratos de ellos como registro.

La performance existe desde que existe el ser humano, aunque el campo de estudio, en su actual forma, sea relativamente reciente [...] la cultura es un documento actuado va contra la insistencia de los Estudios Teatrales en la participación y la reacción activa de todo el mundo. (Taylor, 2015, p. 46)

Con esto quiero decir que para mí la performance vas más allá del término designado en los años sesenta, porque pienso que existe en un campo más amplio que escapa de lo objetivo y se instala de manera estructural desde cómo se ha concebido la existencia del ser humano. Es por ello que mediante este mecanismo dejo de ser un solo cuerpo y una sola historia, para convertirme en una parte de la verdad humana. Ahora mismo en mi trabajo sería imposible para mí retirar de mi repertorio las vivencias que traspasan mi cuerpo físico, que ha heredado además las experiencias de mis antepasadas porque soy parte de una comunidad. Es decir, soy parte de una red universal y esto me da la posibilidad de comunicarme con otros y poder conectarme incluso con quienes pertenezcan a otras partes del mundo, como es el caso de Mouawad.

Imagino siempre a Mouawad como una persona bastante sensible, cauta y reservada. Lo imagino distinto a mí, casi me duplica la edad, es de otro país, es un hombre, y pese a todo lo mencionado, lo considero también un aliado. Durante mi proceso noté que no solo la historia y la trama de la obra me habían capturado —amo su manera de escribir—, sino también haber hallado a alguien que entendía mi manera de percibir el mundo, y compartía conmigo la forma en que concretaba esa mirada a través de la palabra escrita. Pienso que por ese motivo era necesario poder hablar de mi conexión con el autor, de cómo nace todo y se construye el camino hasta llegar a mí. Un camino que yo encontré, que yo tracé. En las siguientes líneas narraré cómo empecé este viaje y cómo pude encontrar la composición de mi hecho escénico.

4.6. Antecedente de la creación

Cuando tenía cuatro soñaba con ser cantante y actriz, pero por mi «madurez prematura» decidí deshacerme de esos anhelos. Con el paso del tiempo, mientras trataba de decidir qué hacer con mi vida, un compañero

de mi clase de inglés me habló de la ENSAD, «un lugar en donde se estudia actuación y son cinco años». Entonces, pensé: «¡Es una carrera profesional!», y ahí empezó todo.

El teatro cambió mi vida y ha sido un referente para iniciar mi proceso de deconstrucción. Desde el teatro comencé a cuestionar los miles de tabúes y restricciones que tenía. Al final llegué a la raíz del asunto, mi formación como ser humano estuvo sumida en una familia machista, esto hizo que sea una mujer que escogiera apropiarse de actitudes consideradas «masculinas» para poder ser una persona respetada. Al cabo de mis cuatro primeros años de estudio, esta situación derivó en una especie de odio o misoginia conmigo misma: me rechacé por completo. Noté esta situación por primera vez el 2013 cuando tuve que hacer un personaje de hombre. Para interpretarlo me corté el cabello casi al ras del cuero cabelludo y lo pinté de rubio, en ese entonces mi cabello era muy largo, llegaba hasta mi derrier y era de color negro.

Estos cambios no me parecieron importantes en ese momento, los percibía más como una manera de probar mi compromiso con el teatro y mi sacrificio de darme en cuerpo entero. Me repetí reiteradas veces: «El cabello al final crece». Luego de varios meses y lejos de la guía de la profesora a cargo, empecé a sufrir, no solo porque sentía que mi trabajo actoral no fluía, sino porque al verme todos los días en el espejo no me reconocía ni como ser humano ni como mujer. Esta situación me provocó una gran crisis que se manifestó casi al final del proceso, tuve un colapso emocional, me perdí en mis pensamientos. Mis compañeros me buscaron y, la más cercana a mí en ese momento, me tocó y preguntó si estaba bien. Me rompí, ¿quién soy?, ¿dónde estoy? Repetí varias veces mientras me revolcaba en el piso y les hacía la misma pregunta a todos los que estaban alrededor. Me sentí desvalida, ausente, no encontraba fuerzas en mí, estaba perdida. Después de este hecho, durante el siguiente ciclo de mi carrera, me pregunté si ya me encontraba con todas las capacidades para terminarla. Al final, decidí poner en pausa ese proceso y lo dejé, opté por emprender mi propio vuelo y conocer otros espacios del mundo teatral.

Una de las primeras cosas que hice fue ingresar al taller de Ópalo. Entre los muchos ejercicios que realizamos se encontraba la realización de una performance con un tema trascendental en nosotras y nosotros. Creé una donde el discurso era el odio que albergaba en mí con respecto al concepto de ser mujer. Gracias a este trabajo me di cuenta de lo que pensaba al respecto, entonces vino el primer atisbo de desacuerdo con mi propio rechazo. Los dos siguientes años tuve dos talleres de performance. En este espacio creé trabajos en torno a la mujer. Fue durante el segundo taller que hice «Florecer», a través de pinturas de colores, papas en el piso y mi cuerpo desnudo embadurnado en arcilla. El tema no me soltaba, pero aún me era difuso comprenderlo.

Posterior a esta experiencia intervine en algunas marchas de «Ni una menos» y «El día de la no violencia contra la mujer». Gracias a estos trabajos fui invitada a algunos festivales. En el 2017 retomé la carrera de Actuación en la ENSAD y creé mi unipersonal «Quédense cerca de mí». Al inicio creí que lo hacía para crear conciencia, darle voz a los y las ausentes, generar empatía, etc., pero luego me di cuenta de que realmente lo que buscaba era una ídola, pero aún no sabía el por qué. Así es como verdaderamente inicié mi proceso de investigación y aunque hablo de mí desde mis antepasadas, indicando el dolor como algo heredado que deviene de nuestra cultura y del colonialismo, también es cierto que era necesaria esta transformación, tácita y concreta, que llegó gracias al teatro. Me parece importante mencionar que al final decidí estudiar esta carrera no porque anhelara actuar o porque soñara con ser aplaudida en un escenario, como la mayoría de las personas, sino porque simplemente deseaba ser libre.

4.7. Proceso de creación: bitácora

Como se puede ver hasta el momento, solo tenía claro que quería una obra que hablara de la mujer desde el lugar que fuera y con la estética que resultara. En ese momento solo sabía que quería algo concreto, no metáforas, pues ese era el pan de cada día. Mi objetivo era encontrar algo distinto. Algo que no fuera posdramático o que se prestara a ello, quería probar algo nuevo y distinto de lo que siempre solía hacer.

A. Primer momento

Proceso dramatúrgico

Abril – Mayo – Junio – Julio (2018)

A.1. Mi primer encuentro con la obra

El primer paso fue buscar en mi biblioteca algunas obras que fueran de mi agrado, pero ninguna reunía los criterios necesarios. Acudí a personas cercanas a mí, quienes me proporcionaron otras obras que les parecieron que podían ayudarme, pero no fue así. En esta circunstancia, cerca al inicio del mes de abril, con gran vergüenza, les escribí a dramaturgos locales solicitando su apoyo. Envié mensajes a César De María, Tirso Causillas, Carlos González, entre otros. Fue Carlos quien me recomendó el monólogo de *Incendios*. Al sentí que no reunía los criterios que yo necesitaba, pero decidí llevar la obra conmigo a mi viaje a Ayacucho, a donde fui para reunir información sensible de Mama Angélica para mi unipersonal. En este viaje pude visitar su casa, ANFASEP, su nicho, etc.

Entre mis actividades programadas para este viaje se encontraba la lectura de obras, fue ahí cuando decidí leer *Incendios*, pese a que me parecía una obra bastante extensa. Sí, para mí era extensa porque nunca fui una persona amante de la lectura y tampoco tuve alguien en mi familia que me hiciera acercarme a ella. Leer la obra me tomó más de tres horas, incluidas las pausas y mi esfuerzo por no dormirme. Si bien las pausas y luchas se dieron durante las primeras páginas, luego la historia se volvió en mí una suerte de montaña rusa, me sentía una especie de espía que necesitaba descubrir la verdad de la historia. Cuando llegué al final mi garganta se hizo un nudo del asco, sentí algo ácido y espeso en mi tráquea, los ojos se me comprimieron y empecé a respirar profunda y lentamente. Tuve repugnancia. Casi al terminar la obra hay 3 o 4 poemas, son cartas escritas con tantas metáforas, todas tan claras, que conectaron todos mis cabos sueltos y provocaron un cierre pausado y de cuidado en mí como lectora.

La última frase escrita es una acotación que dice: «Lluvia torrencial» y así fue, lloré, lloré, lloré, lloré... lloré tanto como cuando era

niña, desconsoladamente. Nunca en mi vida una obra había conseguido siquiera gustarme plenamente o hacerme pensar en algo más después de leerla, esta en cambio fue tan catártica que me hizo reventar en llanto. La última frase hizo que me convirtiera en ese cielo, uno en el que se desató una tormenta, una tormenta de llanto, de llanto fuertísimo; habrán sido 30 minutos de llanto pensando en la obra, en mi familia y en los desastres que ocasionamos los seres humanos.

Si lo pienso ahora creo que mi contexto se prestó para que esto sucediera. Me encontraba viajando por algo que yo quería, algo en lo que yo invertía, algo que en mi formación como actriz sentía como necesario. Es decir, me encontraba siguiendo mis ideales. Hoy cuando pienso en los testimonios que tuve que investigar para crear, recuerdo leer muchísimos «no entiendo», una frase que se repite en muchos casos. Una frase tan corta y tan simple fue la que retumbó en mi cabeza cuando terminé de leer la obra: «No entiendo, no entiendo, no entiendo». No entendía cómo nuestra especie podía ser tan nauseabunda y asquerosa. Sí, la obra es ficticia, pero nace de una historia real, es autobiográfica y, al igual que muchas otras historias, la realidad supera a la ficción. Esta frase me reventó la cabeza y por eso lloré. Al final, no fui yo la que eligió la obra, sino ella la que me encontró. Algo parecido sucedió con Mamá Angélica, yo no la encontré, ella me encontró a mí. Y así fue que encontré mi obra.

P.d. Desde el principio supe que quería trabajar una obra que me robara el corazón, que me fuera impensable dejar de trabajar. Luego de varios intentos y búsquedas la encontré, lo malo es que demoré mucho y modificar el texto me demandó mucho tiempo también. Sin embargo, el texto era bellissimo y trabajarlo fue maravilloso, todo lo contrario al trabajo teórico, que solía dejar de lado.

A.2. Ordenar el texto, primer paso

Mi texto tiene características posdramáticas. Rompe con la línea de tiempo aristotélico. Por esta razón me vi en la necesidad de ordenarlo cronológicamente y separar en tres carpetas los tiempos de mi personaje.

Para iniciar esta parte es necesario compartir los siguientes apuntes:

Tiempos de Nawal:

A) Rearmado temporal de Nawal, 15 y 19 años.

B) Rearmado temporal de Nawal, 40 y 45 años.

C) Rearmado temporal de Nawal, 60 y 65 años.

Sensorial

Momentos trascendentales

Escarabajo y estado emocional

Nawal, que es el personaje principal de la obra, es quien dará el disparador para iniciar la búsqueda de su hijo (Nihad) y del padre (Nihad).

La obra está construida en seis tiempos y yo los clasifico en tres, debido a la diferencia entre edades; como cito líneas arriba, la diferencia es de cuatro a cinco años: Nawal joven, Nawal adulta y Nawal anciana.

A.2.1. Resumen de la obra dramática

Nawal, madre de Simón y Jeanne, solicita en su testamento que busquen a su hijo y al padre de los gemelos, los cuales ella siempre mantuvo en el anonimato. Jeanne y Simón, quienes en un primer momento se niegan a ello por las actitudes no maternas de Nawal, después deciden iniciar la búsqueda por diferentes motivos. Ambos separados viajan al país de origen de su madre y descubren que el hijo y padre que ellos buscan son la misma persona. Es ahí cuando llegan a comprender las razones del comportamiento de su madre y su ausencia de voz en los últimos 5 años de vida. La obra finaliza con cartas escritas como poemas cuyos destinatarios son sus tres hijos y el padre, así como con el encuentro de ella con Wahab, quien sería el padre del hijo, padre de los gemelos.

A.2.2. Incendios de Wajdi Mouawad: la historia contada de manera aristotélica.

A.2.2.1. Rearmado temporal de Nawal, 15 y 19 años.

Nawal, hija de Jihanne y nieta de Nazira, tiene una relación amorosa a sus 15 años con Wahab. En la obra no se especifica, pero se infiere que todo esto sucede en Líbano, país de nacimiento del autor, y que además Wahab pertenece a otra comunidad o religión. Como resultado de este amor Nawal queda embarazada y se lo informa a su madre. Su madre le da dos opciones, irse sin nada de su hogar o quedarse con ella y regalar al niño en su vientre. Nawal toma la segunda opción. Cuando se despide de Wahab, recibe como obsequio una nariz de payaso, que tiene un significado especial entre ellos; horas después; Wahab se marcha a la guerra civil de Líbano. En la despedida él dice además una frase que trasciende en la obra: «Cuando estemos juntos todo estará mejor».

Después de un año de haber entregado a Nihad, su hijo, la abuela de Nawal está a punto de morir. Es ahí cuando Nazira incita a Nawal a buscar a Nihad, y para lograrlo tendrá que aprender a leer y a escribir, es decir, solo así podrá tener las herramientas necesarias para realizar su búsqueda; la compromete a ello, haciéndole jurar condiciones para la lápida en su sepultura. Nazira muere y Nawal parte en busca de su hijo, después de 3 años vuelve y cumple su juramento: escribe el nombre de la abuela en su lápida y se marcha a seguir con la búsqueda de Nihad. Sin embargo, cuando está a punto de marcharse aparece Sawda, quien es una muchacha huérfana víctima de la guerra, una mujer con sed de venganza, que le pide de favor a Nawal que le enseñe a escribir y leer, Sawda a cambio le indicaría el posible paso de su hijo. De esta manera se encaminan juntas en la búsqueda de Nihad.

A.2.2.2. Rearmado temporal de Nawal 40 y 45 años.

Nawal, quien ahora viaja con Sawda en la búsqueda de su hijo, se ha convertido en una corresponsal de guerra, por esta razón los paramilitares la están buscando. Tras un atentado, Sawda enfrenta a Nawal exigiendo

venganza. Nawal la tranquiliza y arma un plan para matar al jefe de todos los paramilitares, Chad. Nawal cumple con su plan. Sawda, aprovechando un descuido, se suicida convertida en una mujer-bomba explota en el café de los paramilitares. Nawal es capturada y la mantienen cautiva en la prisión de Kfar Rayat. A cargo de dicha prisión se encuentra Abou Tarek, quien es el encargado de torturar a todos los presos. Nawal, cada vez que algún preso es torturado, canta. Nawal, quien también es torturada, queda embarazada de Abou Tarek y fruto de ese embarazo nacen sus dos hijos gemelos, Simón y Jeanne. Nawal da a luz en su carceleta y entrega a sus niños al conserje, quien solía arrojar a los niños nacidos en prisión al río. Sin embargo, en esta ocasión decide no hacerlo y los lleva donde un hombre que vivía solo y cerca de la prisión, quien los cría. Al acabar la guerra, Nawal es liberada y el campesino le devuelve a sus hijos. Nawal parte a un país de América del Norte, y ahí vive con ellos.

A.2.2.3. Rearmado temporal de Nawal 60 y 65 años.

Nawal, que radica en América del Norte, es llamada para el juicio de Abou Tarek para que rinda testimonio. Después de la testificación de Nawal, ella descubre en la declaración de Abou Tarek que él es el hijo que busca, pues en pleno testimonio saca la nariz de payaso que ella le obsequió, la misma nariz que le entregó Wahab en símbolo de amor. Nawal, al descubrir que el hijo que estaba buscando también era el padre de sus hijos gemelos, decide quedarse en silencio, pero deja escrito su testamento con el abogado, quien también es su amigo, Hermile. Nawal al cabo de cinco años fallece y sus hijos, Simón y Jeanne, son convocados para la lectura del testamento. Es ahí cuando descubren que tienen un hermano y que el padre de ambos está vivo. En el testamento, Nawal deja como cláusulas las mismas peticiones de su abuela Nazira: no escribir en su piedra hasta que encuentren a sus familiares, enterrarla boca abajo y sin tumba. Hermile les entrega una chamarra azul con el número 72 en la espalda; es la chamarra de Sawda, amiga de Nawal. También les entrega un cuaderno rojo, el diario de Nawal. Ellos rechazan la petición, pero al cabo de un tiempo Jeanne decide iniciar la búsqueda; a las semanas, Simón hace lo mismo. Ambos realizan la búsqueda en diferentes tiempos. Los dos se encuentran en Líbano, pero cada uno va

descifrando la verdad con ayuda de las personas que van encontrando. Al final, descubren la verdad. Como última escena, ambos se encuentran en la banca de un paradero, escuchando los casetes de silencio de su madre, Nawal. La obra termina con la lectura de las cartas hechas de Nawal a sus hijos y padre de sus hijos, así como con una especie de ficción dentro de la ficción de cómo hubiera sido el encuentro de las almas de Nawal y Wahab.

A.2.3. Después de haber separado de manera cronológica los textos, pasé a seleccionar partes del parlamento que me dieran imágenes para poder trabajar. Estas escenas o parlamentos son en su mayoría textos metafóricos que se ordenan de la siguiente manera:

- Sensorial
- Momentos trascendentales
- Escarabajo y estado emocional

B. Segundo momento

Primero es la práctica, luego la teoría.

N: Nosotros, nuestra familia, las mujeres de nuestra familia, fuimos devoradas por la cólera desde hace mucho: yo sentía cólera hacia mi madre y tu madre sentía cólera hacia mí, así como tú sientes cólera hacia tu madre. Tú también le heredarás a tu hija la cólera. Hay que romper el hilo. (Mouawad, 2003, p. 19)

Esta frase ha sido una de las detonadoras para crear y en mis apuntes fue la primera que trabajé para empezar a comprender el texto y acercarlo a mí.

La relación de las mujeres de la familia de generación en generación, la relaciono con mi vida. Mis antepasadas... pensar en ellas eran momentos de mucho cuestionamiento. ¿Cómo tendría que trabajar el texto? ¿Cuál tendría que ser mi eje conceptual? Por como soy, lo primero que se me venía a la mente era trabajar con cosas muy subjetivas o etéreas. Pensaba sobre todo en dos cosas: la religión católica y las constelaciones familiares.

¿Se puede cargar con los pecados de los padres y madres después de varias generaciones? Por lo pronto, hasta ese momento solo había pensado en relacionar a la hija con la madre, la madre con la nieta y la abuela con la bisnieta. También pensé en el machismo, en cómo este había causado el odio de mujer a mujer en una familia. Para mí las cosas no son superficiales, es más, nunca me ha agradado lo superficial y leer esta frase me hacía preguntarme: ¿qué lo había causado?, ¿por qué estas mujeres sufren por ello? Por esta razón, mi investigación apuntó a un objetivo que no era tan claro y al cual académicamente me costaba llegar.

Siguiendo con lo que para mí era claro en este texto, como el machismo, pensaba en cómo trabajar la contraparte, el empoderamiento de la mujer. Para mí era importante no nombrarlo directamente, pero sí que apareciera en mi redacción o que al menos se deduzca. No sabía cómo, pero sabía que tenía que darse. Al tomar esta decisión, sabía que corría el riesgo de no encontrar quizás información relacionada con el empoderamiento, ni sobre la herencia de las madres o sobre el odio heredado. Sabía también que todo esto era muy subjetivo, pero quería encontrar la forma que todo encajara, que el resultado que se dé pueda validarse tanto como la ciencia.

B.1. Matemáticas y aprender a escribir

*«Tejer un telar y los colores que salgan de mis
cabellos».*

Esta fue mi primera imagen, pero hasta el momento no la he usado y tampoco pienso usarla.

«Necesito tus golpes para romper el silencio». (W. Mouawad, p. 52)

Nawal le dice esto a Simón, su hijo, uno de los gemelos, que es aficionado al box. A mí me hacía pensar en los golpes de mi padre a mi madre y el silencio que invocaba cuando los oía pelear. Hace unos días visité a mi psicóloga y descubrí el por qué en mis creaciones juego tanto con la oscuridad y el silencio. Al parecer son mis monstruos, pero en el quehacer artístico los he vuelto mis aliados; esto no quiere decir, sin embargo, que en el cotidiano no persistan en sus verdaderas identidades.

La creación que partió de estas frases provocó varios detonadores, entre ellos las siguientes imágenes:

Con un plumón de pizarra acrílica intenté escribir con la mano izquierda. Yo soy diestra y hacer esta dinámica me llevó a tratar de pronunciar los textos con una fonética distorsionada. Esta desestructura buscaba llevarme a lo complicado y costoso que es adecuarse a una sola forma de saber o comprender el mundo. Es decir, tenía que verse el sufrimiento que se da cuando uno debe adecuarse para poder encajar.

En otro momento comencé a probar los textos matemáticos. Jeanne, la hija de Nawal, es profesora de matemáticas; uso sus textos para referirme a ella a través de teoremas de números. Esta parte del texto también hacía referencia a su parte racional, a diferencia de su madre o de sus abuelas. De este diálogo infiero dos cosas: la primera, Nawal al haber sido analfabeta hizo que su hija sí tuviera educación porque para ella fue fundamental, ahora ella puede valerse por sí misma. La segunda, Jeanne al carecer del afecto de su madre, encontró su refugio en las matemáticas. Cuando comprendí esto elegí trabajar con el texto de Jeanne, por eso es parte de mi puesta.

J: Hay un teorema muy extraño en las matemáticas. Un teorema que jamás ha sido demostrado. Tomemos una cifra, sin importar cuál. Si la cifra es par, la dividimos entre dos. Si es impar, la multiplicamos por tres y le sumamos uno. Hacemos lo mismo con la cifra que se obtiene. Este problema dice que no importa el número original, siempre llegaremos a uno. Dame una cifra. (Mouawad, 2003, p. 60)

En el lugar en el que ensayaba encontré un vestido rosa, que para mí simbolizaba algo así como la extensión de la mujer, una forma fuera de lo cotidiano, fuera de lo establecido, que al mismo tiempo no se alejaba tanto de ella. También en esta parte del proceso probé acciones que me sorprendieran sensorialmente, una de estas fue el uso de baldazos de agua que eran lanzados por mis compañeros varones. En este momento ya había incluido una silla de madera, que colocaba debajo del vestido que estaba colgado del techo. Entre esas acciones y otras iba buscando más imágenes o cosas que podía probar, similares a las ya nombradas.

B.2. Mayo

Entre las acciones que quería probar —y las que no— me encontré creando mediante símbolos andinos y naturales como la papa, el barro, las plantas, la madera, el agua florida, etc. Es cierto que en principio me rehusé a usar este tipo de elementos durante la escenificación, porque sentía que era una vía fácil, que se encontraba a mi alcance de exploración. Por ese motivo volví a la obra y me puse a pensar en el ritual del testamento de Nawal, donde les pedía a su hijo e hija un entierro especial con agua y demás. Fue así que retomé los mitos, a través de los ritos conmigo. ¿Qué tienen que ver los ritos conmigo? ¿Dónde y cuáles había presenciado? Fue ahí cuando comencé a tratar de estructurar el ritual.

No sé la razón exacta, pero decidí realizar el ritual de la Huatia, era lo más cercano a un ritual para mí. Le pedí a mi mamá grabarla en quechua, mi papá y mamá son quechua hablantes. Pero ¿por qué este ritual? Mi abuela vive en Azángaro, Puno, y desde pequeña cada dos o tres años viajo para allá. Recuerdo que siempre llegaba en la época de cosecha, directo a la casa de chacra, es decir, al campo. Más de una vez la vi hacer ese ritual mágico en el que ella soplabla las papas que habían sido cocinadas debajo de la tierra de sembrío, mientras pedía que dicha comida llegara a todos los seres amados de su existencia. Para mí siempre fue muy peculiar, hermoso e indescriptible. La fe de esta mujer y sus poderes con la tierra iban a hacer que el buen viento de la cosecha llegara como una bendición a los seres que amaba. ¿Cómo podía ser eso posible? Era algo que no tenía razón, era un invento, una locura. Yo, nieta de esta señora llamada Martha, puedo decir que cada cierto tiempo olía la tierra de la chacra de mi abuela donde quiera que me encontrara. Rarísimo. Fue ahí cuando lo comprendí, aunque parezca ridículo y difícil de creer, era mi abuela soplando y su bendición llegaba a mí, ¿cómo?, no tengo idea, pero llegaba a mí.

A partir de este referente y pensando en rituales, me vi en la necesidad, aunque en un inicio no lo deseaba, de hacer uso de uno que me sirvió como disparador para poder continuar. Sin embargo, para ponerlo en práctica me era necesario encontrar la relación con la historia de Nawal, así

que le sumé los baldazos de agua que ella solicitaba pero mediante vasos de agua que vertía sobre el montículo de tierra, como un ritual inventado posterior a la Huatia.

Esta imagen se sumó a la ruma de papas al pie de la silla de madera, las que recorrerían desde la punta de mi pie hasta mi garganta. Yo me ubico dentro del vestido, que cubre mi desnudez. Si bien durante ese tiempo nunca pensé que afrontaba crisis graves, al revisar mi bitácora me doy cuenta que no andaba muy bien. Sentía una angustia al pensar que no sabía cómo llevar esto; estar metida en las lecturas y mis cosas me costaba tanto. Siempre he estado muy ocupada, pero ahora le dedicaba mucho tiempo a algo y no veía frutos, sin mencionar que no podía asistir a las marchas a las que solía ir. El Estado, el país sufría y yo estaba sentada como la mayoría de las personas en el Perú. Me estaba perdiendo muchas cosas y esto me causaba mucho dolor. Por eso comencé a escribir, para desaforar por algún lado.

En este punto del trabajo daba mi crítica acerca de la manifestación «Marcha por la Vida», hablaba de la iglesia, del Estado, del fanatismo, de nuestra incongruencia, de la no empatía y del dolor de muchas mujeres maltratadas.

B.3. Junio

Trabajé como anfitriona en el Gran Teatro Nacional, gracias a este trabajo pude observar diferentes presentaciones de artes escénicas, unas de las más concurridas eran las funciones del Ballet Folclórico Nacional. En una de esas funciones me tocó trabajar dentro de sala. Al presenciar esta función pensé en lo divertido que era para mí el folclore. Si bien en el colegio nunca fui aficionada al baile, mientras crecí se generó en mí un gran gusto por la música folclórica. En mitad de la función comenzó a sonar la Tunantada, danza representativa del departamento de Junín. Al ver salir a sus personajes recordé que de niña veía a algunos de ellos en las fiestas patronales organizadas por mis vecinos. Sin embargo, yo era una niña muy tímida y no bailaba, pero me parecía divertido. Al verlos en escena, ya de adulta, me moría por bailar con ellos porque me gustaba, eran divertidos. Fue en ese momento en el que nació mi deseo de bailar y divertirme en

grande, decidí probar primero con el Chuto. Este proceso fue de intuición, solo intuición. Jugué con otras danzas, me divertí con los personajes cómicos, me agradaba mucho la idea de la lideresa de los personajes hombres. En este fragmento enlazo los estudios de Lacan con el falocentrismo y el gran Otro. Los personajes de hombre lideran la danza o son los cómicos, mientras que los de mujer adornan la pieza.

La danza de la Tunantada, que proviene de Junín, me recordaba las fiestas patronales organizadas por mis vecinos, en las cuales abundaban las cajas de cerveza gratis. Fue entonces cuando decidí usar cajas de cerveza, veintitún cajas en total. Sabía que mi ingreso al espacio escénico iba a ser con el Chuto, y que él iba a sumar mi desnudez. Ese era mi plan. Hacer notar mi cuerpo de mujer dentro de una máscara o personaje masculino. Bajo esta estructura se me hacía propicio trabajar con este personaje.

Quiero mencionar aquí que el trabajo del desnudo es complejo, se debe trabajar como parte de un proceso y no cualquiera puede dirigirlo. Es un trabajo muy sensible que solo se puede dar si la persona que lo ejecuta está en plena disposición y armonía consigo misma.

Como mencioné inicialmente, mi trabajo parte de lo práctico y va hacia lo teórico, si trabajo de manera inversa me resulta más compleja la comprensión; primero debo identificar algo en mi repertorio, de manera que pueda anclarlo, y de ahí comienza a aparecer la teoría.

Estaba a punto de terminar el mes de junio cuando cogí un papelógrafo blanco y comencé a escribir mi nombre, el de mi mamá, mi abuela y el nombre que, hasta ese momento, pensé que era el de mi bisabuela. Fue entonces cuando me di cuenta que los personajes de la obra tenían relación conmigo, es decir, siempre supe que estábamos relacionadas con la obra, pero no me había percatado de la relación tan directa.

B.4. Imagen 1

En ese momento descubrí lo siguiente: Nawal, había generado el cambio, si bien fue su abuela quien la incitó a aprender a escribir y leer, fue

Nawal quien tomó la decisión y accionó. En mi caso, la generadora del cambio fue mi mamá, fue ella quien me motivó y dio educación. La diferencia es que en la historia Nawal tenía un nivel académico alto, pero nula afectividad, en mi caso las cosas eran inversas. Es decir, mi madre siempre fue muy afectiva, eso hizo que yo me sintiera parte de su vida y amara las cosas que venían de ella, como quién era, o sea, sus raíces, y eso hizo que no sufriera de la falta de identidad cultural respecto a mis antepasadas y antepasados.

Pese a estos avances, al terminar junio no hallaba aún la manera de comenzar el trabajo. ¿Cuál era la indicada, qué tenía que pasar para poder encontrarla? De manera personal, en estos casos, cuando no sé qué hacer o estoy perdida, suelto. Es lo mejor que puedo hacer. Simplemente dejo de pensar en el problema y dejo de martirizar mi lado creativo con respecto a ese tema puntual. Al mismo tiempo pongo mis pensamientos en el presente y activo de manera racional mi lado sensorial. Por ejemplo, camino mirando con agudeza todo lo que habita a mi alrededor, trato de tocar todo lo que me llame la atención. Abrazo con más entrega, río y lloro con fuerza si así lo necesito, mis oídos se convertirán en dos pututos. Y, por último, me entrego a lo que venga, a lo que desee llegar. También trazo un cronograma de visitas a la gente que quiero y admiro, voy a lugares artísticos como galerías de artes plásticas, o veo obras de teatro o escucho música o entro de observadora a clases de grupos de teatro. En conclusión, respiro, respiro con intensidad para que todo mi cuerpo artístico se oxigene y pueda seguir viviendo.

Sin embargo, en esta ocasión, no necesitaba avanzar solamente el hecho escénico, sino también el teórico, lo que provocó ciertos desequilibrios que no me resultaron visibles en primera instancia. Por ejemplo, trataba de encontrar cómo hilar todas las imágenes que había creado, por lo que comencé a probar diversas posibilidades.

a) Pintarme el cuerpo y dibujarme en la espalda la frase que complementa el parlamento de Nawal, con el que inicio. «Así que aprende a leer, aprende a escribir, aprende a contar, aprende a hablar. Aprende» (W. Mouawad, p. 19).

b) Justo antes de tener un proceso de conjugación de los tres animales que representan los Andes peruanos (el cóndor, el puma y la serpiente) realizaría una catarsis que me haría llegar a la Huatia.

La música y las luces siempre han sido dispositivos en mis creaciones, me resulta indispensable trabajar con sombras, sonidos y música que puedan despertar mi cuerpo. Todo este proceso termina el 2018. Reprobé el curso. Era una mujer de 28 años y este hecho ya no me pareció tan catastrófico, como sí lo fue en otros momentos. Sin embargo, me apenaba detener mis futuros proyectos. A pesar de eso «por fin había llegado mi oportunidad para aprender a estudiar». Nunca lo había hecho en mi vida. En este punto, a diferencia de otras personas, ni mi papá ni mi mamá me exigieron hacerlo. En ese momento del proceso afronté mi primera verdadera crisis. Renegué de mí, de mi identidad, de mi cultura, de la manera en la que fui criada. Pensé que si la vida hubiera sido distinta este proceso habría culminado muy bien. Me dolió mucho renegar de los saberes de mis padres, pues no me servían. Ahora que lo pienso, jamás hubiera pensado en renegar de mi identidad, algo que siempre amé, sino fuera por este proceso. Así cerré mi proceso del 2018.

C. Tercer momento

Marzo – Abril – Mayo – Junio – Julio (2019)

No quiero hacer. ¡Iniciamos un nuevo año!

Esta es la parte más fría, alejada, aburrida y menos proactiva de todas. Tenía más o menos algo creado como resultado de mi investigación del año anterior, para bien o para mal, existía algo. En el tiempo que transcurrió no volví a tocar mi creación ni el proyecto escrito, pero me quedé pensando en él. Este era un nuevo año y traía consigo una nueva profesora. Seré sincera, no quería dedicarme al trabajo práctico, no porque pensara que estaba terminado, sino porque me parecía encaminado, por lo que me resultaba indiferente querer trabajar en él. Cuando tenía que presentar algo, mostraba un poco de lo que ya había hecho o inventaba algo que sabía que no usaría. Sin embargo, en esta parte del proceso descubrí dos imágenes importantes.

C.1. En clase

La docente nos guio en un proceso de laboratorio y nos separó por días; para este laboratorio creé algo en el momento, así surgieron algunos escritos como resultados de esta exploración. Me venía a la mente el concepto de ciclo, cómo todo da vueltas. Me planteé seguir el hilo del odio, del machismo, del falocentrismo, del patriarcado. Pensaba en mi vientre, en mi útero, en el útero de mi abuela, de mi mamá, de mi bisabuela. En mi existencia desde el vientre de mi abuela, en la sangre, en mi menstruación y en curarme. Por eso, además del círculo, jugaba con el triángulo. El círculo se volvió un triángulo, un triángulo como el vientre, el útero.

Es importante para mí mencionar lo siguiente: a veces encuentro cosas y las pruebo sin saber a ciencia cierta el motivo, si alguien me preguntara no sabría qué decir, porque en realidad no lo sé. Lo importante para mí aquí es probar, aun cuando todo me parezca ridículo, desfasado o ilógico, solo después de probar comprendo el motivo por el que tenía que hacerlo. Para mí crear es eso, probar, no juzgar, no juzgarnos. Equivocarme una y mil veces. Este proceso me funciona porque así percibo el mundo, sin embargo, es posible que si fuera una persona distinta esto no me funcionaría.

C.2. Mi taza naranja de máchica

«Tengo cuatro años y acabo de volver del jardín y almorcé, sería quizás las 3:00 p.m., a esa hora solía salir a jugar. Mamá siempre estaba en la cocina: “¿Mami, puedo salir a jugar?”. Mi mamá, automáticamente, me alcanzaba mi taza naranja de plástico, una taza antigua y gruesa. Me encantaba mi taza, verla significaba que iba a salir a jugar con mis amiguitos del barrio. Mi taza naranja contenía máchica con azúcar y una cucharita para poder combinar todo. Mi mamá sabía que a mí no me gustaba con agua o leche, porque parecía barro. Ahora pienso distinto, ahora sí me sabe bien. Con mi taza en la mano bajaba del segundo piso y como el portón del taller de mi papá siempre estaba abierto, pues salía por ahí. Al cruzar mi papá me llamaba o yo me acercaba. Él siempre estaba en la zanja, debajo de un auto, “Kathyta pásame el alicante, está en la caja de herramientas”. Yo respondía:

“¿Cuál? ¿Este? ¿El rojo?”. A esa edad ya sabía que ese era el alicate y creo que esa era una manera de poder hablar más con mi papá. Cuando me acercaba y me ponía al ras de la zanja en cuclillas para poder alcanzarle la herramienta, siempre le preguntaba: “Papá, ¿y qué tiene el carro?, ¿de qué está enfermo?”. Él me respondía: “Diarrea, pejerrey, tiene diarrea”. Entonces nos reíamos juntos. Luego, sujetando fuerte mi taza naranja con máchica, salía a jugar. Al poco rato me encontraba parada en lo que ahora es la pista con mi cabello recogido, vistiendo mi pantaloncito rojo y un polo de Candy, sujetando mi taza naranja de máchica».

Al llegar los parciales se nos pidió presentar lo ensayado. Entre las acotaciones que me dio la docente, me dijo que mi voz no estaba funcionando, que no solo no se me escuchaba, sino que tampoco se me entendía. Esta observación me hizo pensar en mi voz cuando expongo mi proyecto de tesis, esta suele salir quebrada, como si tuviera ganas de llorar. Para controlar esa sensación tengo siempre una botella de agua a la mano. Si bien no he realizado trabajos de expresión vocal, tampoco recordaba haber tenido estos problemas de voz. Es por eso que al hacer memoria recordé que en mi taller de Ópalo, dirigido por Jorge Villanueva, realizamos un ejercicio que buscaba crear la historia de nuestra voz. Pensé que quizás como en este proceso hablaba desde mí, de mi vida, es decir, hacía uso de mi historia y la llevaba al espacio escénico, quizás lo que estaba sucediendo era que mi cuerpo trataba de protegerse. En el escenario me desnudo no solo materialmente, sino que hablo de una parte de mi vida que convoca recuerdos y emociones muy sentidas, ese era el motivo por el cual mi voz se rehusaba a aparecer: necesitaba su propio proceso.

Recordé inevitablemente mi situación, soy la última hija de mi familia, la tercera, tengo dos hermanos mayores que me llevan siete y ocho años de diferencia. Crecí en un ambiente machista y por ello la violencia siempre estuvo presente. Al ser mujer y la más pequeña, crecí y me formé como una buena hija del patriarcado: sumisa, pasiva y obediente. Es por ello que la aparición de mi voz se convirtió en parte primordial de mi investigación.

C.3. Segunda crisis

En este proceso lo que más me ha costado es trabajar el aspecto teórico. Afrontar este aspecto me hizo confrontarme duramente con mi identidad, me colocó en un lugar de crisis absoluta. Estar concentrada en la investigación me hizo alejarme de mis prioridades afectivas como ser humano, me hizo olvidarme de mí y de mi amor propio. Durante todo el proceso estuve acompañada de una persona y por este motivo muchas veces tenía que sacar tiempo de donde no tenía para cuidar esta relación, para ocuparme de él, de sus necesidades. Vi solo dos veces a mi ahijada de seis meses. No veía a mi familia. No podía conversar con mi mamá. Todo era tormentoso.

Muchas veces le oré al anillo que me acompañó durante este año, el anillo que me obsequió la mamá de Mily (Milagros Ríos Peralta), pidiéndole que me dé perseverancia y tenacidad. Lloré muchas veces porque estaba cansada de todo, me puse irascible y todo me hartaba, dañé personas que no debí, me dejé llevar por mis emociones sin medirme. Esta fase culminó con la despedida de mi sobrina/ahijada a finales de julio. Fue ahí cuando me pregunté ¿cuándo me olvidé de mí?, y comencé a percibir que estaba repitiendo la historia. Pese a estar concentrada en la parte de reflexión teórica no tenía ganas de investigar u ahondar en la parte práctica, solo quería irme y soltar.

D. Cuarto momento

Setiembre – Octubre – Noviembre – Diciembre

¿Cerrar?

Al reiniciar el ciclo de estudios se nos informó que algunos terminaríamos en el mes de marzo del 2020, es decir, tendríamos que extender nuestro tiempo de investigación. Nos dijeron que era una manera de ayudarnos a culminar el proceso de manera adecuada. Esto es algo que no me incomodó, uno como persona llega a entender que las cosas tienen su tiempo, su proceso, por lo que se asumen estas indicaciones con más tranquilidad.

Si bien desde el inicio del proceso decidí trabajar con mi voz, en el camino me di cuenta que esta era realmente importante para el hecho escénico. Surgió entonces la pregunta: ¿qué hago con mi voz y cómo la trabajo, qué de ella voy a trasladar a la escena? En un intento de responderme, veía a mi abuelita, Martha, quien se había mudado hace unos meses con nosotras, y recordé algo que es recurrente en mi mamá, ella suele equivocarse al darme datos familiares. Fue cuando decidí preguntarle a mi abuela, que es quechuahablante, por mi bisabuela, me dijo que se llamaba Marcelina. Es decir, según mi mamá, mi bisabuela se llamaba Micaela, pero en realidad se llamaba Marcelina. Es entonces que comencé a repasar las historias de mis antepasadas.

Compartiré un extracto de estas historias en las siguientes líneas. Mi bisabuela Marcelina fue víctima de calumnias y acusada de infidelidad. Su esposo estuvo varios meses fuera de casa, en ese tiempo ella se embarazó. Él la acusó de infiel y la mantuvo cautiva en un cuarto de latas en un descampado de Puno, durante 3 meses. Ella logró escapar, pero desde ese momento no volvió a ver a su hija, mi abuela Martha. Marcelina había sido ultrajada por su cuñado, todo el tiempo que su esposo estuvo de viaje, por eso quedó embarazada. Mi abuela Martha se casó dos veces, la primera fue con mi abuelo Román, padre de mi mamá. Sin embargo, cuando mi mamá tuvo 4 años, mi abuelo falleció. Mi mamá afirma que mi abuelo era un hombre excepcional. Mi abuela se casó por segunda vez y fue en esa relación que fue víctima de violencia. Mi mamá, María, fue víctima de violencia desde que mi abuelo dejó de existir, su padrastro la maltrataba, por eso se escapó a los 8 años y comenzó a trabajar en hogares. Cuando regresó a su casa, con su madre, la comprometieron con mi papá, no fue su decisión, sino la de su madre y padrastro. Al lado de mi papá, mi mamá volvió a ser víctima de violencia. Al cabo de varios años ella terminó con esa situación.

Con esta información comencé, nuevamente, a crear; buscaba imágenes que me hicieran pensar en nacer, en el mar. Probé algunas cosas, como hablar en escena mientras se escuchaba el sonido de la lluvia y parir como si fuera mi madre. También trabajé la imagen de ellas dándome a luz.

Sin embargo, ninguna de estas imágenes llegó a la puesta en escena final. Después de este proceso decidí escribir, el resultado de ese impulso son las siguientes líneas.

D.1. Mi voz es mujer

Cuando nací grité, lloré... mi nombre fue y no fue.

Claudia, ¿quién es? Hola Marisol.

Cuando nací, solo estuvo ella. Ella y yo, ella y yo. Mar... Mar... Mar... Mar... y, aun así, dije: «¡Papá!».

Gritos, gritos, gritos, balbuceos ensordecedores, tantos, tantos, tantos, que me volví sorda... sorda, sorda, sorda de palabras fuertes, sorda de palabras graves, sorda de palabras inundadas de cuchillos y botellas rotas con furia. Una parte de mí decidí. Decidí escuchar solo las melodías... y me volví sorda, sordamente feliz... sordamente infeliz...

¿Qué es mejor? ¿Ser ciega o ser sorda?

También me volví ciega, así como decidí escuchar solo lo que me gustaba, hice lo mismo con mis ojos... esto es espléndido, pero a la vez tampoco lo es... poder apreciar la belleza en lo sencillo. Pero, dónde están las otras cosas... no se notan... ¿dónde están? ¿Dónde?

La inocencia es algo heredado, la compasión también lo es...

Mar... Mar... Mar... Mar...

Emociones, las emociones embargan. Grito en silencio... porque si grito, golpeo, golpeo como aprendí... sangre... sangre... Los colores de siempre, verde, morado, azul, manchas grandes... y entonces, emociones atrapadas en un cuerpo que adolece...

¿Libertad, dónde estás?

La voz y la mar...

Mi voz... mi voz... ha sido atrapada desde que existo. Nunca existió. Mi voz... mi voz no es palabras, mi voz es pensamiento, no sale de mi boca o no salía de ella... mi voz fue clausurada por el dolor, atrapada por las botellas rotas... Mi voz amanece en mí y no duerme, no para... Mi voz, ¿a qué suena? A balbuceos, como si fuera de otra lengua, no la entiendo, una lengua que no aprendí... una de mi garganta.

Mi garganta. ¿He vuelto a no tener voz? ¿Pero la tuve? ¡Sí...! Estuvo a punto de salir, salió, pero tropecé y decidí darme una última lección, ¡la última! Me encantaría pensar que así fue... que es mi última canción, pero no... es muy probable que no lo sea, pero que al menos sea... la misma piedra, en ese río... ese río largo, profundo y bello... un río hermoso... es mi río, donde encuentro todas las piedras y al cual a veces decido ir... mi río, mis piedras, mi voz...

Pronto saldré y pronto la volveré a curar...

Mi voz, a punto de salir o salió, sí... sí salió... pero volvió a ocultarse. Tuvo miedo, mucho miedo, eso pasó... y se aferró a lo primero que encontró.

Mi voz, está compuesta por mi inocencia y mi compasión... Le falta algo más. Dejó los cuchillos y las botellas rotas porque nunca la hicieron feliz. Mi voz sorda y ciega. Por esos mismos cuchillos y botellas... mi voz compasiva e inocente, por esas mismas botellas y cuchillos. Mi voz curiosa y amable, mi voz eterna, que no se apaga, que no se apagará, la recuperaré... te recuperaré y otra vez saldrás, pero ahora, ahora quizá descubramos algo más que de verdad nos pueda cuidar... ahí vamos, ahí vamos a aprender, a aprender...

Mar, mar, mar, mar, mis botellas rotas y mis cuchillos.

Mi voz.

En esta suerte de poema resumo la unión de mis mamás y yo, de cómo el hilo ha recaído en mí y cómo esto no es fortuito. La palabra mar, asumida además como una sigla, me sigue por alguna razón que espero

descubrir, por ahora sé que cuando trato de equilibrarme me voy al mar y dialogo con él. Agregaré aquí que ninguna de mis mamás tuvo la intención sobre nuestros nombres y la primera sílaba. Por ejemplo, yo me iba a llamar Claudia, pero mi madre al momento de darme a luz se encontraba sola en el hospital porque mi padre no deseaba estar presente ya que no quería recibir a otro niño varón, así que por este motivo una enfermera, por el apresuro de registrarme le hizo escoger a mi madre un nombre que derivara del suyo, por eso me llamo Marisol. Mi vida es incierta, cuando mi mamá me contó sobre mi nombre recordé que ella me celebraba los cumpleaños el 9 de marzo, pero al ver mi acta de nacimiento a los 17 años me di cuenta de que era el 10 de marzo. Mi madre dice que nací justo a la medianoche, en el acta dice que nací a las 00:10 a.m.; sea como fuera, viví engañada 17 años de mi vida. La vida es incierta, lo que tiene que venir, vendrá, y todo se dará en el tiempo que deba darse.

Tenía claro lo del poema, pero no cómo podría aparecer. Después de probar varias cosas, decidí crear imágenes con el tema de volver a nacer, tanto con el cuchillo que nombro en el poema, como con la sangre, incluí también las botellas rotas y las comisarías. Descubrí así cómo llevar la imagen del poema y de lo que le seguiría. El cuchillo y la botella rota hacían referencia a mi ambiente familiar, siempre violento a nivel físico y verbal. Recuerdo que mi mamá dormía con un cuchillo en la cabecera de la cama, recuerdo que le veía los moretones en el cuerpo, con sangre. Recuerdo que siempre estábamos en la comisaría, y que este espacio me resultaba un ambiente familiar. También recuerdo que ahí desarrollé mi odio por los policías, por el atropello a las víctimas de violencia doméstica, lo cual era descomunal, típico de los 90 aquel trato, y lamentablemente aún en el presente. Para crear estas imágenes, me recordé parada en la esquina de mi casa, tenía unos 7 años y veía cómo mi mamá y mi papá estaban a punto de pelear, ella tenía un cuchillo en la mano y una botella rota, él estaba borracho. Mis vecinas y vecinos estaban alrededor tratando de separarlos y yo estaba inmóvil, mi mamá minutos antes me había ordenado no llorar, y que sea «macha», es decir, fuerte.

