

Retórica y teatralidad en *Bicentenario*:

«El discurso oficial»

César Ernesto Arenas Ulloa
Universidad Nacional Mayor de San Marcos /
Università di Bologna

*¿La esencia del teatro no consiste ante todo
en una capacidad de transgredir las normas establecidas
por la naturaleza, el Estado y la sociedad?*

Nikolai Evreinov

En julio de 2021, a propósito de la conmemoración de los 200 años de la Proclamación de la Independencia del Perú, La Plaza Media¹ lanzó el proyecto *Bicentenario*, el cual está integrado por productoras, dramaturgas, cineastas, curadoras y actrices de diversas partes del país que han participado en la realización de más de treinta cortometrajes. Las obras audiovisuales han sido agrupadas en tres series y emitidas a través de la televisión estatal, las redes sociales y la página web del proyecto². El objetivo de esta propuesta es reflexionar sobre el rol y la situación de las mujeres a lo largo de nuestra historia republicana. En el presente artículo, nos enfocaremos en el análisis de la primera serie titulada «El discurso oficial».

Antecedentes

En setiembre de 2017, como espectáculo inaugural de la quinta edición del festival de teatro Sala de Parto se presentó *Bicentenario*, acción escénica escrita por Mariana Silva y Claudia Tangoa, la cual consistió en que doscientas mujeres (actrices, cantantes, danzantes, activistas, figuras públicas) tomaron el Parque Próceres de la Independencia de Jesús María, en Lima, para repensar críticamente el papel que han tenido en el proceso de creación de la sociedad peruana. El espectáculo fue gratuito y asistieron alrededor de tres mil personas.

Podríamos decir que, siguiendo esta misma línea de trabajo, a lo largo de 2020³ y gran parte de 2021, Sala de Parto llevó a cabo su Programa de Creación para Artistas Emergentes, que en esta ocasión estuvo destinado a mujeres y personas de género o identidad disidentes. Fueron seleccionados seis proyectos escénicos gestados durante la pandemia, cuyo desarrollo estuvo acompañado por Claudia Tangoa y Alejandro Clavier de manera híbrida (virtual y presencialmente), y han sido estrenados en la octava edición del festival Sala de Parto, en octubre de 2021.

¹ Parte de la Asociación Cultural Drama, la cual agrupa también al Teatro La Plaza, Los Productores y Sala de Parto.

² <https://bicentenario.pe/>

³ Para ese año, el Teatro La Plaza tenía pensado armar una programación bajo el lema “Nosotras protagonistas” con cuatro obras que retrataban a la mujer desde perspectivas más colectivas o sociales hasta otras más personales e íntimas. Debido a la pandemia, solo pudo estrenarse la primera: *Mi nombre es Rachel Corrie* dirigida por Nishme Súmar.

El proyecto audiovisual *Bicentenario*

Como hemos podido constatar, una relectura teatral de nuestro devenir histórico desde un enfoque de género había estado gestándose desde hace varios años en el equipo de trabajo del Teatro La Plaza, impulsado por su directora artística Chela de Ferrari:

Deseamos conmemorar el bicentenario recordando el pasado, caminando hacia el futuro. Presentando trabajos realizados por mujeres. Representado[sic] fragmentos de nuestra historia desde sus mirada[sic] y sus cuerpos. Invocando a las grandes de ayer, por las grandes de ahora. Imaginando un futuro que brota del aliento de jóvenes mujeres para todxs. Conmemorando el bicentenario de la manera que aspiramos contar historias: “Haciendo visible lo invisible” (Equipo Teatro La Plaza 2021).

Sin embargo, ante la incertidumbre sobre la fecha de reapertura de las salas provocada por la pandemia del COVID-19, decidieron darle un “giro audiovisual”.