En base a este recuerdo creo el instante donde confronto, de manera metafórica, uno de los hechos más traumáticos de mi vida. Represento, a partir de mi madre, cómo llego a creer que ser fuerte es algo de hombres, algo de machos. El cuchillo es también un elemento que nombra Mouawad en su obra: «La infancia es un cuchillo clavado en la garganta» (W. Mouawad, p. 65). Por todos estos motivos, el amor de pareja para mí siempre ha sido y, quizá siempre será, un enigma. Tengo 29 años y aun no sé qué significa tener un compañero con quien compartir todos mis momentos. Siempre pensé en enamorarme con pasión de alguien y que este me corresponda. Después de varias cosas me he dado cuenta de que no creo en el amor, debido a la vida de pareja que tuve como ejemplo, me refiero a la de mis padres. Además, la influencia de los medios me hizo creer en el amor romántico. Por ese motivo, en mi hacer ejecuto la mímica de dos canciones, una habla del amor romántico y la otra de cómo uno se destroza en función de la otra persona. Esta parte de la puesta es la más cambiante, debido a que corresponde a mi presente.

Hace unas semanas tuve mi primera cita con la psicóloga, nombraré esto solo esta vez. He iniciado con un proceso que no tuve la oportunidad de llevar antes, pero que era necesario. Gracias a este proceso conseguí soltar mi proyecto de tesis, ya que su proceso de creación me ha recordado todos mis problemas. En estos encuentros con la psicóloga descubrí algo que usé como parte de la puesta. Hasta aquí he descrito las peleas de mis padres. Sin embargo, mi madre siempre cuidó de mí para que no presenciara todo lo que sucedía, siempre me escondió debajo la cama o en el cuarto, en los muebles o donde sea. Además, cuando yo los escuchaba me tapaba siempre los oídos y cerraba los ojos, mientras me preguntaba: «¿qué es mejor, ser ciega o sorda?». Así lograba esquivar lo que sucedía.

En ese contexto, la psicóloga me hizo reconocer que esa es la manera en la que yo me confronto con situaciones que me duelen, asustan o me exponen. Evado mis problemas, prefiero no verlos y como recurso antepongo a las demás personas ocupándome de ellas y no de mí. Probé un ejercicio que ella me dejó, me tapé los oídos y cerré los ojos para no

escuchar nada, sentí la presión de mis manos y recordé que eso era lo que siempre escuchaba, los músculos de mis manos presionando mis oídos, ese era mi silencio. Ese no silencio fue el dispositivo al momento de recrear las partes en tiempo presente que están sujetas a cambio. Son estas todas las imágenes que he trabajado hasta el momento.

Para terminar, esta es la primera vez que escribo casi todo lo que sucedió durante mi proceso creativo. Ahora puedo afirmar que intentar de todas las formas posibles y estar siempre en disposición a crear me ha llevado a mantenerme siempre a la expectativa de lo nuevo. En las cosas más sutiles es donde he podido hallar mayor inspiración. También me gustaría agregar que cuando se tiene la intención de crear desde heridas propias muy profundas se debe estar en la disposición de enfrentar situaciones difíciles. Este proceso no ha sido fácil por la fuente de información, he removido los cimientos de mi identidad y esto no ha sido tan grato ni llevadero.

4.8. Estructura del hecho escénico: curación

En el espacio escénico se encuentra colgado un vestido rosado de extensión prominente, debajo de este se haya una silla de madera, la cual está cubierta por el vestido hasta la mitad de su cuerpo. Al lado derecho del vestido se haya un cuchillo de cocina conectado con un hilo de tejer que pasa por medio del vestido y se conecta con otro cuchillo que está al lado izquierdo. Ambos están en el piso y cada uno dentro de una bolsa de mercado. Justo al pie de la silla se haya un montículo de tierra de abono, dentro del cual hay papas enraizadas y crudas. Delante se visibilizan tres columnas de cajas de cerveza (que cubren todo el elemento antes nombrado). Delante de ellas, a ras del público, justo en el medio del pasadizo, se encuentra el montículo de tierra de abono, alrededor de esta he ubicado una botellita de agua florida, un ramo de hojas de eucalipto, una canasta que lleva un molde de queso puneño, un tazón con agua y un vaso. Dentro del montículo coloco cierta cantidad de papas recién sancochadas. El público está sentado alrededor, en media luna, simulando un espacio de fiesta patronal. Hay un pasadizo justo en el medio.

Momentos/cuadros

A. Ingreso del Chuto

A.1. Chuto bailando

La luz está apagada y se escucha la canción de la tunantada a todo volumen. El Chuto ingresa bailando al ritmo de la música, mientras la luz se va prendiendo poco a poco. El Chuto interactúa con el público; coquetea con las mujeres y compite con los hombres. Toda esta acción es solo a través del cuerpo.

A.2. Interacción con el público

Después de presentarse, reacciona frente a las cajas de cerveza e invita a dos varones a desarmar la torre de cajas y buscar cerveza dentro de las mismas. Al terminar de revisar las cajas y encontrar las botellas de cerveza llenas, el Chuto les invitará a tomar. De esta manera inicia el juego «quién golpea más fuerte», el Chuto resuena su cinturón de cuero en el piso y lo ofrece animando a competir a sus invitados (los dos hombres que invitó a tomar). Termina dicha competencia a causa de la exposición de violencia del Chuto. Él bota a sus participantes.

A.3. Aceptación

La atmósfera se torna violenta cuando el Chuto persiste en golpear la parte del piso con el cinturón. En medio del éxtasis de los golpes, el Chuto comienza a desvestirse para estar más cómodo mientras golpea, el ánimo cambia y mientras se desviste se debe percibir la incomodidad con respecto de la ropa y de lo que se está haciendo. Al finalizar, es mi cuerpo de mujer el que queda en evidencia. El cuerpo desnudo tiene escritas frases misóginas que se suelen usar en Perú, en mi entorno.

B. Reconociendo

B.1. Guerra

Con el cuerpo desnudo, y compartiendo la mirada con el público, se da inicio al sonido de bombardeos de guerra. Esto me llevará a esconderme

entre los montículos de cajas de cerveza. Pasaré de uno a otro hasta llegar al vestido, me sentaré luego en la silla de madera y me cubriré con el ruedo del vestido.

B.2. Teorema

Al sentarme en la silla colocaré mis pies con cuidado dentro del montículo de tierra que se encuentra justo al pie de la misma. Respiro profundo y suelto el teorema. Al estar cubierta por la transparencia del vestido, me vuelvo una sombra parlante.

B.3. Papas desde el vientre

Al terminar el teorema comienzo a sacar las papas crudas que se encuentran en el montículo y las paso por mi cuerpo, desde la punta de mi pie hasta llegar a mi garganta. Luego me coloco de perfil para que pueda verse la sombra y la acción que se está llevando a cabo. De esa manera termino por sacar todas las papas que se encuentran en el montículo.

C. Renacer

C.1. Feto

Después de lanzar las papas, me tiro al piso en forma fetal dando la espalda al público. Suena la composición «Claro de luna» y mientras se escucha la música comienzo a moverme lento y volteo para dar pase a la siguiente fase.

C.2. Sangrado

Me quedo de pie, y en un impulso que proviene de mi vientre, corazón y garganta saco de mi boca sangre (falsa) como un vómito que se chorrea justo delante de mí. Avanzo hacia el público dando pasos colocando la huella de la sangre como camino.

C.3. ¡Corre!

Suena un poema en *off*. Tras haber avanzado hasta el ras del público, dispongo a trasladarme justo delante de la primera fila, y comparto la

sangre, rosando sus dedos. Camino y corro, delante de ellos, hasta quedar exhausta. Se termina de escuchar el poema.

D. Aprender a hablar

D.1. Mímica de Mon Laferte

Termino tirada en el suelo y, al escuchar una canción de amor romántico, comienzo a moverme de manera distorsionada tratando de gesticular el sonido de la canción.

D.2. Narración de la máchica

Al finalizar la canción, me acerco a la silla, me siento en ella y abro una cerveza que está ubicada al lado de la silla, pero cubierta con una bolsa de mercado. Empiezo a tomar desde el pico de la botella y cuento mi anécdota de la máchica.

D.3. Cuchillo y botella

Al terminar la anécdota. Comienza a sonar la canción de Buika, trato de entonarla, reviento la botella en la silla y descubro el cuchillo que está colgado a mi izquierda, con ambas manos corro hacia el público y grito «¡Mamá mírame, no estoy llorando! ¡No estoy llorando! ¡Mamá mírame, soy macha! ¡Soy macha!»

E. Encuentro con el vestido

E.1. El vestido

Al estar conectados, el cuchillo y la botella, con hilo de tejer al vestido, este terminará cayendo cerca de mí y al verlo me lo pondré.

E.2. Limpio

Con el vestido puesto comienzo a limpiar y ordenar mi espacio.

E.3. Saco las letras

Al ver el espacio descubierto, leo lo que dice en el piso, lo saco. Inmediatamente después boto el rollo de *masking tape* detrás de la silla.

F. Curación

Me acerco al montículo de tierra. Inicio el ritual de la Huatia, mientras descubro las papas sancochadas, me lavo las manos, me las seco y me rocío un poco de agua florida, la comparto con el público. Hago el ritual de la Huatia en quechua y, al terminar, comparto las papas y saco el queso partiéndolo con el cuchillo que cuelga de mi vestido. Mientras todos comen comienzo a hacer mi propio ritual, que nace del pacto de Nawal con la abuela. Quemo una hoja de eucalipto y dejo que sus cenizas caigan en la tierra, justo en el medio, luego vierto tres chorros de agua nombrando a mi bisabuela, abuela y mamá. Cierro el ritual y me paro.

G. Soy solo un ser humano

Me saco el vestido y camino por el pasadizo que se encuentra frente al público, comienzo a contar la historia de mi mamá y de mi abuelo. Del cómo es que ese amor produjo en ella la fuerza para iniciar la ruptura del hilo de dolor.

H. Lluvia torrencial

Al terminar el pasadizo, al decir «lluvia torrencial», comenzará a llover dentro de la sala, justo arriba de mí, lavando la pintura de mi cuerpo.

4.8. Cuadro de comprobación

Identificaré las características del performance en cada cuadro.

Características de la performance		Liminalidad	Acontecimiento		Cuerpo performático	
			Espacio	Tiempo		
Momentos	Orden cronológico de la performance					
A	Ingreso del chuto	1) Chuto bailando	Cumple. Entre obra de teatro o festividad patronal.	Cumple. Se distorsiona la sala de teatro con una fiesta patronal.	Cumple. El tiempo depende de conseguir la interacción con el público.	CUMPLE
		2) Interacción con el público	Cumple. Entre obra de teatro o festividad patronal.	Cumple. Se distorsiona la sala de teatro con una fiesta patronal.	Cumple. El tiempo depende de los participantes.	CUMPLE
		3) Aceptación	Cumple. Limbo entre el Chuto y yo.		Cumple. El tiempo depende de conseguir la interacción con el público.	CUMPLE
B	Reconociendo	1) Guerra	Cumple. Metáfora de violencia para el cuerpo de la mujer y guerra civil.			CUMPLE
		2) Teorema	Cumple. Inteacción con el público.		Cumple. El tiempo depende de los participantes.	CUMPLE
		3) Papas desde el vientre				CUMPLE
C	Renacer	1) Feto				CUMPLE
		2) Sangrado				
		3) ¡Corre!			Cumple. El tiempo depende de conseguir la interacción con el público.	CUMPLE

El cuadro continúa ►

Características de la performance		Liminalidad	Acontecimiento		Cuerpo performático
			Espacio	Tiempo	
Momentos Orden cronológico de la performance					
D	Aprender a hablar	1) Mímica de Mon Laferte	Cumple. Entre danza y movimientos distorsionados.		CUMPLE
		2) Narración de la máchica	Cumple. Interacción con el público.		CUMPLE
		3) Cuchillo y botella	Cumple. Momento crítico para el público. Transgredo.		CUMPLE
E	Encuentro con el vestido	1) El vestido			CUMPLE
		2) Limpio			CUMPLE
		3) Saco las letras		Cumple. Depende de cuanto me tome hacerlo.	CUMPLE
F	Curación	Cumple. Ritual andino con mi ritual.	Cumple. Espacio de chacra por el ritual de la Huatia.	Cumple. El tiempo depende de la interacción con el público.	CUMPLE
G	Soy solo un ser humano	Cumple. Entre cuenta cuentos y performance.	Cumple. Entra entre el público.	Cumple. El tiempo depende de conseguir la interacción con el público.	CUMPLE
H	Lluvia torrencial	Cumple. Lluve dentro de escena.	Cumple. Aparento que me voy y uso parte casi externa del escenario.		CUMPLE

4.9. Análisis crítico reflexivo

Comprobación del hecho escénico basada en criterios de Jorge Dubatti.

Adecuación: lograr empatizar o no con el público, lograr que sea un compañero o compañera dispuesta a viajar. Mantener el interés del público en toda la puesta.

Con la performance como mediadora de mi trabajo escénico, la existencia de una cuarta pared es nula. Esto quiere decir que, desde mi ingreso, debe darse el compartir con el público, el convivio. En mi caso esto sucede. Doy inicio ubicando al público en una fiesta patronal con el Chuto presente, esto hace que la puesta consiga sostenerse de principio a fin. Sin embargo, la parte del poema con la sangre es algo que se percibe monótono, no consigo aquí mi objetivo, por lo que presumo haré cambios en el futuro.

Eje técnico: que la técnica sea acorde a la tendencia escénica que se realice. Este trabajo es de técnica cerrada o de técnica abierta.

La performance es liminal, por lo tanto pertenece a las técnicas abiertas. Mi trabajo no es de orden cronológico. Además, hago uso de diferentes elementos que connotan momentos muy intensos y provocan a una atmósfera en la que se aprecian los repentinos cambios emocionales.

Relevancia poética y simbólica: el tema que se desea trabajar debe de estar presente o ser visible.

Abordo como tema la descolonización de la mujer en el Perú, parto de mi propia historia. Evidencio el tema desde el primer cuadro hasta el último. Cada uno de ellos se sostiene en el otro, no por secuencia de tiempo, sino por el uso de los símbolos. Me explico, por ejemplo, inicio la puesta con todos los elementos en escena, algunos expuestos, otros no. Hay una oración pegada con cinta *masking tape* en el piso, mi acción es arrancarla durante el antepenúltimo cuadro, en ese momento intento redondear la idea de descolonización, es un acto de rebeldía para manifestar mi rechazo contra la imposición colonial y su sistema opresor.

Relevancia ideológica: una obra tiene su propia ideología o cosmovisión de mundo.

La performance nace de un lugar de protesta, es una acción que encuentra su origen en los grupos marginados. En mi caso, mi hecho escénico es de ideología feminista. Lamentablemente, el término es muy tergiversado, lo que ha generado la creación de diferentes grupos que se oponen a ella, como «los pro-vida».

La transformación o recursividad: que pueden generar cambios en el orden social.

Si las espectadoras llegan a tener un convivio pleno con mi acción escénica, tienen la posibilidad de iniciar su propio proceso de descolonización.

La teatralidad singular del teatro: existe o no convivio en el acontecimiento. Teatro. Arte.

He observado que si no pierdo la mirada abierta con el público, los mantengo prestos a viajar conmigo, a empatizar.

En esta parte se visualiza cómo ha sido necesario para mí adentrarme en la vida del autor para poder trasladar su historia a la mía. Siempre he tenido presente que el personaje no existe y esto me ha ayudado a saber que el autor crea desde su vida y no solo de manera metafórica.

Gracias a la globalización los países hemos aprendido a reconocernos y apreciar que somos más parecidos de lo que creemos, pese a la distancia o los diferentes continentes. Por esa razón me ha sido factible conectar la historia de Nawal con la mía.

Durante este proceso de investigación he podido reconocer la estructura de mi pensamiento. He descubierto mi orden. Esta es la primera vez que registro mi creación de esta manera, ahora entiendo que parte importante de mi proceso es estar alerta, dispuesta, en el presente. Pero este estado no es de fácil acceso, además hay circunstancias en las que no

funciona, por eso ha sido necesario buscar profundamente en mí misma y recordar muchos traumas que hubiera preferido olvidar. Sin embargo, quería entregar mi verdad, aquella en la que creo.

4.10. Conclusiones

Este ha sido un largo y extenuante viaje. Si bien he descubierto muchos porqués, considero que hacerlo desde las artes es y puede ser hiriente y a la vez transgresor. Una persona debe estar preparada emocionalmente para este tipo de procesos. Al principio no sabía dónde ni cómo buscar, pero con el tiempo comprendí que mi investigación ameritaba que estuviera en escena y me expusiera, pero no como suelo hacerlo, sino comprendiendo desde la escritura el cómo y por qué funciona de esta manera. Es así como después de trabajar desde la performance y aceptarme como un ser humano de pensamiento abstracto, me fue posible comprender, desde la forma de occidente, mi proceso, mi cuerpo, en parte de ADN indígena. Aceptar esta otra manera de saber me permitió llevar un viaje más tranquilo y sin peripecias. Fue así que emprendí por fin la investigación teórica, he tenido que ser coherente con mis principios y seguir el proceso con mujeres que investigan. ¿Por qué? Particularmente creí que mi aprecio por la naturaleza venía solo de mi madre, ella me enseñó a respetar el mundo, sus representaciones y su inocencia. Ahora sé que todo eso viene de más atrás, que era parte de mi ADN, de mis antepasadas, las cuales han podido vivir en armonía con la naturaleza.

Es cierto que he nacido en Lima y no he tenido la oportunidad de acercarme más al campo, sin embargo, desde mi hibridez no he dejado de conectarme con la naturaleza. Eso hizo que el encuentro cultural en mi ser amerite que en mi investigación se incluya sociólogas, antropólogas y demás. A mí me resultaba necesario entender y ver cómo se creó el mundo desde un plano científico, desde la biología y anatomía. Es por eso sin duda que la voz y lucha de Fox Keller me resuena y me parece tan certera. Por otro lado, Butler con el término de «corporalizar», y Peretti, me hicieron comprender que el descentrarse no puede ser tan gratuito, debe ir sujeto

de razones coherentes. Todas estas pensadoras hicieron un acto de rebeldía desde sus lugares, impusieron con razones concretas su conocimiento, así como su descubrimiento.

Esta cualidad es inherente también a la performance. Fischer, en una mirada profunda del término, me ayudó a enmarcar lo que es la performance, un espacio que trabaja con lo subjetivo. La performance es un arte escénico rebelde y de libertad, una fiel acompañante de grupos marginados. Además, ha sido y es una gran compañera feminista, un espacio seguro donde crear para reclamar y hacer escuchar nuestra voz. Por último, Diana Taylor, quien se luce con su defensa del saber distinto, acredita la necesidad de apreciarlo, de apreciar todo lo marginado por ser diferente, por no ser hegemónico o dispuesto para el hombre, por no ser occidental o eurocentrista.

Yo tenía que ocupar un espacio por la obligación de entrar en un orden. Ocupé el lugar menos favorable, pero ahora que soy consciente de eso, no me van a parar, no me van a callar.

La revolución será feminista o no será.

¡Abajo el patriarcado!

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcázar, J. (Setiembre del 2001). Mujeres y performance: el cuerpo como soporte. *XXII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA)*. Washington D.C., EE.UU.
- Alcazar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. *En Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, pp. 331-350.
- Arriagada, Galia (2013). *Performance: Intersticio e Interdisciplina*. (Tesis de posgrado) Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Arroyo, P. (2004). *Tiempo, historia y violencia social: El caso del Líbano*. (Tesis de posgrado) Universidad Complutense de Madrid, España.
- Articulación Regional Feminista. (2018-2019). *Retos y oportunidades de las instituciones encargadas de cerrar la brecha de desigualdad entre hombres y mujeres en América Latina: buena mirada a través de la transparencia*. Lima.
- Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Madrid: CÁTEDRA.
- Bolzman, C. (2012-09). Elementos para una aproximación teórica al exilio. *Revista Andaluza de Antropología*, 3, pp. 7-30
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Cruz, M., Ortiz, M., Yantalema, F., Orozco, P. (2018). Relativismo cultural, etnocentrismo e interculturalidad en la educación y la sociedad en general. *ACADEMO*, 5-2, pp. 179-188.
- Clifford. (1983). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- C. Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Estética.

- De Peretti, C. (1989). *Jaques Derrida: Texto y Deconstrucción*. Madrid: Editorial del Hombre Anthropos.
- Degregori, C. (2003). Perú: identidad, nación y diversidad cultural. Recuperado de http://interculturalidad.org/numero01/b/arti/b_dfo_030404.htm
- Derrida, J., Thevénin, P. (1969-01, 02, 03). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, 32-33-34, pp.5-31.
- Farina, C., Machado, R. (2017-04). Arte y vida en Deleuze. Formación estética y políticas de lo sensible. *Educação*, 1-4, pp. 113-121. Rescatado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1171/117150748009/117150748009.pdf>
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica Teatral*. Madrid: ARCOS/LIBROS S.L.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.
- García, N. (2004). La globalización; objeto cultural no identificado. En *Globalización y diversidad cultural, una mirada desde América Latina*. Lima: IEP Ediciones, pp.89-117.
- Geertz, C. (1983). *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Recuperado de https://metodos.files.wordpress.com/2008/03/descripcion_densa.pdf
- Jameson, F. (1992). *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Keller, E. (1991). *Reflexiones sobre el género y la ciencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Chile: Editorial Fundamentos.
- Lion, J. (2012). Líbano 1975-1990: ¿teatro de confrontación internacional o fuente de inestabilidad regional? *Revista Paz y Conflicto*, 5, pp. 66-92.
- López F. (2008). *Breve Historia de la Mitología Griega*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L.
- Lozada, B. (2008). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. La Paz: Producciones CIMA.
- Pinto, L. (2003). Saber y conocer en las tragedias de Sófocles: Introducción a un estudio léxico. *FORTVNATAE*, 14, pp. 149-186.
- Martinez, V. (9 y 10 de mayo del 2013). Mujeres andinas y multitemporalidades: la perspectiva de género en Silvia Rivera. *Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo*. Congreso llevado en Mendoza, Argentina.
- Manero, R., Soto, M. (2005-01). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 10-1, pp. 171-189.
- Mesa, A. (2019-07). AntígonaS, un ejercicio teatral de fortaleza, sororidad y resiliencia. *Estudio Teatro*, 3-Año 2, pp. 77.
- Mohanty, C. (1994). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. *Discurso y teoría poscolonial*. New York: Prensa de la Universidad de Columbia, pp. 1-23.
- Morán, D. (05 de marzo del 2014). Wajdi Mouawad: «Dentro de mí hay un insecto detestable». *ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/libros/20140301/abci-wajdi-mouawad-dentro-insecto-201402282009.html>
- Mouawad, Wajdi. (2013). *Incendios*. Traducido por Perez, H. Francia.

- Mouawad, W. (2018). El alimento del artista: *Complejo teatral de Buenos Aires*. Recuperado de: <https://complejoteatral.gob.ar/nota/el-alimento-del-artista>
- Pajuelo, R. y Sandoval, P. (Ed.). (2004). *Globalización y diversidad cultural, una mirada desde América Latina*. Lima: IEP Ediciones.
- Perales, L. (17 de setiembre del 2010) Wajdi Mouawad; Mi vida me sirve de laboratorio sobre la guerra, el exilio, la familia. *El Cultural, Semana 917*, pp. 46-47.
- Pérez, R. (Noviembre del 2012). Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica. *Actas del Congreso Internacional "América Latina: La autonomía de una región", XV encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, organizado por el Consejo Español de Estudios.
- Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001). *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima: IEP Institutos de Estudios Peruanos.
- Quijano, A. (2004). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Globalización y diversidad cultural, una mirada desde América Latina*. Lima: IEP Ediciones, pp. 228-281.
- Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- Renault, N. (2009). The Performance of Identity in Wajdi Mouawad's *Incendies*. (Tesis de posgrado) University of Alberta, Edmonton, Canadá.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra rota.

- Sevilla, E. (1997). El trabajo de la representación. *Stuar Hall*, pp. 13-74.
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Vicente, A. (08 de febrero del 2014). El rey de la tragedia se llama Wajdi Mouawad. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/02/05/actualidad/1391606496_023643.html
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. D.F. México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2015) *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Editorial Cátedra, S.A.



Fotografía: Paulo Yataco



Fotografía: Paulo Yataco

**La autoficción como visibilizador
de la construcción social de la culpa
en Segismundo en *Encerrar a un
torcaz*, texto generado a partir de
*La vida es sueño***

De Christopher Gaona

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

*A los que les hice falta al irme
A los que me hacen falta ahora, a los que me harían falta si se van
y a los que siguen conmigo
aunque a veces yo mismo me voy*

*No me van a alcanzar los brazos
la vida para
abrazarlos*

Gracias

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

*Ismael, Guisela, Alex, Hernán, Magda, Giovanni, Richard, Mariela, Dany, Oscar, Deysi, Ezzio,
Marvin, Nely, Abel, Nena, Marcos, Enrique, Elisa, Nelly, Julio, Leandra, Emanuel, Joselito,
Noelia, Nicole, Alfredo, Bryan, Sergio, Jano, Héctor, Trei, Karla, Lupe, Alejandra, Ana, Sharon,
Hiro, Nella, Lucy, José, Jesús, Andrew, Kathy, Wilber, Mía, Emmanuel, David, Alexis, Omar,
Juan, Kenyi, Giglio, Diego, Camila, Liz, Ernesto, Manfredo, Wengle, Bea, Roni, Aldair, Colocho,
Bruno, Vania, Menacho, Alejandro, Lucia, Alejandro, Chamo, Aldo, Godo, Vico, Marisol, Lorena,
Juana, Jesus, María, Nery, Flaco, Javier, Rómulo, Jorge, Yasmín, Lucía, Franco y Muriel.*

A los maestros que me hicieron ver que la crisis es un nuevo punto de vista.

A Yasmín, Carlos y Daniel, por la fe (que ahora es mía); Santiago y Ernesto, por el cariño; Natalyd, Carla y Juanito, por el impulso; Pilar, Marcela, Lili, Martina y Mirella, por hacerme buscar mi voz; Ernesto, Maura, Rafael, Arturo y Cipriano, por los años que me regalaron; a Haysen por obligarme a buscar la forma ante la negación; a Draco, Juan y Alejandra, por ampliar mi perspectiva.

Y a Lucía, por el entendimiento y el cómo me ha sostenido, incluso, a esta vida.

A la Escuela entera, por los años brindados, y por sus nuevos vientos.

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

El presente trabajo está acompañado de una necesidad de abordar la problemática social de la culpabilidad por medio de lo íntimo y personal de la autoficción, explorando las posibilidades de esta tras la aplicación de la estrategia deleuziana de la deconstrucción. Todo esto en busca de desnudar el poder instaurado, escondido, tras la necesidad coaccionada de subsanar el dolor sentimental de la culpa. Este procedimiento generará además un agenciamiento al personaje mediante un Otro autoficcional que pueda alzar su voz por el llamado culpable.

INTRODUCCIÓN

Manfred Rondón, actual coronel de la Fuerza Aérea, boina azul, peruano, ONU, condecorado por operaciones exitosas en Congo, África, caballero de la orden de San Judas en la cuadrilla número dieciocho, estandarte de la familia Llaza y de la familia Rondón. Ejemplo a seguir por todos: lo adoran mis tíos, mis primos y hasta mis sobrinos. Su camino es el camino a seguir para cualquiera con la responsabilidad de llevar el mismo apellido y la misma sangre; gran persona, gran ser humano, gran líder de escuadrón, pero, sobre todo, padre ausente.

A la sombra de ese relato casi religioso, yo, Christopher Rondón Gaona, que nací en una familia neocatecumenal, que fui estudiante del Colegio Seminario San Jerónimo, San Tarcisio, y otros varios santos más; crecí, rodeado de esa ausencia, una silueta bordeada con líneas punteadas y un vacío en medio de cada foto. Alguien tan venerado y elevado como mi padre era invisible para mí y por ello su presencia se transformaba en un «paraíso» al que yo, sin motivo, no tenía merecimiento. Como era pequeño, mi razonamiento suscribe la idea de que el culpable soy yo y hago una de las relaciones analógicas más importantes de mi vida respecto a la causa de esa ausencia y el pecado original: quizás yo también fui expulsado del Edén por alguna razón que no alcanzaba a comprender en ese momento, pero seguramente el castigo era congruente con algo que hice para que él se fuera de mi lado, ergo, debía portarme bien y hacer méritos para que se me perdonase y poder así volver. Me consideraba culpable, así que debía de hacer algo, decidir: seguir siendo culpable los siguientes años o intentar resarcir esa culpa que me había llevado a no merecer la presencia de mi padre a mi lado.

Sin embargo, no era el único al que una idea «moral» perseguía con una falta a llenar. Entre mis amigos, mis pequeños compañeros de clase, podía notar que no era una excepción mi intento de alcanzar la mirada de mi padre, o su extraña no aparición (pero veneración) cada tercer domingo de junio. Es más, las caricaturas que teníamos al frente cumplían una suerte de arquetipo de héroe que se buscaba incansablemente a sí mismo a la

sombra del gran relato paternal: de pronto estaba frente al televisor viendo a Gohan¹ seguir los pasos de un Gokú que, tras su muerte, entrenaba en el cielo con Kaiosama. En la saga de los androides, en un futuro distópico, él se quedaba a cargo de Trunks como único protector de la tierra, como otrora lo fue su padre en *Dragon Ball Z* (Toei Animation, 1989 -1993). Tampoco era raro encontrarme viendo, por enésima vez, los VHS de la trilogía original de *Star Wars* (Lucas G. & Lucas G. 1977- 1983); jugando con un palo de escoba sobre mi cama imitando las hazañas de Luke Skywalker, hijo del gran caballero jedi, Anakin Skywalker; y comprando las figuras de acción coleccionables de la película que hasta ahora tengo dentro de mis objetos más preciados. Esta búsqueda de identidad llenaba todo espacio de ficción y realidad y era muy parecida al mandamiento judeocristiano de «Honra a tu padre y a tu madre» (Éxodo 20:12). Su existencia me mantuvo dentro del adoctrinamiento del héroe que ya no está y que deja un camino para alcanzarlo. Sin embargo, en ese camino había un vacío que se transformaba en culpa cada que volvía a hacer la gran pregunta: ¿qué hice para que se fuera? Es precisamente esto lo importante: el culpable que, al no encontrar una razón para el castigo, termina por cuestionar a la ideología y la moral a la que se ha apegado el por qué querer llenar ese vacío: ¿qué he hecho para merecer esto?, ¿realmente soy culpable? O, en todo caso, ¿hay culpa? Al parecer la pregunta no era nueva, del libro de Nietzsche, *Genealogía de la Moral* (1996), interpreté que el origen de la moral —esa moral a la que me había apegado— termina por ser inmoral, pues su necesidad de ser tautológica respecto a lo que es bueno y malo termina por desembocar en el control del hombre. En ese sentido, la moral y lo que esta genere en la búsqueda de la identidad, como el sentimiento de culpa generado por una lejanía a una identidad socialmente correcta, no sería otra cosa que una suerte de conminador:

Se tomaba el valor de esos valores como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda duda; hasta ahora no se ha dudado ni vacilado lo más

1 Hijo de Gokú, el protagonista del manga y posteriormente muy conocido anime de Akira Toriyama (*Dragon Ball Z*) quien era de una raza de otro planeta, un llamado Saiyayin que se dedicaría a entrenar y proteger la Tierra de diversos enemigos.

mínimo en considerar que el bueno es superior en valor a el malvado. Superior en valor en el sentido de ser favorable, útil, provechoso para el hombre como tal (incluido el futuro del hombre). ¿Qué ocurriría si la verdad fuera lo contrario [...] de tal manera que justamente la moral fuese el peligro de los peligros? (Nietzsche, 1996, p. 23)

El malo como tal es señalado, culpado y otreado²; el significante colectivo de nuestra sociedad respecto a ese adjetivo es sinónimo de todo lo que no es cercano a lo moralmente correcto de esa misma sociedad. Es esta la posición desde la que quiero hablar: la culpa es una constante en la conservación del *status quo* social. Para hacer un ejemplo más cercano a este cuestionamiento, en el capítulo 10 de la segunda temporada de *One punch man* (Matsui, 2019, 4:10), se muestra en la niñez de Garou, el antagonista autodenominado Monstruo Humano, cómo él interpreta de injusta la relación que tienen los demás niños respecto a héroes en función a los monstruos, debido a que estos son vistos como entes malignos y culpables *per se*. En este caso, el héroe es Justice Man, quien está respaldado por Mach Woman y Little Justice, enfrentándose al Cangrejo Diablo, un monstruo que intentaba proteger el mar, pero que a final de cuentas es un monstruo. A pesar de ser los primeros quienes masacran al segundo en una pelea injusta, el hecho es celebrado por los niños por ser esto el *como debe de ser*. Sin embargo, cuando el Garou niño se pone de su lado, refutando la culpabilidad del monstruo, es cuestionado y aleccionado.

La vida es sueño lleva el cuestionamiento al castigo de esa culpa *per se* desde un inicio: «Apurar cielos pretendo ya que me tratáis así, ¿qué delito cometí contra vosotros naciendo? Aunque si nací ya entiendo que pecado cometí [...] pues es el delito mayor del hombre el haber nacido» (Calderón, 2001, p. 12). Es decir, Segismundo pregunta a las fuerzas superiores a él por qué se le considera culpable o malvado, sin hallar una respuesta más que su propia existencia. La escena ha sido puesta incontables veces en todo el mundo, habiendo comenzado en España en 1635, en donde la obra culmina

2 En referencia a Otredad, este término lo precisaré como la definición de una identidad mediante una diferencia con un «otro» que será, no solo distinto, sino también de menos valor.

con la magnanimidad del Rey Segismundo, quien tras haber sufrido ahora puede ser un rey más humano. Es claro que en ese momento la razón para el desarrollo de la puesta tenía un objetivo acorde a su tiempo, como lo es legitimar el providencialismo, la idea de que todo mal tiene una razón y la razón la tiene Dios. Sin embargo, esto esconde detrás de un disfraz el objetivo que el poder siempre ha tenido: el control. La interpelación que nace desde mi posición, en este punto, me ha llevado a proponer que la culpa es una construcción sociocultural y este precisamente es el tema que abordo en este trabajo.

En ese sentido, voy a mencionar los estudios de trabajos artísticos previos realizados al respecto desde diferentes ópticas en referencia a esta *sociedad culpada*. Empiezo con el caso de Lily Maeve Climenhaga, quien hace un estudio de la negociación de responsabilidad ante la culpa en la obra teatral *La piedra, Der Stein* en su idioma original, con *Marius von Mayenburg's Der Stein: (Un)Covering Memory* (Climenhaga, 2015). En este texto aborda el concepto de identidad a partir de los vacíos que generan las posibilidades de acierto o falibilidad de la memoria en referencia a un pasado nazi de los padres, y de los intentos por no identificarse con esta identidad culposa por parte de Heidrun al administrar qué cosas atribuir al pasado para saber qué recordar y qué no. Hay una culpa construida y tácita, no solo en quienes han pertenecido a este pasado nazi, sino también en quienes nacen de ellos, y esto se da incluso en la Alemania de nuestros días, tres generaciones después.

En referencia a la culpa, Gonzalo Quintero escribe *Crimen y teatro: valoraciones penales de la imagen del crimen en Shakespeare* (2001), artículo donde se abordan las distintas miradas sociales de los crímenes en el clásico shakesperiano, en función a la intención del autor, que es unir un código penal europeo en conjunto. La dificultad que propone el trabajo de Quintero, en este caso, se da porque cada sociedad tiene sus propias ópticas del crimen y el castigo, por lo que el sentido de culpa generado por la sociedad en relación al sujeto en cada espacio no podría ser homogéneo; llegando a la conclusión de que, de acuerdo al funcionamiento de cada

sociedad, la culpa tiene distintos estándares para el coaccionamiento del sujeto.

Otro trabajo que aborda la culpa es el de Alberto Conejero en el seminario de *La piedra oscura y Cliff (Acantilado): cruces entre la autoficción, la historia y la ficción* (junio del 2016), desarrollado en XXV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T). En este, el autor afronta el tema desde el estudio de su obra *Ushuaia* (2014) y propone al metadrama — haciendo referencia a García Barrientos— como método de tratamiento y confrontación de la culpa desde un segundo plano que resuelva el drama principal, ya que el metadrama configura la realidad en la que cree vivir un personaje y pone en jaque la veracidad de sus recuerdos. Este es el caso de Mateo, un nazi que carga con su pasado y que ha escapado hacia la parte más austral de Sudamérica en busca de un nuevo comienzo. Esto se suma a la autoficción porque, a pesar de no tener un referente concreto de ficcionalización, sí remite a los soldados nazis como personajes históricos a partir de los cuales se puede crear una ficcionalización. Abordo el tema en referencia a la culpa porque son los soldados nazis quienes reciben mayor señalamiento tras la Segunda Guerra Mundial, no solo por el holocausto que no es algo leve, sino porque la historia persigue al perpetrador y magnifica su culpa, aleccionándolo para que no vuelva a levantarse y se mantenga coaccionado a pedir disculpas constantemente. Hay que mencionar que aquí Conejero propone otros conceptos autoficcionales y también su propia visión teórica de la autoficción.

Para especificar: si la construcción social y cultural de la culpa es el eje de contenido, el estructural es la *autoficción*, pues esta nace dentro de la dialéctica de llevar dicha construcción sociocultural a escena mediante una óptica autorreflexiva. Patrice Pavis se refiere a ello diciendo que «el teatro posdramático es constantemente autorreflexivo» (Pavis, 2016, p. 48), sentido desde el cual la aplicación autoficcional tiene un importante lugar como herramienta en nuestra actualidad. Por ello, utilizaré también como antecedente el estudio de Mario de la Torre Espinoza: *Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell* (2014),

ya que Liddell ha centrado su puesta escénica en el espacio del «otro yo» autoficcionalizado, que está analogado a su cuerpo como inicio y eje central de una dramaturgia del dolor. Ella sostiene que el dolor es lo que construye y cataliza esta identidad. Para ella un cuerpo herido es la prueba narrativa de una constante afrenta del sistema, la muestra. Ergo, la visibilización de ese cuerpo herido es la desestabilización del sistema, por ello se crea, se escribe a partir de este, desde su agonía y, especialmente, desde el cruce con su intimidad, ya que el yo no es una construcción finita, sino que va armándose infinitamente en la conjunción de todos los *yoes* que hay alrededor, tanto el propio y más privado, como el ajeno y más externo a sí mismo. Esta es una mirada provechosa para mi investigación, sin embargo, la forma en que es llevada no es compartida, dado que Liddell propone una transgresión del cuerpo que, por ejemplo, en el caso de las agujas, dañan a la actriz y no es esta la forma en que he elegido autoficcionalarme.

Dos seminarios después del mencionado líneas atrás (en el 2016), precisamente durante el año 2018, en su edición XXVII, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) ofreció otra ponencia respecto a la autoficción, que también tomaré como antecedente. Tal es el caso de Margarita Piñero Piñero con *Autobiografía y autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos: En el oscuro corazón del bosque (reconstrucción del pensamiento del autor)* (2018), donde aborda el proceso de Alonso de Santos durante tres de sus obras para concluir con una propuesta de *autoficción* llamada *autoficción-confesión*. La primera será *Viva el duque nuestro dueño* (1975) en la que predomina la autobiografía y experiencia del autor prestada al personaje, esta sería una aproximación liminal a la autoficción. Luego abordó la obra *El álbum familiar* (1984), que sí se adentra en la fragmentación y la multiplicidad de *yoes* que compone la autoficción. Por último, prestaré especial atención a *El oscuro corazón del bosque* (2009), donde la memoria que propone Conejero a través de Barrientos (como hemos visto más arriba) no será el elemento transgredible que ponga en peligro la realidad, ya que no hay una búsqueda de reconstrucción de sí mismo, sino que este papel lo realizará el cuestionamiento del pensamiento que construye una realidad, que ya no será cotidiana, conformando así la autoficción-confesión.

Otro trabajo que voy a adicionar al estado del arte es el realizado por Mauricio Tossi, en el 2015, al que llamó *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. En él, Tossi afirma que la renovación de la situación social del retorno de la democracia posdictadura generó una respuesta artística cargada de la necesidad de nuevos *modus operandi* en los lenguajes teatrales posteriores a los setenta en Argentina. Es necesario mirar ahora hacia la autoficción como método de comunicación que enfrente a la memoria, de manera que el lugar tomado por las ideologías impuestas durante la dictadura sea reemplazado con una suerte de identidad. En referencia a Conejero, Tossi no propone descubrir el pasado y sus cambios, sino que propone cambiarlo, ficcionalizarlo como un método de justicia. Este es un escape a la historicidad de un personaje que yo propongo al unir ambas propuestas.

Adjunto aquí también la mención al trabajo de Minoe Juárez (2018), quien montó en escena su investigación *Poiesis recursiva en el monólogo Padre/Hija*, versión libre del monólogo *Padre/hijo* de Gonzalo Rodríguez Risco, en donde, ciertamente, hay una construcción ideológica que culpa al personaje propuesto por la actriz, frente a la que se yerguen sus razones en contraposición a lo que dicta la sociedad de la eutanasia. Hay entonces un cuestionamiento de lo que se construye socialmente como culpa, de manera que puedo tomarlo como antecedente. Aclaro que este trabajo debe ser considerado inédito y no pudo ser facilitado por la autora en físico, pero lo tomo como estado del arte pues pude ver la puesta escénica y su posterior sustentación.

Mi trabajo de investigación se dividirá en cinco capítulos. En el primero abordaré un planteamiento del problema en referencia a *La vida es sueño*, de donde desprenderé la idea de culpa de Segismundo y su construcción, a nivel de sociedad y cultura, lo que será el eje de contenido en el segundo capítulo. La autoficción será el eje estructural del tercer capítulo y lo abordaré en respuesta ante la culpa coaccionadora, dando origen en esta solución a *Encerrar a un torcaz*, que sería la ficcionalización del autor; analoga a la de Segismundo. Esto sería explicado como proceso y a nivel de puesta en escena en el capítulo cuatro.





Murió la Verdad de Francisco de Goya.

CAPÍTULO I

NACIDO PARA (MATAR) SER CULPABLE

Amparado en una pequeña referencia a la traducción latinoamericana de la película de Kubrick del 87, *Nacido para matar*, esa contradictoria misión para la que alguien nace, empiezo: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1635) tiene como tema la historia de Segismundo, el príncipe de Polonia, que ha sido encerrado desde su nacimiento por su propio padre, el rey Basilio, bajo la posibilidad de ser él, en el futuro, un rey tirano. Esta razón es suficiente, no como para matarlo, pero sí para mantenerlo cautivo y preso de su destino.

Los lamentos de Segismundo serán entonces los de aquel hombre que no entiende su pecado, ya que solo conoce la penitencia a la que ha sido condenado desde que tiene uso de razón. Como diría Ynduráin (2012), a partir de Enrique Rull, en referencia a este hecho en la obra: «hay una culpa o un pecado, no una simple maldición ni un deseo de no estar vivo, de no haber nacido» (p. 1).

El papel a desempeñar, dictado por algo que está por encima de nosotros, es una constante en Calderón, tanto en *El príncipe constante*, como en *El gran teatro del mundo*. Sin embargo, la parte del castigo sin razón, la culpa generada, es especialmente curiosa para mí. En este punto es necesario partir desde lo personal para encontrar lo social: Paul Ekman (2003, p. 62) señala que la culpa no está en el paquete inicial de emociones con que hemos evolucionado, lo que llevaría a pensar que la misma es un agregado, es decir, está construida. Bajo esta óptica subrayo que el sentimiento (la culpa en este caso) es el resultado de lo aprendido por una colectividad social. En este sentido, me sirvo de Abigail Huerta, quien a través de Bourdieu hace una revisión del por qué los sentimientos podrían ser tomados como un enlace para entender a la sociedad:

La sociología debe objetivar al mundo práctico tomando en cuenta lo que viven los individuos en lo más inmediato de su entorno, de tal forma que esta ciencia no se aleje de la realidad cotidiana de los seres humanos. [...]

La dialéctica entre lo personal e íntimo (los hábitos del individuo), con lo macrosocial (campos y espacios sociales), permite que se amplíen los objetos de estudio y analicen eventos como son los sentimientos. (Huerta, 2008, p. 2)

Del mismo modo Le Breton explica que «El hombre está conectado con el mundo por una red continua de emociones. Es impactado, afectado por los acontecimientos» (2013, p. 70), lo que querría decir que el sentimiento es un elemento político. Si lo personal (el nivel micro) es el resultado de lo sociocultural (el nivel macro) a lo que está sujeto el hombre y su ideología, entonces este es el resultado del contexto con el que fluctúa, por ende, su condición puede ser tomada como el resultado del impacto de la sociedad. Pero ¿para qué serviría hacer esto?

Huerta nos dice que «los objetos que ocasionan los sentimientos, a pesar de ser desconocidos o difusos en muchas de las ocasiones, pueden ser dirigidos y regulados por costumbres y ritos sociales de la cultura» (Huerta, 2008, p. 3). Es decir, el sentimiento de culpa al ser un resultado, refuerza el sistema ideológico al que la persona está sujeta y funciona como regulador o coaccionador social para la sociedad. Esto se habría dado desde hace muchos años, cuando la sociedad también influía en la manera de pensar del peruano colonizado por España.

El abuso, aun cuando deje de tener el aval del Estado y la religión, se perpetúa. De esta manera se establece un divorcio profundo entre el plano ético-jurídico y el de los comportamientos y costumbres. Desde entonces la historia del Perú tiene mucho de un castigo que busca una culpa que lo explique y de una culpa que no encuentra el castigo que cree merecer. (Portocarrero, 1987, p. 99)

Podría decirse que este estado social de culpa construida y coaccionadora a la que se refiere Portocarrero perdura hasta la actualidad en los modelos identitarios desarrollados en nuestra modernidad. Portocarrero (2001) define tres, los separa y nombra: el hombre militante, el exitista y el auténtico o autónomo. El militante es aquel que en pos de una búsqueda de felicidad encuentra en la sociedad un pecado y, en sí mismo, la clave

incansable para eximir ese pecado. Este nunca habrá hecho lo suficiente por la causa: «En el Perú el militante tendió a suscribir la llamada idea crítica, una visión de la realidad del país donde el rechazo asqueado del presente resultaba de la afirmación de una posibilidad de salvación» (Portocarrero, 2001, p. 18). Sin embargo, propongo darle una vuelta de tuerca al enfoque dado, no viendo solo el cómo el hombre militante encuentra a la sociedad como un objeto corrupto al que hay que salvar a toda costa, sino en el hecho de que el militante también se suscribe a una idea, a un modelo de ideología que lo excede y que protegerá incasablemente.

Propongo entonces tomar la idea de familia que incluye al padre como la noción a la que este no decidirá suscribirse, sino que estará suscrito, es decir, su militancia estará en función de querer pertenecer infatigablemente a un modelo brindado y legitimado por la ideología como ideal. En otras palabras, el sujeto está educado al amparo de una ideología desde que nace y esa educación es la que le hereda un ordenamiento, al que Lacan llama *Nombre del Padre* (Ubilluz, J.C, 2010, pp. 23-24). Para Lacan es el padre el que ofrece una estructuración del cómo funcionan las cosas en la sociedad, es decir, un sujeto sin ley sería un sujeto sin padre. Esta visión incluye una idea de realización que, pintada de rosa, conlleva un bienestar social. La publicidad y los medios de comunicación refuerzan estas ideas de bienestar y realización (o éxito) dentro de nuestras sociedades mostrándolas como sinónimo de buena economía, lo que deriva en lo que llamaremos hombre exitista. El que alguien no tenga padre no está dentro del modelo de éxito del hombre militante y, por lo tanto, tampoco en el del hombre exitista.

Respecto a una tercera identidad, también propuesta por Portocarrero, el hombre auténtico es aquel que al saberse dentro de un fallo de su discurso (el exitista y el militante) en la búsqueda de su felicidad, ahora hurga en singularidad, se subleva al sistema y a la culpa impuesta mediante la autonomía y tiene su mirada en la búsqueda de sí mismo «desligándose de su entorno» (Portocarrero, 2001, p. 49). Es decir, más que un modelo identitario, esta es una respuesta a los otros dos, una respuesta que también fallará ya que el imperativo en el que se basa excede sus

posibilidades. A todos nos han dicho alguna vez algo como «sé tú mismo», y nos ha parecido la cosa más difícil del mundo. ¿Por qué? Un sujeto no puede ser él mismo por sí mismo, está (valga la redundancia) *sujeto* a la sociedad e, inevitablemente, este *es* por la sociedad y sus ordenamientos. Así lo afirma el mismo Portocarrero (2001):

El mandato para ser uno mismo, para dejar de lado las presiones de nuestro entorno y alcanzar la realización personal a través de la afirmación de nuestro único potencial creativo, tropieza más tarde o más temprano con la paradoja de que si estamos aislados de nuestro entorno, nos quedamos en nada, en medio de un vacío puro y simple (p. 52).

En el error de la tercera identidad entra una cuarta, pero esta vez propuesta por Juan Carlos Ubilluz (2010): el hombre cínico. Aquel que conoce el fallo dentro de la sociedad. En el caso de la falta del padre, tiene la certeza de que su culpa es en realidad una construcción, es falsa; sin embargo, decide seguir siendo parte de esta porque por más que quiera no puede existir satelitalmente, sino con el orden con el que ha sido construido.

Con el debilitamiento no sólo de un determinado ideal colectivo sino también del ideal colectivo en sí, el sujeto se encuentra desprotegido ante el imperativo del goce asocial que promueve el mercado. En términos estrictamente psicoanalíticos: con el declive del ideal del yo, el cínico experimenta con mayor fuerza el empuje narcisista a buscar una completud ilusoria en el yo-ideal (p. 29).

El *cínico* sería una suerte de regreso al relato fallido de la familia con padre, pues está resignado: no puede ser más grande que el sistema y por ello, a pesar de todo, acepta cínicamente seguir siendo parte de este. En la actualidad el sujeto está arrojado a la posmodernidad por tener frente a él una economía de consumo y una decepción de las utopías y grandes relatos que prometían el progreso y de las que ha terminado desencantado³, acepta ahora cínicamente su lugar dentro del mismo sistema. Este es uno de los ejes centrales de mi investigación, pues es la sociedad quien finalmente

3 Estas características son propias del posmodernismo.

triunfa sobre el sujeto, por más que este se subleve ante ella. Por seguir ejemplificando, esto sería en mi puesta el momento en el que el Abogado, Segismundo y Christopher (yo) intentan escapar de su propia historicidad. Sin embargo, y a pesar de develar la inexistencia de la culpa, no tienen éxito y terminan aceptando su destino como personaje, como culpado y como hijo.

¿Y cuál sería el mejor lenguaje para resolver esto? Como he mencionado antes, han pasado muchos años desde la escritura de *La vida es sueño*; el contexto sociopolítico no es el mismo y la intención y visión con que Calderón la escribió ha evolucionado, y con ello las formas de expresar el teatro. Sin embargo, coincido con lo dicho entre Meléndez y Jameson para poder hacer un tratamiento de este problema, ya que Meléndez afirma que para poder entender al ciudadano peruano en la modernidad hay que elevar el punto de vista de lo individual: «No podemos tener una comprensión de las tensiones de la sociedad peruana en busca de la modernidad si a las dimensiones de cambio social, político y económico no se le acompaña un análisis de los incentivos a nivel individual» (Meléndez, C. 2010, p. 90). Del mismo modo, Jameson, al describir arquitectónicamente el Hotel Bonaventure hace referencia a cómo la fachada reflectora de este hacia la ciudad se convierte en el espectáculo de su propio reflejo, para lo que concluye análogamente con la etapa posmodernista en la que vivimos pues «constituye una intensificación dialéctica del autor-referencialidad de la cultura moderna, que gira en torno a sí misma y que considera su propia producción cultural como su contenido» (Jameson, 1992, p. 48). Es decir, se referencia a sí misma para explicar el todo, lo que implica un cambio de centro ya que no es importante la ciudad en sí, sino la referencia de la ciudad a partir del reflejo del hotel, prácticamente un agenciamiento de este espacio que ahora da su propio punto de vista. Esto sucedería con la aplicación de la autoficción en la construcción cultural de la culpa.

Para poder tomar el punto de vista desestructurador del concepto cultural de culpa, habría que centrarse específicamente entonces en Segismundo quien es, según lo expuesto, el resultado de la misma. De ser así, estaríamos centrándonos en este punto en específico, que Deluze ejemplifica

en referencia a Carmelio Bene: «Carmelio Bene amputa a Romeo, neutraliza a Romeo en la obra original. Entonces toda la obra, porque ahora le falta una parte elegida no arbitrariamente, va quizás a bascular, va a girar sobre sí misma, va a posarse sobre otro costado» (2003, p. 77), es decir que va a centrarse específicamente en el sentimiento de culpa de Segismundo (que, como he venido exponiendo, es una construcción), y para poder confrontar el concepto (o desestructurarlo, si así se quiere) de culpa, habría que darle agencia, es decir separarlo de la obra y tomar este punto periférico como nuevo centro: si antes era el estigmatizado, entonces ahora cabría generar el opuesto binario.

En palabras de Gilles Deleuze, esta separación binaria, esta generación de un «arriba» para un «abajo», resulta en un «otro» que en este caso se contraponga a la condición del primero. De este modo ya no giraría en la obra en sí, sino en la crítica de un punto específico respecto a la obra desde el punto de vista de una contraparte; y con ello desde la paradigmática frase *Je suis un autre*⁴, encuentro también un punto cercano a la elevación⁵ y degradación⁶, ambas características propias de la autoficción, en este caso, propuestas por Sergio Blanco (2018), y que además podrían reforzarse con la especularización⁷ en un personaje respecto al actor y también respecto al público para terminar de alcanzar el lado social. Para ello cito a Alberto Conejero (2017):

En Cliff, (y este es un concepto que quiero compartir con vosotros) exploro lo que Sarrazac llama el impersonaje: un personaje cuyos rasgos singulares están tan abiertos que esa voz puede ser cualquier voz. Es decir que esa voz puede ser la de Treplev, la de Clift, la del actor o la de cualquier humano sometido a esas tensiones (p. 3).

4 «Yo soy otro», frase dicha por Rimbaud en *Cartas de un vidente*, en la que definía su Yo como una impersonalidad.

5 Característica de la autoficción en donde, dentro de la multiplicidad, el personaje se eleva sobre sí mismo por talentos, posición económica, valores, etc., encerrando esto una necesidad de enmendación.

6 Característica de la autoficción en donde, dentro de la multiplicidad, el personaje rebaja su dignidad al contrario de la elevación.

7 Ref. a espejo. En la autoficción especular, se refiere al reflejo en el que cabe y puede reflejarse el público. En el caso de Conejero, dentro de los parámetros abiertos del impersonaje.

Alberto Conejero se refiere por supuesto a que, al carecer de *rasgos singulares*⁸, puede ser cualquiera en el teatro el aludido, dentro del convivio implícito en una presentación teatral, para finalmente, con la pregunta «Cómo puedo yo no ser Montgomery Clift»⁹ (o el personaje en turno) rescatarlo de su historicidad:

Obviamente ese actor jamás va a ser Montgomery Clift: aunque haya declaraciones de Clift insertas en ese texto, él jamás las pronunció de esa manera, jamás en castellano, jamás en la calle huerta y sin embargo me parece que esta pregunta responde a la voluntad del teatro [...] pues precisamente lo que yo hago es reconocermé en ese desdoblamiento, en ese pacto. (Conejero, 2017, p. 3)

En tanto todo lo dicho, concluyo que la autoficción, mediante el impersonaje y sus características abiertas, podrá cuestionar aquello que la memoria atormenta como culpa, no solo en esa lapidante historia que persigue al personaje-impersonaje y de la que no tiene oportunidad de escapar, sino también en la de su autor o del actor que lo interpreta, siendo cada uno de ellos un avatar que cabe en dichas características abiertas, así como seres tan políticos como el personaje en cuestión.

1.1. Para estar claros

Recapitulemos: dado que *La vida es sueño*, obra de Calderón de la Barca, presenta en Segismundo (como encarnación del sujeto en la sociedad) características de sometimiento por ser una amenaza al *status quo* del poder, y dado que el por qué de su encierro es generador de una culpabilidad que lo mantiene subyugado, yo encuentro que la culpa es una construcción social.

8 El personaje, según Sarrazac, posee kharacter (singularidad del personaje), persona (rol en la historia) y typus (valor simbólico en la historia), el impersonaje carece de lo primero, por lo que tiene características abiertas.

9 Frase dicha por Cliff, en «Cliff/Acantilado» (2010), obra de Alberto Conejero.

Mi hipótesis es que al usar la autoficción esta pueda ser visibilizada y confrontada desde el punto de vista del opuesto binario autoficcional de Segismundo, en este caso, el Abogado.

Entonces a partir de la construcción del impersonaje se podrá crear un yo alterno desde el cual Segismundo pueda desestructurar la veracidad de la ley de Basilio, visibilizándola como ideología construida. Y, finalmente, se analogará la inevitabilidad del fracaso del sujeto frente a la ideología, con el irremediable hecho de empezar la obra para Segismundo a pesar de la conciencia del personaje de su propia historicidad.

Dicho esto, el fin principal de esta investigación será *estructurar la imposibilidad del sujeto deshistorizado de superar a la estructura ideológica de poder*, esto devendría en tres pasos: en principio, estructurar la ley de Basilio como analogía de la ideología que somete la carencia de Segismundo y el actor autoficcional; posteriormente, construir a Segismundo como un impersonaje desde el cual el Abogado pueda desestructurar la veracidad de la ley de Basilio mostrándola como ideología construida; y, finalmente, habría que analogar la inevitabilidad de fracaso del sujeto frente a la ideología, con la inevitabilidad de empezar la obra para Segismundo a pesar de la conciencia del personaje de su propia historicidad.

Mi investigación alcanzará a construir un híbrido entre el concepto de autoficción que plantea Sergio Blanco, de quien tomaré solo los conceptos de multiplicidad, elevación, degradación, suspensión y expiación; del mismo modo, Mauricio Tossi, y la reivindicación que propone en su conceptualización de la autoficción; y por último, Conejero, de quien tomaré sus propuestas de especularización y su interpretación del concepto *sarrazaciano* de impersonaje, de modo que pueda elevar a Segismundo a ese nivel, dando una visibilización social y escénica al problema de turno: la construcción cultural de la culpa. Profundizaré en la generación de la misma por parte de la enseñanza, y el reforzamiento por parte de la *mass media* en función de mantener estable al *poder*. De igual manera, ahondaré también en los modelos identitarios de Portocarrero y Ubilluz, y su relación con la culpa.

Cabe mencionar que la investigación que leerán a continuación ha afrontado también algunos problemas, como la falta de textos (en español y otros idiomas) sobre el concepto de autoficción, un tema que se está desarrollando a la par en otras partes del mundo.

Rebatir una verdad aceptada por nuestra sociedad contemporánea es parte del compromiso de ser actor, artista e investigador. Los engranajes, que están codificados para ser poco perceptibles, son los relatos que hoy debemos tener en la mira. Ahora podemos acceder a su tangibilidad con nuevos lenguajes, los mismos que puedan involucrar lo personal, y desde esa trinchera lograr alcanzar lo más social. Esta investigación parte no de una novedad sino desde un clásico como *La vida es sueño* (1635) y explora una de las razones que lo mantienen vigente a través de los años: la culpa.

La forma en cómo se cuestionan las bases de esta obra es lo que la hace contemporánea, en ese sentido, *Encerrar a un Torcaz* (2019) busca aportar a la comunidad teatral un *modus operandi* en el campo de la autoficción, así como en el análisis de elementos que antes se pensaban no analizables como lo es un sentimiento. Considero que este trabajo servirá como base para la creciente necesidad de nuestra modernidad de hablar y ficcionar desde uno mismo, así como una alternativa a aplicar en la manera de cuestionar a otros clásicos.

CAPÍTULO II

UNA CONSTRUCCIÓN SOCIOCULTURAL: LA CULPA

Control. Todo se reduce al control. Todas las dictaduras tienen esa única obsesión y eso es todo. Por eso en la antigua Roma le daban a la gente pan y circo, distraían a la gente con el entretenimiento. Pero otras dictaduras utilizan otras estrategias para controlar las ideas, el conocimiento. ¿Cómo lo logran? Limitan la cultura, bajan el nivel de educación, censuran la información. Esa censura se amplía a cualquier forma de expresión individual. Es importante recordar que esto es un patrón que se repite a lo largo de la historia.

Feige, K. & Villeneuve, D., 2013, 05:15.

En el presente capítulo buscaré desenmarañar el tejido que la culpa como construcción sociocultural nos ha heredado, y al que estamos sometidos, develándola en el proceso como herramienta de la ideología y por tanto del poder. Todo esto a partir del hecho de que en *La vida es sueño*, Segismundo está condenado a una culpa que él no puede explicar, una suerte de pecado original que él mismo lleva a cuestionamiento al inicio de la obra en la primera jornada: «Qué pecado cometí contra vosotros naciendo» (Calderón, 2001, p. 12). Esta culpa buscará ser visibilizada y echada abajo en la puesta escénica de *Encerrar a un torcaz*, versión libre que ha surgido a partir del texto de Calderón como consecuencia de esta investigación.

2.1. El poder y el primer orden

Diría Guzzini, a través del politólogo Robert Dahl, que el poder es «la capacidad de conseguir que un actor haga algo que por sí mismo no haría» (2015-16, p. 98), en otras palabras, la facultad de una persona o grupo de personas de tener la razón frente a otras en referencia a una verdad y lograr que estas últimas la asuman dogmáticamente, realizando en este ejercicio,

acciones en pro a esta verdad, lo que se resumiría en otras palabras como *control*, tal y como ha dicho Adam Bell (Jake Gyllenhaal) en el filme de Denis Villeneuve, *Enemy* (2013), que cito al inicio. Quiero empezar con esa referencia pues quiero traer a colación un hecho propuesto por Michel Foucault respecto al poder: no basta con una definición para entenderlo, sino que haría falta confrontar la definición para terminar de redondearla. Precisamente, es Foucault quien hace hincapié en que la pregunta «no es suficiente para dilucidarlo, tampoco el de dónde viene, sino que haría falta un cómo se ejerce; y más que ello, una consecuencia: un *qué pasa* cuando es aplicado» (1988, p. 11). En ese sentido, puedo concluir que el poder, más que un concepto, es un grupo de características que aparecen sintomáticamente dentro de un grupo social.

Quiero hacer otra pregunta que seguramente será muy ilustrativa: supongamos que dentro de un grupo de habitantes de un pueblo, completamente iguales entre sí, resalto a uno y le pongo una corona llamándolo rey. La pregunta es: ¿qué hace a un rey ser rey? La respuesta, curiosamente, se relaciona con los demás habitantes, pondré dos ejemplos bastante pop. El primero es de la cinta *Los caballeros de la mesa cuadrada* (Forstater, M. & Gillam, T. y Jones T., 1975, 10:10), donde el rey Arturo está frente a dos campesinos, uno de ellos le pregunta cómo se convirtió en rey, a lo que Arturo responde con la mítica historia que todos conocemos: la dama del lago le permitió empuñar a Excalibur. El campesino responde entonces —para risa del televidente— que si una mujer desconocida anduviese repartiendo espadas, él podría nombrarse emperador. Si hacemos un análisis, el campesino no reconoce la superioridad del rey Arturo más allá de que este pueda llevar una corona, o que la espada represente el sagrado providencialismo que en él recae, por el contrario, lo reduce al nivel de cualquier otro campesino. Es decir, no se ciñe a su relato y no lo eleva a la calidad de rey. Un segundo ejemplo es el episodio número 6 de la primera temporada de la serie de HBO, *Game of thrones* (Benioff, D. y Weiss, D. & Minahan, D., 2011, 47:45); durante un festín en el campamento Dothraki, Viserys Targaryen entra reclamándole una corona a Khal Drogo, ante la exigencia constante del primero, es el Khal funde sus joyas en oro y las vierte sobre la cabeza de Viserys, matándolo en el acto. Ningún

dothraki se arrodilló o mostró alguna muestra de respeto frente a uno de los últimos Targaryen, quien se hacía llamar a sí mismo como el merecedor del trono de hierro. Así como en el primer caso, el pueblo no ha reconocido la magnificidad del llamado rey, es decir, es el pueblo y el respeto de este el que hace al rey ser rey y es por ello que, muy por el contrario de Viserys, los demás dothraki sí muestran respeto cuando se trata de Drogo, es decir, sí aceptan el relato de que él sea superior. Esta suscripción ha sido hecha por hombres «libres» ya que tal acción no se da en quien esté encadenado a la voluntad de hacer algo. La clave está en la coacción ideológica (esta palabra, ideología, será importante más adelante).

Lo mismo pasa con *la proveniencia del poder* en las dos escenas citadas: es la aceptación de una verdad de manera «libre» la que ordena a un grupo de sujetos como súbditos, creando así una relación de poder. Sin embargo, lo dicho podría generar cierta contradicción en la condición de nuestra obra-objetivo. Segismundo no es un hombre libre y tampoco tiene capacidad de acción (o, mejor dicho, de ser coaccionado) dentro de su encierro. ¿Habría poder entonces?

Lo que hay que apreciar en este caso es que en el personaje la acción coaccionada no está precisamente en una acción sino en una inacción. ¿Qué quiero decir? Que cuando acepta su condición de culpable con el texto «aunque si nací ya entiendo que delito he cometido [...] pues el delito mayor del hombre es haber nacido» (Calderón, 2001, p. 12) se ciñe a una ideología que pueda explicar su condición, por lo que transige libremente su culpabilidad para poder explicar su situación y su existencia, y más allá de sus lamentos no busca en ningún momento escapar. A esta decisión me refiero con inacción.

Hay, empero, una pregunta que aún no se resuelve, el de dónde viene el poder. Podríamos afirmar que el poder es un orden establecido frente a otros sujetos, pero lo que genera este orden es la clave para responder a la pregunta. En el seminario número V de Lacan (2005), él explica la formación de este proceso, que Juan Carlos Ubilluz (2010) resume así: el niño, en la búsqueda de su identidad, precisa ser el objeto de deseo del primer gran

Otro que vendría a ser su madre¹⁰ constituyendo así la primera parte del Edipo¹¹. Cuando va en búsqueda del yo-ideal, que lo ha hecho movilizarse, también está suscribiendo una idea, tal y como hemos visto antes con el poder a la hora de aceptar una verdad. Todo cambia cuando el padre corta la posibilidad de ser reemplazado como objeto del deseo de la madre y esta lo secunda en su prohibición. El niño tendrá una identificación con el padre pues este será, en comparación, lo más cercano a esa idea de deseo del deseo detrás de la cual ha estado yendo. Precisamente será el padre quien brindará no solo un modelo, sino un orden lógico de significantes para el niño, a ello Lacan lo bautizaría como el *Nombre del Padre* (Ubilluz, J.C., 2010, p. 23-24). A esto me refiero cuando en el subtítulo hablo del *primer orden* pues es el padre quien en primera instancia brindará las reglas del juego que ordenen al niño en esta búsqueda del deseo dentro de la sociedad. Para mí esto es importantísimo y quiero remarcarlo como punto principal de este subtítulo, porque el regirse a un orden aprendido y aplicarlo en el día a día se puede definir como una ideología.

2.2. Una cortina llamada ideología

En la búsqueda de una identidad a la cual aferrarse se llega al concepto de ideología, del que se desprende la forma en cómo se interactúa con el mundo, llevando a concretar acciones de acuerdo a una cosmovisión y al pensamiento desarrollado a partir de este. O, como diría Gallegos: «pensar que la identidad se manifiesta en la ideología no es lo más adecuado. En realidad, la identidad se elabora en el espacio de lo ideológico y se manifiesta en lo concreto» (2003, p. 2). Es decir, una persona hace algo en la medida que esta acción vaya de acuerdo a las convicciones a las que se

10 El Gran Otro en términos lacanianos, es decir el orden simbólico que definirá al sujeto por diferenciación del resto de personas y que regirá su existencia. En otras palabras, un «los demás» que definirá quién es el sujeto.

11 Se le llama así por el drama griego en el que Edipo se casa con su madre Yocasta. En términos de Lacan, el niño quiere ser deseado por su objeto de deseo que es su madre que en esta etapa representa su todo.

aferra como consecuencia de su pensamiento, pero ¿cómo ver más allá de lo que hemos aprendido a pensar?

Dirigida y producida por Sophie Fiennes, en el 2012, Slavoj Žižek protagonizó el documental *La guía perversa de la ideología*, donde expone sus ideas al respecto. En la introducción hace referencia al filme *Sobreviven* (1990) de John Carpenter, en la que se analogía a la ideología como un cubo de basura del que estamos comiendo constantemente sin darnos cuenta; en el filme, John Nadie encuentra unos lentes de sol, estos develan lo que está detrás de lo que se muestra en la publicidad y del objetivo económico de esta. Es un ejemplo bastante ilustrativo del ordenamiento de poder al que estamos supeditados y del que somos parte libremente, incluso aferrándonos a esa verdad. El filósofo esloveno explica al respecto:

La ideología no se nos impone, sino que es nuestra relación espontánea con el entorno social, como percibimos cada significado y demás. En cierta forma gozamos con la ideología. Salir de ella debe ser una experiencia dolorosa. Esto se muestra maravillosamente en otra escena posterior cuando John Nadie intenta forzar a su amigo John Armitage a ponerse a ponerse las gafas también. Es en escena más rara de la película, puede parecer irracional porque ¿por qué alguien reaccionaría tan violentamente a ponerse unas gafas? Es como si estuviera al tanto de que vivir naturalmente es una mentira y que las gafas te harán ver la realidad, pero, que esta verdad puede destrozar tus ilusiones. Si confías en tu sentido espontáneo del bienestar jamás serás libre [...] la libertad duele. (Fiennes, S., 2012, 05:42)

La contradicción a una ideología instaurada es comúnmente respondida con una crisis, ya que lo que está sucediendo es una remoción de las bases que hemos formado. En este sentido, tomo otro momento de *La vida es sueño* para ser más ilustrativo en mi argumentación: el momento en que Segismundo despierta en un trono después de haber vivido toda su vida en el encierro. Los primeros textos que él tiene son de extrañeza, de hecho, se resiste a la posibilidad de haberse puesto las gafas de las que

nos habla Zizek en el filme de Carpenter: «Decid que sueño es engaño; bien sé que despierto estoy. ¿Yo Segismundo no soy? Dadme, cielos, desengaño. Decidme: ¿qué pudo ser esto que a mi fantasía sucedió mientras dormía, que aquí me he llegado a ver?» (Calderón, 2001, p. 46). En el ejercicio de esta crisis Segismundo se da la libertad de matar incluso a un criado, primero asumiendo su condición de fiera con la que ha sido criado y luego afirmando el papel que se le ha dado desde un inicio en la realidad del encierro, él es culpable.

La corona, por el contrario, le da otras posibilidades frente a esta culpa, solo le advierte que mida su comportamiento. ¿Si algún otro personaje hubiese matado a alguien en el salón del rey, no habría sido esposado inmediatamente? El caso de Segismundo de ser ideológicamente culpable y enfrentarse al dolor ante una nueva realidad en la que nunca lo fue, va más allá. Ahora despotrica contra su padre Basilio y contra su cuidador Clotaldo. Coincido en este punto con Zizek (Fiennes, 2012) en el aferramiento a una realidad ideológica, e incluso lo comparo con el mito de la caverna¹² de Platón. Voy a jugar aquí con esta analogía cuestionando cuáles serían los objetos que propiciarían las formas de los dioses de la caverna en nuestra realidad.

Tal como figuran en el hombre de hoy muchas representaciones inducidas en su mente desde la infancia por la televisión comercial, otras se alojan en la pre conciencia (en sentido freudiano), zona psíquica compuesta por restos verbales y mnémicos «olvidados» pero que pueden ascender a la conciencia cada vez que esta lo requiera, como es el caso de la ideología religiosa, que habitualmente tiene algo como «olvidado» en la mente, pero que en horas difíciles o, simplemente cuando una advertencia más o menos refleja lo determina, reaparece en la conciencia como imperativo moral, como tranquilizador de la conciencia. (Silva, L., 1978, p. 19)

12 Platón plantea el mito de la caverna como un grupo de hombres encadenados a cadenas dentro de una caverna, y que adoraban a las sombras que se proyectaban frente a ellos como si fueran dioses. Cuando uno de ellos escapa y sale de la caverna se lastima los ojos con la luz del sol, pero tras este dolor es él quien puede ver realmente.

De hecho, no es raro que John Nadie encuentre la caja de lentes develadores dentro de una iglesia. Esto es importante ya que es un guiño a que la ideología ha tenido y tiene vehículos de aplicación dentro de una sociedad como lo es la religión, la educación, al igual que los medios de comunicación.

El lugar social de actuación de una ideología, que en tiempos de Marx lo formaban las instituciones sociales, la cultura libresca, los templos; hoy lo forman además y primordialmente los llamados mass-media o medios de comunicación de masas, los cuales inducen subliminalmente la ideología en los individuos y, sobre todo comercialmente. (Silva, 1978, p. 20)

De hecho, los medios de comunicación llevan una suerte de búsqueda de otredad en su producción. Me remito en ello a mi lectura de Nietzsche en su libro *El Anticristo* (2000 - 2001) cuando se pregunta a sí mismo ¿cómo saber que somos los buenos? Responde que es así porque los otros son los malos; ¿por qué?, porque los medios y la publicidad legitiman modelos de identidad a los que una persona debe tender, así como buenos comportamientos en el caso jurídico, moral o religioso, todos en pro del funcionamiento de una sociedad en conjunto tanto económica como socialmente. Aquello que no se rija a esto será objetivado como un opuesto binario a lo normal; no sería raro que al no pertenecer al rango de lo que el poder impone para una sociedad, nazcan sentimientos de vergüenza, culpa o vacío en función a que la oveja descarriada tenga la necesidad de regresar al rebaño libremente. Para ello no solo bastaría una ideología, sino una suma de ellas, las que conformarían un dispositivo del cual se pueda servir el poder para seguir funcionando. A esto se le llamaría cultura.

La cultura es una serie de identidades definidas por ideologías, que a su vez dan una interpretación y visión del mundo, así como a los objetos, usos y costumbres, convirtiéndolas en símbolos, todo lo cual es practicado por un conglomerado humano. (Gallegos, 2003, p. 4)

Esta cultura es precisamente la que sufre Segismundo en *La vida es sueño*, pero que en *Encerrar a un torcaz* será el detonante para el cuestionamiento de la misma y para la aparición del Abogado, que es en

sí un Segismundo autoficcionalado, sin el estigma culposo del reo, y que tiene la agencia para poder defender la posición del culpado. La puesta es metateatralmente previa a la representación, siendo una presentación del conflicto de un personaje con agencia ante la culpa con la que es cargado Segismundo *per se* antes de que empiece la obra.

2.2.1. Perversas comunicaciones

Se me hace más sencillo comunicarme a través de ejemplos de series y películas, no solo porque soy alguien a quien le gustan las películas, sino porque todas son extrañamente cercanas a todos nosotros y, como mencionaba en la última cita de Ludovico Silva¹³ la mass-media es el puente por el que se han logrado comunicar ideas, ya sea mediante cintas cinematográficas, radio, comics o publicidad dentro de internet. Esta capacidad de comunicación ha sido utilizada por el poder como un gran Otro que legitima ideologías, siendo una referencia constante a significantes que van de acuerdo con las instituciones jurídicas o religiosas del poder, en el objetivo de comunicar y poder ser la concreción de la cultura a la que apunta el poder. Un ejemplo rápido son los cánones estéticos en una *Princesa Disney* o el engrandecimiento, igualmente imperceptible, de todos los valores que representa Estados Unidos en el *Capitán América*. En el primer caso, es muy claro cómo estos cánones han influido en remarcar trastornos como la bulimia para eliminar la culpa de no estar dentro de lo esperado y, en el segundo, se nos coloca en la posición de villano o enemigo de un Red Skull soviético.

En algunos casos, esto es presentado muy descaradamente. ¿Alguien recuerda con exactitud en qué fecha, ficcionalmente, se llega a liberar a la humanidad de los invasores en la cinta *Día de la independencia* (Devlin D. & Emmerich R., 1996)? Sí, el 4 de Julio, día real de la independencia de

13 «El lugar social de actuación de una ideología, que en tiempos de Marx lo formaban las instituciones sociales, la cultura libresco, los templos; hoy lo forman además y primordialmente los llamados mass-media o medios de comunicación de masas, los cuales inducen subliminalmente la ideología en los individuos y, sobre todo comercialmente» (Silva, 1979, p. 20).

Estados Unidos; ya no es la humanidad contra los alienígenas, sino Estados Unidos contra los alienígenas, y el estar en contra de quienes nos liberan en dicho film te quita las gafas de John Nadie¹⁴ y te señala como el opuesto binario de la libertad.

Desde que somos pequeños (mi generación es la Y, pero lo que diré es más evidente y superlativo en la generación Z) estamos expuestos a medios de comunicación masivos que nos adoctrinan y refuerzan el ordenamiento significativo que nos ha brindado una ideología. En todas partes esto se da a tal punto en el que, para el hombre contemporáneo, un smartphone representa una ventana hacia el mundo anexada a su cuerpo. Este será también su medio para reafirmarse y ratificarse como existente dentro de esta cultura. No es casual que algunas personas sientan un vacío cuando nadie reacciona a una foto suya en Instagram. Esto sucede, generalmente, cuando quien ha posteado la foto o la foto en sí, no empatiza con los cánones ideológicos de identidad de su entorno.

Vuelvo a citar *Enemy* porque termina de redondear la idea mediante la repetición de patrones. En ese sentido Adam Bell menciona que:

Fue Hegel quien mencionó que todos los grandes acontecimientos mundiales suceden dos veces y luego Karl Marx añadió que la primera vez como una tragedia y la segunda como una farsa. Es extraño pensar que a muchos de los pensadores mundiales les preocupa que este siglo sea una especie de repetición del anterior. (Feige, K. & Villeneuve, D., 2013, 18:12)

Esto es lo que sucede con los medios, si bien antes el refuerzo de una ideología se daba a partir de instituciones (tragedia), actualmente sigue pasando lo mismo, pero mediante la mass-media (farsa), lo único que ha cambiado es el *modus operandi*, pero la situación se repite por el poder. Me baso en esto para decir que los medios y discursos para que el poder se mantenga se irán renovando a través del tiempo. Sin embargo, su intención siempre será generar una coacción frente a aquello que no esté acorde a

14 Las gafas de John Nadie, como expliqué en el subtítulo 2.2, permitían ver la realidad sobre la que gira la opresión de la ideología.

sus cánones ideológicos: la culpa, el vacío, la vergüenza son parte de estos impactos. Me sostengo en Ludovico Silva para afirmar que los medios son el nuevo gran Otro que está constantemente rigiendo y castigando nuestras cadenas significantes de lo que es bueno y malo, lo premiable y lo culpable:

Los medios de comunicación son, así mismo el ingente refuerzo psicológico que era necesario emplear para contrarrestar la potencialidad revolucionaria de las fuerzas productivas cada vez más desarrolladas; [...] refuerzos para disimular la alienación. Se reduce por ejemplo la jornada de trabajo, pero es para invadir de mensajes mercantiles todo el tiempo libre a través de radio, televisión etc. [...] Los nuevos medios de comunicación son el instrumento ideológico esencial para justificar este ordenamiento material de cosas, y son su expresión cabal, pues se basan en pintar con engañosas acuarelas, un mundo mejor. Hasta invitan, desafiantemente, a gozar la realidad. (Silva, 1979, pp. 180-183)

La comunicación al mundo es la gran trampa del poder pues, de una manera u otra, el sujeto está siempre conectado a lo que este pide, lo que cierra nuestra visión a que lo que, subjetivamente, podríamos cuestionar, sea comprendido como objetivamente bueno o malo según le favorezca.

Las creencias, las normas y los ritos que componen la cultura moldean el dominio de lo subjetivo pues proporcionan sentidos a la vida, enmarcan y dirigen la impulsividad. Somos personas que, porque estamos sujetos a mandatos sociales, hemos internalizado y encarnamos discursos que dan significación y sentido a lo que de otra manera sería sólo caos. (Portocarrero, G., 2001, p. 70)

De este capítulo me importa que se entienda a los medios de comunicación como el aparato de proliferación de poder y como el generador de un modelo de identidad basado en una ideología que funciona a su vez como un gran Otro. Este Otro a su vez, de no estar acorde a él, genera algún tipo de emoción coaccionadora construida, en este caso la culpa. Por ello en mi puesta escénica son importantes las proyecciones en los paneles, y lo que estas estructuran, pues funcionan como legitimadores que constantemente muestran un doble discurso frente a lo que dice el Abogado (Segismundo

ficcionalizado en otro y con agencia). Se muestra así, en cada pantalla, una verdad que sentencia a Segismundo-Reo y que engrandece al poder. Del mismo modo sucede con los demás medios como la música, en el caso de la Marsellesa al momento de engrandecer al Rey. Cuando Segismundo-Reo aparece proyectado jamás está tranquilo y conforme, sino que está siempre en conflicto, lo que es un aleccionamiento sobre lo que no se debe ser (culpable). El poder es mostrado en sus diferentes caras, desde presidentes, papas, autoridades y sobre todo padres de familia. Ese gran Otro plasmado en los medios no se limita a legitimar todo lo que su discurso contiene, sino que también muestra en vivo al público que es parte de este y que aún no se ha podido poner las gafas de John Nadie.

2.3. La compra dolorosa y recurrente: la culpa.

Hasta este punto he podido definir conceptos como el poder, la ideología e incluso desembocar en la cultura, del mismo modo he visto los vehículos que tiene la ideología para legitimarse como tal. Todo ello es estudiable tangiblemente, en un rango macro de la sociedad, sin embargo, el impacto en el sujeto termina por ser individual: el sentimiento. A estas alturas podría afirmar que estudiar un sentimiento es caer en un esencialismo, pero hay que comprender que este último eslabón es la consecuencia de todo lo anteriormente estudiado, y por ello es necesario adentrarnos en él para terminar de develar la estructura que forma sobre ella. Me ciño en este punto a Gonzalo Portocarrero cuando afirma: «un análisis de la realidad que no tome en cuenta lo afectivo está condenado a permanecer en la superficie del mundo interior [...] ignorando el fundamento animal del ser humano, las fuerzas subterráneas de lo irracional» (2004, p. 299). En esta línea de acción, lo que convendría hacer sería objetivar lo subjetivo de un sentimiento y desarrollar su impacto en lo social. Al respecto y apoyando lo dicho por Portocarrero, Abigail Huerta sostiene mediante Bourdieu:

La sociología debe objetivar al mundo práctico tomando en cuenta lo que viven los individuos en lo más inmediato de su entorno, de tal forma que esta ciencia no se aleje de la realidad cotidiana de los seres humanos. [...] la dialéctica entre lo personal e íntimo (los habitus del individuo), con

lo macrosocial (campos y espacios sociales), permite que se amplíen los objetos de estudio y analicen eventos como son los sentimientos. (Huerta, 2008, p. 2)

Propongo partir desde lo comparativo: ¿cuál es la relación entre la expresión de una emoción con la identificación de la misma por parte de una cultura? Es decir: ¿todas las emociones al manifestarse físicamente, indiferentemente de la cultura, tienen la capacidad de ser identificadas dentro de la cadena significante de otras culturas? De ser así, se podría afirmar que tales emociones serían universales e incluso primigenias pues reconocen un sujeto de una cultura «A» estas emociones en otro de otra cultura «B». Pero ¿si no?, ¿qué sucedería con estas? La misma pregunta se hizo Ekman al preguntarse por el reconocimiento del significante del movimiento afirmativo o negativo de la cabeza o el reconocimiento, de parte de japoneses, de reacciones físicas que concretizaban el sentir de un sujeto que no era japonés:

No eran sólo los viajeros que afirmaban que las expresiones de los japoneses o los chinos o algún otro grupo cultural tenían significados muy diferentes. Birdwhistell, antropóloga respetada que se especializó en el estudio de la expresión y el gesto, había escrito que abandonó las ideas de Darwin, cuando se encontró con que en muchas culturas la gente sonreía cuando eran infelices. La afirmación de Birdwhistell encaja la visión que dominó la antropología cultural y la mayor parte de la psicología: las expresiones emocionales (que no encajen en este marco) deben ser el producto del aprendizaje, y por lo tanto diferente en cada cultura. (Ekman, 2003, p. 12)

A esta diferencia en el significante que ha encontrado Ekman la estudiaré en diferentes culturas, para concluir en el tratamiento de seis emociones a las que llamaremos básicas-evolutivas por ser reconocidas dentro del significante de todas las culturas. Es decir, no necesitaron ser enseñadas ni legitimadas con una intención. Estas emociones serían la ira, el asco, el miedo, la alegría, la tristeza y la sorpresa. Podemos inferir que las demás han sido creadas a partir de una ideología, por ello su ordenamiento, su «nombre del padre» estaría bajo una intención de funcionamiento de una

cultura. En otras palabras, el fin que Adam Bell mencionó en *Enemy* (Feige, K., 2013): control. Como se habrá podido notar, la culpa no está entre las emociones básicas y eso indica que esta emoción tiene un fin de coacción. Coincide con esta afirmación, Eduardo de la Fuente, quien agrega la idea de que la culpa está administrada por instituciones que casi siempre han sido jurídicas y religiosas:

Socialmente se han creado diversas instituciones superyóicas¹⁵ y parentales que controlan e impiden la aceptación, la negociación y el libre flujo de tales pulsiones¹⁶. Una de las mayores instituciones de este tipo en México es la religión, donde Dios (el Otro), que es bueno y generoso, es ofendido por causa de nuestros pecados. Así, se sustenta la culpa en la necesidad constante de reparar el error. (De la Fuente, 2006, p. 885)

En otras palabras, son las instituciones quienes, al igual que el superyó, rigen lo que se debe y no se debe de hacer, castigando con rechazo aquellas desviaciones que el poder considera incorrectas. Esto generaría una necesidad de resarcimiento. En el caso de Segismundo al no haber culpa, sino encierro desde un inicio, es el yo quien decide darle mayor poder a su superyó para que lo castigue, hundiéndose en el «algo debo de haber hecho para estar encerrado» y que sea lógica su situación. Como vemos en este caso, es el Otro el que ha transformado la visión de Segismundo mediante el superyó. En este contexto De la Rocha, mediante Peñaranda, hace una diferencia en los tipos de culpa. La primera sería la culpa subjetiva, que nace del haber realizado una acción en total uso de nuestras facultades, y la otra sería la culpa superyóica que «deviene de la angustia y de su necesidad de ser eliminada mediante el castigo y la penitencia [...] se gesta en la repetición de la demanda de algo que no tiene remedio o no es posible» (De la Fuente, E., 2006, p. 891), esta es más acorde al caso de Segismundo y es

15 Referido al superyó freudiano, que es, en palabras sencillas uno de los conceptos fundamentales para la teoría analítica, en este caso, el lado que rige moral y enjuicia nuestro accionar, privándola de pulsiones más salvajes como las del ello. Una forma de definir ambas por diferenciación sería al ello como el quiero y al superyó como el debo.

16 Eros y Tánatos.

la que tomaré por existir *per se* ante lo que el Otro alecciona mediante la ideología. Esta será la que tomaré para lo que sigue de la investigación por lo que será llamada simplemente «culpa». Esto me lleva a concluir, hasta este momento, que la culpa no es una emoción básica, sino una reacción al no poder cubrir las expectativas que el Otro plantea mediante la creación de una ideología a seguir.

2.3.1. Nosotros, los compradores cínicos

Como hemos visto, la culpa es impartida mediante enseñanzas desde que somos pequeños. Es casi un producto para el que hemos sido criados, que refuerza su necesidad de compra mediante la mass-media. Esta compra tiene un proceso visto en modelos identitarios, Gonzalo Portocarrero (2001) propone tres modelos de identidad: el primero es el hombre militante, aquel que encuentra un mal en la sociedad y hace todo lo posible para que la sociedad mejore. Es necesario darle una vuelta de tuerca en donde a esta premisa porque en lugar de buscar sanar el mal en la sociedad, el sujeto busca llenar un vacío respecto al modelo de lo que es correcto o normal. Después, propone al hombre exitista, que busca alcanzar el éxito, sobre este concepto quisiera acotar que es una idea subjetiva y que depende de cada sociedad. Sin embargo, suele significar tener una buena calidad de vida, un bienestar económico, o al menos esto es lo que vende la publicidad. No hace falta ir al pasado para encontrar un comercial como el del Banco de Crédito del Perú, en el Día del Padre, cuyo título es *No ahorres* (Márquez y Rodovic, 2017). En él se nos vende la experiencia de un padre contento con su hijo, alejado de toda deuda, con estabilidad económica y mucho tiempo para dedicarse a ser feliz con él mientras juegan. Precisamente, al hablar de la falta del padre como tema, la inclusión del padre es razón de la tranquilidad para el receptor por lo que, de no tenerlo resulta desestabilizante. Por supuesto, un hijo podría aceptar no ser parte de esta compra e intentar hallarse lejos de la culpa militante y de la idea de éxito planteada por la sociedad, que es algo que sucedería con el hombre auténtico (el tercer modelo planteado por Portocarrero). Sin embargo, la sociedad finalmente lo alcanzará.

No obstante, también es claro que paradójicamente el mandato de «sé tú mismo» puede llevar a lo que uno podría estar tentado de llamar la antinomia de la individualidad posmoderna: el mandato para ser uno mismo, para dejar de lado las presiones de nuestro entorno y alcanzar la realización personal a través de la afirmación de nuestro único potencial creativo, tropieza más tarde o más temprano, con la paradoja de que si estamos aislados de nuestro entorno, nos quedamos en nada, en medio de un vacío puro y simple. (Portocarrero, 2001, p. 52)

Cuando este decide ser parte, acepta que no puede estar fuera de la sociedad, por lo que solo le queda jugar con las reglas que esta le propone. Es ahí cuando acepta un papel dentro de ella y toma el lugar del sujeto cínico de Ubilluz (2010).

El simple hecho de que el sujeto participe en una realidad (la sistematización de lo real) implica que ya ha sido capturado por la ideología [...] En el Tibet un hombre puede rezar de manera indirecta escribiendo una plegaria en un papel y colocándolo en una rueda que gira sin su ayuda. El hombre puede regresar a su casa, pensar en una aventura infiel con la vecina, incluso comentar sobre lo estúpido que le parece la plegaria. Sin embargo, en términos objetivos ese hombre está rezando. Si se piensa que la captura ideológica está en el pensar, el hombre obviamente no ha sido capturado. Pero si se piensa que la captura ideológica está en el hacer, él por su mera participación en la realidad material del rito ha caído en el embuste (p. 30).

El sujeto cínico es aquel que a pesar de darse cuenta de lo fallido de un relato, vuelve al mismo, en él se ejemplifica que «no por advertir el engaño, el cínico escapa de las fauces de la ideología» (2010, p. 29). Planteo lo mismo dentro de *Encerrar a un torcaz* donde respecto al primer y segundo modelo, porque se puede hallar una culpa por la falta del padre en Segismundo y en mí, quienes además estamos camuflados detrás de la identidad del Abogado. Además, se tiene una vista de ambos como culpables (compradores) ante el rey, su padre y/o la sociedad (vendedor). Del mismo modo, en el momento en el que encuentran su lugar en el mundo (a pesar

de haber visibilizado la no existencia de la culpa y la opresión de la que se sirve el poder) y descubrir su verdadera identidad al público, intentamos escapar de nuestra historicidad como culpables al evitar la puesta escénica de *La vida es sueño*. En ese contexto, somos como personajes sin obra, como personas sin sociedad... pese a todo ese esfuerzo, la tercera llamada llega y confirma la imposibilidad de escape.

Concluyo el capítulo señalando que ese es el fin de la culpa como construcción sociocultural: mantener el engranaje funcionando. Por ello es que una destrucción del engranaje implicaría un cambio social radical, una renuncia a ese poder que logramos ver por tener las gafas de Zizek¹⁷ (Fiennes, 2012) puestas, pero que a pesar de eso no podemos destruir.



17 En el documental *La guía perversa de la Ideología*, cuando se refiere a John Nadie, del filme *Sobreviven* (1990), de Carpenter.



Fotografía de la puesta en escena.

CAPÍTULO III

LA AUTOFICCIÓN

Para hacer una definición breve y rápida de mi concepto de autoficción, antes de pasar a desmenuzarlo y ampliarlo en este capítulo, debo decir que es un relato que mezcla hechos reales y ficticios en pos de pervertir o cambiar un hecho sucedido, en lugar de solo contarlo. A medida que avance el capítulo explicaré la necesidad y motivos de la creación del mismo. Más allá del acuñamiento del término por parte de Dubrovsky, quien recalca la necesidad de un agenciamiento para Segismundo por medio de la autoficción, así como la elevación de lo personal hacia lo social por medio del impersonaje sarrazacsiano.

3.1. Una estrategia frente a la (pos)verdad

En 1814, Francisco de Goya pinta en un cuadro la muerte de una mujer coronada con laurel, con los pechos descubiertos y emanando luz. Alrededor de ella, figuras eclesiásticas se ufanan de haberla matado y, en el lado derecho, la justicia, otra mujer, se duele y lamenta ante la imagen. Goya llamó a este cuadro *Murió la verdad*. Es curioso que la representación de imposiciones de significantes sobre lo que es correcto o no dentro de nuestra sociedad está brindada por instituciones tales como la iglesia, que afirman tener la verdad de su lado. El cuadro, aunque parece un final triste, puede ser tomado también como una posición política y revolucionaria: esas instituciones han matado la verdad haciéndose con ella, normalizando y absolutizando su discurso ¡la forma de revivirla es no ajustándonos a ella, resistiéndose! Empoderador ¿verdad? Es casi propio de un videojuego como *Assassin's creed*.