Como adelantamos en los párrafos precedentes, los cortometrajes del proyecto *Bicentenario* fueron agrupados en tres series: «El discurso oficial», «Pioneras y herederas», y «Nuevas voces». La primera, «El discurso oficial», está conformada por seis obras de ficción en las que varias actrices se apropian de discursos no tan conocidos entre el gran público, pronunciados por hombres (gobernantes, intelectuales, funcionarios, feminicidas) en diversos momentos de los dos siglos de vida republicana del Perú. De esta manera, ellas (de)construyen retratos que cuestionan el rol del patriarcado, el racismo y el clasismo en la formación de nuestra sociedad.

La segunda serie, «Pioneras y herederas», está compuesta por diez cortometrajes documentales centrados en destacadas figuras femeninas de los siglos XIX y XX, cuya labor se desarrolló en diversos campos (cultura, política, feminismo, ambientalismo, educación, deporte, ciencia); y que, además del machismo, tuvieron que enfrentar otros tipos de discriminación: racismo, clasismo, acoso político, etc. Cada una de ellas es presentada, a su vez, por una o más mujeres que reivindican sus luchas y legado en la actualidad. La selección fue realizada por la curadora Karen Bernedo, y el guión y dirección corrió a cargo de la *performer* Diana Daf Collazos.

La tercera serie, «Nuevas voces», reúne el trabajo de 10 adolescentes y 15 jóvenes mujeres que proceden de distintas regiones del país y que participaron en un programa virtual de creación audiovisual destinado a que escriban, interpreten y graben cortometrajes de carácter autobiográfico,

basados en la premisa “el país que sueñan construir”. En este caso, la dirección del trabajo con las adolescentes estuvo a cargo de Claudia Tangoa; Jimena Mora y Gabriela Urco.

La serie uno: «El discurso oficial»

Esta serie está compuesta por seis obras de ficción cuyo contenido y fichas técnicas hemos resumido en el siguiente cuadro:

<i>Título</i> [Duración] Estreno	Discurso escogido	Personaje	Producción	Dirección y guión	Actuación	Fotografía	Edición	Música	Curaduría (personajes y textos)
<i>El discurso oficial</i> [5'25''] 14/07	Al patriotismo de las más sensibles (1822)	José de San Martín (protector)	Siu Jing Apau / Natalia Urrutia	Enrica Pérez	Alejandra Guerra	Micaela Cajahuaringa	Carlos Racchumi	Pauchi Sasaki / Karin Zielinski	Karen Bernedo
<i>La raza</i> [7'17''] 21/07	Estado social del Perú durante la dominación española (1894)	Javier Prado (catedrático)		Marisol Palacios	Anahí Padilla / Lourdes Sáenz / Siu Jing Apau / Núria Frigola / Nicolás Céspedes			Wicho García	
<i>Fiestas centenarias</i> [7'23''] 07/08	Discurso por el Centenario de la independencia del Perú (1921)	Augusto Leguía (presidente)		Lucero Medina	Rebeca Ralli			Karin Zielinski	
<i>Planificación familiar</i> [6'39''] 31/08	Conferencia sobre derechos reproductivos en Beijing (1995)	Alberto Fujimori (presidente)		Enrica Pérez	Biviana Goto			Karin Zielinski	
<i>Ruta 7301</i> [7'47''] 18/08	Atestado policial (2018)	Carlos Hualpa (feminicida)		Lucero Medina	Yolanda Rojas			Karin Zielinski	
<i>Calzón rojo</i> [5'49''] 27/07	Sentencia del Juzgado Penal Colegiado Supranacional Transitorio, Zona Sur Ica (2020)	----- (juez)		Marisol Palacios	Tatiana Astengo			Wicho García	

Como podemos apreciar, los cortos fueron estrenados a lo largo de los meses de julio y agosto de 2021⁴, y tienen una duración que va de los 5 a los 7 minutos. Todos ellos fueron producidos por Natalia Urrutia (directora de producción de Teatro La Plaza) y Siu Jing Apau (coordinadora de postproducción audiovisual de La Plaza Media y actriz en uno de los audiovisuales). Asimismo, la curaduría de los personajes y textos escogidos estuvo a cargo de Karen Bernedo. A nivel técnico, en todos los casos, los encargados de la fotografía y el montaje fueron, respectivamente, Micaela Cahuaranga y Carlos Racchumi.