Como sociedad, hemos generado acuerdos de lo que es y no es verdad, en función a sobrevivir como civilización. ¿Qué pasaría si una verdad que consideramos tautológicamente verdadera no lo es? Darío Sztajnszrajber, filósofo argentino muy mediático, nos habla en los últimos años de una posverdad. De aquí tomaré una primera definición al respecto:

[...] lo que me parece clave para entender la posverdad es que, aunque la verdad no exista se generan consensos muy direccionados desde ciertos estratos de poder para establecer que ciertas ideas pasen como verdaderas. Todo el mundo sabe que todo está armado, pero necesita creer en eso igual [...] porque entrama con sus intereses. (Sztajnszrajber, D., 2017, 2:00)

La opinión pública se adecúa, se polariza y suscribe una opinión sin analizar su veracidad, convirtiéndose en una adepta de ella. No es muy difícil encontrar esto en la realidad palpable. Distintas voces de opinión son apoyadas simplemente por serlo, como el caso de la ex candidata presidencial Keiko Fujimori, quien según la última encuesta arrojada por Datum el 2019, cuenta con un 19% de apoyo de la población: si ella declarara algo, ese 19% apoyaría lo que ella sostenga, más allá de que sea comprobable o no, del mismo modo sucede con sus detractores.

Voy a dar un ejemplo personal que direcciono esto hacia donde quiero ir, no sin antes aclarar que condeno cualquier acto contra la integridad humana. Si menciono terrorismo hoy, personalmente, mi abuela, de hijo militar, cambiará su forma de escuchar lo que vaya a decir y apoyará cualquier hecho cometido por militares, bajo el precepto de que los militares, más allá de los medios que hayan usado, salvaron al país. En este contexto, o estás de acuerdo o en contra, es blanco o es negro, pero yo pienso que hay matices de gris dentro del tema, que ponen en evidencia una verdad que excede a la primera verdad planteada. Sin embargo, guardamos en el imaginario colectivo los nombres que hicieron daño como sinónimos del mal. ¿Esa es una verdad absoluta y aceptada? ¿O quizás hay algo más? Quizás haya una historia que no se está tomando en cuenta para entender los atenuantes: la del traidor. Puede que no todo sea cuadrado, sino que tenga más aristas de las que habíamos pensado; puede que la ley, tal y como está aceptada, sea una posverdad.

La ley funciona como un mecanismo perfecto dispuesto por el imaginario colectivo. Guardamos los nombres de quienes han transgredido la ley como un remanente de la monstruosidad: desde Charles Manson, hasta Ted Bundy y Ed Gein. Esto se da a tal punto que si escuchamos alguna palabra sobre ellos, lapidamos todo su accionar. Lo mismo pasa si menciono

móviles ideológicos cercanos, como Abimael Guzmán. No es posible saber el porqué, solo castigar el hecho. No niego que sus actos son condenables, pero me refiero a la acción de condenar sin oír. ¿Cómo es que mi abuela podría oír a Abimael Guzmán? El hecho de pensar en ellos dos conversando me parece sumamente teatral. Hay un capítulo de *Batman: la serie animada* (Burnett & Riba, 1994), donde la nueva comisionada de ciudad Gótica, Janet Von Dorn, declara que arrestará a Batman por ser un criminal, por haber generado la aparición de villanos en la ciudad, y porque sus acciones para enfrentarlos están fuera de la ley. Es más, lo amenaza directamente al ser ella el nuevo brazo de la ley.

Que Batman sea culpable de los crímenes de ciudad Gótica es en sí mismo una posverdad. Curiosamente, la escena siguiente tiene como centro la cita de Bruce Wayne con Janet. El tema de conversación es la culpabilidad de Batman. Definitivamente, la actitud de Janet frente a Batman habría sido otra. Sin embargo, frente a Bruce hay una actitud de presteza que la posiciona para oír. Si bien Batman y Wayne son la misma persona, a los ojos de Janet son dos personas distintas.

Así como es verdad que Janet Von Dorn no le presta atención a Bruce Wayne; en *La vida es sueño*, Segismundo es declarado culpable. Una obra va a suceder, el futuro en ella está decidido, tal y como si se tratara de un hecho pasado. La obra entonces, al igual que la ley, es un cuerpo entero que funciona como una máquina perfecta y gigante, en la que cada personaje tiene una misión, un objetivo, es un engranaje. Su pasado, presente y futuro están dispuestos por el dramaturgo, por lo que el personaje está condenado a hacer, a tener un papel (el de culpable). Esta circunstancia determina sus acciones respecto a ciertas situaciones. ¿Y si estas estuvieran contra la ley? Entonces el personaje estaría condenado a cometer un crimen, a ser culpable sin posibilidad de elección, porque sus decisiones estarían escritas desde antes de que él pudiera tomarlas.

Mi propósito en este punto es darle voz al culpable para visibilizar el engranaje de poder que está encima de él, cuestionar la verdad que diga que él es culpable y sustraerla para generar una nueva, en otras palabras,

ponerle las gafas de las que (en el capítulo anterior) habla Zizek. Dicho esto, ¿qué tendría que hacer Segismundo para demostrar su no culpabilidad? Primero que nada, tendría que tener una voz, agencia. Entonces la pregunta será ahora más arriesgada: ¿qué tendría que hacer Segismundo para tener agencia y mostrar que la culpa, (tal y como he expuesto en el capítulo anterior) es una construcción? La respuesta estaría en ese opuesto mencionado en el párrafo anterior con el ejemplo de Batman y Bruce Wayne; dicho de otro modo, la respuesta estaría en generar un opuesto binario a Segismundo. Aquí es donde entra a tallar Deleuze:

[...] si Carmelo Bene tiene con frecuencia necesidad de una obra originaria, no es para hacer de ella una parodia á la mode, ni para agregar literatura a la literatura. Por el contrario, es para sustraer la literatura, por ejemplo, sustraer el texto, una parte del texto, y ver qué sucede. Que las palabras cesen de hacer «texto» Es un teatro-experimentación, que incluye más amor hacia Shakespeare que todos los comentarios sobre él. (Deleuze, G., 2003, p. 78)

Deleuze, en referencia al trabajo hecho por Carmelo Bene propone que la obra que todos conocemos sea pervertida, no bajo la acepción de lo moralmente reprochable, sino del cuestionamiento de esta moralidad irrumpiendo en lo esperado como piedra de manifestante en plena protesta.

La operación crítica completa es la que consiste en: 1. suprimir los elementos estables; 2. poner todo en variación continua; 3. transponer todo en menor (es el rol de los operadores que responde a intervalo de «el más pequeño»). (Deleuze, G., 2003, p. 88)

Pongamos en contexto la obra utilizada en *Encerrar a un torcaz*: Segismundo está por comenzar *La vida es sueño* como un criminal. En la sociedad actual, el ciudadano común da por sentada la verdad (o posverdad) de que un criminal debe estar en la cárcel, del mismo modo el espectador espera que antes de que comience *La vida es sueño*, este deba de estar encerrado, pues así lo dicta su lugar en la obra. Según Deleuze este es un elemento estable.

Deleuze pide que se desestabilice este elemento estable para que la obra, que es un solo cuerpo, empiece a mostrarse presente y no en representación, que empiece a sangrar.

Carmelio Bene amputa a Romeo, neutraliza a Romeo en la obra original. Entonces toda la obra, porque ahora le falta una parte elegida no arbitrariamente, va a quizás bascular, va a girar sobre sí misma, va a posarse sobre otro costado (p. 77).

Nuestra obra se centrará en su agón, en el intento de la obra por sobrevivir, lo que la moviliza a ir hacia otro lado que no es el esperado. En el caso de Segismundo: el ser un reo al comenzar la obra.

[...] pero, ¿de qué se trata el uso de la lengua según el uso de la variación? [...] ser bilingüe, en una sola lengua única... tartamudear, pero siendo tartamudo con respecto a la lengua misma y no solamente con respecto a la palabra [...] hablar consigo mismo, en su propio oído, pero en pleno mercado, en la plaza pública. (Deleuze, G., 2003, p. 88)

En referencia al segundo paso propuesto por Deleuze, si el idioma es un paradigma en la constitución de ideas, su desestructuración por dificultad crea intensidades, necesidades de comunicación que muchas veces recaen en sonidos. Si entendemos la lengua como una estructura, esta variación de estructura se puede traducir como el proceso de desangramiento del tema central.

Habría como dos operaciones opuestas. Por un lado, se eleva hacia el Mayor [...] no se trata de añorar los viejos tiempos, sino de espantarse frente a la operación la cual los somete, el injerto, el trasplante que se hizo sin que se dieran cuenta, para normalizarlos. Devinieron mayores. Entonces, operación por operación, cirugía contra cirugía, se puede concebir lo inverso (p. 83).

En este sentido, el tercer paso sería que el agón individual se pondere también dentro de lo político y social, no limitándose a sí mismo, o que al hacerlo se vuelva parte de lo social, pues es producto de una opresión del *poder*, como hemos visto anteriormente. Su existencia es una

resistencia casi brechtiana. En el caso de *Encerrar a un torcaz*, la evidencia de lo que hay alrededor de declarar a Segismundo como *criminal* desnuda la estructuración del poder y su intento de instauración disfrazado de culpa.

La obra termina con la constitución del personaje, no tiene otro objeto que el proceso de esta constitución y no va más allá. La obra se detiene con el nacimiento, cuando habitualmente se detiene con la muerte. Sin embargo, no se concluye que estos personajes posean un Yo; por el contrario, no lo tienen en absoluto (p. 80).

Concluyo esta parte, centrada en Deleuze, con un guiño que él le hace a Sarrazac al decir que el personaje no posee un *yo*. Además, me sirvo de esto para proponer, posteriormente, la utilización del personaje de características abiertas que en lugar de tener un solo *yo*, tras pasar por este proceso de deconstrucción, sea puerto de una *infinidad de yoes* que puedan oponerse a la historia contada por una verdad, y no solo eso, sino que además puedan escapar de su propia historicidad. Para ello me serviré del concepto de autoficción de Mauricio Tossi.

3.2. El anclaje histórico ficcional de Mauricio Tossi

3.2.1. Basado en hechos reales: el docudrama posdictadura

Empiezo esta parte con un recuerdo: mi madre solía (o suele) encender la televisión y sintonizar los programas de asesinatos de Discovery Channel, en los que es muy importante por el formato documentar cada una de las fechas, acciones, años, y demás registros que se puedan tener del crimen. Lo interesante aquí es que, cada que se hablaba de algo hecho por uno de los implicados, se daba pase a una *dramatización*, un espacio bombardeado de planos conjunto, primeros planos y planos detalle con actores que representaban lo vivido por los implicados. Todo al pie de la letra, o lo más parecido posible, y apoyado por el testimonio de sus protagonistas, de manera que el espectador tuviera una mejor idea de cómo se había desarrollado todo. El no poder mostrar en la dramatización una situación lejana a los hechos recogidos será la parte más importante para inferir del artículo de Tossi, *Docudrama y autoficción en el teatro argentino*

de la posdictadura (2015), una definición de lo que es un docudrama: un texto cuyos personajes tienen en los datos históricos una acción fáctica para la existencia de su representación y, por consiguiente, un vehículo para la memoria del espectador.

Llevemos esto hacia otro tipo de crimen: la dictadura en Argentina o los asesinatos y desapariciones que se ejecutan en América Latina. Estos hechos son la razón por la que el docudrama o teatro documental tiene una especial necesidad, que se hable, y visibilice lo que dejó de estar de un momento para otro, lo que dejó de ser oído y que ahora se necesita decir. En ese sentido, Mauricio Tossi habla de un giro subjetivo a través del cual el sujeto, que ha sido sometido durante la dictadura a una verdad estructural, ahora se ha deconstruido (Tossi, M., 2015, p. 2). Esto lo explica a través de Sarlo:

Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta. Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera «ideología» o «falsa conciencia», es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (Sarlo, 2005, p. 22)

En ese sentido, si una dictadura es un exceso de poder, su dominio se extendería hasta el pensamiento de quienes están bajo su régimen, siendo, además, víctimas que perecen ante el cómo se debe pensar. El docudrama será una táctica para mostrar la reminiscencia de lo que duele y dónde duele y es, precisamente, desde esa subjetividad, que se puede alcanzar una voz propia que pida oídos para mantenerse vigente dentro de la memoria colectiva.

El teatro documental tiene por función develar la «falsa conciencia» sostenida en los discursos dominantes, ya sean, periodísticos, económicos, religiosos o histórico-oficiales [...] tiene por meta desnudar los ideogramas y las tácticas de los sectores hegemónicos, al revelar sus lógicas de poder estructural. (Tossi, M., 2015, p. 3)

Podría decirse entonces que el docudrama tiene la facultad de atacar los organismos de poder. Sin embargo, hay que acotar que la libertad que pueda ambicionar el docudrama respecto a sus posibilidades narrativas es solo una estrategia poética y no otorga maleabilidad al texto. Es decir, la forma en cómo represente esta voz silenciada podrá ser enteramente libre, pero no tendrá libertad para, como hemos visto con Conejero, escapar de esa historicidad a la que está sometida.

El docudrama renuncia a la función inventiva para dar lugar a la verdad histórica de los hechos empíricamente comprobables, pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo «real/documentado», pues su eficacia política se consolida en la fuerza estética de la obra. (Weiss, 1976, p. 103)

Esto supone una última espina por quitar de la herida, el docudrama puede reavivar y exponer un punto de vista políticamente, pero no puede curarlo, no puede dar justicia, sino solo una palabra a lo no pronunciado. Dicho esto, ¿es posible que un texto cuya existencia está basada en lo real, en lo fáctico, en lo legítimo (con pruebas), sea un antecedente para lo ilegítimo y perverso (entendiendo perverso no como algo malo, sino como algo torcido dentro de la dramaturgia)? En otras palabras, ¿podría ser el docudrama un antecedente a la autoficción? Pues, con las características expuestas, solo haría falta una vuelta de tuerca que reduzca diferencias.

3.2.2. V de Venganza, A de Autoficción

Un hecho a subrayar en las posibilidades que un docudrama ofrece es que, finalmente, termina siendo una representación, pues la materia histórica está en un papel y no en un cuerpo vivo y presente que una sus fibras desde el recuerdo. Esas fibras, por decirlo de alguna manera, tienen

lados cercenados que serán completados como intentos de sobrevivencia que se sobreponen a un texto y a una realidad.

La predisposición escénica del cuerpo/real del actor como matriz para la creación posdramática —así como para su variante autoficcional— conlleva a establecer una diferencia central: en el docudrama el referente sintagmático proviene de la «historia», en cambio, en la autoficción escénica dicho referente es la «memoria» del dramaturgo/performer. (Tossi, M., 2015, p. 13)

Con esto quiero remarcar el alcance antihistoricista de la autoficción, pues el recuerdo está coloreado por lo deseable y lo conocido. También es necesario decir que, a pesar de esta diferencia, el docudrama mantiene muchas de las libertades de la autoficción, es más, diría que se sostiene en la autoficción, de manera que es un punto de partida que puede ser pervertible.

[...] por el contrario, en la lógica referencial del teatro autoficcional, el vínculo contextual no se establece solo por aludir a marcos preexistentes y reconocidos por el público, sino también por conformar una cadena *compleja* (Morin, 1994) de significantes, por los cuales se genera un *simulacro referencial ambiguo*, contradictorio y azaroso. (Tossi, M., 2015, p. 15)

¿Qué quiero decir al citar a Tossi? Que una autoficción va a generar muchos niveles de signos que se sostendrán sobre sí mismos, en el caso de mi puesta, el teléfono descolgado, que en primera instancia habla de una escena del crimen, pero también de una falta de comunicación y una llamada no respondida, pues no hay quien la responda. Está a su vez el momento en el que el auricular cae sobre la silueta del muerto, que al ser soltado podría significar una liberación sobre la culpa de ese padre que no responde. Todo ello a partir de mí mismo como documento vivo y maleable.

3.3. Decirse en escena

Desde pequeño fui aficionado a la novela negra, a la búsqueda incasable de los detectives que mostraba la televisión, a querer encontrar

los móviles de los crímenes cometidos, cada uno menos entendible que el anterior, siempre poniéndome en el lugar del investigador. Empecé por el más inocente, por *Batman en la oscura ciudad Gótica* sobre todo cuando iba detrás de Acertijo, quien dejaba rastros que encajaban uno con el otro y que a medida que iban siendo resueltos desenmascaraban una verdad. Por su puesto, aquí puedo empezar a pelear con cualquier aficionado *geek* del murciélago, pero no es el caso de esta mención. Para explicar la autoficción a la que he llamado *Encerrar a un torcaz* me resulta necesario dejar sobre la escena, casi criminalmente, pistas del cruce que ha generado lo real y lo ficticio y que, precisamente, como resultado, no es ni falso ni verdadero. «No se trata de ser o no ser, sino de ser y no ser» dice Sergio Blanco (2018, p. 23), aclarando en una referencia hacia Shakespeare lo que el concibe como autoficción, precisamente es de él de quien voy a hablar en las líneas posteriores, no sólo por ser piedra angular en esta investigación, sino por ser uno de los mayores exponentes contemporáneos de la autoficción.

Dejemos en claro algo antes de seguir avanzando: si bien la definición de autoficción empezó como un género literario, que fue acuñado por Serge Dubrovsky en los años setenta para hablar de su libro *Fils* (*Hijos*, en español), quien propuso que esta sea el resultado de la reflexión teórica entre ficción y biografía; fue Harold Pinter quien llevó a cabo una ilustración de su mecanismo existencial, por ello, Blanco lo cita: «No hay distinción firme entre lo real y lo irreal; ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, sino que puede ser ambas: verdadera y falsa» (2018, p. 23). Esta ambigüedad es necesaria para entender que la autoficción no es sino un relato personal real, poetizado con un relato imaginario, sino un cruce consciente donde no sólo interviene el actor y el dramaturgo como creadores que juegan con la definición de su propio papel en la puesta, sino alcanzando con la definición de *ser y no ser* a todo lo que está a su alrededor, incluyendo al espectador en esa dialéctica liminal, de modo que este no sea simplemente un testigo de lo que acontece, que acepta lo visto, sino un participante más que ayuda a construir la historia. En este sentido, y partiendo nuevamente desde los estudios de Blanco, conviene citar a Rancière (2010):

La emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer, pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción; comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones (pp. 18 - 19).

De aquí se podría interpretar, respecto a la autoficción, que el observar también construye y que el construir es una acción transitiva en la que el espectador también se esfuerza y participa, edificando junto al actor el cruce entre la verdad y ficción. Se convierte entonces en un activo en lo que Sergio Blanco llama *pacto de mentira*, una respuesta a lo propuesto por Philip Lejune, quien en el 75 afirmó que toda autobiografía tiene un pacto de verdad, donde quien escribe y quien lee aceptan los términos de contar la verdad y sólo la verdad, o al menos (pues no soy partidario de que la verdad absoluta pueda existir) lo que esté más cercano a ella. Blanco, en referencia a esto, afirma que la autoficción, en todo caso, tendría un pacto de mentira, esto le da razones suficientes a Blanco para afirmar que la autoficción es el lado oscuro de la biografía.

Allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento. [...] Donde una autobiografía atestigua y certifica, la autoficción desatestigua y descertifica [...], es un territorio tentador donde no hay ley ni moral. Si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia amoral. (Blanco, 2018, p. 24)

En *Encerrar a un torcaz* no estoy en la búsqueda de la verdad detrás de la escena, sino que intento generar una verdad dentro de una mentira conjunta. Los cuestionamientos hacia la autoficción son comunes y se han dirigido hasta al mismo Sergio Blanco. No soy ajeno a esta situación, pues dentro de este proceso se me ha preguntado ¿por qué me importaría saber de ti? Suscribo aquí el eslogan del que se apropió el movimiento estudiantil y la segunda ola del feminismo: «Lo personal es político». Me sustento además en el segundo capítulo, donde observamos a partir de Eckman y Bordieu que es desde lo más íntimo y micro que se puede hablar de lo social

y macro. Del mismo modo, el poeta Walt Whitman sugería: «Cada uno de mis átomos te pertenece a ti». Hablar de mí en todo caso sería hablar del mundo por ser yo mismo un ser político dentro de esta sociedad.

Para que la autoficción pueda ser constituida, Blanco propone un decálogo de la autoficción. Sin embargo, de este propósito tomaré solo cinco puntos, pues planeo construir mi mirada juntándola con la de otras miradas autoficcionales. Aclaro que algunos puntos, sobre todo en el caso del primero, los he unido como una causa-consecuencia.

3.3.1. Conversión y traición para la multiplicación

Si bien la estrategia que he tomado de Carmelo Bene ya está dispuesta en escena, hay un previo donde aparece Segismundo condenado, y un final donde se descubre la identidad del abogado, para explicar la conversión seremos breves. Sergio Blanco en *La ira de Narciso* (2016) a manera de link, habla de su fascinación por el momento en el que Clark Kent se transforma en Superman, un alter ego totalmente distinto a sí mismo y esto es revelado al público pues es testigo y confirmante del endiosamiento. En *Encerrar a un torcaz* planteo que Segismundo toma la identidad de Abogado, refiriendo al público en cómo pueden llamarlo (Abogado). Para Blanco el *yo* que va a surgir es un *yo* que forzosamente es diferente al original, es decir, un *yo* falso, por lo tanto, un *yo* que «ha sufrido una traición» (2018, p. 65). Esto desembocaría en una búsqueda identitaria o multi-identitaria. En el caso de *La ira de Narciso*, la multiplicación es una consecuencia de estas características iniciales, y se da de la mano del pacto de mentira cuando el actor clama:

Antes de empezar, quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel Calderón. Es decir, que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco, sino Gabriel Calderón, yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él. (Blanco, 2018, p. 82)

Esta propuesta no es otra cosa que la base del teatro: jugar a que somos otro para contar una historia. Es por esto que he juntado a ambas características, porque el nombrarse de otra manera, el encontrar un alter ego que cree un pacto de mentira, travestido si se quiere llamar así, es la base para empezar a darle agencia a este nuevo ser: decir yo no soy este sino el «otro», y ese «otro» ha de tener una relación de antonomasia del primer yo. Si Segismundo era culpable, este yo no solo es inocente, sino que es defensor del derecho que pueda declarar a alguien como inocente o culpable.

3.3.2. Suspensión

Hay una frase de *Alligators427*, banda oficial para el *soundtrack* de la adaptación al cine de *1984* de George Orwell: «Quien controla el presente controla el pasado y quien controla el pasado controlará el futuro». Para la autoficción el pasado está tan abierto como el futuro, pues todos son llamados como parte del mismo presente san agustiniano: presente memorial (pasado), presente del presente, y presente expectante (futuro); en ese sentido el pasado, lo que ha sucedido, es tan modificable como el futuro pues aún está sucediendo y se puede evitar. Es por ello que Blanco propone «predecir el pasado» (2018, p. 83). Ciertamente este es un espacio en donde el tiempo no necesariamente está pasando, sino que es alterable y de esta forma abre toda posibilidad de narración dentro de él. En el caso de mi puesta, se cuestiona el pasado de Segismundo en función a un juicio por ocurrir, a pesar de que la obra madre (*La vida es sueño*) ya tenga un final, en un intento por cambiar el pasado, Segismundo se autoficciona previo al comienzo de la obra, hablando con el público en un carácter metateatral.

3.3.3. Elevación y degradación

Para Blanco, en la escisión de yoes, hay algunos que están en la búsqueda de ennoblecernos, de elevarse por encima de sí mismos y de los demás yoes. Por supuesto, esto dado en un tiempo suspendido da como resultado esa búsqueda de alteración del presente memorial. Sin embargo, toda elevación denota una necesidad de enmendación, un vacío como puede ser encontrado en Segismundo ante la necesidad de suprimir la culpa como

eje que después lo va a acusar y sentenciar. La búsqueda de ficcionalizarse como abogado responde a una posibilidad de agencia que no tiene cuando es Segismundo *el reo*. Del mismo modo, existe una degradación, una necesidad de ponerse en el papel del malo, del caído. Caravaggio en la pintura de David con la cabeza de Goliat tiene pintado en el vencido un autorretrato. Esto no es de sorprender, pues la degradación tiene la misma cualidad de su contraparte. «Al igual que detrás de la elevación se esconde una fractura, detrás de la degradación se esconde una rehabilitación» (Blanco, 2018, p. 98). Ahora, es necesario mencionar que en la estrategia utilizada por Carmelo Bene, existe la creación de un opuesto binario. Este, malo y bueno, blanco y negro, responde precisamente a estas características, más aún si se trata de teatro clásico. Al respecto, Cristián Plana, director chileno, en una entrevista para Mariana Lance (o Mariana y Punto, directora del blog *Zancada*) afirma que esta suerte de degradación, de torcedura de una historia, es lo que hace que un texto sea vigente:

Cristián: Lo que trato de hacer con los textos es leerlos muy bien y detectar los lugares donde puedo torcer el material, o pervertirlo como digo yo, para hacerlo más cercano a mí, a lo que yo soy, mi punto de vista sobre los temas que están ahí. También en la lectura de esos materiales, que corresponden a otro contexto artístico, intentar traducir escénicamente las cosas que están en el texto, y traducirlos en una acción que se vuelva potente y contemporánea. Entiendo volverlo contemporáneo con encontrar los lugares donde sucede lo imprevisto, no está en volverlo a la actualidad, sino en encontrar los lugares del texto que tienen vigencia hoy. (Lance, 2016)

Mediante este descentrar hecho por Plana es que la obra mantiene, en su cuestionamiento, una actualidad dada por esa licencia de perversión de la historia, que en mi caso se da al cuestionar los hechos que llevan a llamar culpable a Segismundo.

3.3.4. Expiación

Si bien la autoficción pueda ser relacionada con un ejercicio psicoterapéutico, no tiene esa función, y tampoco es una búsqueda voyerista,

no, parte de uno mismo para alcanzar al otro, pero con ello me refiero a el otro que está ubicado en el público, y ese otro también es político como yo; aunar los yoés, los otros, es una función potente dentro de la autoficción. «La autoficción obra el cuerpo políticamente, ya que no trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la polis» (Blanco, 2018, p. 99), de modo que mi trabajo me incluya, me entregue, presentacionalmente a mí mismo como ser político, pero sin muros que me protejan dentro de la puesta escénica, ejemplo de ello es el final de *Encerrar a un torcaz*, en donde le hablo a mi padre y esta parte tan personal me entrega al público en una manera vulnerable, y a la vez entrega también a Segismundo en la misma calidad.

3.4. Ficción Doble

3.4.1. Colonna y un reflejo

Como se habrán dado cuenta, me resulta bastante esclarecedor poder encontrar referencias en el cine, cultura popular o en otras artes para poder ejemplificar lo que estoy diciendo. A causa de algunas parodias que Internet ha generado, no sería descabellado afirmar que la mayor autoreferencia en lo que va de la historia de la pintura sea Velásquez en el cuadro de *Las meninas* anunciándonos que él está pintando lo que está viendo, sin embargo, de Caravaggio siempre hay algo más que decir. Del cuadro *David con la cabeza de Goliat* quiero tomar la posibilidad de hablar de lo autorreferencial, dado que, como expliqué, la cabeza que sostiene David no es sino la del mismo Caravaggio. Sin embargo, hay algo más para desmenuzar, Goliat sería un personaje histórico: a diferencia de Velásquez pintando, Caravaggio se ficciona en otro, se mira en un espejo y ese espejo es el del vencido Goliat. Esta práctica es la que aborda Vincent Colonna para luego clasificar a la autoficción en cuatro tipos: autoficción biográfica, intrusa, fantástica y especular (no necesariamente incompatibles de existir a la vez). Respecto a esta última, refiere:

Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire,

et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce eut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir.¹⁸ (Colonna, V., 2004, p. 119)

El reflejo y el reflejado en asociación producirían no solo una metonimia respecto a la relación entre ambos, sino que, así como el reflejo responde al movimiento del reflejado, estaría más abocado hacia una metalepsis, es decir que al hacer una acción producida tiene metonimia con otra acción. En el caso del trabajo práctico, cuando el Abogado pide una oportunidad de juicio para Segismundo y expone las injusticias y vacíos legales a los que ha sido sumergido, es este último quien a su vez pide una exoneración para la culpa construida en el actor por la falta del padre en el actor. Para complementar, la tesis doctoral de Helena Zamudio (2007), a través de Gerard Genette, sostiene:

Es posible identificar una faceta de la metalepsis *en verdad del autor*; cuando éste parece ubicado entre dos obras, una contenida en la otra, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y aquel intradiegético de su ficción. Este matiz extra de la metalepsis del autor resulta fundamental para la descripción de la tendencia especular de la autoficción, pues el reflejo del autor en la obra incluye, entre sus atributos, el carácter de autor de una(s) obra(s) que, a su vez, puede(n) reflejar, de modo parcial o total, la obra que la(s) contiene. O sea, no sólo se trata de un personaje que se identifica con el autor —gracias a lo cual el autor parece introducirse en la ficción—, sino de un personaje autor, cuya labor creadora se convierte, entonces, en un factor esencial (p. 95).

Del mismo modo es difícil identificar cuál es la verdad del actor en escena, en referencia al personaje de por medio, dado que las líneas

18 «Basado en un reflejo del autor o del libro en el libro, esta orientación de auto-fabulación es una reminiscencia de la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, se convierte en un elemento secundario, y el autor ya no está necesariamente en el centro del libro; era solo una silueta. Lo importante es que llega a pararse en un rincón de su trabajo, que luego refleja su presencia como un espejo». Traducción hecha por el autor.

dramatúrgicas están mezcladas y el accionar de uno *dice y se apoya* en el accionar del otro.

3.4.2. Conejero después del reflejo de Colonna

Surge la reflexión, bastante lógica por parte de Alberto Conejero de «qué pasaría si él se reflejara en la biografía de alguien más» (Conejero, A., 2017), y en todo caso de si esta presencia o presencias reflejadas, por el carácter político de la existencia de cada una, no superarían el binomio generado entre biografía/fábula. El pacto de mentira, necesario para la autoficción, sería entonces más ambiguo en lo que es real y lo que no, pero esto no desmerecería la capacidad de generar una historia, sino que afianzaría la libertad de pervertirla, de llevarla por otro lado y ofrecer una nueva perspectiva análoga.

Para ejemplificar ello, hay dos textos suyos: *La piedra oscura*, y *Cliff* (Acantilado), dirigida en Argentina por Alejandro D'artagnan. Precisamente esta última juega con la paronimia del vocablo en inglés de Clift y el apellido de Montgomery Clift, quien en la obra quiere montar *La gaviota* de Chejov, intentando sobrevivir al agobio de la industria hollywoodense. Esto va a generar tres líneas de acción. Es decir, cuando Treplev de pronto pueda quejarse de la situación que tiene con su madre en uno de sus textos, también podrá ser Montgomery Clift quejándose de la situación de su madre, del mismo modo puede ser el actor hablando de sus problemas respecto a su madre en una suerte de metalepsis. Hay analogías complejas desarrolladas en la misma obra que son manipuladas sobre los hechos reales. ¿Qué quiero decir con esto? Hay hechos reales en un personaje histórico como Clift, sí representó a Treplev, sí intentó huir de Hollywood, tras estar nominado tres veces al Oscar y no ganar nunca, sin embargo, hay hechos que no son dichos en su totalidad y esto es importantísimo, en palabras de Conejero «decir es tan importante como no decir», ambas son acciones contundentes a la hora de contar un suceso, que en este caso se transformaría en una media verdad.

En mi trabajo práctico, lo mismo sucede con la generación de las tres líneas de acción de Segismundo, el Abogado y Christopher (el actor, y también como director y dramaturgo). Al suprimir acciones o textos, en cualquier caso, hay una perversión dentro de lo importante de «el decir algo» en el contexto de un juicio).

Conejero resalta además una línea de Cliff sobre la que va a girar el siguiente término a tomar en cuenta: el impersonaje. Cuando el actor que interpreta a Montgomery Clift pronuncia metateatralmente «¿cómo puedo no ser Clift?» (2015), el actor que pregunta no va a ser Clift, no es Clift, y de hecho Clift no ha pronunciado esas mismas palabras, mucho menos en español y en ese teatro, pero aun así la pregunta tiene sentido pues él encaja y se identifica en las características abiertas del personaje de Clift. Precisamente este es el enfoque que toma Conejero respecto a Sarrazac y el impersonaje: un personaje de características abiertas con el que alguien (un espectador, un actor, un director) pueda identificarse. Esta no es sino una de las bases que mantiene vivo al teatro, la identificación, pues nada nos impide ser Hamlet, Laurencia o Julio César, del mismo modo que esa identificación no los salva de su destino ya sabido, sobre todo con personajes históricos, de pronto Julio César no está muerto y está frente a nosotros hablándonos. Entonces me pregunto, ¿no sería esta una forma para poder escaparnos de la historicidad planteada por el dramaturgo? Si miramos de nuevo al trabajo práctico mostrado, la estrategia de Segismundo al transformarse en Abogado ¿no sería una forma de escapar de su propia historicidad, de su culpa inicial? Desde mi perspectiva sería esta la herramienta para lograr completar lo propuesto anteriormente por Deleuze a través de Carmelo Bene.

3.4.3. Sillas vacías

Ahora, tal y como hemos visto en la suspensión¹⁹, la autoficción busca predecir el pasado, y Conejero anexa esto desde la propuesta de Juan Mayorga, quien afirma que hace falta hablar del teatro desde una silla vacía,

19 Revisar subtítulo «3.2.2. Suspensión».

desde los fantasmas que nos persiguen, dándoles así una posibilidad para ser visibilizados. Tal es el caso de *Ushuaia* (2012), obra en la que un soldado nazi, tras muchos años, se refugia en el rincón más austral de Sudamérica; si bien no hay un referente claro para una autoficción, sí lo es para los soldados nazis que se asilaron en Sudamérica. El punto con esta obra es que el personaje principal va a empezar a ser perseguido por los fantasmas del pasado. Estos pueden llegar a contradecir un recuerdo, una situación del pasado que esté almacenada en la memoria como una media verdad, y hace falta hacer las paces con esta situación.

3.5. El impersonaje

Para este punto, aceptaré que el *yo soy otro* de Rimbaud, que he explicado en ocasiones pasadas, es un ejemplo gastado, pero no menos eficiente. Sin embargo, para hacer esto más dinámico vamos a evocar, primero que nada, a la especularización, al poder reflejarse en un personaje como en un espejo o, en otras palabras, recurrir a la historia de otro para hablar de la propia; esto para hablar de una suerte de identificación. Aquí viene lo dinámico: a principios del 2019, Joaquin Phoenix declara que para su papel de *El Joker*, personaje muy popular de los cómics llevado al cine, no se basó en ninguno de los cómics de DC como lo habrían hecho sus antecesores, sino que dentro de la película de Todd Phillips tiene su propia historia. El resultado es curioso, el nombre de Arthur Fleck, un hombre con crisis de epilepsia gelástica, con una vivienda en un edificio cualquiera, que vive con su madre, usuario de transporte público, con fracaso dentro de un entorno social agobiante que lo invisibiliza a tal punto de ser cualquiera de los ciudadanos de Gotham, y que incluso es centro de las palabras «a esta ciudad no le importa la gente como tú o como yo», es decir un invisible, se va perdiendo durante la película hacia una transformación: el Joker. ¿Por qué mencionarlo? Todas estas características encierran al ciudadano común para llevarnos a la conclusión de que todos podríamos ser el Joker. Sin embargo, la verdad no está en el personaje del payaso sino en Fleck, el cualquiera. La identificación parte en realidad de las características abiertas (al menos abiertas en la crisis económica de la actualidad) de Fleck. Es esto lo que calificaremos como impersonaje.

Sarrazac se introduce a este concepto al afirmar que el personaje dentro de la contemporaneidad parece estar de más, haciendo alusión a la crisis del personaje de la que habla Abirached partiendo desde Nietzsche:

Como lo afirma Abirached, el espectador occidental es sospechoso a los ojos de Nietzsche de buscar su «doble en la escena», esto sólo puede ocurrir bajo una definición de la mimesis teatral en la que ésta significa imitación. Ahora bien, podemos escoger, para la actividad de la mimesis, esta otra traducción, más abierta, a la que nos invitan en particular los trabajos de Lacoue-Labarthe (1986), traducción que no sería «imitar», tampoco «representar», término demasiado vago y demasiado ambiguo, sino «volver presente». (Sarrazac, 2006, p. 4)

Es decir, que siguiendo lo visto anteriormente en la recopilación de Mauricio Tossi, no se tratara de un teatro que representase un docudrama, o que fuera la sombra de la realidad, sino que, por el contrario, fuese la realidad misma presente en carne que llenase un vacío en cada presentación, y que aún con esta falta, tiene características suficientes como para mantener la historia brindada.

Para una mayor facilidad en términos, Sarrazac recurre al análisis hecho por Abirached, en referencia a que el personaje tradicional cuenta con tres características: un rol en la obra (persona), su singularidad (kharácter) y finalmente su valor simbólico en la obra (typus). En el caso de un impersonaje, se quitaría la singularidad del mismo, presentando así a un personaje sin singularidades o, si lo vemos de otra manera, de singularidades y búsquedas tan abiertas que puedan ser llamadas pluralidades: un fulano, un mengano. Esto no es algo que dificulte la historia, ya desde Aristóteles se veía esta posibilidad.

Tanto como la fábula, el muthos, el «sistema de acontecimientos» con un comienzo, un medio y un final, es considerada indispensable en la Poética, el carácter, en el sentido de una singularización moral y psicológica del personaje, es presentado como facultativo. Pero el eventual *impasse* sobre

el carácter no afecta aquí la estructura y la dinámica de la forma dramática. Y esto en la medida en la que el personaje es concebido por Aristóteles estrictamente como «personaje que actúa». (Sarrazac, 2006, pp. 6-7)

Sin embargo, hacia la modernidad, la fragmentación a la que se somete el personaje no lo deja simplemente como un accionador de una historia, sino que explora en la presentación y exposición de sí mismo mediante la autoficción. El vacío identitario es a su vez una búsqueda de identidad (recordemos la «degradación» de Blanco). «Paradójicamente, la dramaturgia del yo [...] no culmina en el retrato del hombre solo — abandonado, desolado—, sino en la revelación brutal de la gran ciudad y de sus lugares de placer» (Sarrazac, 2006, p. 12).

Con esto quiero decir que no se está hablando tampoco de un personaje que renuncia a su identidad, sino que renuncia a ella para desnudar su lugar en el mundo. Como un ejemplo podemos citar al Roberto Zucco de Koltés o al Joker de Phillips. Del mismo modo es que el Abogado, en *Encerrar a un torcaz*, devela y expone las características abiertas de un Segismundo que será sometido a su obra, y de un Autor que sufrirá (o ha sufrido) lo mismo que han sufrido varios espectadores debido a su falta de padre en una sociedad paternalista.

Es así que concluyo con que mi propuesta respecto a la autoficción en referencia a *Encerrar a un torcaz*, esté cargada de una búsqueda por hacer justicia contra el pasado y no solo lo cuente, tarea para la que tendrá que recurrir a la elevación del ya degradado Segismundo, a quien por su pesar tan abierto sea ha llevado a la calidad de un impersonaje, en quien encuentre especularidad Christopher (yo) así como también el espectador.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS Y ESTRUCTURACIÓN DE ENCERRAR A UN TORCAZ

4.1. Análisis de texto

El texto inicial pertenece a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, sobre este se ha aplicado una deconstrucción deleuziana para generar un nuevo texto. Es decir, se suprimió el elemento estable del tema central, el solipsismo y el libre albedrío fueron cercenados para que la obra se pose sobre el drama personal de Segismundo en referencia a la culpa, llamándolo el culpable, al trasponer en menor se generó un opuesto binario: frente al culpable señalado, un inocente que defiende al señalado, la autoficción de Segismundo, el Abogado. Tal y como dice mi hipótesis, usando la autoficción puedo ser visibilizado y posteriormente confrontado desde el punto de vista del opuesto binario autoficcional de Segismundo, el Abogado, una construcción que ha normalizado su dolor: la construcción social de la culpa.

Carles Battle plantea, para el análisis, una división de dicho texto en secuencias y secuencias menores que estructuren al texto dramático, por ello es que, basado en su propuesta, procederé a hacer lo propio con *Encerrar a un torcaz*. El texto está separado, en un primer estadio, en tres grandes secuencias (I, II, y III), que serán las tres llamadas en las que se ordena la puesta escénica (primera, segunda y tercera llamada). La primera será esta transformación Deleuziana evidente al público, que no se esconde detrás de un escenario, sino que muestra el proceso y la necesidad, y que acaba con la aparición del Abogado. La segunda irá desde el planteamiento del caso hasta la desestructuración de la culpa; y la tercera desde la búsqueda de libertad antihistoricista hasta el fallo del personaje en su huida, pues no hay personaje sin obra, así como no hay sujeto sin sociedad a la que está sujeto (valga la redundancia).

Así mismo existirá un segundo estadio, de secuencias medianas, estas tienen incidencia en la segunda gran secuencia: II. A) Cuestionamiento metateatral del juicio a Segismundo, II. B) La instauración de Basilio como

poder que no responde a la llamada del enjuiciado, II. C) La universalidad de los Segismundos, II. D) «La humanización de lo deshumanizado», o el proceso de coacción en el asesinato cometido por Segismundo.

Y en la tercera secuencia en el segundo estadio aún: III. A) Pedido fallido de libertad del Abogado hacia el público, III. B) «¿Cómo puedo no ser Segismundo?» o el descubrimiento de Segismundo en la piel del Abogado y Christopher en la piel de Segismundo, III. C) Analogación de los multiplicados mediante la paridad en imagen del Segismundo-Reo Diegético, con la realidad escénica con el Segismundo/Abogado//Christopher presente, III. D) Fallo de la huida antihistoricista e inicio de *La vida es sueño* con Segismundo/Christopher llamando por teléfono y sonando la tercera y última llamada antes del inicio del montaje de Calderón.

También es necesario decir que paralelamente al juicio planteado por el personaje del Abogado está la aparición Diegética de Segismundo, que a medida que el proceso avanza también avanza en la aceptación de que la vida es una ficción, siendo el texto completo:

No, ni aun ahora he despertado; según entiendo todavía estoy durmiendo y no estoy muy engañado. Porque si ha sido soñado lo que vi palpable y cierto, lo que veo será incierto; yo desperté y me vi en un lecho que pudiera con matices y colores ser el catre de las flores que tejó la primavera, y aunque estoy de esta manera, mi condición otra era (*fin de la primera aparición*). Yo sueño que estoy aquí de estas prisiones cargado, y soñé que en otro estado más lisonjero me vi. ¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra... una ficción (*fin de la segunda aparición*) y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son (*fin de la tercera aparición*). (Calderón, 2001, pp. 74-75, cursivas del autor)

Ahora también conviene subrayar que la segunda gran secuencia gira en torno al cuestionamiento de Segismundo: «Qué he hecho yo para merecer esto» (Calderón, 2001, p.12); frente a textos también intertextuales y usados como evidencia en esta primera parte, como es la sentencia de Basilio a su hijo:

Pésame mucho que cuando, príncipe, a verte he venido, pensado hallarte advertido de hadas y estrellas triunfando, con tanto rigor te vea y que tu primera acción en esta ocasión un grave homicidio sea: ¿Con qué amor llegar podré a darte ahora mis brazos? Si de sus soberbios lazos están enseñados a dar muerte ¿Quién no temiese ver desnudo el puñal que dio una herida mortal? Pues que el más fuerte a su naturaleza responde, yo así, que en tus brazos miro de esta muerte el instrumento, miro el lugar sangriento y de tus brazos me retiro. (Calderón, 2001, p.53)

En cambio, en la tercera gran secuencia, se intertextualiza la respuesta de Segismundo a la sentencia de Basilio donde reconoce su propio poder ahora que ha abierto los ojos. Esto específicamente en III. A:

No sueño, pues toco y creo lo que he sido y lo que soy. Sé quién soy, y no podrás, aunque suspires y sientas, quitarme el haber nacido y si me viste primero a las prisiones rendido, fue porque ignoré quién era; pero ya informado estoy de quién soy y sé que soy un compuesto de hombre y fiera. (Calderón, 2001, p. 55)

Acorde a la autoficción propuesta por Blanco, tomo la característica de la expiación como cuerpo ofrecido a la polis por parte del actante, y para finalizar, en el segmento III. D, decido usar otro texto que se presenta mediante intertextualidad también, que es la declaración de amor que hace Segismundo hacia Rosaura, pero en este caso, dirigida hacia el padre, pues el personaje anuncia que comprende que la obra, haga lo que haga, va a empezar, cerrando el texto de Calderón con un «te quiero y te perdono por lo que viene» (Gaona, 2019, p. 7):

Y aunque en desdichas tan graves, la política he estudiado, de los brutos enseñado, advertido de las aves, y de los astros suaves los círculos he medido: tú, solo tú has suspendido la pasión a mis enojos, la suspensión a mis ojos, la admiración a mi oído. Con cada vez que te veo nueva admiración me das, y cuando te miro más, aún más mirarte deseo. Ojos hidrónicos creo que mis ojos deben ser; pues cuando es muerte el beber, beben más, y desta suerte, viendo que el ver me da muerte, estoy muriendo por verte.

Pero véate yo y muera; que no sé, rendido ya, si el verte muerte me da, el no verte, ¿qué me diera? Fuera más que muerte fiera, ira, rabia y dolor fuerte; fuera muerte desta suerte su rigor he ponderado, pues dar vida a un desdichado es dar a un dichoso, muerte. (Calderón, 2001, p.15-16)

Como podemos ver, este texto contiene metalépticamente a los tres personajes, tres líneas dramáticas que están presentes en esta última declaración de amor y de las que no pueden escapar ninguno de los tres haciendo una irrupción de lo real mediante un texto clásico.

Pasaré ahora a explicar las líneas dramáticas (ver Gráfico 1) dada la metalepsis que está envuelta al texto. Estas nacen de una necesidad deconstructiva (como he expuesto en el Capítulo III respecto a la deconstrucción deleuziana) que podría llamar también metateatral, dado que Segismundo al no ser oído se *traviste* en otro, de modo que ahora sí tiene agencia, esto es, en otras palabras, la aparición del Abogado y una metonimia de *defensa*; con la misma necesidad está mi aparición como autor, pues así como un director al elegir una obra para ser montada en escena, tengo una posición y una voz que pide ser oída al respecto de la problemática de culpa, este es mi punto de partida y lo que me une metalépticamente al discurso de mi obra y por tanto, la razón para mi investigación.

Paso a explicar las líneas dramáticas, donde están incluidos tres niveles de ficcionalidad que se mezclan constantemente: la primera línea (L1) es la del personaje Segismundo, el reo culpable; la segunda línea (L2) contiene a la autoficcionalización de Segismundo que hace referencia sobre sí mismo y sobre la L3, el Abogado; y la tercera línea (L3) es la de un Christopher (yo) como personaje, decir que este punto es autorreferencial resulta obvio, pero lo considero una obviedad necesaria. La defensa llevada en la L2, respecto a L1 resolverá la L3 por metonimia, pero es en ese punto de lo personal y lo presentado, que se alcanzará la universalidad de la culpa, visibilizando que todos, de alguna manera, somos Segismundo y estamos bajo la misma opresión social culposa, elevando de esta manera a Impersonaje a la L1. Todo ello distribuido en tres llamadas, las tres llamadas

previas al inicio de función en el teatro, siendo la tercera el fin de *Encerrar a un torcaz* y el inicio de *La vida es Sueño* como montaje. Es también bajo estas tres llamadas que se organizará la puesta como grandes secuencias a la manera de Batlle, y con micro secuencias dentro de estas.

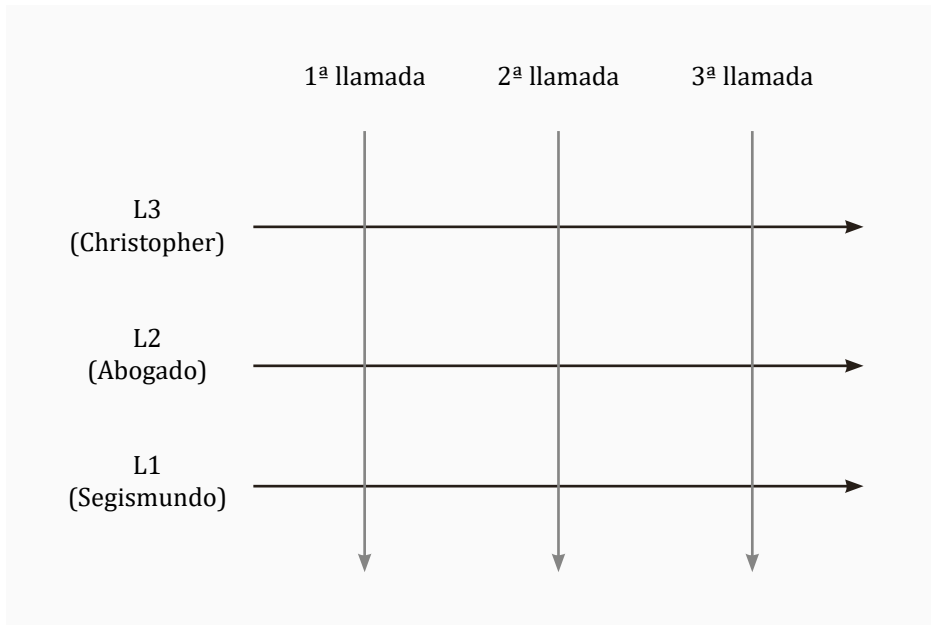


Gráfico 1

4.1.1. Antes de la primera llamada

Secuencia 1

Hay música de sala. Se enciende la luz del teléfono que no es contestado, y el público con máscaras blancas que cubran el rostro ingresa al espacio. El teatro es la escena del crimen. Al medio, la víctima es la misma que el culpable, el Reo, quien pertenece a la L1, pero es metaléptico con la L3 y está intentando escapar de la silueta de su propio asesinato. Hay una cámara en vivo que transmite lo que sucede. El que llegue público al espacio

hace alusión a un video *snuff* pero llevado al teatro, donde el espectáculo de crueldad es este, la obra, y quien castiga es el público, como sociedad que permite y presencia su existencia. Las imágenes del rostro del reo y de su figura cuestionando y sufriendo la ley son proyectadas en uno de los paneles, contrastando con el modelo social de una familia con padre. Suena la primera llamada, se libera.

4.1.2. Antes de la segunda llamada

Secuencia 2

El reo liberado de la silueta deja el vestuario que lo identificaba como tal, lo encuadra sobre la silueta como símbolo de su propia muerte y de la muerte que ha causado, es decir la miseria de su vida es también su propio crimen frente a los demás; se viste ahora con la ropa tirada por el suelo que es la del Abogado, su corporalidad también cambia, no es otro actor sino el mismo y, aun así, es *un otro*. Atrás se proyecta la explicación sobre la superstición de la paloma (o del torcaz, si se le quiere llamar así), que dentro de su encierro atribuye lo que pueda acontecer a sus acciones, a un *qué he hecho para merecer esto*, que luego repetirá.

Secuencia 3

El Abogado (L2) ubica al público en el contexto en el que se encuentran, se va a castigar a un hombre llamado culpable (L1 y L3) y ha habido una necesidad de reunirlos en el lugar de los hechos, el teatro, en cuya ubicación se mantienen los mismos protocolos de tener el teléfono apagado para no interrumpir la obra, en este caso, la reunión/juicio.

Secuencia 4

El abogado (L2) análoga a los padres de la ficcionalidad en Segismundo (L1) con lo real en Christopher (L1) fortaleciendo el vínculo metaléptico entre ellos, de modo que le dé información al espectador de que los cuestionamientos de uno serán los del otro.

Secuencia 5

Se acciona en una grabadora el veredicto de Basilio como juez (que parte desde un L1), en las pantallas se ven palabras que no serán exactamente las suyas, sino las de un padre respecto a un hijo (una ficcionalización de las del mío en L3) y las de un gobernador respecto a su jurisdicción (que alcanza al público). En los tres casos quien culpa se mantiene pulcro de culpa, no así el acusado en los tres casos. Las palabras de Basilio son: «Pésame mucho que cuando, príncipe, a verte he venido, (pensado hallarte advertido de hadas y estrellas triunfando) con tanto rigor te vea, y que tu primera acción en esta ocasión un grave homicidio sea: ¿con qué amor llegar podré a darte ahora mis brazos? Si de sus soberbios lazos están enseñados a dar muerte. ¿Quién no temiese ver desnudo el puñal que dio una herida mortal? Pues que el más fuerte a su naturaleza responde, yo así, que en tus brazos miro de esta muerte el instrumento, miro el lugar sangriento y de tus brazos me retiro», mientras las proyectadas son: «Me duele que cada vez que llamo para saludarte y saber de ti encuentro problemas, ¿con qué ganas voy a querer llamarte, hijo?», y las del gobernador: «Me desmorona que cada vez que quiero proponer algo para el progreso, encuentro oposición. ¿Con qué ganas voy a gobernar si solo hay trabas?». Como se puede leer, la culpa es trasladada en estos discursos como un coaccionador. Mientras tanto en la L2, se archivan las evidencias (imágenes y recortes de periódicos con noticias referentes) regadas desde el inicio por la escena del crimen.

Secuencia 6

L2 unifica el discurso de poder del rey con la ley, tratándolo como aquel a quien hay que agradecer la paz brindada en la actualidad, así como su elevación a modelo a seguir, el molde en el que no encaja Segismundo (L1) que es además un marginal en referencia al rey Basilio. Durante esta secuencia, el fondo, como parte de la multimedia, estará cargado todo de presidentes, curas y sujetos de poder, y en otro panel se proyectará el modelo de padre jugando con sus hijos, uniendo así al padre como modelo de ley. Sin embargo, la visibilización de que el padre y el rey sean la misma

ley termina por cuestionar la verdadera justicia y legitimidad ipso facto de que el tener una corona sea el tener la verdad y la justicia de su lado. Una vez estructurada la analogía de Rey-Ley, L2 pasa a desestructurarla.

Secuencia 7

El Abogado (L2) describe la caída y el mensaje oculto en ella, se habla de los espectadores y se los analoga con espectadores de *snuff* en referencia al sufrimiento de alguien, son ellos la sociedad que también castiga pasivamente.

Secuencia 8

Hay una primera aparición de Segismundo (L1) hablando por teléfono, pero solo en planos detalle, sin descubrir su rostro, esta está antecedida por la señal de la casilla de voz. Al culpado el teléfono nunca le es contestado. El mensaje que deja en medio de la sala de llamadas de la cárcel, es el de dudar de la verdad, esto en función a que la verdad (lo que no es sueño) está sujeta a un modelo al cual seguir.

Secuencia 9

L2 toma distintas corporalidades metonimizando a los muchos *Segismundos* que existen en referencia a la culpa, incluyendo la pregunta de «qué pecado cometí contra ti naciendo, aunque si nací ya entiendo qué pecado he cometido pues es el delito mayor del hombre el haber nacido», culminando el ejercicio con un último Segismundo sentado en la silla del interrogatorio, él habrá nacido el 28 de Julio, y abarca el discurso caído de padre y orden en el Perú, tratado como país culpable de sus políticos y padres de la patria. Posteriormente, será alguien del público quien ingresará al interrogatorio, se le quitará la máscara para poder responder y esta la tomará Segismundo (ahora él pasa a ser inquisidor), alcanzando en esta parte también al público, lo que muestra que detrás de cada espectador hay también un Segismundo.

Secuencia 10

Tras haber puesto en el sitio de Segismundo al público, L2 toma el lugar de L1 en el asesinato del criado, usando como símbolo la caída del teléfono sobre la silueta, el asesinato no es el verdadero crimen sino lo que lo empujó a hacerlo, los circunstanciales. El asesinato cometido es a la vez su suicidio en busca de una respuesta: ¿ahora que está con una corona aún existe el dedo que lo señala? La respuesta es no.

4.1.3. Antes de la tercera llamada

Secuencia 11

L3 aparece como presentación de sí mismo tras las analogaciones previas haciendo referencia a que perdió su voz pidiendo perdón dentro de una casilla de voz. Declara no saber si es culpable o víctima, pero que dentro de la pregunta encontró una respuesta mediante palabras de L1: «¿Que quizás estoy soñando, aunque despierto me vea? No sueño, pues toco y creo lo que he sido y lo que soy. Sé quién soy, y no podrás, aunque suspires y sientas, quitarme el haber nacido y si me viste primero a las prisiones rendido, fue porque ignoré quién era; pero ya informado estoy de quién soy y sé que soy un compuesto de hombre y fiera».

Secuencia 12

L3 cuestiona al público: «Ante esta culpa ante estas preguntas sin respuesta y esta llamada no respondida ¿cómo puedo no ser Segismundo?». Al hacerlo (L1), se analogan las tres líneas dramáticas y se unen en una sola persona: L1 muestra por primera vez su rostro en el panel de atrás haciendo la misma acción que L3, que aún está vestido de L2. Empieza a desvestirse y ponerse la ropa de L1.

Secuencia 13

Suena entre tanto una carta de L3 a su padre. Una vez que acaba, L1 está vestido con el traje de Reo, y mediante las palabras de L1 se refieren al rey (que está proyectado en la pantalla) y le dan un último mensaje. Las tres

líneas (L1, L2 y L3) avanzan hacia el teléfono no contestado y llaman, suena la tercera llamada y los tres convertidos en uno solo, llaman. La obra ha comenzado y se confirma simbólicamente el fracaso del escapar a su propia historicidad y sociedad.

4.2. Análisis procesal

Hay una pregunta que tarda en ser respondida: ¿por qué hacer teatro? Y no me refiero a la etapa desde la que empecé con el proyecto de tesis, sino desde el primer año que tuve en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. En realidad, esa es la primera pregunta que me hicieron al entrar a esta carrera y en su momento me respondieron de manera romántica, que no está mal, sino que es parte del inicio de este proceso de encontrar un por qué hacer lo que hago. Comunicar algo, llegar a otro. Puede que, como dice Sergio Blanco, la mayoría de obras se resuman en un Eros o un Thanatos, en un «estoy enamorado» o un «tengo miedo de morirme», con sus variantes sobre lo no soportable y pasivo de la vida hasta que se acabe o el cómo el amor sobrepasa la calidad de propiedad privada que le ha puesto nuestra sociedad y la canción de Lucha Reyes. En cualquier caso, la intención es comunicar algo que nos movilice, tomar una postura frente a un tema y decirla o hacerla. Daniel Dillon, quien fue mi profesor, en una conversación me dijo que el teatro está hecho en el punto perfecto de la vida y, claro, es el punto en el que algo se muestra (salvo que suceda algo o no, por las variantes que ha dejado atrás al drama absoluto) y ese algo tiene la posibilidad de tener la poderosa acción de comunicar lo que un director, actor o performer tenga necesidad de contar.

Cuando empezamos el proceso de tesis en cuarto año, no tenía esto tan claro. Quería buscar algo contemporáneo o, mejor aún, contemporaneizar un antiguo discurso y cuestionarlo. Guardo en un cajón una bitácora de primer año, donde el mayor punto era explorar y escribir, o romper hojas, o pegar algo quemado, o rociar perfume, dibujar, hacer poemas. Al volver a verlas me di cuenta de que eran hojas muy maltrechas en las que había escrito con furia cuestionamientos a los discursos de otros tiempos e intentaba ir contra de la recursividad del tiempo respecto a esos

discursos. Empecé con *La muerte de Atahualpa*, escrita por Bernardo Roca Rey, un texto peruano que hablaba del miedo que tenía el Inca al acercarse su muerte y de cómo Felipillo hacía que enfrente sus pecados en sus últimas horas mediante el cambio de papeles. Atahualpa sería castigado por los españoles al amanecer y tenía la necesidad de hablar del pasado antes de que su fin llegara.

La obra gira en torno al castigo del Inca Atahualpa por parte de los españoles, que asumían un papel justiciero y paternalista, como lo hacen todos los conquistadores respecto al conquistado. La situación planteada era el asesinato del hermano del Inca, acción que transformaba a Atahualpa en emperador. Tímidamente empecé a autoreferenciarme, haciendo una analogía entre el papel de mi padre en su ausencia, y mi papel «paternal» respecto a mi hermano por mi ausencia, al comenzar a estudiar teatro y convertirme en actor; esto se transformó poco a poco en una autoficción especular, pero sin tener los conceptos suficientes para sostenerla o para saber que tenía características especulares y metalépticas. El mayor obstáculo en ese entonces era definir mis líneas dramáticas que, muy al estilo de *Encerrar a un torcaz*, también eran tres, aunque muy difusas porque a veces parecían dos y otras de nuevo tres. La culpa aún no estaba presente como concepto, pero sí como necesidad a tratar, como tema en la boca. En ese punto el texto tuvo dos centros: los primeros textos hablaban de mi padre y, a medida que fue avanzando el proceso, el centro lo asumió mi hermano. El momento de la aceptación de la muerte por parte de Atahualpa era metaléptica con la aceptación de Zé (que fonéticamente era cercana a la inicial «C», de Christopher) de ser actor, acabar su carrera y aceptar el doloso sacrificio de estar alejado de su hermano para convertirse en quien quiere ser. En consecuencia, repitiendo la historia que tuvo con su padre, de alguna manera. La investigación tomó un rumbo distinto cuando sentí que el discurso sobrepasó a la obra. Esta situación se sumó a los cuestionamientos de parte de mi profesor (Haysen Percovich) y demás compañeros, quienes acuciosa e incansablemente me preguntaron «¿y por qué, como público, querría saber sobre ti?», pregunta que en este punto agradezco porque me hizo llegar a buen puerto con la idea de que mientras más personal sea algo más universal es, pues lo personal es político.

Me vi en la necesidad de cambiar de obra, pero el cambio no fue a una contemporánea. Como dije al principio, mi necesidad era contemporaneizar un discurso antiguo bajo el discurso que yo había encontrado. Volví a mis bitácoras y encontré un personaje al que, por afinidad, siempre me sentí ligado: Segismundo. La obra era clara, el eje estructural lo tenía casi definido (o al menos estaba en el camino de estarlo), pero el eje a la obra no lo tenía. Entonces, decidí hablar primero del tiempo, el tiempo desde la física cuántica, el tiempo eterno donde no hay pasado ni futuro, sino donde todo es presente, y donde el cuestionamiento iba hacia lo inevitable. Aquí es donde se inició la posibilidad detectivesca de la propuesta; sí, investigaba una investigación en escena, por redundante que esto parezca. Sin embargo «el tiempo» tampoco cubrió lo que buscaba. Al llevarlo a escena fui descubriendo varios errores porque era una posibilidad demasiado amplia y además porque la inevitabilidad del tiempo, más que el eje estructural se acercaba a una de las características que mantenían perenne la militancia de la culpa. Es decir, si bien a cada minuto la culpa era algo irreparable y hacía más culpable al objeto de estudio, a diferencia de la culpa como eje estructural, el tiempo no evidenciaba lo invisible, lo que estaba detrás de todo el engranaje (al igual que en un crimen). Ahí, y con la palabra exacta, apareció el mayor y más difícil cuestionamiento porque no era visible, sino una normalización silenciosa: la culpa o todo el sustento social que la construye y lo difícil que es, de por sí, evocar las cosas desde ese sentimiento. Bordieu fue la primera puerta que encontré para poder estudiarlo desde una visión más social.

La búsqueda de materiales respecto a la autoficción, a pesar de todo, sí fue complicada, hay mucho más material sobre autoficción en la literatura que como textos dramáticos, mucho menos como estudio de textos dramáticos, y eso de alguna manera es bueno, las bases no están totalmente dadas, sino que están en búsqueda y es necesario estudiarlas y probarlas para hallarlas. Sobre todo, si tengo en cuenta la tendencia de otras tesis sobre autoreferencia y su necesidad de hablar de uno para hablar del resto.

La inclusión del espectador siempre estuvo presente, la propuesta tenía desde sus inicios una necesidad de llegar al otro desde los cuestionamientos del personaje y del actor en referencia a lo escrito. Sin embargo, tuve que fallar varias veces para entender que lo primero que había que hacer era ubicar al espectador en un espacio en donde el Rey, al igual que el Padre, el Presidente, el Papa, y demás estructuras paternas eran vistas como buenas y correctas. A ellos se sumó mi abuelo paterno, quien me reprendía al inicio de la puesta con un «algo habrás hecho, porque un padre siempre tiene la razón». Dicen que la procrastinación es una forma de concentración pasiva, y en mi proceso es algo que he entendido. Me encontraba leyendo un comic de Alan Moore: *V de Vendetta* (1980 - 2000), donde la represión practicada por el fascismo ficcional de la historia no era la de alguien gritando y haciendo añicos a los ciudadanos, sino era un fascismo escondido basado en Margaret Thatcher. Tenía que tomar el ejemplo histórico y entender que lo primero a hacer, incluso como objetivo, era presentar al Rey como una analogía a la ley, y que esta sea sinónimo de lo que se considera correcto o lícito: un antónimo total del encarcelado. Eliminé el audio de mi abuelo, pero también resolví que el ingreso debía llevarlos por una experiencia, la sensación de que algo estaba mal, de que había alguien sufriendo y que había cierta contribución de ellos en esto.

La obra redundaba mucho para poder explicar las cosas y se hacía explicativa, pero para mí era necesaria la inclusión de signos, porque era parte del proceso siguiente. Tras el error de explicar cada cosa, busqué reducir todo a la menor cantidad de signos posibles, sin embargo, la cantidad de discursos dichos en cada signo no eran comprendidos por todos los espectadores, así que en la intención de mantener al espectador siguiendo la línea de la historia, terminé por volverme nuevamente explicativo. Más allá de que este sea un trabajo intelectual, considero que no hay que olvidar al espectador: si este nos pierde, perdemos al receptor y nuestro discurso no terminará de oírse. Hacia el final busqué un justo medio entre lo explicativo del juicio y los signos y símbolos usados en este.

Otro de los errores fue que, en algún punto, la obra empezó a volcarse sobre mí mismo y, más allá de mi existencia como ser político, hacía falta un engranaje hacia los demás. Allí aparecieron los distintos Segismundo, llegué a hablar así del patrón que había en distintos sujetos dentro del público. La revelación de la identidad fue otro problema, sucede con frecuencia que en la cabeza del autor hay una cosa y en la del espectador otra, al punto en que usaba mi propia voz otreada para cuestionarme algo que podía resolver yo mismo si es que yo, no como representación sino como presentación, aparecía en escena. Después de demostrar la no existencia de la culpa (pues esta dependía del poder), hacía falta poner de ejemplo al mismo sujeto, a alguien igual al público, que sería castigado, yo mismo. Creo que esto es lo que más me costó.

Respecto a la dramaturgia, si la describiera, sería una crónica de constantes equivocaciones revisadas sobre escritorio, y con lecturas dramatizadas realizadas en solitario o con una o dos personas observando (aunque esto es un método propio, subrayo que no tengo la forma correcta de hacer las cosas, solo la forma en que me funcionan a mí). El marco detectivesco de mi puesta me llevó a entender que cada palabra contaba porque era una pista, más aún en una puesta que de alguna manera puede ser considerada texto centrista y que, al igual que su escritura, sería desarrollada escénicamente en un escritorio. En ese sentido, también debo mencionar mi asistencia a talleres de autoficción posteriores a los de Sergio Blanco, como el taller de Guillem Clua: Ficciones reales/Realidades ficticias que me permitió crearle una historia a cada persona, animal o cosa existente, desde su punto de vista, de modo que entendí que cada objeto en el espacio podía contar alguna historia como evidencia. Al juntarlos con otros podría crear una sinfonía de evidencias contadas en simultáneo.

Concluiré esta parte del capítulo sosteniendo, para quien lo lea y especialmente para quien esté en el proceso de un proyecto de tesis, que no descarte ninguna idea, incluso las búsquedas que parecen más alejadas son parte pasiva de ella.

4.3. Análisis Crítico

Aquí explicaré el hecho escénico estructurado anteriormente en el inicio del Capítulo IV. Dubatti propone que para la praxis del ejercicio crítico se pueden usar diez ejes, de los cuales describiremos el eje de adecuación, de relevancia simbólica, de relevancia poética y otros.

Respecto al eje de adecuación propongo que ha habido un crimen y que la asistencia del público, en la reunión secreta en la que se exponen los hechos, es urgente. La presencia de ellos será importante pues también son parte de la construcción social de la culpa. La obra se maneja como una resolución *noir* en la que hay algo detrás de las acciones que han llevado a Segismundo a actuar como tal, unas que posiblemente desenmascararían lo que ha movido los hilos detrás de toda coacción: el poder.

Un sistema que oprime a un sujeto que, según sus leyes, está fuera de los estándares de lo bueno, insta una verdad: el sujeto es malo. Ahora, estas leyes pueden ser justas o injustas: su calidad de ley no las hace infalibles. Lo mismo sucede con el mandato de un rey. Cuestionar tales designios muestra a la verdad como una posible posverdad y ante ello nace, reaccionando mediante su posibilidad de reescribirla, la autoficción. Para analizar esto pongo en la mesa el eje de relevancia simbólica: se descubre la culpa como una ilusión construida por el poder y el cómo coaccionan al sujeto, es decir, el producto. Del mismo modo se análoga esa culpa no consciente por estar aprendida subliminalmente con la falta de padre y la culpa existente ante la sin razón de su ausencia. Ambos temas se visibilizan a partir de mí mismo al ficcionalizarme dentro de la puesta, así como ficcionalizar a Segismundo (el culpable) en un Abogado que pueda ser oído en su intento por evitar el juicio y, por tanto, la obra a la que está sometido.

Ahora es que entra el cómo, el eje de relevancia poética: la historia existe previa a *La vida es sueño*, obra clásica de Calderón de la Barca, pero dentro de un universo *noir*-metateatral. En ese sentido, cabe señalar que la puesta está dividida en cuadros que interactúan con indicios propios de un crimen. El cuerpo está multiplicado en tres niveles ficcionales

(y autoficcionales), pero unidos por una metalepsis, que es, como he mencionado en el Capítulo III, una unión de acción en la que cuando el Abogado cuestiona al poder, también lo hace Segismundo respecto a Basilio, así como lo hace Christopher respecto a su padre, de modo que al hablar de uno se esté hablando de los tres. Asimismo, cabe señalar que la autoficción está presente en toda la obra, pero en distintos niveles, es en la última parte donde pasamos de la representación a la presentación, la aparición de la verdadera identidad del personaje es paulatina.

Es por ello que la puesta se separa en tres llamadas propias del código teatral previo al inicio de una obra, estas están analogadas con llamadas de teléfono no respondidas que hacen referencia al abandono, por lo que la puesta está llena de teléfonos. En un punto, la aparición diegética de Segismundo se da a través de ellos, al hablar desde un teléfono hacia la casilla de mensajes. La visibilización de la culpa también tiene un proceso durante estas tres llamadas. Se muestra al culpado antes de la primera llamada, cuando aún está bajo la falta del hombre militante y hombre exitista propuestos por Portocarrero, y se dan otras pistas respecto a aquello que genera su opresión. Antes que acabe esta llamada, el mismo Segismundo se autoficciona de Abogado (elevándose ante el degradado, como diría Blanco) para buscar ser oído, esta acción se entenderá hacia el final de la puesta. Antes de la segunda llamada se estructura a Basilio como ley y se descubren la fallas que hay detrás de la culpabilidad de Segismundo en pos de mantener el poder, al punto en que se descubre que no existe la culpa (ahí también se puede identificar la aparición del hombre auténtico, también propuesto por Portocarrero); antes de la tercera es que Christopher, como personaje, aparece en la puesta mostrándose como Segismundo (quien por sus características abiertas evoca a cada persona que ha sufrido abandono) y cierra la analogación de los tres personajes en un intento de escapar de la historia y reescribirla (como diría Tossi), historia a la que están atados cada uno de los personajes de manera metaléptica y metateatral. Finalmente, ninguno puede salir del sentimiento de culpa, y por lo tanto tampoco de su propia obra, por lo que son expiados (como propondría Blanco) hacia la sociedad, al mismo tiempo que aceptan su destino como lo hace el sujeto cínico de Ubilluz.

El eje ideológico y el eje de transformación enfrentan, desnudan y posicionan al espectador frente al poder invisible, a simple vista para él, y causan una transformación en la gente respecto al poder, por lo que el eje de teatralidad singular, que pasa por agitar la conciencia y memoria del espectador, también está incluido aquí.

Por último, respecto al eje histórico, cabe señalar su importancia, pues es uno de los primeros trabajos autoficcionales en Perú, razón por la que su existencia marca una pauta en la construcción de nuevas dramaturgias peruanas y nuevos lenguajes teatrales.

4.4. Audiencias

Más allá de la puesta escénica frente a otros compañeros en la escuela, la puesta también tuvo exposición en el 1er ETTIEN frente a Jorge Dubatti, de lo cual recojo la ambigüedad de la propuesta como conclusión para mejorar. Posteriormente, la obra tuvo una evolución dramática que fue llevada a Trujillo, donde tomó un vuelo muy textual. Al final, he buscado un justo medio entre ambos extremos.

Del mismo modo, se desarrollaron ponencias y conversatorios en estos dos espacios, el segundo más habituado al drama absoluto. Lo recogido llevó a que el verbo utilizado en la puesta sea el de «visibilizar».

Asimismo, debo rescatar que este trabajo tuvo como apoyo la asistencia a distintos talleres, tanto de autoficción, a cargo de Sergio Blanco, que estuvo en dos ocasiones en Lima, como el de Ficciones Reales/Realidades ficticias por parte de Guillem Clua, donde pude comprobar que un objeto personal puede contar una historia universal y, precisamente por eso, mientras más personal sea, más universal puede ser.

4.5. Conclusiones

Según lo propuesto en mi investigación, lo que significa Basilio como ley y como paradigma social posverídico de lo correcto, plantea un modelo en el que no encaja Segismundo por su encierro, ni el actor por su abandono paternal. Ello genera la necesidad de ambos de defender

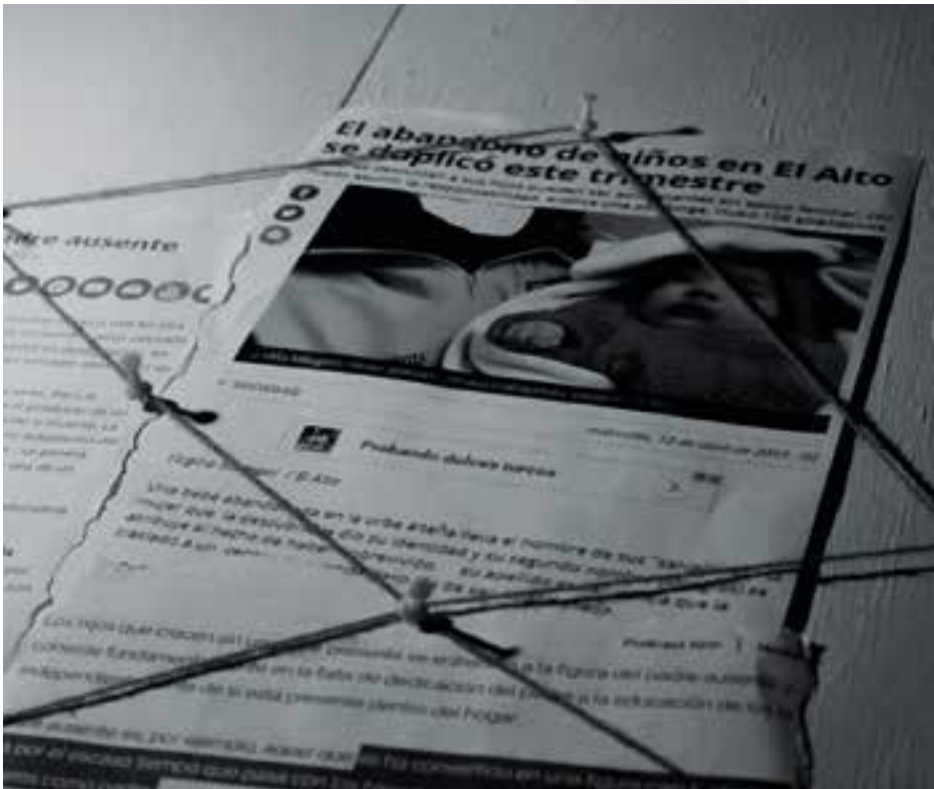
su caso. Es así que la autoficción, como resultado de una estrategia de deconstrucción deleuziana, plantea a un personaje con características de elevación autoficcional: el Abogado, quien sí tendrá agencia respecto a la sociedad (representada por los espectadores), para modificar el punto de vista desde el que está escrita la obra. De esta manera, tras analogar ante todos lo que se considera correcto con la ley de Basilio, pueden mostrarse las razones que empujaron a Segismundo a accionar tal y como lo hizo.

Por otra parte, el descubrimiento del Abogado del por qué del accionar de Segismundo le dará al personaje características abiertas, humanizándolo a tal punto que el espectador calce en el molde segismundiano. Al elevarlo a la calidad de impersonaje logra que el actor empatice con el accionar y entienda que lo correcto no es necesariamente lo que la ley propugna, sino que los parámetros que esta brinda son un mecanismo para mantener al poder operativo. De esta forma logra desnudar la razón coaccionadora de la existencia de la culpa.

En *Encerrar a un torcaz* se propone también una presentación del autor, que cierra dramáticamente la analogía de las tres líneas dramáticas presentes. Su aparición, dentro de la búsqueda de una identidad empoderada (dado que la que siempre ha tenido ha sido la del culpable) se muestra como una búsqueda por escapar del fallo del relato social de lo que es correcto (en referencia al autor/actor), al igual que un escape al relato de una ley injusta (en referencia al Abogado), y de una obra que lo oprime (en referencia a Segismundo). Sin embargo, el fallo de dicha huida ante su historicidad y la posterior aceptación (cínica) del destino, que cumple cada una de las líneas dramáticas, muestra la imposibilidad de escapar de las fauces de aquello que lo oprime dado que no hay personaje sin obra, ni sujeto sin sociedad.

En resumen: en su búsqueda antihistoricista, a pesar de haber visibilizado la opresión ideológica de la culpa en la que se sostiene el poder, mediante la analogación del personaje con el espectador, el sujeto por sí mismo (así como el personaje) se encuentra imposibilitado de lograr escapar de dicha subyugación.

Por estas razones el trabajo contribuye a que el espectador cuestione dicha estructura visibilizada, del mismo modo que aporta nuevo conocimiento del uso de la autoficción a la comunidad teatral.



Elemento de la escenografía de la puesta en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benioff, D. y Weiss, D. (productores). (2011) *Game of Thrones* [Serie de televisión] Temporada 1, ep. 6. Estados Unidos: HBO.
- Burnett (productor) y Riba (director). (1994) *Batman: La serie animada* [Serie de televisión] Temporada 2, ep. 9. Estados Unidos: Warner Brothers.
- Calderón, P. (2001) *La vida es sueño*. Albacete. Libros en la Red Edit.
- Colonna, V. (2004) *Autoficción y otras mitomanías literarias*. París: Tristram.
- Conejero, A. (2017) *Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospección analéptica e hiperleptis*. España: José Romera Castillo Edit.
- Conejero, A. (Junio del 2016) *La piedra oscura y Cliff (Acantilado): cruces entre la autoficción, la historia y la ficción*. XXV Seminario Internacional del del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T. España.
- Climenhaga, L. (2015) *Marius von Mayenburg's Der Stein: (Un)Covering Memory*. Canadá. Department of Drama University of Alberta.
- De la Fuente, E. (2006) *Construcción cultural de la culpa*. México: Anuario de investigación UAM.
- Deluze, G. (2003) *Superposiciones*. Buenos Aires.
- Devlin, D. (productor) & Emmerich R. (director). (1996) *Día de la Independencia*. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, 20th Century Fox.
- Ekman, P. (2003) *Emociones reveladas: Reconociendo rostros y sentimientos para mejorar la comunicación y la vida emocional*. New York: Times Books.

- Feige, K. (productor) & Villeneuve, D. (director). (2013) *Enemy* [Cinta cinematográfica] Canadá: Mecanismo Films, Rhombus Media y Roxbury Pictures.
- Fiennes, S. (productora) & Fiennes, S. (directora). (2012) *La guía perversa de la ideología*. [Cinta cinematográfica] Reino Unido: P. Guide Productions & Zeitgeist Films.
- Forstater, M. & Gillam, T. (productores) & Jones, T. (director). (1975) *Los caballeros de la mesa cuadrada* [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Michael White Productions.
- Foucault, M. (1988) *El sujeto y el poder*. *Revista Mexicana de Sociología*. 50 (3), pp. 3-20.
- Guzzini, S. (2015-16) El poder en Max Weber. *Relaciones Internacionales* (30), p. 98.
- Gallegos, R. (2003) *Ideología, identidad y cultura*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Huerta, A. (2008) La construcción social de los sentimientos desde Pierre Bourdieu. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 3-5, pp. 1-11. México.
- Jameson, F. (1992) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Juárez, M. (2018) *Poiesis recursiva en el monólogo "Padre/Hija", versión libre del monólogo "Padre/hijo" de Gonzalo Rodríguez Risco*. Lima.
- Lacan, J. (2005) *Seminario V: Las formaciones del inconsciente*. Edit Paidós.
- Lance. (2016) *Clásicos según el teatro de Cristián Plana*. [Entrevista en el Blog Zancada a Cristián Plana]. Recuperado de: <https://www.zancada.com/los-clasicos-segun-el-teatro-de-cristian-plana/>.

- Lucas, G. (productor) & Lucas, G. (director). (1977- 1983) *Star Wars ep. VI, VII y VIII*. [Cinta cinematográfica]. EU: Lucasfilms.
- Márquez, J. (productora) y Rodovic, M. (director). (2017) *No ahorres* [Comercial de TV] Perú: TBWA Peru-Digital Mood.
- Matsui, C. (productor). (2019) *One Punch Man 2* [Serie de televisión]. Ep. 10. Japón: TV Tokio.
- Moore. (1980-2000) *V de Vendetta*. New York: DC Vertigo.
- Nietzsche, F. (1996) *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- Nietzsche, F. (2000 - 2001) *El Anticristo*. Edit. Proyecto Espartaco.
- Piñero, M. (Junio del 2018) *Autobiografía y autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos: En el oscuro corazón del bosque (reconstrucción del pensamiento del autor)*. XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T. España.
- Portocarrero, G. (2004) *Los rostros criollos del mal*. Lima: Red.
- Portocarrero, G. (2001) *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima: IEP.
- Portocarrero, G. (1987). *Castigo sin culpa, culpa sin castigo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial edit.
- Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarrazac. (2006) *El impersonaje*. París: Universidad Paris III Sorbonne Nouvelle.

- Silva, L. (1978) *Teoría y práctica de la ideología*. México: Edit. Nuestro Tiempo.
- Sztajnszrajber, D. (2017) *Darío Sztajnszrajber y la posverdad*. [Demasiado Humano, Futurock.fm] Recuperado de: <https://futurock.fm/dario-sztajnszrajber-y-la-posverdad/>.
- Toei Animation (productora). (1989-1993) *Dragon Ball Z*. [Serie de televisión]. Ep. 10: ¡No llores Gohan! Comienza la batalla! & Ep. Es: ¡Resistencia a la desesperación! Los últimos súper guerreros: Gohan y Trunks. Japón: Toei Animation.
- Torre Espinoza, M. (2014) *Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell*. Granada: Telónfondo Edit.
- Tossi, M. (2015) *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. Argentina: CONICET-Universidad Nacional de Río Negro.
- Ubilluz, J.C. (2010) *Nuevos súbditos: Cinismo y perversión*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ynduráin, D. (2012) *La vida es sueño: doctrina y mito*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh664>
- Weiss, P. (1976) Notas sobre el teatro documento. En: *Escritos políticos*, pp. 97-100. Barcelona: Lumen.



SEÑAL DEL PRESIDENTE DE

ARTES

Guillermo Ugarte Chamorro



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Mercedes Ugarte Chamorro

Fotografía: Paulo Yataco

La intensificación del gesto en el actor para visibilizar la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano¹

De Milagros del Pilar Ríos Peralta

(Publicación póstuma)

1 Esta tesis ha sido iniciada, desarrollada y ejecutada por Milagros del Pilar Ríos Peralta, pero ha sido concluida en su parte textual para la presente versión impresa por Hilda Macchiavello Albarracín.

Me gustaría agradecer en estas líneas la ayuda que muchas personas y colegas han prestado a mi hija Milagros durante el proceso de investigación y redacción de esta tesis y, en especial, a Hilda Macchiavello, por concluir y presentar esta tesis.

Asimismo, expresar mi agradecimiento a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático por los conocimientos que mi hija adquirió durante sus años de estudio.

La vida no es para siempre, pero nuestro amor es eterno. «Milyta», continuarás viviendo en nuestros corazones hoy y siempre, tu partida fue inesperada. Fuiste lo mejor que yo tenía y sigues estando siempre cada día en mi corazón.

Tu madre

Ysabel Zubeida Peralta Tapia

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

En esta investigación, Milagros Ríos, sostiene la hipótesis de que el sujeto posmoderno es un sujeto cosificado. Para ello, describe los factores que evidencian este proceso de cosificación. Para Milagros, los diversos factores de la vida cotidiana del personaje han influenciado en su proceso de cosificación. Por lo tanto, en la puesta en escena construye la partitura de gestos mediante la cual el contraste de los gestos intensificados y cotidianos constituye al personaje cosificado. Además, hay otros elementos escénicos como sonidos, proyecciones, objetos, aparatos electrónicos, etc., que se articulan con los gestos. De esta manera se ratifica que la intensificación del gesto visibiliza la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano.

INTRODUCCIÓN

La alarma, abrir los ojos, levantarse, arreglarse, saludar, correr, no correr, esperar el semáforo, cruzar, seguir corriendo, hacer largas colas, vociferaciones, quejarse, imponerse, toparse con personas que están y no están, empujones, muchedumbre, sofoco, transportarte, transpiración, hedores, pisotones, codazos, oír conversaciones ajenas, llegar al destino, realizar los deberes y retornar a casa recorriendo el mismo camino, siempre ajustados de tiempo, repitiendo las mismas acciones y sin salir de la rutina. Incluso las frases «no tengo tiempo», «¿qué tal, cómo estás?», sin generar respuesta, o «no, no puedo», han llegado a ser parte de nuestra cotidianidad. Por esta razón, me pregunto, cómo esta rutina se ha convertido en «el pan de cada día».

He podido vivenciar estos pincelazos de deshumanización en los medios de transporte como el Metropolitano, que es frecuentado por una gran cantidad de limeños, entre los cuales me incluyo. En este medio las personas, con el objetivo de entrar a como dé lugar para poder llegar puntuales al trabajo, no se percatan del daño que causan a los demás. Incluso no hay consideración por las personas mayores, embarazadas o que sufren alguna discapacidad. Estamos sujetos a este estilo de vida que el mismo sistema en el cual vivimos demanda, así como demanda que cumplamos a como dé lugar esta rutina. Caso contrario, tendríamos consecuencias graves. Por ejemplo, la pérdida del trabajo significaría tener un desbalance económico, teniendo que evitar muchas cosas que antes solíamos hacer como obtener el último iPhone. Esta constante es uno de los factores que contribuye al proceso de deshumanización del hombre.

En la década de los noventas, época en que nací, el estilo de vida era distinto. En aquellos años los niños preferían jugar en las calles e interrelacionarse directamente. Ahora hay un incremento de sedentarismo por la tablet y el Play Station. Antes, como no había teléfonos móviles, en las reuniones sociales las personas hablaban; ahora en una reunión social muchos siguen trabajando o conversando con otras personas desde el

móvil. Incluso, cuando te citabas con alguien debías sí o sí llegar puntual, pues un retraso significaba que esa persona podría irse pensando que la habías dejado plantada, etc.

En el artículo «La generación Z y la información» de Pepe Cerezo (2017) se señala que mi nacimiento se sitúa en medio del cambio generacional entre la «Generación Y», más conocida como *Millennials*: los nacidos entre 1980 hasta 1995, y la «Generación Z», los nacidos entre 1995 y posteriores años. No obstante, ubicaré mi llegada al mundo en la «Generación Y», en base a la tesis de Daniel Mita & Carmen Dávila (2015), ya que la investigación fue realizada en el Perú. Este estudio manifiesta que los nacidos desde 1981 hasta 2000 son denominados como «Gen Y» o *Millennials*, y los «Gen Z» son los nacidos a partir del 2001 hacia delante. Chirinos y Kotler (citados por Mita & Dávila, 2015)

Chirinos (2009: p. 140) explica que esta generación es idealista y como tal busca la felicidad, están conectados 24 horas al día, los 7 días de la semana, personas que saben trabajar en equipo, que están orientadas al logro, que poseen respeto por el otro, que tienen un pensamiento social y tienen una fuerte formación académica. (Kotler: 2008, p. 71). Una característica distinguible de la Generación «Y» es su facilidad de palabra y la comodidad que disfrutaban de la tecnología digital, Internet y las computadoras, es por ello que representan un mercado meta más atractivo. (p. 15)

Por lo tanto, mi infancia se dio en medio de un progresivo desarrollo tecnológico. No obstante, mi crecimiento estuvo fuertemente influenciado por la generación de mi madre: la generación «Baby Boomer» (1946 – 1964). Por consiguiente, mi madre al tener un estilo de vida alejado de los aparatos electrónicos, ya que se crió bajo las tradiciones y costumbres del interior de Perú (Cajamarca), quiso también que me mantuviera alejada de cualquier distractor electrónico, a menos que sea con fines escolares y ni aun así. De esta manera, mi madre manifestaba que de esa forma iba a desarrollar mi capacidad de interacción con los demás y potenciar mi imaginación en los juegos con los niños. Por consiguiente, crecí dentro de una hibridación

de factores generacionales, al igual que los niños de aquella época, ya que no estaban completamente absorbidos por los diferentes dispositivos electrónicos, a pesar del gradual crecimiento de la tecnología. Por todo esto, el estilo de vida de estos niños difiere de los de hoy enormemente.

Dentro de este proceso de cambio generacional ha transcurrido mi infancia, adolescencia y juventud, pudiendo notar y sentir la gran diferencia entre esta «Gen Z» y la anterior generación: *Millennials*. Puesto que la «Gen Z» ha nacido en un mundo globalizado donde la velocidad de expansión es inmediata y simultánea, los estilos de vida han sufrido un cambio, como la manera en que las personas se interrelacionan actualmente. En la tesis de Daniel Mita y Carmen Dávila (2015) se menciona:

En el aspecto social, Jimena León, analista en innovación e inteligencia de Big Foot, señala que los «Z» parecen preferir interacciones en persona que «online» y están siendo educados en inteligencia emocional desde temprana edad. Gracias a las redes sociales, esta generación está acostumbrada a relacionarse y hacer amigos de todas partes del mundo, por lo que están bien preparados para un entorno empresarial global. (Pineda, 2015, p. 17)

Por consiguiente, el hecho de ignorar a los demás ensimismándonos en nuestro mundo cibernético ficticio, colgando fotos en las diferentes redes sociales, donde vendemos una felicidad falsa por conseguir muchos más *followers* en Instagram, sin conocer a la mayoría, o descargándonos *apps* en donde podemos comprar *followers* y *likes*... ¿no es acaso un proceso de deshumanización o, para ser más exacta, de cosificación? El cuerpo es visto como mercancía, hoy en día existe una marcada indiferencia entre nosotros mismos y olvidamos las cosas simples que somos capaces de producir, como amor, empatía, solidaridad, amabilidad, etc.

Si bien es cierto que este proceso de cosificación no es un tema que ha emergido en los últimos años; sin embargo, la manera en cómo surge esta cosificación del sujeto, que es a través de ciertos factores propios del siglo XXI, es el factor clave para la realización de este trabajo de investigación

vinculado al arte teatral. Además, esta generación Z y las generaciones pasadas, que ya han adoptado los hábitos propios de este estilo de vida de la Gen Z, están normalizando ciertas acciones que nos van deshumanizando, cosificando.

Entonces, para mí, como ser humano y mujer de teatro, me es indispensable tener presente que todo acontecimiento humano no le es ajeno al arte, como lo menciona Ernesto Ráez (2017) en su libro *El Arte del Hombre*: «El teatro es un arte espectacular [...] cuyo referente nuclear de expresión es el comportamiento social humano en relaciones estéticamente significativas [...]» (p. 21).

Por ende, el tema de la cosificación, la fragmentación de la percepción y la gradual pérdida de la dignidad del hombre como sujeto social, me ha llevado a denunciar esta problemática teatralmente aplicando la intensificación del gesto, mediante la variación de la energía para la intensificación, la repetición del movimiento, y la articulación de otros elementos escénicos para conseguir la máxima expresividad del actor. De esta manera espero poder remarcar y visibilizar esta cosificación en el personaje.

El cuentista Alfredo Milano, escritor del *Monólogo de la soledad*, no presenta hasta el momento alguna obra que se haya llevado a escena o algún análisis del monólogo objeto de esta investigación. Por esta razón, haré un encuadre al presente trabajo de investigación tomando el análisis de la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin hecho por Felipe Araya (2010). La película se torna reflexiva, porque la necesidad de ser feliz prima a pesar de las peripecias que la modernidad trae consigo (desempleo, excesos policiales, la mecanización del hombre, etc.). Charlot, el obrero, se ve envuelto en una serie de peripecias en disímiles escenarios como la fábrica, la cárcel, el restaurante: «Para Chaplin aún existen esperanzas y sueños que alcanzar, no con más tecnología y esfuerzos políticos, sino más bien con las cosas simples, como el amor, la solidaridad, la cautela y una siempre viva reflexión» (p. 208).

En *Monólogo de la soledad*, el personaje dentro de su vida diría que también presenta rasgos de tener aún sueños y esperanzas que gradualmente ha ido perdiendo por la misma rutina en la que está inmerso. Sin embargo, esta mujer es reducida por la sociedad, así como Charlot:

Un obrero que se encuentra en el universo colectivo de la máquina, oprimido por un paisaje en el que todos los individuos son anónimas piezas de un engranaje mayor: la fábrica, y donde poco y nada importan el nombre, las diferencias, los problemas y los sueños de cada uno mientras sean útiles en la sinfonía del progreso. (p. 208)

El personaje de *Monólogo de la soledad* no tiene nombre y está inmerso en una vida sujeta al sistema que lo mantiene en un estado de necesidad. Ella está en medio de personas aisladas, los medios de comunicación, el trabajo, el consumo que constituye su rutina; estos son factores que hoy, en el siglo XXI, se manifiestan con mayor solidez.

Siguiendo con el análisis, durante el filme se pueden apreciar dos elementos artísticos: la pantomima y la música. Esto refuerza la crítica social de la película pues el gesto y la imagen, en conjunto con la música, se imponen ante la palabra.

[...] no podría existir una película como *Tiempos modernos*, en donde el lenguaje no sea otro que la gestualidad y las emociones silenciosas que se expresan a través de las formas del cuerpo y el ambiente, todo en blanco y negro. [...] (Charlot) desvaría, ve botones por todos lados y su cuerpo de pronto y sin previo aviso se vuelve esclavo del movimiento: izquierda, derecha, izquierda: atornilla botones imaginarios. (pp. 209 – 210)

El gesto y la imagen, además de la música, son elementos importantes en cuestiones actorales y fílmicas. Del mismo modo que en la puesta en escena de *Monólogo de la soledad*, Charlot, mediante el gesto, crea imágenes que permiten visualizar la deshumanización en sí mismo a causa del explotador. El personaje de *Monólogo de la soledad* se ve envuelto en ese mismo sometimiento, pero no solo por el trabajo sino también por los diversos factores que dentro de su vida diaria influyen su cosificación, deshumanizándola.