Sin embargo, un aspecto que distingue a los cortometrajes entre sí es que fueron escritos y dirigidos por personas con trayectorias profesionales distintas: Enrica Pérez (directora de cine), Marisol Palacios (actriz de cine, teatro y televisión, y directora teatral) y Lucero Medina (docente, dramaturga y directora de teatro). Cada una de ellas fue responsable de dos de las piezas y tomó decisiones a nivel dramático y de la puesta en escena como la elección del reparto, la ambientación, la iluminación y la música.



Un hecho interesante es que el estreno de las obras no siguió un orden cronológico. La primera en aparecer, a mediados de julio, fue *El discurso oficial* (titulada igual que la serie completa), pieza

⁴ El lanzamiento de *Bicentenario*, a través de la televisión y las redes sociales, fue el sábado 10 de julio con un programa de entrevistas a algunas de las personas involucradas en el proyecto. Asimismo, el sábado siguiente se estrenó el primer documental de «Pioneras y herederas». En realidad, los cortos de la serie uno y de la serie dos fueron apareciendo casi en paralelo.

que parece mostrar los ensayos del entonces protector del Perú, José de San Martín, antes de dar un discurso con motivo de la condecoración de 188 mujeres patriotas a inicios de 1822. A la semana siguiente se estrenó *La raza*, la cual muestra a cinco actrices (con fenotipos muy distintos entre sí) caracterizando al catedrático Javier Prado, sentado orgullosamente mientras una voz en *off* recita su disertación, cargada de ideas racistas, que fue leída en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos durante la ceremonia de apertura del año académico de 1894. El tercer cortometraje en ser difundido, *Calzón rojo*, rompió esta secuencia al dar un salto hacia adelante; ya que reproduce la sesión de lectura, ocurrida en octubre de 2020, de la sentencia judicial absolutoria en el caso de una denuncia por violación sexual presentada por una joven⁵.

Pasadas las celebraciones de Fiestas Patrias y el agitado cambio de gobierno, durante la primera semana de agosto fue estrenada *Fiestas centenarias*, que retrocede hasta la época del Oncenio de Augusto B. Leguía. El corto muestra al expresidente leyendo un discurso de bienvenida a las legaciones extranjeras invitadas a un banquete. Un par de semanas después apareció *Ruta 7301*, en el que se recoge el testimonio que el feminicida Carlos Hualpa Vacas dio a la policía para justificar el asesinato de una joven de 22 años, ocurrido en 2018. Hacia el final de agosto, se cerró esta serie de cortometrajes con *Planificación familiar*, una reconstrucción de la presentación del expresidente Alberto Fujimori en la IV Conferencia Internacional de la Mujer, celebrada en China en 1995.

El componente retórico

Sin lugar a duda, el elemento común más importante que comparten las obras de esta serie, y que las dota de una verdadera unidad, es la premisa narrativa: la caracterización por parte de una actriz (o un grupo de actrices) de un personaje masculino célebre en los libros de historia o la crónica policial, mientras enuncia un discurso que puede ser, siguiendo la clásica taxonomía de los géneros oratorios recogida en la *Retórica* de Aristóteles, de tipo demostrativo, deliberativo o judicial. Si partimos de dicha clasificación, podemos encuadrar retóricamente los textos seleccionados en el siguiente esquema:

⁵ No creemos que la cercanía del estreno de este corto con las fechas centrales de la celebración patria (28 y 29 de julio) haya sido una coincidencia, sobre todo en un país en el que, en 2020, se registraron 7 138 denuncias por abuso sexual. ⁶ Esta clasificación ubica a los discursos a partir del objetivo que, a nuestro entender, es el preponderante en cada uno de ellos. Esto no excluye la coexistencia de más de una especie en su composición.