Otra de las obras más emblemáticas, que también está relacionado con el tema de la deshumanización, es *Metamorfosis* de Franz Kafka publicada en 1915. Xavier García (2013) realizó un análisis bajo una visión marxista. Primero haré un breve resumen de la obra para luego centrarme en el personaje principal, Gregorio Samsa.

Gregorio Samsa: un trabajador de veintitrés años que despierta una mañana convertido en insecto. Él cree en principio que es un sueño; sin embargo, al transcurrir el día se da cuenta que no lo es. Gregorio se encuentra obligado a presentarse ante su familia y jefe. Luego, Gregorio termina por acostumbrarse a ese estado, ya que empieza a cambiar sus hábitos de cuando era un ser humano, por los del insecto. Esto último va a hacer que la familia tome decisiones, una de ellas, deshacerse de él. Finalmente, Gregorio fallece y es arrojado a la basura y la familia recobra la normalidad.

En la obra *Metamorfosis* se manifiesta el proceso de deshumanización del protagonista, quien es un trabajador alienado que acaba muerto. Se menciona en el trabajo de Xavier García que la alienación de Gregorio es producida por la propiedad privada, la división del trabajo y el modo de producción capitalista, lo que hace que la vida de Gregorio Samsa se reduzca a su trabajo, donde ha permanecido durante seis años hasta antes de su metamorfosis.

La deshumanización interior se va dando de a pocos, inicia con los cambios de hábitos, la sustracción de objetos para la comodidad de Gregorio en su metamorfosis y la fascinación por la música de su hermana, ya que antes de sufrir su metamorfosis no estaba interesado en la música.

¿Será porque un trabajador alienado que no tiene tiempo para más, no era capaz de apreciar la música? Así, pues, fallece trágicamente, tras acentuarse su deshumanización, la deshumanización a la que le ha llevado la alienación si entendemos *La metamorfosis* como la metáfora antes propuesta. ¿Era éste el destino que Kafka les auguraba a las personas que vivían por y para su trabajo como Gregor, a los alienados? (p. 5)

Al igual que Gregorio Samsa, la mujer de *Monólogo de la soledad* ha estado sometida a su trabajo. Ambos redujeron su vida al trabajo e, indudablemente, sufrieron una metamorfosis como Samsa. Es decir, Kafka, mediante una metáfora hace referencia a la deshumanización del hombre moderno, a la distorsión de la identidad. Al final, se evidencia en el cuerpo del trabajador alienado una metamorfosis, porque está atrapado en otro cuerpo, el de un insecto. El hombre muestra ser algo que no es, está lleno de apariencias.

En el *Monólogo de la soledad* la deshumanización se hace presente en este personaje, que es signo del sujeto actual. Un sujeto influenciado por ciertos factores de la sociedad del siglo XXI que lo cosifican. Entonces, mientras Kafka hace referencia a la deshumanización del sujeto del siglo XX mediante la metamorfosis que sufre Samsa al convertirse en un animal, la metamorfosis que sufre el personaje de *Monólogo de la soledad* es hacia un código de barra, un elemento funcional, una cosa. Es necesario saber que la cosificación es un tipo de deshumanización y que a través de este personaje hago referencia al sujeto cosificado de la actualidad. Para ello, emplearé el gesto y su gradual intensificación, así como los objetos y las imágenes metafóricas que iré creando a lo largo de la puesta en escena.

Entonces, la intensificación del gesto se aplica para visibilizar la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano (2007), y así visibilizar la cosificación en el sujeto actual.



Vestuario de Milagros Ríos para su puesta en escena.

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

CAPÍTULO I

¿LA COSIFICACIÓN EN MÍ, EN TI Y EN EL PERSONAJE?

Monólogo de la soledad de Alfredo Milano (2007) relata la historia de una mujer que vive en Canadá y de la que cuenta al detalle su jornada de veinticuatro horas: se levanta, se alista para ir a su trabajo y, mientras se alista, va describiendo su estado de ánimo, su estado físico y las cosas que la rodean. Este análisis lo va a realizar durante todo su día. Se dispone a salir de su casa para enrumbarse a su trabajo, toma el ascensor que está vacío, camina en dirección al *subway*, se cruza con las mismas personas, pero jamás cruzan miradas, menos palabras. Dentro del *subway* realiza las mismas acciones de siempre hasta que hace una ruptura de estas acciones rutinarias, lo que conlleva al desarrollo de diálogos imaginarios con la persona que está frente a ella. Este imaginario es interrumpido cuando llega a su destino. Una vez en el trabajo, describe cómo es su trabajo y cómo esta rutina la ha ido modificando como persona. Retorna a casa recorriendo el mismo camino, come, ve los mismos programas y se va a dormir, deseando compartir su vida con un otro.

Esta historia nos narra cómo esta rutina provoca en el personaje un desgaste físico y mental, que es cuando emerge el sentimiento de soledad. Por consiguiente, expresa esas ansias de querer interactuar con las personas que diariamente se cruzan en su camino. Sin embargo, por causa del individualismo y por los diferentes distractores que se presentan en sus rutinas de vida, no se produce la interacción. Pese a esto, aún perdura en ella el deseo de amar y ser amada. Todo esto la va transformando como persona, ya que nos revela lo sola que se siente y las ansias por compartir su vida con alguien. Hacia el final ella no se atreve a salir de la monotonía en la que se encuentra.

En esta investigación el enfoque del personaje se debe entender como un signo de la sociedad actual. Ernesto Ráez (2017) menciona en su libro *El Arte del Hombre*: «En el teatro el hombre-actor actúa como signo o representación de una idea sobre la humanidad a la que pertenece»

(p. 73). La sociedad ha sufrido un cambio ideológico que se ha venido dando desde el siglo pasado, en el que la estructura del pensamiento de la sociedad moderna se fue apagando, para dar inicio a la nueva estructura del pensamiento del sujeto fragmentado y descentrado, que rige en la sociedad posmoderna.

Daniel Harvey (1998) señala: «Abundan los signos de cambios radicales en los procesos laborales, los hábitos del consumidor, las configuraciones geográficas y geopolíticas, los poderes, los poderes y prácticas estatales, y otros aspectos similares» (p. 143). La transformación cultural, social y económica tiene que ver con un proceso de integración que ha dado un mayor acceso a las naciones, dentro de este proceso de integración aparece la hibridación cultural y la globalización. Nestor. G. Canclini (1999) señala que en las culturas híbridas las prácticas y los valores cambian y se generan nuevas prácticas, estilos de vida y por consiguiente la pérdida de la identidad de la cultura. Razón por la cual se puede definir como una nueva cultura que nace de un proceso de estructuración radical donde se interrelacionan diferentes países. Por lo tanto, la hibridación cultural refuerza este fenómeno globalizador que en esta sociedad posmoderna está en su máxima potencia. Canclini (1999) en su libro *La globalización imaginada* señala que: «[...] lo que suele llamarse globalización se presenta como un conjunto de procesos de homogenización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas» (p. 93).

La globalización nos hace vivir en una interdependencia donde las culturas nos hacen adquirir estilos de vida de otras, y a su vez nos homogeniza. Para Canclini (1999) «pensar sobre lo global exige trascender estas dos posturas: la que hace de la globalización un paradigma único e irreversible, y la que dice que no importa que no sea coherente ni integre a todos» (p. 93). Ambas posturas de la globalización tienen que ver con el modelo homogeneizador, la actitud individualista y el avance tecnológico que brinda una mayor conectividad entre los individuos (lo que también concierne a este fenómeno globalizador mediante los medios

de comunicación), esto influencia en las nuevas interrelaciones que hoy en día se manifiestan bajo un sistema tardo capitalista propio de esta sociedad posmoderna.

Jameson (1992) en su libro *Posmodernismo o lógica cultural del capitalismo avanzando* menciona: «Podemos, pues, considerar nuestra época como la tercera (o incluso la cuarta) era de la mecanización [...]» (p. 81). Esta faceta del sistema capitalista (capitalismo tardío o avanzado) se impone en la rutina de vida de cada sujeto social, en donde unos amos sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que obligan, de manera implícita, a mantenerse dentro de unos límites establecidos por estos, al sujeto social esclavo (hoy en día inconsciente de estar siendo esclavizado). De esta manera, se va constituyendo el estilo de vida del sujeto social posmoderno. Harvey (1998) menciona en su libro *La condición de la posmodernidad*:

Las orientaciones sociales y psicológicas, como el individualismo y el impulso de la realización personal a través de la auto expresión, la búsqueda de seguridad y de identidad colectiva, la necesidad de alcanzar el auto respeto, status, o alguna otra marca de identidad individual, juegan un rol en las modalidades de consumo y en los estilos de vida. (p. 145)

Entonces, en estos estilos de vida sujetos a lo que dictamine la sociedad de consumo, la esencia de esta sociedad es la persona siendo el producto mismo y siendo quien promueve el producto bajo un sistema que ha transformado al sujeto social en mercancía. Harvey (1990) menciona: «Las presiones pueden ser directas o indirectas [...], pero el efecto neto es definir la trayectoria y la forma del desarrollo capitalista [...]» (p. 145).

Las frustraciones que pueden devenir de los constantes fracasos por conseguir aquel objetivo terminan con el agotamiento del sujeto, visto en la sociedad del cansancio mencionada por el filósofo Byung-Chul Han. En la entrevista del diario El País (2014) realizada a Han, él señala que el sujeto: «Ha interiorizado la represión y se ve abocado al cansancio y la depresión» (s.p). Además, manifiesta que la falta de relación con el otro, a pesar de la intervención de las redes sociales, refuerza el estado de depresión.

La soledad se convierte en un principio común del sujeto de hoy, pues la soledad se da por la incapacidad de percibir al otro actualmente. Esto último es el factor fundamental en el proceso de cosificación que emerge en el sujeto actual. Este factor se está manifestando de manera inherente en el cotidiano de las personas, es decir, está normalizado.

Por consiguiente, se puede visibilizar que, dentro de las rutinas de vida influenciadas por la nueva faceta del capitalismo, hay una pérdida de valores sociales, (la valoración y el respeto a sí mismo) y una crisis comunicacional. Factores que intervienen en el proceso de cosificación. En la tesis *La deshumanización de la soledad*, Samantha Paz y Miño (2017) sostiene:

En la actualidad es cotidianidad, las injusticias sociales, abusos de poder, discriminación de género, raza, violencia convirtiéndose en un ser insensible, inmune al dolor y al sufrimiento de los demás, o como lo denominaba Noam Chomsky: «la destrucción de la solidaridad», si quiere busca una relación con el egoísmo entre seres humanos, ahí surge la disyuntiva entre humanización y deshumanización [...]. (p. 688)

Cabe recalcar que la cosificación es un tipo de deshumanización que el sujeto actual presenta en esta sociedad posmoderna. Además, este proceso de cosificación se manifiesta mediante una serie de factores que conciernen al siglo XXI y que analizaré más adelante. Asimismo, el proceso de cosificación está siendo reforzado a través de los medios de comunicación, ya que es un elemento clave e indispensable en el cotidiano del sujeto actual. En el artículo «La Generación Z y la información» citan a Nicholas Carr, autor del libro *Superficiales: ¿qué está haciendo internet con nuestras mentes?*, en el que sostiene:

La multitarea, instigada por el uso de Internet, nos aleja de formas de pensamiento que requieren reflexión y contemplación, nos convierte en seres más eficientes procesando información, pero menos capaces para profundizar en esa información y al hacerlo no solo nos deshumanizan un poco, sino que nos uniformizan. (p. 101)

En esta sociedad que vivimos hoy, se manifiesta esta problemática que el sujeto no está logrando visibilizar por los distintos distractores que se presentan en sociedad. Estos distractores hacen que la percepción del sujeto se fragmente. Fediuk (2012), en su ensayo «Teatro, lenguaje y comunicación», menciona que (remitiéndose al sujeto) la percepción y la experiencia constituyen el pensamiento. Entonces, si correlacionamos la cosificación y lo que mencionan Fediuk y Carr, concluyo que la fragmentación de la percepción conlleva a la cosificación del sujeto que es un tipo de deshumanización. Además, ante esta fragmentación de la percepción, la experiencia será incompleta y, por ende, habrá una mutilación del conocimiento en el sujeto social puesto que no profundiza, sino que se queda en la superficie. Asimismo, todo lo mencionado se da a raíz de estos factores, así como la expansión de la positividad, la hiperactividad, la hipervisibilización y la crisis del eros, factores que el filósofo Han identifica y que son propios del siglo XXI.

Estos factores mencionados programan al sujeto a producir y a consumir, es decir, a raíz de estos factores el sujeto es un elemento funcional más del sistema. De esta manera el sujeto actual, por medio de esta programación a la que se somete de forma voluntaria pues no pone resistencia, es implicado a su propia automatización.

Marco De Colle (2018) menciona en su artículo «*Mindfulness* y el piloto automático» lo siguiente: «La palabra piloto automático describe el estado mental en el que la persona actúa sin intencionalidad consciente, o sin conciencia de las percepciones sensoriales ligadas al momento presente. Esta forma de actuar, presenta una serie de inconvenientes» (s.p). De esta manera la automatización, en este trabajo de investigación, está ligada al sujeto que acciona *en modo automático*, es decir, que realiza sus actividades físicas mecánicamente, sin pensar, ni percibir en su totalidad lo que acontece en el presente, puesto que su atención está fragmentada por la serie de distractores a los que ahora el sujeto está acostumbrado. Asimismo, Nietzsche (citado por Muñoz, 2013) señala: «¿Hay algo que debilite más que trabajar, pensar, sentir, sin necesidad interior, sin una íntima elección personal, sin alegría, como un autómeta del deber?» (s.p).

Sin embargo, en la actualidad el sujeto voluntariamente se somete a aquella automatización, a estar en pasividad, estar en modo *piloto automático* tanto mental como físicamente. Por esta razón, sería el sujeto de hoy un autómatas del *poder*, puesto que, vivimos actualmente en la sociedad del rendimiento, sociedad del *yo sí puedo*, según Han (2017).

Razón por la cual, en mi puesta escénica, el personaje que presenta rasgos autómatas (por factores cosificadores que están intrínsecos en su rutina) se visibilizará corporalmente. Para ello aplico la intensificación del gesto, puesto que los gestos intensificados estimulan la sensación de automatización en el personaje, que está ligado con la automatización del sujeto actual. Esta sensación de automatización se visibilizará mediante la intensificación del gesto que se presentará a lo largo de la puesta escénica.

Entonces, para la visibilización de los factores que cosifican al sujeto se requiere emplear la máxima energía corporal, pues en el cotidiano estos factores el propio sujeto no los percibe como una amenaza, ya que los conllevan a su redificación. Razón por la cual, mediante la intensificación del gesto en el actor se podrán visibilizar algunos factores en la rutina del personaje que contribuyen en el proceso de cosificación o deshumanización del mismo.

Por consiguiente, es importante definir intensificación y gesto para ir redondeando el trabajo de investigación. En *El diccionario teatral* de Pavis (1984) se define «gesto» como: «(Del latín *gestus* actitud del cuerpo) Movimiento corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma» (p. 241). Con respecto al movimiento del cuerpo del actor, en este caso, más que el gesto tenga una significación específica, el gesto se presenta —en mi puesta escénica— como estímulo principal para visibilizar el proceso de cosificación en el personaje. El artículo *Teoría del gesto y contemporaneidad teatral* de María Ángeles Grandes Rosales (2009) recopila ciertas definiciones de «gesto»:

La acepción más generalizada del término gesto hace referencia a su etimología sintética latina (GESTOS: ‘actitud, movimiento del cuerpo’), que

se opone a la concepción analítica del gesto de los griegos o a la descriptiva árabe (Cresswell, 1968, p. 123). Koechlin, no obstante, estima necesario hacer precisiones al respecto, y distingue los términos de posición y movimiento sobre la base de relaciones estáticas o dinámicas establecidas entre los diversos miembros corporales (Koechlin, 1968, p. 36). Laban, por su parte, define los gestos como «acciones de las extremidades que no implican transformación de apoyo de peso» (Laban, 1984, p. 54), en los que el límite natural vendría dado por la kinesfera, correspondiente al alcance natural de los miembros corporales en máxima extensión, mientras que las cualidades dinámicas de los gestos conducen al desplazamiento. (p. 122)

Tanto Pavis como la recopilación de las definiciones de «gesto», de María A. Rosales, coinciden en que el gesto es movimiento del cuerpo que mediante las extremidades cobran su máxima extensión dentro de la kinesfera del actor y su desplazamiento. Además, P. Pavis (1998) menciona que el gesto es puntual, utilitario, es decir, acción, por ende coincide con la definición de Laban. A todo esto, agregaré la definición que da Hans-Thies Lehmann (2013) en su libro *Teatro posdramático*:

El gesto es la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal. [...] El gesto es aquello que queda en suspenso en cada acción encaminada a un objetivo: un excedente de potencialidad, la fenomenalidad en sí misma cegadora, es decir, una visualidad que compete/ que supera la mirada meramente organizadora, posible porque no hay intencionalidad ni reproducibilidad (*Abbildlichkeit*) que debiliten lo real del espacio, del tiempo o del cuerpo. (p. 358)

Lehmann (2013) también se refiere al gesto como movimiento, este trasciende en acción, pues se mantiene por su potencia en el acto mismo y produce una movilización interna/externa o externa/interna que se visibiliza en el cuerpo del actor. Entonces, el gesto, que es movimiento del cuerpo sostenido por la potencia del mismo acto y que por ende trasciende, será llevado a su máxima expresión mediante la intensificación. La intensidad en este trabajo de investigación está vinculada con la energía

con la que el actor realiza el movimiento, el gesto. En *El arte secreto del actor* de Eugenio Barba & Nicola Savarese (1990) se menciona:

La energía del griego energía de ergon (trabajo). El vigor físico, especialmente de los nervios y músculos, potencia activa del organismo [...], firmeza de carácter y reducción en la acción [...], fuerza dinámica del espíritu, que se manifiesta como voluntad y capacidad de actuar [...]. La energía del actor es algo preciso que todos pueden identificar: su fuerza muscular y nerviosa. No es la pura y simple existencia de esta fuerza lo que nos interesa [...] sino la manera con que se moldea y con qué perspectiva. (p. 94)

Por ende, la intensificación (concerniente a la energía del actor) del gesto se manifestará mediante la repetición. Esta repetición me permitirá regular la intensificación aplicada al gesto, que me proporcionará en escena jugar con la variación de los niveles de energía para una mayor expresividad. En los trabajos escénicos de Pina Bauch se puede observar la intensificación del gesto, así como en *Kontacthof*. Lehmann (2013) en su libro *Teatro posdramático* señala:

En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la corporalidad autosuficiente, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su presencia aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera. (p.165)

La intensificación del gesto se articulará con otros elementos escénicos para reforzar la potencia del gesto, así como con el empleo de objetos y sonido. Finalmente, todo lo mencionado contribuirá para visibilizar mediante la intensificación del gesto en el actor, la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano. Entonces, regresaremos a la pregunta del meollo de este asunto: ¿de qué manera la intensificación del gesto en el actor visibiliza la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano?

CAPÍTULO II

DESHUMANIZACIÓN - COSIFICACIÓN

En este capítulo se buscará esclarecer el pensamiento ideológico del sujeto posmoderno que desarrolla su rutina de vida bajo los mecanismos de la sociedad actual. Esto se dará con el enfoque que le doy en esta investigación, los factores que cosifican al sujeto actual. Como mencioné en el capítulo anterior, el personaje en la puesta en escena se desarrolla en el tiempo de la presente investigación; por ende, he abordado al personaje como signo del sujeto en posmodernidad.

2.1. Sujeto posmoderno: estructura del pensamiento

De Toro (1991) en su libro *Postmodernidad y Latinoamérica* menciona: «Bajo 'postmodernidad' entendemos un fenómeno histórico-cultural, que aparece después de la 'modernidad' [...] es decir, en el último tercio de siglo» (p.443). Este fenómeno histórico-cultural tomó relevancia con el fin de la Guerra Fría que, según Lyotard (2000) en su libro *La condición postmoderna*, dio inicio a una nueva etapa que tiene que ver con una reestructura en el pensamiento del sujeto social: la posmodernidad.

El muro de Berlín era una representación gráfica de la bipolaridad de poder ideológico comunista y capitalista que se yuxtaponía en los sujetos sociales de aquel entonces. Ante la caída del muro los grandes relatos teleológicos (cristiano, marxista, iluminista y capitalista), que se manifestaron en la época moderna, llegaron a su fin para dar paso a los pequeños relatos. Esta pluralidad, que se originó ante el fracaso de los grandes relatos teleológicos, ya que ninguno de ellos logró alcanzar el mundo utópico que prometía para el sujeto moderno, se convirtió en una característica fundamental de la posmodernidad. Vattimo (2008) señala en una entrevista para la revista *Quehacer* lo siguiente: «Mucho más interesante es un mundo con múltiples comunidades, múltiples estilos» (p.105). Los pequeños relatos que toman trascendencia en la posmodernidad permiten que esta multiplicidad de ideas se relacione con otras. Por esta razón, el pensar en una ideología de unidad en estos tiempos ha quedado en el ayer,

por la pluralidad de la posmodernidad. Esta multiplicidad promueve la ruptura del pensamiento hegemónico y a su vez nos permite relacionarnos con otras culturas. Sin embargo, dentro de esta construcción de relaciones más libres entre culturas, entre lo económico y lo social, se sigue rigiendo el sujeto posmoderno a la red de poder. Juan Pastor Martín y Anastasio Overejol Bernal (2006) en su artículo *Michel Foucault, un ejemplo de pensamiento postmoderno*, señalan:

Así, Foucault comienza a hablarnos de un poder que constituye saberes (saber/poder), para pasar, a hablarnos, a continuación, de un poder que constituye sujetos y formas de vida pasando así del moderno juego del saber al postmoderno juego de la felicidad ética. Juego que exige una lucha política ética previa para garantizar unos grados de libertad, pues para que la ética (la actividad de «elegir») sea posible, la libertad (la «posibilidad» de elegir) resulta imprescindible. (p. 6)

El poder se manifiesta tanto en la modernidad como en la posmodernidad solo que de manera diferente. En la posmodernidad el sujeto tiene la sensación de libertad, es decir, el poder elegir, el tomar sus propias decisiones, realizar lo que desee con respecto a su vida, etc. A esta sensación de libertad, Byung Chul Han (2012) la denomina en su libro *Sociedad del cansancio* como: «libertad paradójica». Puesto que el sujeto, creyéndose libre socialmente, está sujeto a un sistema que manipula y estimula aquella sensación de libertad. Por ende, el sujeto posmoderno tampoco se libra de las relaciones de poder que el sujeto de la modernidad vivió.

Boris Groys (2018) en su artículo *Internet, la tumba de la utopía posmoderna* menciona con respecto a la modernidad y la posmodernidad lo siguiente:

La modernidad fue la época del deseo de utopía. [...]. Hoy, en la así llamada posmodernidad [...] tendemos a hablar de la posmodernidad como una época post-utópica. [...] La posmodernidad tiene su propia utopía, una utopía de autodisolución del sujeto en el infinito y anónimo flujo de energía, deseo o juego de significantes. (p. 6)

Las personas, en la modernidad, luchaban por determinados valores y principios; ya sea por la democracia, justicia social, por la libertad, la igualdad, etc. Aquella lucha determinante, en la cual el progreso radicaba en un futuro, se fue difuminando en la posmodernidad. En este periodo el presente toma relevancia en el alcance de las pequeñas utopías posibles para el sujeto. Esto es, debido a que la categoría de tiempo se desestructura y se fragmenta, por lo que el sujeto deja de desplazarse en una misma dirección en el tiempo. Por lo tanto, aquellos fragmentos de tiempo que quedan desperdigados en el espacio dan lugar a los múltiples presentes que el sujeto posmoderno vive actualmente.

Jameson (1992) en su libro *Posmodernismo, la lógica cultural del capitalismo avanzado* emplea el término *esquizofrenia* de Lacan (la descomposición del sujeto) para asociarlo con la ruptura de la cadena significante. En esta, señala que el sujeto posmoderno es incapaz de unificar el pasado, presente y futuro en una frase; por ende, es incapaz de articular sus propias experiencias, tanto biográfica y psíquica, porque ya no se vive más en una sola línea de tiempo. La vida ya no tiene un hilo conductual hacia una sola dirección, está desplegada entre lo real, lo virtual y lo imaginario. De esta manera, tenemos diferentes órdenes de eventos en diferentes líneas (presentes múltiples) y por consiguiente una identidad fragmentada.

La fragmentación del tiempo en el espacio ha hecho que los significantes queden aislados y el sujeto, que piensa a través de palabras, sufra un desplazamiento del sujeto enajenado o alienado, de la época moderna, al sujeto fragmentado de la posmodernidad. Harvey (1999) menciona en el libro *La condición de la posmodernidad*:

Ya no podemos concebir al individuo como alienado en el sentido clásico marxista, porque estar alienado supone un sentido del propio ser coherente y no fragmentado, del que se está alienado. Es sólo en función de este sentido centrado de identidad personal como los individuos pueden realizar proyectos en el tiempo, o pensar en forma convincente la producción de un futuro que sea significativamente mejor que el tiempo presente y el tiempo pasado. (p. 71)

El sujeto con la psique fragmentada ya no responde más a la razón, a lo correcto o incorrecto, a lo singular y centrado. El sujeto posmoderno encuentra una gama de posibilidades dentro de los binomios, ya no es más negro y blanco. Hoy es visible la escala de colores entre ambos. A raíz de este giro en la estructura del pensamiento, en el hombre se manifiesta el desplazamiento de la enajenación hacia la fragmentación. Por lo que todos los cambios culturales y artísticos de la modernidad a la posmodernidad son reflejados en el cotidiano.

[...] los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta, y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen tener ya muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la «locura» de Van Gogh, que dominaron el período del modernismo. Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación. (Jameson, 1992, p. 37)

El tiempo y el espacio signan la posmodernidad y, con esta alteración temporal, se ha dado el nacimiento del sujeto fragmentado que manifiesta su existencia en los múltiples presentes. Este proceso ha sido influenciado por el desarrollo del sistema capitalista. Este sistema en la posmodernidad se encuentra en su tercera fase; por ende, tiene un mecanismo que no es igual al capitalismo clásico de la época moderna. Por consiguiente, en la posmodernidad el capitalismo avanzado da lugar al fenómeno globalizador. La globalización acelera los procesos de consumo y de producción por lo que todo se vuelve descartable e instantáneo. Esto es reforzado con el desarrollo tecnológico y se manifiesta a través de los medios de comunicación. Jameson señaló, en una entrevista para la revista *Archipiélago* (2004), sobre la posmodernidad y la globalización lo siguiente:

La globalización y la posmodernidad son una misma cosa. Se trata de las dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la posmodernidad, por su lado consiste en la manifestación cultural de esta situación. (p. 1)

De esta manera, la globalización, que es un factor característico del sistema capitalista avanzado, permite visibilizar el mundo virtual, el desarrollo de la conectividad, el intercambio cultural, el libre mercado y las hibridaciones artísticas y culturales que influyen y constituyen el estilo de vida del sujeto posmoderno.

Por lo tanto, el sujeto actual, que se encuentra en la infraestructura, se sumerge en un estilo de vida en donde el sujeto fragmenta su hacer. Esta fragmentación es influenciada por la posmodernidad (entendiéndose como ideología, la superestructura) y por el capitalismo avanzado, que tiene como factor principal al fenómeno de la globalización (entendiéndose como estructura espacial de la posmodernidad). Por consiguiente, la fragmentación de la psique, característica del sujeto posmoderno, se visibiliza en las actividades del cotidiano.

2.2. Deshumanización: La cosificación del sujeto posmoderno

Las proporciones del mundo material utilizable por la civilización de nuestra época son, por otra parte, tan inmensas que nuestra cultura empieza a sufrir los problemas derivados de la acumulación abrumadora de esta abundancia sobre su propia organización social. En su expresión social individual, la vasta experiencia colectiva de la época es imposible de asimilar íntegramente y, por lo mismo, el hombre de hoy la asume de modo fragmentario. Así nuestra vida interior se ha convertido en una conversación de múltiples interrogantes y de compleja determinación, con apenas respuestas explícitas acerca del lugar concreto que los hombres deben ocupar dentro de su propia sociedad.

Fabregat, Antropología industrial, 1984, p. 43.

En medio de estas múltiples interrogantes como sujetos fragmentarios de esta sociedad, la vida del sujeto social se ha visto enfrentada a una serie de cambios y transformaciones que nos constituyen como humanos. La cosificación del sujeto tiene que ver con la deshumanización, con el ser reducido a un elemento funcional. Es decir, hoy

en día como sujetos sociales nos despojan de lo que nos constituye como humanos, así como los valores sociales. «Los procesos de humanización y deshumanización enmarcan la moralidad y la acción política [...]» (Gelabert, 2015, p. 51). Estos se han visto afectados por los cambios de paradigmas relacionados a las corrientes ideológicas y los avances tecnológicos. Asimismo, lo humano se ha ido constituyendo en relación a lo no humano. Por consiguiente, a lo largo de la historia estos han ido cambiando, en base a las estructuras de las sociedades que han moldeado al sujeto y su alrededor. Prada (1991) señala en su libro *Valores marginados en nuestra sociedad*:

Muchos creen hoy [...] que no puede haber ser humano fuera del animal productor-consumidor. También este miedo es legítimo y noble, y repercute hondamente en *la concepción de los valores*. [...] no hay valores permanentes a lo largo de la historia. (p. 67)

Razón por la cual, en esta sociedad posmoderna y sus implicancias, el sujeto y la sociedad ve y determina lo humano y lo no humano de una manera distinta que en otras épocas, puesto que el cambio de paradigmas, de ideología, el avance tecnológico, etc., ha influenciado en la transformación de la vida humana, por ende, de lo que hoy nos lleva a diferenciar lo humano y no humano.

Lo humano es aquello que designa una «vida vivible y una muerte lamentable» (Butler, 2004, p. 183). Una vida vivible, lo que históricamente ha recogido el concepto de dignidad, es aquella que es susceptible de ser llorada y generar «duelo». «Así pues, la capacidad de ser llorado es un presupuesto para toda vida importante» (Butler, 2009, p. 32) [...] Una vida que no importa, una vida no humana. (Gelabert, 2015, p. 55)

De esta manera, el proceso de cosificación (deshumanización) constituido por acciones humanas hacia las inhumanas finalmente desembocará en la deshumanización del sujeto. «La inhumanidad es producto de la deshumanización [...]» (Gelabert, 2015, p. 51). Inmersos a este proceso de lo humano hacia la inhumanidad en las acciones, se encuentran implicados factores que están en el cotidiano y se manifiestan en las actividades que constituyen las rutinas de vida de los sujetos sociales.

Posentti (2016) en su libro *La revolución biopolítica: la peligrosa alianza entre materialismo y técnica* señala:

La deshumanización se da en cuanto al sujeto lo encierran en sí mismo y esto lo acaba consumiendo. Esta concepción es propia del yo que dedica una atención casi morbosa del *self*, al cuidado y mejora del cuerpo, a la terapia farmacológica de la psique y mucho menos cuidado y perfeccionamiento del alma [...]. (s.p)

Entonces lo que apunta a la mejora de lo humano se basa en el cuerpo, la psique (no en el alma) y la técnica, que tiene que ver con la nueva técnica que ha desarrollado el sistema tardo-capitalista que más adelante desarrollaré. Estos tres factores, Posentti (2016) menciona que provocan una especie de narcisismo que es guiado por preferencias individuales. Por lo que, según Posentti (2016), este narcisismo del sujeto actual está asociado con la degradación de los valores sociales del sujeto actual. Ante esta degradación el sujeto social va perdiendo lo que lo constituye como un ser humano.

De esta manera, el sujeto en el cotidiano se encuentra inmerso en el proceso de cosificación a raíz del propio mecanismo neoliberal del sistema tardo capitalista que impera en la sociedad actual. Este mecanismo es reforzado por el avance tecnológico a través de ciertos factores que están presentes en el día a día del sujeto social. Asimismo, este mecanismo se hace presente e interviene en el proceso de deshumanización que conlleva a la deshumanización de la sociedad y, por consiguiente, del sujeto. Sin embargo, en este trabajo de investigación me remitiré a señalar solo los factores que están asociados con la rutina del personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad*.

Han (2013) señala en su libro *Sociedad de la transparencia* que hoy en día el imperativo de esta sociedad es lo económico y lo psicopolítico. De modo que el imperativo moral y biopolítico que predominaba en los sujetos de la sociedad disciplinaria, correspondiente a la época moderna, fue desterrado por este nuevo imperativo. A raíz de este cambio de

paradigma, en el cual el funcionamiento de la sociedad está bajo el sistema tardo capitalista, se tiene como mecanismo el neoliberalismo. Portocarrero (2016) en el artículo *El neoliberalismo en el Perú* que escribió para el diario El Comercio menciona:

El neoliberalismo, hoy el fundamento del sentido común sobre la sociedad y la criatura humana [...] la criatura humana es definida de una manera diferente, pues ahora recibe un mandato que la enfila hacia el éxito en la competencia como el verdadero fin de la vida. Entonces, este éxito nos levanta la «autoestima», esa suerte de regalo que cada uno se brinda en función de los (de)méritos que acumula en una «carrera». La sociedad toma nota de nuestros triunfos y fracasos, de manera que nuestro valor social sube o baja. (s.p)

Este mecanismo neoliberal enrumba al sujeto a conseguir el éxito como fin último de su vida. De esta manera nace como consecuencia *el sujeto de rendimiento*, como así lo denomina Han (2012) en su libro *Sociedad del cansancio*, que más adelante desarrollaré. Entonces, a partir de este mecanismo se establecen nuevas técnicas de poder y maneras en las cuales este se manifiesta en la sociedad y, por ende, en los sujetos. Al decir *poder* hago referencia a la dominación del sujeto que desarrolla y establece su rutina bajo el mecanismo neoliberal. De este mecanismo se desprende un poder inteligente mediante el cual el sujeto entra en la dominación sin resistencia alguna. Han (2014) en su libro *Psicopolítica* señala lo siguiente:

El poder inteligente se ajusta a la psique en lugar de disciplinarla y someterla a coacciones y prohibiciones. [...] el poder inteligente de apariencia libre y amable, que estimula y seduce, es más efectivo que el poder que clasifica, amenaza y prescribe. Uno se somete al entramado de poder consumiendo y consumiéndose [...] el poder inteligente lee y evalúa nuestros pensamientos conscientes e inconscientes. Apuesta por la organización y optimización propias realizadas de forma voluntaria. (pp. 29-30)

La nueva manera de dominación no necesita de prohibiciones, imposiciones o de gran esfuerzo, ya que la violencia ejercida hacia el sujeto se ha disfrazado por lo seductor: el «me gusta», el agradar y encantar al sujeto actual hasta hacerlo un sujeto dependiente. De esta manera, se da paso a la expansión de la positividad, por eso la negatividad queda relegada en la sociedad. Han (2013) señala que: «La sociedad de la negatividad hoy cede el paso a una sociedad en la que la negatividad se desmonta cada vez más a favor de la positividad. Así la sociedad de la transparencia se manifiesta en primer lugar como una sociedad positiva» (p. 11). Esta expansión de la positividad hace que el sujeto no sienta que es vigilado y controlado, dos principios fundamentales para la dominación ya que estos pasan por el filtro de la positividad. La expansión de esta se convierte en el factor fundamental del neoliberalismo, para que el sujeto posmoderno no reconozca como extraña la vigilancia y el control, ni genere resistencia frente a las nuevas técnicas de poder que ejerce el sistema hacia el sujeto. Por consiguiente, la vigilancia y el control son optimizados bajo este *panóptico digital* de la época. «[...] estas tecnologías de la información son un arma de doble filo: así como aumentan nuestra capacidad y nuestro poder, también hacen a los usuarios más vulnerables a la vigilancia total y a la manipulación. El ciberespacio no constituye a la excepción» (p. 6).

Este control es optimizado, y propio del neoliberalismo, puesto que como señala Han (2014): «El neoliberalismo es el capitalismo del me gusta» (p. 30). La positivación del control hace que el sujeto social no oponga resistencia ya que ni siquiera es consciente que está siendo vigilado ni controlado por el sistema. Entonces esta nueva manera de vigilancia y control constituye al «panóptico digital». Pues esta nueva forma ha tomado el control porque hoy en día los sujetos sociales tienen un mayor acceso a la tecnología y hacen uso de esta. De esta forma, la estructura panóptica de centro y periferia que Foucault (1975) mencionaba en base a la sociedad disciplinaria, se ha resquebrajado. El panóptico fragmentado por lo digital hace visible la vigilancia y el control ante los ojos humanos. Herrera (2006) en su artículo *El panóptico moderno* menciona:

El nuevo panóptico difiere del antiguo en dos aspectos: está descentralizado y es consensual. Gracias a las nuevas tecnologías, la descentralización es un hecho, a diferencia de las ideas de Bentham, pues estas ofrecen una omnipotencia real y no fingida, al mismo tiempo que sustituye al inspector por una multitud que actúan solos o en multitud. (p. 7)

Es así como este mecanismo neoliberal desarrolla una nueva técnica de vigilancia para el control del sujeto social. Lo panóptico se desestructura y es reemplazado por el panóptico digital que, mediante la propia libertad que se jacta de tener el sujeto actual, hace posible el control sin negatividad. Por tanto, a raíz de la libertad del sujeto posmoderno y el avance tecnológico en sociedad, el sistema desarrolló una nueva técnica de vigilancia. Así, una vigilancia positivada en el cotidiano es mostrada como una vigilancia recíproca en donde los sujetos mutuamente se vigilan.

Es así que el sujeto voluntariamente se expone y desnuda ante la presencia de estos espacios de la libertad (redes sociales). Nuestras publicaciones se dan en estos espacios por la necesidad imperiosa de reafirmar nuestra existencia digital, mientras que en la vida diaria nos vamos omitiendo. Esto permite que las publicaciones, que brindan información y van en aumento, otorguen el poder de enterarse recíprocamente del hacer de los Otros, en otras palabras, conocer la vida de los Otros. De esta manera, el sujeto no siente ni cree que el sistema desarrolló la técnica de vigilancia para poder acceder a esta información que nosotros, voluntaria y diariamente, exponemos. No obstante, desarrollaré con mayor amplitud el factor de la exposición más adelante.

Entonces, en base al mecanismo neoliberal que impera, la coacción del control se da en una vigilancia que no ataca a la libertad del sujeto, sino que el control se patentiza a esta sensación de libertad. Sin embargo, la libertad del sujeto también se optimiza y se explota, es así como la coacción de la libertad se presenta actualmente, puesto que esta libertad no tiene límites y exige al sujeto a rebasar los límites humanos. A esta libertad optimizada propia del sujeto posmoderno Han (2012) la denomina *libertad paradójica*. Puesto que el sujeto tiene la sensación de ser libre, que todo lo puede hacer, ya que tiene las posibilidades, la libertad de poder elegir y

de tomar sus propias decisiones. No obstante, esa es la manera en que el sistema explota su libertad y es un modo en que el control ha patentizado esa libertad paradójica para su coacción. Además, la explotación de la libertad del sujeto hace plausible la eficiencia del psicopoder. Monbiot (2016) en su artículo *Neoliberalismo: la raíz ideológica de todos nuestros problemas* señala:

Las palabras que usa el neoliberalismo tienden más a ocultar que a esclarecer. «El mercado» suena a sistema natural que se nos impone de forma igualitaria, como la gravedad o la presión atmosférica, pero está cargado de relaciones de poder. «Lo que el mercado quiere» suele ser lo que las corporaciones y sus dueños quieren. (s.p)

Ese ocultamiento neoliberal es reforzado por la positividad que muestra la parte más óptima de lo que rodea al sujeto, mas no lo corrosivo y deshumano. Entonces el sujeto que no pone resistencia ante esta violencia ejercida por el propio sistema, entra en un estado de pasividad característico del sujeto consumidor y de rendimiento. De esta manera, el sujeto es bombardeado por una serie de estímulos que lo conducen a ser un sujeto funcional u operacional, y mediante sus acciones demuestra aquello. Es así como el sujeto va a pasar a convertirse en un elemento funcional del sistema tardo capitalista, en donde mediante el cumulo de estímulos que se hacen presentes por los medios de información, es programado para ciertas funciones como una máquina. Por consiguiente, el sistema va uniformizando al sujeto y este va constituyendo su rutina de vida en base a consumir y producir, en un estado de automatización. Así pues, bajo esta uniformización de las rutinas estas se van igualando con otras tantas.

El sujeto pasivo está bajo la positividad en expansión, que es el bombardeo de estímulos direccionados al sujeto pasivo para su rendimiento e hiperactividad; y en el cual, el sujeto de consumo es alentado a una constante productividad como sujeto autónomo que es. En consecuencia, el sujeto voluntariamente se somete al estado de automatización, en el sentido de dejarse conducir por el mecanismo que el tardo capitalista establece en sociedad. Es así como, ante la recepción de la serie de estímulos que

bombardean la psique del sujeto, se permite el control del accionar del sujeto social. Han (2012) denomina a esta contraposición como «hiperactividad paradójica».

De acuerdo con Perroux, la esclavitud está determinada no por la obediencia, ni por la naturaleza del trabajo, sino por el status de instrumento y la reducción del hombre al estado de cosa. (Perroux, 1958 citado en Marcuse, 1993:28). Este ha sido un punto clave de la dominación y la naturalización del capitalismo: la cosificación y la apropiación del hombre y del mundo en su totalidad. Las sociedades capitalistas – esclavistas dominantes han reducido todos los valores a un sentido material de utilidad, de modo tal que el hombre y el mundo natural que habita son meras herramientas a través de la que se establece un juego de poderes donde lo único que importa es el éxito medido en la capacidad de dominación y control. (Sanjurjo, 2014, pp. 231-232)

Para Han (2012) el sujeto de rendimiento hiperactivo de esta sociedad aún se maneja en la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. Han (2012) toma esta dialéctica hegeliana y la adapta a esta sociedad de rendimiento en la que el sujeto lo tiene internalizado. Es decir, el sujeto de rendimiento es su propio amo y esclavo, en otras palabras, el amo se ha vuelto esclavo de sí mismo. De modo que el sujeto, voluntariamente, se auto-explota. Esto es a raíz de que el sujeto en la posmodernidad es un sujeto autónomo, libre y capaz de poder hacerlo todo sin depender del otro. No obstante, esta libertad (paradójica) sería su propia cárcel. Roca (2014) en el artículo *Neoliberalismo: el poder nuevo de viejas ideas* indica:

Como teoría de la libertad humana, que suele ser su bandera más querida, y como defensa práctica de la autonomía de los individuos, el neoliberalismo es una auténtica impostura, pues somete a las personas a las necesidades del capital; alienta la entrega colectiva al desorden social impuesto por los más fuertes, que también son los más ricos [...]. (s.p)

El sujeto de rendimiento ha sido optimizado para su hiperactividad con el fin de aumentar la productividad. Para lograr ello el inconsciente social pasa del deber al poder (de posibilidad), ya que la positividad del

poder es más eficaz para el dominio que la negatividad. Debido a esto las prohibiciones, las leyes y los mandatos han sido sustituidos por los proyectos, iniciativas, motivaciones y compromisos. De esta manera, la libertad no tiene límites, es el «sí puedo» sin límites, en donde el tiempo de trabajo y el tiempo de descanso se entremezclan. Ubieto (2014) en *TDAH: habla con el cuerpo* señala que:

Se trata de un tiempo de la hiperactividad (Ansermet, 2012) que se presenta como un presentismo absoluto y por tanto está fuera del tiempo: todo sucede junto y al mismo tiempo. Es el nuevo territorio del sujeto multitasking dispersado en múltiples tareas (iPod, ordenador, móvil, tv,...) como si corriera desesperado para que nada se le escape. Este cambio implica la anulación de la función psicológica de la espera (Ubieto, 2004), crucial para introducir un tiempo de comprender entre el instante de la mirada y el momento de concluir (Lacan, 1971). La hiperactividad anula el tiempo para tratar así de anular la pérdida y recuperarlo todo, como si fuera posible cumplir ese anhelo contemporáneo del «no perder el tiempo». (s.p)

En efecto, el sujeto de rendimiento sin entretiempos disminuye cada vez más el tiempo de pensar, reflexionar y contemplar. De modo que el exceso de estímulos, que el sistema constantemente descarga en el sujeto, hace que se instale en la psique de este la creencia y el sentir de poder con todas las actividades y más para su éxito. Además, este termina acelerándose para poder lograr hacer sus múltiples actividades e ir en búsqueda de más. Es así que la atención del sujeto se va a dispersar mientras más actividades realice, es así como el sujeto multitasking fragmenta su atención. Han (2012) señala que el ser multitasking no es una habilidad que el hombre hipermoderno ha desarrollado, por el contrario es una capacidad primitiva.

En efecto, el multitasking está ampliamente extendido entre los animales salvajes. Es una técnica de atención imprescindible para la supervivencia en la selva [...] El animal salvaje está obligado a distribuir su atención en diversas actividades. [...] No puede sumergirse de manera contemplativa en lo que tiene enfrente porque al mismo tiempo ha de ocuparse en el trasfondo. (Han, 2012, p. 34)

La contemplación es fundamental en el sujeto social puesto que da lugar para la creatividad y hace tener una percepción de las cosas con mayor profundidad y no de manera superficial como se manifiesta en el sujeto actual. Han (2012) señala que la contemplación tiene que ver con una atención profunda y eso requiere de entretiempos. Sin embargo, en esta sociedad acelerada y sin tiempo, la forma de atención es fragmentaria por lo que el sujeto afronta una situación de hipertensión. Por esta razón, el sujeto cambia de foco de manera inmediata entre diferentes actividades, fuentes de data y procesos inmediatos. Esto es debido a los recientes desarrollos sociales que se han dado por la globalización, que además de acelerar los procesos también permite que la tecnología hoy esté al alcance de los sujetos sociales y que estos hagan uso de ella.

Es así como los diversos aparatos electrónicos, el internet, la transnacionalización de empresas, etc., se han convertido en parte fundamental de la vida de consumo de los sujetos actuales. Entonces, el sujeto de la sociedad del trabajo y de información, ante una hiperatención pierde la capacidad de escucha, por ende la comunidad de escucha va desapareciendo y, según Han, esta se basa en la atención contemplativa y profunda, pero el ego hiperactivo del sujeto actual ha terminado por bloquearla.

Es así como el sujeto que recibe un cúmulo de estímulos a través de los medios de información, que están en el cotidiano, se convierte en un sujeto ansioso y deseoso de consumir todo lo que le rodea. Nosotros permitimos que el sistema entre en nuestra psique, para instalarnos deseos que nosotros sentimos como necesidades prioritarias para nuestra supervivencia. De esta manera nuestras acciones se van convirtiendo en operacionales ya que nos programan para ello. Por lo cual nos apartamos de lo humano, ya que en estas acciones que realizamos el sujeto se desliga de lo humano; por un lado, en el accionar en relación con el otro, pues las acciones que se dan, como son funcionales, carecen de valores sociales, por ende se ve al otro y se lo trata como un objeto.

Asimismo, el sistema para perpetrar sus nuevas técnicas de poder sobre nosotros (de manera imperceptible por la positividad), no solo se sostiene en enviar información para estimularnos a consumir y a continuar hiperactivos, sino que también le brindamos voluntariamente data sobre nosotros. Han (2014) en *Psicopolítica* menciona que: «La libertad y la comunicación ilimitada se convierten en control y vigilancia totales» (p. 21). Esta coacción de control se da mediante una vigilancia que no ataca la libertad del sujeto, pues este voluntariamente se expone y desnuda en espacios que se presentan como espacios de libertad, me refiero a las diversas redes sociales y apps. En ellas el sujeto se puede expresar libremente y descargar información personal e impersonal. Han (2014) en *Psicopolítica* indica que:

La sociedad de control digital hace un uso intensivo de la libertad. Es posible solo gracias a que, de forma voluntaria, tienen lugar una iluminación y un desnudamiento [...] Así, la entrega de datos no sucede por coacción, sino por una necesidad interna. Ahí reside la eficiencia del panóptico. (pp. 21-22)

De esta manera, mientras el sujeto haga más uso de estos espacios de libertad, así como las diferentes redes sociales Google, Facebook, Instagram, apps, etc., mayor será el control. Pues el sistema sabrá más sobre nosotros (nuestras carencias, gustos, disgustos, etc.) y de esta manera sabrá qué estamos dispuestos a consumir y producir y qué no. «La información es una positividad que puede *circular sin contexto* por carecer de interioridad. [...] el secreto, la extrañeza o la otredad representan obstáculos para una comunicación ilimitada» (Han, 2014, p. 23). Por ende, los secretos que pertenecen a lo íntimo del sujeto que no se revela ni por él mismo ni por el otro, por respeto, han sufrido una ruptura. Ante una necesidad imperiosa de expresarse y publicar parte de uno (por no decir, todos los acontecimientos de nuestro cotidiano) nos exponemos mediante imágenes en los espacios de libertad que a su vez son espacios de control. Imágenes que son parte del Big Data, donde la distancia entre lo íntimo y lo público se hibridan. Han (2014) en su libro *En el enjambre* alude lo siguiente:

El respeto constituye una pieza fundamental para lo público [...] lo público presupone, entre otras cosas, apartar la vista de lo privado bajo la dirección del respeto [...] Hoy, en cambio, reina una total falta de distancia, en la que la intimidad es expuesta públicamente y lo privado se hace público. (p. 7)

El sujeto ha quebrantado la distancia, la vergüenza y la confianza. Puesto que la intimidad del sujeto es expuesta voluntariamente, todo se expone sin pudor alguno, sin vergüenza. En este exceso de exposición, el sujeto se convierte en objeto de imagen y la imagen en la actualidad hace que todo sea visto como mercancía. Groys (2014) señala en *Volverse público* que en el transcurso del siglo XX hacia el XXI, el avance de los medios visuales, además de haber convertido a las personas en objetos de vigilancia, las ha convertido también en «una nueva ágora» en donde se realizan discusiones íntimas (no tan íntimas ya publicadas), políticas y sociales. La consecuencia de ello es que el sujeto se encuentra con la necesidad de establecer una imagen propia que interactúe en el contexto virtual. «Hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas» (s.p). A lo que Han en *Sociedad de la transparencia*, agrega: «Cada sujeto es su propio objeto de publicidad. Todo se mide en su valor de exposición [...] el exceso de exposición hace que todo se vuelva una mercancía» (p. 29). De esta manera, el sujeto visto en imagen se va reedificando puesto que el diseño de la imagen de un objeto define su producción y consumo.

Asimismo, Groys (2014) señala en *Internet, la tumba de la utopía posmoderna* que el problema no es la saturación de imágenes, sino que nosotros nos estamos convirtiendo en imagen, y como menciona Vattimo (1989) acerca de Nietzsche en su libro *El sujeto y la máscara*, el rostro del sujeto al momento de despojarse de la máscara no es distinto de sus imágenes creadas en simulacro. Es así como en esta sociedad de la imagen, el sujeto produce constantemente imagen y de esta manera se expone para reafirmar su existencia en este mundo mediante lo digital. Imágenes exhibidas en las redes cibernéticas, imágenes de cada tiempo hibridado (tiempo de actividad y de ocio) de la vida del sujeto social. Por lo que también es expuesto el aspecto público e íntimo con el objetivo de llamar la atención para reafirmarse en sociedad. Razón por la cual se ha generado

una hipervisibilidad en todo sentido. Lo invisible no genera ningún valor, ni atención, por ende el sujeto se convierte en sospechoso cuando no es visible. Esta constante exhibición conlleva a lo pornográfico. Para Han (2014) «La sociedad expuesta es una sociedad pornográfica» (p. 29). Pues lo porno para el filósofo surcoreano es el contacto visual directo con la imagen en donde «todo está vuelto hacia afuera, descubierto, despojado, desvestido y expuesto» (p. 29). Por lo cual estas imágenes que muestran lo visible de lo visible llegan a la obscenidad en donde los secretos no existen. De esta manera, el Eros entra en agonía y surge el nacimiento del sujeto narcisista del rendimiento.

Han (2012) manifiesta en *La agonía del Eros* que: «El narcisismo no es ningún amor propio» (p. 6). Este sujeto se abstrae en su mismidad y toma a los otros como proyecciones de sí mismo, es decir anula al otro, no lo reconoce en su alteridad. Esto provoca la excesiva relación que tiene el sujeto narcisista de rendimiento consigo mismo. Bauman (2003) en su libro señala, citando a Fromm: «Como lo expresa Erich Fromm: “En el amor individual no se encuentra satisfacción [...] sin verdadera humildad, coraje, fe y disciplina» (p. 22). A lo que Bauman señala que:

La promesa de aprender el arte de amar (es la promesa falsa, engañosa pero inspiradora del profundo deseo de que resulte verdadero), de lograr «experiencias en el amor» como si se tratara de cualquier otra mercancía. Seduce y atrae con su ostentación de esas características porque supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultados sin esfuerzo. Sin humildad y coraje no hay amor. Se requiere de ambas cualidades en cantidades enormes y constantemente renovadas. (p. 22)

Sin embargo, en la cultura de consumo esta promesa de aprender a amar —mediante una serie de experiencias amorosas— que Bauman (2003) califica como falsa, ya que el amor implica esfuerzo y constancia, hace que el amor se vuelva líquido. Así pues, el sujeto ansioso y deseoso, con hastío a la espera, ha llegado a que estos factores mencionados hagan de su vida una vida mercantilizada. Así mismo Han (2012) menciona que el amor en la actualidad es visto como mercancía. Puesto que las leyes del mercado

no solo van regulando nuestro sistema económico, sino también nuestras vidas por ende nuestras rutinas. De esta manera, el amor es tratado por los sujetos como inversión ya que el estar con un Otro consiste en invertir tiempo y dinero.

Bauman (2003) indica que el amor: «no encuentra sentido en el ansia de cosas ya hechas, completas y terminadas, sino en el impulso de participar de la construcción de esas cosas» (p. 21). El construir implica crear, es decir el sujeto crea aquellas nuevas cosas junto a ese Otro que te hace salir de la rutina en aquella construcción. No obstante, como ya he mencionado en párrafos anteriores, el sujeto actual está limitado en su capacidad de crear, ya que el tiempo de contemplación se degrada cada vez más. El sujeto de rendimiento, como menciona Han (2012), pierde su atención profunda y contemplativa ante la hiperatención, que es donde la atención se dispersa. «Dada, además, su escasa tolerancia al hastío, tampoco admite aquel aburrimiento profundo que sería de cierta importancia para un proceso creativo» (Han, 2012, p. 35). Entonces, dado que el imperativo económico de la sociedad actual ha llegado a mercantilizar el amor también, este es visto por los sujetos como una inversión de tiempo y dinero. Esto hace que las relaciones se vuelvan inestables debido a que en todo momento el sujeto calcula si le es rentable o no la relación. Por otro lado, esta inmediatez que produce la inestabilidad en las relaciones es reforzada por el deseo de tener más «experiencia en el amor», como menciona Bauman (2003). De modo que las relaciones se convierten en relaciones poco profundas por la aceleración de las mismas, en relaciones descartables y renovables, en relaciones líquidas.

El pensamiento calculador, que menciona Bauman (2003), es instalado en el sujeto actual para calcular la inversión (tiempo y dinero) de sus relaciones. Sobre esto, Han (2012) señala en *La agonía de Eros* lo siguiente:

Al pensamiento calculador le falta la negatividad de la atopía [...] El propio Heidegger habla de un mero trabajar, al que se rebaja el pensamiento si no se atreve, impulsado por el Eros, a entrar en lo «no conocido», en lo no

calculable. [...] El pensamiento sin Eros es meramente repetitivo y aditivo. Y el amor sin Eros, sin su fuerza ascensional, degenera hasta la «mera sensibilidad». Sensibilidad y trabajo pertenecen al mismo orden. Carecen de espíritu y deseo. (p. 37)

El amor sin Eros, como señala Han (2012), tiene el mismo mecanismo de rendimiento. Este sujeto narcisista de rendimiento adopta la cultura del constante igualar, e iguala todo hasta la anulación del otro. Por ende, el otro carece de lugar, asimismo, la negatividad del otro desaparece, ya que es anulado por el ego narcisista del sujeto. Entonces, el otro es visto como objeto de consumo, y de esta manera el sujeto narcisista despojado de lo humano pasa a ver al otro como objeto de consumo en esta proyección de sí mismo —característico del sujeto narcisista como se mencionó párrafos atrás— frente al Otro. En eso consiste la anulación del otro, es una anulación del sujeto como humano, es decir, de todo valor social que le constituye como tal, para pasar a vernos y tratarnos como objetos de consumo y producción. De igual forma el sujeto de rendimiento que se autoexplota va desarrollando cada vez más aquel ego hiperactivo, ya que existe en él una constante preocupación por la buena vida. Es decir, una vida que implica una convivencia exitosa y el éxito se mide actualmente en dos factores: el buen salario y los reconocimientos.

El sujeto de rendimiento es sometido a impulsos ya que requiere de sobre-estímulos para que pueda continuar. Hasta conllevarlo al cansancio, donde el sujeto se aísla en su fragmentación. La derrota, el fracaso, es culpa del sujeto de rendimiento, quien es el único culpable de sus fracasos por «no poder». Ubieto (2014) en *TDAH: hablar con el cuerpo señala*: «La exigencia de satisfacción es insaciable pero la paradoja es que esa satisfacción no persigue otra cosa que la insatisfacción que siempre reencuentra a pesar de su esfuerzo» (s.p). Ese «no poder» con las actividades, del sujeto de rendimiento, hace que emerja el sentimiento de culpa ya que siente que ha fracasado en el camino hacia el éxito. A raíz de esto, la sociedad de rendimiento conlleva al sujeto a la sociedad del cansancio, llena de sujetos deprimidos y fracasados, así lo manifiesta Han (2012). La depresión es propia del sujeto narcisista-depresivo puesto que establece una relación

excesiva consigo mismo y carece del Otro ya que está abocado al éxito. Por lo que este sujeto, según Han (2012), está agotado y fastidiado en sí mismo y esto lo conlleva a desarrollar «la depresión de su éxito». De esta manera, el sujeto ante la falta del Otro se hunde y se ahoga en sí mismo. Es así como el Eros entra en crisis, además que esta crisis es reforzada por la exhibición del sujeto en imágenes a través del mundo digital, en donde se hipervisibiliza todo y el misterio queda relegado. «La positividad de la exposición de la desnudez sin velos es pornográfica. Le falta el brillo de lo erótico. [...] Lo erótico presupone [...] la negatividad del misterio y reconditez» (Han, 2013, p.52).

Es así como la coacción de la exposición convierte todo en mercancía y el sujeto no escapa de ello, pues el respeto por sí mismo y por el otro se ha visto afectado por la ruptura de la distancia entre lo íntimo y lo público, por la coacción de la exhibición, como señalé en anteriores párrafos. En esta ausencia del respeto del sujeto actual no existe vergüenza o pudor alguno al exponer el cuerpo o revelar la intimidad, en espacios que permiten expresarse con total libertad como las redes. Bajo esta hipervisibilidad, que hace transparente todo, la confianza se degrada y el sujeto entra en una total desconfianza por lo no visible dentro de esa hipervisibilidad, por el deseo impetuoso de saber más. Mientras más desnudo, mayor atención captura y por ende reafirma su existencia y eso lo llena de satisfacción momentánea, ya que se volverá una constante. Sábato (2000) en *La Resistencia* menciona lo siguiente:

Trágicamente, el hombre está perdiendo el diálogo con los demás y el reconocimiento del mundo que lo rodea, siendo que es allí donde se dan el encuentro, la posibilidad del amor, los gestos supremos de la vida. Las palabras de la mesa, incluso las discusiones o los enojos, parecen ya reemplazadas por la visión hipnótica. (s. p)

Sin respeto no hay amor y viceversa. El amor, aquella entrega del uno hacia el otro se difuminó gracias al sujeto narcisista lleno de vanidad y de relación consigo mismo. Por ende, la solidaridad, que tiene que ver con el amor y respeto hacia el otro, se va degradando por la falta de ambos valores

característicos del ser humano, pues el otro no existe más como ser humano sino como objeto de consumo. El amor mercantilizado hace que el sujeto calcule las relaciones que establece, en función a la inversión de tiempo y dinero, como descartables. Al obtener un amor líquido, sin ningún tipo de esfuerzo, se genera un amor sin Eros que entra en crisis. Esta situación hace perder al sujeto una de las características más fundamentales de lo humano: la capacidad de amar.

Amar significa abrirle la puerta a ese destino, a la más sublime de las condiciones humanas en la que el miedo se funde con el gozo en una aleación indisoluble, cuyos elementos ya no pueden separarse. Abrirse a ese destino significa, en última instancia, dar libertad al ser: esa libertad que está encarnada en el Otro, el compañero en el amor. (Bauman, 2003, pp. 21-22)

Entonces, este conjunto de acciones funcionales arman actividades y constituyen la rutina de vida del sujeto social. En esta rutina intervienen los factores, antes mencionados, que integran el proceso de deshumanización y que están en el cotidiano. Por lo que estos factores normalizados y comunes en la vida del sujeto actual, son aceptados por este sin necesidad de ser impuestos. Es así como el sujeto acciona funcionalmente y de manera voluntaria sin resistencia alguna en este proceso de cosificación. En eso consiste la coacción del mecanismo del sistema tardo capitalista, pues el sujeto no siente que es vigilado, ni controlado, ya que la coacción de este no atenta contra la libertad del sujeto, sino que se patenta en esa libertad «paradójica» propia del sujeto posmoderno. Es así como lo psicológico funciona, constituido por los factores mencionados en párrafos precedentes.

Estos factores están en el cotidiano del sujeto y se adentran en él hasta consumirlo en sí mismo con el fin de acrecentar lo económico, convirtiéndolo en objeto funcional del sistema. Estas nuevas técnicas de poder atacan desde adentro, es decir, se instalan en el sujeto a voluntad propia y hacen que pierda lo humano: sus capacidades, su espíritu y su psique. En otras palabras, el sistema nos reedifica y, por ende, afecta en el aspecto tanto social como laboral y personal. Sábato (2000) en su libro *La*

resistencia señala: «El hombre no es un simple objeto físico, desprovisto de alma; ni siquiera un simple animal: es un animal que no solo tiene alma sino espíritu, y el primero de los animales que ha modificado su propio medio por obra de la cultura» (s.p).

Es así que estos factores que intervienen en el proceso de deshumanización, hacen que los valores sociales que constituyen al sujeto como humano se degraden. Finalmente, ante la degradación de estos, el sujeto se convierte en un sujeto sin integridad, por lo que la dignidad del sujeto social entra en crisis. «[...] los valores nacen y mueren, al nacer y morir las Formas de vida» (Prada, 1991, p. 67). Así el sujeto va constituyendo su rutina como un elemento funcional más del sistema tardo capitalista, es decir como objeto. Asimismo, el sujeto trata al otro como objeto también y esto es reforzado por el imperativo económico, en donde todo se ve y trata como mercancía. En eso radica la cosificación en relación con el otro: anular al sujeto como humano, puesto que el sujeto en sí mismo es un elemento funcional del sistema tardo capitalista. En otras palabras, el sujeto posmoderno se ha cosificado bajo este cambio ideológico, y las nuevas técnicas y estrategias de poder que se manifiestan en los factores tratados. Estos factores, que median la violencia, están en el cotidiano del sujeto e intervienen en el proceso de deshumanización, por lo que se reflejan en la constitución de la rutina del mismo. De esta manera la cosificación del sujeto mediante el proceso de deshumanización, lo lleva a la pérdida gradual de los valores que lo constituyen como humano.

2.3. Relación simbiótica: Sujeto – Personaje

Todos estos factores desarrollados, que contribuyen a la deshumanización del sujeto, se relacionan con el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad*. Este personaje es abordado como reflejo del sujeto actual, pues al igual que el sujeto en la sociedad posmoderna, se encuentra violentado por factores deshumanizadores como los ya desarrollados. La expansión de la positividad, la hiperactividad (paradójica), la exposición (la hipervisibilización) y la crisis del amor, forman parte e intervienen en la rutina del personaje. Vale mencionar que son factores deshumanizadores

pues hacen que el sujeto, por ende el personaje, se cosifique. La cosificación implica la degradación de los valores sociales que nos constituyen como humanos.

Entonces, el sujeto deshumanizado (cosificado) ha adquirido una concepción de los valores constante, totalmente alejada de lo humano. Por ello he tomado esta problemática social para, mediante las artes escénicas, visibilizarla. De esta manera la cosificación en el personaje es el sujeto social deshumanizado; cosificándose en su cotidiano y a través de los gestos intensificados que realice, evidenciará los factores que influyen en la cosificación. Así pues, el gesto intensificado, articulado con audios, proyecciones, tramoya, luces, etc., complementará la visibilización de la cosificación en el personaje. Ante la presencia de rasgos de automatización en el personaje estos factores se intensifican más. Asimismo, el gesto del actor, es decir el gesto que realice en escena, también se intensifica. Estos factores se manifiestan en las actividades del personaje que constituyen su rutina. De modo que mediante la intensificación del gesto se evidencian estos factores cosificadores y también se visibiliza la deshumanización progresiva que atraviesa el personaje durante su día.

Cabe recalcar que la intensificación del gesto, como ya había mencionado en el Capítulo I, tiene que ver con la energía que le aplico al gesto. Además, la intensificación como explosión energética aplicada al gesto, que se da a través de mi cuerpo en escena, me permite jugar con los niveles de energía. Por lo que aumenta las posibilidades de juego con el gesto: con movimientos entrecortados, movimientos en *slow motion*, amplificación del gesto, la repetición del gesto, tempo/ritmo del gesto, etc. Entonces correlaciono los factores que intervienen en la deshumanización del personaje y las posibilidades que me da la energía en el camino de intensificar el gesto, como jugar con las dimensiones del gesto y el tempo-ritmo en el que ejecuto el gesto intensificado.

De esta manera puedo indicar lo siguiente: la expansión de la positividad se da en escena mediante el aumento máximo de energía en el gesto (intensificación), a manera de optimización del hacer del personaje.

Los movimientos entrecortados se aplican para mostrar la fragmentación de la psique en el cuerpo, como parte del proceso de deshumanización. Además, se vinculan los movimientos entrecortados con el factor hiperactividad; el *slow motion* puede relacionarse con la transición entre lo humano y lo no humano del personaje, y el gesto estático para el factor exposición. Es así como en cada uno de los movimientos hay un grado de intensificación. Sin embargo, la repetición me ayudará en el aumento de energía máxima que se le aplicará al gesto. Así pues, la repetición del movimiento me permite dar la sensación constante de monotonía rutinaria y de automatización en el hacer. Por último, el ritmo que le aplico a cada gesto es producto de la vida acelerada que lleva el personaje. Por consiguiente, el juego que planteo se acrecienta aún más ya que mi puesta en escena es posdramática.



Material audiovisual utilizado en la puesta en escena.

CAPÍTULO III

INTENSIFICACIÓN DEL GESTO

Las formas de expresión desarrolladas desde las vanguardias históricas convierten el teatro posdramático en un artesanal de gestualidad expresiva que sirve como una respuesta del teatro a la comunicación social modificada bajo las condiciones de la generalizada tecnología de la información.

Lehmann, Teatro posdramático, 2013, p. 38.

En el capítulo anterior, como mencioné, la posmodernidad es una etapa en donde se da lugar a una suma de transformaciones tanto sociales como culturales. Asimismo, bajo la influencia de aquellos acontecimientos, el campo artístico, en específico el teatro, también se desplazó a un proceso de cambios. Al igual que la estructura y la concepción que se tenía del mismo. Así pues, el nuevo teatro adoptó características propias de la posmodernidad como la pluralidad, heterogeneidad, hibridación, indeterminación y fragmentación. De esta manera, el arte teatral se enrumbó en la búsqueda de nuevas formas y conceptos que hasta el día de hoy se manifiestan en las puestas escénicas.

3.1. Posdramático: estructura y concepción

Ante el desarrollo de la tecnología de la información durante el siglo XX —así como el cine, la televisión, la fotografía, y el video— el teatro, como las otras artes, se vio obligado a buscar nuevas formas de representación artística. Por consiguiente, estos medios desestabilizaron a las artes en general y revolucionaron la vida de cada sujeto social. Por lo cual, la sensibilidad de la sociedad se tornaba cada vez más cambiante. En consecuencia, la forma aristotélica–hegeliana que predominaba como modelo de representación teatral, propia del teatro dramático, quedó un tanto relegada tras los acontecimientos que se vivían. «Bajo la aparición

de nuevos medios, los demás se vuelven auto-reflexivos» (Lehmann, 2013, p. 89). De esta manera el teatro emprendió la búsqueda sin fin de nuevas formas, ya que no tiene un propósito culminante y permanece latente en la actualidad.

Óscar Cornago (2006) en su artículo *Teatro posdramático: la resistencia de la representación* señala lo siguiente:

(El teatro posdramático) es resultado de unas corrientes de renovación que se han venido construyendo desde finales del siglo XIX, en el ámbito de la crisis simbolista y el posterior estallido de las vanguardias históricas. [...] estos movimientos se articulan sobre la reivindicación de unos elementos [...] inscritos en la base del hecho teatral en su sentido más universal, como la creación de un sentido de colectividad, la búsqueda de una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra. (p. 1)

Estas nuevas formas de hacer teatro (que resultaron de la crisis simbolista y las vanguardias históricas) construían esta nueva concepción teatral. Sin embargo, los factores básicos para el acontecimiento teatral no se desecharon, sino que se abordaron desde otra concepción de teatro. En consecuencia, el nacimiento del teatro posdramático expandió las maneras de hacer teatro pues surgió tras una serie de cuestionamientos y contraposiciones a las formas tradicionales teatrales.

Lehmann (2013) menciona que: «El adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral [...]» (p. 44). En aquella etapa el drama moderno trataba de mantener el ideal de belleza en su escritura (como lo planteó Aristóteles en su *Poética*). Sin embargo, a partir de finales del siglo XIX, dramaturgos como Ibsen, Strindberg y Chéjov presentaban atisbos de ciertas rupturas o abandono de paradigmas en la escritura dramática, pese a que sus obras seguían la configuración estética hegeliana propia del drama moderno.

Viviescas (2005), quien sostiene su artículo «La crisis de la representación y de la forma dramática en Szondi y Sarrazac», denomina como «fugas» a ese «abandono o postergación de los presupuestos del drama clásico» (p. 437). Pues tanto el drama clásico como el moderno mantenían elementos o características parecidas en la forma de escribir drama. Aquellas «fugas» en la escritura no solo afectaron al espacio formal del drama sino también al conceptual.

De esta manera, el drama entra en crisis ya que a raíz de estas «fugas» los elementos que constituían la forma dramática se ponen en cuestión, así como la intersubjetividad, la identidad y unidad del sujeto y la autonomía de la obra. Viviescas (2005) menciona que: «[...] lo intersubjetivo significa que el drama no puede conocer nada de lo que caiga por fuera de este espacio interpersonal [...] la capacidad del control racional sobre las actividades humanas» (p. 454). Entonces la intersubjetividad está ligada al desarrollo de los personajes a través de su relación con otros personajes, que se da mediante el diálogo que es lógico o racional. Hasta ese entonces en el drama moderno imperaba: todo lo real era racional. No obstante, la «fuga» de este elemento introduce lo siguiente: no todo lo real es racional. Por este motivo, la representación no tiene que estar necesariamente ceñida a lo dialógico, a lo racional, es decir, a lo intersubjetivo. De manera que la intersubjetividad se desplaza a la intrasubjetividad, en la cual no hay un control racional sobre las actividades humanas, sobre la acción. «[...] la intersubjetividad: el conflicto de la imposible reconciliación del personaje consigo mismo» (Viviescas, p. 456, 2005). Los conflictos de los personajes de Ibsen, Strindberg y Chéjov ya no se centran en sus relaciones interpersonales sino en ellos mismos. Por eso estos dramaturgos se consideran el umbral del *posdrama*. Además, hay una apertura y un enfoque a la temática social y la introducción del «yo épico», que se muestra en los personajes de Brecht. Asimismo, las obras de representantes del teatro del absurdo como Beckett y Alfred Jarry presentan la fractura del lenguaje. Cabe resaltar que en todos los dramaturgos que he mencionado el elemento intrasubjetivo se manifiesta con gran fuerza en la elaboración de sus textos teatrales.

Asimismo, Viviescas (2005) señala «esta sospecha sobre la identidad del sujeto, sobre la imposibilidad de confiarnos en la percepción psicológica, plantea un extremo de la duda sobre el ser» (p. 459). Al introducir la desconfianza sobre la existencia e identidad del sujeto, se pone en cuestión el ser y esto conlleva al desdoblamiento del personaje. Por esta razón, la unidad que componía al personaje (un personaje definido con una serie de características específicas) se desestructura. En esta descomposición de la unidad se da lugar al desdoblamiento, multiplicación del yo y se evidencia el mundo interior del sujeto. Ante esta serie de fugas la autonomía de la obra también se ve afectada ya que el autor de la obra desplaza las formas clásicas estéticas. «En general, las dramaturgias [...] expresan de una manera u otra que el universo de lo dramático no es autónomo y que el autor se ve obligado a expresarse a través de él» (Viviescas, p. 463, 2005). Por consiguiente, el autor quiebra la ilusión escénica y manifiesta el universo escénico del que quiere dar cuenta a través del texto teatral. De esta manera la acción, los personajes, el diálogo, la relación actor-personaje y la unidad han mutado, no solo en los textos teatrales, sino también en la representación y las puestas escénicas. Pues de una visión lineal y unívoca, esta ha pasado a ser multiperspectivista y simultánea como refiere Lehmann (2013).

Entonces lo posdramático opera más allá de las definiciones aristotélicas–hegelianas del drama. Por consiguiente, lo posdramático no niega el drama, da una concepción nueva del mismo y apertura nuevas posibilidades para el acontecimiento teatral. Karina Mauro (2013) en su artículo «La actuación del teatro posdramático argentino» señala que: «[...] las propuestas escénicas posdramáticas recurren a textos que no poseen marcas representacionales, por lo que abundan la utilización de textos narrativos, poéticos e incluso enunciados no literarios, como pueden ser listados o series de instrucciones» (p. 676). De esta manera el texto que empleo en mi puesta escénica es un texto narrativo que durante el proceso de creación se fue modificando, ya que fue utilizado como un elemento más de toda la puesta escénica. Este punto lo desarrollaré en el siguiente capítulo con mayor énfasis. No obstante, cabe resaltar que el drama, como menciona Lehmann (2013), se ha situado en el campo de la experiencia. De modo

que el teatro posdramático enfatiza en la relación escénica para con el texto (si es que hubiese texto). Por esta razón, el drama no se sitúa en el texto sino en la relación mutua escena-texto. «Podríamos considerar el teatro posdramático [...] que surge de la aceptación de un concepto de drama [...] que deriva de las reflexiones[...] de Gordon Craig a Antonin Artaud, quienes concibieron lo dramático como un conflicto o una búsqueda que ningún texto puede por sí solo contener» (Sánchez, J., 2013, p. 20). Por lo que esta relación entre la realidad escénica y el texto se presenta ya sea de manera verbal, visual, aural, material o con una hibridación de elementos.

El teatro posdramático se concibe entonces, prioritariamente, como un acontecimiento y no como un evento comunicativo, pues tiene un enfoque fundamentalmente más pragmático que semiótico. Dubatti (2016) señala que la función primaria del teatro es: producir entes; estimular; provocar; incitar, a un otro (público-espectador). Esto conlleva a concebir al teatro como un acontecimiento teatral; a una experiencia convivial entre actor(es), público y técnico(s). Además Dubatti (2016) cita a Mauricio Kartun en su libro *Filosofía del teatro* e indica que: «[...] hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría precisar muy bien lo que está comunicando» (pp. 28-29). Por lo que el teatro, como no comunica de modo estricto, se reduce únicamente a evento comunicativo (como productor de signos), y se omite la entidad y la capacidad del cuerpo poético (refiriéndome al teatro) como acontecimiento. Lehmann (2013) señala que «[...] los signos no pueden desprenderse de su inclusión *pragmática* en el *acontecimiento* ni de la situación del teatro en general» (p. 179).

Entonces el teatro posdramático como acontecimiento contiene en las puestas ciertos elementos o signos que están intrínsecos en el acontecimiento. Algunos de estos han sido principales elementos reguladores del teatro dramático. Sin embargo, en puestas posdramáticas se han desplazado estos elementos y han pasado a ser posibilidades entre otras que constituyen la estética del acontecimiento.

Lehmann (2013) menciona los siguientes: parataxis/ no-jerarquía, la simultaneidad, juego con la densidad de los signos, la sobreabundancia, la musicalización, escenografía y dramaturgia visual, calidez y frialdad, corporalidad e irrupción de lo real. Estos elementos o signos teatrales son una forma de organizar la mirada del otro, más que un aporte de información concreta. Asimismo, De Toro (2005) menciona a Erika Fischer-Lichte en su artículo *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico*, en el que señala que el teatro postmoderno se caracteriza por tener una resistencia a la interpretación, pues juega con el lenguaje cotidiano, la fragmentación, montaje, repetición y la mutación del texto en un *collage* tonal que se convierte en el principio frecuente para la construcción performativa de las propuestas posdramáticas. Vale resaltar que a este «nuevo teatro» se lo ha denominado con varios nombres, entre ellos teatro posdramático o postmoderno, pese a que tienen elementos semejantes. Para este trabajo de investigación me remitiré a desarrollar solo los elementos teatrales que empleo en mi puesta escénica, razón por la cual uno de los elementos primordiales que desarrollo es la corporalidad.

3.2. Cuerpo - Gesto - Energía

En el subcapítulo anterior señalé que Lehmann (2013) manifiesta que en lo posdramático existe una alteración (en forma) de las categorías que constituyen el hecho escénico (acción, tiempo, espacio, personaje, actor, diálogo, etc.). De esta manera, el texto a emplear es un elemento más de la puesta en escena y no un requisito indispensable para el acontecimiento teatral. Esta es una de las razones por la que Lehmann (2013) menciona que el teatro posdramático es anti-aristotélico.

Además, Mauro (2013), en «La actuación en el teatro posdramático argentino», señala lo siguiente: «¿Qué sucede con el teatro posdramático? [...] la dinámica escénica es colocada por sobre la dinámica dramática» (p. 674). Es decir, en el teatro posdramático tiene mayor relevancia el material que el actor pueda producir, descubrir o componer en el proceso de creación. Asimismo, este material se complementa con el uso de otros elementos y es

la base para el hecho escénico y para la producción del discurso. Establezco así una relación entre el fondo y la forma de mi puesta en escena.

Cabe mencionar que los elementos que se empleen para la constitución de la puesta escénica —como la música, la escenografía, textos de todo tipo (narrativos, poéticos, clásicos, etc.), canciones, danza, coreografías, proyecciones, luces, maquillaje, efectos especiales, etc.— deben tomarse como opciones y no como elementos indispensables. Por consiguiente, el actor tiene la disposición de poder explorar con mayor amplitud, pues no depende estrictamente de lo que el dramaturgo haya escrito.

Sin embargo, en la tesis doctoral «Cuerpos: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch», Gloria Godínez (2014) cita a Aristóteles y señala lo siguiente:

Así pues, la trama es el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia; los caracteres ocupan el segundo lugar (Aristóteles 2000: VI, 1450b). La puesta en escena fascina a las almas, pero según este filósofo, «la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores» (Aristóteles 2000: VI, 1449b). [...] Así que, desde el punto de vista aristotélico, el fin propio de la tragedia, a saber, «el temor y la compasión», pueden surgir de la puesta en escena, pero, en estricto sentido, también pueden surgir «de la misma estructuración de los acontecimientos» [...]. (p. 25)

En otras palabras, Aristóteles hacía una separación entre texto y escena, ya que según él al leer la obra hecha por el poeta se debía producir la catarsis (sentir temor y compasión), «lo cual es superior y propio del mejor poeta» ((Aristóteles 2000: XIV, 1453b) citado por Godínez (2014)). Es decir, no era necesario la presencia del actor, ni la puesta en escena para la producción de catarsis en el espectador. De esta manera, la división entre texto y escena se manifestaba y el texto teatral tomaba un nivel superior. Entonces, dado que había una separación entre el texto y lo escénico, también se presentaba la escisión entre la palabra y el cuerpo.

Asimismo, Godínez (2014) en su tesis doctoral «Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch» señala lo siguiente: «[...] en cierta historia de la humanidad se asumió el cuerpo como prisión del alma, los mismos prejuicios se heredaron a la hora de concebir el cuerpo del actor o del bailarín» (p. 26). La racionalidad era lo que predominaba en el siglo XIX, para ser más específica, el positivismo como corriente filosófica. En el campo teatral de aquel entonces el texto nuevamente tomó preponderancia, es decir, el texto teatral era indispensable y central en las puestas escénicas. Por consiguiente, el actor se limitaba a la enunciación del texto y lo corporal se encontraba restringido. Asimismo, Pavis (1994) menciona en su libro *El teatro y su recepción semiología, cruce de culturas y posmodernismo* que:

[...] la delicada cuestión del gesto y de su vínculo (o ausencia de vínculo) con el habla se aíslan [...], (y) no hace más que propagar la concepción tradicional del gesto y de la puesta en escena como expresión secundaria y superflua del texto; el gesto sigue siendo así pura encarnación del verbo con todo lo que esa exteriorización contiene de inútil, de logocéntrico, y hasta de teológico. (p. 158)

Vale recalcar que si abordo el cuerpo del actor es imprescindible desarrollar el gesto del mismo puesto que son inseparables. De esta manera, en la tradición clásica, la concepción del gesto del actor se presenta como una expresión superficial del texto, como una adición más a modo ilustrativo o como un accesorio del habla. Es decir, el gesto era una expresión supeditada al habla, al texto enunciado.

No obstante, en la época de la Comedia del Arte, siglo XVI, el cuerpo del actor era gestual y muy expresivo. «(En La Comedia del Arte) los personajes son espontáneos y joviales; sus cambios, inesperados, y su expresión, tan gestual como verbal» (Beltrán, 2011, p. 4). Sin embargo, a finales del siglo XVIII —el descenso de la Comedia del Arte— la concepción del cuerpo del actor va quedando relegado por el texto teatral y el cuerpo va perdiendo su carácter gestual para encasillarse en la palabra. Este sometimiento del gesto al logos toma relevancia a principios del siglo XIX. Agamben (citado por Lehmann, 2013) manifiesta que: «[...] *Así hablaba*

Zaratustra es el *ballet* de la humanidad que ha perdido sus gestos. Y cuando la época lo advirtió (¡demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar in extremis los gestos perdidos». Así pues, a finales del siglo XIX se comienza a perder la fe en la palabra.

Razón por la cual, a principios del XX, la racionalidad entra en crisis, así como el drama y la representación. De esta manera, se emprende la búsqueda de nuevas formas, como ya se estudió en el anterior subcapítulo. En esta búsqueda formal el cuerpo del actor toma una nueva concepción, mediante la cual los apasionados de la reforma artística del siglo rescataron ciertos principios pasados que le atañían al cuerpo del actor. De esta manera, Gemma Beltran (2011) señala que:

La singularidad que une las corrientes teatrales del siglo XX, y la característica común de la mayoría de los maestros que reformaron la escena, fue que observaron no sólo los nuevos medios de expresión que surgían, sino también el teatro de esencia ritual, las formas de teatro antiguas, la *commedia dell'arte*, el circo o el teatro tradicional oriental, buscando acercarse de nuevo a la idea del teatro como arte (Decroux, Lecoq, Artaud, Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, Kantor, Peter Brook, Ariane Mouskine, Bob Wilson, Living).

Por consiguiente, el cuerpo tiene su propio potencial que da muchas posibilidades al actor para el acontecimiento teatral. Especialmente en el teatro posdramático, en el cual los límites se desvanecen entre las otras categorías de artes. Es decir que hay una adición de otras artes en puestas posdramáticas. Entonces, teniendo como premisa ese *sin-límites* en puestas posdramáticas, el cuerpo del actor retoma ciertos principios antiguos y recobra primordialmente su carácter gestual, aurático y expresivo.

Ahora bien, estos principios que retoman estos reformadores de la escena me remiten a los orígenes del teatro. El teatro tuvo sus inicios desde tiempos primitivos y nació por influencia directa de la danza, donde el cuerpo y el gesto forman parte de estas artes, y siguió su curso en las primeras culturas civilizatorias. Miguel Ponte (2015) en su tesis doctoral «Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado» señala que: «[...]

durante la imitación del comportamiento de los seres divinos a través de la danza esta se forja como procedimiento metamórfico que convierte de un momento a otro al que danza en el personaje a “representar”» (p. 44). En este sentido, los antiguos establecían su comunicación con lo divino mediante gestos que constituían la danza y el teatro. De esta manera, el ser humano agregaba el carácter ritual o sagrado a estos acontecimientos para sus divinidades (ya sean deidades o elementos naturales, así como la lluvia, el sol, el viento, el río, etc.). Además, los antiguos a través de estos acontecimientos no solo constituían una comunicación con lo sobrenatural, sino también «una comunión ontológica, con lo más esencial de su ser» (Pontes, 2010). Asimismo, Fernando Tavaini (citado por Barba, 2010) manifiesta lo siguiente: «La expresión “lenguaje energético” [...] deriva de algunas tradiciones esotéricas, que creen en una lengua primordial y eficaz (es decir, capaz de transformar no solamente nombrar) [...] la eficacia del actor parece derivar de una fuerza misteriosa [...]» (p. 163). Esa fuerza misteriosa que es el potencial que el cuerpo del actor contiene en sí mismo, se materializa en el gesto. Por consiguiente, constituye un «lenguaje energético» que tiene la capacidad de transformar a otro (público).

Entonces aquel «lenguaje energético» está vinculado con la presencia corporal del actor, puesto que la presencia es energía y la composición que se realice con las distintas calidades energéticas producirá un lenguaje: «lenguaje energético». Por lo tanto, la presencia corporal del actor trasciende la comprensión intelectual, pues existe una fuerza (energía) que entrelaza la percepción del expectante. Eugenio Barba (2010) en *El arte secreto del actor* manifiesta lo siguiente: «Un cuerpo-en-vida es más que un cuerpo que vive. Un cuerpo-en-vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador» (p. 54). De esta manera, para Barba (2010) la presencia corporal del actor es un cuerpo dilatado. Puesto que, en un cuerpo dilatado el flujo de energía corporal, que empleamos en el cotidiano, se ve afectado y muta en el cuerpo (dilatado) del actor. «[...] las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, incrementan el movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, es un espacio más amplio» (Barba, 2010, p.

55). Por consiguiente, el flujo de energías, propio del cuerpo humano, ante la dilatación de partículas energéticas visibiliza y constituye la presencia corporal del actor (cuerpo dilatado).

Asimismo, esta concepción contemporánea del cuerpo del actor tiene mucha influencia del arte teatral oriental. Salvatierra (2009) en su artículo «El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo» menciona que:

[...] el cuerpo «físico» no se entiende separado de los modos de la existencia mentales, emocionales, cosmológicos y filosóficos, sino que el cuerpo actualiza al instante todas estas instancias; de manera que, si en el teatro occidental el cuerpo del actor «representa» la realidad, en el teatro oriental el cuerpo del actor se vuelve realidad, reencontrando en sí mismo una energía cósmica que manifiesta una realidad interior. (p. 160)

De esta manera, la concepción oriental distaba de la occidental, pues, el arte teatral de oriente no concebía la escisión del cuerpo con respecto al mundo interior del hombre. Por consiguiente, este principio oriental enfatiza el potencial que el cuerpo del actor contiene, puesto que despliega una «energía cósmica» que está en relación con el mundo interior del ser humano. Asimismo, Godínez (2014), que alude a Artaud, señala lo siguiente:

El cuerpo para Artaud se convierte en la realidad única que no se escinde del alma, los actores tienen que «romper la casa de las palabras» [...]. El cuerpo del actor produce la sombra, el doble habla a través de ese cuerpo que ha sido trabajado, manipulado [...]. (p. 52)

Artaud fue uno de los teóricos que rechazaba el encarcelamiento del cuerpo del actor, pues este dependía de la palabra. De modo que en su manifiesto *El actor y su doble*, rescata la concepción que los orientales tenían con respecto al cuerpo del actor, es decir, esa perspectiva cósmica. Por esta razón Artaud enfatizaba en el entrenamiento tanto del cuerpo como del corazón (muscultura afectiva) y la mente del actor. De esta manera se producirá lo espectral, el doble, la energía cósmica que se despliega del cuerpo del actor y trasciende en un otro.

En primera instancia, el espectador se encuentra atraído y seducido por una fuerza, energía o presencia aurática del actor que precede a lo racional o antes que el espectador haya formulado algún sentido de lo presenciado. Lehmann (2013) alude a Barthes y señala que este, en la fotografía, denomina *punctum* a esa sensación indescriptible que la foto en sí transmite o emana, algo que no se puede racionalizar, ni tampoco significar con un sentido universal. Asimismo Lehmann (2013) señala que:

[...] El teatro posdramático lleva al espectador hacia este *punctum*: a la opaca visibilidad del cuerpo, a la peculiaridad no conceptual, quizás trivial, que no puede nombrarse, la gracia idiosincrática de un andar, de un gesto, del ritmo de un movimiento, de un rostro. (p. 352)

Por lo tanto, el cuerpo posdramático emerge más como provocación o incitación de una experiencia que como un significante. De modo que el cuerpo posdramático establece una «experiencia de lo potencial» (Lehmann, 2013). A raíz de que la serie de tensiones y distensiones corporales de mi cuerpo, como actriz, se presentan como estímulo principal a lo largo de la puesta escénica, es necesario mencionar que estas implican un juego con los niveles de energía. «[...] se presenta una nueva tarea para los profesionales del teatro [...] reaprender el cuerpo, sobre todo las leyes de su intensidad» (Lehmann, 2013, p. 351).

Entonces, la intensificación —que está estrechamente vinculado con la presencia corporal en su dimensión aurática— es el aumento de energía del actor. Si bien es cierto que la energía es algo intrínseco en todo cuerpo viviente, Barba (2010) menciona que la manera en que esa fuerza muscular y nerviosa se moldea y el enfoque que se le dé es lo que dista entre la energía de un cuerpo cotidiano y «el cuerpo dilatado» del actor.

Lehmann (2013) menciona que: «En ninguna otra forma artística el cuerpo humano —su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*— es tan crucial como en el teatro» (p. 345). Puesto que, el cuerpo, por su dimensión aurática en escena, es un elemento imprescindible para el acontecimiento teatral y, por ende, para la producción de *poiésis*. Para Dubatti (2016) la *poiésis teatral* es «la acción corporal in vivo, desde la

materialidad del cuerpo viviente» (p. 51). Es decir, el cuerpo del actor en acción² es indispensable para que el acontecimiento poético sea posible. De modo que el cuerpo poético reedita la construcción de la *poiésis productiva* (Dubatti, 2016); la cual es generada únicamente por el artista, por el actor, o para ser más específica, por el cuerpo del actor presente en su dimensión aurática. Entonces, las acciones corporales (el cuerpo poético) interactúan con el espacio-tiempo y crean o se transforman en una nueva materia-forma (que dista de lo cotidiano) y que a su vez da lugar, a la manifestación de la creación escénica. Dubatti (2016) señala lo siguiente:

La acción corporal de la *poiésis* funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no pre-existe, surge con ella; *la escena*, que puede ser generada en cualquier cronotopo cotidiano [...] por oposición o extrañamiento a las reglas de ese cronotopo. Esta dimensión de alteridad de la nueva forma instaura la faz desterritorializada del ente poético. (p. 52)

Por consiguiente, la desterritorialización y el carácter de otredad, según menciona Dubatti (2016), son dos puntos importantes para poner un mundo a existir con sus propios parámetros, paralelamente al mundo que cohabitamos cotidianamente. Cabe recalcar que los dos componentes mencionados, que constituyen la *poiésis*, se dan a raíz de materiales que reelaboran la nueva forma y por consecuencia al ente poético. Estos materiales que provienen del cotidiano son, según Dubatti (2016): el cuerpo del actor, espacio-tiempo, luces, objetos, vestuario, maquillaje, música, etc.

Entonces, aplicando lo mencionado con la intensificación del gesto (de la actriz), es pertinente mencionar que el cuerpo del actor en la intensificación del gesto del mismo constituye la «nueva forma», mediante la cual abordo y construyo al personaje y la puesta en escena (al ente poético) en general. De esta manera, tanto el personaje como la puesta escénica nacen y se constituyen al mantener esa forma, es decir, mediante la intensificación del gesto (cuerpo del actor presente, al máximo nivel, en

² Entendiéndose acción como el *performar* del actor en escena, es decir, el hacer físico.

su dimensión aurática), prioritariamente. Además de utilizar elementos escénicos que complementan la intensificación, el gesto de la actriz, en este caso, mi cuerpo en escena poetizado. Este punto (los elementos escénicos que empleo) se desarrollará con mayor amplitud en el Capítulo IV, en el cual analizaré con mayor detalle y profundidad mi puesta escénica, por lo que, de momento, seguiré enfatizando el discurso sobre el cuerpo del actor.

En efecto, esa concepción sagrada que se tenía en tiempos antiquísimos, con respecto al cuerpo y al gesto del actor, ha sido retomada en la concepción contemporánea. A su vez, esta concepción ha sido influenciada también por Grotowsky. Ernesto Shoo (2009) en su artículo «Los gestos, mensaje por descubrir» manifiesta acerca de Grotowsky lo siguiente:

[...] en la concepción del célebre director polaco Jerzy Grotowsky, el gesto es algo a descifrar, como un jeroglífico, o un ideograma: «Nuevos ideogramas deben ser buscados constantemente —dice— y su composición aparecerá inmediata y espontáneamente. El punto de partida de estas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas».