Hechos	Género	Especie	Discurso escogido	Objetivo preponderante
Pasados (auditorio como espectador)	Demostrativo (o epidéctico)	Laudatoria (bello)	Al patriotismo de las más sensibles	Elogio de las mujeres que apoyaron al movimiento independentista
		Vituperadora (feo)	Estado social del Perú durante la dominación española	Condena de los afroperuanos e indígenas como “razas” inferiores
Futuros (auditorio como crítico)	Deliberativo (o político)	Suasoria (útil)	Discurso por el Centenario de la independencia del Perú	Convencer de la necesidad de la represión y la persecución política
		Disuasoria (dañino)	Conferencia sobre los derechos reproductivos en Beijing	Disuadir al auditorio de sus cuestionamientos éticos frente a los métodos de “planificación familiar”
Pasados	Judicial (o forense)	Acusatoria (justo)	Atestado policial	Culpar a la mujer de su propio asesinato debido a su conducta

(auditorio como jurado)		Exculpatoria (injusto)	Sentencia del Juzgado Penal Colegiado Supranacional Transitorio	Librar de la pena al acusado de violación porque la agraviada tuvo la intención de mantener relaciones sexuales
-------------------------------	--	---------------------------	--	--

Resulta notorio que los discursos “más literarios” (laudatoria y vituperadora) correspondan al siglo XIX, iniciado con la sensibilidad ilustrada de los caudillos libertadores (San Martín) y finalizado con la filosofía positivista de los intelectuales criollos (Prado). Se trata de ámbitos precisos como el gobierno y la educación, en los cuales los sujetos-tema de estos discursos son valorados positiva o negativamente: “sensibles”, “tiernas”, “delicadas” (mujeres); “improductivos” (afrodescendientes); “callados”, “indiferentes”, “perezosos”, “hipócritas”, “serviles”, “tímidos”, “débiles”, “miedosos” (indígenas). Precisamente, es el género demostrativo el que menos agencia otorgan a su auditorio, ya que este no puede más que asentir o disentir de lo dicho, como si se encontrara en una minoría de edad; condición social y jurídica en la que estaban mujeres, afrodescendientes e indígenas en esa época.

Por otro lado, no es casual que los discursos “más políticos” (suasoria y disuasoria) correspondan a dos expresidentes: Leguía y Fujimori, ambos protagonistas de gobiernos dictatoriales que transformaron estructuralmente al país a partir de la aprobación de nuevas constituciones (1920, 1993). En los dos casos, los cortometrajes incluyen “voces” disidentes como, por un lado, los escritos de la periodista y educadora María Jesús Alvarado, perseguida por el régimen de la Patria Nueva; y, por el otro, los testimonios de las mujeres sobrevivientes de las esterilizaciones forzadas llevadas a cabo durante el segundo gobierno de Fujimori (1996-2000). De esta manera, las obras construyen una tensión entre un orador(a) que encarna al Estado e intenta persuadir a un auditorio invisible de la conveniencia de su accionar (auditorio que responde favorablemente a través de sus aplausos) y una refutación retroactiva, es decir, desde el futuro, basada en el relato testimonial de los sujetos femeninos que han sufrido las consecuencias de dicho accionar.

Finalmente, los discursos pertenecientes al género forense (acusatoria y exculpatoria) son los que guardan una relación más explícita con el ámbito al que pertenecen, ya que han sido extraídos de dos situaciones cotidianas de la administración de justicia en el país: la declaración del inculpado y la sentencia en un juicio. Como en el grupo anterior, además del discurso principal del feminicida o el juez, han sido añadidas otras “voces” que funcionan como un jurado. Pero a diferencia de antes, en lugar de condenar las acciones de los oradores, estas intervenciones las justifican (*Ruta 7301*) o se limitan a comentar la conducta de la persona agraviada (*Calzón rojo*). Así, se incluyen algunas publicaciones en redes sociales para el caso del feminicidio; y las declaraciones de la madre, la psicóloga o la bióloga forense para el caso de la violación. En ese sentido, estas obras parecen mostrar un retroceso de la conciencia crítica de la sociedad y de las propias mujeres a inicios del siglo XXI.

El problema de la teatralidad

Hasta este momento, hemos centrado nuestro análisis en el funcionamiento retórico-discursivo de los cortometrajes. Sin embargo, no podemos obviar el espinoso problema de su relación, si es que existe alguna, con el teatro y la teatralidad, en particular porque han sido concebidos por agentes y en espacios que se reclaman como “teatrales”.

Entendemos al teatro como una práctica cultural, codificada e institucionalizada a partir de la Modernidad (la cual se inicia entre los siglos XVI y XVII) que objetiva relaciones concretas de producción (las capitalistas) en el seno de sociedades específicas (aquellas que se autoperceben como “occidentales”). Con la aparición y desarrollo de las tecnologías del registro y la transmisión, desde la primera mitad del siglo XIX, esta práctica ha construido su especificidad, frente a una oferta del

espectáculo y el entretenimiento cada vez más variada, en torno al concepto de vivencialidad o *liveness*⁶. En ese sentido, las obras audiovisuales que son materia de este trabajo no se corresponden con la concepción tradicional de dicha actividad y son más cercanas a otras prácticas como el cine o el videoarte.

Más fructífera, en cambio, nos parece la pregunta sobre la relación de estos cortometrajes con el concepto de teatralidad. Esta palabra hizo su aparición en los escritos de los años veinte del dramaturgo y director de teatro ruso Nikolai Evreinov (*El teatro en la vida*, 1922). En principio, la театральность (*teatralnost*), que puede ser traducida como “cualidad de lo teatral”, hacía referencia a una especie de impulso expresivo universal del ser humano, que trasciende las normas y códigos del teatro occidental burgués.

Abandonando el marco conceptual del vitalismo filosófico de Evreinov, el crítico literario francés Roland Barthes retomó la categoría en los años cincuenta («El teatro de Baudelaire», 1954). Desde una perspectiva estructuralista, Barthes piensa en la *théâtralité* como “el teatro sin el texto”, es decir, ese espesor de códigos semióticos que trascienden al, durante mucho tiempo privilegiado, código lingüístico y que entran en funcionamiento no solo en el teatro, sino también en otro tipo de discursos y prácticas.

Una concepción distinta de esta categoría es la elaborada por la semióloga canadiense Josette Féral, quien desde fines de los años ochenta (*La teatralidad*, 1988) ha comenzado a pensar la *theatricality* o *theatrality*, como se la traduce en ámbito anglosajón, a partir de un paradigma fenomenológico e histórico-crítico:

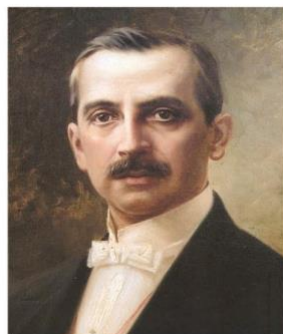
La *teatralidad* remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, en ese sentido la *teatralidad* deconstruye, decodifica y construye un objeto que un sujeto mira [...] Si la noción de sujeto cambia, por ejemplo, según pasan los siglos, la noción de *teatralidad* cambia también. Lo que significa que la *teatralidad* no tiene que ver solamente con la historia del teatro, sino que tiene que ver con la historia y la cultura [en general]. (2003, pp. 16-17)

⁶ Este concepto también ha comenzado a ser repensado desde nuevas perspectivas que dejan de lado la mirada ontológica que define “lo vivencial” solo a partir de la copresencia y la simultaneidad (el “aquí y ahora”), proceso que ha sido iniciado mucho antes de la pandemia (Auslander, 2012).

No se trata, entonces, de una “impulso vital” de nuestra especie o de una “característica compositiva” propia de algunos objetos, sino de una “operación cognitiva”: «un acto performativo del que mira o del que hace» (2003, p. 96).

Siguiendo estos planteamientos, nos gustaría analizar algunos aspectos de los cortometrajes de «El discurso oficial». Comenzaremos esta labor abordando el complejo asunto de la *mímesis*. Para Féral, este concepto ha tenido, desde Aristóteles, dos acepciones: una restringida y otra más general. La primera, a la que llama “mímesis pasiva”, tiene como fin la imitación de la realidad y se ha convertido, en el sentido común, en su acepción exclusiva. En cambio, la segunda, la “mímesis activa”, «no reproduce nada que esté dado, sino que lo suplementa e incluso hasta produce otra realidad» (2003, p. 29). Cabe agregar que entre ambas no existe una relación de exclusión mutua sino de complementariedad, ya que toda operación de representación termina por distanciarse del objeto representado de alguna manera. Para la autora, hay teatralidad «solo si el espectador puede percibir a la vez las dos mímisis operando: la mímesis activa y la mímesis pasiva, es decir, a la vez el proceso de la mímesis y el producto artístico que es su resultado» (2003, p. 78).

Partiendo de estas premisas, es claro que nos encontramos ante obras que pueden ser percibidas como portadoras de teatralidad, ya que su intención es desenmascarar la idea de una mímesis exclusivamente pasiva o imitativa. En efecto, para ello “ponen en escena” cuerpos que socialmente son vistos como femeninos, es decir, distintos y, en sociedades machistas como la peruana, inferiores a los de los personajes que pretenden “representar”. Féral denomina a este recurso como *partición* y en él descansa la posibilidad de que el espectador perciba la dualidad de lo que está viendo. Existen muchos mecanismos para crear dicha partición (la metáfora, la fragmentación, la alegoría, la repetición, etc.), pero todos ellos contribuyen a generar el mismo efecto: el distanciamiento entre lo que vemos y aquello que asumimos como la realidad. Tal vez, el mejor ejemplo de esto sea el cortometraje *La raza*, en el que Anahí Padilla, actriz afroperuana, “encarna” al discriminador Prado.



Otra distinción importante que hace Féral es aquella entre *marco* y *encuadre*. Mientras el primero es un resultado, un producto terminado; el segundo «es un proceso, una producción, es la expresión de un sujeto en acto» (2003, p. 102). Esto significa que el encuadre, parte fundamental de la mimesis activa, no está fijado de antemano y que depende de quien observa. Aquí juega un rol muy importante la *mirada*, que siempre es selectiva, al determinar los límites de un *espacio potencial* sobre el que volveremos más adelante.

Esta forma de entender la liminalidad es de gran utilidad para abordar piezas como las que estamos analizando, porque rebate aproximaciones simplistas que condenan, en los formatos audiovisuales, los límites establecidos por la cámara o el montaje (marco). Así, no es casual que en los cortometrajes que incluyen otras “voces”, se recurra a códigos visuales (y, en el caso de *Planificación familiar*, también sonoros) para mostrar, en simultáneo, diferentes niveles de argumentación, entre los cuales el espectador debe escoger y centrar su atención. La posibilidad de reproducir las veces que uno desee cada pieza permite la construcción continua de nuevos encuadres y, por lo tanto, de nuevos sujetos con cada visualización.



El *espacio potencial*, concepto que mencionamos con anterioridad, constituido gracias al encuadre, no es más que el reconocimiento (o la creación) de nuevas relaciones entre los objetos y los signos, y entre los objetos y el espectador. Así, el “proceso de teatralización” llevado a cabo por la mirada del sujeto extrae «los objetos o acontecimientos de su contexto cotidiano para insertarlos (hipotéticamente) en una estructura otra [artística o de diferente tipo] de la cual podrían surgir» (2003, p. 80). Esta reinscripción en nuevos contextos es lo que Féral denomina *ficción*. Al mismo tiempo, esos mismos objetos y acontecimientos de los que hemos estado hablando pierden su carácter pasivo y constituyen un “escenario especular” que «atrae la vista, llama la atención, nos hace mirar» (2003, p. 40).

Todos los cortometrajes que hemos comentado son capaces de poner en funcionamiento procesos de teatralización como el descrito; pero el que mejor los explicita, desde nuestro punto de vista, es *El discurso oficial*. Se trata de una única secuencia sin cortes que inicia con un plano fijo en el que se muestra un gran espacio negro, solo ocupado al lado derecho por un perchero del que cuelga una casaca militar y una espada. A este escenario casi vacío, entra por la izquierda un personaje (interpretado por Alejandra Guerra), vestido completamente de blanco, lo que genera un fuerte contraste con el fondo. Con su aparición, el plano general se transforma en uno entero, el cual se mantiene estático mientras el personaje viste la casaca, repite algunos fragmentos del discurso de la Declaración de la Independencia del Perú y practica con la espada. Pero apenas retorna al centro del escenario y comienza a recitar el encomio dedicado a las mujeres, el marco se cierra progresivamente hasta convertirse en un primer plano de su rostro. Paralelamente, el personaje se ha ido quitando las ropas (acción acompañada por una disminución de la iluminación) hasta quedar desnudo, momento en el que se ciñe una banda bicolor y con un tono de voz distinto dice: “al patriotismo de las más sensibles”. Acto seguido, da media vuelta, se aleja de la cámara y tira la banda al suelo a la par que la imagen se desenfoca.



Comentar esta pieza sería ya arrojar una interpretación, es decir, un encuadre: el de nuestra propia experiencia como espectadores⁷; por lo que nos limitaremos a señalar que la obra capturó nuestra atención desde el primer momento, a través de una atmósfera construida con pocos elementos escénicos y un uso adecuado del lenguaje cinematográfico por parte de Pérez, ya que logra producir una tensión creciente que se resuelve de manera eficaz hacia el final.

No queremos terminar este análisis sin mencionar un último concepto que también acompaña a los procesos de teatralización, nos referimos a la *prohibición*. Se trata de trasgresiones no autorizadas

⁷ Para nosotros, lo que se pone en juego es el develamiento, en el seno de la sociedad peruana, del reconocimiento de la subjetividad de las mujeres solo en tanto representantes de roles tradicionales (madres, esposas o hijas); y, en caso contrario, de su exclusión o reducción a “paria”, como le ocurrió a Flora Tristán una década después del discurso de San Martín.

por diversos motivos (la época, el lugar, el género discursivo, la escuela artística, etc.). Para la autora canadiense, las prohibiciones permiten la transformación de la teatralidad, como categoría abstracta y general, en teatralidades (casi como sinónimo de “estéticas”) particulares y concretas. De esta manera, las libertades de la ficción «no deben hacer olvidar ciertas prohibiciones fundamentales. Estas prohibiciones, una vez transgredidas, hacen estallar el marco de la actuación [y de la expectación] y desembocan en la vida» (2003, p. 107).

Es evidente que los cortometrajes que nos ocupan están regidos por una serie de prohibiciones que no pueden franquear como la de mostrar escenas violentas o desnudos. Sin embargo, juegan constantemente al borde de esas mismas restricciones como ya hemos visto que ocurre en *El discurso oficial*. Otros dos ejemplos que muestran claramente una estrategia similar pueden ser sacados de *Ruta 7301* y *Calzón rojo*. En el primer caso, lo que se evita es reproducir el hecho que provocó la muerte de la mujer quemada con combustible, pero se llega a construir una situación próxima: la actriz se empapa la cabeza con un líquido amarillo. En el segundo, no se expone en ningún momento el sexo del cuerpo femenino, pero este se convierte en el verdadero protagonista del cortometraje, centro de las miradas lascivas del juez y referencia metonímica de la prenda íntima que le da título.



Podemos concluir afirmando que es justamente en ese “mostrar sin mostrar”, en ese producir imágenes y no solo imitarlas, donde radica la teatralidad que encontramos en esta lograda y necesaria propuesta audiovisual.

Referencias bibliográficas

Aristóteles. (1999). *Retórica*. Gredos.

Auslander, P. (2012). Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 3-11.

Denuncias por violencia de género se incrementaron 130% en el 2020 en Perú. (8 de marzo de 2021).

Gestión. <https://gestion.pe/peru/denuncias-por-violencia-de-genero-se-incrementaron-130-en-el2020-en-peru-noticia/>

Equipo Teatro La Plaza. (2021). [*Manifiesto*]. *Bicentenario*. <https://bicentenario.pe/manifiesto/>

Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Ediciones Nueva Generación.