Por consiguiente, el gesto del actor nace del cuerpo del mismo por su dimensión aurática, puesto que, el gesto es movimiento que no solo tiene la capacidad de expresar algo literal sino que estimula y trasciende en un otro (público) a nivel aurático. Es decir, lo que se produce del gesto no es tangible sino sensorial. En otras palabras, el gesto del actor implica un culto irracional que se proyecta en el espectador. Asimismo, en esta concepción sagrada que se tenía en tiempos pasados, tanto del cuerpo como del gesto Lehmann señala lo siguiente:

El cuerpo posdramático es un cuerpo de gestos, si entendemos que «el gesto es una potencia que no se olvida en el acto para agotarse en él, sino que permanece como potencia en el mismo acto y baila en él». (p. 359)

De manera que el gesto, como fuente energética, permanece latente en el acto por su misma potencia que contiene. Además, el gesto se presenta como una inmediatez visible que en su intensificación oscila en una serie de significados y desvía la significación unívoca. Razón por la cual, la intensificación en mi puesta escénica se da mediante la repetición constante del gesto. Esta repetición establece un aspecto ritual, que está orientado, prioritariamente, a lo sensorial más que a lo racional. Por lo que esta intensificación del gesto (que se da mediante la repetición del mismo) interactúa con los otros elementos puestos en escena y el público para intensificar lo sensorial. De esta manera, en primera instancia la focalización de lo sensorial establece la «experiencia potencial» de mi puesta en escena; por lo que, mediante la intensificación del gesto que se da por la repetición continua del mismo, tiene como fusión primaria ser principal estímulo que se proyecta al público.

A saber que Mauro (2013) señala: «[...] es a través de la repetición de una acción, que se espacializa el tiempo y se retarda el sentido, promoviendo una vinculación sensible o erótica del espectador con su objeto, por sobre una relación basada en la mera significación» (p. 676). De esta manera, la repetición, en la cual se da la intensificación del gesto, esquivada la pura significación y estimula a esa ritualidad, a ese culto irracional o, en palabras de Mauro (2013), al «vínculo sensible o erótico del espectador». Asimismo, Deleuze (citado por Godínez, 2014) hace mención a la repetición:

Repetir es una forma de comportarse, aunque en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalencia. Y tal vez esta repetición como conducta externa sea por su cuenta eco de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en el singular que la anima. (p. 65)

De esta manera, la repetición vuelve visible lo no visible. Por ende, la intensificación del gesto visibiliza el mundo interior del personaje del *Monólogo de la soledad*. A su vez, mi cuerpo en su inmediatez (es decir, el impulso o estímulo que es energía en sí) nace el gesto y la repetición de este produce aquel eco vibratorio que es proyectado a un otro (público).

Asimismo, Dubatti (2016) menciona la existencia de una «poiésis expectatorial o receptora», que vendría a ser un factor doblemente indispensable en mi puesta escénica. Dado que por un lado la expectación es fundamental para cualquier tipo de acontecimiento teatral, pero en mi puesta en escena, intervengo al público directamente. Por lo que este forma parte de la experiencia, es un público activo, cuya ausencia afectaría la propuesta en sí. Dubatti (2016) señala que:

[...] la *poiésis receptora* no es individual sino trasindividual: el espectador es indispensable en su rol genérico, pero no como individuo en sí [...] los espectadores se «recambian», circulan. [...] el público está integrado por «cualquier» espectador, cada uno de los que hará su contribución, pero a partir de la indispensable poiésis productiva. (p. 51)

Como he mencionado en párrafos anteriores acerca de la poiésis productiva, que es propia del actor, esta se complementa con la poiésis expectatorial y viceversa en mi puesta escénica. De esta manera, se produce el convivio que es como denomina Dubatti (2016) al acontecimiento teatral que propongo, pues, tanto los técnicos como la actriz y el público se han reunido e interactúan de manera presencial (cuerpos presentes) en un mismo tiempo-espacio cotidiano y extracotidiano. En otras palabras, compartiendo todos (técnicos, actriz, espectadores) la experiencia que doy a vivenciar, en la cual las energías de los presentes se van articulando en el convivio. Lehmann (2013) señala lo siguiente:

(El) teatro posdramático: [...] articula *energía*; no presenta una ilustración, sino un actuar. Todo aquí es gesto. [...] Este desplazamiento se produce generalmente al aparecer el cuerpo en el teatro posdramático, cuando la realidad propia de las tensiones corporales distanciada del sentido reemplaza a la tensión dramática. (p. 354)

Es así que la intensificación del gesto dista de una simple ilustración de acciones en continua repetición. No obstante, la intensificación del gesto presenta un actuar. En el libro *Léxico del drama moderno y contemporáneo* de Sarrazac, se menciona que «actuar es poner en movimiento», como lo recuerda Hannah Arendt apoyándose en el latín «*agere*» (p. 37). Entonces,

la intensificación del gesto pone en movimiento el sharing emocional de impulsos (Lehman, 2013) mediante gestos en continua repetición, y de esa manera se constituye el proceso de comunicación en mi puesta en escena. Alejandro Catalán (2005) en su artículo «El actor como escenario» manifiesta que:

El actor «efecto» [...] tiene un «pensamiento sensorial» que trabaja partiendo del estímulo de la visión y la audición, desde una dinámica de «impacto». El «impacto» es la cualidad que se supone en todo lo que adquiere presencia escénica, incluyendo al actor. La dinámica escénica de este discurso es la de la sucesión de efectos que impactan de diferente manera, «secuenciados» por variación de intensidades y alguna relación rítmica, para lograr la provocación y el sostenimiento de la atención. La sucesión de efectos cuenta con un tema que —a diferencia del objeto— no estructura, sino que funciona como excusa y conexión para el despliegue escénico. (p. 136)

A modo de complemento a la cita anterior, Lehmann (2013) señala que el proceso posdramático se da «en» el cuerpo del actor y no «entre» los cuerpos como se da en procesos dramáticos. De esta manera es el personaje que he compuesto (personaje lleno de gestos), pues hago que el proceso, que conflictúa al personaje, se visibilice en mi cuerpo. Para ello, creo tensiones y distensiones corporales, el juego con los niveles de energía, la repetición de los gestos y la interacción corporal con los elementos escénicos. Por consiguiente, todo lo mencionado constituye la intensificación del gesto que a su vez estimula al pensamiento sensorial (Catalán, 2005).

Asimismo, Lehmann (2013) menciona que el cuerpo del actor, en puestas posdramáticas, trasciende por su presencia:

En gran medida el teatro posdramático se presenta asimismo como un teatro de la corporalidad autosuficiente, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su presencia aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera. (p. 165)

De modo que toda significación predeterminada es desplazada o se desvanece ante la presencia aurática del cuerpo material del actor. En otras palabras, más allá del sentido predeterminado que puedan tener los gestos cotidianos, en la intensificación del gesto se manifiesta (en un nivel elevado) lo aurático. De esta manera, se irrumpen en el espectador los esfuerzos por darle una significación hermética y *lógica* al gesto. Asimismo, Godínez (2014) señala lo siguiente:

Peter Brook coloca al actor como la presencia viva que llena un espacio destinado para «hacer visible lo invisible», el actor y su cuerpo tienen un papel fundamental: «Comprender la visibilidad de lo invisible es una tarea de la vida» [...] El cuerpo, como característica de las artes escénicas, es visible en su singularidad más insospechada; el cuerpo del actor no representa, la fuerza de un cuerpo no es representable, sino que es acaso visible. (p. 61)

De esta manera, mi cuerpo como presencia viva al intensificar los gestos vuelvo visible (en su dimensión máxima) lo invisible. Razón por la cual mi personaje ha sido constituido por gestos cotidianos e intensificados. Así pues, los gestos cotidianos que empleo están correlacionados con el arte mimético. Pavis (1994) señala que:

Las formas del teatro dramático, el gesto del actor, en efecto remite por analogía a su modelo y provoca un efecto de ilusión a causa de la gran semejanza con el gesto imitado. El gesto es aquí una metonimia del comportamiento corporal global del actor, es a través de él que se efectúan la identificación del espectador con el personaje y la producción de la ilusión referencial. (p. 161)

Vale mencionar, esta correlación de los gestos cotidianos con el arte mimético es porque estos crean el efecto ilusorio. Por consiguiente, los gestos cotidianos estimulan, con mayor ahínco, la identificación por parte del espectador con el personaje. No obstante, este efecto ilusorio, propio del arte mimético, es irrumpido por los gestos intensificados. «Los gestos en el escenario hacen evidente que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, una manipulación cuyo objetivo es crear una ficción,

incluso, una ficción de realidad» (Godínez, 2014, p. 61). De esta manera, la irrupción intermitente entre gesto cotidiano y gesto intensificado constituyen al personaje quien es signo del sujeto actual en pleno siglo XXI.

Asimismo, Sarrazac (2013) menciona que:

[...] los gestos no deben ser una construcción inteligible, sino que está concebida como una producción del cuerpo, una manifestación de su energía sin pasar necesariamente por una racionalización discursiva: se insistirá más, por ejemplo, en la «presencia» del cuerpo del actor, que en encontrar un soporte de signo. (p.110)

Entonces, en mi puesta escénica lo que prevalecerá es la presencia de mi cuerpo en escena que, a lo largo del hecho escénico, articula distintos niveles de energía que se materializan en la partitura de gestos que realizo. Por consiguiente, el personaje del *Monólogo de la soledad* está constituido de gestos y en su intensificación se manifestarán gestos mecanizados o automatizados. De esta manera, la repetición del gesto (gestos intensificados) visibilizará la cosificación en el personaje puesto que la sensación de automatización se manifestará en los gestos intensificados, y esta automatización es producto de los factores que cosifican al sujeto actual, por ende, al personaje. En otras palabras, la automatización es característico del sujeto cosificado. Por esta razón, en el personaje del *Monólogo de la soledad* los gestos intensificados visibilizarán la cosificación ya que el personaje presenta rasgos de una automatización y en la repetición de gesto se materializa aquel rasgo. Asimismo, Lehmann (2013) menciona que:

A través de la inervación corporal, sus imágenes rechazan la simple interpretación moral o política. Estas nos trastornan en lo más profundo y nos fuerzan a la reflexión: despiertan la memoria del cuerpo que se asocia a un asalto al aparato sensorial del espectador. El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual podía leerse e interpretarse todavía en el siglo XVIII formalmente como un texto, en el teatro posdramático es una realidad

autónoma que no narra gestualmente esta o aquella emoción, sino que mediante su presencia se manifiesta como lugar de inscripción de la historia colectiva. (p. 168)

Por consiguiente, en mi puesta en escena, la intensificación del gesto es el estímulo primordial que se articula con otros elementos, no menos importantes, para visibilizar la cosificación en el personaje. Además, mediante la intensificación del gesto, por la dimensión aurática, ritual, energética que produce, se permite que el público forme parte del proceso de cosificación.

Entonces, los movimientos del cuerpo construyen imágenes que presentan formas de expresión. De esta manera, se da origen al gesto que, en su intensificación, toma «el soplo vivificante de su potencia rítmica vibrante» (Wigman, 1990). Asimismo, asevero que el ámbito creativo que constituye mi puesta escénica está dirigido a un lenguaje corporal híbrido. Es decir, tanto los gestos cotidianos que están correlacionados a gestos concretos/codificados, como gestos intensificados correlacionados con gestos abstractos/no descriptivos, estos conforman el lenguaje corporal que se presenta en mi puesta escénica. Por consiguiente, al emplear ambas calidades de gestos, mi cuerpo desarrolla todos los niveles de energía que dan forma a emociones, vivencias, conflictos (originados por tensiones corporales energéticas) y esperanzas humanas. Marta Schinca (2009) en su artículo «El cuerpo en escena: un acercamiento al trabajo de Pina Baush» señala lo siguiente: «Tanto para Laban como para Mary Wigman, [...] las formas de los movimientos deben ser engendrados a partir de los gestos cotidianos «de trabajo» o «de las pasiones», y no ser una combinación de movimientos ya codificados previamente» (p. 16). Así pues, parto de gestos cotidianos que presentan lo ilusorio que es propio de un teatro dramático, sin embargo, estos gestos cotidianos mutan gradualmente a gestos intensificados. Esta intensificación del gesto irrumpe en lo ilusorio y la significación hermética y *lógica* (realista). De esta manera los gestos mencionados constituyen mi puesta escénica posdramática.



Apuntes de Milagros Ríos.

CAPÍTULO IV

EL «YO», EL «ENTORNO» Y LA «OBRA DE ARTE»

[...] el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de estrategias. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción a motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el YO individual, en esa búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que el YO transindividual, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que constituirán los lenguajes del Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano imaginario.

Berenguer, *Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos*, 2007, p. 24.

4.1. Autor: contexto - texto

Monólogo de la soledad es un cuento escrito por el venezolano Alfredo Milano (Caracas, 6 de enero de 1947). Milano estudió Comunicación Social, especialidad Publicidad, y tuvo como materias de estudio Radio, Televisión y Teatro. No obstante, a raíz de la crisis de su país de origen, Milano en el 2003 decidió emprender un viaje hacia Canadá para radicar junto a su familia. A pesar que Canadá simbolizaba para el escritor «la paz» —así lo menciona en la entrevista personal que le realicé a comienzos de año—, al principio le causó temor, porque distaba de Venezuela, no solo por el clima sino también por el estilo de vida y las personas, esta vez no estaba como turista, sino para vivir en Toronto.

Milano siempre se sintió interesado por temas políticos y por las relaciones que el ser humano desarrolla en sociedad. Por esta razón él grabó poemas relacionados con la crisis de su país. Asimismo, señaló en la entrevista que tras conocer a muchas personas (amistades) solitarias, a las que se les dificulta compartir y aceptar ante los demás este sentimiento, su interés por el tema se ha reforzado. El autor cuenta en la entrevista, con énfasis, que una noche una amiga suya le confesó, casi sollozando, que se sentía terriblemente sola. Él quedó estupefacto pues no supo qué responderle, hasta que se acordó del libro de una psiquiatra. Entonces le dijo a su amiga que quizás era algo químico, que acudiera a un amigo psiquiatra para que la ayudara. Desde entonces Milano se sintió extremadamente interesado en escribir algo respecto a la soledad, ya que vivimos en un mundo repleto de solitarios, como él mismo señala. «En la soledad muy pocos son felices y sobre todo cuando compartes tu soledad con una multitud de solitarios» (s.p).

En el 2007, Milano escribe el cuento *Monólogo de la soledad* en Toronto-Canadá y junto a su esposa crea una página web llamada *Lonely in Toronto*. Esta página fue creada para impulsar a solitarios a compartir con las demás personas las sensaciones que les produce su situación de soledad. De esta manera, Milano, como base de su página web, empleó su cuento *Monólogo de la soledad*.

4.2. Análisis: Monólogo de la soledad

4.2.1. Estructura

Monólogo de la soledad es un cuento de tipo realista puesto que narra el proceso en el cual el personaje va realizando su rutina diaria como cualquier otro sujeto social contemporáneo. En el artículo «El cuento realista» de Lengua Castellana y Literatura (2008) se menciona lo siguiente:

El cuento realista narra un hecho ficticio como si fuese verdadero. El escritor combina su imaginación con la observación directa de la vida en sus diversas modalidades: psicológica, religiosa, humorística, satírica, social, filosófica, histórica, costumbrista y con los recursos literarios crea una situación parecida a la realidad (s.p).

De esta manera, Milano ha buscado en este cuento que los acontecimientos relatados se perciban como reales, persigue la verosimilitud, que su imaginación y vida cotidiana se entremezclen. Estos acontecimientos, como señalé en el subcapítulo anterior, están fuertemente influenciados por ciertos acontecimientos que atravesó el escritor.

No ahondaré en todas las características que constituyen un cuento, dado que este cuento lo he utilizado como *texto-material* (Batlle, 2015), pues no ha sido escrito para ser escenificado. En otras palabras, el cuento original (sin dramaturgia) se ha ido modificando a medida que mi puesta escénica se iba desarrollando. Entonces, ya que he empleado el cuento como base de mi puesta, es fundamental e indispensable desarrollar la característica figura del narrador.

Este cuento realiza una serie de cambios de perspectiva con respecto a lo que va narrando. Así pues, en términos narrativos o literarios, a lo largo de la historia el autor ha creado un personaje que se presenta con rasgos de narrador protagonista, pues va relatando los sucesos en primera persona. De esta manera el personaje va describiendo y expresando el conflicto que tiene consigo mismo, desde su estado físico hasta el mental y emocional, que está ligado a su propia rutina de vida. Esto está correlacionado con lo intrasubjetivo, que es una de las «fugas» que aparecen en dramas modernos y contemporáneos como así lo señala Viviescas (mencionado en el Capítulo III). «He tenido una noche de semi-insomnio. Duermo y no duermo. Amanezco cansada, los pies pesados, la cabeza me pesa tanto como los pies. ¡Quién inventaría el trabajo! ¡¡¡Qué vida...!!!» (Milano, 2007, p. 1).

Sin embargo, el personaje de narrador protagonista se desplaza a narrador secundario, ya que relata los hechos en segunda persona, como si se hubiera desdoblado o hablase consigo mismo. Usualmente el narrador en segunda persona se emplea para que el personaje de la historia se confabule de cierto modo con el lector. Asimismo, la multiplicación del yo o el desdoblamiento del yo es otra de las fugas que menciona Viviescas, en la cual el personaje devela su mundo interior. «Me dan ganas de reír

cuando veo disimuladamente a la persona que esté frente a mí, y yo con mis anteojos oscuros y mis audífonos, haciéndome como que si estuviera en otro mundo» (Milano, 2007, p. 2).

Por último, que se da en menor cantidad en el transcurrir de la historia, es el narrador observador en el cual el personaje narra lo que puede ver, es decir, que no se introduce en la mente de los otros personajes, solo captura lo que percibe, lo que observa el personaje de lo de afuera, como una cámara de cine. «Estoy otra vez en la oficina. Exactamente en el cubículo». / «Otra vez el *subway*, el libro, o el iPod; a veces el Metro Today— el diario del TTC, de lunes a viernes— o la revista 24 Horas» (Milano, 2007, p. 3).

Este juego de narradores que el autor propone a lo largo del cuento a través del personaje en cuestión, se da dentro de la estructura tradicional de un cuento realista, es decir, inicio, medio, fin. No obstante, el cambio de niveles de narrador que realiza el mismo personaje hace que este cuento con una estructura lineal se desestructure. Razón por la cual, en el tiempo-espacio lineal, se presenta una «fuga». En otras palabras, en el cuento *Monólogo de la soledad* se da una «fuga» de tiempo-espacio a pesar que la rutina del personaje transcurra en un mismo día, ya que dentro del mismo día se manifiestan tiempos y espacios alternos. Esta «fuga» es producto del juego de roles de narradores que propone el autor a través del personaje, quien relata la historia. Entonces esta serie de «fugas» que he mencionado ha sido un factor imprescindible para el desarrollo estructural de mi puesta escénica, que más adelante se expondrá con mayor detalle.

4.2.2. Temas y proceso práctico

Debo de recalcar nuevamente que el texto que he empleado para mi puesta escénica es un cuento, por ende un texto sin dramaturgia, es decir, el autor no escribió el texto para que sea escenificado. Razón por la cual el texto original se ha ido adaptando —ha sufrido modificaciones— conforme he ido desarrollando y construyendo mi parte escénica.

Esta adaptación de *Monólogo de la soledad* ha sido intervenida por la sustracción y adición de ciertos textos para poner mayor énfasis en ciertas frases y temas del cuento. Sin embargo, en esta adaptación he seguido la línea argumentativa del cuento, que no es netamente aristotélica. Esto se debe a los cambios de narradores que presenta el cuento (en términos literarios), por otro lado, como el cuento ha sido adaptado en términos *dramáticos*, se entiende como «fugas». De esta manera, esta adaptación del texto se hizo posible a raíz de identificar los temas que el cuento en sí contiene. A continuación, desarrollaré cada uno de los temas.

La rutina: entendida como la realización de actividades o tareas de forma repetitiva. Este tema, que es una constante, se desarrolla a lo largo del cuento con textos como «Voy al baño y hago mis rutinas. La misma poceta, la misma ducha, la misma yo. ¿Debería creer que también es la misma agua?» / «Estoy otra vez en la oficina» / «ya han pasado de diez años y me he ido quedando aquí, haciendo lo mismo» / «Ocho horas diarias o más —cuando las necesite la empresa— que son muchas veces al año» / «Otra vez el *subway*» / «Otra vez el edificio donde vivo» / «El ascensor, esta vez, como es usual, lleno de gente silenciosa y cansada» / «Saco del *freezer* una comida congelada y la pongo a calentar mientras me baño de nuevo» / «Enciendo el televisor y veo muchos programas casi iguales, como todas las noches» / «Mañana será otro día. Igual...».

Entonces, lo rutinario en la vida del personaje del *Monólogo de la soledad* lo he desarrollado en primera instancia de la puesta escénica, para identificar las actividades que constituyen la rutina diaria del personaje. Luego, la selección de ciertos textos para su repetición y, junto a ello, la repetición de los gestos que se desprendían de las actividades del personaje. Razón por la cual, en una primera etapa del proceso de la puesta, seleccioné los siguientes elementos: cajas y blíster de pastillas, maquillaje, ropa y una laptop. De modo que cada uno de los elementos estaba conectado a las actividades del personaje que se mencionan en el cuento. Sin embargo, esta conexión entre los elementos, que he seleccionado con el texto, la realicé bajo una inferencia de las siguientes partes del cuento:

Seis de la mañana. ¡Qué se va a hacer!, tengo que levantarme. La vida continúa. He tenido una noche de semi-insomnio. Duermo y no duermo. Amanezco cansada, los pies pesados, la cabeza me pesa tanto como los pies. ¡Quién inventaría el trabajo! ¡¡Qué vida...!! (p. 1)

En este texto, extraído del cuento original, se evidencia que el personaje realiza una y otra acción, no solo de manera rutinaria, sino de manera automática³. Por lo tanto, se presenta el segundo tema de este trabajo: la automatización. Líneas arriba, Milagros sostiene que la automatización hace referencia a las acciones que realiza el sujeto sin pensar o sin tener una razón para hacerlas. Podría inferirse que la rutina se realiza de manera automática. Estas ideas se pueden extraer del texto original, en fragmentos como:

Me visto con calma, porque tengo tiempo. En invierno hay que fijarse primero en el Weather Channel; él te indica cómo debes vestirte. A pesar de que pudiera vestirme más informal en cuanto a las combinaciones de ropa, no lo hago. [...] Vivo a 8 minutos caminando del subway. Ya la calle está bastante concurrida a pesar del frío. A algunas personas las «conozco», porque son mis «compañeros de horario». Creo que todos nos conocemos a esta hora, aunque jamás nos hablamos y sólo nos miramos de reojo. Nunca de frente, eso no es educado. (p. 1)

Como se puede leer en el texto, las ideas son cortantes, como un pensamiento de alguien que realiza acciones sin voluntad propia o sin un deseo detrás. Para este punto, Milagros trabajaba la intensificación del gesto como una herramienta que le permitía evidenciar esta automatización en el personaje. Probó con realizar movimientos rectos y directos, como una forma de evidenciar que el cuerpo actuaba sin voluntad. En el trabajo se puede apreciar que el personaje no pensaba en sus acciones, solo las realizaba.

3 Desde este punto, en adelante, el enfoque de esta investigación podría cambiar considerablemente. Tuve la oportunidad de trabajar con Milagros desde el inicio de esta investigación, por ello opté por concluir lo que, me atrevo a decir, iniciamos. Podría decirse que conozco no solo su trabajo, sino también su punto de vista, pero somos dos personas diferentes con distintas ideas. Trataré de estar a la altura de los postulados de Milagros.

Es decir, entre las acciones de «levantarse», «dormir» o «trabajar» no existe una razón particular más que cumplir con las expectativas de la sociedad del «yo sí puedo» (Han, 2017). Por eso, detrás de esta automatización, se esconde el imperativo de la sociedad de rendimiento. Como también ya lo explicó Milagros, el sujeto no tiene libertad o, como Han (2017) sostiene: el sujeto tiene «libertad paradójica». Es decir, parte de la premisa de que el sujeto está anclado a un tiempo, espacio, cultura, discurso, etc. El sujeto no es libre, está conformado por lo social y la subjetividad social. En ese sentido, el personaje, como signo de un sujeto posmoderno, es dependiente. Este es el tercer tema que se puede extraer del trabajo de Milagros: la dependencia.

Como ya se mencionó, el sujeto está sujeto a la sociedad de rendimiento y para ser parte de esta sociedad solo importa que el sujeto trabaje y rinda. Se busca productividad y, en muchos casos, esto se logra de la siguiente manera (según el texto original):

Estoy otra vez en la oficina. Más exactamente, en el cubículo. Mi espacio asignado es de 2 metros por 1 metro y 3/4. Más de 50 cubículos o, para ser más exactos, 57 ilusiones de espacios. Dan ganas de reír como todos decimos: «mi oficina». (p. 02)

A esto, se puede inferir que el sujeto de rendimiento está en constante necesidad, pues debe ser exitoso para responder a los imperativos de esta sociedad del rendimiento. La realidad es que el sujeto nunca va a lograr satisfacer esa necesidad, ya que el sistema necesita sujetos con esta carencia. Sin embargo, el sujeto ha logrado crear una idea de satisfacción a través de la sobreexposición de la imagen. Es decir, el sujeto crea una mercancía de sí mismo. Para ello, necesita no solo cuidar su imagen sino también mostrarse. Por ello, se evidencia el cuarto y quinto tema en este trabajo: «el narcisismo» y la «sobreexposición», que se pueden extraer también del texto original:

Mis botas, medias, abrigo, long-johns, pantalones. Todo tiene que estar bien combinado. No es que yo me vista para alguien en particular, ni para el público en general. Me visto para mí misma, para mi ego. Salir limpia de

cuerpo y bien vestida, es para mí un orgullo. Bueno, a salir. Otro día, otro billete. (p. 01)

Como se ve en el texto señalado, el personaje (como signo del sujeto) proyecta una imagen creada y ficcional. Como ya se ha señalado antes, el sujeto narcisista crea una mercancía de sí mismo. Es decir, proyecta una imagen de sí que no es necesariamente su propia imagen. Es por ello que utiliza al otro como proyecciones de sí mismo, anulándolo.

En este punto, en el texto, se hace referencia al deseo del personaje por encontrar el amor (evidentemente de otro):

¡Cómo quisiera tener a alguien que me desordenara la casa, que me hablara todo el día, que me tocara, que me llamara por mi nombre por cualquier tontería! Quiero oír mi nombre dicho por otra boca. Que esa boca no fuera mi boca, sino de la persona amada. No quiero más dormir sola en el medio de esta inmensa cama. Quiero echarme a un lado y compartir ese otro lado. No me importa que ronque o que hable dormido. Además, yo no sé si ronco, porque jamás he dormido con alguien que me lo diga. Quiero amar y ser amada. (p.4)

Para Milagros, el autor hace referencia a la necesidad del sujeto por encontrar el amor. Sin embargo, su propia investigación la llevó a proponer que el sujeto es narcisista, como ya lo hemos argumentado, por ello no es capaz de reconocer la otredad. Por lo tanto, este es uno de los grandes problemas de la deshumanización, y lo que nos lleva a nuestro sextotema: «la agonía del eros». El sujeto no es capaz de reconocer al otro, por lo tanto, no puede amar al otro.

Por todo ello, Milagros encontró tres síntomas importantes que le sirvieron para desarrollar su investigación. El primer síntoma fue hallar en el texto original un personaje que narra su estado físico y mental. El segundo síntoma fue que el personaje tiene una relación y no relación con lo que le rodea. Y el tercer síntoma fue el sentimiento de soledad que emerge en el personaje. Partiendo de estos tres síntomas, tomó al personaje como un signo del sujeto actual, quien desarrolla su rutina de vida dentro

de una sociedad que corresponde a la posmoderna. Por ende, el personaje es un signo también de una problemática social. De esta manera, Milagros logra deconstruir la propuesta del autor para darle la lectura de una crítica social: la deshumanización del sujeto. Asimismo, el personaje de su puesta en escena se convierte en un signo del sujeto posmoderno.

4.2.3. La puesta en escena⁴

Milagros Ríos partió del cuento *Monólogo de la soledad* de Alfredo Milano y le dio énfasis al discurso de: los factores de la deshumanización. Lo que ella pretendía hacer era evidenciar los factores de la deshumanización a través de la intensificación del gesto escénico. Esto la llevó a proponer un teatro que no responde a los estándares «tradicionales», sino que trabajó en una puesta en escena que se asemeja más a lo que se puede conocer como «performance». Fue en este teatro que se basó el trabajo de Milagros Ríos, pues no es un teatro que tiene una historia definida, sino un discurso que predomina: los factores de la deshumanización. Así empieza su proceso de laboratorio escénico, además la historia no muestra un «inicio, medio y final», sino una acumulación de imágenes unidas por el mismo discurso.

El trabajo inicia con ella recostada en el piso al medio de un círculo gigante. Además, en cuatro puntos de estos círculos se encuentran colgados diferentes objetos. En el punto A cuelgan diferentes tipos de ropa, zapatos, bolsas de compras, fajas, etc. En el punto B cuelga un espejo rodeado de cosméticos como rímel, base, rizadores de pestaña, etc. En el punto C cuelgan diferentes tipos de medicamentos, entre pastillas, recetas médicas, vitaminas, etc. Finalmente, en el punto D cuelgan diferentes cables y enchufes. Estos cuatro puntos representan algunos de los factores de la deshumanización para entender cómo los sujetos estamos sometidos a un proceso de *jouissance* consumista, como parte del sistema capitalista.

4 Es importante aclarar que, desde el inicio, tuve la oportunidad de asesorar únicamente la investigación teórica de Milagros. Está claro que su investigación fue práctica y teórica, pero en todo el proceso solo pude verla en escena una vez. Lamentablemente no pude acompañarla en su proceso de laboratorio escénico, pero gracias a uno de los últimos registros audiovisuales que realizó la Ensad pude realizar el siguiente análisis.

La puesta en escena inicia con un sonido de reloj, la actriz se ubica al centro del escenario. El comportamiento de la misma es rígido, no existe expresión en su rostro. Siguiendo el sonido de reloj, inicia girando su cabeza como las manecillas del mismo. Posterior a esto, cambia la música por una melodía más alegre. Esta melodía podría transportar al espectador a una pasarela, y la actriz inicia movimientos robotizados para dirigirse al punto A, la moda. Es importante resaltar que se percibe un gesto exagerado del goce con las compras, recordemos que la hipótesis del trabajo es cómo la intensificación del gesto evidencia los factores de la deshumanización.

La música vuelve a cambiar por una melodía más erótica, ella cambia de dirección y se ubica en el punto B. En este espacio ella se maquilla, una y otra vez. Los gestos se mantienen exagerados y duros, como un robot programado. Luego la música cambia para dirigirse al punto C, los farmacéuticos. Finalmente, la música cambia y dirige al punto D, la tecnología. La actriz mantiene el gesto intensificado, exagerado y robotizado. Ella se muestra alegre y enérgica. La música se distorsiona y, como al inicio, regresa a las manecillas del reloj. Con esto último ella regresa a su punto inicial.

En esta parte se visibiliza la idea de una rutina y, a su vez, se presentan cuatro tipos de fantasmas que se relacionan con ideas utópicas que se presentan en la publicidad: el adquirir bienes, el verse bien, el estar a la vanguardia tecnológica y el estar físicamente bien. Yannis Stavrakaski (2010) sostiene:

En las sociedades capitalistas —en especial la del comunismo tardío—, el papel que desempeña el consumo y el consumismo, junto con la función de la publicidad, las relaciones públicas y el posicionamiento de marca, quizás ofrezcan el mejor ejemplo de la manera en que nuevas interpelaciones y nuevos mandatos pueden reconfigurar la estructura social imponiendo su sujeción hegemónica a identificaciones y conductas individuales y grupales. (p. 255)

En ese sentido, los cuatro fantasmas que se presentan en esta puesta en escena, causan un deseo en el personaje. Este cumple una rutina sin poder escapar de ella y la cumple para alcanzar el objeto de deseo inalcanzable.

Siguiendo con la puesta en escena, luego de esta exposición de fantasmas, el personaje se encuentra en el punto inicial de la puesta. Luego, despierta y, a modo de rutina, se despierta y cae una y otra vez. Durante la puesta, el personaje no siempre se presenta como un sujeto robotizado, existen breves momentos en que intenta «humanizarse». Es decir, luego de la presentación de los ideales y su retorno al punto inicial, inicia la rutina de despertar una y otra vez. Esto continúa hasta que existe un agotamiento físico, lo cual la llevará a auto-meducarse. En este momento se visibiliza el retorno a los movimientos deshumanos y robotizados. Ella ingiere no una, sino varias pastillas y medicamentos. A más pastillas, mayor es su deseo. Aquí se visibiliza la precariedad en que se ubica el «yo» en el sistema capitalista, pues está en constante «goce» sin poder agotarse uno con el otro:

La cultura consumista marca un cambio significativo en el modo de estructuración del lazo social en relación con el goce y pone al descubierto el rol fundamental que desempeña en el sostenimiento del nexo económico político actual: el del capitalismo tardío. (Stavarakakis, 2010, p. 256)

Del mismo modo, el personaje deja el producto farmacéutico y pasa al fantasma del «verse bien». En este momento, se maquilla una y otra vez, luego se pone una y otra prenda. Nuevamente se visibiliza el deseo que no puede alcanzar o el *objet petit a* (Stavarakaski, 2010). El sistema capitalista nos mantiene en constante deseo, y a su vez el goce se hace cada vez más precario y corto, sin poder satisfacerse del todo.

Enseguida el personaje, luego de automedicarse para estar «bien» y de arreglarse «para verse bien», sale de su espacio escénico e interviene con el público. En este punto, inicia conversaciones con el público. Las relaciones sociales se presentan como vacías, fingidas, siempre con una «verdad a medias». Así pues, se presenta la fantasía como un medio de felicidad,

este es un medio para permitir que se cumpla el deseo. Por ejemplo, las conversaciones que tiene con el público son ficticias en el sentido que se habla de «verdades a medias», el deseo era socializar y para ello conversa con cada espectador, asumiendo que lo que hablan es real:

(Enrola a alguien del público y habla muy exageradamente) Ruperta, querida. Tanto tiempo sin verte. ¿Cómo has estado, corazón? Cuéntamelo todo. ¿Cómo te fue con tu marido? Vamos, no seas tímida, estás en vivo desde Facebook Live donde tus más de seis mil quinientos seguidores que casi no conoces, no les importa *(ríe exageradamente)*. ¡Vamos!, *(al público)* ¡que los cuente! *(Pausa bruscamente)* De pronto, si es una persona mayor me hago como que la aburrida y me imagino una conversación así: *(como si no quisiera hablar con la persona)* ahí está, doña Rigoberta y sus achaques. Y sí, ya sé, ya sé... es viuda, sufre de la gota, ¿y a mí qué *(gesto obsceno)* me importa? *(Como si la mirara... sonrío)* Pero si es un hombre apuesto, guapo y musculoso... ahí sí, me imagino calatita en su camita... ¡ah!⁵

Para Milagros las conversaciones que sostiene con el público evidencian las relaciones ficticias que tenemos entre nosotros como sociedad. En redes sociales mostramos una felicidad o una imagen extendida de nosotros, como ideales del yo, pero en realidad no siempre estamos o somos quienes mostramos. Después a esta escena, el personaje llega al trabajo. La actriz presenta gestos repetidos e intensificados para mostrar la paradoja de la «felicidad» de trabajar en un espacio reducido. El trabajo, la rutina, el no importar los medios sino la idea de trabajar se relaciona con un fantasma de éxito:

Ocho horas diarias trabajando, o más —cuando las necesite la empresa— que son muchas veces al año. Y que casi nunca las pagan. Todos los días haciendo lo mismo. *(Sonido de conexión. Cambio brusco)* Pero aquí no se pierde el tiempo. *(Continúa el sonido de conectividad y llamadas. Secuencia de trabajo)* Por fin, salir del trabajo e ir a casa. *(Repite mientras sigue caminando robotizadamente)* Por fin, salir del trabajo y regresar a casa.⁶

5 Texto extraído del último registro audiovisual de Milagros.

6 Texto extraído del último registro audiovisual de Milagros.

Así, termina una secuencia más de rutina e inicia otra. De esta manera, el personaje con sus movimientos repetidos, robotizados e intensificados muestra una fantasía de felicidad, pues cumple con los ideales establecidos.

Por un breve instante se siente una inmensa alegría por estar libre (*repite «libre»*). Se siente la inmensa alegría de ser libre. Otra vez el metropolitano, el mismo camino, los mismos rostros. Salgo del metropolitano y la misma caminata de 8 minutos. Otra vez aquí, en el departamento. (*Sonido mientras está al medio con rostro neutro*).⁷

Al llegar a casa, al darse cuenta de su precariedad y soledad, duerme pues debe seguir con su rutina. Mientras duerme, se visualiza un video con efectos de movimientos ondulantes, lo cual da una significación de lo onírico del momento. Se pone de pie, se quita una a una sus prendas, y las deja en su espacio: medicinas, ropa, tecnología, maquillaje. Es decir, se libera de los paradigmas marcados por la sociedad. En este punto, la propuesta de Milagros es generar el quiebre para permitirle al público cuestionarse. Este cambio o ruptura es importante para evidenciar el cambio, como un deseo oculto de los seres humanos.

Sin embargo, este momento es nuevamente interrumpido por el sistema. Se escucha una alarma. Se pone el pijama. Movimientos bruscos, mientras repite una y otra vez la rutina. Termina en el piso, como inició. Suena la alarma. Se pone de pie y cae nuevamente mientras repite una y otra vez el texto: «Seis de la mañana, tengo que levantarme».

Esta rutina se repite, mientras el gesto en los movimientos de la actriz se intensifica, logrando en el espectador una sensación de hastío. Esta sensación en el público es la sensación que buscaba lograr la actriz, pues en su trabajo predomina el discurso. El acontecimiento, lo que sucede, buscaba generar un cansancio en el espectador quien es, inconscientemente, invitado a reflexionar y pensar sobre sí mismo. De alguna manera, lo que propone la actriz es un personaje como una mercancía del sistema. No logra ser humano, pues es un objeto inanimado. De esta manera, se visibiliza la

7 Íbidem.

deshumanización propuesta por la actriz. En este caso, la puesta en escena se presenta como una serie de imágenes (sin una estructura aristotélica) que relatan un discurso social, propio del teatro posdramático.

Finalmente, luego de repetir una y otra vez la rutina de manera monótona, cae al piso agotada y finaliza con el siguiente texto: «Mañana será otro día. Igual».

Cabe resaltar que, para muchos, esta puesta en escena puede no ser considerada «teatro», sino «performance». De alguna manera, la propuesta posdramática está en reconocer el teatro ya no como una representación de la realidad, sino como un acontecimiento. Un hecho que ya no narra una historia, sino un discurso que se caracteriza por ser liminal, como en esta puesta en escena. Así, podría sostener que, en el caso del teatro, sí entendemos la posmodernidad como un cambio en el paradigma.

4.2.4. Conclusiones

Es inevitable pensar en que he terminado este trabajo en una coyuntura de crisis mundial, en un momento en el que el mundo entero se encuentra confinado. Lo más paradójico de todo es que la única «salvación», por ponerle un término netamente coloquial, es el distanciamiento social. A esto se añade que el sistema nos ha obligado a virtualizar todos los aspectos sociales de los sujetos: tenemos el teletrabajo, las videollamadas, los talleres *online*, clases virtuales, el *tic-tock*, etc. Todo esto le sirve al sistema para continuar produciendo sujetos productivos, narcisos, con ganas de satisfacer un goce que no lograrán alcanzar. Y, el mismo sistema, sigue invisibilizando los grandes problemas sociales de cada cultura o, lo que es peor, los visibiliza, pero no les da solución.

Este trabajo inició en el año 2018, por el deseo de mostrar en escena la pasión por la vida y la manera de percibirla por parte de Milagros: una aventura. Como se puede analizar, uno de los objetivos fue, en primer lugar, evidenciar qué factores de la vida cotidiana del personaje han influenciado en su proceso de cosificación. Este era un tema que preocupaba constantemente a Milagros, pues en su afán por disfrutar de la vida, observó

que no necesitamos habitar un mundo robotizado o seres de traje plomo, como se ve en las películas de ciencia ficción, sino que la deshumanización en nuestra sociedad se ve en las pequeñas cosas de la vida diaria: subir al metropolitano aplastando al otro, tener largas jornadas laborales, no contar con tiempo de calidad, la rutina de la ciudad, etc.

En reiteradas ocasiones se ha explicado que en el trabajo se presenta el sujeto en el proceso de deshumanización, e intervienen ciertos factores que están en lo cotidiano. Algunos de ellos son la positividad, la hiperactividad, la hipervisibilización, la crisis del eros, etc. Estos factores ya fueron definidos en capítulos anteriores, así como se describió cómo se van visibilizando en el texto original y en la puesta en escena.

Para presentar estos factores, Milagros construyó una partitura de gestos tanto intensificados como orgánicos para la constitución del personaje en cosificación. Se entiende como gesto el movimiento corporal del actor o de la actriz. En este trabajo, la intensificación del gesto conlleva a potenciar el acto, intensificando la energía que se le aplicaría a cada movimiento. A esto se añaden los recursos audiovisuales que servirán para potenciar cada movimiento. Con todo esto, Milagros crea una partitura que repite a manera de rutina, intensificando sus movimientos de tal manera que, pese a ser los mismos, ninguno es igual al otro en la repetición. Así, logra evidenciar los factores de la deshumanización.

Es importante resaltar que cada movimiento está acompañado de diversos elementos audiovisuales y escénicos, para así articular ciertos elementos escénicos con el gesto intensificado en el proceso de cosificación del personaje. De esta manera, logró resaltar y diferenciar cada uno de los factores de la deshumanización.

Entonces Milagros concluye:

Dado que la cosificación del sujeto es una problemática social actual, como menciona Ráez (2017) en su libro *El Arte del Hombre*, ningún acontecimiento social le es ajeno al teatro. Por ello, esta problemática no será la excepción. Además, ante la fragmentación de la percepción del sujeto

actual se manifiesta a su vez la pérdida de la sensibilidad. Razón por la cual, en el teatro, que es el arte del hombre para el hombre y por el hombre (Ráez, 2017), el actor emplea todos sus sentidos para el acontecimiento teatral y, ante la fragmentación de la percepción, la sensibilidad se diluye en sociedad.

Por este motivo, es necesario visibilizar esta problemática mediante el teatro pues el teatro alimenta la *inteligencia sensible* del sujeto social. Ráez (2017) señala: (el teatro) «[...] simplemente cumple su dimensión docente de humanidad, de instrumento que por vía de la sana recreación alimenta la inteligencia sensible y aproxima a los pueblos para el diálogo intercultural» (p. 25).

El sujeto en el proceso de cosificación va adquiriendo un estado de automatización que impide la visualización del problema en lo cotidiano. Razón por la cual, emplea (yo como actriz) la máxima expresión física a través de la intensificación del gesto, pues al remarcar el movimiento logro su notoriedad y le otorgo mayor nivel de importancia. De esta manera el espectador podrá visibilizar explícitamente esta limitación que se da en la vida diaria de forma «implícita». Así, logré visibilizar la cosificación en el personaje de la adaptación del *Monólogo de la soledad*, desde la intensificación del gesto que se presenta tanto en mi cuerpo como en mi rostro.

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araya, F. (Julio-diciembre de 2010). Una mirada en blanco y negro: Charles Chaplin. *Revista SudHistoria* (1), pp. 195 – 220.
- Arroyo, F. (22 de marzo de 2004). Aviso de derrumbe. *El País*. Rescatado de: <https://elpais.com/cultura/>
- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España.
- Beltrán, G. (Setiembre, 2011). Principales personajes de la Commedia dell'Arte. *Caixa Escena*. Recuperado de: <https://www.ies-galileo.com/wp-content/uploads/2014/05/Personajes-de-la-Comedia-del-Arte.pdf>
- Catalán, A. (2005). El actor como escenario. *Conjunto*. Recuperado de: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.html>
- Cerezo, P. (2016). La Generación Z y la información. *Estudios de la juventud* (114).
- Cornago, O. (2006). Teatro posdramático: la resistencia de la representación. En *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, pp. 165-179. Cuenca: UCLM.
- De Toro. (Abril–noviembre de 1991). Postmodernidad y Latinoamérica. *Revista Iberoamericana* (155 – 156), p. 443.
- Del Toro, A. (2005). *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico*. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146130/249248>.

- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del Teatro*. Lima: Ediciones de Ensad.
- Eugenio, B. & Nicola, S. (1990). *El arte secreto del actor*. Ed. 2010. Ciudad de México: Escenología, A.C.
- Fabregat, E. (1984). *Antropología industrial*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- García Prada, M. (1991). *Valores marginados en nuestra sociedad*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- García, N. (1999). *La Globalización*. México, D.F.: Ed. Grijalbo (Los Noventa).
- García, X. (2013). *Metamorfosis: una interpretación marxista*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/La-metamorfosis-una-interpretacion-marxista>
- Godínez, G. (2014). Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch. *Las Palmas de Gran Canaria*. Recuperado de: https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf
- Grandes, M. (2009). Teoría del gesto y contemporaneidad teatral. *Revista de estudios culturales (23)*, pp. 119-133.
- Groys, B. (11 de junio de 2018). Internet, la tumba de la utopía posmoderna. *Revista Anfibia*, pp. 1-11. Recuperado de: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/internet-una-tumba/>
- Han, B. (2012). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Han, B. (2012). *Sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Han, B. (2013). *En el enjambre*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.

- Han, B. (2014). *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores S. A.
- Herrera, C. (Julio, 2006). El Panóptico moderno. *A parte Rei*. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es>
- Jameson, F. (1992). *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós Studio.
- Lehman, T. (2013). *Teatro posdramático*. Madrid: CENDEAC.
- Lyotard, J. (2000). *La condición postmoderna*. Ed. 7ma. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Mauro, K. (Setiembre, 2013). *La actuación del teatro posdramático argentino*. Recuperado de: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n3/2237-2660-rbep-3-03-00669.pdf>
- Mita, D. & Dávila, C. (2015). *Retención del talento humano: políticas y prácticas aplicadas sobre jóvenes «Millennials» en un grupo de organizaciones*. (Tesis de Licenciado en Gestión). PUCP.
- Ojeda, R. (Enero-marzo de 2008). El mundo contemporáneo solo puede salvarse con un poco más de desorden. *Quehacer*, p. 105.
- Pastor, J. y Oviedo, A. (2006). Michel Foucault, un ejemplo de pensamiento postmoderno. *A parte Rei*. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es>
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (1994). *El Teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Criterios.

- Paz y Miño, S. (2017). La deshumanización de la soledad. *Razón y Palabra* (21), pp. 688 – 697. Recuperado de: <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/ryp>
- Ponte, M. (2015). Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado. *Universidad Rey Juan Carlos*. Recuperado de: <https://burjcdigital.urjc.es/>
- Portocarrero, G. (09 de marzo de 2016). El neoliberalismo en el Perú. *El Comercio*. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/neoliberalismo-peru-gonzalo-portocarrero-167457>
- Possenti, V. (2016). *La revolución biopolítica: la peligrosa alianza entre materialismo y técnica*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Raéz, E. (2017). *El Arte del Hombre*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Romero, H., Schmitt, M., Fernández-Savater A. y Castillo, R. (2004). Posmodernidad y globalización. *Archipiélago*.
- Sábato, E. (2000). *La resistencia*. Buenos Aires: Editorial Planeta. Salvatierra, C. (2009). El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. Recuperado de: <http://docplayer.es/23631276-El-cuerpo-del-actor-en-el-teatro-contemporaneo.html>
- Sanjurjo, A. (2014). *Naturalización del capitalismo en pueblos de América del Sur: análisis psicopolítico*. Buenos Aires: Editorial Topia.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.
- Shoo, E. (Enero, 2009). Los gestos, mensaje por descubrir. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1086351-los-gestos-mensajes-por-descifrar>

Stavrakaski, Y. (2010). *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. 1ra Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Centro de investigaciones y desarrollo científico*. Recuperado de: <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf>



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro