



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro



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

Luis Alex Palacios Rivera
Lucero Zárate Chambi
Anita Gómez Arias

Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: Tres enfoques. V



PERÚ

Ministerio
de Educación



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”

Dirección General: Lucía Lora Cuentas

Dirección Académica: Gilberto Romero Soto

Dirección de Investigación: Lucía Lora Cuentas

Dirección de Producción Artística y Actividades Académicas: Fantasia Guevara Pérez

Secretaría General: Santos Cadillo Jara

Oficina de Administración: Israel Ramón Pongo

Coordinación en Dirección de Investigación: Yasmin Loayza Juárez

Fondo Editorial ENSAD

Coordinación editorial: Joel Anicama Díaz

Coordinación de Imagen Institucional: Fernando Morales Ramos

Corrección de textos: María Inés Vargas Tunque

Diseño y diagramación: Oscar García Flores

Fotografías de autores: Oscar García Flores

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

© De los textos, las autoras y el autor

© 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.º 233, Miraflores

Lima 18, Perú

1ª edición digital, diciembre 2023

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N.º XXXXXXXXX

ISBN N.º XXXXXXXXXXXXX

Descarga libre: www.ensad.edu.pe

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/as.

ÍNDICE

Presentación	7
I. El espacio-apropiación como visibilizador de la contaminación ambiental por residuos plásticos a partir de una lectura crítica del texto <i>Confusión de colores</i> de Mirella Quispe Ramo	11
Introducción	17
Capítulo I: La contaminación del mar por residuos plásticos: entre la ficción y la realidad	31
Capítulo II: El residuo plástico como reflejo del ser humano	36
Capítulo III: El espacio-apropiación	53
Capítulo IV: Análisis del texto dramático <i>Confusión de colores</i> de Mirella Quispe Ramos	70
Capítulo V: Proceso creativo y presentación de resultados	113
Conclusiones	154
Referencias bibliográficas	157
II. Juego dramático transmedia:	
percepciones docentes en la educación básica regular	173
Introducción	181
Capítulo I: Adaptarnos	185
Capítulo II: El Narrativas transmediales a través de una ventana de dramatización lúdica	188
Capítulo III: Metodología de entendimiento transmedial en la educación artística	211
Capítulo IV: Percepciones docentes	217
Anexos	222
Referencias bibliográficas	226
II. La construcción de una instalación performática para la resignificación de la alteridad del sujeto andino migrante a partir de la obra poética <i>Noche oscura del cuerpo</i> de Jorge Eduardo Eielson	233
Antes del viaje. Actuar con la memoria, pensar con el cuerpo, ser desde el corazón	237
Primer paradero. “Y no soy yo que veo sino el otro” accionar la poesía hacia nuevos territorios	243
Segundo paradero. Todos los cuerpos, el cuerpo: Eielson, una perfo-instalación de cuerpos migrantes	249

Tercer Paradero. Abordaje y otras encomiendas	256
Cuarto Paradero: De la alteridad y otros presupuestos para ejercer el anti-discurso	258
Quinto Paradero. Accionar representando o representar performando: hacia una memoria ética y estética	270
Sexto Paradero. La instalación como arte acción en espacios públicos	282
Séptimo Paradero. Jorge Eduardo Eielson en el modernismo de una corriente poética de la fragmentación	286
Octavo Paradero. Composición y descripción estética del hecho escénico	293
Noveno Paradero. Edificación de la fábula: dramaturgias que convergen	301
Décimo Paradero. Otras voces, otros senderos: análisis de audiencias	306
Onceavo Paradero. Cuerpo-bitácora: entre los días y las sombras	309
Doceavo Paradero. Desencuentro: a modo de conclusión	338
Anexos	341
Referencias bibliográficas	351

PRESENTACIÓN

Desde el 2018, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD), a través de su Fondo Editorial, publica la colección *Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques*, con el objetivo principal de visibilizar los proyectos de investigación y tesis de estudiantes y egresados que hayan alcanzado en este trabajo investigativo un nivel sobresaliente.

De esta manera, cada libro ha reunido a tres autores, cada uno con su respectivo enfoque de investigación teatral. Desde el primer volumen, hasta la cuarta entrega publicada el 2021, han pasado por la colección las y los siguientes artistas escénicos: Natalia Palacios, Mirella Quispe, Alejandra Mory, Mario Zanatta, Juan Malpartida, Hilda Macchiavello, Milagros del Pilar Ríos Peralta (1995-2019), Christopher Gaona, Marisol Mamani, Arny Ramírez, César Chirinos y Mariella Mamani; todas ellas y ellos, de la carrera de Actuación.

A lo largo de estos años, han ido variando los procesos de selección para definir a los tres autores que integrarían cada libro, básicamente entre convocatorias internas solo para alumnas y alumnos del último año, y convocatorias abiertas para estudiantes y egresados; una valoración que desde el Fondo Editorial se ha realizado siempre en coordinación con las personas responsables de la Dirección de Investigación de la Ensad.

Para este quinto volumen, se consideraron dos cambios importantes: incluir una investigación por carrera de la ENSAD (Actuación, Diseño Escenográfico y Educación Artística) y, por tanto, diseñar un nuevo proceso de selección. Es así que se solicitó a las y los docentes encargados de los cursos de investigación del décimo ciclo del 2021, la recomendación de un trabajo de investigación por carrera para que sea incluido en el quinto tomo de esta colección, según la disposición de cada estudiante. Los docentes que cumplieron esta misión, presentando un informe de selección, fueron: Karen Calle y Teresa Alba, para la carrera de Educación Artística; Gabriela Javier, Marcelo Zevallos, Rodrigo Chávez y Mario Zanatta, para la carrera de Actuación; y Rosa Espinoza, María Mory y Marcelo Zevallos, para la carrera de Diseño Escenográfico.

Por todo lo expuesto y por la complejidad que ha implicado su realización, este libro es muy simbólico. Representa no solo un avance en los procesos de investigación teatral de las alumnas y alumnos de las tres carreras de la ENSAD, sino también la primera vez que se reúnen y muestran las distintas metodologías que pueden ser aplicadas al teatro en sus campos de actuación, diseño y educación, según la naturaleza que cada objeto de estudio amerita. En Actuación, Anita Gómez Arias desarrolla *La construcción de una instalación performática para la resignificación de la alteridad del sujeto andino migrante a partir de la obra poética “Noche oscura del cuerpo” de Jorge Eduardo Eielson*. Luis Palacios Rivera investiga *El espacio-apropiación como visibilizador de la contaminación ambiental por residuos plásticos a partir de una lectura crítica del texto “Confusión de colores” de Mirella Quispe Ramos*, para graduarse en la carrera de Diseño Escenográfico. Finalmente, Lucero Zárate Chambi realiza la investigación en Educación Artística titulada *Juego dramático transmedia: percepciones docentes en la educación básica regular*.

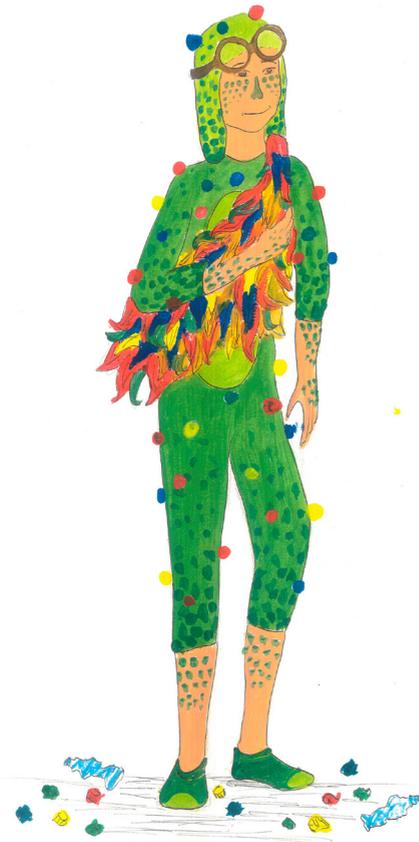
Con el propósito cumplido de reunir investigaciones de las tres carreras, se cierra de manera redonda esta colección, para que los permanentes esfuerzos de investigación de la comunidad ENSAD, que generan la obtención del grado de bachillerato y el título de licenciatura, pasen a formar parte de futuros proyectos editoriales.

Desde el Fondo Editorial de la ENSAD felicitamos y agradecemos a todas las personas involucradas en el amplio proceso que ha significado la publicación de este libro, especialmente a las y los docentes que han mostrado su compromiso con la formación en investigación en artes, y a las alumnas y al alumno seleccionados, cuya disposición durante el proceso editorial ha sido fundamental para llegar a buen término.

Bienvenidas y bienvenidos a *Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques V*, que la lectura les sea propicia.

Fondo Editorial de la ENSAD





El espacio-apropiación como visibilizador de la contaminación ambiental por residuos plásticos a partir de una lectura crítica del texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos

De Luis Alex Palacios Rivera



Artista nacido en la ciudad de Cerro de Pasco, actualmente gestor cultural en la ciudad de Huánuco. Bachiller en Formación Artística, mención Diseño Escenográfico, por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD). Como profesional, ha participado en diez obras teatrales y dos películas, tituladas *De patitas a la calle* y *Un amor hasta las patas*, ambas dirigidas por Carlos Landeo; asimismo, en dos óperas presentadas en el Gran Teatro Nacional, *Madame butterfly* y *La del Soto del Parral*, producidas por la Asociación Cultural Romanza. Participó como jurado en los “Juegos Florales Escolares Nacionales”, etapa UGEL, Ambo (2023).

Dedico este trabajo a mi familia

*Agradezco a mis familiares, amistades y docentes que han impulsado,
acompañado y seguido mi formación como Diseñador Escenográfico en la
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático*

El presente trabajo de investigación se desarrolla dentro del campo de las artes escénicas, específicamente en la disciplina del Diseño Escenográfico; se centra en la teorización de la propuesta de espacio escénico para el texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos; y está conformado por dos ejes de investigación. El primero, el eje discursivo de la contaminación del mar por residuos plásticos, tema que se quiere poner en reflexión y que tendría una relación causal con la forma en que el ser humano se vincula con otros seres vivos y su entorno, específicamente con su manera de utilizar el material plástico. El segundo eje desarrolla la noción de espacio-apropiación a partir del concepto de apropiación del espacio de Enric Pol, el cual postula que el ser humano construye su espacio material y simbólicamente mediante sus acciones, reflejándose así sobre el espacio, por lo que se identifica y reafirma su vínculo con el mismo. Ambos ejes de investigación contribuyen en visibilizar el problema de la contaminación del mar por residuos plásticos y su relación con la forma de vida del ser humano, lo que se vuelca en el trabajo compositivo de la puesta en escena del texto *Confusión de colores*, donde se presenta una oposición simbólica entre el residuo-plástico y el espacio-mar (espacio de vida, convivencia, juego y magia).

INTRODUCCIÓN

Desde pequeño siempre he tenido preferencia por el arte, desde los dibujos y manualidades en el nivel inicial hasta las actividades artísticas en el colegio, donde todavía definía al arte como algo que debía ser agradable para quien lo apreciara. Ya fuera del colegio, cuando tenía que seguir una carrera, por medio de familiares conocí a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, donde aprendí que el arte no siempre será bonito, pues puede llegar a ser impactante o desagradable, siempre que en su fin último logre que el espectador reflexione acerca de lo que percibe o entiende de la obra; ya que el arte es el resultado de la observación y reflexión sensible del artista sobre su entorno, plasmado en un objeto artístico. Actualmente, defino el arte como un elemento inherente al ser humano, que refleja sus conflictos y sus logros, que también puede ser un medio para entender o reflexionar sobre los “otros”, sobre nosotros mismos, nuestro presente y pasado, y que no debe ser utilizado como un mecanismo de poder, es decir, como una herramienta para adoctrinar a las personas.

Esta forma de entender el arte me ha llevado a observar muchos aspectos de mi entorno, como la naturaleza, algo que he tenido bastante presente. En mi experiencia de provinciano, hijo de maestros, he recorrido zonas rurales rodeadas de naturaleza, lo que me ha ayudado a entender la vida en el campo y su armonía. Sin embargo, por buscar un futuro y desarrollo profesional he cambiado el campo por la ciudad. Si bien en Lima se puede encontrar todo lo que una ciudad moderna te ofrece, son pocos los espacios naturales que se encuentran en buen estado y que sean de ingreso libre. Este contraste naturaleza/ciudad y el evidente deterioro del medio ambiente a causa de la contaminación en el mundo, han influido en mí para que empezara a tomar una posición como ciudadano y como artista frente a esta problemática.

En los últimos ciclos de Diseño Escenográfico, encontré en el trabajo final de carrera una posibilidad para hablar sobre el tema de la contaminación ambiental. Lo que implicó cambiar el enfoque individual de mi experiencia a una mirada más colectiva, que resulte un aporte al campo del arte —en específico a la disciplina del Diseño Escenográfico—, así como también un aporte a la sociedad.

En consecuencia, debía encontrar el texto dramático que me permitiera hablar sobre la problemática de la contaminación ambiental; y a la vez, desarrollar el estudio del espacio para una propuesta escénica. De esta manera, se eligió el texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos, ya que cuenta la historia de un grupo de animalitos que sufren estragos a causa de la presencia de residuos plásticos en los espacios que habitan y transitan. En este sentido, teniendo como base el texto *Confusión de colores*, en la presente investigación se define como eje de contenido a la contaminación ambiental por residuos plásticos; y como eje de forma, a la propuesta de espacio escénico que denomino espacio-apropiación. Estos dos ejes se relacionan, ya que el eje de forma resulta del eje de contenido; además, el estudio de ambos tendrá implicancia en la propuesta escénica del texto *Confusión de colores*.

La contaminación ambiental por residuos plásticos es una problemática real. La ONU (2019) indica que este deterioro al ecosistema se debe al consumo aproximado de 500 mil millones de bolsas plásticas por año; así como a la compra de millones de botellas plásticas, las cuales dan a parar a los alcantarillados, llegando al mar 8 millones de toneladas al año. Esto guarda relación con lo mencionado por Siim Kiisler¹, pues nos hemos vuelto dependientes del plástico al haber adoptado una forma de vida, la cual debe ser cambiada con políticas para un mejor futuro (ONU, 2019).

Como vemos, la contaminación ambiental por residuos plásticos está estrechamente relacionada a la forma de vida que lleva el ser humano en la actualidad. Lo que implicaría que el objeto plástico como contaminante se convierta en una representación del ser humano. Premisa que guarda relación con el trabajo desarrollado por Pol (2002), denominado el Modelo Dual de la Apropiación, que consiste en lo siguiente: en un primer momento, la transformación por parte del ser humano sobre un entorno, ya sea física o simbólicamente (por ejemplo, mediante un objeto); en un segundo momento, la identificación del ser humano con su entorno transformado, ya que él mismo se reconoce en la intervención —en el objeto— que ha transformado u ocupado su nuevo lugar. Es por ello que, a partir del concepto de apropiación de Enric Pol, definimos como eje de forma al espacio-apropiación, término que englobaría la propuesta de

¹ Presidente de la cuarta Asamblea de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente y ministro de Medio Ambiente de Estonia (2019).

espacio escénico y visibilizaría la relación del ser humano con el objeto contaminante: el residuo plástico.

Es en mi condición de ciudadano y artista, como ya he mencionado antes, que he mantenido la inquietud por hablar sobre la contaminación ambiental mediante el estudio del espacio escénico como material artístico. Así se origina la presente investigación, pero evidentemente le anteceden otros trabajos investigativos que han venido desarrollándose a partir de los mismos ejes y las mismas inquietudes. A continuación, se señalarán los antecedentes concernientes a la temática de contaminación ambiental por residuos plásticos, desde los internacionales hasta los nacionales.

El primer antecedente internacional es el artículo escrito por María Eugenia Rojo Mas, titulado «Creaciones valencianas y ecología: el espacio de arte medioambiental “Biodivers Carrícola”» (2015), el cual tuvo como objetivo revelar, desde un punto de vista político-ecológico, la importancia que pueden tener los espacios naturales como espacios para el arte ecológico. En estos espacios se busca principalmente la valoración y concientización ambiental, pero el artículo también indaga en las repercusiones del arte ecológico y en su aporte a la identidad social, histórica y natural. Para su análisis, Rojo utiliza como metodología de estudio la teorización de las obras plásticas presentadas en el espacio de arte medioambiental “Biodivers Carrícola”, a partir de los conceptos “arte público” y “territorio”; así mismo, analiza la implicancia de las propuestas políticas ecológicas que posibilitan la existencia de estos espacios naturales de exposición artística medioambiental. Al terminar la investigación, concluye que el arte ambiental y las políticas ambientales hacen posible la conciencia ecológica, la promoción de la identidad cultural, la revaloración del patrimonio natural y del patrimonio social. Rojo me aproxima a definir que el arte al cual se circunscribe mi investigación es el denominado “arte medioambiental”, que tiene como característica central el hacer referencia al medio ambiente; de igual manera, me ayuda a entender que la producción y recepción de este tipo de arte —por parte del artista y la ciudadanía, respectivamente— conlleva que el individuo entienda y se identifique con el medio natural, punto a considerar y desarrollar en mi investigación.

El segundo antecedente internacional es la tesis doctoral de María del Pilar Soto Sánchez, titulada *Arte, ecología y consciencia: propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*, del año 2017. El objetivo de este trabajo fue identificar los elementos del arte que hacen posible una reconexión del hombre con la naturaleza, y reconocer cómo esto influye en la toma de conciencia de las problemáticas socioambientales en el mundo. La investigación se desarrolló en un sentido teórico-plástico, estudiando los factores humanos que influyen en las problemáticas ambientales y cómo estos se pueden identificar en su pasado, presente y futuro, para posteriormente abordar la plástica del arte que posibilita una conexión emocional frente a estas problemáticas socioambientales. Al concluir, se pudo comprobar que el arte en sus distintas formas de presentación y a partir de su intervención en lugares públicos, puede revalorizar los espacios tanto en lo social como también en el pensamiento individual, fomentando una nueva mirada del mundo en relación a esta problemática. Soto posibilita la observación de la misma como una consecuencia cronológica a partir de la forma en que el hombre se ha antepuesto sobre el medio natural; en este contexto, el arte representa un factor para que el hombre pueda repensar su relación con el medio ambiente en pasado, presente y futuro.

El tercer antecedente, llevado a cabo por Pei An Wang, es el trabajo final de maestría titulado *La contaminación ambiental como tema de arte*, desarrollado en el 2017. Tuvo como objetivo producir un lenguaje connotativo y denotativo a partir de disciplinas artísticas como la escenografía, la pintura, la fotografía y otros, para establecer una relación arte/tema contaminación ambiental en miras de fomentar la concientización de las personas. La investigación se desarrolló mediante la recopilación, contrastación, análisis y organización de bibliografía sobre contaminación ambiental en el país de China y sobre la relación arte/naturaleza; información que se volcó a una serie de obras de xilografía, litografía, fotografía y escenografía. El investigador de origen chino concluye afirmando que la comunicación sobre la contaminación ambiental mediante los distintos medios artísticos no encuentra límites, como sí los experimentó con el idioma. Este último punto es importante, ya que el tema de la contaminación ambiental es una problemática que se encuentra alrededor de todo el mundo y es necesario construir una comunicación a través del arte que llegue a concientizar a más seres humanos.

El cuarto antecedente internacional, realizado por Erika Lucía Caamaño, lleva por título *Intervención artística como medio de expresión de protesta a la contaminación ambiental en la isla Jambelí* (2018). El objetivo fue realizar una intervención artística en la isla Jambelí a partir de objetos encontrados en el mismo lugar, confluyendo la importancia artística, humana y del medio natural para lograr una reflexión y un cambio de pensamiento en las personas. Esta investigación surgió con el fin de evidenciar lo amenazadas que se encontraban la isla Jambelí, sus especies naturales y habitantes, a causa de la contaminación; y se desarrolló mediante la experimentación y exploración de nuevas formas de abordar esta problemática, a partir de la recopilación y análisis de obras de arte medioambientales y de documentación sobre el nivel de contaminación en la isla Jambelí. Caamaño concluye indicando que la intervención realizada causó impacto en el espectador, logrando que reflexionara y que al mismo tiempo proponga soluciones. Esta investigación cobra importancia en mi propio trabajo, ya que desarrolla una intervención artística en el espacio natural contaminado a partir del análisis y manipulación de los objetos contaminadores encontrados en el mismo espacio, logrando producir una propuesta escénica que reúne: espacio contaminado, objeto contaminante y los agentes sociales contaminadores-espectadores, elementos fundamentales para un verdadero impacto social.

Como quinto antecedente internacional, el trabajo realizado por Yelitza Milady Vera Jiménez lleva por título *Arte y medio ambiente: Polución Hídrica* (2018). Su objetivo consistió en realizar una intervención artística innovadora a partir de sus dos ejes: el tema de la contaminación del agua y la intervención artística como medio para la reflexión. La metodología fue la indagación, análisis y observación de campo del tema de la contaminación del agua y de los puntos de vista de diferentes artistas que trabajaron el arte con un carácter ecológico. La investigación derivó en concluir que la población tiene conocimiento de la contaminación del agua, pero no reflexiona ni toma acción frente al problema; mientras que respecto a la intervención artística, las personas perciben esta manifestación como un pasatiempo, pues en su contexto no existen muchas producciones artísticas. A partir de esta investigación puedo resaltar qué tan importante es estructurar y proyectar un trabajo de arte teniendo en cuenta los referentes culturales y sociales para lograr la reflexión de la contaminación ambiental, dado que el espectador o sociedad a quienes va dirigida la obra

pueden no encontrar conexión con el objeto artístico, a pesar de su objetivo de hacerles reflexionar sobre su realidad.

El trabajo realizado por David Tauste Heredia, titulado *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados* (2018), es el sexto y último antecedente internacional. Tuvo como objetivo causar un cambio de estado en la sociedad, específicamente en la desconexión que existe entre las personas y la naturaleza, a través de un medio visual. Se llevó a cabo mediante la indagación y el análisis de la relación entre el arte y la naturaleza a lo largo del tiempo; y el estudio del arte ecologista, el cual permitió desarrollar una propuesta de performances en espacios degradados, guiada por la premisa conceptual frontera-límite, que se documentó en un medio visual de carácter ecologista. Tauste concluye en la revaloración del espacio degradado, dotándole de sentido como un espacio sagrado a causa de la intervención del cuerpo humano. Este trabajo aporta en mi investigación, ya que muestra el desarrollo de un producto artístico a partir de la premisa conceptual “frontera-límite”, y estos elementos conceptuales se relacionan o acercan al estudio del espacio como material artístico para la reflexión de la contaminación ambiental.

Prosiguiendo con los antecedentes, presentaré a continuación los nacionales. Estos desarrollan de alguna manera la concientización sobre el residuo plástico o se aproximan al enfoque de la concientización medioambiental mediante el arte. Lo que muestra el poco desarrollo investigativo que hay en el Perú sobre la problemática de la contaminación ambiental como tema de arte.

El primer antecedente nacional es el trabajo de licenciatura realizado por Alejandra Cisneros, titulado *Guardianes de la naturaleza: diseño e ilustración para la protección del medio ambiente* (2016), el cual tuvo como objetivo desarrollar un material didáctico para la enseñanza comprometida y relacional con el medio ambiente y además concientizar sobre el valor de la naturaleza para la localidad de Nogalcucho y el mundo. El proyecto se llevó a cabo en el ámbito escolar de la I.E. 18237, primaria del pueblo de Nogalcucho en la Región Amazonas, y se enfocó específicamente en la relevancia que puede tener un material de educación ambiental. El estudio teórico abordó el impacto de “la ilustración y la imagen en el proceso

de aprendizaje, la responsabilidad social del diseño y la importancia del aprendizaje de la educación ambiental en los colegios” (p. 4); con esta base se exploró, compuso e implementó la propuesta material gráfico-educativa. Cisneros termina concluyendo que se evidenció el impacto positivo que el material escolar propuesto tuvo en los niños; así como la importancia de la participación de otros profesionales en el desarrollo del material educativo; y que también se reafirmó la relevancia de la imagen como herramienta pedagógica. Este trabajo de investigación proveniente del ámbito del diseño, me aproxima a entender cómo el diseño a través de su proceso, sus herramientas gráficas y comunicacionales, puede tener un impacto positivo en la sociedad a propósito de las problemáticas ambientales.

Un segundo trabajo es el realizado por Cecilia Haydeé Briceño Vidaurre y Gladys del Rosario Perleche Fuentes, titulado *Proyecto de desarrollo local: aprovechamiento de los residuos sólidos con arte y armonía para desarrollar una cultura ecológica en el centro poblado El Nazareno - San José, Lambayeque* (2017). El objetivo de esta investigación fue desarrollar una cultura de respeto y responsabilidad ambiental a partir de la articulación del reciclado, transformación y revaloración artística de residuos sólidos, acompañado de sensibilización y educación respecto a su manejo. El proyecto, realizado en el poblado El Nazareno (San José, Lambayeque), tuvo como metodología la aplicación de capacitaciones, visitas domiciliarias, talleres, salidas de recolección de desechos sólidos y la formación de grupos de vigilancia; actividades de carácter participativo. Al término e implementación del proyecto se pudo constatar el 80% de la participación de la población, el surgimiento de seis líderes comunales y el buen desempeño de la municipalidad en relación al aprovechamiento de los residuos plásticos con arte y armonía. Si bien este trabajo de investigación reside en el campo de la enfermería en salud familiar y comunitaria, explica la importancia del arte para llamar a la acción del cuidado del medio ambiente y como herramienta de reflexión sobre la contaminación por residuos plásticos; además de evidenciar que un medio ambiente óptimo influye en la salud integral de las personas, derecho respaldado por el estado peruano.

El tercer antecedente nacional, trabajo de licenciatura desarrollado por Marjorie Cornejo Masilla, se titula *Diseño de información como método para generar conciencia ambiental respecto a la alteración de la fauna marina de-*

bido a la contaminación por residuos plásticos en las playas de Lima Metropolitana, dirigido a amas de casa pertenecientes al distrito de Surquillo (2017). Mediante un material audiovisual que simulaba el ecosistema marino con técnica *stop motion*, implementado en un stand, este trabajo mostró las consecuencias de los contaminantes plásticos en dicho ecosistema. El estudio se dirigió a amas de casa del distrito de Surquillo, ya que es un grupo que suele utilizar objetos plásticos constantemente; y se desarrolló mediante la investigación de campo y la indagación de los factores que ocasionan la contaminación, su relación con la poca educación ambiental, y sus consecuencias, tales como la afectación de la vida marina y la salud; lo que al final se sintetizó en una propuesta comunicacional titulada “Amenaza plástica”. Así se concluye que los ciudadanos de Lima Metropolitana no mostraban cultura ambiental debido a los hábitos constituidos en relación al plástico, por ello se indica que es necesario seguir trabajando en distintos ámbitos para crear conciencia ambiental. Además, se ha identificado que el *stop motion* es un método atractivo para exponer temas, pero requiere de espacio y poco ruido para su mejor implementación. Este trabajo tiene relevancia pues articula el *stop motion* como experiencia artística reflexiva; el reciclado y manipulación del residuo plástico como elemento de su composición; y así mismo, la intervención de la actividad artística en el espacio de mercado, donde dicho residuo se genera en mayor cantidad. Esta presencia transversal en el desarrollo de la investigación, hace dar cuenta de cómo debe ser el proceso discursivo en relación al objeto contaminador residuo plástico.

Como último y cuarto antecedente nacional, presento el trabajo de bachillerato realizado por Pilar Alessandra Mendoza Osorio, titulado *Diseño persuasivo en la concientización sobre el uso de bolsas plásticas en mercados de Lima* (2019), cuyo objetivo fue determinar qué tan efectivo puede ser el diseño persuasivo, específicamente un fotomontaje, sobre los usuarios recurrentes de bolsas plásticas en los mercados de Lima Metropolitana. Para esta investigación, se elaboró una campaña persuasiva empleando un fotomontaje con la frase —a manera de figura retórica—: “menos plástico, más vida”; y se aplicó a diversos mercados de la capital. La conclusión derivó en que los usuarios de bolsas plásticas desconocen las leyes que regulan el uso del plástico; sin embargo, son conscientes del daño que ocasiona este material a la naturaleza, a pesar de ello siguen utilizándolo. Ya que desarrolla el componente visual como un factor de persuasión que

involucra semiótica, lenguaje visual y figura retórica, con la finalidad de comunicar una problemática como la contaminación por residuos plásticos, esta investigación se relaciona considerablemente con la mía.

Habiendo señalado los antecedentes del eje de contenido, a partir de este punto daré a conocer los antecedentes del eje de forma. Como espacio-apropiación me refiero a la teorización y propuesta del espacio escénico a partir del concepto de Apropiación del Espacio desarrollado por Pol (1996), quien considera la apropiación como una intervención del ser humano sobre su entorno, donde se autorrepresenta, autoconstruye y vincula. Concepto que en esta investigación abordo desde un enfoque reflexivo medioambiental para estructurar una propuesta artística. En este sentido, los antecedentes a presentar, si bien no abordan la apropiación como concepto estructurador de una propuesta artística, lo hacen como concepto para el estudio y descripción de las manifestaciones artísticas, ciudadanas, políticas y ecológicas que desarrollan los seres humanos sobre su entorno.

El primer antecedente internacional es el artículo realizado por Verónica Cecilia Capasso, titulado “Arte, apropiación y conflictos en el espacio en una asamblea barrial platense. El caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli” (2013-2016), y publicado en el 2020. Esta investigación analizó los murales de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, los cuales surgieron después de la inundación del parque, provocando conflictos entre la Asamblea Vecinal y el municipio de la ciudad de La Plata. Se realizaron entrevistas a los integrantes de la Asamblea Vecinal, que fueron reunidas en forma de citas textuales; y también se recopiló información de periódicos, afiches, volantes, artículos, revistas, entre otros, que hablaran sobre la inundación o los involucrados. Al finalizar el análisis, la investigadora identificó que la Asamblea Vecinal Parque Castelli empleó el arte mural como otra forma de relatar el suceso de la inundación; así mismo, identificó que esta, a partir de su acción como grupo social al reconocerse, moverse, marcar, nombrar e institucionalizar el espacio de las intervenciones artísticas, creó un nuevo paisaje urbano, un espacio de memoria sobre la inundación; del mismo modo, se pudo identificar una forma de habitar —apropiar— el espacio que desafiaba lo dicho por las autoridades, dando a conocer las historias e imágenes de las víctimas de la inundación. Este trabajo me parece importante pues identifica al arte como

una dinámica de apropiación del espacio que habitamos, para reconstruir nuestros lazos con él y con las personas con quienes lo compartimos; y, de igual manera, como modo de defensa ante los discursos de los poderes institucionales. Esto mismo se puede extrapolar al teatro, pues también es un medio para la reflexión sobre cómo convivimos con otros y cómo habitamos nuestro espacio, algo que se pretende plantear desde la conceptualización de la espacialidad en escena.

Un segundo trabajo es la tesis de licenciatura realizada por Wilson Gabriel Rodríguez Escucha y Cristian David Cifuentes Parada: *Aporte a procesos de apropiación social liderados por el Jardín Botánico de Bogotá en el sendero ecológico del río Vicachá (Parque del Agua, Localidad de Santa Fe, Bogotá D.C.) por medio de la implementación de estrategias de educación ambiental* (2018), el cual buscó promover la apropiación social del sendero del río Vicachá en la ciudad de Bogotá, Colombia, ya que se encontraba descuidado por la población. Para este propósito, se planearon y ejecutaron actividades de educación ambiental: juegos y recorridos que construyeran un vínculo con la naturaleza y sustituyeran el enfoque utilitario del sendero natural. Se concluyó de manera positiva pues se logró fortalecer la apropiación social y rescatar el sendero del río Vicachá. Este trabajo resulta relevante porque, en primer lugar, demuestra la importancia de apropiar los espacios naturales que han sido degradados por el avance de la población y la nula educación ambiental, para de esta manera propiciar el vínculo armonioso y respetuoso con el medio ambiente; y, en segundo lugar, demuestra la importancia de guiar la apropiación del espacio natural con herramientas provenientes de la educación ambiental.

El tercer antecedente internacional es la tesis de licenciatura realizada por Laura Tatiana Rueda Díaz y Yeimi Liliana Valencia Cárdenas: *Las experiencias artísticas en la apropiación de territorio del humedal Neuta de los niños y niñas del colegio Antonio Santos*, publicada en el 2016. Como su título indica, esta investigación buscó propiciar experiencias artísticas en niños y niñas del colegio Antonio Santos, con el fin de promover la apropiación de territorio del humedal Neuta, ubicado en el municipio de Soacha (Colombia). Se desarrolló desde el enfoque histórico-hermenéutico, con el estudio de las manifestaciones simbólicas sobre el entorno humedal Neuta hechas por el sujeto activo niño y niña; del mismo modo, se empleó

la metodología cualitativa, recolectando y estudiando la apropiación del humedal mediante vivencias artísticas, estéticas y relatos que experimentaron y manifestaron estos niños y niñas. En consecuencia, se concluyó comprobando la pertinencia de estas experiencias, pues al resignificar y simbolizar lo experimentado en los recorridos del humedal, los niños y niñas generaron un vínculo con este territorio. Este trabajo se aproxima al enfoque y campo de mi investigación, pues pone énfasis en la experiencia estética y artística para apropiar el espacio natural, logrando de esta manera que el sujeto niño reflexione, interiorice, respete y cree un vínculo con la naturaleza; y también porque identifica la experiencia estética como aquella que se da por medio de los sentidos de la audición, el tacto, el olfato y el cuerpo, lo que posteriormente se vuelca en la experiencia artística, donde el sujeto niño exterioriza lo concebido del espacio, algo que también planteo propiciar con mi investigación.

Estos antecedentes internacionales se aproximan al concepto de apropiación del espacio como dependiente de diversos factores: expresiones artístico-políticas para el fortalecimiento vecinal, actividades de educación ambiental para la recuperación de un sendero natural o experiencias estéticas y artísticas para generar un vínculo con la naturaleza. Cabe mencionar que mi enfoque es inverso, pues consiste en que la apropiación del espacio condiciona la propuesta artística, con el fin de poner en diálogo la problemática de la contaminación ambiental por residuos plásticos. A continuación, presentaré los antecedentes nacionales que abordan la apropiación del espacio.

En primer lugar, la tesis de licenciatura de Camila Freire Barrios, titulada *Procesos de apropiación del espacio público en la biblioteca periférica de El Agustino, Lima Metropolitana* (2018). El trabajo buscó identificar y analizar cómo la ciudadanía desarrolló una apropiación del espacio con la Biblioteca Periférica “Marco Fidel Suárez” de El Agustino. Se realizó un estudio de campo mediante entrevistas a personas de distintas edades que visitaban el lugar, además de observaciones del espacio en dos fechas distintas durante todo el día. Se llegó a la conclusión de que las personas que en un principio visitan la biblioteca para resolver alguna necesidad, identifican las nuevas posibilidades del lugar al verlo como un espacio confortable, seguro, productivo y reglamentado, algo que posteriormente las lleva a

regresar, y esto, en una dimensión colectiva, permite la integración de la biblioteca como parte del barrio. Este trabajo muestra cómo se viene estudiando el concepto de apropiación del espacio para entender los vínculos que los ciudadanos establecen con algunos lugares públicos.

El artículo “¿Cómo intervienen los usuarios en el espacio público?” (2019) de Rodrigo Tornero Opfermann, es el segundo antecedente nacional. Su objetivo principal fue reflexionar sobre la apropiación y configuración del espacio público por parte de la ciudadanía en Lima, ya que se percibe que estos espacios no son utilizados para lo que fueron diseñados. Se buscó bibliográfica en distintos repositorios académicos usando palabras clave como espacio público, apropiación y diseño participativo, teoría que sirvió para el análisis de ejemplos de intervenciones sobre espacios públicos. El artículo finaliza brindando algunas reflexiones para aperturar la discusión: primero, que no siempre el apego a un lugar significa una adecuada construcción de un espacio público; segundo, que en el diseño y reconfiguración de los espacios públicos es importante la participación de la ciudadanía; y tercero, que no es necesario hacer cambios monumentales en estos para promover el vínculo con sus habitantes. Rescato la idea de que la apropiación del espacio público se da de maneras distintas ya que son distintas las necesidades y actividades de las personas que lo transitan; además, que el mencionado vínculo se puede lograr, en lugar de ejecutar modificaciones drásticas, con pequeñas pero trascendentales actividades artísticas como el teatro.

Como último antecedente nacional, la tesis de bachiller de Daniela del Pilar Cárdenas Huerta lleva por título *Las paredes hablan: Las dinámicas de poder en la apropiación del espacio público por artistas urbanas en Lima Metropolitana* (2020). Este trabajo analizó el arte urbano de grafitis y murales en relación a las dinámicas de poder y a la apropiación del espacio público. Se desarrolló revisando bibliografía sobre arte urbano y apropiación del espacio socio-espacial; así mismo, desde un enfoque social y antropológico, se revisaron autores como Lefebvre, Bourdieu y Gell; por último, se realizaron entrevistas a artistas urbanos varones y mujeres, para identificar diferencias de género en este campo. Se concluyó que los murales y grafitis son manifestaciones del arte urbano que buscan hacerse notar, dialogar con los transeúntes y lograr vínculos socio-espaciales,

siendo más preponderantes en algunos distritos como Barranco y Callao debido a la prestación de sus espacios; en relación a esto, se identificó que en el arte urbano existe una desigualdad de género dada la preponderancia de exponentes masculinos que generan un campo de poder de obras urbanas que masculinizan el espacio público, dejando en minoría a las realizadas por mujeres, que muchas veces son borradas. Este trabajo se torna interesante pues evidencia que la apropiación del espacio implica también dinámicas de poder, que desde el enfoque de género resultan en la restricción de obras urbanas femeninas a causa de la preponderancia y establecimiento del arte urbano masculino. En mi investigación de temática medioambiental, se consideraría una dinámica de poder el rebasamiento del plástico en nuestra vida diaria.

Presentados ya los antecedentes nacionales e internacionales, tanto del eje de contenido (contaminación ambiental por residuo plástico) como del eje de forma (espacio-apropiación), encuadrando de esta manera nuestro quehacer investigativo en su respectivo contexto, paso a exponer el contenido de los capítulos.

En el primer capítulo desgloso los ejes de discurso y de forma y su articulación en relación al texto *Confusión de colores*; también desarrollo la justificación de la investigación en el campo académico y el campo social, así como sus objetivos e hipótesis.

El eje de discurso: la contaminación ambiental por residuos plásticos, lo expongo en el segundo capítulo, dando a conocer el estado actual del medio ambiente a raíz de este contaminante en el Perú y el mundo; y posteriormente, hago una reflexión sobre la realidad del ser humano y su convivencia con el plástico. Mientras que en el tercer capítulo desarrollo el eje de forma: el espacio-apropiación, el cual resulta de la conceptualización y estructuración del espacio escénico como medio artístico, a partir del concepto de apropiación del espacio de Enric Pol. Por ello, en un primer momento doy a conocer este concepto, para luego exponer su importancia desde el punto de vista ecológico y, finalmente, su implicancia en el desarrollo de una propuesta de espacio escénico.

En el capítulo cuarto analizo la acción, espacio y tiempo dramático del texto *Confusión de colores*, escrito por Mirella Quispe Ramos; señalo aspectos

de la realidad que se reflejan en el texto, específicamente sobre el tema de la contaminación del mar por residuos plásticos; y, por último, a partir del análisis y la interpretación, le brindo estructura al universo dramático para la puesta en escena.

Muestro el proceso creativo de la propuesta escénica en el quinto capítulo, con bocetos, paneles conceptuales, planos y diseños finales; además, describo el proceso de diseño de la caracterización de los personajes, el diseño del espacio escénico, el diseño de la iluminación y la propuesta de sonido. Al finalizar, reseño el hecho escénico de manera ilustrativa mediante un *storyboard* y analizo el público potencial de la propuesta escénica. Finalmente, en el capítulo sexto, doy a conocer las conclusiones, reflexiones, hallazgos y dificultades del presente trabajo investigativo.

CAPÍTULO I

La contaminación del mar por residuos plásticos: entre la ficción y la realidad

El texto dramático *Confusión de colores*, escrito por Mirella Quispe Ramos, posibilitaría la reflexión sobre la contaminación ambiental ya que desarrolla un discurso ecológico sobre la problemática de la contaminación del mar por residuos plásticos. *Confusión de colores* cuenta la historia de un grupo de animalitos: Azul (ranita), Marrón (perrito), Turquesa (gatita) y Albaricoque (una delfín), quienes se dirigen hacia el mar pues para ellos representa un lugar mágico, de amistad, de juego y vida; sin embargo, la presencia de residuos plásticos destruirá la forma en que perciben al mar, haciendo que los personajes entren en conflicto. Al igual que en la ficción mostrada en *Confusión de colores*, en el mundo real también se puede identificar que ríos, playas y océanos están invadidos por residuos plásticos, haciendo que la naturaleza, las especies marinas y los seres humanos se vean afectados. De esta manera, se puede identificar la relación que existe entre el conflicto dramático de este texto, causado por los residuos plásticos, y la problemática real de la contaminación del mar por este mismo agente dañino.

En consecuencia, se toma a la problemática socioambiental de la contaminación del mar por residuos plásticos como el eje discursivo, ya que es una realidad compleja que está afectando al medio ambiente, a las especies silvestres y al ser humano. Según Jambeck (ONU, 2018), actualmente la basura en los mares afecta a más de 600 especies marinas; el 15% de especies que son afectadas por ingesta o enredo a causa de los desechos se encuentran en peligro de extinción, y se pronostica que para el 2050 el 99% de las aves marinas van a ingerir plástico. En el caso de Perú, en el informe del Ministerio del Ambiente del 2017 se indica que al año se generan 6,8 millones de toneladas de desechos sólidos; en la capital, el 53% son orgánicos y el 11% son plásticos (3600 toneladas), y se puede observar en el área costera el daño que esto ocasiona (Paz, 2018). Así mismo, la ONU (2018) informa que la contaminación por plástico representa una amenaza social y de salud para las personas. Además, se han encontrado residuos de microplásticos en el intestino de los peces, en la sal de mesa y hasta en el agua potable; y se han presentado daños por obstrucción de alcantarillado e inhabilitación de áreas de esparcimiento. Sin embargo,

estos datos solo muestran las consecuencias de la presencia del residuo plástico en el mar, sin abarcar el problema a profundidad: la existencia de este deshecho como resultado del uso del ser humano, quien no se ha detenido a reflexionar en su modo de vida, punto a analizar dentro del eje discursivo de este trabajo.

Aunque se identifica al residuo plástico como reflejo de la actividad humana, las personas no toman conciencia de la magnitud del problema socioambiental que representa. Por ello, la investigación desde el punto de vista social busca que el espectador reflexione sobre la contaminación por residuos plásticos, presentando a estos como una extensión de los mismos seres humanos, como reflejo de un modo de vida. En un contexto donde el ser humano se encuentra distraído y no presta atención al deterioro del medio ambiente, se hace necesario buscar formas y medios para exponer esta problemática y dialogar sobre ello.

En relación a lo anterior, y teniendo de referencia al texto dramático *Confusión de colores*, me surgen preguntas como artista, diseñador e investigador: ¿qué factores de la realidad del residuo plástico se reflejan en *Confusión de colores*?, ¿de qué manera el residuo plástico interviene en la trama de esta obra?, ¿de qué manera se plantea el espacio escénico para una comunicación sensible² sobre la contaminación por residuos plásticos a partir del texto señalado?

Definiendo como eje de discurso a la contaminación del mar por residuos plásticos y partiendo de la obra *Confusión de colores*, se busca plantear el eje de forma que sostenga la propuesta de espacio escénico. Esta propuesta surge de fundamentos conceptuales que respaldan su estructuración y que han sido obtenidos en una búsqueda interdisciplinar. De esta manera, para el desarrollo del eje de forma, se propone la dinámica de la apropiación del espacio de Enric Pol, concepto proveniente del campo de la psicología ambiental, ya que tiene componentes que pueden ayudar a exponer al residuo plástico como una representación del ser humano, lo que posibilita la concientización o reflexión de la problemática a abordar. Pol (1996) indica que el concepto de apropiación es una dinámica inherente del ser humano y de la relación con su entorno; implica definir los referentes por los cuales construye su identidad y a la vez dota de sentido

² La comunicación sensible en el arte es la expresión de la conducta sensible, que es gestada por la comunicación sensible del artista (Aburto, s.f.).

y significado al mismo. El concepto está proyectado en el modelo dual de la apropiación, conformado por: el componente de acción-transformación, cuando el individuo interactúa con su entorno y lo afecta, ya sea material o simbólicamente; y el componente de identificación-simbólica, donde a causa de la interacción simbólica, el individuo se ve reflejado en su entorno reafirmando su identidad propia y su relación con este (Pol, 2002). Se buscará profundizar en el modelo dual de la apropiación para poder sostener y dar forma a la propuesta de espacio escénico, que denomino espacio-apropiación y que vendría a ser el eje de forma que se complementaría con el eje discursivo de la problemática de la contaminación por residuos plásticos.

En este sentido, el desarrollo de la presente investigación parte del material literario dramático *Confusión de colores*, del cual se obtiene el eje discursivo: contaminación del mar por residuos plásticos, y posteriormente el eje de forma: espacio-apropiación. El texto y los dos ejes se relacionan, ya que este contiene la problemática real de la contaminación del mar por residuos plásticos, lo que a su vez nos permite aproximarnos al espacio-apropiación como propuesta de espacio escénico. Por lo tanto, se busca visibilizar la problemática real de la contaminación del mar por residuos plásticos mediante la exposición de estos como reflejo de una forma de vida del ser humano. Esto implica el desarrollo de una investigación teórico-práctica, en una constante confrontación de conceptos, evidencias y datos a abordar: la problemática de la contaminación del mar por residuos plásticos, el concepto de la apropiación del espacio de Enric Pol, el análisis dramático del texto *Confusión de colores* y la exploración gráfica para la propuesta de diseño, que explicaría la forma de investigar en artes y, para este caso, en la disciplina de Diseño Escenográfico.

En conclusión, el presente trabajo de investigación pretende plantear un tipo de espacio escénico a partir de la apropiación: el modelo dual de la apropiación, para resolver la espacialidad de la puesta en escena del texto dramático *Confusión de colores* y así desarrollar una comunicación sensible al espectador sobre la problemática de la contaminación ambiental por residuos plásticos; actuando como síntesis y guía la pregunta: ¿de qué manera el espacio-apropiación visibiliza la contaminación del mar por residuos plásticos como reflejo de una forma de vida del ser humano en la obra *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos?

1. Respaldo investigativo de la realidad

Desde el punto de vista de la realidad educativa, en el Perú se evidencia que a lo largo de su territorio son pocas las instituciones que forman académicamente a los artistas, y son pocos los artistas que producen contenido académico a partir de sus procesos creativos. Esto se debe tal vez a que, en el Perú, el campo del arte todavía se encuentra desvinculado del campo de las ciencias, lo que se refleja en los repositorios académicos donde la documentación sobre artes es casi nula, y más aún si se trata de la especialidad de Diseño Escenográfico. Es importante formalizar la labor artística con la búsqueda de información y la documentación continua del proceso investigativo y creativo, en beneficio del desarrollo de la investigación en artes. Esto cobra más relevancia si dicho proceso es en beneficio de la sociedad peruana.

En este sentido, el presente trabajo representaría un aporte al campo del arte, ya que se desarrolla en base a lineamientos teórico-prácticos investigativos y procedimientos propios del diseño escenográfico en el arte dramático.

Desde el punto de vista de la realidad social, actualmente la contaminación ambiental es uno de los temas más relevantes en los distintos campos disciplinares, pues se procura menguar o paralizar el impacto ecológico que ocasiona el ser humano. En esto el arte no es la excepción, alrededor del mundo se han producido obras y acciones artísticas que llaman a la concientización sobre la crisis medioambiental. En el caso de Perú, sin embargo, se presentan algunos inconvenientes: pocas propuestas artísticas con enfoque ecológico, pocos espacios que posibilitan la exposición de obras artísticas que contengan este discurso y el escaso interés de las autoridades por el cuidado del medio ambiente.

A pesar que en la ciudad de Lima la contaminación se encuentra muy presente, es poca la actividad artística que aborda temáticas ambientales como la contaminación del aire por la industria automovilística; del agua y la tierra, por el manejo inadecuado de los residuos sólidos de la población, etc. En ese sentido, debido a la relevancia actual de esta problemática y a la importancia de que en una sociedad que la padece —como el Perú y la capital— se dialogue al respecto, el presente trabajo de investigación representaría un aporte a la sociedad peruana, ya que posibilitará

la reflexión sobre la contaminación ambiental ocasionada por el residuo plástico en el espacio marítimo y su relación con el ser humano.

2. El fin investigativo para la ficción

El fin de esta investigación es diseñar un espacio-apropiación para visibilizar la contaminación ambiental por residuos plásticos, a partir de una lectura crítica del texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos. Este proceso se constituye de cinco pasos:

- 1) A través de la investigación bibliográfica, identificar las categorías conceptuales y/o teóricas de las causas y consecuencias de la contaminación del mar por residuos plásticos; y cómo la relación de este material con el ser humano refleja una forma de vida.
- 2) También mediante la investigación bibliográfica, definir las categorías conceptuales y/o teóricas de la apropiación para la conceptualización del espacio-apropiación, propuesta de espacio escénico.
- 3) A través de una entrevista a la autora Mirella Quispe Ramos y el análisis del texto *Confusión de colores*, definir la relación de este texto con la problemática de la contaminación ambiental por residuos plásticos, para conocer los factores de la realidad que influyeron en su dramaturgia.
- 4) Mediante herramientas de análisis dramático, definir e identificar la implicancia de los residuos plásticos en las categorías de espacio, tiempo y acción dramática dentro del texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos.
- 5) Conceptualizar y desarrollar una propuesta escenográfica a partir de los datos, conceptos, elementos y factores de la realidad, lo dramático y del diseño escenográfico.

En conclusión, se plantea que desarrollar una propuesta de espacio escénico denominada espacio-apropiación (mediante el concepto de apropiación de Eric Pol), identificando la relación entre el texto dramático *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos y la problemática real de la contaminación del mar por residuos plásticos —relevante y presente en el mundo, así como también en el Perú—, se visibilizaría esta problemática y se haría reflexionar al espectador sobre ella como consecuencia de una forma de vida del ser humano.

CAPÍTULO II

El residuo plástico como reflejo del ser humano

Este capítulo corresponde al eje discursivo: la contaminación del mar por residuos plásticos, temática que proviene de mi inquietud por hablar sobre el deterioro ambiental y que pretendo visibilizar mediante la propuesta de espacio escénico.

La contaminación del mar por residuos plásticos es una problemática de la realidad que se debe visibilizar al espectador, ya que como ser humano tiene implicancia en esta. Las personas, por un lado, acuden a la naturaleza con la intención de encontrar un lugar de paz, disfrute y libertad; sin embargo, contradictoriamente, contaminan los espacios naturales mediante el uso y descarte del plástico, material tóxico de difícil descomposición para el medio ambiente. Por ello, me pregunto: ¿cómo se relaciona el ser humano con el plástico?, ¿qué le lleva a contaminar la naturaleza con residuos plásticos?, ¿es consciente de la forma de vida que lleva en relación al uso de este material y su impacto ambiental? Parto de estos cuestionamientos para desarrollar este capítulo, en el cual se exponen los datos y las bases teóricas que ayudan a identificar la contaminación del mar por residuos plásticos como consecuencia de la forma de vida del ser humano.

En un primer momento, se dan a conocer las causas de la contaminación del mar por el residuo plástico, tanto en el mundo como en Perú; posteriormente, se exponen los efectos que provoca en el ecosistema marítimo, en las especies marinas y en los seres humanos; luego, las bases teóricas que permiten relacionar al residuo plástico como reflejo de una forma de vida del ser humano en la actualidad, es decir, como un objeto que refleja su forma de pensar y existir; finalmente, la ética ambiental del ser humano, la cual resultaría del cambio de esta forma de vincularse con el medioambiente.

1. Contaminación del mar por residuos plásticos a causa de la acción del ser humano

La contaminación del mar, según la ONU-Departamento de Información Económica y Social y Análisis de Políticas (1997), es la acción del ser hu-

mano de insertar al medio marítimo y a las áreas en contacto con este, algún elemento físico o energético que ocasiona la degradación del ecosistema marítimo, el daño a las especies marinas, amenaza de la salud humana, perjuicio a las actividades económicas marítimas y limitación de las actividades recreativas. Esta definición hace referencia a la inserción de algunos elementos al ecosistema marino, residuos que son conformados por materiales como el vidrio, el papel, el metal y el plástico; siendo este último el de mayor presencia en los mares (Iñiguez, 2019).

El plástico es el material más empleado en la fabricación de bolsas, recipientes, productos estéticos y otros. Se calculaba la producción aproximada de 280 millones de toneladas de este material anualmente, a nivel mundial; sin embargo, para el 2016 esta cifra habría aumentado a 335 millones, estimándose que entre 4.8 y 12.7 millones de toneladas van a parar a los mares y océanos de todo el mundo cada año (Iñiguez, 2019). En síntesis, la contaminación del mar por residuos plásticos es la presencia excesiva de este material en los ecosistemas marinos de todo el mundo, algo causado por la acción de los seres humanos.

1.1 En el mundo

¿Pero desde cuándo el ser humano produce y usa el plástico? Según Fernández y Sánchez (2019): “La etimología de la palabra plástico es griega y significa material flexible o moldeable; se puede encontrar en la naturaleza o en algún producto fabricado por el ser humano” (p. 1). En efecto, aunque parece ser un material de la modernidad, el plástico tiene sus orígenes desde tiempos antiguos, donde el ser humano por su búsqueda de materiales para la manufactura de utensilios empleó plásticos de origen natural (García, 2009); posteriormente, con el desarrollo de la industria, se creó y se masificó la producción de los plásticos sintéticos.

La producción industrializada del plástico empezó a comienzos del siglo XX, desde entonces no solo se produce, sino que también se acumula (Figura 1). En el 2017, la Plastic Europe realizó una revisión de esta producción, indicando que se habían fabricado 348 millones de toneladas en el mundo: el 50% se centró en la región de Asia, sobresaliendo China como el mayor productor de plástico; seguida por la Unión Europea con un 18.5%; por otro lado, el 17.7% de la producción provenía de América del Norte, de los países Canadá, Estados Unidos y México; al final de este

recuento se encontraron África y Medio Oriente con 7.1%, América Latina con 4% y otros con un 2.6% (Fernández y Sánchez, 2019) (Figura 2).

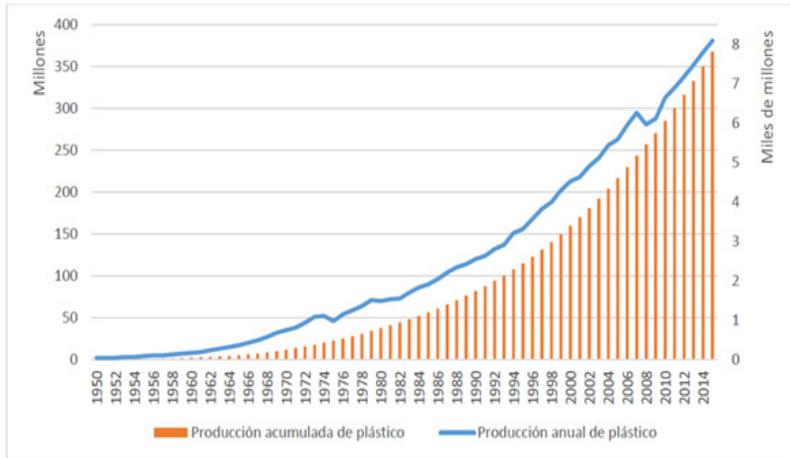


Figura 1. Producción acumulada de plástico a nivel mundial, en millones de toneladas métricas anuales (1950-2015)³

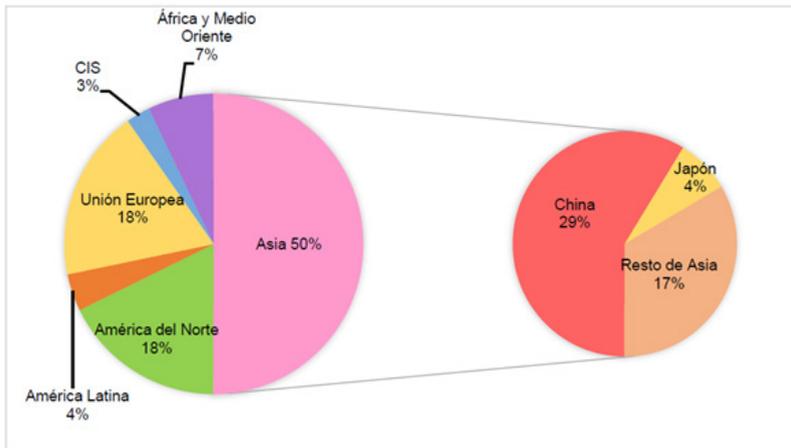


Figura 2. Producción mundial de plástico por regiones económicas (2017)

El consumo de los plásticos tiene una relación directa causal con su descarte. Se puede calcular el consumo mundial del plástico mediante el estudio de la producción de residuos plásticos en el mundo (Figura 3) (ONU, 2018), la cual varía según el sector industrial, ya que la generación de desechos depende del tiempo de vida de los productos. En la industria de

³ La fuente de esta y todas las demás figuras se encuentra en el listado de referencias de figuras, al final de esta investigación.

los empaques, es de 6 meses, considerando el más corto; seguirían los productos de plástico con una vida útil de 3 años y, por último, el sector de la construcción, donde el plástico tiene una vida útil aproximada de 36 años (Fernández y Sánchez, 2019). Si bien la idea original del uso del plástico fue que cumpla un tiempo de vida más prolongado debido a su resistencia, en la actualidad se emplea principalmente en los productos de un solo uso, de los cuales el 40% son desechados luego de 30 días (Schächtele, 2019). Los plásticos de un solo uso o plásticos desechables son los más empleados en nuestra vida cotidiana: bolsas de compras, envases de alimentos, botellas, pajitas, recipientes, vasos y cubiertos (ONU, 2018). El ser humano utiliza el plástico en distintos objetos, pero el más perjudicial es el empleado en estos productos de un solo uso, que representan el principal contaminador del mar.

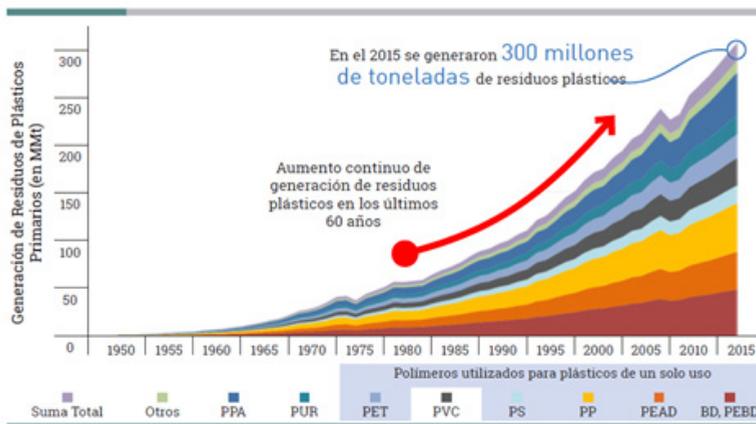


Figura 3. Generación mundial de residuos de plásticos primarios (1950 – 2015)

Respecto a la gestión de estos residuos, según un estudio realizado por Hanna Ritchie y Max Roser, denominado *Contaminación Plástica*, antes de 1980 los residuos plásticos solamente eran desechados; fue a partir de este año que empezó su incineración y reciclaje (Fernández y Sánchez, 2019). Datos actuales indican que el 79% de los residuos plásticos son arrojados al medio ambiente, incluyendo botaderos formales e informales; mientras que un 12% son incinerados y solo el 9% reciclados (Figura 4) (ONU, 2018). En relación a este panorama desolador, actualmente se están buscando nuevas medidas. Por ejemplo, las cinco categorías de gestión de residuos de la Directiva Marco de Residuos de la Unión Europea tienen como base —y categoría más importante— a la prevención, seguida de la

reutilización, el reciclaje, la valorización energética (es decir, considerar al plástico como combustible) y, por último, a la eliminación en los botaderos, algo que se quiere evitar (Figura 5) (Iñiguez, 2019).



Figura 4. Disposición de todos los plásticos generados (hasta el 2015)



Figura 5. Jerarquía europea en la gestión de residuos

Como se mencionó anteriormente, los residuos plásticos mal gestionados van a parar a las playas, mares y océanos del mundo. Estos residuos provienen de las costas de 192 países que tienen salida al Pacífico, Atlántico, Índico, Mediterráneo y Mar Negro; países que en el 2010 generaron 99.5 millones de toneladas de residuos plásticos costeros, de los cuales 8 millones acabaron en el mar (Jambeck en Iñiguez, 2019). Si bien estos residuos llegan a las costas por actividades marítimas como el comercio, el transporte y la recreación, o también por el arrastre del viento, lo cierto

es que la vía de mayor impacto son los ríos que desembocan en los mares: trasladan entre 0.41 hasta 12.7 millones de toneladas de residuos plásticos al año. En el mundo, son 10 los ríos que arrastran plástico; 8 de ellos pertenecen al continente asiático y contienen, además, residuos plásticos importados de Estados Unidos y la Unión Europea (Figura 6) (Schächtele, 2019). Ya en el mar, estos desechos se diseminan y conforman la denominada “isla de plástico” identificada en 1997 en el Pacífico Norte, la ocupación de suelos marinos identificada en 2009, y la invasiva presencia de microplásticos en las aguas marinas de todo el planeta, hallazgo del 2013. Hoy en día, la isla de plástico —ahora denominada mancha de plástico— tiene una extensión de 1.6 millones de km² (Fernández y Sánchez, 2019); sin embargo, no es la única, ya que en cada océano se han formado otras islas de plástico.

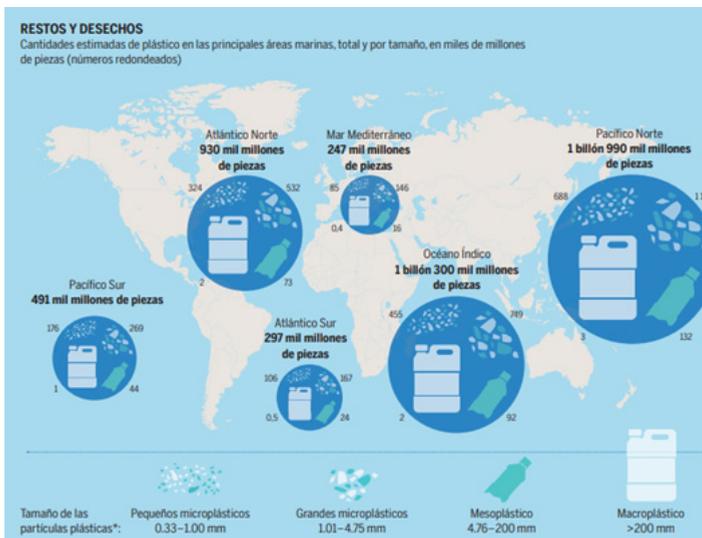


Figura 6. Restos y Desechos

1.2 En el Perú

El mar peruano, denominado Mar de Grau, era indicado en el documento *Diagnóstico Ambiental del Perú* —el cual daría pie a la fundación del Ministerio del Ambiente— como una de las áreas pesqueras más importantes para el siglo XXI, por tener un gran recurso alimenticio y ser un espacio de fuente de empleo y de ingreso económico para el país (Brack *et al.*, 2008), sin embargo, actualmente el mar peruano no es ajeno a la contami-

nación por residuos plásticos, convirtiéndose esto en una problemática importante ya que amenaza las áreas costeras, los ecosistemas marinos, los lugares Ramsar⁴, las actividades económicas marítimas y la actividad turística (McKinley *et al.* en USAID, 2020). Si bien la contaminación por plástico se desarrolla en el mundo a partir de la mitad del siglo XX, las acciones tomadas en el Perú son recientes. El Ministerio del Ambiente fue fundado en el 2008 con el principal objetivo de velar por los intereses ambientales del país. En el 2018, diez años después de su creación, se ha dictaminado la primera ley reguladora del plástico. Esta lentitud en los estudios ecológicos, demuestra el poco interés que existe para atender un tema tan urgente como la problemática de la contaminación del mar por residuos plásticos en el Perú.

En el país, la producción del plástico no se considera una gran industria a comparación de los países asiáticos y americanos, pero sí se tiene una gran demanda de este material. Un estudio realizado por el Instituto de Estudios Económicos y Sociales (2019) indica que el sector de mayor demanda de plástico es la industria de la construcción con 22%; le siguen el sector del comercio empresarial con un 13%, el de fabricación de productos con 9%, la industria de bebidas no alcohólicas con 7%, el sector de la industria química con 4% y, finalmente, la industria de la belleza y limpieza con 3%.

Respecto al consumo de plástico en el Perú, según el Ministerio del Ambiente (2018) el ciudadano peruano es usuario de 30 kilos de plástico al año, aproximadamente, cifra que iba en aumento debido al consumo de 3 mil millones de bolsas plásticas anuales. Como un ejemplo específico: solo en Lima y Callao se generan 886 toneladas de residuos plásticos cada minuto. En vista de esta situación, el Gobierno del Perú dictamina en el 2018 la Ley N° 30884, “Ley que regula el plástico de un solo uso y los recipientes o envases descartables”, la cual tiene el objetivo de disminuir y prohibir la utilización de los plásticos de un solo uso con la finalidad de hacer valer el derecho de las personas de poder vivir en un ambiente equilibrado y saludable (El Peruano, 2018). Sin embargo, debido a la coyuntura de la pandemia causada por la covid-19, el uso de productos descartables de plástico como los envases y botellas, así como mascarillas,

⁴ Se denomina lugares Ramsar a los humedales protegidos de interés internacional, determinados en la Convención de Ramsar (Ramsar, s. f.).

protectores faciales, guantes, trajes de protección, entre otros, que eran de uso obligatorio para la ciudadanía y el personal de salud, cuadruplicó la cantidad de desechos (Saadat en Flores, 2020) (Figura 7).



Figura 7. Residuos plásticos en las calles de Lima durante el periodo de la covid-19 (agosto, 2020)

La mala gestión de los residuos plásticos en el Perú es un factor más que tiene consecuencias en el mar peruano. A pesar del evidente crecimiento de producción de este material, no se han implementado acciones de gestión de residuos. En relación a esto, el Minam indicó que en el 2016 se generaron 708 mil toneladas de plástico en el Perú, de las cuales el 43.7% fueron eliminadas de manera inadecuada; además de una estimación de reciclaje muy baja: 1.9% (USAID, 2020). Las consecuencias de esto

se evidencian en un estudio que demostró la presencia de microplásticos en cuatro playas de la costa peruana. La investigación dio por resultado que dentro de 1 m² de playa arenosa se encontraron microplásticos duros mayores a 1 mm: la playa Vesique presentó 40 elementos; la playa Albúfera de Medio Mundo, 4.67 elementos; la playa Costa Azul de Ventanilla, 463.33 elementos; y, por último, la playa El Chaco, 11.33 (Purca y Henostroza, 2017). Diversos estudios han servido para identificar el impacto de estos residuos plásticos en el mar peruano. En el 2019, se investigó la presencia de microplástico en el contenido estomacal del pez lisa, una especie muy consumida por el ciudadano peruano. El análisis arrojó que dos de los tres especímenes estudiados tenían presencia de residuos plásticos en sus estómagos (Gavilán, Ortiz, Aranda y Flores, 2019) (Figura 8).



Figura 8. Imágenes de fragmentos de microplásticos encontrados en el estómago del pez lisa

1.3. Las causas dentro del texto *Confusión de colores*

Como se mencionó anteriormente, el eje discursivo de la contaminación del mar por residuos plásticos proviene del texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos, ya que dentro de la historia estos residuos ocupan el mar, espacio que los personajes describen como un lugar mágico, de libertad, recreación y vida; una imagen que se desbarata debido a la presencia del residuo plástico.

Las causas de esta contaminación son una incógnita que progresivamente será revelada durante el desarrollo de la trama, como resultado de un accionar. En el mundo real, es consecuencia de la acción del ser humano, de la producción, consumo y mal descarte de los residuos plásticos. En el universo dramático del texto, estos aspectos de la realidad son puestos en evidencia sugiriendo las causas y el origen de la presencia de este material en el mar.

Aspectos como la producción y el consumo son referenciados por los personajes Marrón y Turquesa, quienes indican venir de una ciudad cercana al mar. Precisamente, las ciudades costeras, que concentran mayor población e industria, son las principales generadoras de residuos plásticos que terminan en el mar. Además, Marrón y Turquesa, como personajes de la ciudad, van descubriendo que los objetos que utilizan son de plástico, es decir, descubren que son consumidores de plástico. De esta manera, se hace referencia a que el lugar de origen de este residuo es la ciudad, donde al parecer abunda este material, tanto así que lo desechan rápidamente.

Por otro lado, el descarte del plástico es referenciado por el personaje Azul. En un comienzo, Azul se encuentra de viaje buscando el mar, buscando lo que perdió en su hogar. Posteriormente, al encontrar el mar contaminado, revela que su río tiene los mismos residuos que ahora descubre en el mar, que por ello emprendió su viaje. Esto hace referencia a que uno de los factores de la contaminación del mar por residuos plásticos es la mala gestión de su descarte, razón por la cual van a parar a los ríos, una de las vías de mayor ingreso de estos elementos al mar.

2. Consecuencias en el medio ambiente, en las especies marinas y en los seres humanos

La contaminación del mar por residuos plásticos es consecuencia de la acción del ser humano. El plástico como contaminante en el mar ocasiona efectos desastrosos al equilibrio del medio ambiente y a las especies marinas. El ser humano también se encuentra vulnerable, pero al parecer no es consciente o no quiere ver la magnitud del problema que lo involucra. Si bien se tiene en cuenta que esta contaminación puede traer consecuencias en el ámbito económico y comercial, la presente investigación pone énfasis en las consecuencias dañinas al medio ambiente, la vida marina y la salud humana. Por ello, se expondrán a continuación, ya que es importante reconocer los efectos del plástico tanto en el medio ambiente como en los cuerpos de los seres vivos. Además, se incluyen también las consecuencias benéficas para las personas, pues este trabajo no busca estigmatizar al material plástico, sino que el ser humano reflexione sobre su relación nociva con este residuo como resultado de una forma de vida insostenible y normalizada.

2.1 Consecuencias en el medio ambiente

Se ha identificado que el plástico tiene impactos desfavorables para el medio ambiente de forma global en todo el planeta.

Si bien se tiene consideración del daño específico que hace la fabricación, uso y desechos del plástico sobre los ecosistemas marinos y en los seres humanos, también existe un daño global como el calentamiento global. Según el Acuerdo Climático de París del 2015, para evitar el calentamiento global se debe evitar la subida de la temperatura del planeta por debajo de los 2 °C, algo que los expertos indicaron se podría lograr si se disminuye las emisiones de Gases de Efecto Invernadero (GEI) en un 45% para el 2030. Sin embargo, el plástico es uno de los elementos que mayor GEI produce en el mundo, esto debido a su composición a base de combustibles fósiles. Los GEI como el dióxido de carbono, metano entre otros, son generados desde la fabricación del plástico, su transformación, su incineración y descomposición en el medio ambiente (Schächtele, 2019).

De esta manera, el residuo plástico no solo es un contaminador del sistema marítimo sino también un factor que contribuye al calentamiento global y por ende al cambio climático, que se manifiesta en subidas y bajadas extremas de temperatura, afectando ecosistemas y seres vivos.

2.2 Consecuencias en el ecosistema marino y las especies

El plástico atraviesa un recorrido de fabricación y consumo, hasta ser desechado, después da a parar al mar y a los océanos, presentándose como un contaminante al cual nos referimos como residuo plástico, también denominado “basura marina”. El Programa para el Medio Ambiente de las Naciones Unidas denomina “basura marina” a cualquier elemento fabricado o procesado, por lo general de consistencia sólida y resistente, que es desechado en el mar (Rojo-Nieto y Montoto, 2017), considerando al plástico como el 80% de la basura marina de todo el mundo. Estos residuos se dividen en macroplásticos y microplásticos, y son los causantes de los daños al ecosistema marino y a las especies marinas.

Una de las consecuencias de la presencia de los macroplásticos es el enredo, en un estudio realizado por Gall y Thompson en el 2015 indica que

la cifra de especies afectadas por enredo fue de 693 de las cuales el 17% son especies amenazadas o casi amenazadas por el IUCN (International Union for Conservation of Nature). Entre las especies afectadas están las ballenas, focas en la Antártida y Alaska, alcatraces en España, pulpos en Japón, cangrejos de Estados Unidos y entre otros. Estas especies sufren el enredo de sus cabezas o aletas y se agrava más cuando este se encuentra en crecimiento. Es el caso de especies como las focas que debido a su corta edad son juguetonas y que al jugar con los residuos plásticos quedan enredadas. Por otro lado, las aves marinas también sufren de enredo debido a la búsqueda de elementos para la construcción de sus nidos que terminan por enredarse con los residuos plásticos (Rojo-Nieto y Montoto, 2017) (Figuras 9 y 10).

En el Perú se registró un caso presentado en Tacna, publicado por el Ministerio de Agricultura (2015). Una tortuga (*Caretta caretta*) fue encontrada con una lesión en la aleta que le estaba produciendo una infección ósea a consecuencia del enredo con un costal de plástico. El animal fue rescatado por especialistas de la Administración Técnica Forestal y de Fauna Silvestre (ATFFS) Moquegua-Tacna, oficina descentralizada del Servicio Nacional Forestal y de Fauna Silvestre (SERFOR).



Figura 9. Tortuga atrapada en una red



Figura 10. Cigüeña atrapada en una bolsa

Otra de las consecuencias más recurrentes es la obstrucción de las vías respiratorias y digestivas por la ingesta de residuos plásticos. Se calcula que esto afecta a cientos de especies marinas, pues ellas confunden al plástico con sus presas (ONU, 2018).

En estudios recientes se indica que la cantidad de aves, tortugas y mamíferos marinos afectados por ingestión de plásticos ha aumentado de 143 a 233, siendo las aves las más afectadas por la presencia de estos en sus colonias. Esto se debe a la manera en cómo se alimentan, ya sea de la superficie o de las profundidades del mar, con ecolocalización como los delfines, por el olor como los albatros o por la vista; siendo la confusión el causante principal de la ingesta ya que el plástico se caracteriza por tener colores llamativos además de impregnarse del olor del fitoplancton. Las consecuencias pueden ser la muerte directa o daños en el funcionamiento de los organismos ya sea por obstrucción o por los efectos químicos del plástico, que dificultan la ingesta de nutrientes y la respiración (Rojo-Nieto y Montoto, 2017).

Un caso reciente de muerte por ingestión de plástico, es el de la ballena varada en Francia en mayo del 2021. La ballena, encontrada en la costa

sureste de Francia con salida al océano Atlántico, medía 5 metros de largo y según los expertos se encontraba delgada debido a una afección parasitaria que los 16 kilos de plástico en su estómago habían agravado causándole la muerte (Fischer, 2021) (Figura 11).



Figura 11. Ballena varada en Francia con 16 kilos de plástico en el estómago

Se ha identificado recientemente que el microplástico es una forma de plástico que tiene mayor impacto en el ecosistema marino y las especies marinas. El microplástico es el resultado de la degradación y fragmentación de los macroplásticos, residuos que tienen un tamaño de hasta 5 mm (Rojo-Nieto y Montoto, 2017) y pueden fragmentarse en nanopartículas, fragmentos de plástico de menos de 100 nanómetros (Lusher *et al.*, 2017). Los microplásticos se encuentran diseminados en los hábitats marinos del planeta y debido a las corrientes oceánicas llegan a ocupar las columnas de agua y las profundidades de los océanos (Rojo-Nieto y Montoto, 2017). Los mares con mayor presencia de microplásticos son: el mar Mediterráneo, los mares asiáticos del este y sureste y los mares de convergencia ecuatorial al norte del Atlántico y el Pacífico (Lusher *et al.*, 2017).

Debido a su tamaño, el microplástico representa un mayor peligro para el ecosistema marino y las especies. El plástico que ingresa por las costas no siempre llega a los llamados “parches de plástico”, sino que se fragmenta y se disemina por los océanos y, peor aún, va a parar a las profundidades de los mares (Espinoza, 2017). Como otros plásticos, el microplástico está compuesto de sustancias químicas que pueden desprenderse y atrapar

otras sustancias tóxicas o agentes causantes de enfermedades (Lusher *et al.*, 2017), algo que lo hace sumamente peligroso si es ingerido. De hecho, el fitoplancton y el zooplancton, especies base de mayor movimiento migratorio entre los ecosistemas marinos, ya ingieren microplástico (Figura 12), haciendo que este se traslade e inserte en las cadenas alimenticias de especies medianas como peces y crustáceos, así como también especies de gran tamaño (Rojo-Nieto y Montoto, 2017). Las consecuencias de la ingesta de estos microplásticos, referidas en estudios de especies expuestas a condiciones extremas, son problemas en la fecundidad, la supervivencia larvaria y el mal desarrollo de estos especímenes (Lusher *et al.*, 2017).



Figura 12. Plancton consumiendo plástico

2.3 Consecuencias en el ser humano

Aunque menos conocida, la contaminación del mar por residuos plásticos tiene consecuencias en la salud física de los seres humanos. Como lo indica la ONU (2018), estos residuos al ingresar al mar se enredan en los cuerpos de las especies marinas o son ingeridos, por ello los seres humanos son propensos a las toxinas del plástico, ya que son consumidores de especies provenientes del mar. Además, este no es el único medio donde el plástico representa una amenaza para el ser humano, pues se encuentra en telas, envases y embalaje de alimentos, los cuales por roce o condiciones de calor desprenden microplásticos o toxinas que se diseminan en el medio ambiente.

2.4 Consecuencias benéficas del plástico para el ser humano

Aunque el presente trabajo de investigación busca reflexionar sobre la contaminación por residuos plásticos, no pretende estigmatizar este material, ya que también ha tenido consecuencias beneficiosas para el ser humano, como en el campo de la salud. En la medicina, lo podemos encontrar como contenedor de fármacos e instrumentos, así como componente de prótesis y de implantes; sin embargo, no se tiene mucha información para su control, ni de su grado de toxicidad, punto importante que a la comunidad científica e industrial les corresponde investigar, para una mejor implementación del plástico (Luna, 2018) (Figura 13).



Figura 13. Valentino y su prótesis de mano personalizada

2.5 El residuo plástico: síntesis identitaria del ser humano, la sociedad de lo descartable

En síntesis, la procedencia del residuo plástico guarda relación con el ser humano, así como las consecuencias sobre el medio ambiente, las especies marinas y sobre él mismo. Por otro lado, este material es también un reflejo de la forma de vida del ser humano actual. Las personas nos hemos adaptado al plástico de tal modo que no somos conscientes de qué tanto se ha insertado en nuestros espacios, nuestros cuerpos y en nuestra forma de vivir y relacionarnos.

Es evidente que hemos adoptado al plástico como el material característico de nuestra época, el objeto que mejor representa nuestra forma de vida actual y a nosotros mismos. Interpretando al individuo y a la sociedad

actual afectada por la producción industrial, la comercialización, la moda y el consumo de masas, este se caracteriza por el individualismo, la autosatisfacción, la frivolidad, lo superfluo y lo efímero; características que han trascendido en la forma de relacionarnos con la familia, la sociedad, con los objetos y con la naturaleza (Lipovetsky y Charles, 2008).

De este modo, el residuo plástico encontrado en ríos, lagos y mares, no solo representa un objeto inservible, sino también a un ser humano que ha perdido el lazo con la naturaleza, con su origen ancestral. En la Figura 14, puede apreciarse la imagen de una familia que recibe con mucha alegría productos plásticos.



Figura 14. Una vida de usar y tirar

CAPÍTULO III

El espacio-apropiación

En este capítulo se desarrollará el eje de forma: el espacio-apropiación, mediante el cual se plantea la propuesta de espacio escénico para visibilizar la contaminación del mar por residuos plásticos como consecuencia de una forma de vida del ser humano.

Comenzaré indicando que espacio-apropiación es el nombre que atribuyo al espacio que resultará de la conceptualización de propuesta de espacio escénico, a partir del concepto de apropiación: acción-transformación e identificación simbólica, desarrollado por Enric Pol. De esta manera, este capítulo da a conocer los elementos que me llevaron a determinar el concepto de apropiación como punto de partida para la conceptualización del espacio escénico. Asimismo, se explica cómo los componentes de este concepto se insertan dentro de la propuesta de espacio escénico, y se describe el espacio-apropiación como puesta en escena, es decir, como síntesis de la interpretación del texto *Confusión de colores* y de la propuesta de espacio escénico.

1. Apropiación

El punto de partida para el desarrollo de una propuesta de espacio escénico puede surgir de conceptos y premisas inimaginables e infinitas, hasta el mismo proceso de conceptualización no tiene una estructura fija. Si bien durante mucho tiempo el espacio escénico era determinado por las acotaciones de espacio y tiempo de los textos dramáticos, hoy en día los conceptos que la estructuran se pueden extratextualizar: pueden provenir desde fuera del texto. En ese sentido, el texto conjuntamente con la premisa a elegir es la base para poder plantear el espacio escénico que contenga un discurso sobre un tema que llegue al espectador de la mejor manera en un contexto actual.

La propuesta de espacio escénico para el texto *Confusión de colores* parte del concepto de apropiación, que proviene de la psicología ambiental. Este concepto de Enric Pol (1996) señala que el ser humano, como ser animal complejo, maneja una dinámica territorial innata debido a que necesita definir ciertos referentes para orientarse y construir su propia

identidad, para sí mismo y para con los demás, creando un mundo de significados sobre su entorno; de esta manera, el espacio que en principio le parecía “vacío” y sin sentido, se ha convertido por su acción en un lugar de cultura, identidad y con sentido. Pol profundiza en este concepto, desarrollando el modelo dual cíclico de la apropiación, que se compone de acción-transformación y de identificación simbólica. Considero pertinente este modelo para plantear en escena la relación del ser humano con el residuo plástico y visibilizar el problema de la contaminación del mar que ocasiona.

2. El residuo plástico como actante-oponente

Debido a la presencia transversal del residuo plástico, tanto en la realidad como en el universo dramático de la obra *Confusión de colores*, este se percibe como un ente vivo; su forma de desplazarse por el medio ambiente y su impacto, lo hacen parecer un objeto que tiene vida propia, que nos rebasa a nosotros mismos. A partir de una mirada dramatúrgica y de análisis actancial, el residuo plástico provoca el conflicto de la acción dramática en *Confusión de colores*, pues es el único elemento que ocupa la función de actante-oponente. Por ello, debido a su comportamiento como ente vivo (cuando en la realidad es una representación del ser humano) y a su rol oposicional en la acción dramática, se define al residuo plástico como actante-oponente.

3. El concepto de apropiación de Enric Pol para reflexionar sobre el residuo plástico como extensión del ser humano

El material plástico no solo se ha insertado en nuestra economía, el ecosistema marino, las especies marinas y, por extensión, en nuestro cuerpo; sino también, en nuestro modo de vida, en la forma en que nos relacionamos con uno mismo, con los otros y con la naturaleza, llegando a ser el residuo plástico una representación de nosotros mismos. Era necesario encontrar un concepto que me permitiera reflejar esta realidad a través del tratamiento del espacio, para una nueva interpretación de la obra *Confusión de colores*; y así mismo, plantear la relación recíproca entre el residuo plástico y el ser humano.

En un principio, la premisa fue concebir al residuo plástico como huella del ser humano, pues entendía la huella como signo para poder conocer la existencia de algo o alguien. Efectivamente, la “huella ecológica” es un término que sirve como indicador de la acción del ser humano sobre el medio ambiente, tanto lo creado por su mano como lo que desecha (Martínez, 2007). Sin embargo, esto pone énfasis en una relación unidireccional, en la acción transformadora del ser humano sobre el medio ambiente, y no desarrolla la relación simbólica entre este y el residuo plástico. Se optó, entonces, por el término transformación, pero debido a su generalidad y a la falta de un componente simbólico, también se dejó de lado. Por este camino, sin embargo, llegué al concepto de apropiación de Enric Pol, que se compone de acción-transformación y de identificación simbólica, conteniendo el enfoque adecuado para proponer la relación transformadora y simbólicamente recíproca del ser humano con el residuo plástico y con su influencia en el espacio.

El concepto de apropiación de Enric Pol puede rastrearse desde Karl Marx. A partir del desarrollo industrial, se dieron cambios importantes en la conducta del ser humano, surgiendo pensadores de la sociedad como Marx que, aunque no emplea explícitamente el término “apropiación”, de alguna manera habla sobre ello. Según estudios preliminares realizados por Torres (2015), la apropiación es una acción de posesión o poder sobre algo o alguien, que deviene en una propiedad (capital). Como resultado de esta reflexión con enfoque económico-social, la apropiación es entendida como acción de transformación y de poder, ya sea de la naturaleza, de un objeto o de un individuo. Aunque Marx ponía énfasis en el componente transformador, también desarrolla un componente simbólico: la alienación (pérdida de la identidad). En la época de la industrialización, los obreros transformaban la materia prima para llegar al objeto resultante (producto), lo que no implicaba que tuvieran poder sobre este (que fuera de su propiedad). Surgió, entonces, el problema de la alienación: el ser humano no se sentía identificado con el objeto producto de su accionar, pues su trabajo pertenecía a la clase burguesa, se le negaba tener poder sobre su trabajo.

Es así como, dentro del ámbito de la economía-social, Karl Marx desarrolla implícitamente el concepto de apropiación, que se extrapola hasta llegar a la psicología-ambiental con Enric Pol. Según Lefebvre (en Pol, 1996),

quien revisa minuciosamente el trabajo de Marx, la apropiación implica un proceso de la vida cotidiana del ser humano que va en contra de la alienación. Es decir, la apropiación no solo se da en un contexto de manufactura y transformación de materia prima; sino también, en diferentes momentos de nuestra vida cotidiana, abarcando cualquier ámbito del ser humano y de la sociedad en espacio y tiempo. De esto trata Korosec (en Pol, 1996), para quien la apropiación es un proceso complejo, definido con las siguientes consideraciones:

- Apropiación es un proceso donde el ser humano se construye a sí mismo mediante sus acciones. Idea que pone énfasis en la acción.
- Apropiación no significa necesariamente dominio legal; es, sobre todo, el dominio de los significados sobre los objetos. Idea que pone énfasis en la significación.
- Apropiación es algo aprendido históricamente, implica un proceso social y también las habilidades y actitudes de cada individuo; no está ligado a la posesión de recursos o bienes.
- La apropiación siempre está presente dentro de los fenómenos socio-culturales.
- Apropiación no es adaptarse, sino una aptitud dependiente del desarrollo de socialización y educación de un individuo.
- La apropiación es diferente en cada individuo de acuerdo a su cultura.
- La apropiación es un proceso condicionado por el tiempo, por ello se debe considerar el cambio del ser humano en el tiempo, como también el cambio del objeto y del espacio.
- Y finalmente, la apropiación es un proceso de interacción del ser humano con su medio externo (vivencia, interiorización y subjetividad).

Para estudiar la relación del ser humano y el espacio, sin embargo, Enric Pol toma como punto de partida el concepto de María José Chombart de Lauwe (en Pol, 1996):

Apropiarse de un lugar no es solo hacer de él una utilización reconocida sino establecer una relación con él, integrarlo en las propias vivencias, enraizarse y dejar la propia impronta, organizarlo y devenir actor de su transformación. Puede ser también acotarlo para limitar el acceso solo a los elegidos, aceptados, y con ello diferenciarse de los demás, situar su lugar en la sociedad, especificándose y oponiéndose. (p. 20)

De esta manera, Pol propone un modelo dual para la apropiación, con dos componentes conceptuales inseparables que pueden explicar todos los enfoques; siendo la apropiación la relación intrínseca entre la acción-transformación y la identificación simbólica (Figura 15).

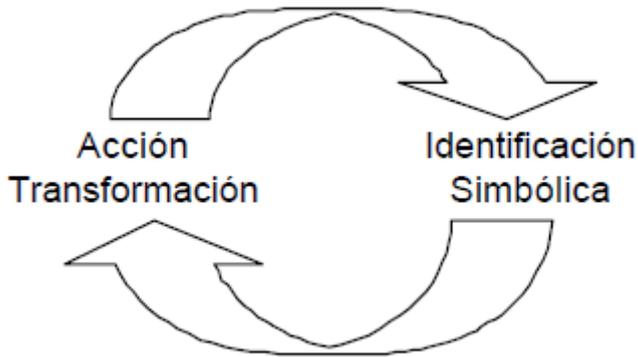


Figura 15. Modelo dual de la apropiación

Resulta necesario entender el modelo dual de la apropiación para la conceptualización del espacio escénico y para su posterior aplicación. En primera instancia, la apropiación como acción-transformación resulta de una conducta territorial que es innata al ser humano, y se evidencia en la transformación de objetos, espacios y de la misma realidad, ya sea directa o indirectamente, de forma sencilla o compleja. En segunda instancia, la apropiación como identificación simbólica implica procesos cognitivos, afectivos e interactivos, de donde resulta un vínculo simbólico entre el ser humano y el espacio, es decir: termina por identificarse con su entorno. Para aclarar esto, recorro a un ejemplo de Pol: un sujeto se encuentra en una estación de tren, espera ver pasar el vagón donde pintó un grafiti hace mucho tiempo, aunque su acción transformadora (el grafiti) ya no se distinguía bien, el simple hecho de ver el vagón lo hacía sentirse vivo, además de causar en él un sentido de identificación simbólica en relación a ese espacio; el sujeto sentía que ese lugar le pertenecía y que él pertenecía a ese lugar.

Haciendo una analogía entre este ejemplo y el residuo plástico como representación del ser humano, por un lado, el sujeto del ejemplo se apro-

pia del espacio-estación a través del grafiti, su acción transformadora sobre el espacio; y reconoce al grafiti como una extensión de él mismo que origina un sentido de pertenencia con respecto a la estación del tren. Por otro lado, el ser humano se dirige al mar como un lugar de esparcimiento, pero de esta incursión el único objeto que deja es el residuo plástico que vendría a ser su acción transformadora sobre el espacio-mar; sin embargo, en una nueva visita, la misma persona no se reconoce en el residuo plástico, es decir, no se identifica simbólicamente con este objeto ni con el mar, ahora contaminado. El modelo dual de apropiación de Enric Pol, entonces, evidencia la desvinculación del ser humano con el residuo plástico y con la contaminación del mar a causa de este material.

3.1 La apropiación como constructor de un sentido ético sobre la naturaleza o el espacio-mar

El concepto de apropiación de Enric Pol nos puede ayudar a entender que el residuo plástico es un objeto que nos representa; de esta manera, también posibilita el desarrollo de un sentido ético en la forma de relacionarnos con la naturaleza.

Según varía el enfoque del ser humano sobre el mundo, y consecuentemente su manera de apropiar, así mismo existen diferentes modos para apropiarse de la naturaleza. En la cultura occidental, a partir del siglo XVII, el enfoque se torna antropocentrista y el ser humano se convierte en el centro de todo. Más adelante, con la industrialización y el consumo de masas se desarrolló un enfoque mercadocentrista o capital-centrismo (Castillo *et al.*, 2017), el cual ha originado que todo lo conocido por el ser humano sea susceptible de convertirse en mercancía y ponerse a la venta. Esto se refleja en la explotación desmedida de los recursos naturales para su comercialización, los mismos que son percibidos como inacabables. En esta misma línea, la presencia del residuo plástico que destruye la naturaleza evidencia que el ser humano no siente ningún vínculo con ella y que carece de sentido ético para su cuidado. Precisamente, desde un punto de vista ético, la relación entre el ser humano y la naturaleza como espacio podría considerarse fragmentada, pues además de no identificarse con ella, el ser humano la percibe como un producto externo a sí mismo, un producto que puede adquirir por un tiempo para su recreación, disfrute, posesión de recursos y como imagen de fondo en sus postales.

Esta desvinculación del ser humano con la naturaleza, instaurada por el enfoque mercadocentrista, puede repararse con el enfoque de apropiación de Enric Pol, que ayudaría a crear un sentido ético entre el ser humano y la naturaleza, convirtiéndolos en unidad indivisible y así apoyando en su preservación. En efecto, la apropiación como dinámica territorial considera al ser humano y al espacio como unidad indivisible, desde el modelo dual de la apropiación, donde el componente acción-transformación es la forma de apropiación básica y recurrente ya que implica la utilización y transformación del espacio, deviniendo en la identificación simbólica que permite al ser humano identificarse con su espacio como uno solo. Para explicar esto, recorro a otros ejemplos de Pol (1996): aprender las partes de un árbol, como en algunos “programas de educación ambiental”, está lejos de construir un sentido ético en relación al medio ambiente, pues no basta con conocer sobre la naturaleza como elemento externo, sino que es necesario que el ser humano se identifique con ella como uno solo; por otro lado, el contenido de un afiche donde un niño muestra un eslogan que dice “El medio ambiente soy yo”, sigue el lineamiento que propone Pol, enfoque que puede sustentar un sentido ético para la preservación de la naturaleza, pues si la consideramos parte integral del ser humano, degradarla implica también la vulneración de este y otros seres vivos.

En los últimos años existe el debate de cómo jurídica y reglamentariamente se podría dotar a la naturaleza de derechos como sujeto de vida, para cambiar el actual paradigma de derechos sobre la naturaleza (Castillo *et al.*, 2017), como la extracción de mineral, la tala indiscriminada de árboles, la pesca ilegal de especies marinas, la contaminación por mala gestión de residuos plásticos, entre otros.

En consecuencia, la apropiación como concepto para la propuesta de espacio implica un cambio de sentido ético y filosófico sobre la naturaleza. En un primer punto, la identificación simbólica como herramienta para construir un sentido ético respetuoso del medio ambiente, pondría en cuestionamiento la identificación del sujeto: con la naturaleza llena de vida o con el residuo plástico, objeto que degrada las condiciones ecológicas. En un segundo punto, percibir la naturaleza como ente vivo trascendente al tiempo, nos permite considerarla el medio por el cual nos relacionamos con los demás seres vivos y personas, no solo de hoy, sino

también del mañana, aquellos que vienen después de nosotros y que heredarán el mundo que estamos construyendo o destruyendo. Por último, en un contexto donde se habla de inclusión y de igualdad, apropiarnos de la naturaleza de manera respetuosa y que esto sea el reflejo de nosotros mismos, implica hacer valer el derecho a buenas condiciones de vida de los seres vivos, especies marinas y de los propios seres humanos.

4. La apropiación: acción-transformación e identificación simbólica para la propuesta del espacio escénico

Para comprender cómo el concepto de apropiación nos permitirá identificarnos simbólicamente con el mar y reflexionar sobre nuestra relación con el residuo plástico, es necesario desarrollar cada componente que, a su vez, contiene interacciones conceptuales, como se muestra en la Figura 16. A continuación, se describen los componentes conceptuales pertinentes para la propuesta de espacio escénico.

Una característica macro del modelo dual de la apropiación, es la secuencialidad. Los componentes acción-transformación e identificación simbólica se relacionan de forma cíclica, una da pie a la otra y viceversa, y esto se refleja durante toda nuestra vida. Según Pol (1996), la secuencialidad de la apropiación (Figura 17) es la prevalencia del componente acción-transformación sobre la identificación-simbólica en la etapa de la infancia; mientras que, en la etapa más adulta, en cambio, prevalece el componente de la identificación simbólica sobre la acción-transformación. Se tiene evidencia de cómo niños y adolescentes están transformando su entorno y su propio aspecto constantemente, debido a la búsqueda de su identidad; por el contrario, se puede observar cómo los adultos se niegan a dejar sus hogares o hacer un cambio transcendental en su aspecto y rutina, ya que sus referentes identitarios y simbólicos se encuentran enraizados en sus pensamientos. Debido a que los espectadores de la propuesta de espacio escénico son principalmente niños, resulta importante tomar en cuenta la prevalencia de la acción-transformación, sin dejar de lado el componente de la identificación simbólica, la cual es pertinente desde el punto de vista ético desarrollado anteriormente.

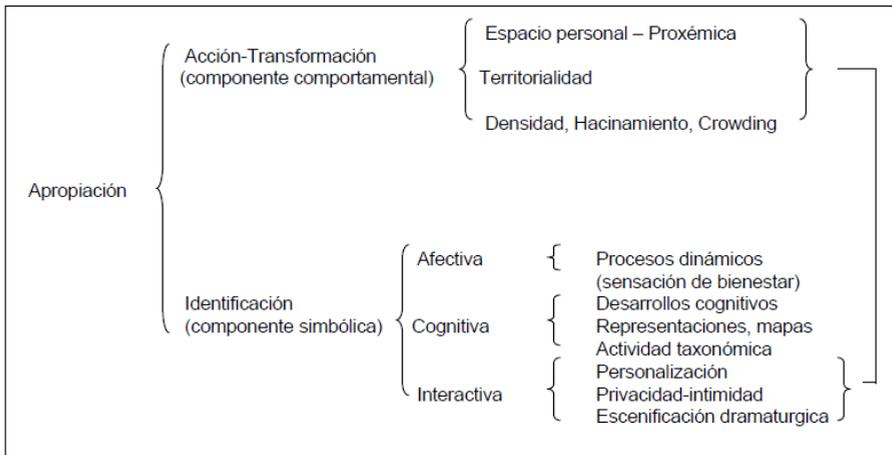


Figura 16. Componentes e interacciones conceptuales en la explicación de la apropiación

Figura 2.- Apropiación y ciclo de vida

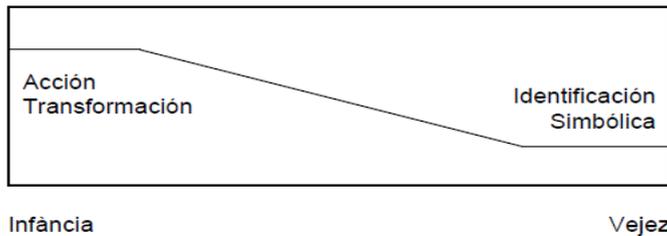


Figura 17. Apropiación y ciclo de vida

4.1 Acción-transformación y su implicancia en la propuesta de espacio escénico para un niño espectador

La acción-transformación es la forma predominante de apropiarse del espacio en la etapa infantil; una forma primaria y básica definida por la conducta territorial del ser humano, que se manifiesta en la marcación, ocupación y transformación del espacio, desde una manera sencilla hasta una más compleja. Se da en la dimensión física, para luego ascender a la dimensión simbólica. En consecuencia, en la experiencia escénica se pretende tener el control de la acción-transformación para así poder propiciar la reflexión del niño espectador sobre su relación con el residuo plástico.

El componente acción-transformación, que se vincula a la búsqueda de identidad como se ha indicado, también está relacionado con la territorialidad como defensa del espacio personal, lo que implica una configuración proxémica. Para determinar esto, Pol (1996) recurre a lo dicho por Brower, quien describe la territorialidad como una conducta delimitadora del entorno detonada por la percepción de amenazas; por otro lado, Korosec describe la territorialidad como una actitud de poder que consiste en permitir o negar el acceso de otros al entorno propio. En ambos casos, la proxémica, que implica el modo en que se usa, concibe y gestiona el espacio y las interacciones a partir de las distancias espaciales (Cestero en Fontela, 2013), es el factor que determina la territorialidad. En ese sentido, la acción-transformación de nuestro espacio se centra en la toma de distancia de aquello que reconocemos como amenaza, como es el caso de la contaminación del mar por residuos plásticos.

En función al tema de la contaminación del mar por residuos plásticos, la territorialidad como acción-transformación del espacio se convierte en defensa territorial; y la presencia del residuo plástico, en intrusión territorial. Realizada por Lyman y Scott (en Fontela, 2013), la tipificación de la intrusión territorial describe tres tipos: la violación, como el uso indebido del territorio ajeno; la invasión, como la intensión de adueñarse de un territorio; y la contaminación, que implica una invasión con rastros. En ese sentido, el residuo plástico es un objeto que amenaza a la naturaleza, pues la invade, la contamina y, de alguna manera, la violenta. Ha invadido el espacio-mar, el organismo de los seres marinos, el organismo del ser humano y también nuestro modo de vida.

En consecuencia, la acción-transformación en la propuesta del espacio escénico, va a involucrar, en la dimensión física, una clara oposición: por un lado, la intrusión territorial del residuo plástico, y por otro, la defensa territorial del niño espectador, que requiere de un componente simbólico que justifique su accionar. De esta manera, con el componente de la identificación simbólica, se cumplirá el ciclo del modelo dual de la apropiación y también detonará la reflexión del niño espectador sobre la contaminación del mar por residuos plásticos.

Habiendo determinado la pertinencia de la acción-transformación como territorialidad, entre defensa e intrusión desde la mirada de la proxémica,

es necesario tener en cuenta cómo estos elementos se relacionan con el niño espectador.

El niño, debido a que es un ser que está conociendo el mundo, desarrolla su sentido territorial y sus habilidades proxémicas a medida que va aprendiendo de la espacialidad. Es decir, el niño conoce y aprende el espacio a medida que lo recorre a través de su cuerpo y su capacidad cognitiva. En relación a esto se tiene la propuesta de tipificación escalar espacial según Brousseau, quien indica que se tiene tres tipos de espacio en relación al niño, el microespacio, el cual se compone de los objetos que se encuentran a la vista y susceptibles de ser manipulados por el niño, el mesoespacio, que se compone de los espacios medianamente mayores como el espacio de recorrido rutinario de casa a escuela o casa a parque y, por último, el macroespacio, en relación al espacio que es perceptible pero es menos probable recorrerlo, como lo puede ser la ciudad completa (Rubio y Rubio, 2015).

Esta clasificación ubica al niño como referente nuclear del espacio, el cual se irá expandiendo conforme avancen su aprendizaje territorial y su habilidad proxémica mediante su cuerpo y su cognición (Figura 18). Aplicar este planteamiento en la propuesta de espacio escénico, me permitirá identificar hasta qué rango espacial —partiendo desde el cuerpo del niño— se le podrá presentar al residuo plástico, para suscitar: la intrusión de este elemento y la defensa territorial del niño espectador.

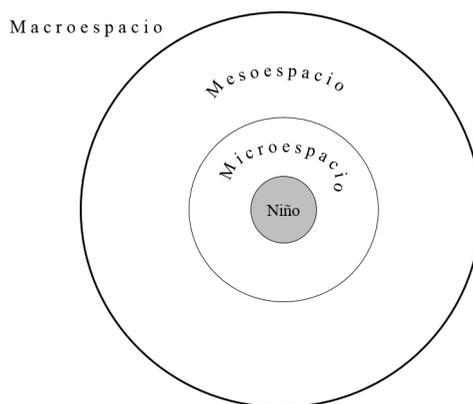


Figura 18. El microespacio, el mesoespacio y el macroespacio teniendo como núcleo el cuerpo del niño

En conclusión, como componente de la apropiación, la acción-transformación se reflejará en una relación de oposición territorial física: la intrusión territorial del residuo plástico —enmarcada por la proxémica— y la defensa territorial del niño espectador; además, para dirigir la forma en que se dan ambas, se establece en la propuesta del espacio escénico un microespacio, mesoespacio y macroespacio del niño en relación al espacio-mar.

4.2 Identificación simbólica y propuesta de espacio escénico para el niño espectador

Como se indicó anteriormente, para que se cumpla el ciclo del modelo dual de la apropiación, donde en este caso la acción-transformación está definida por la oposición entre la intrusión territorial del residuo plástico y la defensa territorial del niño espectador, es necesario que este se identifique simbólicamente con el espacio-mar, produciéndose entonces el sentido ético de la apropiación.

Si bien el niño es propenso a la acción-transformación, esto no lo desliga del componente de la identificación simbólica que, aunque inestable, también se encuentra presente. El componente de la identificación simbólica es el más complejo de la apropiación (Pol, 1996), pues implica procesos simbólicos, cognitivos, afectivos e interactivos, de manera que el ser humano determina un espacio como el lugar con el cual se identifica. Dentro del modelo dual de la apropiación, este componente ocupa, evidentemente, la dimensión simbólica, adonde se pretende introducir al niño espectador para poder causar la identificación con el mar, y con ello el cuestionamiento y reflexión del vínculo identitario con el residuo plástico. A continuación, señalaré los procesos de la identificación simbólica y su implicancia en la propuesta del espacio escénico.

La identificación simbólica se da a partir de procesos afectivos, cognitivos e interactivos necesarios para que el niño accione o transforme su entorno, tanto en el espacio escénico como en la realidad. Estos procesos se dan de la siguiente manera:

El proceso afectivo, proceso que implica una búsqueda de bienestar, que determina a un espacio como importante y que involucra procesos cogni-

tivos e interactivos. El proceso cognitivo, proceso que implica la elaboración, categorización y representación del espacio o mapas mentales, que tiene mayor estudio en el desarrollo genético y el estudio de la relación del niño y su entorno. Y, por último, desde el punto de vista del interaccionismo simbólico, el proceso interactivo, que nos remite a la personalización, adaptación y organización del espacio como: la adaptación del espacio en relación al sujeto, el control de las interacciones en el espacio y, el espacio como escenificación donde el sujeto asume uno o varios roles (Pol, 1996).

El proceso afectivo es el más evidente en los niños por su búsqueda de bienestar. Lugares como parques, áreas de esparcimiento y espacios naturales como el mar son sus preferidos, ya sea para pasear, jugar, explorar o socializar con otros niños. Esto se debe a las características de estos espacios, que se pueden considerar “espacios amigables”, en referencia a aquellos lugares inclusivos para niños, niñas y adolescentes, que ofrecen seguridad, confiabilidad y son interesantes para las actividades propias de los niños, respetando todos sus derechos (Ahualli *et al.*, 2015). Sin embargo, la contaminación por residuos plásticos puede afectar, degradar y hacer perder las buenas condiciones a un espacio amigable. Por ello, en la propuesta de espacio escénico, resulta importante propiciar un espacio amigable para representar al mar y para que el niño espectador pueda desplazarse, un espacio seguro e interesante que desarrolle en el niño un proceso afectivo, para de esta manera posibilitar la identificación simbólica con este espacio escénico que simboliza el espacio-mar.

Por su parte, el proceso cognitivo en el niño —en relación al espacio— implica la interiorización de información, su procesamiento y luego la organización o representación. La cognición del espacio se da mediante signos visuales, auditivos, olfativos y táctiles, durante la exploración del mismo; algo que depende del desarrollo cognitivo, psicomotriz, de la educación espacial y el punto de vista del niño (Rubio y Rubio, 2015). Siendo la vista y el cuerpo los medios más relevantes por los cuales va aprendiendo de su espacio, la evidencia de qué tanto ha aprendido se puede identificar a través de sus representaciones, por ejemplo, el dibujo. Como indican Piaget e Inhelder (en Rubio y Rubio, 2015), las imágenes mentales del espacio en los niños se desarrollan “a partir de los dos años, cuando la inteligencia adquiere una función simbólica que permite evocar objetos

sin verlos” (p. 1488). Por ende, en la propuesta de espacio escénico resulta necesario conducir el proceso cognitivo del espacio-mar mediante signos visuales, auditivos y táctiles que impulsen al niño a desplazarse en este espacio y conocerlo, permitiéndole crear imágenes mentales que propicien su identificación simbólica.

Por último, el proceso interactivo posibilitaría, desde el punto de vista de la interacción simbólica, la identificación con el mar por parte del niño, al asumir un rol dentro del espacio escénico. Evidentemente, el juego de roles y la escenificación son algo propio de los niños, quienes mientras juegan asumen roles como de doctor, maestro, papá o mamá, lo que complementan con la adaptación de su espacio, es decir, la escenificación. En relación al juego de roles, Martín (1992) determina cuatro fases para su realización: la primera, la motivación, donde se dan las condiciones para la participación del niño y el planteamiento del conflicto, que debe interesarle; la segunda, la preparación a la dramatización, donde un iniciador guía al niño en la dramatización, explicando el conflicto y determinando su rol a desempeñar; la tercera, la dramatización, donde el niño desempeña este rol a través de su improvisación física y su diálogo; y por último, la cuarta fase, el debate, donde el niño reflexiona sobre su rol desempeñado y sobre la solución al conflicto. Entonces, el proceso interactivo para la identificación simbólica dentro de la propuesta de espacio escénico, requerirá que se permita al niño espectador adentrarse en la escenificación del texto *Confusión de colores*, para que pueda involucrarse con el conflicto de la contaminación del mar por residuos plásticos y voluntariamente asumir un rol y una posición. Este aspecto no presentará mayores dificultades pues se sabe que el niño es muy participativo ante obras teatrales, tanto que rompe la barrera del escenario y de su espacio de espectador para adentrarse en la escenificación.

En síntesis, como componente de la apropiación, la identificación simbólica implica que el niño espectador se identifique simbólicamente con el espacio-mar, para que pueda tomar consciencia del daño que ocasiona el residuo plástico. En ese sentido, la propuesta de espacio escénico —en relación al espacio-mar— se caracterizará por: ser un espacio amigable donde el niño pueda jugar, desplazarse y socializar con otros niños; contener signos visuales, sonoros y táctiles que lo impulsen a movilizarse y lo ayuden a interiorizar imágenes mentales del espacio-mar; y, por último,

desde la perspectiva de representación escénica de *Confusión de colores*, ser un espacio que permita al niño adentrarse en la representación, para que pueda asumir un rol que lo lleve a entender el conflicto de la contaminación del mar por residuos plásticos.

4.3 La apropiación como experiencia estética de la puesta en escena

La experiencia estética a partir de la apropiación radica en la interacción activa del niño espectador, tanto en la dimensión física-sensorial como en la dimensión simbólica, frente a elementos físicos concretos y elementos simbólicos. El componente acción-transformación implicaría la interacción física, proxémica y territorial entre el niño espectador y el residuo plástico; mientras que el componente de la identificación simbólica implicaría la interacción del niño espectador con signos visuales, sonoros y táctiles que evoquen al espacio-mar. Ambas interacciones están concebidas dentro de un mismo espacio, donde el espacio de expectación y el de representación se transformen a consecuencia del desarrollo del hecho escénico.

Describir un espacio donde no existen límites espaciales entre la representación de la acción dramática y la expectación del niño espectador puede resultar difícil; sin embargo, la experiencia estética de la apropiación se sintetiza en lo dicho por Marchán Fiz (en Belén, 2010): “Asistimos, pues, a la inmersión del espectador (...) en un tiempo real pero virtualmente. Estamos, por tanto, ante una participación del sujeto que no solo afecta a la obra o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma” (p. 2), una referencia a las artes contemporáneas como la instalación, el happening y la performance, artes donde se espera la activa participación estética y reflexiva del espectador. La conceptualización del espacio escénico a partir de un concepto como la apropiación del espacio, de enfoque sociológico, me ha llevado a plantear que el espectador irrumpa en el espacio de representación, por lo que cabe la posibilidad de aproximarnos a las características de estas formas artísticas de manera espontánea; además, la confluencia de diferentes lenguajes artísticos dentro del teatro —para su construcción—, es algo que en mi trabajo se ha vuelto pertinente. En consecuencia, recurriré a conceptos formales distintos para describir mi propuesta de espacio-apropiación.

La puesta en escena, desde una concepción amplia, es el conjunto de los medios de interpretación, como la escenografía, iluminación, música y actuación; y desde una concepción estrecha, es la actividad de organizar dentro de un espacio y tiempo todos los elementos para la representación escénica (Veinstein en Pavis, 1998). En ese sentido, la experiencia estética se da a partir de la obra artística, en este caso, la puesta en escena, que a la vez responde al Núcleo de Convicción Dramática, es decir, a mi interpretación del texto como diseñador escenográfico a partir de un enfoque ideológico que espera dotarlo de un nuevo sentido. Forma parte de lo ideológico el interés por el medio ambiente y la problemática de la contaminación del mar por residuos plásticos, la reflexión de que este material no solo está invadiendo la naturaleza, el organismo de las especies marinas y del ser humano, sino que también se está insertando en la forma de relacionarnos con nuestro entorno, con los seres vivos y con otras personas. El sentido es el resultado del análisis del texto, la oposición simbólica entre el mar y el residuo plástico: mientras que la simbolización del mar está en una dimensión ideal debido a la valoración de los personajes, a partir de sus recuerdos y anhelos como espacio de vida, juego, convivencia y como espacio mágico; el residuo plástico se opone a esto con su sola presencia en los espacios y en el pasado y presente de los personajes, con connotaciones de muerte, limitación, destrucción, separación y de lo no mágico.

Entonces, el Núcleo de Convicción Dramática de la puesta en escena es la coexistencia en un mismo espacio de la representación y la expectación. Es así como, en un primer momento, se introduce al espectador en el imaginario de los personajes sobre el mar: un lugar mágico, de vida, juego y convivencia; y después, a través de la acción dramática, el espectador acompañará a los personajes en su camino hacia el mar, pero progresivamente serán invadidos por la presencia del residuo plástico, tanto en el espacio como en sus cuerpos, afectándose de esta manera la imagen mental que tenían del mar y siendo esto el conflicto de la puesta en escena.

4.3.1 Aspectos conceptuales-funcionales de la propuesta de composición del espacio-apropiación

La composición de la totalidad del espacio escénico es una propuesta que denomino espacio-apropiación. El arte inmersivo, como concepto

funcional, sirve de base para explicar algunas características de esta propuesta. Para introducir al espectador en el imaginario de los personajes (donde el mar es un lugar mágico, de juego, etc.), este debe apropiarse del espacio de manera inmersiva, es decir, accionar y transformar su espacio a través de los signos y elementos relacionados al mar con un grado de abstracción propio de su edad; así, mediante proyecciones y composiciones lumínicas, podrá identificarse simbólicamente.

En los últimos años, artistas contemporáneos de larga trayectoria y artistas emergentes del campo del arte de los nuevos medios, están trabajando en el umbral entre el espacio de simulación creado por la tecnología inmersiva y el espacio físico donde se ubica la experiencia artística. El arte inmersivo conecta en un mismo espacio a los espectadores de la obra. Realidad Virtual (VR), técnicas de realidad mixta con proyecciones o Realidad Aumentada (AR) son algunos de los nuevos pinceles y cinceles de estos artistas. La luz, el sonido y el color, tratados en modo inmersivo, son los elementos principales para la interconexión de los límites entre el espacio tiempo real y el espacio tiempo virtual. Los espectadores, con su presencia e interacción completan la obra, muchas veces en evolución, en proceso. Con la inmersión, el estado de conciencia del espectador o usuario se transforma, al verse rodeado de un entorno audiovisual y a la vez se produce una percepción de presencia en un mundo no físico. En este estado, nuestra conciencia (nuestro cerebro) se neuroacopla a la conciencia de los demás. El grado de neuroacoplamiento cerebral puede medirse con técnicas biométricas propias de la neurociencia (Sacristán, 2019).

El objetivo de usar este recurso es que el niño espectador, desde el punto de vista de la experiencia, pueda interactuar con las proyecciones y efectos de temática marina, con estética de las representaciones gráficas de los propios niños, identificándose y familiarizándose así con el mar. Desde el punto de vista dramático, es que se evidencie la construcción imaginaria del mar que impulsó a los personajes a buscarlo; de esta manera, el niño espectador se introduce en la historia y puede empatizar con ellos. Posteriormente, cuando las proyecciones se desvanezcan, percibirá, al igual que los personajes —en la ficción—, la invasión de los residuos plásticos, cuestionando así su presencia y procedencia.

CAPÍTULO IV

Análisis del texto dramático *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos

En este capítulo se analiza el texto *Confusión de colores*, pieza artística de Mirella Quispe Ramos, para identificar los factores de la realidad que tienen implicancia en su contenido discursivo de corte ambientalista; y así mismo, reconocer cómo estos influyeron en la autora para la creación de la obra.

Posteriormente, mediante los grados de representación de García Barrientos y “el viaje del héroe” de Joseph Campbell (adaptación de Christopher Vogler), se hará el análisis de los personajes, mostrando sus características básicas y sintetizando sus historias y los aspectos de la realidad que puedan tener relación con cada una de ellas. En esta misma línea, se analiza la acción dramática de los personajes y del texto en general mediante el modelo actancial de Norma Román Calvo, mostrando la implicancia del residuo plástico como actante dentro de la trama; y para identificar su ubicación en el espacio y tiempo dramático y su influencia significativa en ambos, se utiliza nuevamente la herramienta de análisis de los grados de representación. Finalmente, se sintetizan los elementos dramáticos del texto en un ordenamiento del universo dramático y se plantea su relación con la propuesta de espacio-apropiación, puesta en escena de este mundo ficcional que busca visibilizar la contaminación del mar por residuos plásticos.

1. Origen del texto

Confusión de colores es el resultado del primer acercamiento a la escritura de obras dramáticas de la autora Mirella Quispe Ramos. La obra nace con la intención de exponer a través del teatro temas relacionados con las problemáticas ambientales y se inspira en el cuento *El bagrecico* de Francisco Izquierdo Ríos, que nos cuenta la historia de un pez de río que viaja hacia el mar.

En *Confusión de colores*, un grupo de animalitos se dirige hacia el mar con diferentes propósitos, pero tendrán un obstáculo: la presencia de los residuos plásticos. A través de una entrevista, la autora señaló que la obra

surgió de su interés por hablar de la contaminación al medio ambiente, y de cómo este problema refleja la disociación entre la valoración de la naturaleza como elemento de vida y la mala forma en que la habitamos, algo que la autora percibió en su transición de vivir en Huancayo a establecerse en la ciudad de Lima. En ese sentido, la obra comparte, desde un punto de vista social, las mismas inquietudes de esta investigación sobre las problemáticas que afectan al medio ambiente, particularmente la contaminación del mar a causa de los residuos plásticos.

1.1 Sobre la autora

Mirella Quispe Ramos es actriz, dramaturga y activista. Refleja en sus obras temas que para ella son necesarios poner en diálogo en la sociedad. Cuenta con cuatro obras de su autoría: *Confusión de colores*, *Agüita pa' ti*, *Mundo de M* y *Paraíso*. En las dos últimas, habla sobre la normalización de algunas conductas sociales que durante nuestro crecimiento se nos imponen, y que por extensión se relacionan al machismo, el patriarcado y la violencia de género, temas que reflejan la posición de la autora sobre los derechos de las mujeres. En el caso de las dos primeras, se refleja su interés por las temáticas socioambientales: la contaminación, la escasez de recursos naturales como el agua y la valoración de las personas sobre la naturaleza, obras que evidencian su relación con ella desde niña. Las cuatro obras tienen en común que su principal espectador son los niños. La autora los describe como individuos muy permeables, siendo necesario dirigir la información que reciben y cómo la reciben, algo posible de hacer a través del teatro.

Antes de conocer a la autora Mirella Quispe Ramos y el texto *Confusión de colores*, tenía el mismo interés de hablar sobre el medio ambiente y evocarlos hacia los niños, pues ellos —y los individuos que vienen después— heredarán este lugar para vivir en un futuro. Además, actualmente los niños se encuentran sometidos a los aparatos tecnológicos, en vez de desarrollar una empatía con la naturaleza, algo importante para su desarrollo físico y mental. Por ello, resulta necesario propiciar acontecimientos como el teatro, donde el niño espectador reflexione sobre la importancia de llevar una convivencia saludable con el medio ambiente.

1.2 Argumento y tema

Confusión de colores cuenta la historia de un grupo de animalitos que se dirige al mar. Azul, una ranita que se encuentra viajando hacia este, pues desea llegar al lugar mágico que le ha descrito su amigo el Bagrecito Valiente, conoce en su camino a Marrón y Turquesa, un perrito y una gatita que también van al mar. Entre temores, juegos y diferencias, los personajes se vuelven amigos y siguen juntos su camino.

Al llegar al mar, descubren que se encuentra invadido por desechos plásticos y que Albaricoque, una delfín, amiga de Marrón y Turquesa, muestra señales de estar enferma a causa de estos residuos. Desilusionados y angustiados por el problema de la presencia de los residuos plásticos, los personajes entran en conflicto, algo que los impulsa a buscar una solución, para así también ayudar a su amiga Albaricoque. Finalmente, los personajes logran limpiar y reciclar los desperdicios plásticos y deciden volver a sus hogares siendo conscientes del daño que causa este material. Los animalitos tienen la esperanza de volverse a encontrar en un futuro sin residuos plásticos.

Evidentemente, el texto expone la problemática de la contaminación del mar por residuos plásticos. La historia es la excusa para poder hablar de la contaminación en mares y océanos a causa de estos residuos y del daño a los seres vivos que los habitan. Como indica el informe del Ministerio del Ambiente del 2017, en el Perú se generan 6,8 millones de toneladas de desechos sólidos al año; en el caso de la capital, el 53% son orgánicos y el 11% son plástico (3600 toneladas), ocasionándose un claro daño al área costera (Paz, 2018). No se trata de un asunto aislado, pues los mismos ciudadanos del Perú y la capital somos testigos de la abundante presencia de residuos plásticos en zonas urbanas y áreas naturales como ríos y playas. En consecuencia, resulta necesario el planteamiento de una propuesta de espacio escénico para la representación de *Confusión de colores*, texto dramático posibilitador de la reflexión de esta temática.

2. Análisis de los elementos dramáticos

El análisis de los elementos dramáticos involucra el estudio de los elementos dramaturgicos que componen la historia, los cuales tienen relación con

la concepción de lo dramático entendido hasta el siglo XX (Pavis, 1998). Estos elementos son los diálogos, los personajes, el conflicto y la situación dramática; además de aquellos necesarios para el desarrollo de los personajes y el conflicto: el espacio y tiempo dramáticos.

2.1 Los personajes

Para desglosar al personaje desde sus características básicas dentro de la trama hasta cuestiones más profundas, como elemento discursivo que refleja aspectos de la realidad en el texto *Confusión de colores*, se emplea como primera herramienta los grados de representación de García Barrientos; y, como segunda herramienta, “el viaje del héroe” de Joseph Campbell, adaptado por Christopher Vogler.

2.1.1 Grados de representación

Los grados de representación son una tipificación de cómo se presentan o se representan los elementos dramáticos, tanto en la lectura como en la escenificación del texto dramático. Realizada por el filólogo José Luis García Barrientos, esta tipificación se divide en lo patente, latente y ausente, y puede ser aplicada al espacio, tiempo y personaje. Sobre los grados de representación de los personajes, García Barrientos (2012) indica que:

- Los personajes **ausentes** son aquellos que solo son mencionados, que existieron en un pasado o existirán en un futuro, pero nunca formarán parte del presente de la acción dramática.
- Los personajes **latentes** son aquellos escondidos por el autor, cuya existencia nos es sugerida mediante signos dentro del presente de la acción dramática.
- Los personajes **patentes** son aquellos que son mostrados, haciéndose evidente su existencia pues se encuentran presentes durante la acción dramática.

A continuación, se dan a conocer los personajes patentes, latentes y ausentes en el texto *Confusión de colores*, así como algunas de sus características indicadas directa o indirectamente.

En la Figura 19, encontramos a los personajes patentes Azul, Marrón, Turquesa y Albaricoques, quienes forman parte de la acción dramática, teniendo representación en escena.

PERSONAJES PATENTES					
	Azul	Marrón	Turquesa	Albaricoque	
A	Fisiológico	Una rana de edad preadolescente (tipo fantástico).	Un perro de edad infantil (tipo fantástico).	Una gata de edad infantil (tipo fantástico).	Una delfín de edad preadolescente (tipo fantástico).
S	Sociológico	Vive en un río.	Vive en la ciudad.	Vive en la ciudad.	Vive en el mar.
P				Juguetera y terca. Tiene temor a mojarse y ensuciarse. Es un poco vanidosa.	
E	Psicológico	Alegre.	Es paternal, territorial y desconfiado.		Bromista y juguetera.
C					
T					
O	Habilidades	Sabe cantar y bailar.	Estudioso, disciplinado, le gusta surfear y las matemáticas.	Perceptiva visualmente y muy creativa.	Justiciera, le gusta ayudar a las personas.
	Deficiencias	Es olvidadizo.		No sabe nadar.	

Figura 19. Cuadro de personajes patentes

En la obra existen algunos personajes latentes: los habitantes del río, los padres de Marrón y Turquesa y los abuelos de Albaricoque. Además, si entendemos al residuo plástico como signo de la presencia de algún personaje —causante de su presencia en el mar—, tendríamos que considerar a “los contaminadores” como personajes latentes, tal como figura en el siguiente cuadro.

PERSONAJES LATENTES					
	Los habitantes del río	Los padres de Marrón	Los padres de Turquesa	Los abuelos de Albaricoque	Los contaminadores
A	Fisiológico		Perros adultos (tipo fantástico).	Gatos adultos (tipo fantástico).	Delfines adultos mayores (tipo fantástico).
S		Nota: este personaje grupal es mencionado por Azul: al final de la historia los quiere ayudar.	Viven en la ciudad.	Viven en la ciudad.	
P	Sociológico				Viven en el mar.
E					
C					
T	Psicológico				
O	Habilidades				

Nota: el único indicio de la existencia de los contaminadores es a través del residuo plástico.

Figura 20. Cuadro de personajes latentes

Asimismo, se identificó un personaje ausente, pues se encuentra en un tiempo pasado en relación al tiempo presente de la historia. Se trata del Bagrecito Valiente, quien anteriormente le contó a Azul sobre las maravillas del mar.

PERSONAJE AUSENTE		
El Bagrecito Valiente		
A	Fisiológico	Un pez bagre adulto mayor (tipo fantástico).
S		
P	Sociológico	Vive en un río.
E		
C	Psicológico	Es muy sabio.
T		
O	Habilidades	Sabe contar historias.

Figura 21. Cuadro de personajes ausentes

En síntesis, el recuento y la construcción del perfil de los personajes me permiten crear una primera imagen de cada uno con sus características básicas, además de identificar el parentesco o vínculo entre ellos. Esta aproximación al universo textual de *Confusión de colores*, se va a complementar y profundizar con el análisis de los diálogos.

2.1.2 “El viaje del héroe”

“El viaje del héroe” es el resultado del estudio de Joseph Campbell sobre el mito en el mundo y su relación con la cultura y la historia del ser humano, trabajo reunido en su libro *El poder del mito*. Campbell define una estructura repetitiva en los mitos de las diferentes culturas del planeta, a la que denomina “el héroe de las mil caras” o “el viaje del héroe” y que consiste en una serie de etapas que el protagonista o héroe atraviesa en su historia (Vogler, 2002).

Christopher Vogler, en su libro *El viaje del escritor*, adapta el trabajo de Campbell para el análisis de las historias escritas para el cine. Vogler (2002) adapta y esquematiza “el viaje del héroe” en doce etapas:

1. El mundo ordinario.
2. La llamada de la aventura.
3. El rechazo de la llamada.
4. El encuentro con el mentor.
5. La travesía del primer umbral.
6. Las pruebas, los aliados y los enemigos.
7. La aproximación a la caverna más profunda.
8. La odisea (el calvario).
9. La recompensa (apoderarse de la espada).
10. El camino de regreso.
11. La resurrección.
12. El retorno con el elixir. (p. 46)



Figura 22. Esquema de “el viaje del héroe” según Christopher Vogler

Si bien “el viaje del héroe” es una herramienta de análisis aplicada al personaje principal, en este caso se aplicará a todos los personajes, ya que no está claro cuál es el protagonista; además se intuye que sea el grupo de animalitos, composición semejante a la trama de la saga *Los vengadores*, donde los protagonistas son un grupo de héroes con un mismo objetivo. En consecuencia, el orden de análisis de los personajes se dará conforme a su aparición en el texto: Azul (la ranita), Turquesa (la gatita), Marrón (el perrito) y Albaricoque (la delfín).

Se realizará un cuestionario para identificar cómo se desarrollan los personajes en sus propias historias y cómo van componiendo la historia general del texto. En nuestro caso, el recorrido del héroe basado en el esquema circular de la Figura 22, se sintetizará en sentido horario; además, se identificarán los aspectos de la realidad —mostrados por las historias— que se relacionan con el tema de la contaminación del mar por residuos plásticos. Para respaldar las respuestas del cuestionario, se indicarán los parlamentos donde se encuentran los indicios (por ello se han enumerado los parlamentos totales de *Confusión de colores*).

1) El viaje del héroe del personaje Azul

Azul es una pequeña rana que se encuentra viajando, su destino final es el mar y su lugar de origen un río.

a. ¿Cuál es la comodidad aparente del personaje?

En su primera aparición, se nos muestra al personaje Azul viajando, por lo que su comodidad aparente se encuentra antes del comienzo de la historia. Azul viene de un río invadido por residuos plásticos del cual es impulsado a salir a causa de la historia de su amigo Bagrecito Valiente, quien describe al mar como un lugar bello, casi mágico. Esto indicaría que la comodidad aparente de Azul ha sido la vida que llevaba en su río, ocupado por los residuos plásticos, y que se ve impulsado a salir de allí por la representación mágica del mar que su imaginación ha creado.

Indicios:

Parlamento 329, Azul: Está bien, Albaricoque, el plástico que la gente bota en tus aguas, es el mismo que bota en mi hogar, y tarde o temprano tenía que llegar hasta ti. Allá, lejos, donde no alcanzan a mirar tus ojos, hay otra tierra y son tantas las botellas y desechos plásticos que botan ahí que han comenzado a llegar hasta aquí.

b. ¿A partir de qué escena se da una manifestación de la crisis del personaje?

Cuando Azul llega al mar y descubre que se encuentra repleto de desechos plásticos. Se da cuenta de que el lugar que había imaginado como un lugar bello y mágico, está contaminado.

Indicios:

Parlamento 212, Azul: ¡Llegó el ratón! (sorprendido) ¡Pero vaya, qué lugar más sucio! En fin, chicos, ¿todavía falta mucho?

c. ¿En qué escena se da la caída del personaje y cómo se manifiesta esta caída?

Azul, inmediatamente después de descubrir al mar invadido por la basura, queda desilusionado. Al desbaratarse la mágica imagen que había creado del mar frente a la realidad de la contaminación, hay un cambio de actitud.

Indicios:

Parlamento 215, Azul: (Que no sale de su asombro) Pero... no puede ser, este lugar está muy sucio, no... no puede ser el lugar del que me habló Bagrecito Valiente... (Solo para sí) O sí.

d. ¿Cómo afronta el personaje la situación de crisis?, ¿recibe ayuda o hay personajes que lo hundan en la crisis?

Azul afronta la situación de crisis acompañado de los demás personajes. Juntos se cuestionan cuál es el origen de los residuos plásticos, pero antes de eso deciden limpiar la playa.

Indicios:

Acotación, luego del parlamento 251: Marrón y Azul se ponen a recoger la basura del lado de la playa, mientras tanto Albaricoque lo hace en el mar. Turquesa se queda parada, al darse cuenta Marrón interviene.

e. ¿Cómo es la batalla, qué sucede?, ¿entre quiénes se da?, ¿el personaje gana o pierde?

Azul es testigo de cómo Turquesa y Marrón se pelean. Azul batallará ante esta disolución del grupo, por ello dialoga con Turquesa explicándole el por qué debe ayudar a limpiar la playa. Azul batalla contra la contaminación y con los conflictos de sus nuevos amigos.

Indicios:

Parlamento 275, Azul: Turquesa (le indica que se siente a su lado).

Parlamento 277, Azul: Te quiero contar una historia.

Parlamento 287, Azul: ¿Quieres escucharla? (Turquesa asiente con la cabeza) Está bien. (Se sienta nuevamente y la llama a su lado) Turquesa,

mira a tu alrededor, mírate a ti misma. Los adornos de tu cabello, tus zapatos, tus lapiceros, el táper de tu refrigerio, las botellas para el agua, el cepillo con el que te lavas los dientes todos los días, todo tiene plástico, el mismo plástico de estas tapas y botellas.

f. ¿Resurge o no el personaje?, ¿se reivindica o se queda en un proceso de reivindicación?

Azul siempre estuvo comprometido en limpiar los desechos y ayudar a sus amigos. Después de limpiar la playa y reciclar los desechos plásticos, decide regresar a su hogar pues ha encontrado la solución al problema que aqueja su río. De este modo, Azul queda con un sentido de próxima reivindicación para con su lugar de origen.

Indicios:

Parlamento 381, Marrón: ¿Te vas?

Parlamento 382, Azul: Sí, debo regresar a casa. Voy a enseñar a reutilizar el plástico también en mi tierra. Gracias por la idea, Turquesa.

g. Esquema final

Azul se evidencia como un personaje que ha crecido en un río contaminado por residuos plásticos, uno de los factores que lo hace emprender su viaje. Crea en su imaginación al espacio-mar como un lugar mágico, basándose en los relatos del Bagrecito Valiente, quien exalta y poetiza las características del mar. Esta representación mágica del mar es un elemento muy importante, ya que impulsa a Azul a iniciar su viaje y se contrapone a la imagen del mar contaminado. Dado su espacio de origen y su expectativa hacia el mar, se muestra a Azul como un personaje distinto: ya viene afectado por los residuos plásticos y busca encontrar lo que ha perdido en su hogar. A manera de síntesis, se muestra el esquema de “el viaje del héroe” del personaje Azul en la Figura 23.

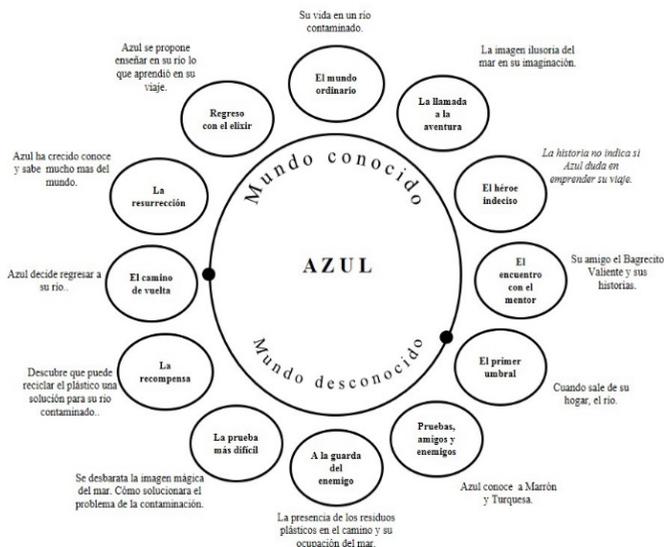


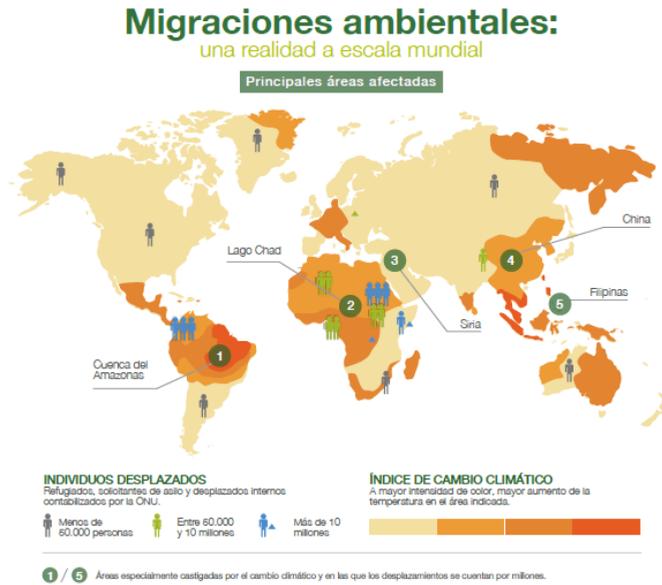
Figura 23. Esquema de “el viaje del héroe” de la ranita Azul

h. La historia de Azul y su relación con aspectos de la realidad

La historia de Azul la relaciono a mi propia vivencia. De niño tuve mucha ilusión de conocer el mar, pues era una realidad distinta al espacio de la sierra. Veía fotografías de mis familiares en la playa, donde se mostraban alegres y libres de prendas, al contrario que en la sierra, donde el frío te hace tener un rostro austero y debes arroparte. Efectivamente, la primera vez que conocí el mar fue algo agradable. La desilusión vendría años más tarde, cuando regresé ya de joven, tal vez porque el plástico había tomado más presencia en la industria y el comercio: en la playa me topaba con bolsas, empaques, juguetes y frascos de plástico dejados por los veraneantes. Esto me impactó e influyó para que tome una posición sobre los problemas ambientales.

En lo social, la historia de Azul muestra problemáticas socioambientales. Por un lado, la migración ambiental (Figura 24), es decir, el desplazamiento voluntario o forzado de personas a causa de la degradación del medioambiente, escases de recursos, insostenibilidad de la vida y peligro en la salud (Altamirano, 2014). Esto se refleja en Azul, pues a causa de la contaminación de su río por el residuo plástico emprende su viaje para conocer un lugar con mejores condiciones de vida. Por otro lado, la valoración de la naturaleza como producto utópico (Figura 25), fenómeno

social que actualmente tiene presencia debido a que el ser humano valora las imágenes idealizadas y espectaculares, por lo que el turismo publicitario promociona imágenes de espacios naturales con un sentido idealizador y espectacular (Salvador, 2013). Esto se manifiesta en la historia de Azul cuando crea una imagen ilusoria del mar, a causa de la descripción poética de su amigo, el Bagrecito Valiente.



Fuente: ONU.

Figura 24. Mapa global de las migraciones

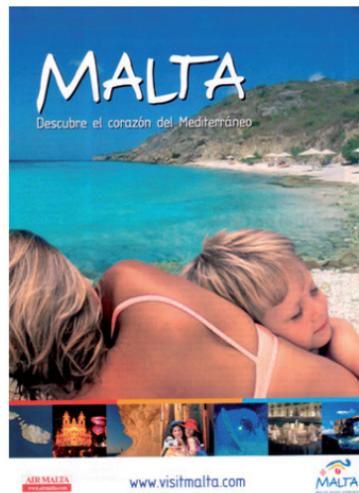


Figura 25. Publicidad de naturaleza paradisiaca

2) El viaje del héroe del personaje Marrón

Marrón es un perrito que se dirige a la playa. Se muestra como guía de Turquesa, precavido y con actitud protectora; además cuenta con habilidad para las matemáticas, pero sin embargo tiene comportamiento infantil.

a. ¿Cuál es la comodidad aparente del personaje?

A Marrón le gusta mucho el mar, lo visita regularmente. En la historia, aparece por primera vez dirigiéndose a la playa acompañado de Turquesa, ambos se encontrarán con Albaricoque para jugar. Con esto datos, podemos deducir que la comodidad aparente de Marrón es su vida diaria como infante que busca jugar y explorar, y que si encuentra problemas no duda en afrontarlos.

Indicios:

Parlamento 8, Marrón: ¡Ay! Turquesa, Turquesa, ¿qué voy a hacer contigo?

Parlamento 9, Turquesa: ¿Por qué dices eso?

Parlamento 10, Marrón: Es que si no aprendes no puedo llevarte conmigo a la playa.

b. ¿A partir de qué escena se da una manifestación de la crisis del personaje?

Al igual que el personaje Azul, la crisis para Marrón se manifiesta cuando encuentra la playa invadida por la basura. Aunque Marrón sabía de esto, queda impresionado porque esta presencia ahora es mayor y cubre casi toda la playa.

Indicios:

Parlamento 211, Marrón: ¡Ya, está bien, ganaste! Ya puedes dejar de gritar... (Él también se queda callado al ver toda la suciedad, pero luego reacciona molesto) Pero, no puede ser.

c. ¿En qué escena se da la caída del personaje y cómo se manifiesta esta caída?

La caída de Marrón será encontrar la playa contaminada, la discusión con su amiga Turquesa sobre si deben o no limpiar los desechos y el peligro en que se encuentra su amiga Albaricoque.

Indicios:

Parlamento 252, Marrón: Turquesa, ¿no piensas ayudar?

Parlamento 253, Turquesa: Pero... es que... Marrón... no me quiero ensuciar las manos.

Parlamento 254, Marrón: ¡Siempre es la misma historia!

Parlamento 255, Turquesa: Pero, Marrón, entiende, para ti es fácil porque te bañan o te bañas en el mar. Yo no puedo. ¿Tú sabes lo que es tener que lamer mis patitas después de recoger basura? (hace una mueca de asco).

Parlamento 256, Albaricoque: Marrón, ya déjala.

Parlamento 257, Turquesa: Además esa basura no es mía, por qué tendría que recogerla...

d. ¿Cómo afronta el personaje la situación de crisis?, ¿recibe ayuda o hay personajes que lo hundan en la crisis?

Ante la basura que invade la playa y la negativa de Turquesa de ayudarle a limpiar, Marrón decide hacerlo solo pues es un problema que afecta directamente a su amiga Albaricoque y al lugar donde ella vive.

Indicios:

Parlamento 263, Turquesa: Bueno, se ve que yo no los entiendo a ustedes, ni ustedes me entienden a mí, así que mejor me voy. (Sale con pasos firmes).

Parlamento 264, Albaricoque: ¡Turquesa...!

Parlamento 265, Marrón: ¡Déjala!... Es hora de que aprenda a pensar un poco más en los demás.

Parlamento 266, Azul: (Azul mira a Turquesa hasta que desaparece de escena, después se dirige a Marrón y Albaricoque) ¿Manos a la obra entonces?

e. ¿Cómo es la batalla, qué sucede?, ¿entre quiénes se da?, ¿el personaje gana o pierde?

Marrón lucha con los desechos plásticos y con la negativa de su amiga Turquesa. Es el personaje que impulsa la idea de limpiar la playa y está decidido a hacerlo, aunque Turquesa diga lo contrario.

Indicios:

Parlamento 249, Marrón: Bueno, seguro pronto lo sabremos, ahora lo importante es ayudarte a limpiar todo esto, ¿no crees? (Albaricoque asiente con la cabeza) Azul, ¿nos ayudas?

Parlamento 250, Azul: ¡Ah, sí! Claro, claro.

Parlamento 251, Marrón: Manos a la obra entonces.

Acotación: Marrón y Azul se ponen a recoger la basura del lado de la playa, mientras tanto Albaricoque lo hace en el mar. Turquesa se queda parada, al darse cuenta Marrón interviene.

Parlamento 252, Marrón: Turquesa, ¿no piensas ayudar?

f. ¿Resurge o no el personaje?, ¿se reivindica o se queda en un proceso de reivindicación?

Marrón logra recuperar la playa, lugar de encuentro con sus amigos; asimismo, reconciliarse con Turquesa y ayudar a Albaricoque. Sin embargo, esta reivindicación se da después de una revelación: el plástico que ahora

es un problema, es el mismo que está presente en los objetos que utiliza en su vida diaria. Aunque Marrón es un personaje muy alerta y precavido, no identificaba al plástico en su hogar como una amenaza, pues desconocía la forma en que se desecha.

Indicio:

Parlamento 330, Marrón: ¡Pero el mar es inmenso! ¿De dónde podría salir tanto plástico?

Parlamento 331, Turquesa: (Saliendo de su escondite) De todo lo que nos rodea. Marrón, mira los adornos de mi cabello, tus zapatos, tus cubiertos, el táper de tu refrigerio, las botellas para el agua, el cepillo con el que te lavas los dientes todos los días, todo tiene plástico, el mismo plástico de estas tapas y botellas. Todo, todo tiene algo de plástico.

g. Esquema final

El personaje Marrón viene de un espacio cercano al mar, le parece común visitarlo y no muestra la misma expectativa que el personaje Azul, pues su impulso para ir a la playa nace de sus ganas de jugar y compartir con amigos. La característica que más sobresale de este personaje es su actitud protectora, siempre se muestra alerta y decidido a ayudar. Sin embargo, Marrón nunca identificó que el material plástico de sus utensilios podría ser perjudicial para el medio ambiente y su amiga (Figura 26).

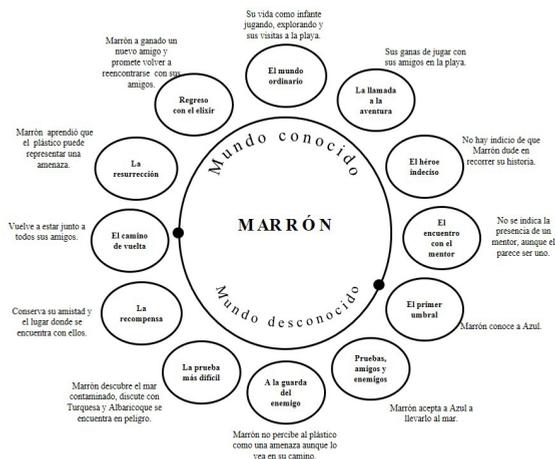


Figura 26. Esquema de “el viaje del héroe” del perrito Marrón

h. La historia de Marrón y su relación con aspectos de la realidad

Marrón da una valoración social al mar ya que le permite convivir y socializar con sus amigos, algo que es muy importante para este personaje. Efectivamente, los espacios naturales posibilitan actividades de esparcimiento y recreación fundamentales para el desarrollo y estabilidad física, psicológica y social de las personas (Ried, 2015). Sin embargo, muchos de estos espacios dentro o alrededor de las ciudades, como parques recreativos, bosques, ríos, playas, etc., son degradados por una población que, contradictoriamente, busca espacios que le brinden bienestar (Figura 27 y 28). El caso de Marrón, que viene de una ciudad próxima al mar, muestra cómo el descuido de los habitantes por el espacio-mar se refleja en la presencia de sus desechos plásticos.



Figura 27. La playa Agua Dulce durante el confinamiento por covid-19⁵



Figura 28. La playa Agua Dulce antes del confinamiento por covid-19⁶

⁵ En la imagen, tomada el 24 de marzo de 2020, se muestra a una bandada de aves de la zona costera de la ciudad de Lima. Las aves comenzaron a ocupar la playa Agua Dulce durante el confinamiento para frenar la propagación del covid-19 (AP Foto/Rodrigo Abd).

⁶ En la imagen, tomada el 16 de febrero de 2020, se muestra el balneario de Agua Dulce y se observan miles de bañistas (AP Foto/Rodrigo Abd).

3) El viaje del héroe del personaje Turquesa

Turquesa es una gatita que también se dirige a la playa. Va acompañada por Marrón, y al parecer es menor que él, pues tiene mayor preferencia por el juego y aún no desarrolla algunas habilidades como contar y leer. Es más perceptiva visualmente y trata de no ensuciarse.

a. ¿Cuál es la comodidad aparente del personaje?

Turquesa aparece en la historia acompañada por Marrón, ambos se dirigen a la playa para reencontrarse con Albaricoque y jugar juntos. Este personaje muestra mayor preferencia por el juego; aunque no pueda meterse al agua, le gusta la playa porque ahí puede jugar con sus amigos. La comodidad aparente de Turquesa es su vida diaria buscando con qué jugar, debido a su corta edad.

Indicios:

Parlamento 8, Marrón: ¡Ay! Turquesa, Turquesa, ¿qué voy a hacer contigo?

Parlamento 9, Turquesa: ¿Por qué dices eso?

Parlamento 10, Marrón: Es que si no aprendes no puedo llevarte conmigo a la playa.

Parlamento 11, Turquesa: ¡No! Yo quiero ir a jugar contigo, tomar sol en la arena suavcita y ver como tú y Albaricoque juegan en medio de las olas. (Mientras va diciendo cada cosa la va realizando, también imita a Albaricoque y Marrón).

b. ¿A partir de qué escena se da una manifestación de la crisis del personaje?

A diferencia de otros personajes, Turquesa presenta varias pruebas: la dificultad para contar, ya que sin esto no puede jugar con sus amigos, y el no poder entrar al mar, aunque le guste mucho. Pero la mayor manifestación de crisis para Turquesa es encontrar la playa contaminada, pues la presión de Marrón para limpiarla, le hace surgir su temor a ensuciarse.

Indicios:

Parlamento 252, Marrón: Turquesa, ¿no piensas ayudar?

Parlamento 253, Turquesa: Pero... es que... Marrón... no me quiero ensuciar las manos.

Parlamento 254, Marrón: ¡Siempre es la misma historia!

Parlamento 255, Turquesa: Pero, Marrón, entiende, para ti es fácil porque te bañan o te bañas en el mar. Yo no puedo. ¿Tú sabes lo que es tener que lamer mis patitas después de recoger basura? (hace una mueca de asco).

c. ¿En qué escena se da la caída del personaje y cómo se manifiesta esta caída?

La caída de Turquesa sucede cuando se separa del grupo por su negativa de limpiar la playa. Al mantener su posición de no tener nada que ver con la basura que hay en el mar, se queda sola, sin nadie con quien jugar.

Indicios:

Parlamento 268, Turquesa: ¡Bah! Quién necesita amigos que no la atiendan a una. Yo puedo jugar sola. (Dice en voz alta) ¡El que llega último es un ratón! (se echa a correr, pero al poco rato se da cuenta que no tiene con quien competir). ¡Ya sé! (coge una botella que está tirada y la pone al centro, mirándola dice) ¡Un, dos, tres! (Corre y se esconde detrás de uno de los cubos, al poco rato mira la botella, se esconde, vuelve a mirar, se vuelve a esconder, a la tercera dice) ¿Es que no piensas buscarme? (Durante este tiempo, Azul se ha acercado y ve lo que hace Turquesa con curiosidad, ella no se da cuenta que es observada. Turquesa camina hacia la botella y la tira lejos) ¡Eres una tonta y aburrida! (La botella le cae a Azul, quien sonrío, de pronto el rostro de Turquesa se ilumina de nuevo). ¡Ya sé! (con la mano derecha se toca de improviso la frente y dice) ¡Encantada! (se queda así un rato hasta que, cansada, con la mano derecha se desencanta sola). ¡Desencantada! Así no se puede jugar. ¡Bah, pero puedo hacer mis tareas sola! (saca su cuaderno de la mochila y trata de sumar, pero no

puede). Tres más siete... Uhm... Ocho más quince... Uhm... Veinte más diez... Uhm... (Al final, molesta, tira también el libro) ¡Ya, pero yo me puedo reír sola! (Se echa a reír sola de manera un poco histérica, al poco rato su risa se convierte en sollozos) Y también puedo llorar sola... (Se sienta y ve a su lado otra botella de plástico, la coge y dice) Todo por culpa de ustedes (tira la botella lejos). Como si yo tuviera algo que ver con todo esto.

d. ¿Cómo afronta el personaje la situación de crisis?, ¿recibe ayuda o hay personajes que lo hundan en la crisis?

Turquesa no logra jugar estando sola. En escena aparece Azul, con la intención de explicarle por qué es necesario que ayude a limpiar los residuos plásticos y cómo estos deshechos también se relacionan con ella, sin embargo, Turquesa se mantiene en su posición.

Indicios:

Parlamento 286, Turquesa: Es Albaricoque... ¿Qué historia es esa de la que hablas?

Parlamento 287, Azul: ¿Quieres escucharla? (Turquesa asiente con la cabeza) Está bien. (Se sienta nuevamente y la llama a su lado) Turquesa, mira a tu alrededor, mírate a ti misma. Los adornos de tu cabello, tus zapatos, tus lapiceros, el táper de tu refrigerio, las botellas para el agua, el cepillo con el que te lavas los dientes todos los días, todo tiene plástico, el mismo plástico de estas tapas y botellas.

Parlamento 288, Turquesa: ¿Y eso qué tiene que ver? Acaso yo boto esas cosas en el mar.

Parlamento 289, Azul: Turquesa, pero Albaricoque es tu amiga, no podías ayudarla a limpiar su casita solo por eso.

Parlamento 290, Turquesa: ¡Pero yo no la ensucí!

e. ¿Cómo es la batalla, qué sucede?, ¿entre quiénes se da?, ¿el personaje gana o pierde?

La conversación entre Azul y Turquesa genera finalmente un efecto en ella, pues cambia su forma de pensar, ganando su batalla interna. Turquesa ahora explica a Marrón dónde se originan los residuos plásticos que invaden la playa, y hasta se preocupa en ayudar a Albaricoque.

Indicios:

Parlamento 330, Marrón: ¡Pero el mar es inmenso! ¿De dónde podría salir tanto plástico?

Parlamento 331, Turquesa: (Saliendo de su escondite) De todo lo que nos rodea. Marrón, mira los adornos de mi cabello, tus zapatos, tus cubiertos, el táper de tu refrigerio, las botellas para el agua, el cepillo con el que te lavas los dientes todos los días, todo tiene plástico, el mismo plástico de estas tapas y botellas. Todo, todo tiene algo de plástico.

Parlamento 332, Albaricoque: ¡Turquesa! (No puede más con el dolor y cae desmayada).

Parlamento 333, Turquesa: (Desesperada, desde la orilla, no se atreve a entrar al agua. Es Marrón quien ingresa, mientras Azul trata de calmar a Turquesa) Albaricoque, amiga, despierta, ¿qué tienes?

f. ¿Resurge o no el personaje?, ¿se reivindica o se queda en un proceso de reivindicación?

Turquesa es el personaje que mayor cambio ha tenido. Estando ya junto a sus amigos, se reivindica dando la idea de reciclar los desechos plásticos que aún se encuentran acumulados en la orilla de la playa. Siendo en un principio ingenua y despreocupada, este personaje ahora toma la iniciativa ante el problema de los residuos plásticos.

Indicios:

Parlamento 347, Marrón: A mí igual me preocupa qué podemos hacer después de recoger todo esto.

Se miran entre ellos. Turquesa salta de alegría.

Parlamento 348, Turquesa: Se me acaba de ocurrir una idea.

Parlamento 349, Azul: ¿Qué idea?

Parlamento 350, Turquesa: ¿Recuerdan las pelotas que encontramos la primera vez?

Parlamento 351, Marrón y Albaricoque: ¡Sí!

Parlamento 352, Turquesa: Se volvieron nuestros juguetes. ¿Por qué no transformamos esto en juguetes también?

Parlamento 353, Azul: ¡Esa es una excelente idea!

g. Esquema final

La principal motivación de Turquesa para dirigirse al mar es el juego, por eso mismo, posteriormente, el no poder jugar representará su mayor prueba. Es un personaje infantil, al parecer la menor de todos los personajes; esto la hace ver vulnerable, y en consecuencia, es protegida por Marrón. A pesar de su corta edad y vulnerabilidad, Turquesa es el personaje que afronta más pruebas y que más evoluciona, así mismo obtiene más recompensas en su historia, pues a pesar de negarse a limpiar la playa, ya que consideraba que hacerlo no era su responsabilidad, toma conciencia del problema que representa el residuo plástico y de cómo este material se relaciona con ella, surgiendo un cambio en el personaje (Figura 29).

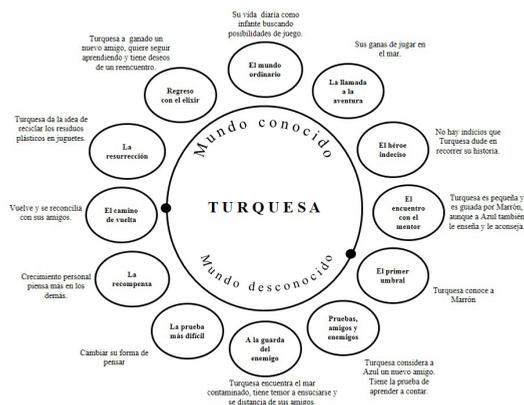


Figura 29. Esquema de “el viaje del héroe” de la gatita Turquesa

h. La historia de Turquesa y su relación con aspectos de la realidad

La historia del personaje Turquesa muestra, primero, la valoración lúdica que tiene el niño de los espacios naturales, y segundo, la restricción de estos espacios a los niños precisamente, a causa de la presencia de residuos plásticos.

En efecto, debido a su corta edad, Turquesa valora el mar como un espacio de juego, despreocupándose de otros sucesos que la rodean. La valoración lúdica de la naturaleza es parte de la expectativa del ser humano, que la percibe como lugar de fantasía, ironía, placer o juego, apelando principalmente a lo emocional y a la satisfacción propia, y creándose una sensación de despreocupación en la persona (Salvador, 2013), algo normal en los niños al ser individuos que exploran y aprenden del mundo mediante el juego: preocuparse por problemas que están fuera de su entendimiento —dada su edad—, no debería perturbar su desarrollo.

De igual manera, así como le sucede a Turquesa que desiste de su deseo de jugar al toparse con los residuos plásticos en el mar, los parques recreativos y espacios naturales de esparcimiento están siendo degradados y ocupados por desechos, privándose a los niños de la naturaleza. La convivencia de los niños con la naturaleza tiene consecuencias positivas en su desarrollo inmunitario, nervioso y endocrino, y también intelectual, psicológico y físico. Louv denomina a estos beneficios de la naturaleza “vitamina N”; y a los problemas por su falta, “déficits de naturaleza” (Calvo-Muñoz, 2014). En el contexto actual, donde los niños se encuentran susceptibles a ser sometidos por aparatos tecnológicos que podrían perjudicar su desarrollo, es importante que los espacios recreativos y naturales estén en buen estado para ellos.

Para ilustrar la valoración lúdica de la naturaleza y la restricción de esta por conflictos ambientales, se muestran las siguientes imágenes.



Figura 30. El juego es fundamental para el niño



Figura 31. Basura acumulada en parques afecta a niños y personas en general

4) El viaje del héroe del personaje Albaricoque

Albaricoque es una delfín muy inquieta y juguetona. Este personaje aparece en dos momentos de la historia: cuando Turquesa relata cómo conoció a Marrón y a Albaricoque, y cuando descubren la playa contaminada, lugar donde Albaricoque se encuentra enferma.

a. ¿Cuál es la comodidad aparente del personaje?

Albaricoque vive en el mar. Como pequeña delfín, su hogar es el mar, espacio donde transcurre su vida cotidiana; por eso mismo, sabe que cada verano aparece basura en las playas.

Indicios:

Parlamento 240, Azul: No, yo vengo de muy lejos, de un lugar llamado río.

Parlamento 241, Albaricoque: ¿Y es la primera vez que ves el mar?

Parlamento 242, Azul: Sí.

Parlamento 243, Albaricoque: ¡Qué pena que lo vieras así! Tu amigo el bagrecito tiene razón, mi casa es muy bonita, o lo era, porque ahora cada día está más sucia, ya ni dan ganas de jugar...

Parlamento 244, Marrón: (A Turquesa) Que a ella no le den ganas de jugar es preocupante.

b. ¿A partir de qué escena se da una manifestación de la crisis del personaje?

La crisis se origina debido al aumento de los residuos plásticos, pues ahora no solo vienen de la playa sino también del fondo del mar. Esto causa que Albaricoque salga de su comodidad aparente, generándose una dinámica de ataque por parte del residuo plástico.

Indicios:

Parlamento 245, Turquesa: Sí, tienes razón. (A Albaricoque) Albaricoque, cuéntanos qué pasó.

Parlamento 246, Albaricoque: Bueno, esto suele suceder durante el verano. (Antes de hablar, mira para todos lados con desconfianza y les pide a los demás que se acerquen) Pero desde ayer han comenzado a aparecer también desde dentro y esto es lo peor, porque ni mis abuelitos ni yo sabemos de dónde vienen.

c. ¿En qué escena se da la caída del personaje y cómo se manifiesta esta caída?

La caída de Albaricoque es cuando sufre un desmayo causado por el dolor de barriga que sentía. Al regurgitar, descubren que el malestar se debe a que ha ingerido bolsas plásticas.

Indicios:

Parlamento 332, Albaricoque: ¡Turquesa! (No puede más con el dolor y cae desmayada).

Parlamento 333, Turquesa: (Desesperada, desde la orilla, no se atreve a entrar al agua. Es Marrón quien ingresa, mientras Azul trata de calmar a Turquesa) Albaricoque, amiga, despierta, ¿qué tienes?

Parlamento 334, Azul: Desde hace rato que se queja de dolor de barriga.

d. ¿Cómo afronta el personaje la situación de crisis?, ¿recibe ayuda o hay personajes que lo hundan en la crisis?

Después que Albaricoque se desmaya, el grupo de animalitos se asusta ante la situación; es Marrón, el perrito, quien entra al mar a socorrerla.

Indicios:

Parlamento 335, Marrón: Voy a ver. (Le masajea el estómago. Albaricoque hace el gesto de vomitar, Marrón se coloca a un lado y comienza a tirar de una larga tira de plástico que sale de la boca de Albaricoque).

Parlamento 336, Marrón, Azul y Turquesa: ¡Plástico! (Silencio, se miran entre ellos, no saben qué hacer, hasta que por fin Albaricoque despierta. Todos se alegran).

e. ¿Cómo es la batalla, qué sucede?, ¿entre quiénes se da?, ¿el personaje gana o pierde?

En la historia de *Confusión de colores* se nos presenta a Albaricoque como un personaje del mar, que luego aparece afectado por la contaminación. A pesar de ello, este personaje no toma ninguna acción frente a los residuos plásticos: cuando se encuentra en peligro, son sus amigos quienes la ayudan.

f. ¿Resurge o no el personaje?, ¿se reivindica o se queda en un proceso de reivindicación?

Dado que Albaricoque se enferma a causa de los desechos plásticos que ocupan el mar —al punto de sufrir un desmayo—, y son Azul, Marrón y Turquesa los que la asisten y se proponen limpiar la playa, sumándose Albaricoque a ellos, el resurgimiento de este personaje depende mucho de sus amigos, pues sin su ayuda ella quedaría vulnerable ante estos desechos que hasta podrían causarle la muerte.

Indicios:

Parlamento 337, Albaricoque: Amigos, ¿qué pasó?

Parlamento 338, Turquesa: Te desmayaste.

Parlamento 339, Marrón: Albaricoque, ¿cómo así te comiste todo esto? (Le enseña el plástico que acaba de sacar de su boca).

Parlamento 340, Albaricoque: Yo no me comí eso.

Parlamento 341, Azul: Te lo comiste sin darte cuenta, seguro, esto en el agua no se ve.

Parlamento 342, Turquesa: Ay Albaricoque, me asusté mucho. No sabía qué hacer para ayudarte.

Parlamento 343, Marrón: Limpiar, podrías ayudar limpiando a partir de ahora.

g. Esquema final

Albaricoque es un personaje que representa la vida marina y el bienestar que podemos encontrar en la naturaleza. El paréntesis dramático de Turquesa, cuando relata cómo se conoció con Marrón y Albaricoque, sirve para presentar a la delfín como un personaje vivaz, juguetón y curioso, cuyo hogar y espacio de vida es el mar. En el tiempo presente, por el contrario, este espacio se encuentra ocupado por los residuos plásticos, causando que Albaricoque incluso se enferme. De esta manera, su historia genera un contraste entre la vida, representada por Albaricoque, y la muerte, representada por los residuos plásticos (Figura 32).

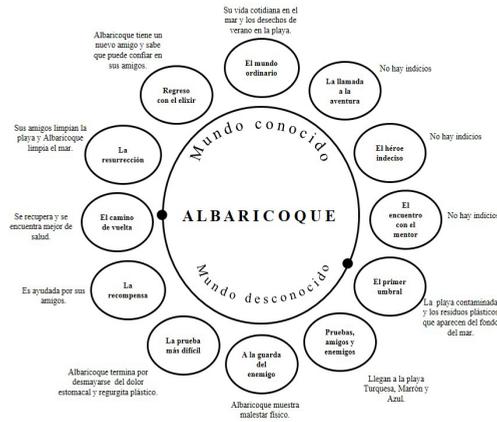


Figura 32. Esquema de “el viaje del héroe” de la delfín Albaricoque

h. La historia de Albaricoque y su relación con aspectos de la realidad

Los dos aspectos de la realidad que se desprenden de la historia de Albaricoque son la valoración de la naturaleza como espacio de vida, aspecto relacionado al bienestar, y la amenaza a la vida marina a causa de la contaminación por residuos plásticos, síntesis de este tipo de contaminación que afecta principalmente a la naturaleza marina y que se refleja en la asfixia de este personaje.

El mar es el hogar de Albaricoque, lo que implica una valoración de este espacio natural como espacio de vida, realidad semejante a la de los pueblos indígenas ya que la valoración de su espacio de vida es muy importante (Figura 33). Esto constituye, desde su cosmovisión, una relación íntima con su comunidad y con la naturaleza, a la que consideran su hogar y un ente superior generador de vida, relacionándose con ella de manera armoniosa y respetuosa (Atupaña, 2017). El impacto de un ente desequilibrador sobre un sistema donde se vive armoniosamente con la naturaleza, puede ser muy grave y perjudicial, tanto para la naturaleza como para sus habitantes, algo ignorado recurrentemente por quienes ven en la naturaleza solo una fuente de riqueza.

Así mismo, la situación de enfermedad del personaje Albaricoque a causa del residuo plástico, representa la problemática real de la vida marina

amenazada por este material (Figura 34). Se ha identificado que los residuos plásticos son ingeridos por las especies marinas, ocasionando la obstrucción de sus vías respiratorias, dañando su sistema digestivo y, finalmente, causándoles la muerte. Además, los compuestos químicos del plástico están siendo procesados por los animales, llegando a insertarse en sus tejidos orgánicos (ONU, 2018). Como compradores y usuarios del plástico, ignoramos sus consecuencias en el ecosistema marino y cómo esto, paradójicamente, también tiene secuelas en nosotros mismos al ser consumidores de especies marinas.

En síntesis, el personaje de la delfín Albaricoque es un símbolo de naturaleza y, específicamente, de la vida marina. Muestra lo que en la vida real se nos ha olvidado: valorar la naturaleza como espacio de vida; de igual manera, su situación de asfixia visibiliza el daño que el residuo plástico ocasiona en el ecosistema marino, y nos permite reflexionar al respecto: aún no somos conscientes o no queremos hacernos responsables.



Figura 33. Familia indígena en la Reserva de Biosfera Oxapampa Asháninka Yánesha



Figura 34. Sopa de plástico⁷

2.1.3 Del análisis de los personajes y su relación como grupo protagonista

Los personajes de *Confusión de colores* conforman un grupo protagonista. Se puede apreciar un matiz entre sus historias y características en relación a la trama. Si bien todos los personajes se dirigen al mar, sus motivaciones son distintas: Azul busca un lugar mágico llamado mar, esperando encontrar lo que ha perdido en su hogar; para Marrón, es un lugar que comparte con sus amigas Turquesa y Albaricoque, representando un espacio de amistad y convivencia; Turquesa ve en el mar un espacio de juego, debido a su corta edad; y para Albaricoque, representa su hogar, un lugar de vida. Por esta razón, cuando se enfrentan al problema del mar contaminado por residuos plásticos, se genera en cada uno de ellos una crisis diferente.

Por la acción que realizan a partir de sus motivaciones y sus características más resaltantes, Azul se define como el aventurero, foráneo y migrante, pues viene de un espacio distinto al mar; Marrón, como el protector, característica más sobresaliente del personaje: siempre se muestra alerta y de-

⁷ Fotografía de Lori Pike, ganadora del tercer lugar en la categoría Underwater Conservation (Conservación Subacuática), 2019. Fue tomada en una de las visitas del fotógrafo a Manta Bay, Indonesia. Pike estaba acostumbrado a ver cómo se cubría la playa con residuos traídos por los ríos. Sin embargo, esta ocasión sería distinta por la presencia de más desechos plásticos de lo común y, peor aún, de microplásticos, hecho que pasaría desapercibido si no fuera por una manta que los absorbía. A pesar de que el fotógrafo y sus acompañantes recogían algunos residuos, esto no mostraba ningún cambio significante (National Geographic España, s.f.).

cidido a enfrentar dificultades; Turquesa, en un principio, es el personaje vulnerable, pero termina siendo la más sobresaliente: pasa de ser cuidada y pensar solo en jugar, a guiar a su grupo y ser la más comprometida en enfrentar el problema de los residuos plásticos; finalmente, Albaricoque se define como la víctima, pues desde su aparición se muestra enferma a causa de ser invadida y sometida por el residuo plástico.

La historia mostrada: un grupo de animalitos pequeños que sufren y afrontan la problemática de la contaminación ambiental por residuos plásticos, refleja nuestra realidad. Como individuos que recién empiezan a definir sus referentes y se encuentran en una etapa de formación, los niños son población vulnerable. Sería difícil para ellos entender y tomar una posición frente a un problema socioambiental como el que nos ocupa. Sin embargo, este problema los perjudica directamente. Los niños en condición de extrema pobreza son introducidos por familiares o captados por comerciantes recicladores, para la recolección y clasificación de residuos plásticos en aguas contaminadas, a cambio de un pago monetario (Barreto y Calixto en Price y Castro, 2004), tal como se puede ver en la siguiente imagen:



Figura 35. Niños filipinos hurgan en ríos de basura para sobrevivir

Por otro lado, hay casos aislados de niños o adolescentes que han realizado acciones para hacer frente a estos problemas socioambientales. Tal es el caso de la activista Greta Thunberg que a la edad de 16 años en el 2018 en Suecia empezó el movimiento mundial de jóvenes de etapa escolar para demandar a los gobiernos tomar medidas ante el cambio climático. Así mismo, la activista Alexandria Villaseñor de 14 años (Figura 36), forma parte del movimiento “Viernes por el futuro” que tiene participación

de jóvenes escolares alrededor del mundo (Unicef, s. f.). En el Perú, tenemos el caso del niño José Adolfo Quisocala Condori de 10 años (Figura 37), quien fundó el Banco Cooperativo para los Estudiantes “Bartselana”, que beneficiaba a niños de pocos recursos con alimentos de primera necesidad o materiales escolares a cambio de que ahorraran —reciclaran— con materiales reciclables (Andina, 2014).



Figura 36. Alexandria Villaseñor⁸



Figura 37. José Adolfo Quisocala

Lamentablemente, siendo pocos los casos de jóvenes y niños activistas, en general el niño no es consciente de la grave contaminación del medio ambiente, su espacio de vida, recreación, socialización y crecimiento, perjudicándose más aún aquellos niños que se encuentran en países en desarrollo o situación de pobreza, donde normalizan la basura o residuo plástico, o son introducidos al trabajo de segregación y reciclaje.

⁸ “El 15 de marzo de 2019, Alexandria Villaseñor se dirige a un grupo de jóvenes que protestan en favor de la adopción de medidas para frenar el cambio climático a las puertas de las Naciones Unidas en la ciudad de Nueva York” (Unicef, s.f.).

2.2 Análisis de la acción dramática según el modelo actancial: el residuo plástico como actante

Hasta este punto del análisis, se percibe cómo el residuo plástico tiene una presencia constante y obstruccionista en la historia de cada uno de los personajes, y por ende en la historia general. Lo consideramos un objeto inanimado, pero el modelo actancial de Norma Román Calvo nos permitirá analizar a profundidad los elementos de la acción dramática, para así identificar la implicancia del residuo plástico en ella.

El modelo actancial es un esquema desarrollado por Greimas, reformulado por Anne Ubersfeld y posteriormente modificado por Norma Román Calvo (Figura 38). Como herramienta de análisis de tipo semiológico y dramático, permite identificar y analizar las fuerzas principales que participan en la acción dramática (Pavis, 1998). De esta manera, analizaremos e identificaremos las fuerzas o actantes⁹ que intervienen en la acción¹⁰ dramática de *Confusión de colores*.

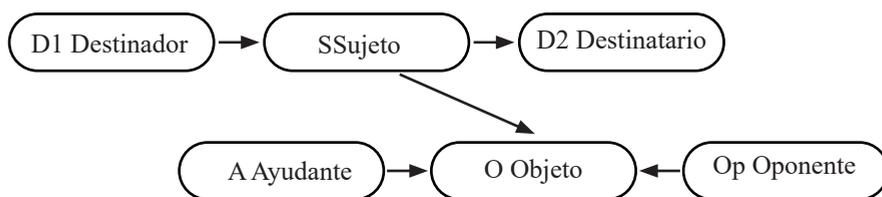


Figura 38. Diagrama del modelo actancial según Norma Román Calvo

Si bien en el mundo real consideramos a los residuos plásticos como objetos inertes, relacionándolos con la contaminación, dentro de la obra *Confusión de colores* no solo representa la contaminación sino también desempeñaría un papel en la acción dramática, puesto que es el elemento que genera mayor conflicto dentro de la historia. Por ende, para ubicar al residuo plástico en el casillero de la función de Oponente (Op), es necesario identificar —mediante el análisis actancial— los factores, dinámicas y relaciones que desarrolla como actante-opponente en cada uno de

⁷ Un actante puede ser un ente abstracto como el odio, la muerte, la paz y otros; un personaje colectivo, como una ciudad, una tribu, un sindicato, un ejército, etc.; y, por último, puede ser un grupo de personajes como dos hermanos, siete enanos, una familia, etc. Así mismo, un actante también puede asumir más de dos funciones actanciales (Román, 2003).

⁸ A partir de una definición semiológica, “La acción es (...) el elemento que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra” (Pavis, 1998, p. 21).

los personajes. De esta manera, se podrá concluir en un esquema actancial general que sintetice la implicancia del residuo plástico como actante-oponente en la obra *Confusión de colores*.

2.2.1 Azul como Sujeto

El Destinador de la acción para Azul, como se identificó anteriormente, es la imagen ilusoria del mar que crea en su imaginación. Por ello, su Objeto de deseo es el mar, pero idealizado con características casi mágicas. El Destinatario es el mismo Azul: busca conocer y confirmar por sí mismo la existencia de aquel lugar. La función de Ayudante es ocupada por los dos nuevos amigos que conoce. Y el único elemento que cumple la función de Oponente es el residuo plástico, que al contaminar el mar desbarata la imagen ilusoria de Azul (Figura 39). Ubicados en extremos distintos, esta imagen ilusoria (D1) y el residuo plástico (Op) son elementos que se identifican como polos opuestos en el texto, dándose relaciones simbólicas opuestas: el mundo de las ideas y el mundo material, lo ubicado arriba y lo ubicado abajo, lo ilusorio y lo real.

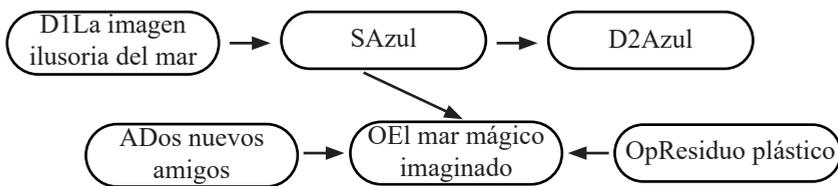


Figura 39. Diagrama del análisis actancial del personaje Azul como Sujeto

2.2.2 Marrón como Sujeto

En el caso de Marrón, el Destinador de su acción es su gran valoración de la amistad, siendo su Objeto de búsqueda el mar, donde puede compartir y convivir con sus amigos. Debido a esta valoración y su actitud protectora, los Destinatarios serán él mismo y su grupo de amigos. La función del Ayudante será ocupada también por Marrón, ya que este actante se muestra con mucha fuerza y determinación para enfrentar problemas. El actante-oponente, en este caso, también es el residuo plástico, elemento que al contaminar la playa se opone a la valoración del mar como espacio

de convivencia y amistad (Figura 40). En los casilleros D1, D2 y O se puede identificar la presencia del valor de la amistad, valor al que se opone la presencia del residuo plástico, asentándose el contraste entre ambos: la amistad influye en la unión de los personajes; mientras que el plástico, en la desunión del grupo.

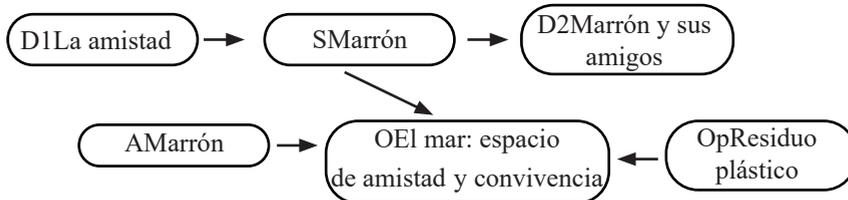


Figura 40. Diagrama del análisis actancial del personaje Marrón como Sujeto

2.2.3 Turquesa como Sujeto

El Destinator del Sujeto Turquesa es su preferencia por el juego, siendo su Objeto de deseo el mar, espacio donde es posible jugar. De acuerdo a esto, el Destinatario es la misma Turquesa, quien solo busca su autosatisfacción por el juego dada su corta edad. Por su edad y su ingenuidad, Turquesa es guiada y cuidada por los otros personajes, lo que convierte a Marrón y Azul en sus Ayudantes. En este caso, Turquesa pasará a ocupar el casillero de Oponente junto al residuo plástico, por su comportamiento notorio de negarse a limpiar la playa y separarse del grupo, oponiéndose ella misma a su búsqueda de espacio de juego (Figura 41). Turquesa es el único personaje que ocupa la función de Sujeto y la función de Oponente, lo que refleja una crisis interna en el personaje. Esto se relaciona a su indecisión en la búsqueda del mar como espacio de juego. El momento en que este personaje se separa del grupo y pasa de alguna manera al bando del residuo plástico, es clave para la evolución del personaje y la trama de la obra, puesto que es el único personaje que tiene semejanza con el niño espectador y que pasa, además, por un episodio de reflexión sobre el residuo plástico.

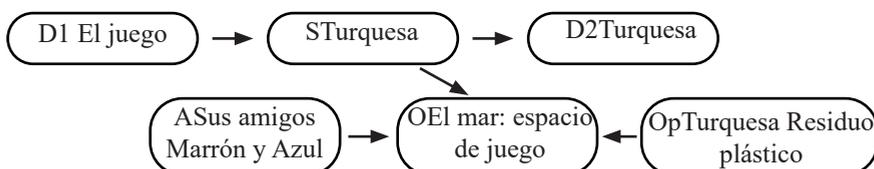


Figura 41. Diagrama del análisis actancial del personaje Turquesa como Sujeto

2.2.4 Albaricoque como Sujeto

El desarrollo del personaje Albaricoque no tiene mucha extensión, sin embargo, se puede identificar que la vida en el mar es su Destinator. Esto causaría que su Objeto de deseo sea el espacio-mar, como lugar de vida; y que el Destinatario sea el mismo personaje, ya que este espacio es su lugar de origen. Como Oponente se muestra al residuo plástico, presencia que destruye las condiciones de vida del espacio-mar, atentando así contra la vida del Sujeto Albaricoque. Así mismo, la función de Ayudante será ocupada por sus amigos Azul, Marrón y Turquesa, pues Albaricoque no tendrá las condiciones para hacer frente al residuo plástico (Figura 42). En este diagrama, se identifica otra relación simbólica opuesta entre la vida (D1) y el residuo plásticos (Op). Mientras lo que busca y representa la acción del Sujeto Albaricoque se relaciona con la vida, el residuo plástico se oponente, creando un ambiente de destrucción y de muerte. Así se dan las siguientes relaciones oposicionales: vida/muerte, salud/enfermedad y, por último, equilibrio/inestabilidad.

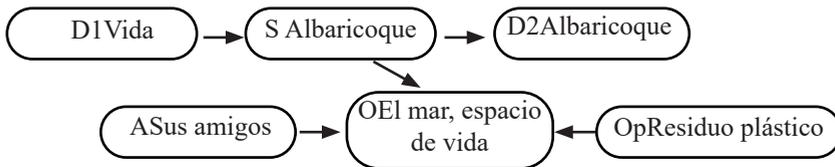


Figura 42. Diagrama del análisis actancial del personaje Albaricoque como Sujeto

2.2.5 La acción dramática y el residuo plástico como actante oponente

En definitiva, el análisis de la acción dramática de los personajes Azul, Marrón, Turquesa y Albaricoque, demuestra que cada uno de ellos tiene en el residuo plástico a su principal Oponente; en consecuencia, como ocupante de la función actante-oponente, sería un elemento necesario para el desarrollo de la historia de *Confusión de colores*: sin residuo plástico que se oponga a los objetivos de los personajes no habría historia (Figura 43).

Entonces, con el fin de obtener una mirada macro de la acción dramática de la obra, en el diagrama del modelo actancial se ubica a todos los personajes en la función actancial del Sujeto (S), como grupo de amigos. El Objeto de deseo (O) se establece con las características que dotan los personajes al espacio-mar, ya sea como espacio mágico, de juego, amistad y

vida. En la función de Destinador (D1) se ubican las motivaciones de cada uno de los personajes: ilusión, amistad, juego y vida, las cuales reflejan y coinciden con algunas características de la etapa de la niñez. Así mismo, en la función actancial del Destinatario (D2) se ubica al grupo de amigos, pues la acción que desarrollan la realizan pensando en su propio interés; será después de haber experimentado el problema de los residuos plásticos, que su interés cambiará para ayudar a otros. La función de Ayudante la ocupa el mismo grupo de personajes, quienes se ayudan mutuamente para lograr llegar al mar y, posteriormente, limpiarlo. Por último, se ubica como Oponente (Op) al residuo plástico, opositor en común de todos los personajes en su búsqueda de un mar limpio.

Por todo lo expuesto, se hace evidente la importancia del residuo plástico en la acción dramática del texto *Confusión de colores*. Al presentarse como un personaje y no solo como un objeto, tendría más valor tanto en lo narrativo como también en la experiencia escénica, generando un mayor impacto en el objetivo de visibilizar el problema de la contaminación del mar por residuo plásticos en el niño espectador.

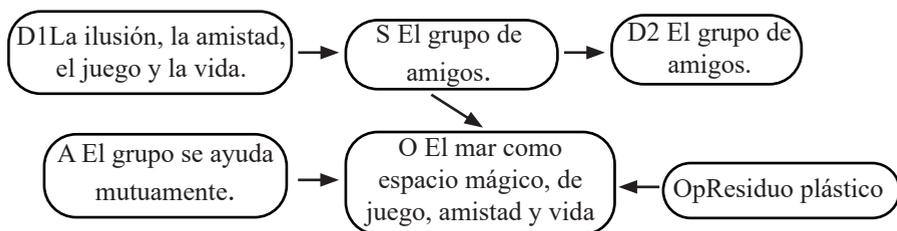


Figura 43. Diagrama del análisis actancial del texto *Confusión de colores*: el residuo plástico como actante-oponente

2.3. Análisis del espacio y tiempo dramáticos

Con espacio dramático y tiempo dramático hago referencia al espacio y tiempo donde se encuentran ubicados los personajes, los cuales son indicados o significados en la obra dramática. Como indica Pavis (1998), son el marco donde se desarrollan los personajes con sus acciones, relaciones y motivaciones. Es decir, ambos guardan sentido e importancia para el desarrollo de la historia, en diferentes grados de representación, según el trabajo de García Barrientos. Con esta herramienta de análisis se identificarán los espacios y tiempos dramáticos del texto *Confusión de colores*,

para reconocer la implicancia de estos elementos en el desarrollo de la historia y su influencia en el conflicto.

2.3.1 Grados de representación del espacio dramático

Los grados de representación del espacio, según García Barrientos (2012), se clasifican en tres:

- Los espacios **patentes** son aquellos que están “visibles”, es decir, son el resultado de la lectura de los signos que nos dan cuenta de un espacio ficticio en el cual se encuentran los personajes implicados en la acción.
- Los espacios **latentes** son aquellos que están indicados, son la continuidad de los espacios patentes y los percibimos por signos mayormente sonoros.
- Los espacios **ausentes** son aquellos que solo están mencionados, solo son narrados por los personajes, ya que están lejanos al tiempo de la acción presente.

A continuación, se presentan en un cuadro los espacios patente, latente y ausente de *Confusión de colores* (Figura 44). Como el texto no presenta divisiones en su estructura, se tuvo que dividir el texto en cuadros¹¹ y escenas¹²; para ello también tuvo importancia la enumeración de los parlamentos.

Cuadro / Espacio patente	Escena	Espacio latente	Espacio ausente
Cuadro I Camino hacia el mar (par. 1-86)	Primera (par. 1)	El mar y el camino ya recorrido. Azul dice estar cansado y describe el lugar sin casas y sin árboles, parece estar cerca al mar (par. 1).	El río. Azul describe su hogar y el mar idealizado, cómo se imagina que es el mar (par. 1).
	Segunda (par. 2-20)	Playa. Marrón menciona la playa como el lugar a donde se dirige junto con Turquesa (par. 10).	Playa: lugar de juego. Turquesa describe la playa como un lugar paradisíaco (par. 11).
	Tercera (par. 21-86)	Mar. Azul, Marrón y Turquesa hablan sobre el mar como destino en común (par. 29, 30, 36, 39).	El mar idealizado. Azul nuevamente describe el mar de manera poética (par. 35).

¹¹ Dentro del ámbito teatral, “cuadros” se refiere, desde un punto de vista general, a los cambios de lugar, de ambiente o de época dentro de una obra teatral (Pavis, 1998).

¹² Las escenas, desde el punto de vista de la estructura del texto, se determinan por la entrada o salida de los personajes; mientras que, desde el punto de vista dramático, la escena representa una unidad de acción que se constituye de un punto de partida, una situación por resolver y un punto de llegada que da inicio a una nueva escena (USA, 2003).

Cuadro II En el pasado en la playa (par. 87-196)	Primera (par. 87-133)		
	Segunda (par. 134-196)	Ciudad. Marrón, Turquesa y Albaricoque acuerdan volver a reunirse, al parecer hay una ciudad cercana (par. 191).	
Cuadro III De vuelta al presente en el camino (par. 197-209)	Primera		
Cuadro IV En la playa contaminada (par. 210-402)	Primera (par. 210-225)	Ciudad. Los residuos plásticos evidencian la presencia de una ciudad cercana a la playa (acotación siguiente al par. 209).	El mar idealizado. Se desbarata la imagen idealizada que Azul tenía del mar (par. 215).
	Segunda (par. 226-267)		El mar idealizado. Azul quiere describir el mar que imaginaba, pero no puede (par. 236). El río. Azul indica a Albaricoque de dónde viene (par. 240).
	Tercera (par. 268-301)	Ciudad. Azul describe la ropa y objetos que lleva Turquesa, dando cuenta de una ciudad cercana (par. 287).	
	Cuarta (par. 301-402)	El río. Azul vuelve a mencionar su hogar, pero esta vez lo describe invadido por residuos plásticos (par. 329). Ciudad. Turquesa apunta los objetos que lleva Marrón, dando cuenta de la existencia de una ciudad cercana (par. 331). La casa de Marrón y Turquesa. Marrón indica que ya es el momento de irse a casa (par. 404).	El río limpio. Después de limpiar la playa, Azul vuelve a describir su río limpio (par. 367). El mar del amigo Bagrecito. Azul recuerda la descripción del mar que hizo el Bagrecito (par. 370).

Figura 44. Cuadro de espacio patente, latente y ausente del texto

Confusión de colores

A partir de este cuadro, se puede identificar que el residuo plástico o material plástico tiene presencia en cada uno de los espacios patentes, latentes y ausentes, ya sea en mayor o menor grado.

En los espacios patentes, los personajes empiezan encontrando tapas de plástico en el camino hacia el mar, presagiando lo que vendría después: ya en la playa descubren la presencia de residuo plástico en mayor cantidad, generándose su mayor conflicto. En consecuencia, este material tiene una dinámica invasiva sobre los espacios patentes (camino hacia el mar, playa y mar), contraponiéndose a los objetivos de los personajes en relación al mar como espacio mágico, de convivencia, juego y vida.

Respecto a los espacios latentes, también existe en ellos la presencia del residuo plástico. Estos espacios tienen relación con los personajes: la ciudad se relaciona con Marrón y Turquesa; el río contaminado, con Azul. El espacio latente de la ciudad es el lugar de origen del residuo plástico, pero no se percibe como una amenaza, pues el material plástico se encuentra oculto en los utensilios y su presencia está normalizada. Así mismo, que el río esté contaminado es el estado actual del hogar de Azul, el residuo plástico se encuentra ya establecido y ha ocasionado que este espacio pierda las características de lugar de vida y bienestar.

En relación a los espacios ausentes, estos se contraponen a la destrucción que representa el residuo plástico. Los espacios ausentes identificados son: el espacio mágico del mar (imaginado y descrito por Azul), el espacio del río limpio (existente en el pasado y también descrito por Azul) y el mar limpio (también del pasado y descrito por Albaricoque). En ninguno de estos espacios tiene presencia el residuo plástico. Si bien solo son descritos por los personajes, la representación en escena de estos elementos dramáticos puede ser importante para contraponerlos con la presencia del residuo plástico en el espacio patente del camino al mar, la playa y el mar.

2.3.2 Grados de representación del tiempo dramático

El tiempo, así como el espacio, también muestra elementos significativos para el desarrollo de la historia. Según García Barrientos (2012), los grados de representación del tiempo se clasifican en tres:

- El tiempo **patente** es aquel tiempo en el cual se desarrolla la acción de los personajes.
- El tiempo **latente** es aquel tiempo que transcurre entre acción y acción, indicado por los apogones.
- El tiempo **ausente** es el tiempo mencionado, ya sea un tiempo pasado o un tiempo futuro en relación al tiempo presente de la acción.

Mediante el siguiente cuadro, se desglosan de modo general los tiempos patente, latente y ausente dentro del texto *Confusión de colores* (Figura 45).

Cuadro / Tiempo patente	Escena	Tiempo latente	Tiempo ausente
Cuadro I Tiempo en el camino en dirección al mar (par. 1-86)	Primera (par. 1)	<i>El tiempo recorrido y el tiempo que falta por recorrer hacia el mar.</i> Azul manifiesta estar cansado y que está viajando al mar (par. 1).	<i>El tiempo en que vivía en el río.</i> Azul describe su hogar (par. 1).
	Segunda (par. 2-20)	<i>El tiempo que falta por recorrer hacia la playa.</i> Marrón menciona la playa como el lugar a donde se dirige junto con Turquesa (par. 10).	<i>El tiempo pasado en la playa.</i> Turquesa menciona el tiempo pasado de juego en la playa junto a sus amigos (par. 11).
	Tercera (par. 21-86)	<i>El tiempo en que se encontraban con sus padres.</i> Turquesa menciona a su padres (par. 27).	
Cuadro II Tiempo pasado contado por Turquesa y el tiempo presente donde lo está contando (par. 87-196)	Primera (par. 87-133)		
	Segunda (par. 134-196)		
Cuadro III De vuelta al tiempo presente en el camino (par. 197-209)	Primera	<i>Tiempo que van a recorrer para llegar al mar.</i> Marrón, Turquesa y Azul viajan juntos (par. 201 y 202).	
Cuadro IV El tiempo en que se encuentran en la playa contaminada (par. 210-402)	Primera (par. 210-225)	<i>Tiempo recorrido del camino hacia el mar.</i> Los personajes llegan al mar poniendo fin a su juego de carrera (par. 210, 211 y 212).	
	Segunda (par. 226-267)	<i>El tiempo de viaje del río hacia el mar.</i> Azul indica que viene de muy muy lejos (par. 240). <i>Tiempo cuando se contamina el mar.</i> Albaricoque indica que la playa se ensuciaba solo en verano, pero ahora la contaminación viene del mar (par. 246).	<i>Tiempo pasado en el río.</i> Azul hace referencia al tiempo en que le contaron sobre el mar (par. 236). <i>Tiempo pasado donde el mar era bonito.</i> Albaricoque menciona que su hogar era bonito (par. 243).
	Tercera (par. 268-301)	<i>Tiempos y espacios latentes.</i> Azul describe y acentúa la ropa y objetos que lleva Turquesa, los cuales denotan una etapa de elaboración (par. 287).	
	Cuarta (par. 301-402)	<i>El tiempo actual de su río.</i> Azul describe cómo se encuentra actualmente su río (par. 329). <i>El tiempo que les tomará regresar a casa a Marrón y Turquesa.</i> Marrón indica que ya es el momento de irse a casa (par. 404).	<i>Tiempo pasado en su río limpio.</i> Después de limpiar la playa, Azul vuelve a describir su río limpio (par. 367-370). <i>Tiempo futuro del reencuentro.</i> Los personajes se despiden con la esperanza de volverse a encontrar (par. 387-402).

Figura 45. Cuadro de tiempo patente, latente y ausente del texto *Confusión de colores*

Después del desglose de los tiempos patente, latente y ausente en la obra *Confusión de colores*, se puede identificar su relación con el residuo plástico.

En los tiempos patentes del texto: tiempo en el camino hacia el mar y tiempo en la playa contaminada, el residuo plástico toma mayor relevancia pues tiene mayor presencia. Como consecuencia, este tiempo, que debía ser provechoso y útil para los personajes, se convierte en un tiempo “muerto”.

Los tiempos latentes son los tiempos que transcurren al cambiar de espacio, como el tiempo latente transcurrido desde los espacios de origen de Azul, Marrón y Turquesa hasta el espacio-mar. Respecto a su proximidad, resalta la lejanía del lugar de origen de Azul, el río contaminado, y lo cercano del lugar de origen de Marrón y Turquesa, una ciudad.

Para terminar, el tiempo ausente del texto tiene dos formas de relacionarse con el residuo plástico. En el pasado, el río de Azul y el mar de Albaricoque están limpios: se trata de tiempos ausentes donde el residuo plástico no existe, por lo que estos tiempos —y sus respectivos espacios ausentes— obtienen mayor valor. Así mismo, se presenta el tiempo ausente futuro, donde los personajes se visualizan reencontrándose y donde tampoco se espera la presencia del residuo plástico.

3. La organización del universo dramático y el concepto de apropiación

En este punto se hace necesaria una esquematización del universo dramático. Esto nos ayudará a entender la estructuración del discurso simbólico del texto, a fin de poder plantear los recursos significativos en la puesta en escena; además de relacionar esta con la propuesta de espacio-apropiación.

3.1 La organización del universo dramático

El mar —símbolo de la naturaleza— y el residuo plástico, se evidencian como dos elementos simbólicos que desde polos opuestos rigen el universo dramático de *Confusión de colores*. Dadas las historias y acciones de los personajes, el mar contiene valoraciones simbólicas relacionadas a lo

mágico, la vida, la amistad, la convivencia y el juego. El residuo plástico, a su vez, desarrolla una acción opositora como consecuencia de su presencia en la naturaleza, simbolizando lo no mágico, la muerte, la destrucción, la limitación y la desunión. En los espacios y tiempos de la historia, la naturaleza y el residuo plástico también se oponen, puesto que la naturaleza —según la describen los personajes— se encuentra en un espacio y tiempo ausente, es decir, como una naturaleza recordada del pasado y una naturaleza anhelada en el futuro, quedando así en una dimensión ideal. En cambio, el residuo plástico, al ocupar la naturaleza en espacios y tiempos patentes y latentes, ocupa una dimensión real dentro del universo ficcional. En el siguiente esquema se muestra este ordenamiento del universo dramático: la oposición entre la naturaleza y el residuo plástico.

Universo dramático del texto <i>Confusión de colores</i>
El mar-naturaleza Lo mágico, la vida, la amistad, la convivencia y el juego. DIMENSIÓN IDEAL
Residuo plástico Lo no mágico, la muerte, la destrucción, la limitación y la desunión. DIMENSIÓN REAL

Figura 46. Organización del universo dramático del texto *Confusión de colores*

3.2 Puesta en escena del universo dramático de *Confusión de colores* según el espacio-apropiación

La puesta en escena implica una experiencia estética, pero también una experiencia dramática a partir de la representación en escena del conflicto dramático.

Con el análisis del texto se ha determinado el orden del universo dramático para la puesta en escena: un versus simbólico entre mar-naturaleza y residuo plástico, evidenciado con la invasión de este elemento en el espacio-mar, objeto de deseo de los personajes; se ha identificado el tema de la

contaminación del mar por residuos plásticos, problemática muy presente en la sociedad peruana; y además, a partir del concepto de apropiación de Enric Pol, se ha establecido la conceptualización del espacio escénico que dará forma a la puesta en escena: el espacio-apropiación, síntesis de todos estos elementos. Es así como visibilizaré la contaminación del mar por residuos plásticos, una realidad que es consecuencia de interiorizar cierta forma de relacionarnos y vivir con el plástico, y que surge a raíz de un conflicto mayor: la desvinculación del ser humano con la naturaleza. Para ilustrar lo expuesto, presento el siguiente diagrama.

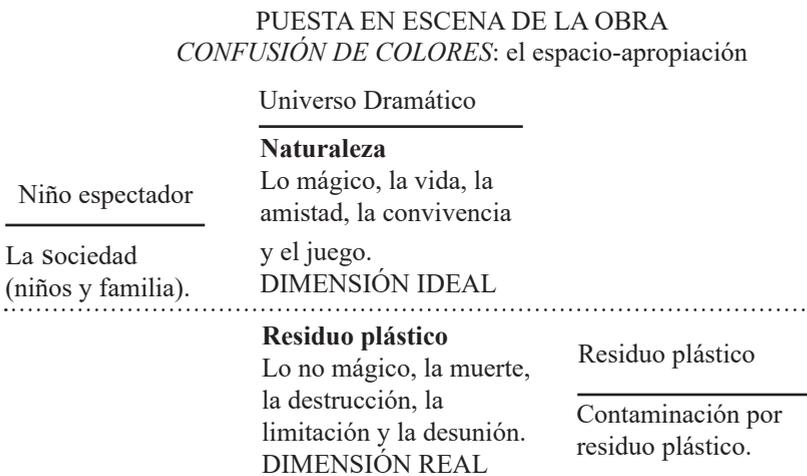


Figura 47. Conceptualización para la puesta en escena

CAPÍTULO V

Proceso creativo y presentación de resultados

En este capítulo, expongo la bitácora del proceso creativo; presento los resultados obtenidos desde la idea de dramaturgia del espacio; y, finalmente, describo la caracterización de los personajes, la escenografía, la iluminación y el sonido, detallando sus núcleos de convicción dramática, objetivos y conclusiones reflejadas en el diseño final.

1. Bitácora del proceso creativo

En procesos anteriores dentro de la carrera de Diseño Escenográfico, como las prácticas preprofesionales, la labor de diseñador se acompañó

de una constante retroalimentación entre compañeros de diseño y actuación; así como de docentes que, con un conocimiento amplio, guiaban el proceso creativo y cumplían la función de director de escena. Se trataba de una labor colaborativa. En cambio, el presente proceso investigativo y de diseño es dirigido por mi propia mirada individual, que se interesa en dialogar sobre las problemáticas medioambientales y tiene su particular tratamiento del espacio en escena.

Por el interés en este tema, se trabajó con el texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos, que da cuenta de la contaminación por plásticos en el ecosistema marino. En la historia de la obra, un grupo de animalitos se dirige a la playa a jugar, pero debido a que está llena de basura no pueden hacerlo, por ello deciden limpiar este espacio para solucionar el problema. Es así que los personajes se cuestionan sobre el origen del plástico, descubriendo que se encuentra en las cosas que usan cotidianamente. El proceso de diseño —las exploraciones gráficas, bocetos y maquetaciones— empieza desde las primeras lecturas al texto, y va acompañado de la investigación sobre el tema medioambiental que se quiere poner en reflexión en la puesta en escena. Como un primer acercamiento a manera de exploración, plasmé en el papel figuras abstractas que narraban la historia (Figura 48). Para ello tuve en cuenta que la obra estaba dirigida a un niño espectador, el cual tiene preferencia por colores vivos: rojo, amarillo, verde y otros, que se reflejarían en formas abstractas. Asimismo, para representar al residuo plástico se utilizaron colores opacos: tonos de morado, marrones, grises, entre otros, plasmados en formas agresivas. De este modo, se graficaron varias laminas que contaban la obra de principio a fin.



Figura 48. Azul, Turquesa, Marrón y Albaricoque en la playa contaminada

Posteriormente, se exploraron las atmósferas resultantes de las relaciones entre los personajes, continuando con el lineamiento de las formas abstractas pero esta vez humanizando las de los personajes (Figura 49).



Figura 49. Los cuatro personajes en la playa contaminada

Teniendo en cuenta las actitudes y comportamientos que se identificaron en los personajes, realicé figurines abstractos con la intención de explorar el posible vestuario para su caracterización (Figura 50). Representé a Azul con líneas de colores, debido a su temperamento alegre con características de artista; a Marrón, por ser serio y maduro, lo representé con verde y amarillo; a Turquesa, por su comportamiento inquieto y por mostrar un carácter fuerte, con formas explosivas de color rosado; y finalmente, a Albaricoque, la delfín que consideraba un personaje muy dinámico que simbolizaba al mar, la representé con formas de olas de color celeste.



Figura 50. Figurines abstractos de Azul, Marrón, Turquesa y Albaricoque

Con nada concreto aún, siguiendo con la exploración estética, se abordó la materialidad del espacio mediante una maqueta abstracta (Figura 51). A partir del trabajo de las láminas gráficas se identificó la presencia invasiva del plástico: se encontraba en la historia desde el comienzo hasta el final. Es así que se elaboró una maqueta con cubos a partir de botellas de plástico que contenían luces coloridas en su interior. Sobre una cartulina negra cubierta de plástico, del tamaño de una hoja A4, se ubicaron los cubos. Se buscaba representar lo encontrado en las láminas gráficas, como el color y la presencia invasiva del plástico.



Figura 51. Maqueta abstracta de la presencia invasiva del plástico: vista superior

Después de estas exploraciones, me preguntaba cómo esto podría reflejarse en una propuesta de diseño escenográfico, teniendo en cuenta al espectador infantil y el interés por desarrollar algo innovador, además de construir una escenografía que sea segura para el niño espectador. Así desarrollé los primeros bocetos para el espacio escénico, preguntándome cómo representar al mar y considerando al residuo plástico como un objeto invasivo que se encontraba en todas partes dentro de la ficción del texto (Figura 52, 53 y 54). Como el niño es un espectador muy activo, al punto de querer irrumpir en las representaciones, decidí eliminar el espacio de las butacas y ubicar al niño en el mismo espacio de la representación escénica. Así mismo, con el fin de proporcionar un espacio seguro donde el niño espectador pueda movilizarse, consideré no realizar muchos elementos escenográficos, pues además necesitarían material plástico para su elaboración y no quería contradecir mi discurso ambiental.

- Un espacio amplio donde incluso el niño pueda sentirse con la representación escénica
- El espectador puede participar e involucrarse en la representación escénica.
- Largo y programáticamente aparecerá el residuo plástico involucrando al espacio escénico.

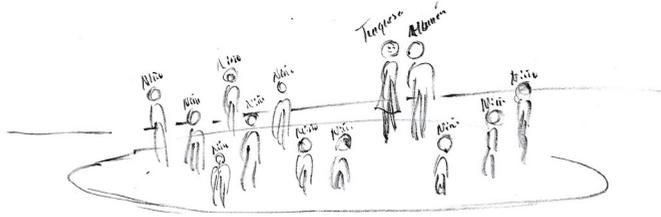


Figura 52. Boceto de representación y expectación en un mismo espacio



Figura 53. Boceto de cuando Marrón, Turquesa y Albaricoque se conocen: el mar azul cae del cielo azul



Figura 54. Boceto de los personajes llegando al mar contaminado: el mar trae plástico y del cielo cae plástico

Con una primera exploración gráfica de la obra *Confusión de colores*, era necesario retornar al texto para profundizar sobre el tema de la problemática de los residuos plásticos. Entrevisté a la autora Mirella Quispe Ramos, comprendiendo que las personas valoran a la naturaleza de diferente manera. Sobre los personajes, reveló que sus nombres no necesariamente son una característica de su apariencia, sino que representan las diferencias entre individuos que pueden llegar a ser buenos amigos. Posteriormente, realicé el análisis del texto y de la acción dramática, descubriendo que existía una oposición simbólica entre la naturaleza y el residuo plástico, que se reflejaba en el discurso y las acciones de los personajes. Hasta ese momento, solo me había enfocado en la contaminación por el residuo plástico y no había desarrollado su contraparte: el mar como naturaleza, espacio anhelado por los personajes, quienes lo valoraban como lugar mágico y como espacio de vida, amistad y juego. Entonces, para el desarrollo de la propuesta escénica, tomo en cuenta lo siguiente: en el universo dramático de la obra —descubierto a partir de los personajes—, el mar ocupaba una dimensión ideal, mientras que el residuo plástico ocupaba la dimensión palpable.

El trabajo investigativo también pasó por sustentar y profundizar el aspecto teórico, es decir, lo referido al tema y a la conceptualización del espacio escénico. Llegué a descubrir que el residuo plástico no solo era un problema ambiental, sino también un problema identitario del ser humano, el plástico se había insertado en su forma de vida convirtiéndose en una extensión suya, lo que se reflejaba en la contaminación del mar por residuos plásticos. Para poner en evidencia esta reflexión, no bastaba con poner este material solo como un objeto obstaculizador, sino que tendría que ser un ente vivo que se movilice en el espacio. Por tanto, busqué el concepto que me permitiera plantear al residuo plástico como una extensión del ser humano, y este fue el concepto de apropiación del espacio de Enric Pol, que plantea que la acción-transformación que realizamos sobre el espacio nos representa simbólicamente. En ese sentido, el residuo plástico es una acción del ser humano que lo representa simbólicamente, sin embargo, no se da cuenta de ello o no lo quiere ver.

Con toda esta información recabada, retorné al proceso de diseño del espacio escénico con una nueva mirada y con la intención de conjugar los elementos de la oposición simbólica, mar como naturaleza versus la

presencia del residuo plástico, pues faltaba la forma de evidenciar esta polarización. Por ello, propongo el mismo concepto de apropiación, planteando que en un primer momento se accione y transforme el espacio escénico en relación a los signos del mar y a las valoraciones de los personajes (espacio de vida, juego, convivencia y como lugar mágico), consiguiendo de esta manera que el niño espectador se identifique simbólicamente con el mar. En un segundo momento, durante el desarrollo de la acción dramática, el residuo plástico deberá aparecer como un ente vivo que va invadiendo el espacio, accionando y transformándolo, hasta hacer detonar la movilización y reflexión del niño espectador. Esto último se desarrolla en los diseños finales.

En conclusión, el proceso en general ha sido un ir y venir entre lo teórico y lo práctico, horas de lecturas y relecturas, reflexiones sobre mi quehacer como diseñador escenográfico y agente social. En un proceso de diseño escenográfico de alguna manera se investiga; en este caso, hacerlo como parte de una investigación académica, resultó un reto, pues se tenían que sustentar y explicar aspectos que surgen de la intuición y que muchas veces están sobrentendidos en el proceso creativo. También fue un reto adentrarse en la redacción de un trabajo investigativo al estar acostumbrado a pensar en imágenes, colores y texturas; más aún, cuando la estética de un documento con fondo blanco y letras negras no es muy llamativa. Sin embargo, desarrollar este trabajo de investigación conjuntamente con el proceso creativo, ha sido muy enriquecedor. He percibido que el trabajo de diseño escenográfico ha tomado mayor profundidad y contenido al tener un respaldo teórico. En definitiva, este proceso investigativo y creativo me permite desarrollar lo que busco como profesional y como individuo social: contribuir en mejorar la sociedad a partir de la reflexión sobre problemáticas socioambientales como la contaminación de nuestro medioambiente, algo que nos afecta a nosotros mismos, a las personas con quienes convivimos y a las que vienen en un futuro.

2. La idea dramatúrgica del espacio escénico

La autora Mirella Quispe Ramos, a través de una entrevista, refirió que actualmente el niño está siendo invadido por el contenido de internet. Además de este sometimiento a la pantalla, que lo priva de explorar su entorno, el niño no distingue entre una información buena y una mala,

lo que ocasiona que sea menos ingenuo. Por otro lado, la autora también indicó que le inquietaba el tema de la degradación del medio ambiente, así como haber identificado, a través de su propia experiencia, que el ser humano tiene diferentes valoraciones de los recursos naturales. En ese sentido, el texto *Confusión de colores* era el medio que le permitía dialogar con los niños sobre la contaminación de la naturaleza por residuos plásticos, ya que consideraba que el niño puede reflexionar y tomar posición en temas de importancia social, además de hacerlo en problemas propios de su edad.

A partir del análisis del texto, el conflicto dramático se identifica como la oposición y confrontación simbólica entre el espacio-mar (lugar mágico, vida, juego, convivencia) y la invasión del residuo plástico (lo no mágico, muerte, limitación, desunión, destrucción). Los personajes valoran el espacio-mar a través de sus historias y recuerdos, sin embargo, ante la invasión por residuos plásticos, cuestionan el origen del elemento contaminante, descubriendo que este se encuentra en los mismos objetos que utilizan diariamente. De esta manera, Mirella Quispe Ramos, a través de su obra, nos posibilita reflexionar sobre la forma incongruente de relacionarnos con la naturaleza. La buscamos para recrearnos, explorar y vivir, pero al mismo tiempo la destruimos a través de la producción, uso y descarte insostenible del material plástico, algo que al parecer hemos adoptado como forma de vida. Por ello, es pertinente plantearle al espectador la reflexión sobre su vínculo identitario con el residuo plástico y con la naturaleza.

Así mismo, el Núcleo de Convicción Dramática (NCD) es la tarea dramática que implica una nueva interpretación del texto original por parte de los realizadores de la dramaturgia, quienes para trasladar el texto al espectáculo tienen su propio enfoque ideológico y compromiso artístico (Hormigón en Gómez, 2018), que en mi caso se dan desde mi punto de vista de diseñador escenográfico. Por lo expuesto hasta aquí, planteo el NCD del espacio escénico: contar la historia de un grupo de animalitos que perciben cómo se van desvaneciendo sus recuerdos e imaginarios del mar (lugar mágico, vida, juego, convivencia), a causa de la progresiva omnipresencia del residuo plástico en este espacio, en sus cuerpos y en sus imágenes mentales (lo no mágico, muerte, limitación, desunión, destrucción).

De esta manera, abordaremos la contaminación del mar por residuos plásticos, problemática a nivel global de consecuencias perjudiciales. El plástico, además de haberse insertado en el sistema económico y en nuestros cuerpos, se ha integrado también en nuestra forma de vivir y relacionarnos con los demás y con nuestro entorno. Así como es utilizado por tiempos cortos y luego descartado, del mismo modo, el ser humano descarta objetos todavía útiles, descarta mascotas e incluso personas (hijos, ancianos, parejas, etc.), descarta espacios que no le parecen atractivos. En síntesis, todo parece ser tratado como el plástico, de manera superflua y frívola, susceptible de ser desechado.

3. Proceso creativo: revisión de conceptos

Definir un concepto general permite guiar las diferentes propuestas de diseño de cada una de las disciplinas artísticas de la puesta en escena: vestuario, maquillaje, escenografía, iluminación y sonido. Como indica Craig, es necesario tener una idea general única para poder crear una puesta en escena (Pavis, 1998). De este modo, se unificarán los elementos escénicos, dando como resultado una propuesta de espacio que denomino espacio-apropiación y que permitirá controlar la experiencia dramática, estética y reflexiva que se pretende detonar en el niño espectador. Puesto que el universo dramático se rige por la oposición simbólica mar/residuo plástico, estos dos elementos serán confrontados a partir de la dinámica de la apropiación, en el diseño de la puesta en escena. El niño espectador podrá accionar e identificarse con elementos escénicos relacionados con el mar, para posteriormente ser confrontado por la presencia del residuo plástico. Así surgirá su cuestionamiento y reflexión sobre esta presencia, tanto en el universo ficcional de la obra *Confusión de colores* como en la vida real, y específicamente en torno a la contaminación del mar.

3.1. Caracterización de los personajes

La caracterización es el elemento mediante el cual damos a conocer el universo dramático del personaje, sus motivaciones y la acción que desarrolla en la historia. No es estático, ya que evoluciona juntamente con el personaje durante el desarrollo de la trama (Pavis, 1998).

3.1.1 Núcleo de convicción dramática de la caracterización de los personajes

Considerando la señalada oposición simbólica, con la caracterización se pretende reflejar la relación entre los espacios de origen de los personajes y el residuo plástico, es decir, cómo se presenta en dichos espacios, por ejemplo: como objeto contaminante en el río y el mar de Azul y Albaricoque, o como objeto de uso cotidiano en la ciudad de Marrón y Turquesa. Para los personaje Marrón y Turquesa, el material plástico será un indicador de estatus económico, ya que es un material que representa el sistema económico actual de las grandes ciudades. Además, la caracterización indicará la condición de infantes de estos animalitos y su género. Los objetivos, en suma, son los siguientes:

- El primer objetivo es evidenciar la polarización entre la naturaleza y el residuo plástico, y la dinámica apropiacionista-transformadora realizada por este último.
- El segundo objetivo, específicamente en la caracterización, es evidenciar la dinámica invasiva de apropiación que ejerce el residuo plástico en los cuerpos, espacios y conductas de los personajes, además de dar cuenta de su condición de niños.
- El tercer objetivo es lograr que el niño espectador realice lo siguiente:
 - Que entienda a los personajes y se identifique con sus anhelos manifestados en relación al espacio-mar.
 - Que identifique y perciba la acción del residuo plástico en cada uno de los personajes.
 - Que descubra la polarización entre la naturaleza y el residuo plástico.
 - Que reflexione sobre la presencia del residuo plástico y su relación con este material.

3.1.2 Idea dramática de la caracterización de los personajes

Los personajes son afectados por la presencia del residuo plástico, por ende, la caracterización pretende mostrar esta afectación sobre los cuerpos de los personajes Azul y Albaricoque, mediante formas que contrasten con las formas que los caracterizan, mientras que en Turquesa y Marrón se mostrará la adaptación del plástico como material de su vida cotidiana.

De esta manera, se plantea generar un contraste entre las formas, texturas y colores que, por un lado, representen a la naturaleza; y, por otro, lo transgresivo del residuo plástico. Este contraste se plasmará en vestuario, utilería y maquillaje, tomando en consideración que el vestuario no cause terror en el niño, más aún cuando la propuesta es acercarlo a la representación escénica. Para evitar alguna resistencia en el niño espectador, se plantea hacer manifiesta la forma humana del actor, y que la actuación y elementos significativos mínimos de la caracterización hagan posible la construcción del personaje.

3.1.3 Referentes de la realidad

Como se ha señalado, la caracterización pretende evidenciar cómo el residuo plástico invade a los personajes, y las consecuencias de esto en su integridad física e identitaria. Estas consecuencias, lamentablemente, tienen sus referentes en la realidad. Claro ejemplo es lo sucedido con la fisiología de una tortuga, quien debido al enredo con un residuo plástico sufrió la deformación de su caparazón (BBC, 2015) (Figura 55). Así mismo, este material se ha insertando en la cadena alimenticia del ecosistema marino, siendo el plancton, la especie base de esta cadena, quien ingiere microplástico (Figura 56), llegando a ser consumida por especies mayores. La ingesta directa de residuos plásticos, sin embargo, se da también en especies grandes como las ballenas, quienes a causa de ello mueren por asfixia.



Figura 55. Tortuga deformada por el plástico



Figura 56. Líneas de plástico en tracto digestivo del plancton

3.1.4 Referentes estéticos

Los referentes estéticos provienen de orígenes diversos, no de una estética preconcebida, sin embargo, guardan relación con el enfoque invasivo y transgresor del residuo plástico en los cuerpos de los personajes. Utilizaré un panel conceptual para cada uno de ellos.

3.1.5 Diseños de personajes

1) Azul, la ranita

Para la propuesta de diseño del personaje Azul, se consideran los siguientes datos: es una ranita con actitud infantil, es aventurero, muy soñador y alegre; además, viene de un río contaminado. Por ello, se plantea que adapta residuos plásticos para darles un uso útil, como el cangrejo de la Figura 57, quien utiliza una tapa plástica como caparazón; así mismo, una paleta de colores entre naranjas y verdes para que visualmente se le represente como consecuencia de una naturaleza marchita.



Figura 57. Panel conceptual de Azul, la ranita

Diseño del personaje Azul: una ranita que vive en un río invadido por residuos plásticos, que también han invadido su cuerpo. Debido al enredo con muchas bolsas, la ranita las ha adaptado como un bolso que utiliza para llevar su refrigerio y el libro de anécdotas que le regaló su amigo el Bagrecito (Figura 58).



Figura 58. Figurín del personaje Azul, la ranita

2) Marrón, el perrito

Para el diseño del personaje Marrón, se consideran los siguientes datos: es un perrito con actitud infantil, muy precavido, estudioso, explorador y valiente, viene de la ciudad, donde el plástico está normalizado y no se percibe como amenaza. El vestuario es de textura plastificada con líneas rectas, para mostrar la frivolidad del material plástico en la ciudad. La paleta de colores se plantea entre tonos celestes y naranjas: celeste, porque a Marrón le gusta el mar, y naranjas, por cuestiones de complementariedad cromática (Figura 59).

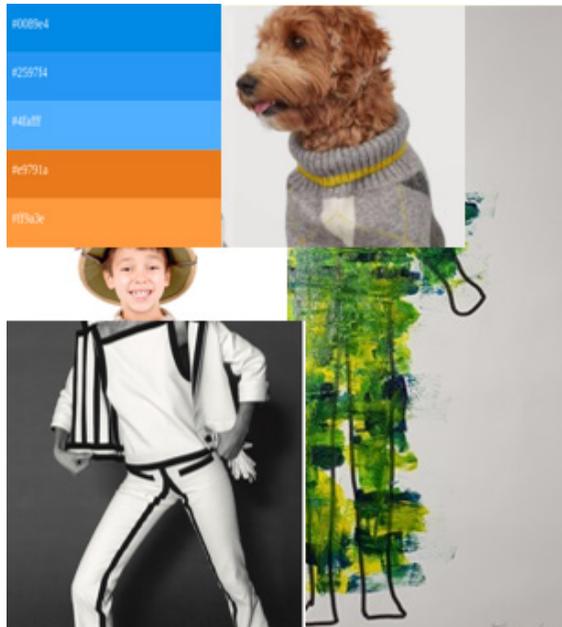


Figura 59. Panel conceptual del personaje Marrón, el perrito

Diseño del personaje Marrón: un perrito que vive en la ciudad, le gusta explorar. Se dirige al mar porque puede explorar, convivir y jugar con otros animalitos, como sus amigas Turquesa y Albaricoque. El material que prima en su ciudad es el plástico, del cual están hechos su gorro, chaleco, zapatos y mochila, donde lleva su refrigerio y herramientas para explorar su entorno y atender algún herido (Figura 60).



Figura 60. Figurín del personaje Marrón, el perrito

3) Turquesa, la gatita

Para el diseño del personaje Turquesa, se consideran los siguientes datos: es una gatita con actitud infantil, la menor de todos los personajes, entusiasta, alegre, solo piensa en jugar, no le gusta ensuciarse y es de la ciudad, lugar donde el plástico está normalizado. Marrón siempre la protege. Como no le gusta ensuciarse y viene de la ciudad, el vestuario que utiliza es de material plástico, con muestra de líneas rectas. Para representar el carácter alegre del personaje, se plantea una paleta de colores entre amarillo y morado, que también se complementa con la caracterización del personaje Marrón, su amigo inseparable (Figura 61).



Figura 61. Panel conceptual de Turquesa, la gatita

Diseño del personaje Turquesa: una juguetona gatita de la ciudad, todavía no sabe contar y no le gusta ensuciarse ni mojarse, pero le gusta mucho ir al mar ya que puede jugar con sus amigos Marrón y Albaricoque. En la ciudad de donde viene, el plástico es el material para fabricar cualquier objeto, como su impermeable amarillo, sus botas y su cartera, donde lleva toallitas húmedas desechables para limpiarse cada vez que se ensucia (Figura 62).



Figura 62. Figurín del personaje Turquesa, la gatita

4) Albaricoque, la delfín

Para el diseño del personaje Albaricoque, se consideran los siguientes datos: es una delfín con actitud infantil que vive en el mar, juguetona y bromista. Por ser una especie marina, se plantea representarla como el mar, es decir, como una abstracción de las olas del mar, pues el hecho de ser una delfín ella ya lo indica en el texto. Paleta de colores próximos al rosado y gris, colores de los delfines existentes (Figura 63).



Figura 63. Panel conceptual de Albaricoque, la delfín

Diseño del personaje Albaricoque: una delfín muy alegre, audaz y juguetona que vive en el mar, espacio que se encuentra amenazado por la presencia de los residuos plásticos que ingresan por la costa y que ahora aparecen desde las profundidades del océano (Figura 64).



Figura 64. Figurín del personaje Albaricoque, la delfín

3.2 Escenografía

No se pretende desarrollar una escenografía en el sentido de decorados y volúmenes, lo que se busca es un espacio escénico donde el espectador y

la representación convivan. Por ello, se toma la concepción moderna de escenografía, pues no solo es un elemento de decoración, sino que implica la configuración y planeación del espacio del acontecimiento escénico: espacio de la representación y espacio del espectador (Pavis, 1998).

3.2.1 Núcleo de convicción dramática de la escenografía

Considerando la oposición simbólica naturaleza/residuo plástico, se pretende que la escenografía —es decir, el tratamiento del espacio— represente el espacio imaginario del mar como lugar mágico, de vida, convivencia y juego; y también, los espacios dramáticos donde se conocen los personajes Azul, Marrón y Turquesa, como el camino hacia el mar, el mar limpio en el pasado y el mar contaminado por residuos plásticos. Por tanto, los objetivos son los siguientes:

- El primer objetivo es hacer coexistir el espacio de la representación y el espacio de la expectación en un mismo espacio.
- El segundo objetivo, relacionado a la representación del universo dramático, es representar la valoración del mar como espacio de vida, convivencia y juego; y también, la transgresión del residuo plástico en los espacios dramáticos, como el camino hacia el mar y el mismo mar.
- El tercer objetivo es lograr que el niño espectador realice lo siguiente:
 - Que se movilice de forma autónoma, por las condiciones y signos del espacio, que representan al mar como lugar de vida, convivencia y juego.
 - Que se movilice o irrumpa de manera autónoma en la representación de la acción dramática de los personajes.
 - Que se movilice y reaccione en el espacio a causa de la presencia invasiva del residuo plástico.
 - Y, por último, que reflexione y tome una posición sobre la presencia del residuo plástico en el espacio.

3.2.2 Idea dramática de la escenografía

La idea dramática del espacio escénico —o escenografía—, está determinada por la transposición en un mismo espacio de la representación del universo dramático y la expectación activa de los niños. En ese sentido, tomaría las siguientes características: un espacio de grandes

dimensiones, aproximadamente de 20 m por 12 m, donde se permita la representación y la expectación activa, con un aforo limitado para evitar el atropello de actores y niños espectadores. En un primer momento, el espacio escénico hará factible la convivencia y el juego solo de los niños espectadores, es un suelo prolijo, sin obstáculos, que permite el libre desplazamiento del espectador; cuando se introduzca el residuo plástico, se percibirá la obstaculización e invasión de este elemento. Por último, el espacio se caracteriza por ser susceptible a transformarse con cualquier elemento o signo. Aplicar color blanco a la totalidad del espacio, tanto en suelo y alrededores, con telas, permitirá este efecto, la intención es que la transformación del espacio sea evidente. En definitiva, que al espectador le sea posible la movilización autónoma, que perciba e identifique al espacio como lugar de convivencia, juego y vida, y conjuntamente con la proyección multimedia, como lugar mágico; un espacio que haga resaltar a los personajes y que permita la construcción de las atmósferas y los espacios dramáticos.

3.2.3 Referentes de la realidad

El ser humano busca a la naturaleza, en este caso el mar, con la intención de recrearse, deleitarse con el paisaje, pasar tiempo en familia, pasear, entre otras cosas (Figura 65), sin embargo, contradictoriamente, en sus constantes visitas al mar solo deja sus desechos, plásticos en su mayoría, que terminan contaminando el mar (Figura 66).



Figura 65. Una playa de Lima abarrotada de gente



Figura 66. Playa de Lima llena de basura¹³

3.2.4 Referentes estéticos

Considerando la representación-expectación en un mismo espacio y que el niño, en sincronía con los personajes, tenga la experiencia de una dimensión ideal (recuerdos e imaginación del mar) versus una dimensión real (el residuo plástico como objeto palpable), se plantea el referente estético de la instalación inmersiva (Figura 67). Este tipo de instalación busca propiciar situaciones únicas donde el espectador se integre a la obra artística, pues se produce una interacción entre objetos, imágenes y su propio cuerpo, durante un tiempo y espacio circunscritos que nos aproximan a una puesta en escena donde el protagonista es el mismo espectador (Valesini, 2016). Entonces, en la instalación inmersiva de *Confusión de colores*, las características a proponer son: habilitar un espacio amplio donde el espectador pueda desplazarse, que sea un espacio que al mismo tiempo lo contenga, donde las proyecciones lo rodeen desde los laterales y desde el suelo; de esta manera, se le ubicará en la dimensión ideal del mar: lugar mágico, de convivencia, juego y vida.

¹³ Recuperado de <https://trome.com/viral/playas-costa-verde-barranco-chorrillos-empezaron-2017-inundadas-basura-video-fotos-35546/>



Figura 67. Borderless World, instalación inmersiva en Tokio¹⁴

Otra forma artística que explica la propuesta de espacio es el *happening* (Figura 68). Con “happening”, Allan Kaprow, creador del término, se refería a una nueva forma de arte de carácter abstracto que toma como referencia el tiempo; además, siendo la acción artística y el espectador los que constituyen la obra artística, resalta la confluencia de ambos y el rompimiento de sus límites (Cervantes, 2000). No se pretende desarrollar una propuesta de *happening*, pero la importancia de esta ruptura en los límites de espacio para la representación y el espectador, es útil para explicar lo que se quiere plantear: la confluencia en el espacio tanto de la representación escénica como de la participación activa del niño espectador, formando ambos parte de la puesta en escena, con la intención de que este último accione y participe en la valoración que hacen los personajes del mar y que, posteriormente, también reaccione frente a la presencia invasiva de los residuos plásticos.



Figura 68. *Happening*¹⁵

¹⁴ Recuperado de <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/borderless-world-la-instalacion-inmersiva-imperdible-de-tokio#view-1>

¹⁵ Recuperado de <https://conocearteycultura.weebly.com/happening.html>

Por último, se toma en cuenta el referente estético de la instalación artística, pues se pretende introducir al residuo plástico dentro del espacio escénico como parte de la experiencia estética y reflexiva. La instalación artística propone una inmediatez sensorial que implica una participación física activa, al introducir al espectador en un espacio con objetos dispuestos para su experimentación y reflexión (Bishop, 2006). Estos lineamientos permiten explicar y conducir la disposición del residuo plástico que se pretende realizar en el espacio escénico (Figura 69).



Figura 69. Instalación artística fabricada con 600 kilos de plástico¹⁶

3.2.5 Diseño de escenografía

El diseño de escenografía —o espacio escénico— es el siguiente: un espacio elipsoidal de aproximadamente 14 m de largo por 9 m de ancho, con un piso de color blanco (Figura 70), rodeado por el lado más largo de dos telones blancos de aproximadamente 6.5 m de alto, donde se harán las proyecciones multimedia (Figura 71). Estos telones dejan dos aberturas a los extremos del espacio escénico, para la salida y entrada de espectadores, personajes y residuo plástico (Figura 72)¹⁷.

¹⁶ Recuperado de <https://controlpublicidad.com/campanas-publicitarias/instalacion-artistica-para-denunciar-la-contaminacion-plastica/>

¹⁷ Estas figuras que permiten previsualizar la propuesta de diseño del espacio escénico, han sido elaboradas mediante el programa de diseño 3D SketchUp, programa de modelado de volúmenes en tres dimensiones (alto, ancho y profundidad) y en dos dimensiones (planos). Cabe mencionar que las imágenes no contienen la propuesta de iluminación y no muestran ninguna situación escénica, solamente ilustran las características mencionadas.

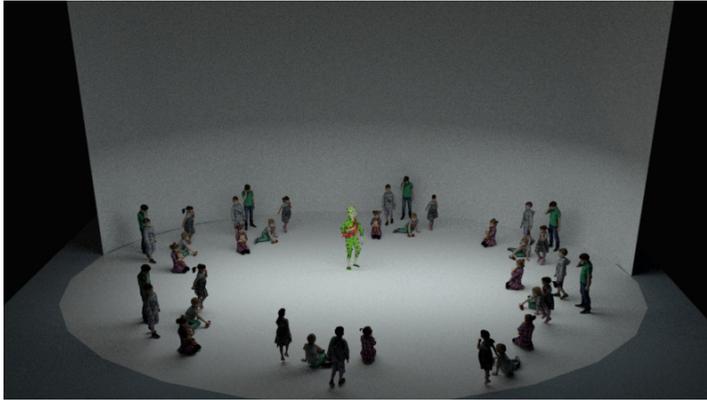


Figura 70. El espacio escénico elipsoidal, desde una vista exterior quitando uno de los telones

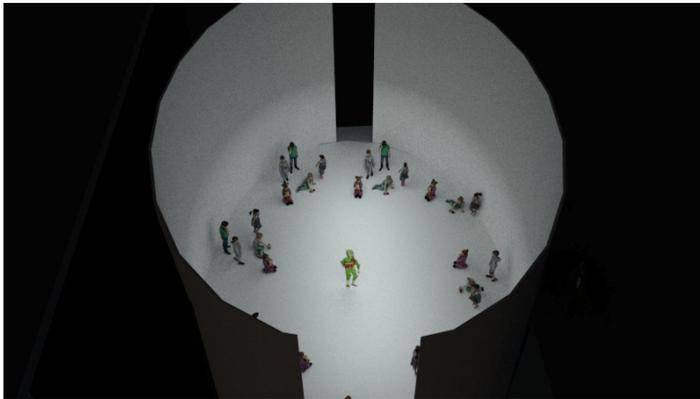


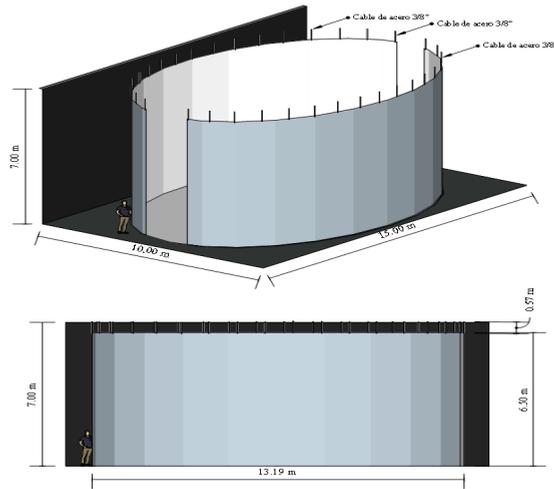
Figura 71. El espacio escénico desde una vista superior, donde se muestran los telones blancos



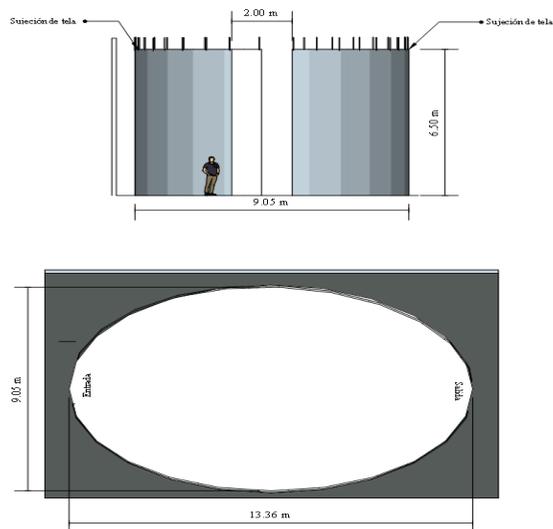
Figura 72. Vista tomada desde una de las entradas del espacio escénico, al fondo se ve la otra entrada

3.2.6 Planos técnicos de la propuesta de espacio escénico

Los planos técnicos que se muestran a continuación son referenciales, pues no se trabajó en base a las dimensiones de un espacio real. Se plantea, entonces, un espacio hipotético que contenga la propuesta de espacio escénico y que puede ayudar a cumplir el objetivo de introducir al espectador en el espacio de representación. Estos planos han sido realizados con el programa de diseño 3D SketchUp.



Plano 1. Plano del espacio escénico. Miradas laterales. Escala 1mm: 120 mm



Plano 2. Plano del espacio escénico. Alto, ancho y largo. Escala 1mm: 120 mm

3.3 Iluminación y proyección

La iluminación en el teatro ha evolucionado en sus mecanismos a causa de los avances tecnológicos, y así mismo su función en la escena, por las nuevas estéticas, estilos, poéticas y dramaturgias del teatro y el arte en general. La iluminación es uno de los principales enunciadores de la escena, tanto para iluminar o comentar una acción, como para separar un elemento o actor del escenario, crear una atmósfera, dar ritmo, o facilitar la lectura de la puesta en escena, la evolución de las historias y los sentimientos (Pavis, 1998). A este elemento se le suma, actualmente, la proyección multimedia, que no es más que la utilización de la luz con formas diversas sobre la superficie de la escenografía, utilería o cuerpo del actor. Entre las funciones de la proyección en el teatro, tenemos: producir efectos ambientales, distanciamiento a través de la proyección de palabras, cuadros o ilustraciones, confrontación de lo vivo y lo imaginario (Pavis, 1998). En la propuesta escénica para *Confusión de colores*, emplearé la luz mediante ambas formas.

3.3.1 Núcleo de convicción dramática de la iluminación

Por un lado, se pretende que la iluminación y proyección representen al mar como se ve en el mundo real, para poner en contexto al niño espectador e introducirlo en la ficción. Por otro lado, se plantea que representen el imaginario de los personajes, es decir, el mar como lugar mágico, de vida, convivencia, amistad y juego, siendo así cada vez que los personajes describan al mar. Además, la iluminación creará las atmósferas de los lugares donde los personajes se encuentran, como el camino hacia el mar, el viaje al pasado en la playa limpia y la playa sucia en el presente. Entonces, los objetivos son los siguientes:

- El primer objetivo es que la proyección marque el punto de inicio del acontecimiento escénico, de manera que introduzca al niño espectador en la convención dramática, y por otro lado, que la iluminación complemente, comente y guíe la acción dramática de la representación de *Confusión de colores*.
- El segundo objetivo es que la proyección produzca un efecto inmersivo en el espectador, relacionado a los signos de valoración del mar como lugar mágico, de vida, convivencia y juego, dimensión ideal

dentro del universo dramático. De igual forma, que la iluminación haga visible la acción dramática de los personajes, que comente esta acción y también la del residuo plástico, que cree la atmósfera de las situaciones dramáticas y construya los espacios dramáticos de los personajes.

- El tercer objetivo es que el niño espectador logre realizar lo siguiente:
 - A través de la proyección, que pueda construir una representación mental de cómo es el mar adonde quieren llegar los personajes, para que de esta manera se identifique con ellos y decida acompañarlos en su búsqueda del mar ideal.
 - A través de la iluminación, que pueda ubicar y construir simbólicamente los espacios dramáticos de los personajes: el camino, la playa limpia y la playa sucia donde se encuentran.

3.3.2 Idea dramática de la iluminación

Para producir el efecto inmersivo señalado líneas arriba, que cubrirá con imágenes y efectos lumínicos la totalidad del espacio escénico, planteo colocar los proyectores en la parrilla de luces —ubicada en la parte superior de las telas—, en función al punto central del espacio elipsoidal, para de esta manera cubrir el mayor espacio posible. Con respecto a la luz, para dar visualidad a la representación de los personajes y considerando lo impredecible que puede ser esto por la presencia del niño en el espacio escénico, se plantea una iluminación general que abarque todo el espacio y otra iluminación por zonas que genere mayor atención a la acción dramática de escenas puntuales.

3.3.3 Referentes de la realidad

El contenido de las proyecciones involucra imágenes reales del mar y representaciones del imaginario de los personajes. Con imágenes reales me refiero a videos de playas, de la superficie marina y del fondo marino (Figuras 73 y 74). Las representaciones del imaginario, en cambio, son la construcción de una imagen mental a partir de la experiencia o información recabada sobre el mar, imágenes que al ser descritas por los personajes evidencian al mar como un lugar mágico para jugar y desplazarse.

Los dibujos que los niños realizan de su entorno, reflejan las representaciones mentales que tienen de la realidad (García *et al.*, 2015). Por ello, las imágenes y/o videos a proyectar que representen el imaginario de los personajes, guardarán la estética del dibujo de un niño, reflejando cómo este representa mentalmente al mar (Figura 75).



Figura 73. Imagen de playa



Figura 74. Imagen de fondo marino



Figura 75. Dibujo del mar hecho por un niño

3.3.4 Referentes estéticos

Se toma nuevamente a la instalación inmersiva como referente estético, pues se emplea la proyección multimedia cubriendo la totalidad del espacio. La intención es trasladar o introducir al espectador en una dimensión simbólica donde se desplace e interactúe con las proyecciones en movimiento (Valesini, 2016) (Figura 76). Respecto a la iluminación, se usará el método de las claves, método de iluminación proveniente de la fotografía que consiste en utilizar tres puntos de luz: luz principal; luz de relleno, que borra las sombras duras y es una luz reflejada que surge de iluminar el entorno del personaje; y las luces especiales, para efectos determinados (Sirlin, 2005). Este método de iluminación puede ser cambiado de acuerdo a las necesidades dramáticas de la escena.



Figura 76. Museo digital en Tokio con experiencia inmersiva

3.3.5 Diseño de proyección y luces

La proyección multimedia será aplicada a la totalidad del espacio escénico. Su función es introducir al niño espectador en el acontecimiento escénico, y generar una experiencia inmersiva relacionada al mar como lugar mágico, de vida, juego y convivencia, para que de este modo pueda empatizar con los personajes y acompañarlos en su acción dramática de buscar el mar (Figura 77). Respecto a la iluminación, se presenta la disposición de las luces con la ilustración de la escena en la que Azul conoce a Marrón y Turquesa (Figura 78).

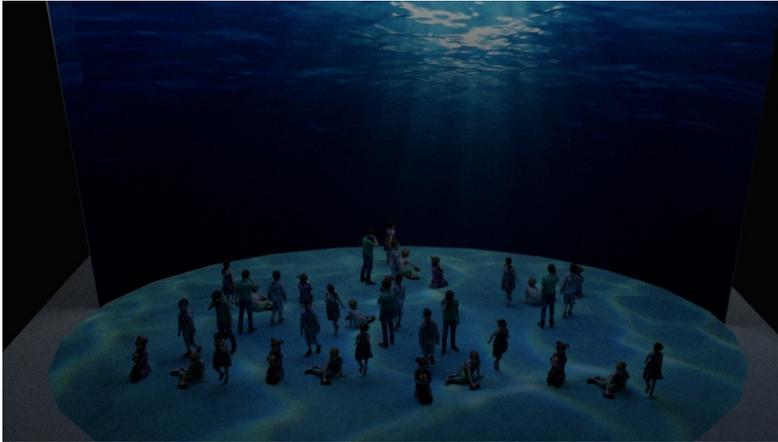
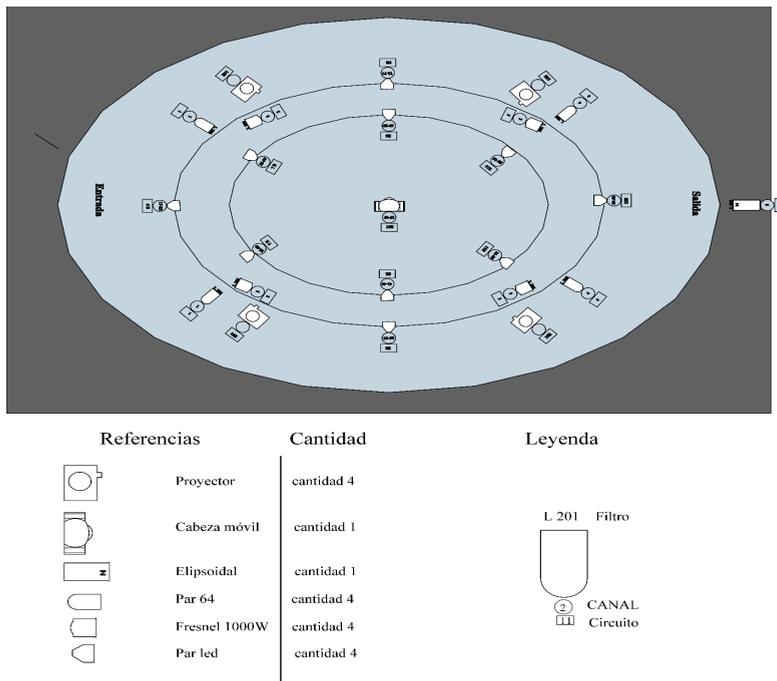


Figura 77. Proyección inmersiva en el espacio escénico: fondo marino



Figura 78. Iluminación con tres fuentes de luz: escena en la que Azul conoce a Marrón y Turquesa



Plano 3. Planta de luces. Escala 1mm: 120 mm

3.4 Efecto de sonido

Los efectos de sonido se emplean en el teatro para dinamizar la acción dramática; o en el teatro infantil, los movimientos de los personajes. Estos efectos pueden ser producidos en escena, detrás de bastidores o desde la consola de sonidos; pero también es posible que se realicen por artistas percusionistas ubicados al límite del escenario (Pavis, 1998). En todos los casos, el objetivo último de los efectos de sonido es dotar al hecho escénico de un decorado sonoro, dotar de profundidad al espacio dramático creando un universo ficticio y, por último, comentar o resaltar alguna acción escénica.

3.4.1 Núcleo de convicción dramática del efecto de sonido

Mediante los efectos de sonido se plantea representar el mar, de manera que complementen o comenten la proyección de las imágenes del mar y las representaciones del imaginario de los personajes; así mismo, se plantea dinamizar y acompañar los movimientos de estos. Por tanto, los objetivos son los siguientes.

- Como objetivo general de la puesta en escena, el efecto sonoro tiene el objetivo de complementar la proyección multimedia y fijar el ritmo en que se desarrollará el acontecimiento escénico.
- El objetivo específico es decorar y dinamizar las acciones físicas de los personajes y comentar las situaciones dramáticas.
- Por último, en relación al espectador, el objetivo es que permita construir una representación mental del espacio-mar y de las especies marinas, y que sensorialmente produzca una sensación de bienestar.

3.4.2 Idea dramática del efecto de sonido

Para producir los sonidos y que se dispersen en el espacio escénico, se plantea utilizar altavoces en cuatro puntos, a fin de que complementen las formas proyectadas con temática marina.

3.4.3 Referentes de la realidad

Se pretende utilizar los sonidos propios del mar: onomatopeyas de especies marinas como la ballena, el delfín, aves y otras especies; e igualmente, sonidos ambientales como las corrientes de aguas marinas, el oleaje del mar y la brisa marina.

3.4.4 Referentes estéticos

Se plantea utilizar el sonido inmersivo que en términos tecnológicos se denomina “sonido envolvente”. Debe su desarrollo a la búsqueda de realismo y mayor presencia expresiva del sonido a nivel espacial, en un campo de 360 grados en relación al oyente (Pueo y Sánchez-Cid, 2011). Entonces, este sonido complementará la proyección multimedia, para que así pueda crearse por completo la experiencia inmersiva del mar.

4. Descripción y análisis del hecho escénico

Se debe tener en cuenta que un proceso de puesta en escena estándar implicaría la colaboración de un equipo artístico, de producción y técnico; en este caso, el planteamiento del hecho escénico proviene de mi mirada como diseñador escenográfico, es decir, una sola mirada. Entonces, con el diseño de los elementos escénicos ya planteado, a continuación,

a modo de director escénico, describiré cómo se relacionan, teniendo en cuenta la oposición simbólica mar: dimensión ideal/residuo plástico: dimensión real. Para hacer evidente esta oposición, la apropiación del espacio involucra una dinámica territorial confrontativa y procesos simbólicos afectivos, cognitivos e interactivos dirigidos al niño espectador. Presento, entonces, un *storyboard* dividido por secuencias, para describir el acontecimiento escénico de manera ordenada.

Secuencia 1: El ingreso

La primera secuencia abarca el ingreso del espectador al espacio escénico. El espectador ingresará por una de las aberturas laterales, por donde también entrarán los personajes (Figura 79). La iluminación es general, con luz blanca. Los únicos elementos presentes en el espacio escénico son cuatro pelotas hechas de bolsas plásticas aglomeradas, de color rojo, amarillo, azul y verde, que ayudarán a que el espectador empiece a concebir el espacio como un espacio de convivencia y juego. Después del ingreso de todos los espectadores, se dará un tiempo aproximado de cinco minutos para que el niño espectador se movilice en el espacio e interactúe con los otros niños.



Figura 79. El niño espectador ingresa al espacio escénico

Secuencia 2: La introducción

Después del tiempo transcurrido, donde el niño espectador se ha apropiado del espacio, se disminuye la iluminación de manera tenue con un tono de color azul oscuro, para proporcionar un poco de visibilidad que evite tropiezos y caídas del espectador, y dar pie a la secuencia de proyecciones. Después de unos segundos, se introduce el efecto sonoro que acompañará la proyección multimedia: olas rompiendo en la playa, onomatopeyas de las aves marinas, ballenas, delfines y otras especies, como también efectos sonoros de las corrientes de agua debajo del mar. De esta manera, se va introduciendo simbólicamente al niño espectador en el espacio-mar, un lugar lleno de vida. A esto se suma la progresiva aparición en escena de las proyecciones multimedia: videos reales que representan el movimiento del mar desde la playa hasta el fondo marino, empezando con un video del rompimiento de las olas en las playas (Figura 80), seguido de imágenes que transmiten la sumersión al fondo marino (Figura 81), para finalmente ubicarnos en la profundidad del mar (Figura 82). Esta secuencia se realiza para contextualizar al niño espectador, introducirlo en el acontecimiento escénico y aproximarlo a la representación simbólica del mar como espacio de vida.



Figura 80. Proyección de olas rompiendo en una playa



Figura 81. Sumergiéndonos en el mar

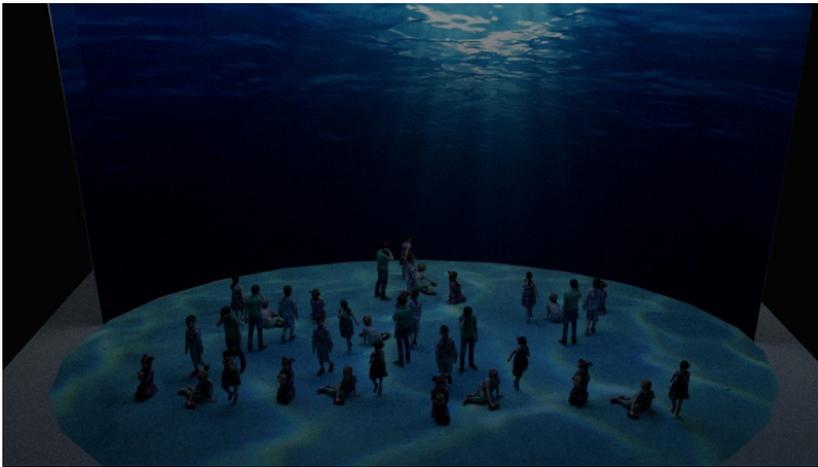


Figura 82. Proyección de las profundidades del mar

Secuencia 3: El inicio de la representación escénica de *Confusión de colores*

Después de situar al espectador en el fondo marino, transponiéndose a esta proyección, aparecerán progresivamente imágenes de peces, ballenas, delfines, tortugas, entre otras especies marinas, con estética de dibujos realizados por niños. Las especies marinas se desplazarán alrededor de los espectadores, apareciendo y desapareciendo, mostrando la vida que habita en el mar (Figura 83). Esto da pie a otra secuencia de proyec-

ción, la cual se acompaña con el efecto sonoro de la *voz en off* del Bagrecito Valiente (amigo de Azul), quien describe el mar como un lugar mágico lleno de vida. A partir de las figuras de las especies marinas dibujadas, toda la proyección va tomando la estética de dibujo infantil, colorido y con evidentes rayones de los lápices de colores (Figura 84). Esta secuencia tiene la intención de adentrar al espectador en la valoración del mar como lugar mágico y lleno de vida, valoración que impulsa a Azul a iniciar su viaje y su historia. La secuencia termina con un montículo de plástico que atraviesa el espacio escénico y va dejando su rastro, a la vez que se desvanece progresivamente la proyección y cambia la iluminación (Figura 85).



Figura 83. Proyección de las profundidades del mar y las especies marinas animadas



Figura 84. El Bagrecito describe el mar como lugar mágico y lleno de vida



Figura 85. Un montículo de plástico atraviesa el espacio escénico dejando su rastro

Secuencia 4: La aparición de Azul la ranita que se encuentra viajando.

Al terminar la secuencia anterior, se estabiliza la iluminación. Entonces, Azul ingresa por el mismo lugar que el espectador y el montículo de plástico. Indica estar viajando por un lugar sin casas. La iluminación recrea la atmósfera de un día medianamente soleado (Figura 86). Después de tomar su refrigerio, Azul lee su libro, donde se encuentran las anécdotas de su amigo Bagrecito, y empieza a recordar la descripción inicial del mar como lugar mágico y lleno de vida. Esto hace que surjan nuevamente las proyecciones de las especies marinas y del mar con estética de dibujo infantil (Figura 87), lo que ocasiona que Azul retome su viaje hacia el mar.



Figura 86. El ingreso de Azul, la ranita



Figura 87. Azul, una ranita que viaja para conocer el mar

Secuencia 5: Conociendo a Marrón, el perrito, y a Turquesa, la gatita.

Azul está a punto de salir por el otro extremo del espacio escénico, cuando Marrón y Turquesa hacen su ingreso por la entrada inicial. Al darse cuenta de su presencia, Azul se sitúa entre los espectadores para ver qué ocurre con ellos (Figura 88). Se sorprende al ver un perrito y una gatita juntos, y sale de su escondite para conocerlos. Luego de presentarse y enseñarle a Turquesa a contar, los tres se dan cuenta de que se dirigen al mar (Figura 89). Azul indica las razones de su viaje, empezando a describir al mar como lugar mágico lleno de vida. Se proyectan nuevamente las imágenes de las especies marinas y del mar con estética de dibujos infantiles, en todo el espacio escénico (Figura 90). Los personajes se abrazan y dirigen su mirada al horizonte, como si visualizaran la misma imagen del mar en sus mentes. A partir de esto, Marrón y Turquesa aceptan a Azul en su grupo, para continuar juntos su camino hacia el mar.



Figura 88. Azul observa a Marrón y Turquesa



Figura 89. Azul se presenta ante Marrón y Turquesa



Figura 90. Los personajes Azul, Marrón y Turquesa visualizan el mar

Secuencia 6: El viaje al pasado.

Ya siendo amigos los tres animalitos, Turquesa decide contarle a Azul la razón por la que se dirigen al mar. Mientras ella comienza su relato, a un lado del espacio escénico, al otro extremo se produce un viaje al pasado donde se recrea lo narrado (Figura 91). Turquesa cuenta cómo se conocieron Marrón y Albaricoque, la delfín, y cómo posteriormente, ella los conoce a ambos. Cuando Turquesa se incluye en el relato también se in-



Figura 91. Turquesa narra el pasado



Figura 92. Turquesa ingresa a su narración

Secuencia 7: La paya contaminada

Cuando los personajes han salido de escena, hará su aparición el montículo de plástico, desplazándose por todo el espacio, además ingresarán bolas hechas de aglomerado de residuos plásticos, de 60 centímetros de diámetro, que invadirán el espacio. Finalmente, después de hacer su recorrido por todo el escenario, movilizándolo al espectador, el montículo de plástico se ubicará en el centro del espacio. Se pretende dar un tiempo

para que el espectador perciba y reflexione sobre esta presencia. Después de unos minutos, ingresarán los personajes, quienes indicarán que ese espacio es el mar, pero que está contaminado por plástico (Figura 93). Finalmente, al preguntarse por su amiga Albaricoque y buscarla, los personajes descubren que ella se encontraba en el montículo de plástico (Figura 94).



Figura 93. La playa contaminada



Figura 94. Salvando a Albaricoque

5. Análisis de las audiencias

Teniendo en cuenta que el texto trabajado es para teatro infantil y que el fin último de nuestra propuesta de espacio escénico es visibilizar la contaminación del mar por residuo plástico, se espera que el público principal sea infantil, pero es posible el ingreso de familiares acompañantes jóvenes, adultos y adultos mayores. Además, esta audiencia se puede considerar altamente potencial pues son pocas las propuestas que apuestan por la reflexión del niño sobre cuestiones de su realidad. Un estudio sobre la cartelera de espectáculos para niños, realizado por Vivanco (2016), indica que en una temporada, de un total de 26 obras para niños, 18 eran adaptaciones de películas o cuentos universales que seguían la estética y contenido instaurado por la industria de Disney, mientras que una cantidad menor de 9 propuestas teatrales apostaban por estéticas, temas y contenidos en función del niño como ser explorador del mundo. De esta manera, la presente propuesta de espacio escénico, como propuesta que busca la participación activa tanto física, sensorial y reflexiva del niño espectador ante temas de su realidad, se inserta en el pequeño grupo de propuestas teatrales que apuestan por un niño espectador activo.

Por otro lado, considerando que Lima es una ciudad que realiza actividades extractivas, comerciales, recreativas y de esparcimiento en las playas de la ciudad, considero que la propuesta escénica de la obra *Confusión de colores*, como espacio de reflexión, es pertinente para la ciudadanía limeña y otras ciudades costeras. Una llamada de atención sobre la contaminación de las playas limeñas, son las jornadas de limpieza por parte de la Municipalidad Metropolitana de Lima, que conjuntamente con 11 municipios y aproximadamente 600 participantes, recogieron 8 toneladas de residuos sólidos de 15 playas de la capital, en setiembre de 2021 (Municipalidad de Lima, 2021). Es evidente que el ciudadano limeño ensucia sus playas a través de sus actividades económicas y recreativas, por lo que es urgente y necesario crear espacios para la reflexión y hacer un llamado para el cuidado de las playas y el mar.

Por último, otra audiencia potencial a tener en cuenta son las personas que se sienten comprometidas con el cuidado de playas, como los activistas y surfistas. Existen muchos movimientos que se realizan con la intención de cuidar y limpiar las playas. Uno de ellos es “Hazla por tu playa”,

movimiento peruano que busca erradicar la conducta de uso y descarte de productos plásticos, así como ejecutar limpiezas de playas y promover el reciclaje y uso de materiales alternativos (SPDA, 2019). A estos movimientos se suman los deportistas reconocidos del surf que conjuntamente con el Ministerio del Ambiente promueven el cuidado de las playas en la campaña de concientización “Salva Playas” (RPP, 2020), para que de esta manera sea posible y segura la práctica del surf. Aunque el grupo de esta audiencia es reducido, se considera importante que en un campo distinto al teatro infantil se promuevan los mismos objetivos y deseos de producir reflexión sobre los residuos plásticos y el cuidado del mar y las playas.

CONCLUSIONES

A partir de una lectura crítica del texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos, se desarrolló el concepto de espacio-apropiación, para visibilizar en la propuesta de diseño escénico la contaminación del mar por residuos plásticos.

Primero, mediante la investigación bibliográfica, se identificaron las causas y consecuencias de esta contaminación, y se evidenció que el ser humano ha adoptado una forma de vida insostenible en su relación con el plástico: el actual sistema de producción, consumo y descarte de este material fomenta el calentamiento global, la degradación del ecosistema marino y daños a la salud de las personas. Así mismo, este sistema de descarte se ha extrapolado a la forma de relacionarnos con el mundo, reflejándose en la dificultad para vincularnos, característica acentuada de la fragmentada sociedad actual. Por esta desvinculación del ser humano con el plástico, este no se reconoce en los residuos plásticos que contaminan el mar ni se hace responsable al respecto.

Segundo, también mediante la investigación bibliográfica, se definieron las categorías teóricas de la apropiación del espacio, para conceptualizar el espacio-apropiación, propuesta de espacio escénico que ha permitido la reflexión de nuestra relación con el residuo plástico. Desde el campo de la psicología ambiental, el concepto de apropiación del espacio de Enric Pol plantea repensar la forma en que nos construimos e identificamos con nuestros espacios, algo que desde un enfoque ecológico promueve el respeto, la convivencia y la identificación con el medio ambiente. En

ese sentido, ha sido pertinente tomar este concepto que proviene de un campo de estudio muy distinto a las artes, pues lo que se ha puesto en evidencia y en reflexión es el resultado de una conducta humana, en el marco de las problemáticas de las sociedades modernas.

Tercero, a través de una entrevista a la autora Mirella Quispe Ramos y el análisis del texto *Confusión de colores*, se definieron los factores de la realidad que influyeron en la dramaturgia. A partir de la vivencia de la autora, se constató que las personas de la sierra tienen una valoración del mar distinta a las personas de la capital, pues aquellas cuentan con una relación más estrecha con la naturaleza, siéndoles más difícil ignorar un lugar como el mar. En conclusión, la ciudadanía debe tomar conciencia de la vida que transcurre en el ecosistema marino, para identificarse con este espacio natural, respetarlo y preservarlo.

Cuarto, mediante herramientas de análisis dramático, se identificó la implicancia de los residuos plásticos en las categorías de espacio, tiempo y acción dramática dentro del texto *Confusión de colores* de Mirella Quispe Ramos. “El viaje del héroe” permitió dilucidar de manera secuencial los puntos importantes de las historias individuales de los personajes; mientras que el modelo actancial, de manera sintetizada, mostró las fuerzas actanciales centrales de la acción dramática. Del mismo modo, los “grados de representación” permitieron determinar la existencia de algún tipo de manipulación del tiempo y el espacio dramático en la composición de la trama. Analizar las historias de los personajes por separado evidenció sus matices y sus valoraciones distintas del mar; mientras que el modelo actancial determinó que la fuerza actancial protagonista era el grupo de animalitos que tenían como objetivo al mar y como actante oponente al residuo plástico. Por último, se identificó la existencia de un orden oposicional entre la naturaleza-mar y el residuo plástico, ya que la naturaleza se encontraba en un tiempo y espacio ausentes (recuerdos, idealización y expectativa de mar limpio), mientras que el residuo plástico se encontraba en un tiempo y espacio patentes (en la realidad palpable que afectaba a los personajes).

Quinto, a partir de los datos, conceptos, elementos y factores de la realidad recogidos, considerando los conocimientos de lo dramático y del diseño escenográfico, se conceptualizó y desarrolló una propuesta esce-

nográfica de la obra *Confusión de colores*, orientada a público infantil. Es importante anotar que hacer una propuesta sin un espacio físico concreto puede llevar a cometer errores técnicos, por tal motivo encontré interesante utilizar la luz y la proyección para resolver la espacialidad en escena y así poder prescindir de volúmenes en el espacio, pues el uso de objetos de origen plástico podía contradecir el discurso ecológico que esta investigación ha llegado a establecer.

Finalmente, este trabajo contiene mi punto de vista sobre la problemática de la contaminación de la naturaleza. Como artista y ciudadano quería reflexionar al respecto y aportar de algún modo en mejorar nuestra relación con la naturaleza, cuya degradación se hace cada vez más evidente. De igual manera, espero que este trabajo, como proceso de investigación en diseño escenográfico —y que es solo una forma, ya que los caminos pueden ser diversos—, ayude a quien se encuentre interesado en este quehacer.

Referencias bibliográficas

- Ahualli, M., Cacace, A. y Buzón, M. J. (2015). *Espacios Amigables para los Niños. Cuadernos para la Acción*. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia-UNICEF Argentina. <https://www.unicef.org/argentina/media/2256/file/Empresas%20y%20Espacios%20Amigables%20para%20los%20Ni%C3%B1os.pdf>
- Altamirano, T. (2014). *Refugiados ambientales: cambio climático y migraciones forzadas*. Fondo Editorial PUCP. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r37751.pdf>
- Andina (5 de diciembre del 2014). Niño funda banco que da beneficios a cambio de reciclar. *Andina: Agencia Peruana de Noticias*. <https://andina.pe/agencia/noticia-nino-funda-banco-da-beneficios-a-cambio-reciclar-534394.aspx>
- Atupaña, N. (2017). *Estado y cosmovisión. Manual Básico*. Fundación Regional de Derechos Humanos INREDH. https://inredh.org/archivos/pdf/c_cosmovision_2017.pdf
- BBC Mundo (12 de junio del 2015). La triste historia de Cacahuete, la tortuga deformada por la basura. *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150612_ciencia_cacahuete_tortuga_deformada_basura_eeuu_misuri_lv
- Belén, P. S. (2010). La redefinición de la experiencia estética en el arte contemporáneo [Conferencia]. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Universidad Nacional de La Plata. ISSN: 1850-6011. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39033>
- Bishop, C. (2006). El arte de la instalación y su legado. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador*, pp. 81-89. Institut Valencià d'Art Modern-IVAM. http://monoskop.org/images/2/2b/Instalaciones_y_nuevos_medios_en_la_coleccion_del_IVAM_2006.pdf
- Brack, A. et al., (2008). *Diagnóstico Ambiental del Perú*. Ministerio del Ambiente. <https://sinia.minam.gob.pe/documentos/diagnostico-ambiental-peru>
- Briceño, C. H. y Perleche, G. R. (2017). *Proyecto de desarrollo local: aprovechamiento de los residuos sólidos con arte y armonía para desarrollar una cultura ecológica en el centro poblado el Nazareno-San José, Lambayeque* [Tesis de segunda especialidad]. Universidad Católica Santo Toribio de Mogrove-

jo. <http://hdl.handle.net/20.500.12423/1387>

Caamaño, E. L. (2018). *Intervención artística como medio de expresión de protesta a la contaminación ambiental en la isla Jambelí*. Universidad Técnica de Machala-UTMACH. <http://repositorio.utmachala.edu.ec/handle/48000/12350>

Calvo-Muñoz, C. (2014). Niños y naturaleza, de la teoría a la práctica. *Medicina Naturista*, 8 (2), pp. 73-78. ISSN 1576-3080. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4847929>

Capasso, V. C. (2020). Arte, apropiación y conflictos en el espacio en una asamblea barrial platense. El caso de la Asamblea Vecinal Parque Castelli (2013-2016). *Reflexiones*, 99 (1), pp. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.15517/rr.v99i1.36315>

Cárdenas, D. P. (2020). *Las paredes hablan: Las dinámicas de poder en la apropiación del espacio público por artistas urbanas en Lima Metropolitana* [Tesis de bachillerato]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/20347>

Castillo, A. Y., Suárez, J. H. y Mosquera, J. (2017). Naturaleza y sociedad: relaciones y tendencias desde un enfoque eurocéntrico. *Revista Luna Azul*, 44, pp. 348-371. Universidad de Caldas. http://190.15.17.25/lunazul/index.php?option=com_content&view=article&id=242

Cervantes, B. (2000). Happening: La acción efímera como actividad artística. *DC Papers. Revista de crítica arquitectónica*, 4. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona-Universidad Politécnica de Cataluña. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2105?locale-attribute=es>

Cisneros, A. (2016). *Guardianes de la naturaleza: diseño e ilustración para la protección del medio ambiente* [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7457>

Cornejo, M. (2017). *Diseño de información como método para generar conciencia ambiental respecto a la alteración de la fauna marina debido a la contaminación por residuos plásticos en las playas de Lima Metropolitana, dirigido a amas de casa pertenecientes al distrito de Surquillo* [Tesis de licenciatura]. Universidad San Ignacio de Loyola. <https://repositorio.usil.edu.pe/handle/usil/2911>

El Peruano (19 de diciembre del 2018). Ley N.º 30884: Ley que regula el plástico de un solo uso y los recipientes o envases descartables. Editora Perú. <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/ley-que-regula-el-plastico-de-un-solo-uso-y-los-recipientes-ley-n-30884-1724734-1/>

- Espinoza, J. P. (Ed.) (2017). *Atlas de los océanos. Hechos y cifras de las amenazas a nuestros ecosistemas marinos 2017*. Fundación Heinrich Böll. https://sv.boell.org/sites/default/files/atlas_de_los_oceanos_version_web.pdf
- Fernández, G. y Sánchez, O. (2019). El plástico modernidad y deterioro ambiental. Centro de Estudio Sociales y de Opinión Pública-CESOP. <http://www5.diputados.gob.mx/index.php/esl/Centros-de-Estudio/CESOP/Novedades/Carpeta-informativa.-El-plastico-modernidad-y-deterioro-ambiental>
- Fischer, A. (17 de mayo del 2021). Aparece una ballena varada en Francia con 16 kilos de plástico en el estómago. *National Geographic en español*. <https://www.ngenespanol.com/ecologia/aparece-una-ballena-varada-en-francia-con-16-kilos-de-plastico-en-el-estomago/>
- Flores, P. (2020). La problemática del consumo de plásticos durante la pandemia de la covid-19. *South Sustainability*, 1 (2). Universidad Científica del Sur. DOI: 10.21142/SS-0102-2020-016. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/southsustainability/article/view/733>
- Fontela, C. (2013). *Cómo enseñar a “moverse” en español: la kinésica y la proxémica en la clase de E/EL* [Trabajo de fin de máster]. Universidad de Oviedo. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/18305/TFM_FontelaGonz%Ellez.pdf?sequence=6
- Freire, C. (2018). *Procesos de apropiación del espacio público en la biblioteca periférica de El Agustino, Lima Metropolitana* [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12330>
- García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- García, M., Villegas, M. y González, F. (2015). La noción del espacio en la primera infancia: un análisis desde los dibujos infantiles. *Paradigma*, 36 (2), pp. 223-245. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1011-22512015000200011&lng=es&tlng=es
- García, S. (2009). Referencias históricas y evolución de los plásticos. *Revista Iberoamericana de Polímeros*, 10 (1), pp. 71-80. <https://reviberpol.files.wordpress.com/2019/07/2009-garcia.pdf>
- Gavilán, J., Ortiz, Y., Aranda, K. y Flores, S. (2019). Microplásticos en contenido estomacal de la “lisa” Mugil cephalus, Lima-Perú. *Revista de Investigación: Ciencia, Tecnología y Desarrollo*, 5 (2), pp. 39-46. DOI <https://doi.org/10.17162/riectd.v5i2.885>
- Gómez, M. S. (2018). Pautas sobre la adaptación de dramaturgos españoles del siglo XXI. *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensa-*

- ment, 17, pp. 68-83. <https://raco.cat/index.php/Forma/article/view/344116> Instituto de Estudios Económicos y Sociales (2019). Fabricación de productos de plástico. Sociedad Nacional de Industrias-Instituto de Estudios Económicos y Sociales. https://www.sni.org.pe/wp-content/uploads/2019/07/Reporte-Sectorial-Pl%C3%A1sticos_2019.pdf
- Iñiguez, M. E. (2019). *Estudio de la contaminación marina por plásticos y evaluación de contaminantes derivados de su tratamiento* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/92547/1/tesis_maria_esperanza_iniguez_cantos.pdf
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2008). *Los tiempos hipermodernos* (2ª ed.). Editorial Anagrama. <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2019/07/lipovetsky-gilles-y-sc3a9bastien-charles-los-tiempos-hipermodernos.pdf>
- Luna, J. (2018). Polímeros en medicina: aplicaciones actuales y tendencias futuras. *Interempresas*. <https://www.interempresas.net/Plastico/Articulos/220050-Polimeros-en-medicina-aplicaciones-actuales-y-tendencias-futuras.html>
- Lusher, A., Hollman, P. y Mendoza-Hill, J. (2017). *Microplastics in fisheries and aquaculture: status of knowledge on their occurrence and implications for aquatic organisms and food safety*. Food and Agriculture Organization of the United Nations-FAO [Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura-ONUAA]. <http://www.fao.org/3/a-i7677e.pdf>
- Martín, X. (1992). El role-playing, una técnica para facilitar la empatía y la perspectiva social. *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 5, pp. 63-67. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/126264.pdf>
- Martínez, R. (2007). Algunos aspectos de la huella ecológica. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, 8 (14), pp. 11-25. Universidad de Costa Rica. ISSN: 2215-2458. <https://www.redalyc.org/pdf/666/66615071002.pdf>
- Mendoza, P. A. (2019). *Diseño persuasivo en la concientización sobre el uso de bolsas plásticas en mercados de Lima* [Tesis de bachillerato]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <http://hdl.handle.net/10757/626298>
- Minagri (12 de agosto del 2015). Salvan a tortuga marina en peligro de extinción en Tacna. Ministerio de Desarrollo Agrario y Riego. <https://www.midagri.gob.pe/portal/noticias-antiores/notas-2015/13429-salvan-a-tortuga-marina-en-peligro-de-extincion-en-tacna>
- Minam (2018). Cifras del mundo y el Perú. Ministerio del Ambiente. <https://www.minam.gob.pe/menos-plastico-mas-vida/cifras-del-mundo-y-el-peru/>

- Municipalidad de Lima (18 de septiembre del 2021). MML recogió más de 8,000 kg de residuos sólidos durante limpieza de 15 playas de la ciudad. <https://www.munlima.gob.pe/2021/09/18/mml-recogio-mas-de-8000-kg-de-residuos-solidos-durante-limpieza-de-15-playas-de-la-ciudad/>
- National Geographic España (s. f.). Planeta o Plástico [Fotografías]. <https://www.nationalgeographicla.com/planeta-o-plastico>
- ONU (1997). *Glosario de estadísticas del medio ambiente*. Organización de Naciones Unidas. https://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesF/Series-F_67S.pdf
- (2018). *Plásticos de un solo uso: una hoja de ruta para la sostenibilidad*. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente. ISBN: 978-92-807-3705-9. <https://www.unep.org/es/resources/informe/plasticos-de-un-solo-uso-una-hoja-de-ruta-para-la-sostenibilidad>
- (2018). El estado de los plásticos: Perspectiva del día mundial del medio ambiente 2018. <https://www.unep.org/es/resources/informe/el-estado-de-los-plasticos-perspectiva-del-dia-mundial-del-medio-ambiente-2018>
- (15 de marzo del 2019). Compromiso mundial para reducir los plásticos de un solo uso. <https://news.un.org/es/story/2019/03/1452961>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (Trad. Jaume Melendres). Paidós. Nueva edición revisada y ampliada.
- Paz, O. (16 de abril del 2018). Contaminación: el rastro del plástico en el mar. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/contaminacion-rastro-plastico-mar-noticia-512417-noticia/>
- Pol, E. (1996). La apropiación del espacio. En Lupicínio Íñiguez y Enric Pol (Comps.): *Cognición, representación y apropiación del espacio. Monografías Psico/Socio/Ambientales, 9*. Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/escult/editions/0apropia.pdf>
- (2002) El modelo dual de la apropiación. En R. García-Mira, J. M. Sabucedo y J. Romay (Eds.): *Psicología y Medio Ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos*. Asociación Galega de Estudios e Investigación Psicosocial-IAPS. https://www.researchgate.net/publication/284052969_El_modelo_dual_de_la_apropiacion_del_espacio
- Price, J. y Castro, C. (2004). *Evaluación temática regional: trabajo infantil en la segregación y gestión de residuos sólidos urbanos en América Latina y el Caribe*. OIT/IPEC Sudamérica. ISBN: 92-2-316685-3
- Pueo, B. y Sánchez-Cid, M. (2011). El sonido envolvente en entornos audiovisuales inmersivos. Propuestas en el ámbito educativo. *Icono 14. Re-*

- vista de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 9 (2), pp. 167-184. DOI: <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i2.40>
- Purca, S. y Henostroza, A. (2017). Presencia de microplásticos en cuatro playas arenosas de Perú. *Revista Peruana de Biología*, 24 (1), pp. 101-106. DOI: <http://dx.doi.org/10.15381/rpb.v24i1.12724>
- Ramsar (s. f.). La Convención de Ramsar: ¿de qué se trata? https://www.ramsar.org/sites/default/files/fs_6_ramsar_convention_sp_0.pdf
- Ried, A. (2015). La experiencia de ocio en la naturaleza como fundamento de la construcción de sentido del lugar: el caso del Parque Natural de Urkiola, Bizkaia, Euskadi, España. *Revista de Geografía Norte Grande*, 60, pp. 215-237. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022015000100012>
- Rodríguez, W. G. y Cifuentes, C. D. (2018). *Aporte a procesos de apropiación social liderados por el Jardín Botánico de Bogotá en el sendero ecológico del río Vicachá (Parque del Agua, Localidad de Santa Fe, Bogotá D.C) por medio de la implementación de estrategias de educación ambiental* [Tesis de licenciatura]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://hdl.handle.net/11349/14951>
- Rojo, M. E. (2015). Creaciones valencianas y ecología: el espacio de arte medioambiental “Biodivers Carrícola”. *Opción*, 31 (5), pp. 790-813. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045570045>
- Rojo-Nieto, E. y Montoto, T. (2017). *Basuras marinas, plásticos y microplásticos: orígenes, impactos y consecuencias de una amenaza global*. ISBN:978-84-946151-9-1. <https://www.ecologistasenaccion.org/wp-content/uploads/adjuntos-spip/pdf/informe-basuras-marinas.pdf>
- Román, N. (2003). *Para leer un texto dramático*. Editorial Pax México. ISBN 968-860-659-6.
- Rpp Noticias (17 de enero del 2020). Surfistas peruanos se suman a campaña para salvar las playas. <https://rpp.pe/peru/actualidad/surfistas-peruanos-se-suman-a-campana-para-salvar-las-playas-noticia-1240186?ref=rpp>
- Rubio, P. y Rubio, E. (2015). La percepción infantil del entorno próximo. En J. de la Riva, P. Ibarra, R. Montorio y M. Rodrigues (Eds.): *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*, pp. 1485-1494. Universidad de Zaragoza. ISBN: 978-84-92522-95-8. https://congresoage.unizar.es/eBook/trabajos/156_Rubio%20Terrado.pdf
- Rueda, L. T. y Valencia, Y. L. (2016). *Las experiencias artísticas en la apropiación de territorio del humedal Neuta de los niños y niñas del colegio Antonia Santos* [Tesis de licenciatura]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://hdl.handle.net/11349/4051>

- Salvador, P. (2013). Visiones de la naturaleza en la publicidad turística. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 7 (1), pp. 89-111. ISSN 1887-8598. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_PEPU.2013.v7.n1.42438
- Schächtele, K. (Ed.) (2019). *Atlas del plástico. Datos y cifras sobre el mundo de los polímeros sintéticos*. Fundación Heinrich Böll y Break Free From Plastic. ISBN 978-3-86928-211-4. <https://sv.boell.org/sites/default/files/2020-04/ATLASDELPLASTICOESPANOL2020.pdf>
- Sociedad Peruana de Derecho Ambiental (2019). *Hazla por tu playa 2013-2019*. SPDA. https://spda.org.pe/wpfb-file/hazla_v_impresion-web-spda-pdf/
- Sacristán, A. (12 abril del 2019). Estas obras de arte inmersivo pueden llevarte a otro mundo. *El País*. https://elpais.com/retina/2019/03/29/talento/1553847354_572217.html
- Soto, M. P. (2017). *Arte, ecología y conciencia: propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <https://docplayer.es/79811997-Arte-ecologia-y-consciencia.html>
- Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro, manual de iluminación*. Instituto Nacional del Teatro.
- Tauste, D. (2018). *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados* [Tesis de licenciatura]. Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/110742>
- Torres, E. (2015). El concepto de apropiación en Karl Marx: apuntes preliminares [Ponencia]. Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo-Argentina. <https://bdigital.uncu.edu.ar/7266>
- Tornero, R. (2019). ¿Cómo intervienen los usuarios en el espacio público? *Limaq*, 6, pp. 189-200. DOI: <https://doi.org/10.26439/limaq2020.n006.4825>
- Unicef (s. f.). La juventud en favor de la acción climática: Hacer oír las voces de los jóvenes para proteger el futuro de nuestro planeta. <https://www.unicef.org/es/medio-ambiente-cambio-climatico/juventud-accion>
- Usaid (2020). Estudio de caso: los desechos plásticos en el mar y la gestión de residuos sólidos en Perú. United States Agency International Development-USAID [Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional]. https://urban-links.org/wp-content/uploads/Peru_Marine_Plastics_CS_Spanish.pdf
- Valesini, S. (2016). Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación. En Silvia García y Paola Sabrina (Comps.): *Fundamentos estéticos*.

Reflexiones en torno a la batalla del arte, pp. 137-157. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/73237/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vera, Y. M. (2018). *Arte y medio ambiente: Polución Hídrica* [Trabajo de licenciatura]. Universidad Técnica de Machala. <http://repositorio.utmachala.edu.ec/handle/48000/13206>

Vivanco, I. (2016). Teatro para niños, ¿un género menor o mayor? La experiencia del Grupo Abeja. https://www.researchgate.net/publication/312320702_Teatro_para_ninos_un_genero_menor_o_mayor_La_experiencia_del_Grupo_Abeja

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Ediciones Robinbook. https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vYk96OWZLck9tRGM/edit?resourcekey=0-5WcQKqK_ATQwvd2TgwWXDg

Wang, P. (2017). *La contaminación ambiental como tema de arte* [Trabajo de maestría]. Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/91974>

Referencias de figuras

Figura 1

Gráfica recuperada de Fernández, G. y Sánchez, O. (2019). *El plástico modernidad y deterioro ambiental*, p. 9. Centro de Estudio Sociales y de Opinión Pública-CESOP. <http://www5.diputados.gob.mx/index.php/esl/Centros-de-Estudio/CESOP/Novedades/Carpeta-informativa.-El-plastico-modernidad-y-deterioro-ambiental>

Figura 2

Ídem, p. 10.

Figura 3

Gráfica recuperada de ONU (2018). *Plásticos de un solo uso: una hoja de ruta para la sostenibilidad*, p. 5. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente. ISBN: 978-92-807-3705-9. <https://www.unep.org/es/resources/informe/plasticos-de-un-solo-uso-una-hoja-de-ruta-para-la-sostenibilidad>

Figura 4

Ídem, p. 7.

Figura 5

Iñiguez, M. E. (2019). *Estudio de la contaminación marina por plásticos y evaluación de contaminantes derivados de su tratamiento* [Tesis doctoral], p. 36. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/92547/1/tesis_maria_esperanza_iniguez_cantos.pdf

Figura 6

Schächtele, K. (Ed.) (2019). *Atlas del plástico. Datos y cifras sobre el mundo de los polímeros sintéticos*, p. 29. Fundación Heinrich Böll y Break Free From Plastic. ISBN 978-3-86928-211-4. <https://sv.boell.org/sites/default/files/2020-04/ATLASDELPLASTICOESPANOL2020.pdf>

Figura 7

Fotografía recuperada de Flores, P. (2020). La problemática del consumo de plásticos durante la pandemia de la covid-19. *South Sustainability*, 1 (2), p. 4. Universidad Científica del Sur. DOI: 10.21142/SS-0102-2020-016. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/southsustainability/article/view/733>

Figura 8

Gavilán, J., Ortiz, Y., Aranda, K. y Flores, S. (2019). Microplásticos en contenido estomacal de la “lisa” *Mugil cephalus*, Lima-Perú. *Revista de Investigación: Ciencia, Tecnología y Desarrollo*, 5 (2), p. 44. DOI: <https://doi.org/10.17162/rictd.v5i2.885>

Figura 9

Fotografía de Jordi Chias. Tortuga atrapada en una red. En Daily, Natasha (2018). ¿Cómo afectan los residuos plásticos a los animales? *National Geographic España*.

https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/como-afectan-residuos-plasticos-a-animales_12738/2

Figura 10

Ídem. Fotografía de John Cancalosi. Cigüeña atrapada en una bolsa.

Figura 11

Fotografía de Owen Humphreys/PA Images via Getty Images. En Fischer, Andrea (17 de mayo del 2021). Aparece una ballena varada en Francia con 16 kilos de plástico en el estómago. *National Geographic en Español*. <https://>

www.ngenespanol.com/ecologia/aparece-una-ballena-varada-en-francia-con-16-kilos-de-plastico-en-el-estomago/

Figura 12

Captura de video recuperada de BBC Mundo/Five Films (9 de julio de 2015). Filman por primera vez al plancton consumiendo plástico. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/07/150709_video_plancton_plastico_lp

Figura 13

Fotografía de El Sol. En Hofkamp, Daniel (2018). Prótesis 3D para cambiar vidas de niños. <https://www.evangelicodigital.com/ciencia/1025/protesis-3d-para-cambiar-vidas-de-ninos>

Figura 14

Fotografía de Peter Stackpole. Life Picture Collection/Getty Images. Una vida de usar y tirar. En *National Geographic España* (s. f.). 96 fotos de contaminación por plástico, foto 70 de 96. <https://www.nationalgeographic.com.es/temas/planeta-o-plastico/fotos/2/>

Figura 15

Gráfica recuperada de Pol, E. (1996). La apropiación del espacio, p. 23. Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/escult/editions/0apropia.pdf>

Figura 16

Ídem, p. 22.

Figura 17

Ídem, p. 27.

Figura 18, 19, 20 y 21

Autoría propia.

Figura 22

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*, p. 225. Ediciones Robinbook. https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vYk96OWZLck9tRGM/edit?resourcekey=0-5WcQKqK_ATQwvd2TgwWXdg

Figura 23

Autoría propia.

Figura 24

Infografía recuperada de *Iberdrola* (s. f.). Desplazados climáticos: una realidad en aumento. <https://www.iberdrola.com/medio-ambiente/migra->

ciones-climaticas

Figura 25

Gráfica recuperada de Salvador, P. (2013). Visiones de la naturaleza en la publicidad turística, p. 99. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 7 (1). ISSN 1887-8598. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_PEPU.2013.v7.n1.42438

Figura 26

Autoría propia.

Figura 27

Fotografía de Rodrigo Abd/Agencia AP. En *Gestión* (04 de abril de 2020). Playa Agua Dulce, antes y después de la pandemia, foto 1. <https://gestion.pe/fotogalerias/coronavirus-en-peru-playa-agua-dulce-antes-y-despues-de-la-pandemia-noticia/>

Figura 28

Ídem, foto 2.

Figura 29

Autoría propia.

Figura 30

Fotografía recuperada de González, C. (27 de octubre de 2017). 10 razones para creer en el poder del juego en la infancia. <https://www.guiainfantil.com/articulos/ocio/juegos/10-razones-para-creer-en-el-poder-del-juego-en-la-infancia/>

Figura 31

Fotografía de Grecia Pimentel. En *RPP Noticias* (13 de julio del 2015). Chorrillos: basura acumulada en parque afecta a niños y vecinos. <https://rpp.pe/lima/actualidad/chorrillos-basura-acumulada-en-parque-afecta-a-ninos-y-vecinos-noticia-816436?ref=rpp>

Figura 32

Autoría propia.

Figura 33

Fotografía recuperada de *Instituto del Bien Común* (24 de junio del 2020). Reserva de Biosfera Oxapampa Asháninka Yánesha: diez años trabajando por el desarrollo sostenible en armonía con la naturaleza. <https://ibcperu.org/reserva-de-biosfera-oxapampa-ashaninka-yanesha-diez-anos-trabajando-por-el-desarrollo-sostenible-en-armonia-con-la-naturaleza/>

Figura 34

Fotografía de Lori Pyke/Ocean Art Photo Competition 2019. Plastic Soup. En *National Geographic España* (s. f.). 96 fotos de contaminación por plás-

tico, foto 8 de 96.

<https://www.nationalgeographic.com.es/temas/planeta-o-plastico/fotos/1/8>

Figura 35

Fotografía de Reuters. En *RT en Español* (4 julio del 2015). Fotos impactantes: Niños filipinos hurgan en ríos de basura para sobrevivir. <https://actualidad.rt.com/sociedad/179235-fotos-ninos-filipinos-rios-basura-sobrevivir>

Figura 36

Fotografía recuperada de *Unicef* (s. f.). La juventud en favor de la acción climática: Hacer oír las voces de los jóvenes para proteger el futuro de nuestro planeta. <https://www.unicef.org/es/medio-ambiente-cambio-climatico/juventud-accion>

Figura 37

Fotografía recuperada de *Andina* (5 de diciembre del 2014). Niño funda banco que da beneficios a cambio de reciclar. <https://andina.pe/agencia/noticia-nino-funda-banco-da-beneficios-a-cambio-reciclar-534394.aspx>

Figura 38

Diagrama recuperado de Román, N. (2003). *Para leer un texto dramático*, p. 43. Editorial Pax México. ISBN 968-860-659-6.

Figuras de la 39 a la 54

Autoría propia.

Figura 55

Fotografía de Missouri Department of Conservation. En *BBC Mundo* (12 de junio del 2015). El plástico actuó como corsé y su cuerpo se adaptó a él. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150612_ciencia_cacahuete_tortuga_deformada_basura_eeuu_misuri_lv

Figura 56

Fotografía de David Talens Perales. Líneas de alarma. En *National Geographic España* (s. f.). 96 fotos de contaminación por plástico, foto 7 de 96. <https://www.nationalgeographic.com.es/temas/planeta-o-plastico/fotos/1>

Figuras de la 57 a la 64

Autoría propia.

Figura 65

Fotografía de Andina. En *RPP Noticias* (01 de enero del 2020). Verano 2020: Estas son las playas de Lima calificadas como saludables por Dige-sa. <https://rpp.pe/lima/actualidad/verano-2020-estas-son-las-playas-de-lima-calificadas-como-saludables-noticia-1237295?ref=rpp>

Figura 66

Fotografía recuperada de *Trome* (03 de enero del 2017). Playas de la Costa Verde en Chorrillos y Barranco llenas de basura. <https://trome.pe/viral/playas-costa-verde-barranco-chorrillos-empezaron-2017-inundadas-basura-video-fotos-35546/?foto=4>

Figura 67

Fotografía recuperada de *Fahrenheit Magazine* (07 de octubre de 2021). Borderless World, la instalación inmersiva imperdible de Tokio. <https://fahrenheitmagazine.com/artes-visuales/borderless-world-la-instalacion-inmersiva-imperdible-de-tokio#.Ykyi8FVBzIU>

Figura 68

Fotografía recuperada de *Conoce Arte y Cultura* (s. f.). Happening. <https://conocearteycultura.weebly.com/happening.html>

Figura 69

Fotografía recuperada de *Ctrl Control Publicidad* (06 de junio de 2019). Instalación artística fabricada con 600 kilos de plástico. <https://controlpublicidad.com/campanas-publicitarias/instalacion-artistica-para-denunciar-la-contaminacion-plastica/>

Figuras 70, 71 y 72

Autoría propia.

Figura 73

Fotografía recuperada de *Deperu.com* (2022). Playas en el distrito de Barranco. <https://www.deperu.com/esparcimiento/playas/lima/lima/barranco>

Figura 74

Fotografía de *gizemligercekler.com*. En *Iluminet Revista de Iluminación* (13 de noviembre de 2018). Cuando la luz del Sol nada en los océanos. <https://www.iluminet.com/luz-sol-oceanos/>

Figura 75

Fotografía recuperada de *La Revista Peninsular* (s. f.). SEDUC da a conocer ganadores del concurso “El niño y la mar”. <http://www.larevista.com.mx/campeche/seduc-da-a-conocer-ganadores-del-concurso-el-nino-y-la-mar-2257>

Figura 76

Captura de video recuperada de *AFP Español* (3 de mayo de 2018). Un museo digital en Tokio desplaza las fronteras del arte [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=G7-WsAKVKSM>

Figuras de la 77 a la 94

Autoría propia.





Juego dramático transmedia: percepciones docentes en la educación básica regular

De Katherine Lucero Zarate Chambi



Artista investigadora y docente especialista en tecnologías educativas. Licenciada en Educación Artística, especialidad Arte Dramático, con posgrado en educación superior e investigación. Actualmente, cursa la maestría en Educación, con mención en Informática y Tecnologías Educativas, en la USMP. Especialista de estrategias de aprendizaje transmediales y herramientas digitales aplicadas a la didáctica docente de todos los niveles educativos. Capacitadora docente en metodología y tecnologías educativas para la USIL; creadora de la obra *Múltiples de Teatro para la Escuela II*; actriz en obras para Especteatro ENSAD y artista investigadora del 3. ° Encuentro Teórico Teatral Internacional ETTIEN-“El devenir del arte en época de pandemia y pospandemia”.

A tres madres

*A Monmonce quien ha sido un gran soporte emocional y personal,
sosteniéndome en la adversidad.*

*A mis f5 con quienes compartí un gran proceso de adaptación durante uno de
los periodos más difíciles de la educación artística; a mis maestras y maestros,
que me enseñaron la importancia de la labor docente; Karen, Fantasía,
Miguel y Jorge, por confiar y hacer que yo confíe en mí.*

A mi escuelita donde aprendí tanto.

Y a Lucero, quien continua en un largo y divertido camino de aprendizaje.

*Cuando el mundo se encuentra en constante cambio,
la educación debería ser lo bastante rápida para agregarse a este.
Estamos ante la educación líquida.*

Zygmunt Bauman

La presente investigación tiene como objetivo identificar, comprender y describir las percepciones de las y los docentes de Arte y Cultura de educación básica regular, en relación con el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada en el contexto de la Institución Educativa Aplicación Monterrico (Santiago de Surco, Lima), durante el 2021. Desde ese punto, se consolidaron conceptos en base a la variable independiente: el juego dramático transmedia, unificando constructos sostenidos por Henry Jenkins respecto a las narrativas transmedia, y Jorge Eines y Alfredo Mantovani, quienes sustentan la importancia del juego dramático en la educación básica regular. De esta forma, se recolectarán las percepciones de los beneficios y las dificultades que los docentes visibilizaron a través de la utilización del juego dramático transmedia, así como qué plataformas digitales relacionan a esta herramienta pedagógica, al aplicarla a lo largo de sus unidades, sesiones o proyectos de aprendizaje, durante el proceso de educación virtual. Por otro lado, para este proyecto de investigación se propone utilizar el enfoque cualitativo, lograr un alcance descriptivo y desarrollar un diseño fenomenológico, donde la muestra está conformada por cinco docentes de la IE Aplicación Monterrico, quienes se han desarrollado en el ámbito de la educación artística virtual durante el 2021. Es así como se pretende recopilar y describir las percepciones docentes sobre la implementación del juego dramático transmedia como herramienta pedagógica, a través de entrevistas semiestructuradas, diarios de observación y matrices de análisis documental.

INTRODUCCIÓN

Desenvolverse en el ámbito educativo puede ser un camino lleno de innovación e incertidumbre, sobre todo, en los últimos años. Durante la crisis sanitaria causada por el virus SARS-CoV-2, el mundo pasó por un estrepitoso y forzoso cambio en múltiples sectores, desde lo económico hasta lo social, exponiéndonos a la adaptabilidad de nuevas formas de vida. Esto me ha permitido tener la oportunidad de ser parte de la revolución digital en el sector educativo, desde dos perspectivas: estudiante y docente.

En una primera instancia, las oportunidades de continuar con un aprendizaje significativo a través de espacios educativos colmados de incertidumbre, requirió de mucha disposición a la adaptabilidad y a lo flexible, lo que nos permitió un espacio de innovación amplia y constante hasta lograr diversificar y consolidar un área donde se manejó un lenguaje en común. Es así como, a través de la virtualidad, se expandieron y concretaron las nuevas aulas virtuales en la educación artística, que nos permiten continuar con la difusión de conocimientos, no solo a niveles teóricos, sino también prácticos.

Como estudiante, pude entender la importancia de las plataformas digitales para el desarrollo personal y profesional, y para la socialización y creación de nuevos conceptos; también es importante mencionar que muchas y muchos estudiantes encontraron una fuente de motivación a través de la virtualidad y sus herramientas digitales. Por otro lado, teniendo mis primeras experiencias como docente en el aula, he podido visibilizar que en la actualidad las y los estudiantes ya no se sientan a escucharnos y a ser bancos de información, ni aceptan todo lo que dice el maestro; desde hace mucho tiempo se ha apuntado a una educación horizontal que construya conocimientos colectivos, y muchas instituciones han tomado como base ese tipo de educación. Sin embargo, es importante dar un reconocimiento a esa virtualidad que ha propuesto diversificar y acelerar este proceso de pasar de una pedagogía de la enunciación a una pedagogía de la participación. Es esta participación la que conforma un núcleo creador de múltiples conocimientos y narrativas.

Posicionándome en el ámbito de la educación artística, a partir de mi experiencia subjetiva ya mencionada, he podido conocer las nacientes formas de lenguaje digital que se están utilizando en diversos contextos para continuar con una educación formativa e integral, lo que influye en las didácticas de aprendizaje y en sus objetivos, que ya no se materializan en un aula tradicional, sino en un aula virtual. Esto nos sitúa en un rol activo de participación, interactuando con nuevas plataformas digitales que a su vez desarrollan en cada persona capacidades a niveles tecnológicos, junto con competencias de creación y apreciación, propias de la educación artística.

Por ello, he estructurado este trabajo de investigación en tres capítulos de la manera siguiente. En el primer capítulo, presento una contextualización de la problemática, a partir de los cambios drásticos en múltiples sectores que nos llevaron a la exploración de nuevos espacios, evidenciando la gestación de inéditas herramientas pedagógicas en el actual aprendizaje de la educación básica regular, y cómo estas crean nuevos formatos de realización estudiantil en la educación artística. Por otro lado, planteo las preguntas que este proyecto de investigación desea responder con relación a las plataformas digitales y a los beneficios y dificultades de la aplicación del juego dramático transmedia; y también, cuáles son los objetivos que se desean lograr en alineamiento a la categoría manejada. A su vez, delimito a la IE Aplicación Monterrico como el contexto donde se extiende la investigación, y al 2021 como tiempo determinado de desarrollo; así, pretendo reunificar a la innovación educativa y al ámbito artístico en un tiempo en específico. En este capítulo también me posiciono en un espacio subjetivo, gracias a la recolección de diagnósticos a través de experiencias propias y cercanas, donde la adaptabilidad juega un papel importante en la labor docente, sobre todo en los últimos años.

A lo largo del segundo capítulo, presento trabajos que sustentan, a través de los últimos cinco años, el estado de la variable a desarrollar. Las investigaciones internacionales y nacionales revisadas registran las posibilidades de la aplicación de las narrativas transmedia en la educación y la importancia de las herramientas pedagógicas artísticas para el desarrollo de capacidades en los estudiantes. De la misma forma, propongo las metodologías que conforman los pilares de este proyecto de investigación; una de ellas se basa en entender qué son y cómo se

construyeron las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) y cuál es la importancia que adquieren en el sector educativo, más aún en la actualidad. Así mismo, propicio un acercamiento a conceptos como cultura participativa y convergencia de medios y transmedialidad, que juntos engloban la idea de narrativas transmedia, consolidada gracias a Henry Jenkins y que se sumerge en la educación al lado de la dramatización y de otras multidisciplinas artísticas.

A grandes rasgos, para poder introducirnos en el aspecto de lo transmedia, es importante poder entenderlo desde una pequeña acción cotidiana en la labor docente artística: leer un cuento en clase de la mano de las y los estudiantes, cantar las canciones relacionadas a la historia, jugar a ser un personaje, registrar audiovisualmente esos momentos y compartirlos a través de diversas plataformas digitales (YouTube, Facebook, Zoom, Google Classroom, Google Meet, etc.). La convergencia de medios es una amalgama de estas acciones, ya que este tipo de situación atraviesa un proceso de introducción, un flujo de información a través de múltiples plataformas que se consolidan en la nube, se diversifican por medio de canales digitales y se transforman gracias a la cultura participativa.

Mis estudiantes y yo conformamos esta cultura participativa, la cual es importante para que las informaciones converjan a través de multiplataformas, ya que la circulación de contenidos depende de la participación de cada una de las personas, quienes están dispuestas a elegir, crear y difundir sus propios contenidos, los cuales serán recibidos y transformados por otros miembros que participan en esta convergencia. Es decir, cualquier persona que ha podido adaptarse a la era digital o, por otro lado, cualquier nativo digital que tenga los conocimientos necesarios para crear a través de herramientas tecnológicas, posee las cualidades necesarias para formar parte de la cultura participativa en la convergencia de medios digitales. Finalmente, que un contenido sea compartido a través de variadas plataformas en diferentes formatos, como videos, audios, imágenes y otros, construye la llamada “transmedialidad”. Su importancia radica en que una determinada información pueda llegar a más personas y no limite al estudiante, quien desea crear su propio contenido y poder elegir entre múltiples canales para consolidarlo.

De esta manera introductoria, podemos entender a las narrativas transmedia como la concreción de historias a través de diversos medios digitales; son narrativas que convergen por estos canales gracias al flujo de la información que se transforma, posiciona y difunde a partir de la cultura participativa, cuyos integrantes son los verdaderos creadores de estas narrativas. Este concepto y la base lúdica de la dramatización componen la importancia de la variable independiente desarrollada en este trabajo de investigación. A partir de la educación artística, el juego dramático en la educación actual nos lleva a construir diversas narrativas desde la visión de cada estudiante, mostrándonos las percepciones de la realidad que las y los rodea, cada una expuesta en una plataforma digital distinta, utilizando los lenguajes artísticos que prefieran y que las y los motiven para que, finalmente, juntos reunifiquen un mundo en específico.

En el tercer capítulo, presento el proceso metodológico que se despliega a través de la investigación, el cual se basa en un enfoque cualitativo que permita recopilar y analizar percepciones de las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrigo, en torno a la variable desarrollada. Por otro lado, se evidencia el tipo de alcance que se desea lograr (descriptivo) y el diseño, que en este caso es fenomenológico, lo que permitirá entender estas percepciones en un tiempo y un espacio específicos. Asimismo, se concreta la ubicación de la población y la muestra, conformada por cinco docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrigo, quienes se han cultivado como docentes, proponiendo y desarrollando sus unidades, sesiones y proyectos de aprendizaje en base al juego dramático a través de la virtualidad.

Finalmente, en el cuarto capítulo, abriré una discusión sobre el papel del juego dramático transmedia en la educación artística durante el 2021 y como esta se visiona a futuro, resaltando el fortalecimiento de habilidades digitales entre los estudiantes y las acciones que los docentes deben poner en práctica para fortalecer los entornos de aprendizaje de nuestros actuales estudiantes. Las conclusiones de esta investigación destacan la flexibilidad de los educadores, la continuidad educativa lograda a través de plataformas digitales, y la importancia de seguir investigando para optimizar estas prácticas en el futuro artístico tecnológico.

De esta forma, como docente y estudiante, pretendo conocer a fondo las percepciones y enfoques de las y los actuales educadores en torno al juego dramático aplicado como herramienta pedagógica en la virtualidad, y acerca del consolidado lenguaje transmedia inmerso en la educación. Ambos conceptos, en la actualidad, forjan una amalgama de nuevas posibilidades.

CAPÍTULO I

Adaptarnos

A través del tiempo, en todo el mundo se han desarrollado diversas tecnologías y técnicas educacionales que han revolucionado nuestras formas de aprender y compartir conocimientos. Sin embargo, es el 2020 un punto de quiebre muy importante para el sector educativo, pues se visibilizaron múltiples carencias, pero también múltiples oportunidades, a partir de una situación retadora: el continuar con un aprendizaje fuera de la escuela como espacio tradicional. Esto nos llevó a comprender diferentes formas de adaptabilidad inmediata a la situación tecnológica educativa que teníamos en ese momento.

La declaración del estado de emergencia, a causa de la crisis sanitaria que estaba atravesando nuestro país, provocó cambios precipitados en el ámbito económico, social, político y educativo. Una de las características, en este último campo, fueron los cierres de los centros educativos y todo lo que llevó consigo, desde la reestructuración de modelos de educación y reaprender la infraestructura digital, hasta transformar las estrategias metodológicas incluidas en la práctica docente.

Hasta el 2020, de manera general, tanto estudiantes como docentes tenían conocimientos básicos sobre las denominadas TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación), lo que antes se utilizaba de manera extracotidiana para reforzar algún conocimiento preadquirido en la educación presencial. Durante la pandemia, en tiempos notablemente reducidos, los docentes recurrieron a capacitaciones, seminarios, cursos y contenido audiovisual que compartan conocimientos sobre el manejo de plataformas digitales, ya que fue necesario que puedan tener un vasto conocimiento y notable manejo de estas tecnologías, a través de las cuales se crearon los nuevos espacios de aprendizaje, con estudiantes de todos

los niveles educativos. Por su lado, los estudiantes como partícipes de este cambio se han sumergido en estas nuevas formas de comunicación multiplataforma. Es aquí donde se fortalece esta relación entre la educación y las narrativas transmedia.

Las narrativas transmedia, o *transmedia storytelling*, se han posicionado como un tipo de contenido narrativo que se despliega a través de múltiples plataformas y medios de comunicación, donde las y los consumidores asumen un rol activo de este proceso en expansión y se convierten en creadores de realidades paralelas que convergen (Jenkins, 2003). El rol activo de las y los estudiantes forjará la base de una nueva era de convergencia de medios que evocará el flujo de contenidos a través de diversos canales (Scolari, 2013). Mediante estos canales, docentes y estudiantes transmutan de una pedagogía de la enunciación a las pedagogías de la participación, incorporando nuevos modelos, teorías, herramientas y estrategias educativas.

Dentro de las estrategias educativas que las y los docentes poseen en el ámbito artístico, hallamos al juego dramático como eje principal de múltiples proyectos educativos. El juego dramático es un proceso que conduce al estudiante a establecer estrategias avanzadas de pensamiento, comunicación y habilidades sociales, de acuerdo con su nivel educativo, en las que aprende a gestionar situaciones como: negociar, compartir conocimientos, tener en cuenta las perspectivas de otros, desarrollar un plan, explorar el simbolismo, escuchar ideas, expresar sus pensamientos, asignar roles, delegar tareas y sintetizar información e ideas que difieren (Ruíz, 2018).

Este juego dramático, con el que las y los estudiantes pueden expresarse sin ponerse en evidencia y apreciar el mundo que les rodea, se ha visto en la obligación de extrapolarse a la virtualidad a través de las multiplataformas digitales, gestándose así lo que llamaremos el juego dramático transmedia. Esta innovadora propuesta surge en el marco del cambio drástico educativo debido a la reciente crisis sanitaria, y es el resultado de la invención de los educadores artísticos, quienes apostaron por encontrar esa adaptabilidad que dibuje la evolución de la nueva forma de educar y aprender, abordando soluciones a las nuevas y antiguas problemáticas.

El universo de estudio está enfocado en la educación básica regular, tomando como referencia la IE Aplicación Monterrico de Santiago de Surco, donde se desarrolla la asignatura de Arte y Cultura, a través del arte dramático y sus diversas estrategias. Los docentes de esta asignatura son estudiantes de los últimos años de la carrera de Educación Artística, Especialidad Arte Dramático, de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), por lo que, dentro de su vasto conocimiento y uso de herramientas didácticas, artísticas y educativas, encontramos al juego dramático.

Por tanto, el presente trabajo de investigación tiene como finalidad describir y analizar las percepciones que las y los docentes de la educación básica regular han desarrollado en relación con el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica; asimismo, identificar cuáles son las plataformas digitales con las que se relaciona, sus beneficios y las dificultades propiciadas durante el contexto de pandemia. Es importante señalar que esta estrategia se proyecta a establecerse en campos que no han sido asociados entre sí, como el reciente desarrollo autónomo de las y los estudiantes en contexto de pandemia y la extrapolación de herramientas artísticas educativas en diversas y nuevas plataformas de comunicación.

Por otro lado, este proyecto permite la oportunidad de construir teorías y metodologías en base a un tema, en este caso el juego dramático transmedia, del cual no se han desarrollado numerosas investigaciones por ser un concepto naciente durante la pandemia.

Es crucial recoger las experiencias y percepciones de las y los docentes, ya que a partir de ello se pueden sistematizar propuestas más sólidas, innovadoras y pertinentes, de acuerdo con el contexto en el que nos desarrollamos como estudiantes y docentes. También es importante reconocer y difundir esta estrategia a partir de otras percepciones, que permitan motivar a realizar proyectos educativos que necesiten de sus beneficios y que contemplen los retos que conlleva, para que se puedan gestar otros conceptos artísticos en el ámbito transmedia.

Finalmente, esta investigación no se enfocará en otras estrategias didácticas virtuales desarrolladas en todo el sector educativo, pues se

está puntualizando el ámbito artístico. Por otro lado, actualmente los conceptos utilizados en el presente trabajo, sobre todo los relacionados a los medios digitales, se encuentran en desarrollo, por lo que puede haber poco conocimiento al respecto y manifestarse esta limitante. Así mismo, puede evidenciarse la falta de capacitación en el ámbito de las TICs o la escasez de elementos tecnológicos, siendo, entonces, limitaciones a niveles técnicos.

CAPÍTULO II

Narrativas transmediales a través de una ventana de dramatización lúdica

1. Contextos compartidos

En este capítulo, haré referencia a los aportes de investigaciones nacionales e internacionales, de las cuales parten sustentos relevantes en relación con el juego dramático y con las narrativas transmedia, cuyos conceptos conforman la variable abordada en este proyecto de investigación. Por otro lado, es importante mencionar que el juego dramático transmedia como tal no ha sido abordado previamente, pues es un concepto que se ha gestado y arraigado en el reciente contexto de pandemia; sin embargo, en los presentes trabajos de investigación se evidencian factores que hacen que este concepto y sus categorías sean sustentadas y contextualizadas.

Mónica Galvis (2018), en su tesis de licenciatura en Artes Escénicas llamada *El juego dramático como medio didáctico para la prevención del acoso escolar en el curso 102 del Colegio Alfonso Reyes Echandía*, y desarrollada en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, realiza una deconstrucción del acoso escolar en el contexto de la localidad Séptima de Bossa, Colombia, que sustenta la vulnerabilidad emocional, física y psicológica que atraviesan los integrantes de la comunidad educativa señalada. Por otro lado, la variable independiente que interviene en este proyecto, el juego dramático, a partir de la improvisación y la imaginación, es expuesta como una práctica lúdica y colectiva que desarrolla múltiples capacidades en los estudiantes a partir de la exploración, imaginación y creación, las cuales permitirán identificar situaciones de acoso y violencia escolar.

El enfoque de la investigación es mixto. Por un lado, es cualitativo, ya que busca recopilar la experiencia gestada a partir de la deconstrucción, reconstrucción y evaluación de las concepciones sobre el acoso. Por otro lado, el tipo de diseño es explicativo, ya que sustenta cómo el juego dramático puede intervenir en la prevención del acoso escolar. Los resultados logrados concluyen que el juego dramático, como medio didáctico, influye directamente en los sistemas éticos y sociales de los estudiantes; y proponen una mayor visibilización de cualquier tipo de violencia existente en la educación básica regular de la ciudad.

La naturaleza de la tesis expuesta tiene como principal gestor al juego dramático, haciendo primar la importancia de su aplicación didáctica en el aula, y manifestando cuáles son sus repercusiones, lo que contribuye a forjar perspectivas tanto en los estudiantes, como en los docentes.

Javier de Ponga (2021), a través del artículo académico “El recurso del juego dramático en educación primaria”, sostiene que las y los docentes deben adaptar las enseñanzas a las necesidades psicoevolutivas de los estudiantes y, a su vez, deben despertar y mantener una motivación constante en el aula, que permita desarrollar competencias relacionadas a la comunicación y a la expresión, específicamente de una lengua extranjera. El juego dramático, como actividad para el desarrollo de capacidades lingüísticas, tiene lugar en esta forma innata de aprender a través del juego, y en la dramatización, que trata al estudiante desde un punto de vista holístico.

Este artículo posee un enfoque cuantitativo, ya que recopila la información obtenida a partir de la aplicación del juego dramático en el aula, midiendo los niveles de progreso que los estudiantes manifiestan en torno a la expresión de la lengua extranjera; por otro lado, posee características de una investigación explicativa, ya que demuestra la transformación de las capacidades lingüísticas a partir del juego dramático.

Las conclusiones del trabajo realizado manifestaron que el juego dramático promueve y fortalece el aprendizaje de una lengua extranjera, así mismo respeta el ritmo de aprendizaje del estudiante, lo que hace más significativo el proceso de formación. Esta propuesta evidencia el constante aporte del juego dramático en el desarrollo de múltiples

capacidades en los estudiantes de la educación básica regular, pero también la importancia de su aplicación en diversos ámbitos, lo que posiciona a esta variable como uno de los importantes recursos de aprendizaje utilizados por el profesorado.

Carlos Scolari, Nohemi Lugo y María José Masanet (2019), en su artículo “Educación transmedia: de los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes”, argumentan las definiciones atribuidas al adjetivo “transmedia”, y la extrapolación de este al ámbito educativo. Para ello, se analiza una experiencia obtenida a partir de la aplicación de narrativas transmedia en el aprendizaje de una escuela secundaria de Barcelona.

Este artículo tiene la finalidad de sustentar la factibilidad de este tipo de educación, a partir del acopio de información de los niveles de autonomía y colaboración de estudiantes al realizar un trabajo de literatura; y, a su vez, de reunir las percepciones de estudiantes y docentes, por lo que posee un enfoque mixto. Su diseño es explicativo, ya que comprueba el aporte favorable de las narrativas transmedia en la educación.

A través de la experiencia analizada, se pudo concluir que las y los estudiantes desarrollaron competencias narrativas y tecnológicas, a través del manejo de contenidos literarios transmedia, es así que la relación con el presente proyecto se basa en identificar los aportes que se pueden obtener a nivel de competencias tecnológicas, en un contexto educativo en el que las aulas han pasado de un espacio tradicional a uno virtual; por otro lado, se busca descubrir las apreciaciones relacionadas a la educación transmedia, por parte de estudiantes y docentes.

Víctor Valdés, Prudencia Gutiérrez y Estefanía Capilla (2016), en el artículo “Diseño de materiales curriculares en Educación Infantil: de la convergencia de medios a la educación transmedia”, desarrollan un proyecto educativo para fortalecer el aprendizaje en estudiantes de la educación infantil, basado en la creación de materiales curriculares con un enfoque interactivo en el que intervienen la convergencia de medios y las narrativas transmedia. Este proyecto tiene como finalidad visibilizar, en el campo educativo, las oportunidades de la educación a través de múltiples plataformas digitales, que forman parte de la adaptabilidad que los docentes deben desarrollar al interrelacionarse con nuevas

generaciones, en las nuevas realidades; asimismo, fortalecer el uso de las TICs para aprender, informarse y comunicarse con sus estudiantes; y elaborar materiales didácticos que aporten a una educación de calidad.

Esta investigación adquiere un enfoque cuantitativo, pues al realizarse la aplicación del proyecto en una escuela de España, se registraron las valoraciones de las y los docentes expresando su asimilación al entender los cambios del alumnado en esta nueva era digital, lo que fue contrastado con los niveles de manejo transmedia que los docentes tenían antes de que la aplicación se llevase a cabo. Este artículo, además, explica la efectividad de recurrir a espacios transmediáticos en la educación infantil.

Los resultados de esta investigación demuestran que al utilizar las narrativas transmedia como recurso didáctico, se auguran beneficios en el sector educativo, pues el profesorado se adecua a las nuevas generaciones y a la llamada “modernidad líquida”, a la que se refiere Zygmunt Bauman (2000). Se vincula con este proyecto de investigación al comprender las perspectivas internacionales que giran en torno a las nuevas herramientas digitales, a fin de potenciar la educación que se encuentra en una transformación constante, y la forma en que esta desarrolla nuevas competencias cognitivas, sociales y tecnológicas.

Sara Pereira, Joana Fillol y Pedro Moura (2019), mediante el artículo académico “El aprendizaje de los jóvenes con medios digitales fuera de la escuela”, se refieren a la visión escolarizada del aprendizaje como un mecanismo limitante para la adquisición de nuevos conocimientos. Por tanto, se propone la aplicación de talleres, entrevistas y cuestionarios para medir los conocimientos del manejo de multiplataformas digitales en el aprendizaje dentro y fuera de la escuela. Esto se lleva a cabo en una escuela urbana y otra rural del norte de Portugal. A través de esta investigación, se descubre a la educación informal como un importante gestor de aprendizajes, generados por la motivación de necesidades propias, y la influencia de la interrelación del estudiante con su comunidad, su núcleo familiar y la escuela, espacios donde utilizan el internet como una importante herramienta con la que se adquieren competencias útiles para su desarrollo personal y profesional.

El estudio se realiza desde un enfoque cualitativo, pues se basa en recopilar distintas percepciones de un mismo fenómeno, en este caso, el uso de estrategias de ensayo y error a partir del manejo de multiplataformas

digitales en diversos ámbitos como juegos, literatura, cursos de arte, etc., que intervienen en una educación informal. Por otro lado, el diseño implementado es explicativo, ya que analiza las percepciones que obtienen las y los estudiantes de las escuelas de Portugal al relacionarse con los medios digitales fuera de la escuela, y mide el nivel de cómo estos se establecen como importantes fuentes de conocimiento.

Finalmente, este artículo demuestra que el manejo de múltiples plataformas digitales contribuye al desarrollo de capacidades y competencias útiles dentro y fuera de la escuela, ya que se generan conocimientos a partir de una motivación intrínseca y extrínseca. La relación hallada con este proyecto de investigación radica en comparar las percepciones de docentes y estudiantes de diversas escuelas alrededor del mundo, que se unen a través de una red de conocimientos digitales, generada por las plataformas transmedia; de esta manera, se identifican las diferencias en la extrapolación de estas narrativas a la educación actual.

En contraposición con los antecedentes internacionales, en nuestro contexto peruano la investigación sobre los medios digitales en la educación es porcentualmente más reducida, sin embargo, colocándonos en el marco de la reciente crisis sanitaria, gradualmente se están conformando estudios cualitativos que serán relevantes para la creación de futuros proyectos de investigación.

Carmela Sánchez (2020), en su trabajo de tesis para obtener el grado académico de doctora en Educación, titulado *Aplicación de los juegos dramáticos para mejorar la expresión oral en estudiantes de educación primaria, Trujillo 2019*, tiene como objetivo la realización de un taller basado en el juego dramático, para medir el grado de mejora en la expresión oral de los estudiantes de la educación básica regular. En esta investigación manifiesta la capacidad de desarrollar competencias relacionadas a la comunicación y expresión lingüística a partir de cuentos dramatizados, juegos de caracterización e improvisación, que forman parte de la didáctica del juego dramático.

La investigación se desarrolló a través de un diseño cuasiexperimental, con un grupo experimental y otro grupo control. Se aplicó una preprueba para definir los conocimientos con los que se inició este proyecto, y una posprueba para demostrar la influencia de la aplicación. A partir de un enfoque cuantitativo, se midieron los niveles de mejora de la expresión

oral en los estudiantes de educación primaria a partir del juego dramático.

Las conclusiones arrojaron resultados positivos, con evaluaciones estadísticas en las que se observa una mejora de la expresión oral en los estudiantes del primer grado de la IE N° 81748 “Manuel Arévalo”, en Trujillo, Perú. A partir de este proyecto, se pueden visibilizar los beneficios del juego dramático en la educación básica regular. Esto se relaciona con los objetivos de nuestra investigación, que busca comprender los beneficios que los docentes perciben al utilizar el juego dramático como un recurso importante en el desarrollo de capacidades, en nuevos espacios educativos.

Beatriz Chaparro (2020), en el artículo “Las nuevas prácticas digitales de docentes de cursos artísticos en la educación superior en Latinoamérica a raíz de la pandemia COVID-19”, describe la situación que atravesamos a consecuencia de la crisis sanitaria, en la que se manifestó una evolución obligatoria hacia la educación virtual, y cómo ello nos lleva a reflexionar y repensar el uso de las tecnologías digitales en la enseñanza de las disciplinas artísticas a partir de la creación de nuevos formatos. Este trabajo presenta un diseño descriptivo con enfoque cualitativo: reúne y analiza la experiencia de cuatro docentes de distintas nacionalidades, acerca de las nuevas prácticas educativas en la virtualidad, utilizando nuevas estrategias metodológicas.

La investigación mencionada teorizó las percepciones y apreciaciones que las y los docentes entrevistados obtuvieron a partir de las prácticas metodológicas y los recursos tecnológicos, implementados en el campo artístico educativo. Aporta a la presente investigación al dar a conocer el contexto actual de las implementaciones tecnológicas en el sector artístico educativo, y por abordar con interés cuáles son las percepciones que el profesorado tiene al adaptarse a nuevos lenguajes digitales en la educación artística.

Marlene Ruíz (2018), en su trabajo de tesis *Disfruto expresándome con los juegos dramáticos*, demuestra las posibilidades de mejorar la comunicación y desarrollar la oralidad y la expresividad lingüística en los niños y niñas de la IE N° 2001 Tte. CrI. “Alfredo Bonifaz”, a partir de un proyecto lúdico en el que intervienen actividades relacionadas al juego dramático. Con un enfoque cuantitativo, recolecta datos estadísticos; después de realizarse la

aplicación del taller basado en el juego dramático, se obtuvo una mejora del 80% en el ámbito de la comunicación de las y los estudiantes. Su diseño es de carácter explicativo, ya que propicia una evolución comunicativa a partir de la intervención de la variable independiente: el juego dramático.

La conclusión de este trabajo asegura que el juego dramático posibilita de herramientas a los docentes, para fortalecer el lenguaje y el pensamiento crítico en las y los estudiantes, desde la infancia; a su vez sustenta que, mediante este recurso lúdico multidisciplinar, el estudiante puede expresarse libremente sin ponerse en evidencia. Se vincula a la presente investigación, al entender en qué contextos las y los docentes utilizan el juego dramático como principal recurso de aprendizaje, y cómo este puede aumentar los beneficios educativos de las y los estudiantes, para así mantener una constancia en la aplicación de proyectos similares en más niveles de la educación básica regular peruana.

2. Consolidación de conceptos transmediales y teorías del juego dramático

Las bases teóricas propician el desarrollo de una red de conocimientos que sustentan la función de la categoría analizada en esta investigación. A través de esta red, podremos profundizar en las características del juego dramático transmedia, basadas en la didáctica de aprendizaje a través del juego, en la importancia multidisciplinaria de la dramatización y en la convergencia de medios digitales que nos permiten nuevos espacios de aprendizaje.

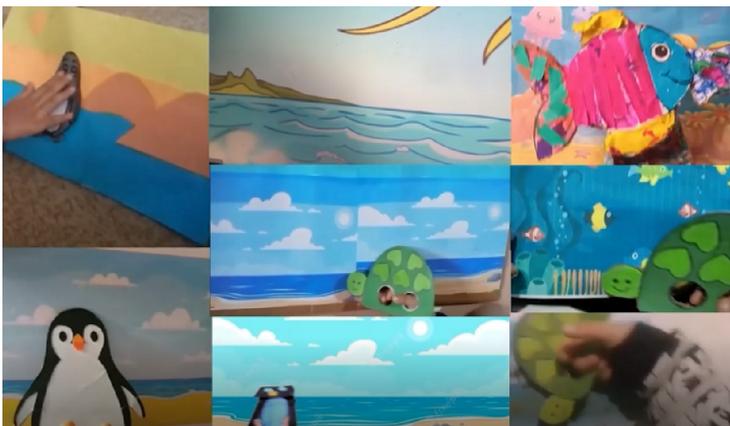


Figura 1. Fiesta de la costa, IE Kurt Lewin, Facebook Live, 2020

Es así como el juego dramático transmedia se materializa en la transmutación del juego dramático a espacios virtuales (Figura 1), donde se crean historias a partir del uso de múltiples plataformas digitales en las que convergen lenguajes artísticos explorados. Para interrelacionarnos de una mejor manera con la investigación, abordaré de forma detallada cada una de estas concepciones expuestas.

2.1 Educación transmedia

La educación transmedia surge de la lógica aplicativa de las narrativas transmedia en los ciclos educativos; comprende, asimismo, su importancia en el desarrollo de capacidades, competencias y estándares de aprendizaje relacionados con la intertextualidad, la navegación en medios digitales y tecnológicos. Este tipo de educación, que podía complementar aprendizajes, hoy tiene un papel visible en la creación de conocimientos de las y los estudiantes, quienes adoptan las didácticas de las narrativas transmedia. Estas se basan en la convergencia de historias en multiplataformas virtuales, en las que, por otro lado, intervienen estudiantes y sus acciones participativas creadoras de nuevos aprendizajes (Scolari *et al.*, 2019).

Para entender el surgimiento de estas teorías que posicionan a la educación transmedia como fuente actual de conocimientos, debemos entender de forma específica a las narrativas transmedia y su origen desde su concepción, en un contexto educativo que ha tenido un crecimiento tecnológico exponencial en los últimos años (Jenkins, 2003).

2.1.1 Henry Jenkins: narrativas transmedia

La conceptualización de las narrativas transmedia brindada por Henry Jenkins (2003), se sostiene con otros conceptos sistematizados por el mismo autor: convergencia de medios, cultura participativa y transmedialidad.

El primer concepto que nos brindará contexto es la convergencia de medios gestada en la era digital. Esta es interpretada como un flujo mediático de contenidos que está en constante cambio:

Con convergencia me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias

mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento ... La convergencia representa un cambio cultural, ya que anima a los consumidores a buscar nueva información y a establecer conexiones entre contenidos mediáticos dispersos. (pp. 14-15)

Es decir, la convergencia de medios es el proceso de introducción y flujo de la información a través de múltiples plataformas. Esta información se consolida en la nube, se diversifica a través de canales digitales y se transforma gracias a la cultura participativa.

En segunda instancia, la participación de los ciudadanos es importante para que las informaciones converjan a través de multiplataformas, ya que la circulación de los contenidos depende de la participación de cada uno de ellos, quienes eligen, crean y difunden su propio contenido, los cuales serán recibidos y transformados por otros miembros que participan en esta convergencia. En la actualidad, cualquier persona que haya podido adaptarse a la nueva era digital puede obtener los conocimientos necesarios para crear a través de herramientas tecnológicas.

Finalmente, la transmedialidad se comprende observando la diferencia entre un contenido compartido a través de solo una plataforma y un contenido compartido a través de múltiples plataformas en diferentes formatos, como videos, audios, imágenes y otros (Jenkins, 2006). Esta diferenciación nos ejemplifica la importancia de la transmedialidad para que una información llegue a más personas y no sea limitante para el participante, quien desea crear su propio contenido y poder elegir entre múltiples plataformas para consolidarlo.

Es así como podemos entender a las narrativas transmedia como la concreción de historias a través de múltiples plataformas digitales; estas convergen entre los medios, gracias al flujo de la información posicionada, transformada y difundida a partir de la cultura participativa de las y los usuarios, quienes son los verdaderos creadores de estas narrativas. Por ello, en base a estos conceptos abordados, planteamos la relación de las narrativas transmedia con el juego dramático como herramienta didáctica en la educación actual: a través de la construcción de narrativas desde la visión de cada estudiante, mostramos las percepciones de la realidad que

las y los rodea, cada una expuesta desde una plataforma digital distinta, utilizando los lenguajes artísticos que ellas y ellos más disfruten, para que, finalmente, juntos reunifiquen un mundo en específico.

2.1.2 Educación con TICs

1) TICs, sociedad y educación

Actualmente, las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) son la base de la educación alrededor del mundo; forman parte de los recursos tecnológicos utilizados en las aulas virtuales construidas y consolidadas en el periodo de crisis sanitaria que nos afectó recientemente. Las TICs son la unión de tecnologías que permiten almacenar, utilizar, tratar, registrar, presentar y circular información a través de redes informáticas, que a su vez posibilitan la comunicación por medio de múltiples plataformas digitales donde se socializan conocimientos y se propicia el aprendizaje: webinars, bibliotecas virtuales y redes sociales (Pardo, 2005). Estas tecnologías conforman la actual revolución educativa a partir del posicionamiento tecnológico de los medios digitales en la información y la comunicación.

Durante los años 70, los avances científico-tecnológicos abrieron paso al inminente desarrollo de la era digital, para generar cambios decisivos en la dinámica cultural, social, política, económica y educativa. Beretta (2016) menciona que una de las características de las Tecnologías de la Información y la Comunicación es que contribuyen al desarrollo progresivo de una nueva civilización, la cual manifestará una globalización con transformación cultural, considerando, así, que las TICs no solo transforman aspectos digitales tecnológicos, sino que intervienen en grandes cambios sociales. Ávila (2013) manifiesta que:

Al efectuar una amplia lectura de los diferentes conceptos dados por los distintos autores leídos, logré una definición que considero que es la más apropiada y ajustada al significado de las TIC: es el conjunto de herramientas, soportes y canales desarrollados y sustentados por las tecnologías (telecomunicaciones, informática, programas, computadores e internet) que permiten la adquisición, producción, almacenamiento, tratamiento, comunicación, registro y presentación de informaciones,

en forma de voz, imágenes y datos, contenidos en señales de naturaleza acústica, óptica electromagnética a fin de mejorar la calidad de vida de las personas. (pp. 222-223)

Teniendo como punto de arranque esta renovada definición formulada por William Ávila (2013) respecto a las TICs, entendemos a estas tecnologías como un factor que enriquece el proceso evolutivo de las personas, y que se incorpora en múltiples ámbitos, uno de ellos, el sector educativo.

Hasta hace algunos años, las instituciones educativas incorporaban a las TICs como un soporte para el aprendizaje del estudiante, algo que pudiera complementar la transmisión de conocimientos por parte del profesorado (Malbernat, 2011). En la actualidad, si nos enfocamos en el contexto educativo, resulta imposible no posicionar como protagonistas a las TICs, pues han sido el medio fundamental por el cual la sociedad ha podido transformar los espacios tradicionales de la educación a espacios digitales, donde se logró continuar, a través de una constante mejora, con una educación formativa integral.

La incorporación de las TICs en la educación ha generado que los procesos de aprendizaje tengan características de una educación interactiva, es decir, ha producido un aprendizaje dinámico que motiva al estudiante a profundizar los conocimientos adquiridos. Aparici y Silva (2012) sustentan que la interacción es fundamental en la educación ya que posibilita nuevas formas de comunicarse y generar contenido, tanto individuales como grupales, dando paso a las llamadas inteligencias colectivas y culturas participativas. Estas nuevas formas se desarrollan a través de la intervención multidireccional de los participantes; y en el contexto de pandemia, las múltiples plataformas digitales propiciaron este proceso de interacción para crear un conocimiento colectivo. Por otro lado, Baquiro (2018) concluye que el aprendizaje puede crearse a partir del diálogo, en el que intervienen procesos comunicativos de emisión y recepción, que construirán puntos de partida así como de llegada, constituyendo, a partir de la exploración, mapas de conocimientos.

2) Plataformas digitales en la revolución educativa

Para abordar el tema de la revolución educativa, debemos darle crédito a los avances tecnológicos que se han desarrollado desde hace muchos

años, los cuales se han implementado de forma gradual. En la actualidad, al referirnos a una revolución educativa abordamos también directamente su relación con las plataformas digitales y su implementación, casi instantánea, al sector educativo, cuyo beneficio ha sido el desarrollo de habilidades tecnológicas para la continua formación educativa, transmutando la educación en espacios tradicionales a una educación virtual.

Las plataformas digitales, como las herramientas Web 2.0, ofrecen a las y los estudiantes y al profesorado múltiples sitios webs, aplicaciones y programas, como los repositorios, blogs, foros y wikis, que posibilitan la creación colectiva y cooperativa de conocimientos; a su vez, esta interrelación no necesita de competencias tecnológicas avanzadas de manejo, ya que las plataformas digitales estimulan la experimentación para lograr un entendimiento en la usabilidad (Quiroga *et al.*, 2017).

Si bien estas plataformas permiten la multiplicidad de socialización de conocimientos, esto se desarrolla en las personas que tienen las posibilidades tecnológicas para acceder a las TICs. Sunkel y Ullman (2019) expone que la brecha de desigualdad al acceso de las TICs sigue siendo profunda, incluso si los contrastes solo se realizan entre países latinoamericanos, concluyendo que estas diferencias surgen de la gestión del servicio de internet del país, de la ubicación geográfica que afecta la conectividad, y de los recursos económicos familiares, que permitirán o limitarán el uso de estos servicios de conectividad.

2.1.3 Educación virtual en tiempos de pandemia

Después de un corto, pero contundente proceso de aceptación, el desarrollo del aprendizaje pasó a gestarse en entornos propiamente virtuales. Esta situación suponía poner en manifiesto todas las habilidades digitales del profesorado y de las y los educandos, para manejar un mismo lenguaje y así crear nuevas formas de comunicación. De esta manera, podemos afirmar que la educación virtual, en el reciente contexto de crisis sanitaria, se ha convertido en una muestra de un aula sin barreras, donde las posibilidades al acceso de la información son ilimitadas y donde la creación del conocimiento colectivo no distingue identidad, ni estatus (Segura *et al.*, 2020). Es así como estos principios emergen desde la potente herramienta pedagógica del siglo XXI: el internet.

Si bien podemos notar las posibilidades que nos brinda la educación virtual, actualmente es también necesario exponer los desafíos que presupone. Failache, Katzkowicz y Machado (2020) sostienen que:

La interrupción del proceso de enseñanza-aprendizaje en el centro escolar impone al menos tres desafíos: el acceso a las plataformas digitales y condiciones materiales para el aprendizaje; la capacidad de las familias para la enseñanza a distancia o desde el hogar; y la efectividad del entorno virtual para favorecer el aprendizaje. (p. 2)

El primero de los desafíos mencionados hace alusión al porcentaje de estudiantes y docentes que no cuentan con acceso a internet. Muchos de estos casos se dan por situaciones económicas, falta de abastecimiento técnico en las empresas que brindan el servicio de conectividad o por situaciones geográficas, y sumado a ello está la falta de elementos tecnológicos. Es así como se generan dificultades en la interrelación con las nuevas praxis educativas.

Este proceso de adaptación no solo influyó en la cotidianidad de las y los estudiantes y el profesorado, sino que los núcleos familiares se vieron directamente relacionados al tener que intervenir en la conducción de los nuevos medios de aprendizaje, mientras cumplían, al mismo tiempo, con sus respectivos roles familiares y profesionales, que también estaban atravesando su propio proceso de adaptabilidad.

Al referirnos a la efectividad de los entornos virtuales en los procesos de aprendizaje, Failache *et al.* (2020) señala que diversos estudios afirman que la enseñanza presencial ha producido mejores resultados que la enseñanza virtual. Un ejemplo son los estudiantes que tienen dificultades en el aprendizaje y necesitan de situaciones de interrelación social para poder afianzar sus conocimientos. Por otro lado, la enseñanza virtual trajo consigo una mayor tasa de deserción educativa. Si bien esta comparativa nos sugiere tomar una postura, ya sea la educación presencial o la educación virtual, se debe resaltar que esta última no fue algo opcional en el contexto de la pandemia.

La experimentación obligatoria de este tipo de educación ha sentado las bases para futuros procesos educativos que se desarrollen a través

de la inmersión tecnológica. A su vez, ha posibilitado el diagnóstico de las dificultades y carencias que se deben subsanar para concretar una educación virtual que visibilice más beneficios que deficiencias.

1) De la educación informal a la educación formal

A través del tiempo, cada uno de nosotros ha experimentado el desarrollo de conocimientos empíricos a partir de experiencias suscitadas en el seno familiar, durante relaciones interpersonales y en otras actividades. Esto es parte de lo que se denomina educación informal. La educación informal es un proceso de aprendizaje que se manifiesta espontáneamente y de manera continua, a través de diversos medios de comunicación o espacios culturales (Hernández, 2016).

Este tipo de aprendizaje conduce al estudiante a desarrollar aprendizajes autónomos a partir de la recepción interactiva de la información y de su motivación intrínseca y extrínseca. Así, el estudiante puede desarrollar conocimientos fuera de la escuela, desde diversas fuentes de información como bibliotecas, internet, periódicos, etc., y con la motivación generada en su círculo social o en su núcleo familiar. Cabe resaltar que ambos espacios, al igual que los canales de información, estuvieron inmersos en el mundo digital en el reciente contexto de crisis sanitaria.

Por otro lado, Hernández (2016) sostiene que la educación formal es la educación construida a partir de la organización y planificación de una institución educativa, que se rige a través de un currículo educativo oficial, el cual posee una visión, misión y una serie de objetivos estandarizados y genéricos, que desean concretarse a través de programas metodológicos educativos. En la actualidad, el desarrollo de este tipo de educación se ha posicionado en las plataformas digitales, al igual que la educación informal. Esto permite que se complementen, a partir del aporte de la convergencia de medios para la concreción de múltiples conocimientos adquiridos en ambos tipos de educación. Uno propicia la motivación a partir del círculo social y familiar, y el otro consolida y regula los conocimientos preadquiridos, como un filtro en el que los estudiantes puedan reconocer los tipos de información que obtienen y cuáles les permiten explotar el mayor aprendizaje.

2) Nos sumergimos en una educación líquida

La definición de educación líquida se relaciona con la noción de “modernidad líquida”, planteada por Zygmunt Bauman (2000). Al hablar de modernidad líquida entendemos que la sociedad actual es un sistema cambiante, que se amolda a lo que acontece y que percibe la idea de solidez como una amenaza.

Un ejemplo significativo fue el proceso de adaptabilidad mundial en el que incurrió el sistema educativo por la pandemia. Si se hubieran arraigado sintomatologías de lealtad a los múltiples paradigmas educativos, una serie de obligaciones nos hubieran limitado a mantenernos en un espacio ya conocido, propiciando la pérdida significativa de oportunidades que beneficiaron al sector.

Es valioso comprender la maleabilidad social y visualizar sus beneficios, los cuales vienen de múltiples dificultades, algo que también se observa en el ámbito educativo. Bauman (2008) nos lleva a la siguiente reflexión: “¿qué ocurre cuando el mundo cambia de una manera que continuamente desafía la verdad del conocimiento existente y toma constantemente por sorpresa hasta a las personas ‘mejor informadas?’” (p. 32). Cuando nos hacemos cargo de más desafíos, más conocimiento generamos, lo que nos convierte en participantes activos, individuales o colectivos, de la educación para la vida.

Hoy en día podemos reconocer la capacidad de adaptabilidad de educadores y educandos, y la capacidad transformadora que esto evidencia. Antiguamente, un estudiante dependía de los conocimientos que un maestro podría otorgarle; esta forma de aprender entra en contraste con la actualidad, donde un maestro debe competir con infinitas fuentes de información digital, que en algunos casos pueden aportar al aprendizaje autónomo del estudiante o, por el contrario, generar una gran masa de desorden intelectual.

En nuestro efímero mundo de cambios instantáneos es necesario posicionar a la educación como un proceso continuo para la vida, que no solo desarrolle habilidades técnicas momentáneas, sino que forje seres integrales en constante cuestionamiento: “Cuando el mundo se encuentra

en constante cambio, la educación debería ser lo bastante rápida para agregarse a este. Estamos ante la educación líquida” (Bauman, 2008, p. 38); una educación que nos convierta en seres líquidos, que nos permita cuestionar, construir, deconstruir, ser guiados y fluir.



Figura 2. Adaptabilidad en medios digitales

2.2 El juego dramático

Cuando hablamos de juego dramático, nos referimos a la libre expresión del infante en una propuesta sin riesgos que incentiva la creatividad y la liberación, puesto que el juego es el medio natural de aprendizaje de niñas y niños, y la dramatización reunifica múltiples medios de expresión (Tejerina, 1999). Las situaciones motivadas por el juego dramático permitirán generar un proceso de creación en el que niñas y niños podrán poner a prueba su imaginación y creatividad a partir de la exploración, siguiendo una serie de marcos regulados que conducirán esta creación hacia un desarrollo de capacidades ordenadas y sistemáticas, que no contemplen ser desbordadas o confusas.

La importancia del juego dramático, más allá de la liberación que implica la realidad ficticia creada por el jugador, radica en que posee un valor terapéutico que se manifiesta a través del comportamiento de la niña o el niño; es aquí donde ellas y ellos pueden explorar y experimentar roles totalmente distintos a las características de su personalidad (Tappolet, 1982). El juego dramático es también uno de los cauces por los que se puede introducir al infante al mundo teatral de forma lúdica, con la exploración de los principios de los múltiples lenguajes artísticos, como el movimiento libre que puede configurar a la danza creativa o a la dramatización; la exploración de sonidos que pueden llevar a la creación de ritmos a partir de la percusión corporal o con objetos; la exploración de formas y colores que conducen a la creación de su propia escenografía; y la apreciación de lo creado a través de la exploración.

Es así como el participante obtiene múltiples perspectivas a partir de lo experimentado y desempeña diferentes roles: actor, a través de la dramatización; director, a través de la organización del trabajo en equipo; escenógrafo, a partir de la creación de elementos que complementarán su historia; y espectador y crítico, a partir de la observación y el análisis de lo creado con el juego dramático (Eines y Mantovani, 1980).

Para entender y valorar la importancia del juego dramático, podemos partir de los conceptos que sistematizaron esta herramienta didáctica, puntualizando, así, las perspectivas de diversos autores en relación con el juego y la dramatización.

2.2.1 El juego desde una perspectiva psicopedagógica

El juego es un medio de aprendizaje natural que desarrolla el niño, a partir del cual utiliza la mente y sus percepciones para poder combinar pensamiento, fantasía y lenguaje (Bruner, 1986). Esta actividad lúdica permite que el niño —o el adulto— cree a partir de la experimentación de situaciones ficticias, las cuales sirven como instrumento para la adquisición de diferentes tipos de aprendizaje y el desarrollo de diversas capacidades.

La psicopedagogía es la ciencia que estudia procesos que relacionan el aprendizaje y la enseñanza. Desde ella, se hace énfasis en los obstáculos

motivacionales (Wallach y Kogan, 1965), que son conocimientos preadquiridos, ya sea en base a experiencias propias u observacionales, que limitan al individuo a realizar ciertas actividades por temor a ser juzgados o comparados. Es así como las posibilidades del juego libre —que es guiado, mas no impuesto y lleno de reglas— eliminan estos obstáculos y motivan al estudiante a no preocuparse por el éxito o fracaso personal, y a manifestar su consciencia creativa (Wallach y Kogan, 1965). Por tanto, el juego será la base de toda actividad creadora, partiendo de una modalidad lúdica que cubrirá las necesidades de pensamiento, expresión y comunicación.

2.2.2 La dramatización según Juan Cervera

La dramatización lleva consigo múltiples interpretaciones desde el ámbito artístico, social, político, hasta incorporarse en el sector educativo. En esta investigación se trabajará desde la concepción de Juan Cervera (1981), quien manifiesta que la dramatización es un proceso en el cual las acciones convencionales —en las que intervienen personas, situaciones y objetos— dejan de ser lo que son, forman una nueva significancia y crean una nueva realidad en un espacio determinado; la dramatización tiene por objetivo desarrollar en el sujeto la capacidad de expresión a partir de múltiples formas y, en base a ello, potenciar la creatividad.

Comprender la complejidad de la dramatización va más allá de los principios teatrales, es entender la importancia de la reunificación de expresiones. Cervera (1981) sustenta que:

El análisis de los diversos recursos expresivos empleados por el teatro nos proporcionará la clave para entender la dramatización como fenómeno de expresión complejo, ya que tales recursos expresivos les son comunes. ... La expresión lingüística comprende todo lo relacionado con la palabra, tanto oral como escrita. ... La expresión corporal supone el empleo adecuado del gesto, frecuente auxiliar de la palabra oral a la que a veces añade matices particulares. ... Entre los recursos plásticos exteriores al cuerpo humano, usados independientemente o en relación con él, están los derivados de la luz, el vestuario, el maquillaje y la escenografía, tan valiosos para el teatro. ... La integración en un solo tipo de expresión de la danza y de la música está justificada por la propia naturaleza de estas manifestaciones artísticas, y su lógica interdependencia. (pp. 33-35)

La expresión lingüística se manifiesta como el medio de comunicación más importante que poseemos culturalmente; mediante ella ponemos en evidencia el dominio de la palabra. Por otro lado, debemos tener en cuenta que la expresión corporal propicia la praxis de principios fundamentales de movimiento que intervienen en el desarrollo psicomotor; y este, a su vez, interviene en el desarrollo educativo. La interrelación de ambas expresiones, lingüística y corporal, se concreta en que esta última podrá influir en los matices lingüísticos a partir de los gestos.

La postura y la estructura del cuerpo puede consolidarse como una de las expresiones plásticas más relevantes que existe, basándonos en el cuerpo como instrumento; fuera de este esquema, uno puede materializar su expresión a través de elementos que construyan una dramatización. De la misma forma, se visualiza a la expresión rítmico-musical como uno de los pilares con aporte significativo a la dramatización, a partir de la convergencia del movimiento y de los sonidos.

Es así como consolidamos la importancia del instrumento básico que es nuestro cuerpo, y el reconocimiento de la dramatización como eje multidisciplinar que interviene desde los pilares elementales de la educación, a través del uso de la palabra y los movimientos, mediante la creatividad y la expresión.



Figura 3. *Flicts*, obra de teatro transmedial. Especteatro ENSAD

2.2.3 El juego dramático en la escuela

El juego dramático se posiciona como una de las herramientas pedagógicas más importantes, utilizada por las y los educadores artísticos especializados en artes escénicas, pues nos permite crear proyectos educativos, unidades y sesiones de aprendizaje donde el infante desarrollará, paulatinamente y de forma lúdica, competencias necesarias para lograr un perfil de estudiante de acuerdo con el currículo educativo vigente.

Dentro de los objetivos del juego dramático en la escuela, Eines y Mantovani (1980) sustentan que la expresión totalizada del niño se evidenciará como comunicación, a partir del juego dramático que desarrolla roles teatrales, comportamientos simbólicos (hacer “como si”) y procesos de elaboración, los cuales, juntos, motivan la libertad de expresión y comunicación desde los principios teatrales. A su vez, las y los estudiantes tendrán la oportunidad de ejecutar acciones que posibiliten su adaptabilidad de una situación a otra, como lo hacen los seres humanos en la vida (Eines y Mantovani, 1980). Esto es importante no solo en situaciones de cotidianidad: contextualizándonos en la reciente crisis sanitaria que nos llevó a construir aulas virtuales para seguir desarrollándonos, vemos cómo el juego dramático nos permite esa valiosa posibilidad de adaptación y de continuidad de aprendizaje a través de las multiplataformas digitales.

2.3 Percepciones: una mirada social y psicocognitiva

Esta investigación busca recopilar las percepciones de las y los docentes de la IE Aplicación Monterrico; por ello, se plantearán conceptos consolidados de “percepción”, para que pueda sustentarse y reunificar un mismo lenguaje. El concepto de “percepción” puede tener muchas acepciones en diferentes campos, sin embargo, aquí se han tomado dos en específico. Por un lado, la acepción donde prevalece la importancia del desarrollo de una persona en un espacio físico, fundamentada en la Teoría de Campo expuesta por Kurt Lewin; y, por otro lado, el entendimiento de las percepciones desde el ámbito de la psicología cognoscitiva sustentada por Ulric Neisser.

A través del tiempo, hemos podido observar cómo las personas con quienes compartimos el mismo ámbito influyen en nuestro comportamiento como

seres sociales. Desde este señalamiento parte la visión de Lewin (1988), quien sustenta que las personas en tanto seres sociales son un agente activo en su entorno físico, donde interactúan y, a su vez, perciben las interacciones de otros. En esta Teoría de Campo, la persona y su entorno se afectan mutuamente en un tiempo y espacio vital, lo que posibilita muchos procesos de cambio en el individuo si el entorno cambia, y viceversa. Así, esta teoría social en el ámbito psicológico muestra la importancia del docente en su contexto. En este caso, se evidencia cómo el entorno educativo tuvo que sufrir cambios debido a la contingencia sanitaria y cómo esto afectó la labor docente, pues las y los educadores tuvieron que enfrentarse a la innovación de herramientas educativas artísticas en la virtualidad.

Partiendo desde el ámbito de la psicología cognoscitiva de Neisser (2014), las personas están en un constante procesamiento de información, lo que les permite guardar y recopilar datos en su conciencia y construir un esquema informativo que se anticipe a la recepción de nuevos tipos de información en diferentes ámbitos, a través de sus sentidos. Esto da paso a la percepción como un proceso que se construye de forma activa, donde cada persona tiene la posibilidad de realizar contrastes de diversos estímulos y poder aceptarlos o rechazarlos según se amolden o no a sus esquemas previamente construidos, y así permitir que mediante los procesos cognitivos se creen los nuevos aprendizajes.

De esta forma, las y los docentes de Arte y Cultura tienen la posibilidad de construir de manera constante sus percepciones sobre los nuevos estímulos relacionados a las estrategias y herramientas pedagógicas que se desarrollan en la virtualidad, con más consistencia durante los últimos años, dando como resultado el descubrimiento de nuevos lenguajes artísticos.

3. Terminologías y conceptos vinculados al juego dramático transmedia

Para poder complementar las teorías expuestas, es necesario reforzar la comprensión de algunos conceptos que pueden tener más de una interpretación. Para ello, en el siguiente apartado se puntualiza la significancia de cada uno de estos en el presente proyecto de investigación.

3.1 Dramatización

Desde el punto de vista artístico, la dramatización se basa en la representación e interpretación de una situación propuesta, accionando a través de las posibilidades comunicativas de nuestra voz y nuestro cuerpo, con los cuales expresamos un mensaje que engloba un sentido estético.

3.2 Juego

Desde un punto de vista educativo, el juego es una práctica que tiene la finalidad de generar conocimiento a partir de actividades lúdicas y recreativas, que se desarrollen en un espacio propio o común, donde el estudiante pueda interrelacionarse con otros participantes. Estas actividades se evidencian como herramientas innatas de aprendizaje que promueven la motivación, el bienestar y la libre expresión.

3.3 Juego dramático

Mayor (1987) define al juego dramático como una situación lúdica, donde el infante adopta distintos roles a través de la interacción, la reciprocidad y la sincronización de acciones que alternan los puntos de vista de los participantes, al representar acciones, personajes y objetos.

3.4 Juego dramático transmedia

El juego dramático transmedia es llevar a espacios virtuales la práctica del juego dramático como herramienta pedagógica. Allí se propicia la convergencia de una historia a través de múltiples plataformas digitales. Con esto no solo se evidencia el desarrollo de competencias de creación y apreciación, sino que se fortalece el desarrollo de capacidades tecnológicas que permitirán explorar los múltiples lenguajes artísticos mediante los que se puede narrar una historia.

3.5 Modernidad líquida

Zygmunt Bauman señala a la época actual como una “modernidad líquida”; así abarca, a través de un vínculo metafórico, una relación de

similitud con los líquidos, pues al igual que estos, todo fluye y se adapta a nuevas formas, haciendo referencia a una sociedad que atraviesa un cambio constante. Esta teoría representa el cambio, la adaptación y la flexibilidad, virtudes y características principales de la sociedad en la que nos desarrollamos, las cuales se han manifestado, sobre todo, a lo largo de los últimos años.

3.6 Multiplataformas

Este término se acuña cuando las aplicaciones, programas o softwares, funcionan o interoperan de manera similar en diferentes dispositivos, sistemas o entornos digitales, convirtiéndose, por tanto, en un servicio multiplataforma. Tomando de ejemplo a Canvas, un LMS (learning management system), una plataforma digital que ofrece el servicio de gestión de recursos y herramientas educativas, y este puede utilizarse a través de diferentes dispositivos tecnológicos, y de esa manera al poder usarse tanto en el celular como en la PC se convierte en multiplataforma. En el ámbito educativo, representa el poder otorgar conocimientos y aprender a través de diversas plataformas multimedia.

3.7 Nube (Cloud Computing)

Cloud Computing es el término utilizado por Ramnath Chellappa, en 1997, para referirse a la multiplicidad de servidores remotos que se distribuyen globalmente con el fin de procesar y almacenar datos. Sin embargo, el proceso de Cloud Computing ya estaba siendo utilizado por John Mccarthy, quien se ha posicionado como investigador de la inteligencia artificial y creador de lenguajes de programación.

3.8 Percepciones

La percepción es un proceso cognitivo que se da a través de los sentidos, relacionando al individuo con todo lo que le rodea, y considerando cómo lo comprende a partir de sus conocimientos previos. De acuerdo con Oviedo (2004), y en base a fundamentos psicológicos, la percepción se forma a partir de procesos que se dan a través de la interacción de nuestro ser natural con la realidad en la que vivimos; sin embargo, una misma realidad puede ser distinta para cada individuo.

3.9 Transmedia

Proviene de la terminología “narrativas transmedia” o “*transmedia storytelling*”, que consiste en desplegar una historia a partir de múltiples plataformas digitales, para construir la participación activa de los usuarios. Estos pueden ser espectadores y, a su vez, creadores de contenidos digitales, teniendo la posibilidad de explorar, descubrir y crear a partir de lenguajes innovadores y tecnológicos.

CAPÍTULO III

Metodología de entendimiento transmedial en la educación artística

El presente estudio posee un enfoque cualitativo mediante el cual se busca obtener una aproximación interpretativa a la problemática planteada: ¿qué percepciones poseen las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco), respecto al juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021? Se opta por una metodología que permita recopilar, documentar y analizar, además, las percepciones de las y los docentes en torno a las plataformas digitales relacionadas al juego dramático transmedia, a sus beneficios y dificultades.

Por otro lado, dado que pretende describir características y propiedades importantes de la aplicación del juego dramático transmedia en la IE Aplicación Monterrico, el alcance de la presente investigación es descriptivo. De esta manera, recolectando las percepciones de las y los docentes de Arte y Cultura, este tipo de investigación permitirá conocer los ángulos y dimensiones del fenómeno planteado (Sampieri, 2017) y, posteriormente, su documentación, análisis e interpretación respectiva. De acuerdo con el enfoque cualitativo, elegido en este caso, se ha optado por el diseño fenomenológico, el cual permitirá entender las percepciones de cada docente en un tiempo, espacio y contexto en específico (Hernández, Fernández y Baptista, 2010). Las experiencias de cada docente estarán contextualizadas durante el año 2021, en la educación básica regular materializada en la IE Aplicación Monterrico; este contexto relacional parte de la crisis sanitaria que propició la consolidación del juego dramático transmedia.

Van Manen (2003) señala que la fenomenología en la educación permitirá profundizar en las experiencias desarrolladas en el aula, por lo que se obtendrá una realidad educativa a través de la perspectiva docente personal y colectiva. De esta forma, la recopilación de las experiencias externas e internas (análisis de sus acciones y consciencia), a partir de la aplicación del juego dramático transmedia durante el 2021, generará conocimientos que permitirán identificar y entender las nuevas herramientas dramáticas como estrategias pedagógicas, importantes en esta praxis docente.

La finalidad de esta investigación es desarrollarse en el ámbito educativo artístico, específicamente en la educación básica regular, en la cual, durante la pandemia, se ha posicionado la construcción y consolidación de espacios virtuales de aprendizaje. En estos, ha emergido la importancia de transmutar las herramientas pedagógicas que se utilizaban en espacios tradicionales, para continuar con una educación formativa y propiciar el desarrollo de conocimientos colectivos. La implementación del juego dramático transmedia ha sido esencial para la concreción de historias desarrolladas a través de múltiples plataformas digitales, utilizadas en los colegios tanto por docentes como estudiantes.

El trabajo de campo se asienta en el contexto concreto de la IE Aplicación Monterrico, donde se ha logrado de forma exitosa la consolidación de aulas virtuales a través de plataformas como Google Classroom, Google Meet y Zoom, y a su vez se utilizan herramientas como Canva, Whatsapp, Quizizz, Kahoot, Padlet y demás, como estrategias digitales de aprendizaje. Esto compone la posibilidad de situarse en un contexto donde las y los docentes pueden relacionarse con más plataformas digitales y posicionar experiencias en base a sus beneficios y dificultades, en relación con el juego dramático transmedia como estrategia didáctica.

1. Categorización analítica

El juego dramático transmedia es la variable independiente de la presente investigación; así como su tópico esencial y en lo que se basará la categorización de la información recopilada.

Esta noción tiene un poder conceptual que engloba ideas, expresiones y elementos en torno al juego, la dramatización y las narrativas transmedia,

lo que conforma una agrupación temática que conceptualiza información previamente clasificada; esta podrá ser documentada, analizada e interpretada (Galeano, 2004), lo que se logrará a través de las técnicas e instrumentos de recolección pertinentes.

En calidad de categoría abordada, debe entenderse que el juego dramático transmedia se manifiesta en ser la extrapolación del juego dramático, como herramienta pedagógica de las y los docentes de educación artística, a espacios virtuales, en los que se propicia la convergencia de diversas narrativas que conforman una historia a través de multiplataformas digitales, evidenciando el desarrollo de competencias de creación y apreciación de los participantes, y fortaleciendo el desarrollo de capacidades tecnológicas que les permitirán explorar diversos lenguajes artísticos.

Las subcategorías de análisis se basan en las percepciones de las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico, en relación con las plataformas digitales y el juego dramático transmedia, así como en sus percepciones de beneficios y dificultades. A partir de lo expuesto, se busca comprender las perspectivas que engloba la experiencia obtenida con la aplicación de esta herramienta pedagógica en la educación básica regular.

Categoría	Definición conceptual	Subcategorías o aspectos	Instrumentos
Juego dramático transmedia	El juego dramático transmedia es la extrapolación del juego dramático, como herramienta pedagógica, a espacios virtuales, en los que se propicia la convergencia de diversas narrativas que conforman una historia a través de multiplataformas digitales, evidenciando el desarrollo de competencias de creación y apreciación de los participantes, y fortaleciendo el desarrollo de capacidades tecnológicas que les permitirán explorar diversos lenguajes artísticos.	<ul style="list-style-type: none"> - Percepciones de las plataformas digitales en relación con el juego dramático transmedia. - Percepciones de los beneficios del juego dramático transmedia. - Percepciones de las dificultades del juego dramático transmedia. 	<ul style="list-style-type: none"> - Diario de campo. - Guion de entrevista semiestructurada. - Matriz de análisis.

Figura 4. Matriz de categorías de análisis

2. Limitaciones de la investigación

Toda área de investigación tiene ciertas limitaciones, tanto de posicionamiento teórico, como de recursos o en el campo operativo. En este caso, las limitaciones prácticas, en las que se puede incurrir a través de la recolección de información, se basan en los efectos de la presencia del investigador como observador. Esto puede influir tanto en estudiantes como docentes, a nivel de interrelaciones personales, motivación y participación activa. Por otro lado, durante la recolección de información por medio de entrevistas, pueden ocurrir fallas técnicas en los aparatos tecnológicos o en las redes de conexión, que dificulten esta recopilación.

Es importante precisar que no se debe aplicar la investigación a docentes con quienes se ha compartido un mismo entorno, debido a que tienen conocimientos previos de la variable a manejar y de sus categorías, y se puede incurrir en la creación de narrativas informadas, influidas por un vínculo cercano.

3. Muestra de docentes en el contexto de pandemia

La población identificada para esta investigación son las y los docentes de la asignatura de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco). Esta institución cuenta con un proceso consolidado de capacitaciones docentes en plataformas digitales y estrategias pedagógicas artísticas especializadas en arte dramático, lo que posibilita las clases en la virtualidad y hace que esta población sea apta para el presente proyecto de investigación.

Por otro lado, la selección de la muestra de docentes se efectuó de forma no probabilística, debido a la importancia de contar con docentes que posean conocimientos afines y, a su vez, no hayan tenido relación o conocimiento del proceso de construcción del presente proyecto, a fin de evitar conocimientos previos de la variable o de las categorías de análisis a manejar, lo que podría traer consigo posible información sesgada. Por tanto, un total de cinco participantes conforma la muestra: las y los docentes de educación primaria del 2021.

La selección de la muestra se realizó en base a la capacidad operativa de

recolección y análisis, al entendimiento del fenómeno y a la naturaleza del fenómeno a analizar (Hernández, Fernández y Baptista, 2010); es decir, se han tenido en consideración los recursos disponibles, la cantidad de casos que pueden ser manejados, la capacidad de análisis de estos casos, cuántos de ellos pueden responder a las problemáticas planteadas y el tiempo a emplear durante la recolección de estos datos.

4. Técnicas para la recolección de experiencias

Debido a las características específicas de esta investigación, se ha optado por la triangulación metodológica de datos, con la finalidad de poder analizar un fenómeno desde diversos ángulos (Okuda y Gomes, 2005). Para ello, se realizará un proceso metodológico a través de tres técnicas de recolección. Dentro de la amplitud de técnicas de recolección de datos, se ha optado por técnicas e instrumentos que puedan acercarnos a las respuestas de los planteamientos realizados.

En primer lugar, la técnica de observación, específicamente la observación participante directa (Hernández, Fernández y Baptista, 2010), mediante la cual se podrá materializar un registro detallado de comportamientos, procedimientos o conductas manifestadas por estudiantes y docentes, durante la sesión de aprendizaje en la que participaré como miembro adicional al grupo. Por otro lado, a través de las entrevistas se podrá recabar información a partir de las experiencias, perspectivas y realidades de la persona entrevistada, lo que permitirá recolectar las percepciones de cada docente en la espontaneidad de una conversación basada en un clima de confianza, tranquilidad y empatía. Finalmente, esta triangulación metodológica se complementa con el análisis de documentos. Sobre la investigación documental, Santiago (2012) refiere:

Los documentos son (registros de) hechos o rastros de 'algo' que ha pasado, como 'testimonios' que proporcionan información, datos o cifras, que constituyen un tipo de material muy útil para la investigación, necesariamente deben estar plasmados sobre un soporte (papel, electrónico, etc.), cualquiera que éste sea. (p. 6)

Por ello, en este caso, se obtendrá información desde documentos videográficos, es decir, desde registros audiovisuales donde se ejecuten las manifestaciones artísticas de las y los estudiantes, en base a la guía del

profesorado y a un proceso continuo de formación integral, asentado en la aplicación de herramientas artísticas pedagógicas.

Esta recolección de datos se realizará a través de un instrumento pertinente a cada técnica establecida. Así, para recabar información a partir de la observación se utilizará un diario de campo, con el cual se podrá hacer un registro detallado de comportamientos y conductas visibilizadas durante el proceso de observación como participante de las sesiones de aprendizaje, en las que se podrá experimentar una situación compartida con el docente: la aplicación de la herramienta didáctica del juego dramático transmedia. La segunda técnica de recolección se concretiza a través de una guía de entrevista semiestructurada. En ella, la persona entrevistada podrá manifestar sus motivaciones, que van de acuerdo con los comportamientos y las decisiones que influyen en su práctica docente; así mismo, se evidenciarán actitudes y conocimientos previos. Finalmente, se utilizará una matriz de análisis documental que permitirá comparar la información obtenida, considerando su naturaleza, el emisor, el contexto y la temporalidad (Días y Sime, 2009), lo que se plasmará a partir de las plataformas digitales, las y los docentes y la educación artística actual.

Mediante estas técnicas e instrumentos de recolección propuestas, se busca la recopilación, análisis e interpretación de perspectivas de las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico, en la virtualidad, lo que implica un plan de recolección y procesamiento de datos a lo largo de tres meses, que contemple el uso de los recursos materiales y humanos destinados a la realización de esta investigación.

CAPÍTULO IV

Percepciones docentes

En esta investigación se plantearon objetivos orientados a recopilar y describir las percepciones de las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico, en relación con el juego dramático transmedia desarrollado durante el 2021. Tras cumplir con los objetivos expuestos, por medio de entrevistas a docentes, observación de sesiones de aprendizaje y análisis documental, a continuación, se establecerán algunas discusiones sobre los resultados obtenidos.



Figura 5. Entrevista a Clara Ventura, docente de la IE Aplicación Monterrico (2021)

1. Discusión

A través de las entrevistas realizadas a docentes de Arte y Cultura, y la observación de sus sesiones registradas en la nube, se ha logrado identificar que, a lo largo del 2021, el educando artístico de la IE Aplicación Monterrico ha fortalecido sus capacidades de manejo de TICs en la educación, debido a las situaciones retadoras que ha afrontado. Google Classroom, Google Meet, YouTube, Canva, Kahoot, Quizziz y, excepcionalmente, Zoom son las plataformas digitales que han sido utilizadas para el desarrollo del juego dramático transmedia en estudiantes de educación básica regular, dentro de un marco de adaptabilidad completamente virtual.

Así, las plataformas de reproducción musical han resultado ser un instrumento importante de motivación en el quehacer artístico y en la construcción de historias. De igual manera, las plataformas de edición audiovisual permitieron consolidar la reunificación de las narrativas desplegadas en los registros videográficos creados por las y los estudiantes y sus respectivos núcleos familiares.

Por otro lado, son diversos los beneficios que las y los docentes han reconocido como potencialidades conseguidas a favor de la educación. Uno de ellos, es que a través de la aplicación del juego dramático transmedia como herramienta pedagógica se ha podido llevar la educación artística a más lugares, sin limitaciones de distancia, propiciando una educación sin barreras. Otro beneficio para las y los estudiantes es la posibilidad de explorar en su espacio personal, lo que termina forjando su autonomía; además, al involucrar a miembros de su familia en actividades lúdicas, fortalecen la transferencia de sus conocimientos.

Las y los docentes entrevistados destacan la importancia de la organicidad y la libertad que sus estudiantes experimentan gracias al juego dramático en entornos virtuales, donde cada uno fortalece sus características autónomas al encontrarse en espacios individuales; asimismo, resaltan la espontaneidad y resolución de conflictos que llevan a cabo gracias a la experiencia de compartir narrativas simultáneas a través de plataformas digitales como Google Meet y Zoom. Este proceso se relaciona con la introducción de competencias y prácticas transmediales, lo que establece un vínculo notable entre el aprendizaje formal e informal en un espacio de educación estructurada, algo que usualmente solía suceder solo en contextos educativos no estructurados (Scolari, Lugo y Masanet, 2019). Por tanto, el juego dramático posicionado en un entorno digital promueve las creaciones de narrativas alrededor de una consigna brindada por el docente; es así como se originan ficciones con las que se crean nexos participativos entre estudiantes, confluyendo todas y todos a través de los medios digitales.

Con respecto a la percepción de dificultades, las y los maestros han encontrado y visibilizado las siguientes: fallas en aparatos electrónicos, inestabilidad de conexión a internet y cortes de servicio eléctrico. Estas situaciones mencionadas suelen ocurrir de forma fortuita y pueden

ser grandes episodios de desmotivación y frustración para estudiantes y docentes. Un gran número de ellas y ellos señalan la importancia de mantener una buena comunicación y motivación durante las clases para lograr un aprendizaje significativo y consolidar los objetivos de la sesión; por ello, las interrupciones a niveles técnicos pueden significar una grave disrupción educativa durante la aplicación del juego dramático transmedia.

2. Conclusiones

Los resultados obtenidos en esta investigación reflejan la flexibilidad con que las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) han respondido a una época colmada de incertidumbre, conmoción y aislamiento, en múltiples sectores de forma simultánea.

Posicionándonos en la primera subcategoría de nuestra variable, las percepciones analizadas se basan en resaltar la oportunidad de continuidad educativa que se logró concretar a través de las plataformas digitales, en un período de aislamiento social obligatorio. Por otro lado, se destacan las posibilidades de desarrollo autónomo del estudiante, así como de las capacidades en tecnología de las y los docentes.

Una parte de las y los entrevistados expresa su preferencia por impartir el juego dramático en presencialidad; sin embargo, aceptan que actualmente las y los estudiantes de la educación básica regular están inmersos en la tecnología y en los contenidos digitales, por lo que usar plataformas virtuales es un importante instrumento de motivación para las y los escolares, lo que conlleva a aprovechar el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica híbrida.

Según la segunda subcategoría, los beneficios visibilizados de la aplicación del juego dramático transmedia se sustentan en la posibilidad de libre creación de las y los estudiantes, quienes en sus espacios personales, de forma lúdica y orgánica, desafían la creatividad y la exploración al trabajar con elementos que encontrarán en su entorno y que volverán parte de su historia. Estas situaciones son primordiales en el desarrollo de la autonomía del estudiante, para su formación integral, algo que debe continuar en la educación presencial, virtual o semipresencial.

En relación con la tercera subcategoría, las dificultades percibidas que un educador en arte puede experimentar en la aplicación del juego dramático transmedia como herramienta pedagógica, son básicamente dos. En primer lugar, el sistema de capacitaciones que un docente requiere constantemente. En segundo lugar, muchas de las dificultades mencionadas a través de las entrevistas se materializan en las limitaciones de manejo a nivel de usuario de las plataformas digitales, pues la mayoría de los conocimientos adquiridos sobre TICs en educación artística, durante el 2021, se realizaron de forma empírica. Es por ello que existe la necesidad latente de reconocer que la innovación digital debe dejar de ser vista como generadora de procesos controversiales, pues aprendiendo y manejando el mismo lenguaje digital que el de las nuevas generaciones de estudiantes se podría conseguir un gran aliado en la educación artística.

De acuerdo con lo expuesto, Malbernat (2011) menciona la importancia de consolidar investigaciones en torno a herramientas tecnológicas y a capacidades desarrolladas por las y los docentes. De esta forma se podrán incorporar, gradualmente, políticas tecnológicas focalizadas; brindar mejores servicios digitales para estudiantes; evaluar el aumento de la demanda tecnológica y diseñar constantemente programas de capacitación docente, lo que permitirá que la educación se amolde a las necesidades actuales de las y los estudiantes.

3. Miradas a un futuro artístico tecnológico

En este trabajo de investigación se ha recopilado y analizado información subjetiva en base a percepciones docentes. Esto nos ha permitido posicionarnos, desde una primera mirada, en el análisis de la adaptación de los recursos didácticos artísticos tradicionales hacia la virtualidad. El alcance de este punto de vista radica en entender cómo el profesorado se ha desenvuelto en procesos versátiles, con características propias de cada entorno, y utilizando recursos de manera empírica o con capacitaciones constantes.

Durante un periodo de adaptación suelen gestarse procesos innovadores que conducen a cumplir un objetivo planteado. Son estos procesos los que deben ser deconstruidos y estudiados a fin de entender cuáles son sus beneficios y dificultades. De esta forma se podrá lograr su optimización

y, posteriormente, su implementación de manera idónea, siendo aprovechable en su máxima expresión.

El juego dramático transmedia es uno de los innumerables procesos que se han terminado de consolidar en la revolución educativa artística digital impulsada por la pandemia del covid-19, y se ha convertido en una herramienta pedagógica relevante en la educación básica regular. Por ello, se recomienda recopilar las distintas perspectivas sobre las herramientas innovadoras aplicadas en la educación artística durante la pandemia, época en la que no solo el profesorado se enfrentó al resquebrajamiento de sus paradigmas, sino también la otra gran parte que conforma la educación: el educando.

A futuro, muchos docentes e instituciones educativas pueden implementar el juego dramático transmedia a través de talleres artísticos, en los cuales se evalúe cuantitativamente el efecto positivo que la aplicación de esta herramienta pedagógica otorga en el desarrollo de habilidades expresivas, comunicativas, motrices, tecnológicas y muchas más.

Finalmente, se recomienda asumir un papel de perseverancia en la investigación educativa artística respecto a las Tecnologías de la Información y la Comunicación, ya que la tecnología se encuentra en un cambio constante, y día a día se generan temas de aprendizaje en la educación formal, informal y no formal, por lo que estos temas necesitan ser abordados, deconstruidos y sustentados.

ANEXOS

Anexo 01

Matriz de consistencia (enfoque cualitativo)

Título del trabajo	Problema general y problemas específicos	Objetivo general y objetivos específicos
Percepciones docentes sobre el juego dramático transmedia en la educación básica regular	<p>Problema general ¿Qué percepciones poseen las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) respecto al juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021?</p> <p>Problemas específicos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cuáles son las plataformas digitales que las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) relacionan al juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021? 2. ¿Qué beneficios perciben las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) en relación con el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021? 3. ¿Qué dificultades reconocen las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) en relación con el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021? 	<p>Objetivo general Describir qué percepciones poseen las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) respecto al juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021.</p> <p>Objetivos específicos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Identificar las plataformas digitales que las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) relacionan al juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021. 2. Comprender los beneficios que perciben las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) en relación con el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021. 3. Comprender las dificultades que reconocen las y los docentes de Arte de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) en relación con el juego dramático transmedia como herramienta pedagógica desarrollada durante el 2021.

Categorías	Metodología (enfoque, tipo y diseño)	Unidad de análisis (población y muestra)	Técnicas e instrumentos de recolección de datos
<p>Juego dramático transmedia</p> <ul style="list-style-type: none"> - Percepciones de plataformas digitales relacionadas al juego dramático transmedia. - Percepciones de los beneficios del juego dramático transmedia. - Percepciones de las dificultades del juego dramático transmedia. 	<p>Enfoque de investigación: Cualitativo</p> <p>Tipo de investigación: Descriptivo</p> <p>Diseño de investigación: Fenomenológico</p>	<p>El presente trabajo de investigación se desarrollará a partir de las percepciones de las y los docentes de Arte y Cultura de la IE Aplicación Monterrico (Santiago de Surco) durante el 2021.</p>	<p>Técnicas de recolección de datos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Observación - Entrevista - Análisis de documentos <p>Instrumentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Diario de Campo - Guion de entrevista semiestructurada - Matriz de análisis

Anexo 02

Instrumento de recolección

Guion de entrevista semiestructurada

1. Antes de la pandemia, ¿tuvo experiencias en la educación virtual?

- Categorías por explorar: recolección de conocimientos previos y perspectivas en torno a su ambiente de desarrollo.

2. Como docente, ¿cómo definiría usted su transición de la pedagogía artística presencial a la pedagogía artística virtual?

- Categorías por explorar: personalidad, desenvolvimiento, preparación, entorno y estrategias.

3. ¿Qué opina sobre la aplicación del juego dramático como herramienta pedagógica en la educación artística virtual?

- Categorías por explorar: percepciones de la aplicación de la herramienta pedagógica en la educación remota.

4. A partir de su experiencia, ¿cuáles serían los beneficios y las dificultades de la aplicación del juego dramático transmedia como herramienta pedagógica en la educación virtual?

- Categorías por explorar: oportunidades, beneficios y dificultades de la aplicación de la herramienta pedagógica en la educación remota.

5. ¿Qué plataformas digitales recomendaría y no recomendaría para desarrollar el juego dramático transmedia y por qué?

- Categorías por explorar: plataformas digitales relacionadas al juego dramático transmedia, cantidad de información y contenidos actualizados; jerarquización del contenido, capacitaciones, experiencias, beneficios y dificultades del uso de plataformas digitales.

Anexo 04

Recursos

Recursos Humanos	Recursos materiales
<ol style="list-style-type: none">1. Investigadora2. Asesor/a2. Entrevistados3. Asistentes de transcripción	<ol style="list-style-type: none">1. Materiales de procesamiento de datos: grabadora, micrófono, audífonos y computadora2. Materiales de oficina3. Impresiones3. Movilidad5. Recursos digitales: Zoom, Word, PDF, etc.6. Servicio de conexión a internet

Referencias bibliográficas

- Aparici, R. y Silva, M. (2012). Pedagogía de la interactividad. *Comunicar*, 19 (38), pp. 51-58. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?Id=15823083007>
- Ávila, W. (2013). Hacia una reflexión histórica de las TIC. *Hallazgos*, 10 (19), pp. 213-233. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?Id=413835217013>
- Baquiرو, J. (2018). Educación interactiva a través de narrativas transmedia: posibilidades en la escuela. *Revista Internacional de Investigación en Educación*, 10 (21), pp. 77-94. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?Id=281057479005>
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/modernidad-liquida.pdf>
- Bauman, Z. (2008). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Gedisa.
- Beretta, M. (2016). *Las tecnologías de la información y comunicación y el desempeño docente en la Facultad de Administración y Negocios de la Universidad Tecnológica, Lima, 2015* [Tesis de posgrado]. Universidad de Educación Enrique Guzmán y Valle. <https://repositorio.une.edu.pe/handle/20.500.14039/1544>
- Cervera, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Mensajero.
- Cervera, J. (1981). *Cómo practicar la dramatización*. Cincel.
- Cervera, J. (2005). *Dramatización para la escuela*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc862d1>
- Chaparro, B. (2020). Las nuevas prácticas digitales de docentes de cursos artísticos en la educación superior en Latinoamérica a raíz de la pandemia covid-19: aproximaciones y experiencias. *Revista Internacional de Pedagogía e Innovación Educativa*, 1 (2), pp. 29-40. <https://doi.org/10.51660/ripie.v1i2.36>
- Duart, J. y Sangrá, A. (2000). *Aprender en la virtualidad*. Gedisa.
- Días, C. y Sime, L. (2009). *Una mirada a la técnicas e instrumentos de evaluación*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/wp-content/uploads/sites/184/2009/02/bolet3.pdf>
- Díaz, T., Carneiro, R. y Toscano, J. (2021). *Los desafíos de las TIC para el cambio educativo*. <https://www.oei.es/uploads/files/microsites/28/140/lastic2.pdf>
- Eines, J. y Mantovani, A. (1980). Teoría del juego dramático. https://tuaulavirtual.educatic.unam.mx/pluginfile.php/2423640/mod_assign/intro/Teor%C3%ADa%20del%20juego%20dram%C3%A1tico.pdf

- Failache, E., Katzkowicz, N. y Machado, A. (2020). La educación en tiempos de pandemia. Y el día después: el caso de Uruguay. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 9 (3). <https://revistas.uam.es/riejs/article/view/12185>
- Galeano, M. (2004). *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*. Fondo Editorial de la Universidad EAFIT.
- Galvis, M. (2018). *El juego dramático como medio didáctico para la prevención del acoso escolar en el curso 102 del Colegio Alfonso Reyes Echandía* [Tesis de pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/9385>
- Hernández, V. (2016). *Las Apps como refuerzo educativo: de la educación informal a la educación formal. Un estudio etnográfico* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:mastercomedred-Vhernandez/Hernandez_Saavedra_Victoria_TFM.pdf
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Herrera, A. M. (2014). Una mirada reflexiva sobre las TIC en Educación Superior. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 17 (1), pp. 1-4. <http://redie.uabc.mx/vol17no1/contenido-herrerajim.html>
- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling: Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>
- Lewin, K. (1988). *La teoría del campo en la Ciencia Social*. <https://archive.org/details/lateoriadelcampoenlacienciasocialkurtlewin>
- Malbernat, L. (2011). TICs en educación: competencias docentes para la innovación en pos de un nuevo estudiante. VI Congreso de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología-TE&ET 2011. Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18307>
- Neisser, U. (2014). *Cognitive Psychology: Classic Edition*. Psychology Press.
- Okuda, M. y Gomes, C. (2005). *Métodos en investigación cualitativa: triangulación*. *Revista Colombiana de Psiquiatría*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?Script=sci_arttext&pid=S0034-74502005000100008
- Oviedo, G. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de Estudios Sociales*, (18), pp. 89-96. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?Id=81501809>

- Pardo, M. (2005). *Las tecnologías de la información y las comunicaciones en la dinámica del proceso docente educativo en la educación superior* [Tesis de doctorado]. Universidad de Oriente, Cuba.
- Pereira, S., Fillol, J. y Moura, P. (2019). El aprendizaje de los jóvenes con medios digitales fuera de la escuela. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, 58 (27), pp. 41-50.
- Ponga, J. (2021). El recurso del juego dramático en educación primaria. *Revista del Departamento de Filología Moderna*, 1 (29), pp. 34-49.
- Quiroga, D., Torrent, J., y Murcia, C. (2017). Usos de las TIC en América Latina: una caracterización. *Ingeniare, Revista Chilena de Ingeniería*, 25 (2), pp. 289-305. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-33052017000200289>
- Ruíz, M. (2018). *Disfruto expresándome con los juegos dramáticos* [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16052>
- Santiago, L. (2012). *Métodos de Investigación I: Investigación Documental*. Universidad Popular Autónoma de Veracruz.
- Sánchez, C. (2020). *Aplicación de los juegos dramáticos para mejorar la expresión oral en estudiantes de educación primaria, Trujillo 2019* [Tesis de doctorado]. Universidad César Vallejo, Trujillo. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/44749>
- Scolari, C. (2013). Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan. *Austral comunicación*, 2 (2), pp. 247-249.
- Scolari, C., Lugo, N. y Masanet, M. (2019). Educación transmedia: de los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 116-132. Doi: 10.4185/RLCS-2019-1324
- Segura, R., Trujillo, S., Fernández, M., Montes, R., Alaminos, F. y Postigo, A. (2020). Panorama de la educación en España tras la pandemia de COVID-19: la opinión de la comunidad educativa. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/62687/COVID-INFORME-2.pdf>
- Sunkel, G. y Ullman, H. (2019). Las personas mayores de América Latina en la era digital: superación de la brecha digital. *Revista CEPAL*, 127, pp. 244-268. <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/44580>
- Tappolet, Ú. (1982). *Las marionetas en la educación*. Editorial Científica-Médica.
- Tejerina, I. (1999). *El juego dramático en la educación primaria*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-juego-dramtico-en-la-educacin-primaria-0/>
- Valdés, V., Gutiérrez, P., y Capilla, E. (2016). Diseño de materiales

curriculares en educación infantil: de la convergencia de medios a la educación transmedia. En Rosabel Roig-Vila (Ed.), *Tecnología, innovación e investigación en los procesos de enseñanza-aprendizaje*, pp. 1424-1431. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/61787>

Van Manen, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida: ciencia humana para una pedagogía de la acción y la sensibilidad*. Idea Books. <https://es.slideshare.net/kenita/libro-investigacion-educativa-y-experiencia-de-vida-van-manen>

Wallach, M. y Kogan, N. (1965). *Modes of thinking in young children: A study of the creativity-intelligence distinction*. Holt.

#SACATE EL SOMBRERO Y ERREN A





La construcción de una instalación performática para la resignificación de la alteridad del sujeto andino migrante a partir de la obra poética *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson

De Anita Geraldine Gómez Arias



Artista escénica, performer e investigadora teatral, natural de la ciudad de Jauja. Bachiller en la carrera de Actuación por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”; además, educadora de arte en formación. Participó en el ETTIEN 2021 con la deconstrucción de su proyecto escénico *Y no soy yo que veo sino el otro: Eielson, una perfo-instalación de cuerpos migrantes*. Fue asistente pedagógica del Grupo Cultural Yuyachkani. Asimismo, participó como mediadora asistente en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Coodirectora de la revista de investigación teatral *Actorevixtencia*, colectivo con el cual viene gestando proyectos dirigidos a minorías con énfasis en derechos humanos. Fundadora y directora de arte de la compañía de títeres y teatro Puntapié de Rabona.

*Dedico la gestación de esta labor a Pedro Gómez Coca, mi papá.
Aquel hombre fino, alto y noble, como un árbol de eucalipto, que desde sus
manos obreras labró mi estética dentro de sus zapatos y debajo de su sombrero.*

*A Ana María Arias Sáenz,
ese arcoíris materno por el cual un día descendí a este mundo.*

*A ambos,
por descifrarme la alteridad desde la humildad de sus pueblos.*

*A mi hermano Samuel,
por su perseverante apoyo que no defraudaré.*

*A Pillín,
por tener en sus ojos la mirada de mamá.*

*A Yanina,
por estar siempre del otro lado del puente.*

*A Isabellita,
por ser siempre luz, inocencia y tiempo.*

*A ti, Amaru,
porque eres un ser contradictorio hecho de poesía y libertad,
nunca lo olvides.*

*Y, desde luego, a ti, Eielson querido,
por el primer asombro.*

El presente trabajo parte del análisis crítico literario de la obra poética *Noche oscura del cuerpo* (1955) del artista peruano interdisciplinario Jorge Eduardo Eielson. Se identifica un viaje corporal cartográfico del Yo lírico del poeta hacia lo más intrínseco de su ser ontológico, extrapolando su sensibilidad artística cognitiva con las sensaciones físicas de su corporeidad, asumiendo su autorreferencialidad como acto de encuentro con otras artes y epistemologías, en una alteridad signica con su contexto histórico: el fenómeno de la migración peruana de mediados del siglo XX y la situación estética de la poesía peruana. Partiendo de estos presupuestos, también se analiza la problemática de la alteridad del sujeto andino migrante en el Perú, teniendo como ejes disruptivos la cuestión del racismo histórico y la dialéctica colonial que atraviesa, desde un carácter sociocultural estructural, a la sociedad peruana. En este sentido, se emplea el lenguaje escénico de la instalación performática como un medio resignificador estético, asumiendo una tentativa poética que anuda la memoria de la artista investigadora con la memoria colectiva, en un derrotero alterativo con la otredad en Lima, capital peruana, que se sustenta en una universalidad equilibrada, en cuyo tránsito se pone en valor de resignificación a las ideologías, las subjetividades, los preconceptos y fundamentos culturales, determinando un hilo dramático que va de la denuncia constructiva a la acción poética.

Antes del viaje

Actuar con la memoria, pensar con el cuerpo, ser desde el corazón

La primera condición natural del hombre y la mujer andina, resueltos ante la omnipotencia de su cosmovisión, es la inmanente conciencia de la pertenencia a la tierra mística y a la concreta. Es decir, así como somos seres hechos de mitos, relatos y fábulas —tránsitos viables que nos comunican con las sabidurías ancestrales y que pueden servir para determinar ciertas acciones del presente—, también es en la praxis concreta de su quehacer diario, de su cotidianidad, donde se funda el idioma intrínsecamente ligado a su destino, cual cauce que fija su memoria y la habrá de sostener a fuerza de la resistencia de nuestra habla materna. Si partimos por definir al quechua en sus variantes como un lenguaje expresivo que se brinda al otro, así mi condición de mujer andina migrante, hija y hermana de migrantes, testigo de la cualidad de adaptación innata que tenemos los hombres y mujeres del campo hacia el imperio de la urbe, no pierde esa naturaleza primera de dignidad y tradición en nuestro trato común con nuestros conciudadanos.

Me identifico como hija del paisaje bucólico y sabio de mi tierra, de su laguna protectora y su clima sanador para todo visitante sin distinción alguna. Crecí haciéndome jaujina desde la majestuosa simpleza de mi madre, viéndola ser transparente para los demás, sin prejuicios desde nuestras tradiciones, como una antigua tunantera; y viendo a mi padre, aquel roble de eucalipto, artesano, obrero pertinaz y educado desde su pueblo para servir a su comunidad. En ambos seres me identifico como una mujer serrana que debió asumir el difícil trance de partir íntegra a una ciudad convulsa, desigual y extraña; a una Lima capital de viejas taras y nuevas oportunidades para una provinciana hija de su pueblo. Como Ernesto, personaje arguediano de *Los ríos profundos*, da en la cuenta de que la tierra a la que enrumba debe convertirse en oro en ese instante, así yo también considero que la tierra a la que debo migrar se hará a mi manera y yo a la suya.

Llena de preguntas ante ese “monstruo de un millón de cabezas” o “la Lima panza de burro”, tantas veces ajena y propia a fuerza de empeño y reconocimiento del aquel otro a quien debía corresponder con mi voz, mi mirada y mis actos; me veo falible pero jamás sumisa en los primeros

años de estudios superiores, frente a una realidad violenta, de ruptura con mi formación conservadora. No me bastó concebir mi situación generacional y la condición fragmentada y relativa de los valores que mis condiscípulos expresaban; tanto así que en más de una oportunidad me asaltaba la intención de volver a mi tierra y negarlo todo. Para mí no fue fácil adaptarme a un medio estudiantil prejuicioso e intolerante, donde la mujer andina era un estereotipo que los medios de comunicación coadyuvaban en construir. No fue sencillo contraponerme a una ciudad clasista y segregadora, de valores y principios relativos, en los que el hombre y la mujer andina eran jerárquicamente inferiores. No fue cómodo instalarme en grupos de compañeros donde los intereses personales estaban por encima de los colectivos al extremo del cinismo. Todo aquello me cuestionaba, no lo aprendí de mis padres, no me conformaba. ¿O es que mis costumbres provincianas no calzaban en los zapatos del otro? ¿O es que me resultaba difícil asumir que yo también debía convertirme en una capitalina de segunda mano? Recuerdo que un compañero, sin el menor empacho, me increpó que seguramente yo solo escuchaba “huaynitos”. No se equivocaba del todo, gran parte de mi cancionero personal popular está entrecruzado con tunantadas, mulizas, carnavales, danzas propias de mi imaginario colectivo; pero también, sin notarlo, con músicas y expresiones culturales que llegaban de la capital y que me iban integrando a una sociedad más compleja de encuentros, fusiones y transgresiones que concientizaría mucho tiempo después.

En esta primera etapa de lo que denominaré mi “proto-alteridad”, tuve en el arte de la danza mi forma de expresión genuina para asumir mi arte popular como plataforma donde ensayar otras nuevas danzas centroamericanas: la bachata, la salsa y la música tropical peruana o cumbia peruana; mi cuerpo era un elemento expresivo de movimiento y sentimiento a la vez. Aquellas tunantadas nuestras en casa, carnavales jaujinos con toda esa teatralidad que por naturaleza también son resultado de una mezcla asombrosa de dos realidades contrapuestas, me llenaban los oídos y el alma, y a su vez se mezclaban en mi ser joven adolescente con cantautores americanos y europeos. Mi tierra, Jauja, ya no era ajena al influjo de los medios de comunicación necesarios e intransigentes, que todo lo globalizan a riesgo de perdernos como una masa sin cantera. Las primeras pulsiones del arraigo a una cultura que me ha visto nacer y seguir creciendo empezaban a trastocarse con aquella permanencia objetiva, real y dia-

léctica en mi ser; es decir, que cuando todavía no era del todo consciente de que mi testimonio tomaría forma de una autonarración personal, ya se asentaba en mi imaginario aquella singularidad discursiva del sujeto, como bien lo define María Eugenia Díaz Cotacio (2010) en busca de su propia transformación.

En mi experiencia provinciana en Lima, otro encuentro significativo fue con la poética de Jorge Eduardo Eielson. En esa etapa de estudiante profundicé también mi estudio en la poesía peruana. No puedo afirmar que Eielson es el único poeta dilecto mío, sin embargo, es en su poesía donde hallo el asidero para todo este desconcierto; por ello, no me fue extraño ni advenedizo, más aún su carácter poético eurocentrista, su innata influencia en la poesía clásica italiana y del Siglo de Oro español. Encontré en su arte una profunda interacción honesta entre el arraigo identitario universal de su patria y su animadversión por un tradicionalismo puro idiosincrático, que lo llevó a ser un artista interdisciplinario y marginal. De esas dos tensiones es que surge un ser autoexiliado, como él mismo se llamaba, una percepción migrante de su ser fragmentado. Sentí sus preocupaciones como propias y las asumí desde mi diferencia, desde mis contrastes y contradicciones.

Había llegado a la alteridad, entonces, como primer presupuesto discursivo para afianzar mi situación actual como ser dinámico en una sociedad capital estructurada de jerarquías aparentemente inconexas, irreconciliables. Sin embargo, sostengo que debo asumir cierta condición narrativa en mi discurso, pues si bien se nutrirá de algunos bagajes ficcionales en el espacio escénico, por la autorreferencialidad de mi posición, la alteridad me sitúa como sujeto migrante en un *dialogismo*, advertido por Hernández (2011) interpretando a Bajtín, que está siendo habitado por el otro aquel que es mi conciudadano y espectador, en una retroalimentación pedagógica desde los hallazgos que mi deconstrucción (o más sencillo, que la interpretación intersubjetiva entre la otredad y mi mismidad se sientan interpeladas estéticamente hacia el exterior).

Pero incidir en este concepto: el otro, para reforzar mi posición, no fue tarea fácil, tampoco extenuante; reveladora diría, sobre lo que Enrique Dussel (2011) en su libro *Filosofía de la liberación*, con una posición decididamente anticolonial latinoamericana, sostiene: “El otro como rostro

interpelante, revelante, provocante, sólo en ese caso, es persona” (p. 65). Es decir que en una relación liberadora de intercambio de experiencias no debe existir un valor mercantil *per se*, que mi mismidad se impacta con la otredad, esa exterioridad que interpela, que no es habitual a mi mirada, a mis costumbres y me es provocante pero libre de interferencias egocéntricas. Esta exterioridad, según Dussel, se inserta en la situación histórica de los sujetos y no en condiciones cósmicas o idealistas; hay una condición de acción definida de revelarnos con el ser que somos ante las posibilidades del otro ser que se nos presenta.

Una condición, sin embargo, que tiene un correlato, una idea-acción de contraste en la filosofía de Emanuel Lévinas (1999), a partir de su ensayo *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, donde el filósofo lituano piensa a la alteridad como un fenómeno metafísico cuya existencia antecede al sujeto, a la conciencia, y que por tanto es universal, pero que en el mismo devenir lo que se encuentra entre la mismidad y su “contraparte”, la otredad, es un lenguaje, una comunicación que da el yo para el otro, en una necesaria relación de trascendencia, justicia, verdad y libertad.

Desde estas ideas, mi trabajo logra un encuentro vital con la obra de José María Arguedas (1975), cuya experiencia crítica de intelectual fracturado en su identidad enunciativa, mas no esencial, lo impele a desentrañar en toda su literatura el complejo devenir del hombre y la mujer andina en constante entrecruzamiento con lo otro colonizador. Es decir, que asume su alteridad provocante arriesgándose sin reparos hacia el otro colonizante, como ese demonio feliz que hablaba en quechua y en castellano, aceptando a lo otro desde una conciencia liberadora de reencuentro. Una alteridad que reconozco como él mismo lo refería, cual “cerco que podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones que se podía y debía unir” (p. 282).

En esta resistencia de mi ser ontológico que se manifiesta resueltamente en el otro, en la otredad del otro, es que posiciono también a la migrante andina desde mi autorreferencia, con el único desenlace posible de la convivencia y el reconocimiento equilibrado mutuo hacia mi discurso formal práctico; así mismo, me es necesario asumir a la instalación performática como plataforma creativa para resignificar los cuerpos que me han conformado y que conforman mi devenir. Asumo la instalación por

aquellos espacios indefinidos donde instalar un cuerpo, un poema, una palabra, un grito, un silencio, pueden irrumpir lo establecido y romper lo que el andamiaje de lo cotidiano no nos ha mostrado todavía. Así, desestructurar el poemario de un poeta plástico que entendía la poesía como un acto performativo hasta el agotamiento total de la palabra, constituye en mi experiencia abordar cada cuerpo-poema e ir transformándolo en perfo-poema, desestabilizando mi primera formación castellana mestiza hasta que las palabras dejen de ser solo referentes.

Me instalé en Lima con lo que soy y lo que sigo siendo, una migrante que llegó a la urbe capitalina y que día a día constata que en mi país la situación histórica de los provincianos, los cholos y las cholas con sus choleidades, ha cambiado; pero lo que no ha cambiado son las reglas del juego, la metafísica de las intenciones coloniales, con raigambre de decimonónicas taras oligarcas que subyacen en la memoria del peruano agazapado en su clase social, libre para discriminar desde su memoria inconsciente al que no se le parece, al que habla y piensa distinto. Para desafiar con amor y conciencia despierta, con toda la alteridad posible al otro del que también procedo, construyo en los espacios de mi acción social y poética un cuerpo de todos los cuerpos, que se encuentra posible de ser para sí mismo solo a través de la realización del otro que me circunda. Sustento mi identidad desde una dialéctica de conservación y transformación,¹ en la construcción de puentes que, aun siendo de naturalezas antagónicas, puedan lograr los consensos de una existencia más posible para todos, y a esta autoafirmación es a la que siempre me he de adherir.

Postulo, en consecuencia, una denuncia que relata, si se quiere, la instalación en espacios alternativos a partir del lenguaje audiovisual, resignificando alteridades desde mi experiencia, sin menoscabar lo extraño, lo violento, lo políticamente correcto, lo auténtico que habita en cada ser que nos corresponde abordar para ser abordados. Instalar cuerpos artísticos desde esta materia de reivindicaciones políticas y memorias familiares inconscientes en constante equilibrio y desequilibrio, asumiendo acciones que se nutren de esas identidades y otredades, y considerando que según Aníbal Quijano (2000), en un capitalismo siempre anacrónico

¹ Me remito a la dialéctica hegeliana que anticipa un mosaico histórico, natural, espiritual con los derroteros procesuales que se fueron instalando en cualidades de movimiento, transformación y evolución continua, desde las contradicciones intrínsecas de los fenómenos sociales. Este desarrollo dialéctico pasó a ser una ciencia desde los estudios de Marx y Engels, dando lugar a lo que se sustenta como dialéctica materialista.

como el que nos acontece, las relaciones de dominación y discriminación que se ejercen desde las relaciones entre “nosotros” y los “otros” son una dinámica que opera asimétricamente sobre el más débil, en un contexto que denuncia como “colonialidad y poder”.

Ante esta hibridación, en suma, de propuestas escénicas que se expongan al poblador de una ciudad capital, de una ciudad provincial, o de cualquier centro poblado o rural del país apelando a un espacio común; desde estas posibilidades de confluencia es que me situé, entonces, en una zona de entrecruzamiento de alteridades o, para ser más específica, refiriendo a Miguel Rubio Zapata (2006) en *Cuerpo ausente (performance y política)*:

Solo quedaba enfrentar el caos que no queríamos ver, pero era lo que teníamos por delante; esta vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecían más bien en torno a lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones que les permitan habitar un espacio común, desentrañando una lógica distinta a la que sigue la ruta; exposición, nudo, desenlace. (p. 76)

En este sentido, y situándonos en el Bicentenario patrio, apelo al concilio de estas cuestiones que nos comprometen a ser más conscientes de lo que está en juego cada día cuando asumimos negar o discriminar al otro, aquel que tiene el mismo derecho a elegir en democracia el país que aspira para sus hijos; y en democracia, que una clase social privilegiada nos niegue ese derecho me hace pensar, como mujer y artista en formación, en el rol de las estéticas y su función primera de construir puentes o consensos entre los hombres y mujeres de este país hacia el mundo, pues el arte está imbricado a la historia desde la memoria de nuestros pueblos y nos permite avanzar hacia la construcción de una sociedad más equitativa, educada y sensible. No hay tiempo más en la construcción de las vanguardias artísticas, si es que acaso todavía queda una en pie, para que dentro y fuera de sus complejidades tengan el deber de construir puentes y abrir las ramas, cual brazos abiertos atravesando todos los cristales posibles hacia el encuentro con el otro, sin menoscabar su libertad.

Primer Paradero

“Y no soy yo que veo sino el otro”: accionar la poesía hacia nuevos territorios

La obra poética *Noche oscura del cuerpo*² no ha sido del todo problematizada desde la práctica y la teoría escénica. Por esta razón, indagaré dos materiales académicos que parten del análisis literario: la tesis *Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson* (2009), elaborada por Lizbeth Talledo Gamarra; y el artículo “Eielson y su noche oscura del cuerpo (sin órganos)” (2019), del licenciado en Literatura Hispanoamericana, Chrystian Zegarra.

En la tesis señalada, la autora arriesga por un análisis hermenéutico literario de los catorce poemas, que inicia con una panorámica sustancial del desarrollo de la poesía peruana de los años 50. Concluye que NOC se perfila como una voz que asume el fracaso del proyecto civilizatorio humano. Para mi trabajo, considero pertinente asumir este planteamiento como una reflexión y denuncia de lo accesorio y postizo de las instituciones erigidas por la sociedad actual; y al mismo tiempo, como elemento que me impele a un replanteamiento estético para resignificar cada cuerpo-poema en mi quehacer artístico de crear nuevas formas de alteridad, en espacios yuxtapuestos de escenarios en constante migración.

En esta línea, debo contextualizar mi trabajo escénico con los planteamientos expuestos por Chrystian Zegarra en el artículo “Eielson y su noche oscura del cuerpo (sin órganos)” (2019). Zegarra, citando a Santiago López Maguiña, considera que la poesía de Eielson está nutrida de una “multiplicidad de ópticas poéticas” que discursan distintos ámbitos, donde la performance es una acción polisémica de representaciones que tienen por sentido asumir personajes a veces contrapuestos, pero que se relacionan desde la palabra hasta la acción misma, por ello los títulos que instala como inductores de silencios abiertos a la creación del cuerpo: “melancólico; en exilio; mutilado; enamorado”, etc. Por tanto, concluye que NOC adquiere un nivel complejo donde elementos tradicionalmente opuestos se encuentran relacionándose e imbricándose, lo cual propone un entendimiento de la corporeidad humana como un espacio contradictorio, *plurisignificativo* y en constante alteridad sígnica. A partir de

² En adelante abreviaré este título con las siglas NOC.

este enfoque, desarrollo la formulación de mi eje de estructura formal, en concomitancia con Zegarra cuando concibe la estructura del poema como una performance de la *objetualidad* narrativa, que se va construyendo desde presupuestos tan contradictorios pero simultáneos en el imaginario social, político, religioso y autorreferencial del mismo Eielson.

Respecto al eje de discurso, he tomado como referencia la investigación del sociólogo Álvaro Márquez Fernández, quien en su trabajo “Filosofía de la alteridad intercultural en América Latina” (2013) postula que las coordenadas de subversión desde el “otro” devienen de un resultado dialéctico que se fundamenta en el compromiso de libertad que se funda en esa correspondencia sin imposiciones de ninguna índole. De esta manera, concluye, la interculturalidad en la filosofía latinoamericana es de una naturaleza ontológica del ser para el otro, en la determinación hacia la libertad para todos. Según el autor, toda interculturalidad que se manifieste desde ámbitos contradictorios no se impone desde la legalidad societaria, sino desde las cualidades del sujeto, que en términos etnográficos serían ontológicos, desestructurando la rigidez clasista de raigambre colonial para constituir ese intercambio de experiencias propias, aunque no comunes. Entonces, tomo el aporte de este trabajo en cuanto a esa conjunción entre conceptos de emancipación y alteridad intercultural desde el sujeto andino migrante, como signo equivalente de cuerpos en constante colusión.

Para la delimitación de mi eje de estructura, sigo las referencias puntuales de la artista Claudia Ruiz en su tesis *La asfixia en el arte de acción y/o en el arte de la performance* (2009). Ruiz realiza un profundo análisis de la performance como el arte de *presentar*, y no de *representar*; asimismo, sistematiza desde la teoría y la práctica los aspectos que involucran a la performance con el cuerpo, el espacio y el tiempo. Postula, también, que el performer con su cuerpo en un determinado lugar y tiempo pone en práctica acciones reales y simbólicas como soluciones, dentro de una experiencia única e irrepetible. Finalmente, la investigadora concluye que el arte en acción o performance libera las “asfixias” personales o sociales, es decir, que toda acción es de presentación genuina y no de representación. Este trabajo es un aporte significativo para el presente estudio porque me permite determinar el tiempo secuencial y procesual de mi investigación práctica, es decir que todo el proceso de creación es acumulativo y no efi-

mero. Asimismo, a partir del capítulo sobre el tiempo en la performance, incluyo en mi práctica las intervenciones en espacios públicos o, como la autora los denomina, “espacios extensos”, como calles, plazas, paraderos, etc., donde las acciones cotidianas no asumen formas impuestas de transmisión, sino que son el resultado de historias corporales que se anudan y se rechazan dentro de discursos políticos en tránsitos poéticos.

Para teorizar la performance desde los presupuestos de la historicidad del performer, desde la memoria individual y colectiva con un influjo legítimo, reivindicativo, político, con una manifiesta intención de alteridad en sus actos escénico-poéticos, me baso en la obra de Alberto Kurapel, quien en su ensayo “La performance-teatral: memoria-historicidad, desconstrucción e hibridez” (2007) nos plantea los derroteros de su quehacer performático, que yo definiría como una sucesión de estados híbridos artísticos en función a la memoria histórica del performer. Kurapel concibe al teatro-performance como un quehacer disruptivo artístico, que da posibilidades de romper los modelos y parámetros establecidos en el paradigma de la representación teatral.

Por otro lado, mi labor artística tiene en el fenómeno de la migración peruana del siglo XX el primer cauce histórico que indago y cuestiono desde mis acciones performáticas; asumo también su concepto de hibridez en el uso de diferentes lenguajes estéticos y no estéticos para la construcción dialógica de los estados físicos, emocionales y espirituales de los cuerpos instalados.

Una cuestión fundamental en mi proceso creativo es el entrecruzamiento estético que resulta de una performance y una instalación. Aquí me sirvo del artículo elaborado por el sociólogo Alejandro Bialakowsky, “Narrativas contemporáneas en instalaciones artísticas y performances: identidad, espacio y cuerpo” (2005). Según el autor, toda instalación y toda performance deberían considerarse como inciertos conceptos de *neo-vanguardia* y *pos-vanguardia*. Es en esta indefinición donde un axioma se interpone a otro desde diversas dimensiones, y pueden ser trastocados también por el videoarte, con resultados efímeros imprevisibles que se corresponden mutuamente. A partir de estas ideas, resuelvo delimitar mi labor escénica desde la instalación performática que me permita construir la transitoriedad de un cuerpo poético a otro; asimismo, este

artículo también es un sustento para abordar el uso de proyecciones audiovisuales como estructuras superpuestas de mi instalación.

Respecto a los trabajos escénicos exploratorios que se hayan representado o accionado teniendo como eje matriz a NOC, he indagado el material visual escénico del actor Eduardo Flores, titulado *Noche oscura del cuerpo* (2018). En esta propuesta escénica, a través de la liminalidad entre la teatralidad (representación) y la performance (presentación), el actor asume por momentos la corporalidad del poeta para descentrarlo de su identidad literaria y volverlo un cuerpo múltiple que se resignifica. Así, Eielson se vuelve un cuerpo accionando en un espacio delimitado no solo por una memoria narrativa, sino por un conjunto de acciones que se van resolviendo en la inmaterialidad de las cosas. Son sustanciales, entonces, los tránsitos que el actor hace de un cuerpo a otro, así como algunos aspectos empleados de la performance, como el uso del agua y la tierra, elementos confrontados con la desnudez de su cuerpo durante la acción. Extraigo de modo proteico, también, el recurso de las voces múltiples intervenidas de Eielson, que se van entrecruzando con la voz del actor que recita de forma fragmentada algunos versos del poemario.

Otra referencia escénica que empleo para mi exploración práctica, ligada tanto a la instalación como a la performance, es la pieza performática de María Teresa Hincapié, titulada *Una cosa es una cosa* (1990), en la que construye una instalación plástica con una serie de objetos cotidianos de su entorno inmediato, como prendas de vestir, envolturas de alimentos, objetos de cocina, *souvenirs*, etc. La acción de ordenar el cúmulo de objetos es realizada con formas e intenciones genuinas, alcanzando incluso un carácter ritual. Esta intervención performática objetual nutre aspectos prácticos constitutivos de mi labor, respecto al tratamiento plástico de objetos personales que estoy resignificando.

Desde la instalación escénica performática también es preponderante la influencia visual, sonora, espacial y objetual del documental escénico *El rumor del incendio* (2011), de la compañía mexicana Lagartijas Tiradas al Sol. En esta propuesta, la autorreferencialidad del personaje principal: Margarita Urías Hermosillo (guerrillera y presa política en el México convulso de los años 60), se instala en una plataforma performática entre la representación y la performance, develando las intenciones artísticas y

políticas de la actriz Luisa Pardo; y en la memoria de la madre hacia al final del montaje, como una presencia que define la constancia de todas las acciones de la actriz, pero en consonancia con cada elemento de lo que el grupo entiende como documental escénico. Surge entonces la necesidad de mirarse a través de otras personas, de resignificar ese tiempo hacia otras generaciones.

Al respecto, he revisado la fundamentación teórica de Julie Ann Ward sobre la poética de Lagartijas Tiradas al Sol en el panorama político del México actual, desde el ensayo “Los límites del yo: representar la familia” (2012). En este se indaga la naturaleza de la autobiografía como un eje condicionante pero no impuesto, donde la artista se expresa a partir de la historia heredada por los padres; si bien acciona desde los recursos del documental escénico, sucede una hibridación estética en el sentido de transcurrir en una línea biográfica de la objetividad conceptual del teatro-documento hacia una instalación performática, en la que los recuerdos son voces, imágenes, recortes de fotografías, sonidos, etc.

La intervención escénica dirigida por Jorge Eduardo Eielson, *Interrupción* (1988),³ que consiste en la transición de una mujer “pedazo de mar” transitando por las calles de Lima, cubierta completamente con una tela azul, aporta en mi indagación a partir del planteamiento conceptual que el artista plástico propone, al contrastar al individuo como un pedazo de mar resignificado frente a una ciudad en constante desequilibrio y alteración social y cultural. En consecuencia, el mar de la costa limeña se impone como una metáfora de encuentro y multiplicación de los cuerpos frente al desorden de lo caótico urbano. El mar costeño peruano es una figura solemne y democrática, ese arquetipo griego, violento para los intrusos, pero que en la cultura del antiguo Perú ya estaba presente en las primeras poblaciones sedentarias hacia los 2500 y 1800 a. C., siendo el complemento de su agricultura incipiente. Así, la imaginación sobre el mar como dios protector y dador de poder, pero siempre generoso con las poblaciones de Chicama, Chancay, Ancón, Chillón, Chíncha, etc., se desarrolló en alteridad y en consonancia con las necesidades básicas de las primeras comunidades en formación. Por ende, el mar se yergue como símbolo de hermandad que conjuga el noble espíritu costeño con el migrante que llega de muy lejos.

³ No existe registro de esta intervención escénica, pero pueden apreciarse algunas imágenes en el siguiente video: <https://www.facebook.com/museodeartedelima/videos/10156029505163894>

Finalmente, es pertinente situar al mar dentro de los referentes de símbolo alterativo que da la bienvenida a todo ser que en sus brazos quiera hallar un lecho primero ante el desconcierto de lo que se avecina incontenible: la ciudad. Recordemos la película *Gregorio* (1986), dirigida por el Grupo Chaski e interpretada por Marino León La Torre. El niño sabe que no le espera nada bueno allá, en la ciudad de Lima, pero antes, gracias a una parada fortuita en el trayecto, se conoce con el mar, lo mira, le sonrío y va hacia él, y quizá es el único momento de la película donde aquel niño es feliz, presa del desconcierto por tan inmenso cómplice, peligroso pero receptor. Gregorio es feliz... solo él con el mar. Lo que viene después es la interacción con los demás personajes que no le auguran nada bueno. El mar como signo de revelación y de franca alteridad donde todos los ríos del Perú fijan su estancia definitiva. El mar como anunciación de esperanza y peligro que no niega ni discrimina, sino acepta, recibe, pero también acecha. En este apartado de mi experiencia práctica es que instalo a la jaujina tunantera frente al mar, no como una estampa folclórica, sino como la representación de mi esencia que tiene que cumplir su rol definitivo de fundirse con el mar que me enrostra, y no me miente sobre el difícil trance de hacerme mujer en una ciudad que debo reconocer como mía también, como propia en el sentido de instalarme en ella, en cada rincón de su humana desolación.

Concluyendo este apartado, voy a señalar la película mexicana *Ya no estoy aquí* (2019) del director Fernando Frías, que a través de su estética liminal, intercultural, aborda crudamente la alteridad y la resistencia de los migrantes mexicanos en el norte colindante con Estados Unidos. Si bien el cine mexicano ha destacado estas dos últimas décadas por un trato ético y estético de sus propuestas, con directores más representativos, no se esperaba un suceso como *Ya no estoy aquí*, donde el argumento ya no tiene como soporte solo a lo urbano y marginal como reafirmaciones de una sociedad clasista y consumista, sino al invisible entramado de un migrante en cuya suerte se instala una cultura de lo efímero, pero a su vez una identidad de lo permanente. En esta dialéctica es que transitan personajes que están sucediéndose sin la necesaria nomenclatura academicista del cine formal, que nos vende una historia aristotélica; sino en la constante migración de sus formas tanto representacionales como diegéticas, y técnicas estéticas.

En la película, el trabajo logrado de la fotografía construye diálogos de distintas realidades en constante alteridad de conceptos idiomáticos, ideológicos y temáticos. Ulises es un adolescente que siente profundamente la necesidad de arraigarse a una cultura en una sociedad neoliberal que lo está devorando hacia la nada. Ulises baila y se caracteriza como un ser único entre los otros, con quienes confluye en una danza de cumbia colombiana rebajada que solo ellos han codificado y que les permite acceder dignamente a esa vorágine de lo real; pero él, desde su cualidad y afirmación de migrante, tratará de salvaguardar su propia existencia. Sobre esta resistencia en una cultura de lo efímero, como metáfora de *Ya no estoy aquí*, Guillermo del Toro (2019) sostiene:

Lo que es curioso es que es una película que habla del exilio como un exilio geográfico, pero también habla de un exilio del ser, de que en un lugar en particular eres quien eres y cuando vas a otro lugar no eres esa persona y no es que no seas nadie, pero para la gente eres algo más, o sea eres visto con curiosidad, como una singularidad que hay que retratar o que hay que acercarse a ella porque es interesante pero no tienes el cobijo de tu cultura, el cobijo de tu lugar. Es una película muy dura, y cuando vuelves a tu lugar ya no perteneces ahí. Es al final de cuentas una fábula muy dura, muy difícil y muy real.⁴

Segundo paradero

Todos los cuerpos, el cuerpo:

Eielson, una perfo-instalación de cuerpos migrantes

En el panorama de la poesía peruana contemporánea de la primera mitad del siglo XX, es pertinente asumir que las vanguardias artísticas literarias estaban en plena simbiosis estética y que, aun cuando la poesía peruana estaba escindida en dos campos temáticos: poesía social y poesía pura, el afán universalista partía de presupuestos nacionales en busca de un “otro” desintegrador y un “otro” vinculante. Así, la poesía de Jorge Eduardo Eielson, poeta peruano que en plena efervescencia de su obra decide autoexiliarse a Europa para seguir sus instintos creativos, asume la desintegración no como un acto de ruptura con lo espiritual, físico, social circundante, sino como un acto subversivo de encuentro.

⁴ Transcripción de un fragmento de la entrevista a Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón, realizada en octubre del 2020 para la productora Netflix y titulada “Ya no estoy aquí: una conversación entre Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón”.

NOC (1955) es una obra poética en la que Eielson, a través de la materialidad de su cuerpo, emprende un viaje simbólico hacia su yo esencial en relación con su hábitat natural. Los 14 poemas inciden desde distintas voces en mi planteamiento del problema, como núcleos vitales de mi situación de individuo y mujer migrante, hija de migrantes, cuya identidad esencial ya no subyace en presupuestos nacionales de índole etnocultural, sino que es un fenómeno *multidiverso* que se asume como cántaro donde deben convergir todas las otredades posibles.

En NOC, se puede identificar varias imágenes que describen un organismo cuyos órganos han sido sometidos a un proceso de coalición y consenso con otras realidades que se rechazan o se representan. Este desmembramiento corporal se advierte en el poema “Cuerpo mutilado” (p. 159), donde el yo lírico describe: “Divido uñas y quejidos agrego dientes/ Sin sabores luminosos entre murallas de cabellos y corolas”. Es la acción de dividir desde la no correspondencia de la metáfora que se va construyendo, que se va instalando hacia arriba entre “una muralla de cabellos”. En similar sintonía, la performatividad de los sucesos corpóreos poéticos, desde su enunciación en “Cuerpo en exilio”, va augurando que: “Tropezo con mis brazos/ Mi nariz y mis orejas sigo adelante/ Caminando con el páncreas y a veces/ Hasta con los pies...” (p. 160). Se han segmentado los órganos corporales a través de la acción de dividir, pero en el transcurso de cada imagen poética subsiste un impacto de encuentro y desencuentro. La metonimia del espacio en consonancia con la acción performativa instalada desde las metáforas en NOC, es proverbial para la exploración desde instalaciones específicas, como en el caso del poema “Cuerpo secreto”, donde el yo lírico performativo sugiere que “Penetro en corredores tiernos/ Me estrello contra bilis nervios excremento.../ Es una construcción de carne y hueso/ Un animal amurallado bajo el cielo...” (p. 162). Aquí percibimos que la construcción de las figuras siempre está en confluencia y hacia arriba, como fragmentos vivos de tiempo y memoria.

En el poema “Cuerpo multiplicado”, la construcción poética performativa surge desde la cohesión que se enuncia en la destrucción de barreras entre el yo y los otros, entre el adentro y el afuera: “No tengo límites/ Mi piel es una puerta abierta/ Y mi cerebro una casa vacía...” (p. 168). El campo de inmanencia que se produce, después de haber desbaratado la organización jerárquica del cuerpo, lleva a la voz poética a examinar la multi-

plicidad y lo heterogéneo. No obstante, en NOC, según refiere Chrystian Zegarra (2019), la poética eielsoniana “retrata a un sujeto que se percibe a sí mismo como carente de unidad; es decir, un individuo cambiante cuya identidad se enlaza con otras especies del mundo natural” (p. 48). En consecuencia, cada uno de los 14 cuerpos se nutre con el otro, en constante acción que los fragmenta, los coaliciona y los expande desde su unidad natural hasta sus intrínsecas necesidades vitales.

A partir de este análisis, cuestiono la migración interna peruana. La situación migrante en el Perú es un fenómeno social de la vida política peruana desde inicios del siglo XX. Es a partir de los años sesenta que las escuelas de Sociología, Antropología, entre otras afines, empiezan a pensar este proceso cuestionando el hecho fundamental de desarraigo de un sector diverso. La razón principal de esta preocupación era que la población rural dejaba cada vez más sus pueblos para trasladarse a centros urbanos crecientes con gran velocidad, y que se insertaban en complejas formas de costumbres que alteraban por completo sus formas de creencia, su organización y distribución del tiempo de producción y la creación de recursos y sensibilidades en cada sujeto. En consecuencia, Norma Fuller (2002) sostiene al respecto que:

La migración masiva desde el campo cambió el aspecto de las ciudades ... la ola de migrantes andinos que procedían fundamentalmente del ámbito rural construyó otra ‘institucionalidad’ en los límites del modelo de modernización deficiente propuesto por el Estado, y en el cual ellos no tenían un lugar. (p. 41)

En este abrupto panorama, la población migrante sufre un impacto violento de rechazo y exclusión donde el “otro” capitalino, aun cuando sus orígenes son andinos o provincianos, no logra internalizar esta situación y denigra al otro por sus manifestaciones culturales, que no lograban imbricarse en el imaginario clasista de una ciudad hostil a toda manifestación subalterna.

En paralelo, la migración del campo a la ciudad se da en un contexto de desarrollo urbano e industrial donde las oligarquías eran las clases privilegiadas, en detrimento de una gran mayoría migrante. Los efectos de este abrupto encuentro hacen permisible ver al otro como inferior. En

esta imposición de valores, el riesgo de anular la otredad se da por un proceso de aculturación, referido por Arguedas (1968) como un vínculo que se mostraba universal, concreto, actuante, es decir, como una zona infranqueable que podría ser destruida y juntar dos naciones o dos identidades en un entrecruzamiento de aculturación, pero dicho encuentro no podía ser por medio de la explotación, la reducción o la indiferencia hacia el universo del otro.

No obstante, ese cuerpo idéntico e identitario se ubica en la alteridad como presupuesto conceptual para empezar a resignificar el encuentro con el otro ser, con mi semejante, abordándolo desde lo que sostiene Emmanuel Lévinas (1999):

Ser yo significa, entonces, no poder sustraerse a la responsabilidad. Este aumento de ser, esa exageración que se llama ser yo, esa emergencia de la ipseidad se realiza como una turgencia de la responsabilidad. La puesta en cuestión del Yo por obra del Otro, me hace solidario con el otro. (p. 63)

Problematizar la alteridad de mi país y su complejidad política y social desde el lenguaje escénico, me impone primero instalar en el espacio de mi memoria: signos, imágenes, objetos, nudos, sonidos, voces que se dislocan entre los catorce poemas de NOC. La instalación, en este sentido material, fluye como una necesidad conceptual para empezar a depurarme de viejos clichés escénicos que me conforman. Sobre la instalación como disciplina artística ejecutada desde la plástica, el poeta conceptual uruguayo Luis Camnitzer (2009) sostiene:

Entiendo por instalación al formato que abarca todos los formatos, a la forma interdisciplinaria de pensar y presentar la obra, al “marco” que me permite designar como arte todo lo que se me antoja y que me libera de las ataduras económicas y estéticas dictadas por la historia mercantil del arte tradicional. (p. 95)

No ceñirse al “marco” de las convenciones mercantilistas era para Camnitzer una necesidad casi religiosa, para acceder a la libertad creativa y aprovechar cada elemento que sea indispensable. En tal sentido, cada perfo-poema que deviene de los cuerpos tratados en mi montaje tiene la cualidad innata de ser minimalista. Así, para construir cada cuerpo me

he valido de materiales caseros reutilizables, como papeles, ropas usadas, tierra natural, etc. La iluminación me ha servido como plataforma de ensayo, desde el uso de la luz doméstica, con todas las posibilidades de generar sombras, sensaciones y atmósferas. En un contexto de logística limitada, de dificultades económicas para contar con un solvente equipo de filmación y edición, y de coyuntura pandémica, mi proceso de creación respecto a la instalación de cada cuerpo ha sido minimalista y, por ende, me ha demandado un esfuerzo mayor en la objetividad de la comunicación sensible.

Considerando el preconcepto de que la instalación es un género vinculado a las artes plásticas, que sus derroteros estéticos son intervenir la materia espacial y objetual para elaborar símbolos de rupturas en espacios concertados, me veo en la necesidad de cuestionar en mi espacio de trabajo el empleo divergente de los objetos y sus cualidades referentes a mi experiencia vital. Cada objeto, cada elemento en la construcción de cada cuerpo, tiene una memoria propia, una pertenencia identitaria a una persona ligada a mi vida familiar; de tal manera que las prendas empleadas son de mis padres, las fotos son referencias familiares específicas, las canciones forman parte de mi memoria sonora cultural. En este sentido, surge por causa y efecto una episteme conceptual por abordar, que se fue construyendo en mi laboratorio personal como una necesidad desde mis vínculos primeros con la ritualidad de mi cuerpo y su memoria ancestral: la performance.

El actor performer, así como la noción de actor santo, me remonta al maestro Grotowski y sus rituales del cuerpo inmaterial, con que se limpiaba de viejas trabas impuestas al cuerpo y al alma por el mecanicismo occidental, escenarios tradicionales y soluciones objetivas. Hay en mi búsqueda, por lo tanto, un ideograma de acciones que se repiten: una interna y otra externa; esta doble vertiente deja de ser algo pasivo y se convierte en una búsqueda activa y constante. Pero no se trata de cambiar la línea de acciones, sino de descubrir nuevos matices en la misma línea de acciones, eso propone Grotowski al actor performer, es decir, combatir esta rutina desde una búsqueda incesante pero dentro de lo que voy encontrando en cada repetición, la acción se regenera con nuevas *microacciones* que se van descubriendo dentro de cada instalación. En este sentido, ¿desde qué acciones en el espacio, entonces, podemos empezar

a construir presentaciones genuinas que no se expliquen a sí mismas? Recorrer mi camino de modo inverso, *objetuar*, si cabe el verbo: palabras sustanciales, fotografías antimiméticas, músicas frugales, ropas alteradas, nudos inconexos, cuerpos incorpóreos que me representan, que me narran pero que no me explican, son las marcas presentes de mi pasado, de mi accionar diario. Este *performar* como paradigma puede valerse de metáforas y analogías, pero va más lejos en tanto que propone nuevos modelos conceptuales que subviertan los hechos preconcebidos. En conclusión, se hace más pertinente para mi investigación que el performance y la teatralidad sean fenómenos centrales, no secundarios o accesorios al acontecer social, político y cultural que la circunda.

Cuando arribamos a la idea de teatralidad, me encuentro en una disyuntiva que se funda en el concepto preliminar del término, que se gesta en la definición de “teatral” que da la RAE; sin embargo, cuando pienso en la teatralidad como la experiencia vital de una cultura que se sustenta en las representaciones tradicionales expresivas, sostenidas por el hombre y la mujer que ejecutan hacia un espectador, concuerdo con Roland Barthes (2003) cuando sostiene:

¿Qué es la teatralidad? Es teatro-menos-texto, es una densidad de signos y sensaciones construidas en el escenario a partir del argumento escrito; es esa percepción ecuménica del artificio sensual —gestión, tono, distancia, sustancia, luz— la que sumerge el texto bajo la profusión de su lenguaje externo. (p. 54)

En este sentido, la teatralidad se inscribe como la no textualidad de una representación; es en la performance donde su lenguaje externo se amplifica hasta lograr una interacción de códigos y referentes, por tanto no tiene dependencia alguna necesariamente de un texto. La prevalencia de lo performático se vuelve indispensable para la conjugación de todos los elementos en una determinada teatralidad y de esto se desprende la importancia de lo que se pretende comunicar.

Para Barthes la teatralidad corresponde a lo textual, de esa fuente simbólica se están relacionando tanto intérprete, público y el espacio en confluencia. Asistimos entonces a una liminalidad que en la experiencia se hace híbrida: teatralidad (representación) – performance (acción) – pú-

blico (audiencia receptora). Todo en constante comunicación y transformación dinámicas.

En este punto me detengo para tratar de definir la performance como intervención estética, no antes sin cuestionar aquella *construcción social* del cuerpo que Alcázar y Fuentes (2005) definen señalando lo siguiente:

La artista del performance incorpora su cuerpo como un medio físico y material de la obra. El cuerpo de la artista no se puede separar de su contexto social; es un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política. No se puede hablar de ‘el cuerpo’ en general sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que conforman la corporeidad humana. El cuerpo se construye socialmente, es una estructura simbólica y una representación imaginaria. (pp. 333-334)

El arte de la performance, en tanto poética que contribuye a trazar mapas de identidades, se ubica por su constante puesta en riesgo de dicha cuestión, en un lugar de gran relevancia para el estudio de la alteridad en la mujer y el hombre migrante, en ciudades esquematizadas por el capitalismo alienante; problemática abordada desde su exposición, dislocamiento, continuidad, indagación y acción. Mi labor autorreferencial se enhebra, así mismo, de manera exploratoria para el análisis, desde dos niveles: por un lado, la importancia de la fragmentación del cuerpo y la espacialidad como nudos conscientes de mi memoria en mi instalación performática; por otro, la relación entre estas dos dimensiones con la cuestión de la alteridad, dentro de una sociedad histórica estructurada por las fragmentaciones de índole social.

El despliegue de estas problemáticas atraviesa en su totalidad el transcurso de mi estudio sobre estos fenómenos; mi cuerpo se instala como un animal amurallado bajo el cielo destartalado, fragmentado por el estallido de las experiencias de aquella tensión, como sugiere Dubatti (2016), “de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral” (p. 120).

Tercer Paradero Abordaje y otras encomiendas

Considero que mi trabajo aporta a la comunidad teatral desde el panorama crítico, como una síntesis poética que descentra la situación de una migrante en la relación de su mismidad con la otredad, en una ciudad capitalina consumista, clasista, racista, alienante, de entraña provinciana. En ese sentido, se resignifica el concepto de una sociedad peruana múltiple y diversa, que más que un problema es realmente una posibilidad de encuentro y riqueza espiritual, cognitiva, cultural, universal y por ende material. Incido en la relación de encuentro-desencuentro que se revela desde las diversas epistemes en confluencia con mi propuesta escénica, como un anudar de experiencias vivenciales que el estudiante de arte dramático y la comunidad asumirán desde sus propios valores.

Es pertinente mencionar, también, que mi investigación aporta a la labor emprendida por la ENSAD en el derrotero de valorar y definir la creación auténtica del estudiante desde su situación identitaria. En consecuencia, el lenguaje poético disruptivo de mi propuesta sirve como una plataforma para futuras investigaciones escénicas; contribuyendo en la consolidación de entrecruzamientos estéticos propios y extraterritoriales de esas liminalidades, que se gestan en hibridaciones poéticas que nos permiten ser artistas y ciudadanos más asertivos con nuestros semejantes en el mundo.

Asumir la construcción de una instalación performática para resignificar la alteridad del sujeto andino migrante en la contemporaneidad a partir de la obra poética *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson, se fue consolidando no como una respuesta a los cuestionamientos planteados por mi interés de actriz provinciana, sino como una apertura a otras epistemologías y a volverme una investigadora profana, sabiéndome vulnerable ante la complejidad de mi empresa, pero también consciente de encontrar otras miradas desde mi comunidad académica, como caminos recorridos por los maestros y las maestras de quienes sigo aprendiendo.

Indagar, a partir de los conceptos de la instalación artística, en el uso de objetos, fotografías, proyecciones audiovisuales, sonidos autorreferenciales y narraciones, dispuestas en el espacio escenográfico, así como en

los espacios públicos (mar, paraderos, terminales, plazas, etc.), para abordar la memoria del sujeto andino, cuestionar las relaciones alteradas y resignificar la alteridad de los cuerpos migrantes poéticos, fue una aventura que realicé con total respeto y atrevimiento investigativo, como una arqueología de ida y una antropología de venida desde mis presupuestos actorales.

En ese sentido, explorar desde los aspectos de la performance acciones cotidianas de carácter genuino como anudar, ordenar, construir, vestir, desvestir, unir, instalar y desinstalar, empleando como soporte principal el cuerpo de la performer para simbolizar el desprendimiento del sujeto andino migrante y también cómo va instalando su cuerpo en espacios poéticos públicos y cerrados, da fe de esas travesías.

Articulé desde la práctica los diferentes recursos de la instalación (objetualidad, collage, fotografías performáticas, recursos audiovisuales) y la performance (el cuerpo como soporte de una autorreferencialidad), para componer una instalación performática a través de una cartografía de cuerpos poéticos expuestos en el espacio, y denunciar los distintos impactos y entrecruzamientos de todas las alteridades que se manifiestan en el proceso de un proyecto intercultural peruano. No estoy del todo convencida de haberlo logrado porque queda mucho por aprender e investigar desde los conceptos que me fueron dados, pero ha sido un viaje del que me será difícil volver siendo la misma.

En esta línea, desde la obra poética *Noche oscura del cuerpo* identifiqué un viaje cartográfico a lo más recóndito de la corporeidad humana, en la que el sujeto es observado desde diferentes perspectivas cual caleidoscopio, incidiendo en los cambios que sufre el cuerpo en su dimensión física y espiritual cuando transmigra de una cultura a otra; me es cuestionable todavía definir por entera esta multiplicidad de perspectivas del cuerpo, que no debe ser asumida como un símbolo de ruptura, sino como un acto de encuentro equilibrado entre una identidad y su otredad, y todo lo que les circunda.

En consecuencia, usé objetos personales desposeyéndolos de su funcionalidad primera y dotándolos de otras vidas, para que sean puentes de integración en la construcción de diversas instalaciones performáticas,

en múltiples espacios públicos y cerrados, simultáneos, anacrónicos y secuenciales. Así avancé hacia la composición de alteridades plásticas y movibles en cada espacio intervenido, donde mi cuerpo será cada cuerpo y todos los cuerpos en constante resignificación, a través del uso sistemático o libre de fotografías personales, collages y recursos audiovisuales, sonidos intervenidos y estructuras plásticas. Todo en confluencia con el cuerpo como primera referencia poética de todas las otredades posibles.

Cuarto Paradero De la alteridad y otros presupuestos para ejercer el anti-discurso

1. Testimonio de partida

Llegada recién a la “Lima city”, recién bajadita en las bromas de mis parientes, absorta frente al mar por primera vez, miraba a aquel dios salado como a un río gigante, grande e incomprensible, me llegó por esa fragmentación discursiva de las redes sociales una frase de Ortega y Gasset que me sirvió aquel momento como bálsamo a mi situación: “yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo”. Pensaba entonces, en toda la posibilidad acumulada por sentir y expresar a ese mundo nuevo, presente, con mi cuerpo, mi conciencia y mis actos. Resuelta pero temerosa, empecé a hacerme consciente por ocultar mi procedencia a los grupos de mi interacción social o; de los discursos y posicionamientos de mi origen, sin esa vergüenza impuesta por siglos de adulteración social, colonización o imposición sobre mi condición primera ante la plataforma social establecida: ser una mujer serrana migrante, de hablar jaujino, de mirada desconfiada o sincera, de dialecto fuerte, distinta sin soslayos.

Si voy a ejercer a la migración del sujeto andino migrante como discurso de engranaje para los cuestionamientos que me propongo emprender en la presente investigación, es de rigor ordenar algunos enunciados epistemológicos que se están todavía cuestionando, o para ser más específica, desestructurando en razón de la humana maquinaria migratoria en un país latinoamericano, Perú, con profundas interrupciones políticas sociales de raigambre histórica, que nos proyecta como en un espejo transparente frente a aquel *país problema y posibilidad* que el notable historiador tacneño Jorge Basadre alude como una cuestión mayor de abordar aquel radicado en su pasado que contamina aún su realidad, y que es la falta de

reconocimiento de la pluralidad: con esto se insinúa la falta de conciencia que a lo largo de la historia ha gobernado el país, y que no ha logrado reconocer las diferentes capas y estratos étnicos, sociales, y de formas de vida que se gestaron. Acaso también el arte en su hibridez escatológica social nos remite en este sentido a la figura irreverente e iconoclasta del gran Felipe Huamán Poma de Ayala que denunció en sus crónicas de “buen gobierno” y en sus dibujos —prefigurándose como nuestro auroral historietista—, aquella falta de alteridad que todavía nos conforma, nos complace y nos determina.

La alteridad la define Eduardo Sousa como “el principio filosófico de alternar o cambiar la propia perspectiva por la del otro, considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro, y no dando por supuesto que la ‘de uno’ es la única posible” (2011, p. 27). Considerando de ante mano que la alteridad es un concepto que procede del latín *alter*: el “otro”, que connota esa dualidad en la que nos vemos proyectados como ser imposible o como cosa advenediza que no escapa al escrutinio propio o ajeno. Para Cornejo (2012) esta alteridad se sucede en el encuentro de dos culturas y que implica situar de lado a lado frontalmente a dos visiones distintas de la vida, es decir que si hay compromiso de alteridad podría haber una posibilidad de conjunción o integración armónica entre los sujetos, grupos o culturas.

Si no existe alteridad, por una dialéctica histórica el fuerte predominará sobre el más débil, el pueblo con más sustento económico, político, social se impondrá sobre el menoscabado, así sucedió con los pueblos originarios de nuestras Américas frente al influjo colonizador de los europeos conquistadores. Fue, en suma, como lo sostiene Enrique Dussel (2013) el imperio del ataque e invasión sobre la cosa ambicionada, sobre aquel instrumento para afianzar la extirpación y el saqueo. Es en Dussel justamente que encuentro y me sirvo de su concepto de alteridad como el entender al mundo desde la exterioridad alterativa del otro, que tiene como referencia del otro como otro diferente al sí mismo, solo a través del encuentro frontal con el aquel otro, el pobre, el oprimido, que a su vez se escapa del poder del sujeto y que se inscribe en una experiencia y un tiempo (temporalidad) que no le pertenecen del todo al sí mismo (ensimismamiento) (Aguirre y Jaramillo, 2006). Es en esta etapa del proceso de autorreconocimiento en el otro cuando el tratado del filósofo argenti-

no dialoga con ciertos postulados de su par, el lituano-francés Emmanuel Lévinas (1999, p. 8) sobre el otro, cuando lo determina como ese hecho absoluto de anhelo activo para salir de la monotonía de uno mismo para ascender arduamente a la paz, al bien perfecto, a aquellos lugares y aquella dicha que nunca conocimos.

Otro aspecto fundamental de la alteridad en el sustrato de la convivencia diaria es la mirada en una ciudad “esmeralda” en referencia a la ciudad alterada por la visión de unos lentes mágicos que en el relato de Baun (1989) los “otros” personajes tienen que usar para lograr su sobrevivencia, entonces la mirada de lo que se percibe delante nuestro es ideal u objetivo a lo que deseamos y detestamos intrínsecamente para afianzar una experiencia alterativa. Para Lacan (1981, p. 89), el último objeto que nos trastoca no es tanto lo que se mira, sino la mirada en sí, es decir esa actividad física consciente que no necesariamente tiene un correlato empático en nuestros deseos e imaginarios.

En este contexto, como refiere Luciano Lutereau (2012) citando a Lacan, es cuando nos dice que su objetivo es demostrar que “la conciencia, en su ilusión de verse, encuentra su fundamento en la estructura vuelta de revés de la mirada” (p. 14). Por lo tanto, la consideración de la perspectiva lacaniana de la conciencia —a través de esta “ilusión”— anticipa lo que, en el proceso de una alteridad, o en términos más prácticos en una relación interpersonal con cualquiera de mis semejantes en Lima, ciudad capital que voy a ensayar como a la “bestia de un millón de desigualdades”, se sucede siempre en forma asimétrica, horizontal jerárquica o como bien lo refleja las representaciones populares de los cómicos ambulantes, estas teatralidades, a su vez, marginadas por la mirada “ideal” de cierta oficialidad teatral que los condena al ostracismo de las calles solo para un público inculto y procaz. En este “teatro chicha” de marca limeña registrada sucede aquello lo que Lacan esgrimía como ilusión deseada, es decir que en esas situaciones donde el “pendejo” es el que engaña, el poder de la no aceptación transgrede esa jerarquía y la presenta como un ejercicio de alteridad desequilibrada donde todo vale para demostrarle al otro que no solo no lo aceptamos como tal, sino que ejercemos el dominio de nuestra ilusión de superioridad para destruirlo ya sea de arriba hacia abajo o viceversa. La jerarquía a la que refiero, entonces en este sentido está construida en base a deseos que se tienen del otro y que comúnmente son enajenantes.

El problema alterativo del Perú se sitúa primero en la concepción de la percepción del otro dominante, de los viejos preconceptos que hemos ido atesorando como coartada para librarnos del embate anulador en una ciudad “cercada por cercadores” (p. 88), como decía el dramaturgo Grégor Díaz (1991). Aterrizando a la actualidad más reciente, y en lo que confiere pertinente asumir posición es en la proliferación de un público receptor a programas televisivos de índole racista, anulador de lo otro, alterativa en el grado más desequilibrante, sucede, por ejemplo, en aquel denominado por su creador y productor Jorge Benavides como *La paisana Jacinta* (1999). No me voy a detener a ampliar las denominaciones, objeciones y sentencias legales que se han planteado al respecto, más sí quiero incidir en mi trabajo respecto a esta situación de quiebre partiendo de un axioma que denominaré: “comportamiento transparente de auto anulación” donde objeto tácitamente a la amplia aceptación que este programa tuvo en los pueblos andinos del sur, del centro y del norte del país. ¿En qué sentido la mismidad del sujeto andino es enajenada por las estructuras neoliberales del poder político, hasta la incapacidad de autodefinirse caricaturizado en la mirada del otro?

Desde la *Filosofía de la liberación* de Dussel, para ir absolviendo mi cuestionamiento partiré de lo que postula como una *epifanía cual revelación del oprimido, del pobre, del otro, que nunca es pura apariencia ni mero fenómeno, sino que guarda siempre una exterioridad metafísica*. En el mismo tratado el filósofo argentino remata su consigna con una sentencia que define las contradicciones: *El que se revela es trascendente al sistema, pone continuamente en cuestión lo dado. La epifanía es el comienzo de la liberación real*. Esta epifanía solo es posible desde la facultad que confiere una relación alterativa de identidad y revelación autónoma libre de esos sistemas de dominación social cultural. Esto va más allá de apagar solo el televisor y tener la conciencia prendida con las antenas de la realidad pasajera.

2. Otro testimonio de partida: sobrecarga

Aquella tarde no entraría al teatro. El bus se había demorado desde Caja de agua hasta la avenida Arequipa y de allí tomar otro hasta la avenida Larco en Miraflores para caminar o apurar corriendo hasta Larco Mar donde se situaba, en el segundo piso el Teatro La Plaza. Estaba a tiempo, a pocos minutos, pero a tiempo, sudando, pero estaba llegando. Cuando iba a pasar el ingreso a la

primera escalera, un muchacho de unos 25 años con uniforme de seguridad no distinguía bien si de serenazgo o del control interno de la galería, me intervino prohibiéndome el paso. Lo primero que hizo fue pedirme gravemente mi bolso pushca andino que siempre uso para llevar mi libro y mi cuaderno diario de apuntes. No se lo di. Me pidió entonces mi DNI, y le pregunté por qué tenía que dárselo si en aquel momento de mi intervención pasaron dos muchachos con mochilas viajeras e idioma extranjero. ¿Por qué no los intervino también a ellos? La posición mía exacerbó al vigilante e insistió en que le muestre mi DNI. Ante mi rotunda negativa y reclamo por haber hecho que pierda la función programada para esa hora, le advertí que lo denunciaría a la municipalidad de Miraflores. Lo cierto es que no pude ingresar a Larco Mar esa tarde, perdí el costo de mi entrada y quedé muy sensible el resto del día.

3. Sobre las relaciones alteradas en la bestia de un millón de cabezas: la otra cara de la identidad discriminada

Desde aquella experiencia limeña en mis primeros años de estudios superiores, empecé a cuestionar en cuales eran esos mecanismos que operan sigilosos en la identidad del provinciano, del ciudadano, del migrante para reaccionar o reafirmando o contrarrestando una situación de discriminación como señal de identidad disuelta o nula. Si consideramos aquel suceso en Larco Mar, locación de servicios o galerías de expendio para la clase media acomodada de un sector de la Lima periférica, donde por sus características el “vigilante” era de aspecto serrano por sus facciones preconcebidas. En tal sentido, podemos considerar que la alteridad desde la premisa de Lévinas (1999) se instala desde una autoafirmación en movimiento, cambiante, siempre presente en un “ser yo” que habrá de identificarse con su entorno. Abordar el complejo tema de la identidad como factor resultante que le debe acontecer a la alteridad, en una sociedad cuya primera regla de convivencia arraiga una presencia estamental que desarticula desde los cimientos siempre a la inversa a las capas sociales de todo el Perú, incluso donde el Estado casi es un advenedizo.

La identidad discriminada surge entonces de los presupuestos subjetivos o aquella “intersubjetividad” que denomina Nelson Manrique (1999, p. 26) en su ensayo sobre el racismo en el Perú. Desde su posición hay una intersubjetividad social como fenómeno operante en el imaginario de un peruano hacia otro, y que estos a su vez están determinados por los constantes cambios sociales que por consecuencia acrecienta la violencia

social. Sin embargo, la génesis de esa violencia se sitúa en las ideologías que desequilibran las alteridades, que se manifiestan en las prácticas vivenciales de los peruanos donde aquel “fundamento invisible” que sostuvo Portocarrero (2007) como “una forma de categoría inexpugnable que se asienta en las jerarquías y las distinciones de las personas. Vuelvo a Lévinas (p. 61) para incidir en la interrelación, diría aun integración, entre mis experiencias y el mundo circundante, ya que es ahí, como expresa el filósofo lituano surge aquella “subjetividad” donde me revelo como uno entre los demás. Para ir delimitando entonces esta problemática en una primera instancia, empecemos por situar que la cuestión que antecede a la alteridad en su relación con la identidad se suscita en que el impacto que sucede en la referencia y relación con lo otro pues nos caracterizamos en función a categorías y distinciones que empleamos para definir nuestro trato con los otros. Y es necesaria la intervención de aquel otro para edificar mi proyecto de sociedad o lo que Fidel Tubino (2015) sostiene como proyecto societal en tanto que este trasciende un proyecto intercultural donde se reconocen las diferencias, se enhebran las posibilidades de construir asociaciones de sujetos con proyectos inclusivos que no se interpelan ni se rechazan ni se niegan, sino se edifican diferentes.

4. De la choledad⁵ y otros demonios

El Perú del 2021 es diferente social y políticamente hablando que el de mediados del siglo XX, sin embargo, es sorprendente la vigencia de una arcadia colonial⁶ que se sucede respecto a las migraciones y a los cambios en las ciudades capitales, que en Lima tiene todavía cierta preponderancia. Las elites criollas conformaron a través de nuestra historia colonial y republicana imponer un esquema de pertenencia a determinado lugar según el arraigo del sujeto, que aún subsiste a pesar de los cambios profundos que ha padecido el país y sus intentos por democratizar las políticas públicas. Hay una cultura del choleo, como muestra de jerarquías entre mundos casi irreconciliables o separados. Esta tara es como una antigua

⁵ Tomo por referencia el término choledad, de las afirmaciones que hace Guillermo Nugent en su libro *El laberinto de la choledad* (1992), donde se cuestiona nuestra interrelaciones personales, sociales, estamentales, culturales que devienen de un universo discriminatoria, pero, según plantea el autor, estas acciones conscientes e inconscientes no conciden con nuestras instituciones conformadas desde una fusión o hibridez cultural.

⁶ Empleo el término Arcadia Colonial desde la postura que asume Sebastián Salazar Bondy en su ensayo “Lima la horrible” (1964) para consignar la vigencia en el imaginario social peruano una forma atávica de idealizar un pasado colonial de explotación y dominación normalizado en las distintas capas de aquella sociedad y que en gran medida todavía nos atraviesa.

herencia que lo tenemos en nuestro imaginario colectivo, que se nutre de nuestras experiencias políticas fallidas y perviven instaladas, estáticas, sin que nadie levante cuestionamientos sólidos sobre esta problemática (Nugent, 1992).

Desde mi experiencia escénica planteo una plataforma de denuncia ante esta arcadía colonial que todavía siento y contemplo absorta. La idea original de irrumpir los espacios públicos con fragmentos de mi cuerpo, se sostiene también en la prerrogativa de resignificar esos espacios que nos son comunes a todos; espacios que ya están violentados por la propaganda política racista, clasista que se erigió en la reciente campaña política presidencial del Perú 2021, con una inefable carga de alteridad desequilibrada que se develaron nuestras viejas taras, nuestros antiguos padecimientos como sociedad, totalmente renovados: viejos fascismos vestidos de partidos políticos, la desacreditación de los menos favorecidos, la estigmatización del serrano, el *terruqueo* que sindicaba de terrorista a todo militante o simpatizante de determinada tienda política. En este neo laberinto se volvió a institucionalizar la antigua jerarquización desde el *choleo*.

El desafío de la lucha contra la discriminación sigue siendo vigente, pero en los últimos años se ha instituido una forma de tradición autoritaria de aquella herencia colonial y es pertinente asumir al racismo como una patología medular de la vida social intercultural peruana. En este sentido, la discriminación se fundamenta en la exclusión o subordinación de aquellos de origen indígena, soslayando lo más importante, que es la proliferación de formas particulares de alteridades perturbadas que evitan formas generales de inclusión. En esta situación esquemática el factor racial tiende a tener un efecto multiplicador cuantitativo.

La denuncia del racismo y el clasismo en mi proyecto de investigación, se argumenta desde las fuentes de discriminación que de alguna manera libera o soslaya a todos los peruanos de responsabilidad en la construcción de estas jerarquías excluyentes (nadie, o muy pocos, se consideran racistas, o lo son solo como “último recurso”). Sin embargo, casi todos somos en nuestra cotidianidad juez y parte de distintas formas de racismo. Mi investigación, es en este derrotero una introspección, que nos compele a todos a formar parte del problema, y no solo como un problema de los “otros”.

5. Descolonizar los espacios: irrumpir con mi cuerpo fragmentado la violencia urbana de una Lima colonial emergente

Abordar desde el performance una ciudad tan compleja como Lima capital es inicialmente una consigna que se asume con el asombro, la historia atravesada en el alma, y la brega en el cuerpo. Si bien mi acercamiento a los espacios públicos fue definido, marcado, y hasta sostenido; así no lo fue la pertinaz manera de cuestionar sus espacios. Aunque mi formación artística no es la de una performer en el sentido de sistematizar solo ciertas formas de aprendizaje hacia la ejecución de un determinado arte; y en aras de un estudio más gradual interdisciplinario partiré del estudio sociodemográfico que realizó Félix Villanueva (2015) sobre la migración andina en el Perú, que me sirve de partida para ir configurando mis preliminares presupuestos. Según esta consultoría es necesario destacar el carácter pluricultural de Lima capital donde es mayoritaria la población afincada quechua hablante con un aproximado de “medio millón de habitantes que tienen como primera lengua o lengua materna al quechua”, cifra que no es concluyente si determinamos, como lo sustenta dicho estudio, la descendencia de estas familias que hablan castellano pero que han crecido con el idioma materno en ciernes. Asimismo, señala que el 31% de habitantes radicados en Lima no son oriundos de la capital y que “de ese total de migrantes 4 de cada 5 llegó antes de 1993, es decir muchos de ellos podrían tener hijos y nietos nacidos en la ciudad, que puede estimarse que no menos del 70% de Lima tiene raíces en otra ciudad del país”.

Por lo expuesto, si bien mi labor investigativa parte desde la migración del siglo XX y todo su impacto socio político cultural, teniendo a Lima como epicentro, debo también situarme como estudiante hija de provincianos en el panorama sociopolítico actual en el que me encuentro y del que no puedo desvincular mi trabajo. Por ende, ante el dinamismo económico, social y tecnológico que impacta en la capital a inicios del presente siglo, trastocando a sus habitantes, en su mayoría migrantes, convirtiéndolos en lo que Arellano y Burgos (2004), en su *Lima, Ciudad de los Reyes, de los Chávez, de los Quispe*, denominarían como neolimeños; que sin embargo no han superado los embates atávicos del racismo, de la discriminación, en suma, del clasismo.

Según Arellano producto de la migración provinciana, y que a esto se suma, mucha antes, la inmigración asiática, africana, etc. Entre 1950 y 2000 suceden en Lima fenómenos como los pueblos jóvenes, donde la invasión se vuelve legal, estamos hablando del periodo de la Reforma Agraria en los años 70; también de la época de la violencia política estructural en plena década de los 80. Y comenzando el siglo XXI, estamos hablando de lo que Arellano considera como la invasión del neolimeño, que son los hijos de los provincianos que en algún momento migraron en busca de un mejor futuro. Asistimos entonces, a partir del 2009, a la creación de la Lima conurbana. Si bien Matos Mar ya había plateado la característica pujante del provinciano y su nivel de adaptabilidad, en esta Lima, es desde la estadística social de Arellano que nuestra ciudad capital está siendo generada por neolimeños. Estaríamos en una fase de descentralización económica, política, social y cultural de esta Lima migrante.

Así en su conclusión, Lima, según Arellano presenta diversos estilos de vida que se clasifican y se conceptualizan en su libro como: sofisticados, progresistas, modernos, adaptados, conservadores y resignados. Ahora bien, Como mencioné más arriba, si bien este estudio de los comportamientos y estilos de vida de los limeños migrantes es pertinente, tiene también su valía porque me permite reconocer los espacios donde más se están afianzando las alteridades desequilibradas y de ruptura sea por la diferencia asimétrica económicas y socio culturales. ¿Cómo sucede este desencuentro en mi trabajo práctico?, Hay dos momentos específicos en los que quiero incidir para que no se interprete que me estoy anclando en la Lima de los cincuenta o en viejos prejuicios.

En cuerpo mutilado: irrumpo espacios públicos del centro de Lima de “hoy”, donde claramente se puede distinguir ese ritmo dinámico limeño, cargado de diversas formas de alteridad, de anuncios políticos, polución. De esta forma pretendo irrumpir estos espacios con fragmentos de mi cuerpo tratando de detener visualmente ese ritmo incontenible como un acto de denuncia a lo sucedáneo del día a día de la capital peruana. Y también como acto de presencia, de decir “aquí estoy” y “ya no estoy” presente en la Lima que me corresponde vivir: una Lima consumista, clasista, “emprendedora”, politizada de violencia visual, verbal, sonora, etc.

Finalmente, me sitúo accionando en lo que yo considero un centro potente de migración y alteridad constante, que es la calle Capón en el centro de Lima. Conocida como el barrio chino donde genero un testimonio visual de esta parte de Lima que me corresponde y donde interactúo todos los días porque es donde realizo todas mis compras semanales del mercado, es decir, es mi testimonio - plataforma de creación.

6. Del racismo consentido del oriundo, al clasismo soslayado del migrante en una Lima provinciana

Una cuestión fundamental en el estudio que he emprendido es la concierne a la idea de raza en cuanto a nuestro imaginario socio cultural en relación con las estructuras de poder establecidas desde el Estado y su estructura fundacional en detrimento del individuo conquistado históricamente. Cuando en mi labor refiero resueltamente a la alteridad del sujeto andino migrante lo hago desde mi situación histórica, no como una voz general que aluda a lo político para sustentar una ideología que la modere o la radicalice; sino en el planteamiento de las ideas que subyacen en el estudio de la historia.

La cuestión económica, como ya lo había planteado José Carlos Mariátegui desde un planteamiento marxista, tiene su epicentro en la distribución del capital de una nación, en cómo esta constitución asimétrica se ha establecido hasta operar en el sistema de producción capitalista, es decir que se ha revitalizado en la actual modernidad consumista como un asidero de pobreza, explotación laboral y discriminación racial hacia los migrantes de ascendencia andina. En este derrotero es que la obra *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* de Aníbal Quijano (2000), me desinstala de mi espacio habitual para comprender el arraigo del racismo y la clasificación social siempre subordinada de mis conciudadanos ya no desde una metafísica contemplativa leviniana, sino desde los mecanismos que la historia y las ciencias sociales nos han advertido al respecto, sobre lo expuesto Quijano (2000) refiere:

La formación de relaciones sociales fundadas en dicha idea [la de la existencia de estructuras biológicas diferenciales], produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos y redefinió

otra. ... Y en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales relaciones eran relacionadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas, y, en consecuencia, al 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. (p. 202)

Estos presupuestos se relacionan en mi práctica escénica para deconstruir un elemento consustancial en la desintegración o desequilibrio de la alteridad que planteo desde diversos enfoques en mi trabajo. Así, la situación sociopolítica de Silvia, mujer migrante huancavelicana de 28 años de edad tiene una connotación constitutiva, primero en su auto empleabilidad en un medio laboral capitalino clasista donde es menos que un ambulante ciudadano. Silvia, entonces se convierte en una presencia constituyente, activa políticamente desde la extrapolación poética en que su presencia se va transformando, en una mujer que va a resignificar aquella segregación de violencia en una posibilidad de conjunción y resiliencia para lograr un lienzo de la alteridad desde donde muchas veces no es posible reaccionar. Esa colonialidad del poder que refiere Quijano esta restituida por la presencia identitaria de una mujer andina que sin violencia pretende anudar una relación histórica estructural en su contexto político.

Por lo expuesto anteriormente, remitirme a los archivos que como elementos de ruptura cuestionen las presencias urbanas que constituyen la Lima en que me corresponde vivir y ser para accionar en el espacio público se ha hecho imprescindible. Desentrañar los espacios múltiples de una ciudad, girar como una presencia activa que se compromete desde el discurso del cuerpo y no solo desde la nomenclatura semántica, o para mejor situarme, desde una semántica corporal en una ciudad en constante alteridad, con la historia cargada acuestas, sea para el presente o para reaccionar desde el pasado, es que en mi trabajo practico sostengo una des-jerarquización de las formas de convivencia limeña citadina.

Así, en mi trabajo escénico esta jerarquización (de entrada) del racismo peruano se ve significado desde las *mass media* como una fuente de desequilibrio de nuestra alteridad en su más contundente expresión: la televisión peruana, que no hace más que imponer estereotipos y virulencia étnica racial en detrimento de la clase andina trabajadora. En este contex-

to, el programa del imitador Jorge Benavides La paisana Jacinta toma una presencia disruptiva violenta, intrusa y acomodaticia en el imaginario del individuo peruano; que aunque su emisión haya sido censurada por los colectivos de defesa y derechos de la mujer indígena del Perú y su expulsión del espacio público sea cosa juzgada, hace como improcedente por la fuerte carga de racismo en contra de la mujer andina peruana, el valor simbólico impuesto por la carga histórica que tiene la presencia de este personaje en la cotidianidad (principalmente en los niños de procedencia humilde) se ve increpada por la presencia de la performer que deconstruye este fenotipo en una careta burda que tiene más de decorativo que de instrumental de odio y desprecio, pero que sin embargo, esta razón equivalente en este Cuerpo Desbordado es un devenir escénico que pretende denunciar la normalización de una forma de mirarnos entre peruanos para resignificar y reivindicar desde mi cuerpo poético la forma de asociarnos entre peruanos.

El espacio escénico entonces, se funde para sostener una antidramaturgia de la cotidianidad establecida. La idea del racismo en el Perú cumple un derrotero íntimamente ligado a mi experiencia como mujer serrana desde las epistemes que la sociología y la antropología cuestionan, pero que deben estar para volverse presencia en la confluencia con el presente del individuo que vive diariamente este lastre en el espacio público de Lima capital.

En consecuencia, con el estudio sobre la idea de raza en *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* de Quijano, sitúo el análisis de Gonzalo Portocarrero sobre el efecto sociocultural del racismo en el Perú como una de las principales problemáticas que nos atraviesa desde el inicio de nuestra conformación como sociedad generadora de cultura en todos sus estamentos. El racismo es un fenómeno de índole histórico que en el caso del Perú tiene directa correspondencia con el devenir de nuestra evolución como sociedad, es decir que, si la alteridad tiene a su referente en la posibilidad de generar el encuentro de uno con el otro, es en la discriminación donde las jerarquías de un país como el nuestro, desde las clases dominantes que siempre se han impuesto sobre las mayorías, colapsan. En ese sentido, es pertinente el análisis de Gonzalo Portocarrero (2007) en su ensayo “Racismo y Mestizaje”, donde respecto a hibridación y pluralismo en este contexto sostiene que:

El intercambio cultural y el mestizaje implica superar la dominación étnica, el racismo. El derrumbe de los estereotipos que impiden el conocimiento personal, la intimidad, y que prescriben comportamientos para unos despóticos y para otros serviles. Es claro que la vigencia de un sentimiento igualitario crea una atmósfera de tolerancia y apertura que favorece la hibridación y el pluralismo cultural. Pero si el progreso económico es más rápido que la democratización el resultado podría ser una aculturación masiva. Del choque con occidente y la modernidad solo quedarían cenizas de lo andino. (p. 273)

Quinto Paradero

Accionar representando o representar performando: hacia una memoria ética y estética

En los actuales escenarios del Perú y Latinoamérica la performance ha puesto en acción imágenes y relatos de la más reciente memoria colectiva de los hechos más significativos del acontecer socio político que ha modificado los derroteros individuales y colectivos en sus medios determinados. Estas prácticas, sin embargo, toman preponderancia estética cuando la interacción de los creadores y espectadores tienen no solo coherencia y consecuencia, sino una indispensable participación ciudadana.

Siguiendo este axioma debo asumir una condición necesaria entre performatividad y corporalidad que si bien parte de presupuestos individuales -porque al poema primero lo subvierte el poeta- que se enhebran constitutivamente con el colectivo social, porque ese es su medio de creación y su finalidad hacia una representación, al margen, si fuera necesario, de las prácticas institucionales y totalitarias que detentan sus propios intereses. Para la actriz-performer, es decir en mi situación política y artística, lo que define mi performatividad de una forma de representación es que a través de ella mi cuerpo es puesto en acción de tal modo que se crea una identidad entre quien representa (el cuerpo como agente de experiencia) y lo que es representado. Así, en mi experiencia práctica, irrumpir el espacio público limeño desde mi condición política ciudadana tiene también un ethos como acción comprometida con voluntad de resignificar estados de violencia histórica de racismo y abuso de poder institucionalizado por los *mass media* y los actores políticos de mi país.

Esgrimir sin más pretensión que la de ser una entidad identitaria, identificándome en esa violencia segregadora, que, en vez de asumirla como culpa postrera, debo acondicionarla al presente desde una cualidad resignificadora alterativa. Seré más puntual, voy a retomar aquella eticidad minimalista para discrepar y reconstruir a partir de mi disenso con esta idea, y asumir una Acción Ética que me libere de ciertas referencias que reduzcan mi manifiesto artístico a meras tipificaciones académicas o vana nomenclatura con la idea fundante de instalar estos presupuestos en los intentos poéticos de mi trabajo, ya sea como un performer representando o viceversa, pero siempre metida hasta los huesos en mi forma de politizar mi arte, despolitizándolo si es viable esa dialéctica.

Dadas las nomenclaturas conceptuales a las que voy a remitirme seré específica en sostener un constructo conceptual híbrido en estéticas y planteamientos que me están permitiendo un acercamiento más sistemático al hecho de resignificar la alteridad del sujeto andino migrante, en el difícil trance de la autorreferencialidad inmerso en una historia individual-social de discriminación y desencuentro. En este sentido voy a referirme a la performance como un ritual signado en el quehacer mismo, en el accionar más que en la búsqueda de hallazgos inmediateistas. En necesario anotar entonces que para Josefina Alcázar (2005) la performance “no solo cambia de marco locativo sino, también el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras” (p. 15), es decir que mi labor se está instalando en estratos discursivos donde la condición económica y socio cultural de los peruanos es relacional y contradictoria, pero que la significación de mis acciones performáticas están fuertemente ligados a cada imaginario como un ente en plena auto revelación y resignificación de las alteridades incluso perturbadas por coyunturas políticas.

1. Antecedentes de la performance o una vuelta de tuerca a las raíces del arte-acción

Para la pertinente comprensión de la performance como fenómeno cultural estético que se inscribe en un proceso histórico es necesario cuestionar sus antecedentes formativos, en este sentido, como mirada preliminar hay que considerar que a la performance como medio artístico de ruptura le fue adecuado lo que los futuristas postulaban como medio expresivo para sus principios teóricos. Estos consideraban que era un lla-

mado fáctico a desacomodar al público para de este modo captar otro tipo de atención y comprensión no pasivos y por ende daban validez hasta al abucheo de un público vivo, activo y no complaciente. Era mediocre considerar a un público que solo aplaudía para complacer.

El teatro de corte sintético futurista lo que propugnaba era comprimir, ser exactos con los símbolos empleados. Así por el estilo sugerían condensar todo Lope de Vega en una sola pieza teatral. La premisa fundamental de los teatros futuristas era que el receptor se enfrentara a la idea de no entender necesariamente un constructo y, por tanto, cumpliera un rol de espectador activo en cuanto a la decodificación del resultado. Pretendían eliminar la técnica, sorprender al público abordándolo sin respeto.

La impronta era de un teatro nuevo, no solo de autor y de palabra, sino que una representación con vida propia, en el que se intentaba recuperar la valía semántica de la imagen antes que el artificio verbal de la palabra. A través de la yuxtaposición y del collage lograban los efectos requeridos y no se hacían mayores problemas con la cuarta pared que ya le daba otra dimensión a un público existente y activo. Eran de apreciarse los movimientos corporales que utilizaban desde el *staccato* que intentaban asemejar las rudimentarias formas de las máquinas. También gesticulaban de forma geométrica, arriesgando con el cuerpo creaciones de formas de cubos, espirales, etc.

Marinetti, en su famoso manifiesto de 1909 se inscribía en el activismo en el amor a la audacia, a la rebelión, a la energía de lo agresivo, al insomnio febril. Amaban la velocidad, el ardor, el lujo, la lucha. Valoraban la guerra, el patriotismo, el militarismo y despreciaban a las mujeres, como se referencia en su apologética forma de concebir su arte. Eran nihilistas hasta el extremo de querer socavar museos, bibliotecas, academias y destruir toda forma de moralismos. Esta impronta estética y política era agresiva y muy temperamental contra el pasado y la premisa era la energía vital que provenía de lo únicamente creativo.

En este sentido sustraigo la idea de no conformarme en los predicamentos políticamente correctos en mis perfo-poemas, que ya desde su consolidación están intentando desestabilizar al espectador con quien no necesariamente concuerdo. Si la idea primigenia del futurismo como un eje

transgresor de la performance era incluso disgustar un “público respetable”; mi idea fue que a partir de presupuestos éticos estéticos y políticos cuestionar ese lado dormido y complaciente de la sociedad limeña y peruana en general, que es aceptar un colonialismo impuesto hace más de 200 años donde una clase privilegiada se impone sobre otra invalidando a esta. Es decir, ir en contra de ese discurso alterativo descompuesto, para resignificar subversivamente desde la poesía otras formas de comprender estas cuestiones que nos acusan como sociedad todavía adolescente.

Otro antecedente importante en la conformación vital histórica del performance, es la del dadaísmo que nos parece relevante para la comprensión de lo que también se puede denominar Teatro-Performance en la posibilidad que, así como en el futurismo, lo considero como otro de sus antecedentes importantes. Esta vanguardia de raigambre contestataria subversiva extrapoló al extremo algunos predicamentos futuristas y generó otros nuevos asumiendo una plataforma creativa de una creación menos contaminante de academicismos castradores de la creatividad.

El movimiento Dadá es un movimiento que deviene de los excesos bélicos de la primera guerra mundial a inicios del siglo XX. Era un movimiento contestatario por naturaleza de raigambre futurista, que los emparentaba sobre todo la aversión a los efectos consientes e inconscientes de la guerra, sus taras, sus prejuicios y sus crímenes, donde los dadaístas incidían con una estética desproporcionada, intrínseca en el sentido natural de las acciones rebeldes de una generación cansada de una náusea generalizada, era una condición desarticular antiguas instituciones que la religión, la familia y el Estado habían erigido como baluartes de lo viejo y caduco.

Otro antecedente histórico de la performance y que me permite anudar los cabos de mi instalación es, sin lugar a dudas, el Body-Art (Arte del Cuerpo), que es un movimiento artístico y político que utiliza al cuerpo como emblema y soporte de instalación y acción. Considero importante destacarlo puesto que es un movimiento altamente político, contestatario; acogido por una selecta cantidad de artistas en su conformación y por un público específico. En estas intervenciones se expresaban de maneras muy sustanciales y divergentes, por ejemplo, los abusos implícitos y explícitos en contra de las mujeres, o bien en contra de aquellos disidentes del *establishment*. Como en el caso de mis presupuestos estéticos en fun-

ción a la denuncia que es implícita: el racismo y el clasismo en contra de la condición humana del migrante en la Lima capital.

En este sentido, mi plataforma de creación fue exploratoria asumiendo el desnudo desde los primeros tanteos que signifiquen la fragilidad de un cuerpo indefenso pero que denuncia y se atreve, sin levantar consignas ni ideologías; sino asumiendo la plena capacidad de denuncia y potencia de la condición humana, de mi condición de migrante en toda su intensidad creativa.

Si debo mencionar un referente histórico en el planteamiento escénico de Body Art, cabe mencionar por ejemplo a Vito Acconci, que en 1969 luego de una corta experiencia como poeta literario, decidió emplear su propio cuerpo como un verso viviente, en tanto se afanó en el trance artístico de un accionismo donde su propio cuerpo fuera imagen y objeto de cuestionamiento artístico, instalados todos en una galería con las convenciones requeridas de obra y espectadores distribuidos.

En este fabuloso derrotero me es preciso recordar la semblanza que Claudia Ruiz (2009) nos refiere sobre el arte de la performance en su texto *La asfixia en el arte de acción y/o en el arte de la performance*:

El arte de acción o el arte de la performance surgen a fines de los cincuenta principios de los sesenta, desde un marco ácido de carácter político social, tras la Segunda Guerra Mundial donde interminables secuelas marcaron en la memoria colectiva. En los años sesenta fueron una sumatorias de acontecimientos que produjeron malestares, como la crisis económica y social, la Guerra de Vietnam, la revolución del Mayo Francés y gobiernos oportunistas de turno. Complementando aquel aire bélico también aportó la aparición y desarrollo de las disertaciones de la liberación sexual. Son muchos los antecedentes de lo que conocemos hoy por el arte de acción. Desde los artistas de las vanguardias históricas, como los futuristas, la provocación y nihilismo de los dadaístas y surrealistas, dejando sus improntas en expresiones contra el arte tradicionalista, siendo claras referencias las exhibiciones no convencionales realizadas en el Cabaret Voltaire por Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara entre otros. (p. 5)

2. La performance en Latinoamérica: una apuesta en el trapecio entre el arte y la vida

Ven, conmigo ven, vamos por ancho camino.

Víctor Jara

Para una definición más amplia de mi trabajo, en este sentido, y definiendo la relación entre performance, mi ser actriz y el receptor, el otro, el público, voy a citar a Sylvia Molloy (1996), en *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, donde celebra la tendencia a explotar el recuerdo común y familiar que ocurre con frecuencia en la autobiografía hispanoamericana porque permite “captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad, de permitir que otras voces, además de la del yo, se oigan en el texto” (p. 68).

Siguiendo el hilo conductor de lo expuesto arriba ¿Cómo performar en Latinoamérica? Si consideramos que somos una región donde las construcciones sociales democráticas son continuamente intervenidas por irrupciones nefastas de racismos, fascismos, supremacismos dentro de sus mismas instituciones y núcleos familiares. Debo remitirme entonces a las formulaciones de Alberto Kurapel cuando en su Teatro-Performance, esgrime las posibilidades de romper los modelos y parámetros establecidos en el paradigma de la representación teatral; evidencia desde su origen, en el “texto espectacular de la presentación”, la marginalidad del creador, el exilio, el nomadismo, la derrota, la diversidad en escena, identidades y alteridad a través de lenguajes y signos rotos, desintegrados, fragmentados, para obtener el derecho de ciudadanía cultural y trascender con una narrativa escénica que interpretaba su condición.

En efecto, cuando Kurapel refiere al “texto espectacular de representación” se introduce en la práctica a resolver sus acciones performativas desde la representación performática, labor que asume como canales indiciarios para sostener su interculturalidad que se le ha sido negada. En mi propuesta el cuerpo y la representación toman las armas de la creación e irrumpen espacios urbanos con denuncias poéticas que buscan resignificar una alteridad justa que se nos ha negado a todos y todas las peruanas por más de 200 años.

Otro antecedente latinoamericano para lo que hoy se conoce como performance en México es la experimentación radical del artista chileno Alejandro Jodorowsky. Durante su estancia en México entre 1960 y 1972, Jodorowsky desarrolló el llamado “efímero pánico” que él mismo ejecutaba. Asistíamos entonces a una “fiesta-espectáculo” que rompía las fronteras disciplinarias. Para ajustar nuestro presupuesto creativo en cuanto a romper con las fronteras de la representación y las formas desde la deconstrucción de los andamios creativos de mi propuesta para recrear otro; asumo en mi investigación escénica el empleo de colores y formas que se contradicen desde la naturaleza de sus existencias, conjugar por ejemplo un vestido de la danza tunantera frente al mar, una fotografía de una parte del cuerpo irrumpiendo en una determinada parte de la ciudad limeña congestionada o teatralizar la danza de la Tunantada sobre una plataforma con escritos discriminatorios elaborados con tierra; son algunos elementos de encuentro y desencuentro, nunca de alineamiento hacia una poética de la alteridad en tiempos de profundo racismo y deslegitimación del campesino por el hombre de clase media alta de la capital peruana.

Dada la unidireccionalidad-bidireccionalidad autobiográfica de mi trabajo pues sostengo discursos familiares íntimos frugales que me han conformado como ciudadana y mujer en constante autoobservación, me sujeto a ciertos predicamentos estéticos del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol, desde lo que ellos consideran “documento escénico” a una serie de perfoinstalaciones que no son sino narrativas espaciales representacionales de ciertos momentos biográficos de la historia personal de los actores y actrices ligada profundamente a la historia socio política de su país natal y las provincias con toda la singularidad de sus tradiciones.

Mezclando videoarte, escenarios esculturales y textos incisivamente poéticos, este colectivo de la Ciudad de México desdibuja ficción y realidad, utilizando mecanismos que vinculan trabajo y vida para dar voz a momentos pasados por alto en la historia social y política. En El proyecto Tijuana, por ejemplo, el intérprete Gabino Rodríguez cuenta el experimento social de un hombre que aparece misteriosamente en un nuevo vecindario, con un nuevo trabajo de fábrica y una historia secreta. Los artistas del colectivo formulan preguntas como: ¿Qué significa la democracia en México hoy para unos 50 millones de personas que viven con el salario mínimo? ¿Qué esperamos de la democracia hoy? ¿Qué esperamos de la política más allá de la democracia?

Finalizando el siglo XX sucedieron una gama de acontecimientos en el campo artístico y político que han reacondicionado, desde una postergación a veces consiente, la dirección hacia el compromiso y responsabilidad política del artista. La posición del artista activa en la vida política del país (activismo) y las plataformas colectivas e individuales de resistencia han signado los derroteros de una parte considerable del arte escénico en América de sur, incidiendo en estas problemáticas como una forma de ser ontológica y dialéctica en su propia construcción ética. Por lo dicho anteriormente nos es posible recordar a las creaciones que han constituido los ciclos de Teatro por la identidad en Argentina, en los derroteros que las motivaron y en la impronta y respuesta que lograron. En las interacciones que lograron artistas peruanos como Ana Correa con *Rosa Cuchillo* en su andar performando para restablecer la memoria y reivindicar la búsqueda de Mamá Angélica y de su hijo siniestrado por la violencia política peruana. O, entre otras acciones performativas, las que conjugaron las acciones de artistas y creadores peruanos en contra del régimen miserable fujimorista y la ola azotada en el país desde la contundente convocatoria del Colectivo Sociedad Civil para la Lava de la Bandera y que lograron un impacto sin precedentes, desde un colectivo artístico contra un régimen dictatorial en el Perú.

3. La Tunantada: anudando una danza alterativa performática e histórica desde una mirada estética del arte acción

El director e investigador Miguel Rubio (2006, p. 245, 246) sostiene que los géneros teatrales coloniales quechuas sufrieron en su denominación y estudio un reduccionismo que los emparenta a las formas occidentales al ser tratados como “tragedias” o “comedias” por se sus genuinas características que se han edificado dialécticamente desde una teatralidad andina que nos impele a pensar y cuestionar los derroteros de nuestras propias dramaturgias. En el arte acción, que deviene de una estética euro centrista este reflujo identitario latinoamericano se ha ido posicionando desde nuestras danzas andinas que en un primer estadio cultural se fueron posicionando como mosaicos o cartografías de nuestra historia sincrética.

Desde estas premisas un primer aspecto que debo resaltar del estudio de la Tunantada dentro de la teatralidad del Valle del Mantaro, es el que refie-

re Jorge Luis Yangali Vargas, citando a Luis Millones que hace data de esta danza de origen Xauxa (Jauja), hacia 1725, como participación callejera de “actores naturales” caracterizado por cortesanos del imperio Inca. Es decir que, en este periodo histórico de lo que hoy se conoce como Tunantada ya se estaba considerando un espacio público como eje social de reconocimiento, una convención aceptada por todos los espectadores y una representación para ser accionada por un cuerpo de actores danzantes y un público (todavía privilegiado de asistentes).

En el arte acción, como mencionamos, una peculiaridad fundacional de hibridez con nuestra naturaleza colectiva para entender nuestros procesos históricos anticolonialistas fue la gestación del grupo como célula creadora, anteponiendo un teatro de ensamble interdisciplinario con presupuestos teóricos y prácticos del teatro antropológico exportado también de Europa, pero desde una gestación propia y universalista. Así lo considera Ana Correa Benites (2021, p. 84) al cuestionar su filiación al teatro colectivo “como un principio, como una actitud humanista que hizo sujetos a los actores y actrices que intervenían en todo el proceso de la obra de teatro”. En esta línea conceptual sostengo que las teatralidades peruanas devenidas de las organizaciones societales, como define Fidel Tubino (2015) tienen un arraigo estético en las danzas que representaban estampas o hechos históricos como ejercicios mnemotécnicos sueltos en plazas y cortes irrumpiendo espacios, performando acciones concretas de crítica social. La danza de la Tunantada, en ese sentido, tiene ese alto vigor escénico representacional disruptivo paródico enhebrado en una dialéctica histórica surgido desde las fauces del Virreinato en pleno siglo XVI.

Siguiendo este derrotero histórico de carácter didáctico en cuanto a la participación y la teatralidad de los corsos podemos ir delimitando qué lugar ocupaban conquistadores y conquistados y como sostenían sus participaciones en celebraciones de carácter monárquico y religioso. En este derrotero es que se van inscribiendo, en estos corsos, lo que poco después serán las primeras danzas genuinas donde se van dando estos entrecruzamientos de clases sociales, estas proto-alteridades en sus manifestaciones más primigenias.

Lo que voy a definir como una hermenéutica de la significación en función a la restauración mnemotécnica desde la performatividad de la danza en sí, que tuvo este proceso de crisis y ruptura cultural y que se refleja casi cabalmente, pero desde un sentido paródico en las danzas del centro del Perú, en este caso la que nos convoca y que es mi eje de representación antropológica teatral: La tunantada. Esta hermenéutica, como decía, en la conquista y dominio hispano tuvo una forma de representar un hecho histórico, o anudar desde aquellas teatralidades una parte importante para comprender el proceso alterativo peruano post colonia.

La posibilidad de ser incluido o incluir en el desfile, como vemos, tiene la función de articular socialmente a los diferentes grupos de una determinada comunidad, pudiendo ser algunos de estos originarios del lugar y otros –la mayoría– foráneos, aunque ya asentados en el mismo espacio geográfico. En lo fáctico, algunos de estos grupos habitan las periferias de la ciudad, pero en cuanto son convocados por la fiesta su inclusión es celebrada. No siempre se trata de grupos que se han territorializado en espacios físicos concretos, sino más bien en los imaginarios locales.

Como vemos, desde esta breve cartografía histórica, desde las voces de los cronistas e historiadores podemos asumir que la Tunantada tiene no solo un carácter de danza de la alteridad por su conformación histórica dentro del panorama identitario (de por sí fracturado) de nuestra sociedad, sino que se reestructura desde los estudios actuales de las artes escénicas como una danza sistémica performativa e histórica del Perú. De esta manera el personaje que me representa, está dentro de mi tiempo fáctico e histórico, es decir que la *Jaujina* desde sus acciones, es mi madre, es mi padre, es una transeúnte, una ambulante o, un obrero, un foráneo, que en definitiva tiene mi cuerpo, mi usanza y mi voz siempre en alteridad, en reconstrucción, en resignificación, en pleno intercambio y mutua valoración.

4. Notas sobre un actor performer limeño-jaujino: el testimonio de Herbert Contreras, un Cullucara de Lima Este

Mi performer Cullucara⁷ es un chuto danzante de primera línea e hijo del célebre chuto jaujino de pura cepa Francisco “Pancho” Contreras, migrante recio y Cullucara mayor que tiempo atrás, ya había colgado su huatrila,⁸ dejando para el futuro páginas inigualables de este arte “chuteril” y que forjó la primera generación de tunaneros “Asociación Cultural Auténticos Amantes de la Tunantada” desde 1997 en el distrito de Santa Anita en Lima. Como líder de la cuadrilla de “Cullucaras Huaujicunas”, es decir de los chutos representativos y titulares que fueron bautizados en el mismo Jauja un 25 de enero, Herbert es consciente del legado que porta en su cuerpo, en su danza. Desde cada ensayo, cada detalle minucioso que toda la cuadrilla debe preparar para que las instalaciones de las representaciones en el espacio público tengan ese carácter tradicional en tanto no se descuide ni un solo distintivo de cada vestuario, ni un solo movimiento coreografiado, ni mucho menos se desvirtúe la naturaleza ficcional de cada personaje.

Para la “Asociación Cultural Auténticos Amantes de la Tunantada”, me comenta Herbert, un ensayo significa ir adquiriendo la destreza coral y grupal para narrar desde la tunantada la historia de cómo los Xauxas se fueron haciendo un pueblo donde las diferencias se respetan y conviven finalmente en una eterna comparsa. Cada personaje es más que un mero personaje, es un danzante actor que baila y representa con el cuerpo a la vez que una forma de idiosincrasia, una manera de presentarse ante la sociedad compleja que devino de la colonia española y la oriunda nuestra. Así, nos relata Herbert, un Tucumano Argentino es un actor que asume su performance de foráneo, pero no de extranjero, e instala una danza alterativa que viéndolo desde el canon dancístico podríamos estar ante la fusión nada gratuita de un paso triple que parte de un tango y un huayno lento tradicional (chonguinada); es decir no hay ruptura en su performance sino encuentro hacia otra acción. El Chapetón¹⁰, es el personaje que por su naturaleza representa al español colonizador, pero es

⁷ Cara de palo.

⁸ Pantalóneta ancha similar a la de los arrieros, parte de la vestimenta del chuto.

⁹ Hermanos cullucaras.

¹⁰ Adjetivo con el que se denomina al español de la colonia.

necesario afirmar, dice nuestro performer cullucara, que este español no está imponiendo sino solo su danza, y es una fusión entre la gracia y la exageración bien acompasada, una elegancia que linda con la pantomima de un performer y no con la de un actor solamente, es decir que hay de entrada una forma de no estereotipar al personaje que no solo baila sino que está representando acciones desde una danza tradicional.

El chuto tiene un elemento bufonesco en la tunantada que da la cuota particular en cada cuadrilla de tunanteros y en la “Asociación Cultural Auténticos Amantes de la Tunantada” la tradición señala a la historia personal de cada integrante estable del conjunto. La cuadrilla de Cullucaras es una performance tradicional que se instala a mitad del recorrido de la comparsa por la ciudad, donde se muestra la filiación de estos personajes con toda la población, es el hereje, el proletario, el ambulante socarrón, que en un determinado momento, me cuenta emocionado Herbert, instala un escenario improvisado dentro de la representación misma y performa, si accionar es lo mismo una escena significativa de su cultura barrial, en este caso la pandilla chuteril de Herbert representa la ofrenda a los compañeros danzantes fallecidos por el covid-19. En esta intervención que linda entre lo teatral y performático los Cullucaras se van desvistiendo de sus prendas más representativas y beben entre ellos su Huajay Cholo¹¹ y representan una escena dolorosa y de respeto por la partida de los camaradas de la cuadrilla, pero siempre risueños y optimistas, ante este suceso los demás danzantes solo circundan con sus movimientos neutrales la acción performática tradicional representada.

Con cinco premios en Lima Metropolitana como mejor comparsa en los concursos que cada año realiza La Asociación de Instituciones Tunanteras Residentes en Lima (ADIT), Herbert Contreras es el hijo de migrantes danzantes de la tunantada tradicional jaujina que ha sobrevivido a los embates a la modernidad capitalista y se ha instalado dentro del imaginario colectivo tradicional y provinciano como un creador de su cultura, consciente de su propia limeñalidad provinciana pero de arraigo fuerte y artístico con su pasado y presente que es de ser un artista performer tradicional gestor y difusor por excelencia de la danza de la tunantada en Lima capital.

¹¹ Trago corto tradicional jaujino que hace llorar.

Sexto Paradero

La instalación como arte acción en espacios públicos

Asumí mi labor investigativa desde preconceptos teóricos y prácticos para ir anudando brechas, tejiendo márgenes, oscilando teoremas, rompiéndome el cerebro con nuevas fuentes y otras luces, antiguas tempestades y viejos pero muy sabios desconciertos. No fue sorpresivo mi cualitativo salto al concepto que me conforma ahora: “una perfo-instalación de cuerpos migrantes”; ya la instalación se estaba apoderando de mis presupuestos todavía semánticos y adolescentes respecto a lo práctico. Debía explorar. Y esa exploración me condujo inexorablemente a la instalación y su conformación practica e histórica dentro de mi trabajo.

En este derrotero, entonces, asumo a la instalación como una manifestación artística atravesada por distintas prácticas —video, teatro, arquitectura, pintura, escultura, etc.— y que necesariamente se sirve de la relación con el entorno como elemento significante de toda representación que la sostiene. En este trance, no habría forma de establecer con objetividad lo que constituye una instalación. Diríamos, por ejemplo, que estamos ante un tipo de arte que no acepta la concentración en un objeto en confluencia de asumir las relaciones entre varios elementos o de las interacciones entre estos en determinados espacios puestos en consideración para una creación. Asistimos entonces a una forma de labor artística que no se centra en determinado objeto sino en la posibilidad de los elementos que confluyen es ese para su determinada representación y por ende significación.

Como he afirmado más arriba, en un espacio público una performance cruza sentidos con la vida misma en toda su cotidianidad, así por el estilo, la protesta, los festejos populares, las fiestas y procesiones religiosas son altamente explotables para los objetivos que un performer quiere atribuirse. El arte acción, puntualicemos, en espacios públicos siempre estará en competencia con los elementos significativos previos, arraigados en el entorno. Es preponderante asumir, también, que, para el arte callejero en general, la ciudad no será solo unas salvapantallas, ni su arquitectura un dispositivo escenográfico, por el contrario, el espacio público se convierte en un ámbito escénico, como una manera plurisignificativa de instaurar espacialmente las relaciones entre el performer y el espectador.

La instalación como arte acción en espacios urbanos es escritura en marcha y crítica de lo urbano considerado como la matriz de los guiones en que nos movemos y que en mi trabajo se sostiene en la fragmentación semántica de sus partes corporales que significan restos de identidad representada en espacios ya irrumpidos por la violencia política estructural de la ciudad capital en la que me ha tocado vivir y aprender a ser ciudadana. Toda esta fragmentación corporal simbólica subalterna en una dialéctica con la territorialidad real impuesta en función a mi denuncia política.

Las encrucijadas —que en definitiva Lima está abordada por encrucijadas dada su conformación dinámica e informal histórica— es un espacio complejo, que requiere de un tipo de instalación creativa puesto que el artista se incorpora a la dinámica del lugar, irrumpe en este espacio transformando su forma cotidiana (Perea, 2011). Así entonces puede apreciarse en mi acción escénica en determinados espacios públicos limeños lo dislocado en tanto a la velocidad o ritmo impuesto por la ciudad y sus engranajes y mi cuerpo y acción siempre en función al ritmo de mi danza La Tunantada que en una re-significación sostengo como el tempo del migrante desde mi instalación.

Sitúo también en la plataforma de mis instalaciones a las encrucijadas. Al respecto en el texto *Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar*, Perea (2011) sostiene lo siguiente:

Las encrucijadas nos hablan de hibridaciones, combinaciones y entrecruzamientos, puntos de contacto entre el artista, el entorno y la gente, que permiten que los artistas se ubiquen en los intersticios, en los pliegues entre el arte y la vida cotidiana; lugares propicios para el encuentro y la participación activa de los espectadores. Las encrucijadas son un espacio complejo, que requiere de un tipo de planteamiento abierto puesto que el artista se incorpora a la dinámica del lugar, irrumpe en este espacio modificando su forma cotidiana. (p. 4)

¿De qué manera la Instalación como elemento práctico cataliza mis signos y símbolos en función a encuentros y no a rupturas en los espacios públicos limeños intervenidos? ¿Cómo se mimetizan los espacios intervenidos con las personas sorprendidas y los símbolos que se organizan en la interacción de mi poética en función a mis objetivos planteados?

¿Estoy en la construcción de una poética de la integración migrante? Y así no podría concluir con mis indagaciones, porque en principio me he de ocupar del espacio permaneciendo en él. Como un aura que me refracta ante el hecho de accionar para transformar, instalar, construir, modificar, des-anudar, situándome siempre en intersecciones, recorriendo, modificando, cruzando, trastocando, abordando, refundando, poetizando siempre poetizando.

Entonces me instalo (de instalar otra instalación, la corporal, la mía, la social, la individual) justo allí, donde la presencia de la vida a los vínculos y define en la esperanza creadora nuevas posibilidades de cambio y transformación. Genero intercambios. Decía Merleau-Ponty (1993) que: “El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema” (p. 435).

Es claro entonces que, cuando hablamos de instalaciones, estamos ubicados en un concepto abierto de arte, entre el cuerpo –como es mi caso– como una modalidad contemporánea del arte acción, es decir que instalo mi cuerpo pensante y luego, inmediatamente soy. En aquel espacio que contiene mi obra o es en este caso el soporte de la obra, como lo es la tela en un cuadro al óleo, o la madera en una talla tradicional. Yo expreso en este espacio mis ideas y sentimientos, y para el logro de este objetivo me valgo de múltiples técnicas en mi intervención, que, aunque parten de presupuestos escénicos, siempre están en función a hibridarse. técnicas de antigua tradición o técnicas más modernas como el collage, la fotografía o el video, así como de todo tipo de objetos encontrados, ensambles, textos, sonidos y demás posibilidades.

Lo que es fundamental, sostengo con cierto temor a equivocarme, que la idea de instalar, se trata de un espacio tomado de la arquitectura urbana, que el artista transforma con una intención estética y comunicativa. Y puedo equivocarme en el sentido de que haya un artista performer en el total solipsismo, y este presupuesto es todavía a saber incongruente por la naturaleza misma de las cosas que las sostienen. El espacio en este caso será siempre un ente expresivo, que demanda de los espectadores una actitud más participativa.

El espacio, se transforma entonces en un eje de circulación para el espectador, en un vacío significativo, en un trayecto que el transeúnte usuario definía a voluntad, ahora desde la acción del artista este espectador logra nuevos derroteros en los mecanismos de su conciencia y de su corporalidad. Pero nada de esto es posible si no hay una voluntad ética creadora por parte del artista en el derrotero de instalar, de tomar todo lo circundante en el tiempo y el espacio y considerar, finalmente, como sostiene Gustavo Cerati “Todo me sirve, nada se pierde, yo lo transformo”.¹²

1. La virtualidad en tiempos de pandemia: creando una ética o maquillando una estética

No hay excusas para no tratar de ser originales a la hora de servirse de los tecnicismos de la virtualidad, para poner en manifiesto tu labor estética y política. Que no podamos estar en cuerpo presente, en tiempo justo y con el material definido a la hora de los loros, no quiere decir que voy a dejar de retratar a la realidad, poetizar aquella circunstancia con la esencia concreta y directa de mi voz. ¿Editar? Editar también puede ser una forma de incendiar la distancia, la flojera, el sector cómodo burgués de nuestro lado de la pantalla. Editar tu obra, tu voz, tu poesía escénica, en tiempos de pandemia, es una inmersión en un presente distópico donde yo soy la subversiva antipoeta, como decía Nicanor Parra, que se servirá de lo imposible para convocar a la belleza en un sortilegio de honestidad y valor.

Encerrarte en un espacio propio cuando afuera la tiranía del consumismo humano, de la depredación cristiana, del capitalismo pandémico al extremo de *Leviatán de Hobbes*, ha aflorado en su más alta cepa mortal y juega a aislarnos y clasificarnos hasta el encierro mismo, aquel que el imperturbable Foucault denunciaba como prácticas de la biopolítica, es que me instalo en mi panóptico creativo y confabulo contra el sistema y me veo creando, sosteniendo, hibridando, conciliando, anudando, antiguas formas de inventarme, como el primer hombre o mujer (porque también ese estadio pudo ser matriarcal) ante el fuego pensando su primera estrategia de cazar y de no perecer.

Recuerdo que María de los Ángeles de Rueda (2012), en su artículo “Cuerpo, arte y tecnología” escribía que:

¹² Canción “Magia” del Álbum Fuerza Natural del año 2009, Sony.

Las artes contemporáneas se mezclan, hibridan sus formas, materias o métodos y usan, mencionan y simulan el cuerpo. Acciones y performances, danza, teatro, música, gesto plástico, audiovisual-movimiento, digitalización, virtualidad, interactividad e interconectividad: un conjunto mixto, impuro, mezclado que hace aparecer el cuerpo como materia básica, como referente indiscutible, como dispositivo central. (p. 18)

De esa hibridación práctica es que puedo dar fe de la consumación de algunos logros y muchos fracasos en la creación de mi voz personal para que no se pierda entre el barullo tecnológico de la virtualidad, que no se ahogue la poesía entre efectos y artificios chirriantes. Si todavía me sujeto a la idea de no ser un animal interconectado como aquel “perrobot”¹³ de *Black Mirror*, conectado a uso y abuso de la auto destrucción de la comunicación, es que tengo en mi espacio de creación como política incorrecta la de reusar, los objetos más sencillos que guarda la memoria. Y en cuanto a acercarme a un espacio público en estos tiempos difíciles, se trataba solamente de no ceder ante el rose de los cuerpos que, aunque separados por edicto sistémico, están siempre en confluencia.

Séptimo Paradero

Jorge Eduardo Eielson en el modernismo de una corriente poética de la fragmentación

La vida y obra del artista peruano Jorge Eduardo Eielson, multidisciplinario, extraterritorial y subversivo en el tratamiento de sus propuestas, es aún más personal en su faceta literaria cuando emplea la palabra no como signos referentes, sino como piezas sígnicas semánticas que se nutren del silencio para configurar la existencia posible de nuevos o antiguos reinos, o universos multívocos. Este es el caso de *Noche oscura del cuerpo* (1955) que surge en pleno proceso vivencial migrante del poeta hacia Europa; en Lima quedaba el Perú de los 50 con su influjo modernista segregador, aquella migración del campo a la ciudad que no solo le daría a Lima capital un dinamismo distinto al de su conformación, sino una explosión demográfica que agravaría la crisis económica, social y política de todo el país.

¹³ Personaje del capítulo Cabeza de Metal de la serie *Black Mirror* del 2019, producido por Netflix.

Es importante indicar que, para la presente investigación, mi análisis se remitirá a uno de los poemarios más elogiados dentro de la producción de Eielson, me refiero a *Noche oscura del cuerpo*, texto producido en 1955, dentro de un grupo de poemas denominados todos como *Poesía Escrita*. El libro se ubica en lo que muchos estudiosos reconocen como un segundo período de producción en la obra del poeta dentro del contexto histórico y cultural en que se inscribe la Generación del 50, generación de la cual Eielson participa activamente. Una de las razones de su impronta poética para mi presente investigación es la de su actualidad constante en toda sociedad donde el carácter fragmentario de sus componentes: sociedad, ciudadanos, instituciones, leyes, símbolos afines, se encuentran alterados por una violencia de la negación y la enajenación capitalista neoliberal que los subsume en el racismo, la indiferencia y el fascismo. La formación estética de este poeta peruano miembro de la generación de poetas del 50 es causa y efecto de un periodo de entre guerras donde la omnipotencia imperial del Estado fascista socavaba los cimientos de las democracias europeas, las instituciones eje como la familia, el estado, la educación, la cultura eran severamente arrasadas por la intolerancia y la supremacía del más bárbaro en detrimento de todo proyecto de modernidad o civilización.

La asunción del fracaso de la obra cultural modernizadora implica la pérdida de todo aquello que pudiera otorgar cierto sentido a la existencia del hombre. El sujeto es obligado a reconocer que la única opción es la del retorno a lo natural, lo primigenio, que debe limitar el alcance de esta cultura que se ha ido tornando cada vez más opresiva y exigente. Situación que se traduce a nivel artístico en muchas de las obras de hombres y mujeres que, como Jorge Eduardo Eielson, alcanzaron madurez en el contexto de los años 50 y 60, y que, de manera particular, se hace tangible en los poemas de *Noche oscura del cuerpo*.

En adelante me referiré al texto en cuestión de Eielson como NOC (*Noche oscura del cuerpo*). NOC se compone de catorce poemas cuyos títulos repiten invariablemente el sustantivo cuerpo modificado por un adjetivo o un sintagma preposicional; de este conjunto de textos, *Cuerpo anterior*, *Cuerpo secreto* y *Último cuerpo* se presentan como escenas que delimitan y secuencian las etapas del viaje del cuerpo a través de la propia materialidad - cuerpo como viajero y, al mismo tiempo, como sendero - hasta alcanzar

la unión cósmica o unidad corpórea universal. NOC, es un poemario de compleja factura, un nudo poético en el que confluyen una serie de tradiciones literarias, filosóficas y artísticas que van desde el trílrico César Vallejo y el simbolismo francés, pasando por el budismo zen, el neoplatonismo, la medicina oriental, hasta incluir técnicas pictóricas y cinematográficas. Estos múltiples elementos se integran y quedan fusionados al servicio de otro discurso mayor y predominante, el poético-místico, en franco diálogo intertextual con *Noche oscura del alma* de san Juan de la Cruz. Es pertinente señalar la intrínseca relación que guarda con la obra del poeta santo, que acaso su epígrafe ya enuncia una primera dicotomía umbilical dada su matriz de invención:

... era cosa tan secreta
que me quedé balbuciendo,
toda ciencia trascendiendo

En este sentido, la metapoética que surge de la enunciación del epígrafe es el marco referencial con que se erigirán los catorce cuerpos - poemas, ya no hacia una reconciliación con el Dios cristiano, pues ese escollo damos por sentado superado; sino la reconstitución de cada cuerpo en función a la ciencia que las precede y que desde un sistema cerrado simbólico personal, le ha costado al poeta peruano abrir una plurisignificación donde cada sistema vivo u onírico gozan de una dialéctica propia, es decir que se inscriben sin pretensiones, universales.

Así las cosas, en esta peculiar y denodada travesía me serviré de algunas claves de lectura donde pretendo evidenciar que el poemario de Jorge Eduardo Eielson puede estructurarse siguiendo el dominio de *La semiótica de la significación* de Umberto Eco (1976) donde el signo tiene carácter dinámico y en el derrotero de analizar las distintas modificaciones que se producen en el sistema de signos dentro de la semántica de NOC. Esto me lleva a reemplazar el concepto de signo por el de función sígnica, que es el resultado de la interacción de distintos códigos. No obstante, una *unidad de expresión* puede relacionarse con distintas *unidades de contenido*, considerando esto último también como eje de investigación hacia mi práctica escénica, pues naturalmente se dará la articulación referente de disciplinas artísticas desde el dominio de la semiótica dentro del marco estructuralista del que Eco se nutre, donde se propone, por ejemplo, que:

un signo no es una entidad semiótica fija, sino más bien una confluencia de elementos independientes (provenientes de dos sistemas diferentes de dos planos diferentes —expresión y contenido— y un encuentro basado en la correlación codificante”. (pág. 114)

1. Noche oscura del cuerpo o una red de funciones sígnicas performáticas de influjo universal introspectivo

En la función operativa del creador, tanto el lector como el autor forman parte del marco generativo del símbolo en función al texto de NOC. En este sentido, para Umberto Eco, que, si bien difiere de la hermenéutica y de la estética de la recepción, dado que defiende un “ahistoricismo” (es decir que es ajena a su historia) en la producción y en la recepción de símbolos, privilegia la función del lector como primer receptor-público que debe conjeturar la valoración correspondiente.

A continuación, voy a plantear una serie de interpretaciones prácticas que he denominado como resignificaciones de los perfo-poemas de NOC, que si bien es cierto los estoy receptionando —como lectora— en su valía primera de texto poético, a través de un proceso metonímico de cada verso planteado, están sujetos a diversas funciones sígnicas que tienen como plataforma evocativa y sensorial hacia mi práctica escénica —la instalación performática de un cuerpo en un determinado espacio— cual viajera de la palabra y su primera función referente hacia la deconstrucción de su forma disciplinaria en posibilidades multidisciplinarias esenciales a partir de cada verso de NOC que me sea propicio.

1.1 Cuerpo anterior

El texto del poema que comentaré es el siguiente:

- A. El arco iris atraviesa mi padre y mi madre
- B. Mientras duermen. No están desnudos
- C. Ni los cubre pijama ni sábana alguna
- D. Son más bien una nube
- E. En forma de mujer y hombre entrelazados
- F. Quizás el primer hombre y la primera mujer
Sobre la tierra.

1.1.1 Modelo de lectura

Para el análisis del poema voy a proponer una lectura que considere la remisión de los versos a múltiples referentes —*unidades de contenido*—. De esta función semiológica se irán constituyendo las diversas unidades significativas (llamadas también desde el planteamiento de Eco (1976) *unidades de expresión*. Término que tomaré prestado para ensayar mi análisis respectivo. En conformidad con esto postulo que la primera unidad de expresión formada por los versos A y B refiere al “desprendimiento natural”.

El arco iris atraviesa mi padre y mi madre
Mientras duermen. No están desnudos

El desprendimiento que tiene en la figura del Arco a una divinidad protectora del Inca en la cosmovisión andina como un fenómeno multicolor y es referenciado en las mitologías como un acontecimiento complejo, que se sitúa como una deidad bipolar relacionada con las fuerzas pares que dominan al cosmos. La figura bipolar paterna-materna conforma mi naturaleza protectora natural. La idea del sueño no como fenómeno inconsciente sino de reposo de alivio de descanso en la frugalidad hogareña. La figura materna se impone desde una máscara que no llora, sino que desprende rayos de arcoiris rojos. La desnudes en el segundo verso tiene como primer referente a Eielson desnudo.

Ni los cubre pijama ni sábana alguna
Son más bien una nube
En forma de mujer y hombre entrelazados
Quizás el primer hombre y la primera mujer
Sobre la tierra.

En la segunda unidad de expresión que conforman los versos C, D, E, F constituyen en su conjunto el predicamento de “La primera comunión”. De esta manera se van constituyendo las diversas unidades significativas en esta unidad de expresión cuando tácitamente el poeta nos abre el panorama de una comunión original no cristiana necesariamente, pero que en la cultura andina sí tiene su filiación de raigambre pagana, donde la música y las danzas auguran y bendicen la primera unión del hombre y la mujer como seres procreadores de una familia.

La composición disruptiva de la nube en el verso D, alude a esa primera condición natural preexistente del amor, la razón de ser hombre y de ser mujer sin los estereotipos de la falsa modernidad. En este sentido la diversificación a la que Umberto Eco alude como *pluralidad de significados que conviven en un solo significante* funcionan como doble referente para abrir una ficción autónoma al yo lírico y otra de sensorial plástica en cuanto a hombre y mujer entrelazados.

1.2 Cuerpo en exilio

El texto del segundo poema que comentaré pertenece al cuarto poema titulado:

- A. Tropezando con mis brazos
- B. Mi nariz y mis orejas sigo adelante
- C. Caminando con el páncreas y a veces
- D. Hasta con los pies (...)
- E. Me duele la bragueta y el mundo entero (...)
- F. No tengo patria ni corbata
- G. Vivo de espaldas a los astros
- H. Las personas y las cosas me dan miedo

1.2.1 Modelo de lectura

Para la comprensión y adecuación de estos versos voy a partir de un proceso metonímico para así llegar a la definición más cercana a mis posibilidades de representación escénica. Vuelvo a incidir que, como sustenta Eco en su tratado de semiótica general estamos ante un sistema de significación de múltiples significados desde un solo referente, es decir que puedo ajustar mis interpretaciones sin variar el fondo poético de la obra.

La primera unidad de expresión de este texto poético lo conforman los versos A, B, C, D, que tienen como unidad significante a “la alteridad original”. En el intertexto podemos situar al yo lírico del poeta errante, que está en movimiento, que está migrando contra naturalmente fuera de toda norma instaurada. La fragmentación a la que alude Eielson sentencia lo que había expuesto anteriormente como una cartografía corporal

de las sensaciones físicas del alma, pero que no siempre son espirituales per se. De esta fragmentación he tomado la idea de ir construyendo una alteridad quebrada en fragmentos en otra que tenga un derrotero común, sino que a veces no serán mis pies los que me conduzcan hacia la comprensión del otro, sino otras partes que me ayuden a encontrar una manera más sincera de franca comunicación: tropezando con mi nariz y mis orejas sigo adelante.

Paso en este análisis a la segunda unidad de expresión del texto poético que está determinado por los versos E y F; que en un sentido etimológico tiene como alta unidad significativa al sustantivo patria y del cual en su conjunto expresan “el dolor del otro”, como una posibilidad inabarcable. La patria fue en la vida del poeta peruano un estigma que solo conducía a la discriminación de lo diferente, de lo extranjero. Sin embargo, en el verso A, la condición apátrida del poeta logra empatizar con el destinatario común de toda la unidad de expresión del poema en su conjunto. La alteridad es evidente y sensorial porque le duele el mundo entero.

En los versos G y H del texto en cuestión, se sucede una hermosa metonimia de plástica impredecible, tiene como unidad de expresión a la “Resistencia y adecuación” porque puedo afirmar que voy con los astros y me impulsan a donde voy y así estoy viviendo en una alteridad simbólica de asumir a lo foráneo como elemento natural que me conforma, aunque las personas y las cosas siempre serán un enigma por descubrir.

1.3 Cuerpo multiplicado

El texto preliminar del tercer poema de NOC que analizaré corresponde a

- A. No tengo límites
- B. Mi piel es una puerta abierta
- C. Y mi cerebro una casa vacía (...)
- D. Mis brazos y mis piernas
- E. Son los brazos y las piernas
- F. De un animal que estornuda
- G. Y que no tiene límites (...)
- H. Soy uno solo como todos y como todos
- I. Soy uno solo.

1.3.1 Modelo de lectura

Para definir la primera unidad de expresión del presente texto poético parto por desentrañar la función disruptiva de los versos de NOC en cuanto a abrir nuevos campos de encuentro de significados que no se nutren solo de un referente totalizante. En consecuencia, los versos A, B, y C, se distinguen con la unidad de expresión que invoca a “El aprendizaje del otro”, porque los límites para el contacto y el conocimiento de lo que me es desconocido o agresivo esta justamente en la cualidad de aceptar y aprender del otro. El verso C hace alusión directa a la condición de aprendiz desde lo inusitado de su predicación.

Los versos D, E, F y G, de *Cuerpo multiplicado* se inscriben dentro de una figura de raigambre surrealista, donde los significados pueden ser múltiples, pero que en la unidad de expresión se refiere a “La solidaridad del viajante”, porque son los brazos y las piernas los elementos más representativos del esfuerzo que se dedica a una labor artesanal, popular. Recordemos que la Lima de Eielson de los años 50 ya estaba siendo atravesada por el auge migrante que la da a Lima un dinamismo de animal que estornuda y que no tendrá límites y que en esa razón se fundamenta la solidaridad consiente en los actos del migrante para subsistir. Aquella solidaridad que no tendrá nunca límites.

Finalmente, en los versos H, I, del texto poético asumimos como unidad de expresión a “La unidad alterada ideal”. Si bien este verso pone en relieve el engrandecimiento de la condición humana por causa y efecto de aquella desintegración ala se está sometiendo; no deja de ser perfecta la metáfora que cumple en lo que decía Federico García Lorca respecto a la función misma de esta figura proverbial de la poesía: juntar dos mundos antagónicos.

Octavo Paradero

Composición y descripción estética del hecho escénico

Un perfo-poema es un ente construido de alteridad. Una forma informe que se debe construir desde la coherencia que nos da la bendita incertidumbre. Un ente resignificador, que entraña historia, que se inscribe en estéticas, que se sustenta en lo político del arte acción para luego renom-

brarlo, reinventarlo, desbaratarlo, encubrirse en otras tendencias, en otras posturas que finalmente puedan valerse de una didáctica. Por ello, un perfo-poema también puede y debe ser usado en la educación artística para fines pedagógicos de formación estética tanto del docente como del educando. En este sentido, un perfo-poema en el espacio educativo sería algo así como lo que define el docente y pensador Henry Giroux en su pedagogía crítica, llevado desde mi impronta, en una revelación del cuerpo hacia la alteridad solidaria y crítica en los espacios pedagógicos. Esto último sugiere más investigación.

Un perfo-poema es también un cuerpo violentado, una historia negada, una memoria socavada, en lo que atañe a mi presente investigación, es un cuerpo hecho de poética y acción que busca resignificar a la alteridad desde espacios públicos. Los cuerpos que conforman los perfo-poemas surgen de indagaciones sentipensantes, en el sentido de organizar sensiblemente los presupuestos que la misma cotidianidad me brinda. Un perfo-poema no busca moralizar, sino mostrar un hecho, deconstruir y proponer. Así cada cuerpo es una pulsión de mi memoria, de mis primeras frustraciones, de mi memoria política en formación. Su estética en formación se conforma de lo interdisciplinario, lo liminal, o de aquellos entrecruzamientos de experiencias vitales artísticas.

1. Primer perfo-poema: Cuerpo Anterior

Cuerpo Anterior es el estado escénico construido en reminiscencia a la presencia de mis padres. Se nutre consiente e inconscientemente de la estética Eielsoniana, desde el empleo plástico del rostro, los hilos rojos que se proyectan desde los ojos de la mascar simboliza las confluencias con otras vertientes, los nudos que no sujetan sino amplifican sus presupuestos conceptuales. Es el tránsito por la semilla de mi memoria.

1.1 La madre redentora purifica con sus lágrimas el espacio ritual

La máscara tradicional jaujina representa a mi madre como presencia femenina, los hilos son lágrimas o cuerdas de un arpa (instrumento principal de una orquesta tunantera) que suenan en un huayno típico de mi tierra.



Figura 1. Máscara liminal¹⁴

1.2 Padre e hija en una acción alterativa

La máscara tradicional de la tunantada representa al hombre común andino desde el cuerpo instalado de mi padre. La danza representa la transferencia de valores y costumbres que trascienden en el tiempo desde el prolegómeno de una manifestación cultural andina de la alteridad: la Tunantada.

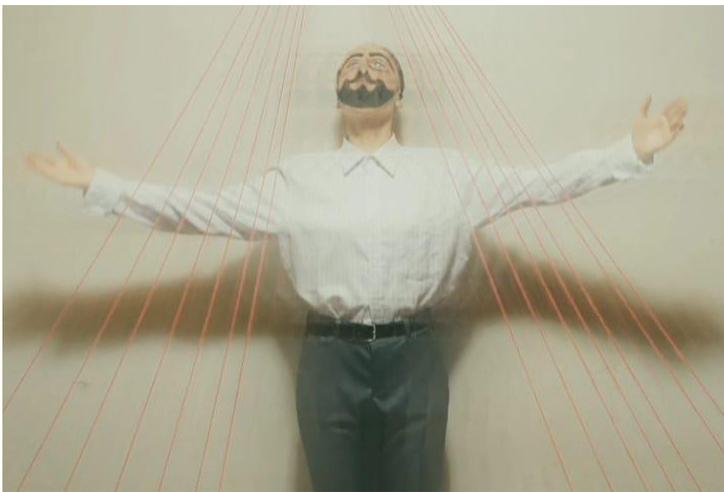


Figura 2. Cuerpo Anterior

¹⁴ La fuente de esta y todas las demás figuras se encuentra en el listado de referencias de figuras, al final de esta investigación.

1.3 La tunantada: danza de la alteridad

Cada uno de los personajes representa un fragmento de mi historia familiar, en una comparsa costumbrista, cada 20 de enero en Jauja.



Figura 3. Captura de pantalla del videoclip “Tierra de Tunantes” de Carmen Gutiérrez

1. Segundo perfo-poema: Cuerpo Melancólico

Cuerpo Melancólico surge de la necesidad de procrear la alteridad en su más alta forma poética, como lo aprendía del cine, otro lenguaje artístico del que nutro mis hechos poéticos: la imagen de Gregorio, del Grupo Chaski, llegando por primera vez a Lima y pactando su amistad con el único ser que lo recibió con amor, el mar limeño. Al pequeño Iván del gran amigo Tarkosvky, conjugando su amistad para siempre con el mar desnudo él, recorriéndolo en un gesto de complicidad sin precedentes. Así, en Cuerpo Melancólico lavo con las aguas del mar, que finalmente son las aguas de mis ríos serranos, toda esa nostalgia y se vuelve esperanza y encuentro. El sujeto andino llega al mar, símbolo de encuentro, y ofrenda su identidad representada a través de la significación de su usanza para confluir en el “otro”.



Figura 4. Personaje femenino de la tunantada en el mar limeño.
Cuerpo Melancólico



Figura 5. Escena final de Cuerpo Melancólico

2. Tercer perfo-poema: Cuerpo Fragmentado

Cuerpo Fragmentado es en mi exploración la primera experiencia que tengo como performer política en mi ciudad Lima, porque Lima, ahora lo comprendo es también mi ciudad. A partir de esta fragmentación donde voy esparciendo restos de mi cuerpo, irrumpiendo espacios, resignificando aquellos donde el sujeto andino está contrayendo su presente, espacios alterados con propaganda política racista, clasista, con alienación consumista, pero también con esperanza, con dignidad y nostalgia. Por tanto, se aborda un espacio de alta alteridad política: la Plaza San Martín, para cuestionar la fragmentación social en el Perú.



Figura 6. Cuerpo Fragmentado



Figura 7. Irrupción en la Plaza San Martín

3. Cuarto perfo-poema: Cuerpo Desbordado

Cuerpo Desbordado, es una intervención de arte acción dirigida hacia un espacio público, pero que, por cuestiones de espacio y tiempo, se plasmó en una primera etapa. De la voz política de las calles, del compromiso que apela a un artista del arte acción es que fui construyendo un lienzo donde se entrecruzan cuerpo, teatralidad, elementos visuales y composición total. Todos los elementos en este cuerpo empleado son producto de la realidad política y coyuntural de mi país. Pero debo también decir que parte de la reivindicación de los derechos de las mujeres proletarias migrantes de Lima y el Perú. Así nace Cuerpo Desbordado. He ahí su función.



Figura 8. Espacio intervenido: entrevista a Silvia



Figura 9. Secuencia física: paisana Jacinta. Cuerpo Desbordado

Los testimonios se convierten en objetos políticos significantes. Se emplea el lenguaje corporal, documentación fílmica y sonora para deconstruir un fenómeno social. El programa del imitador Alfredo Benavides toma una presencia disruptiva violenta, intrusa y acomodaticia en el imaginario del individuo peruano, pero se ve increpada por la presencia de la performer que finalmente deconstruye y resignifica este fenotipo en una careta burda.

4. Quinto perfo-poema: Cuerpo Multiplicado

Cuerpo Multiplicado se funda en la certeza de que el teatro también es un medio de denuncia. Pero dentro de una dialéctica que subvierta esta denuncia política en un proceso sanador y reconstructivo de los espacios donde se desequilibran las alteridades de mi país. El uso del teatro documental en este cuerpo no es gratuito, la herencia piscatoreana en mi trabajo entraña una serie de compromisos con el espacio, el ciudadano menos favorecido y la construcción dialógica de un teatro arte acción que resignifique las brechas, las heridas, de un país quebrado institucionalmente casi irreconciliable. En ese sentido, Cuerpo Multiplicado puede asumir también una tarea didáctica desde el teatro del oprimido de Augusto Boal, pero esto demandará una investigación mayor en este panorama.



Figura 10. Performance política. Cuerpo Multiplicado



Figura 11. Lienzo de la alteridad. Cuerpo Multiplicado

La tierra y el cuerpo como elementos dúctiles me permiten construir un lienzo de la alteridad para generar una protesta pacífica de acción resignificadora.

Noveno Paradero Edificación de la fábula: dramaturgias que convergen

Introducción: El espacio oscuro sucede como representando el inicio de todo, quizá el Uku Pacha.

Epígrafe instalado: A continuación, se distingue el siguiente epígrafe: “Este es un viaje a la frontera, un cruce de caminos donde se fusiona el arte con la vida, y se encuentra nuestra memoria personal y colectiva”, Miguel Rubio Zapata (2006, p. 182).

Título del proyecto: Ahora se visualiza el siguiente título: “Y no soy yo que veo, sino el otro: Eielson, una perfo-instalación de cuerpos migrantes”.

1. Primer perfo-poema: Cuerpo Anterior

- En el espacio blanco como la primera luz del día, se lee el siguiente título: “Cuerpo Anterior” de pronto, seguidamente, en primer plano se ve el cuaderno de música de la juventud de Pedro Gómez Coca, mi padre. De este cuaderno se desprenden fotografías familiares antiguas que apelan a la memoria de mi familia.
- En un espacio tenuemente iluminado, alterado, se vislumbra la máscara-madre tunantera instalada en la pared como si fuera un Sol o un espíritu materno abrazador que de sus ojos brotan lágrimas rojas como hilos de luz, hacia ambos lados del espacio. La atmósfera es ritual, multicolor resignificando la diversidad andina del arco iris. El espacio y su atmósfera se encuentra intervenido con el tema sonoro “Sigue tu rumbo perdido” de los Tarumas de Tarma.
- En la parte inferior de la máscara-madre, se me distingue accionando desde la danza tunantada. Vestida con el pantalón y camisa de mi padre, voy danzando al ritmo de la canción rememorando a mi padre en las fiestas tunanteras. Esta imagen es intercalada con otra donde aparece el personaje “Chapetón”, tunantero con todo su vestuario tradicional, en blanco y negro, donde se da importancia al gesto, al traje y a las sombras que derivan de esta composición.
- Seguidamente, me voy desprendiendo de mis prendas y las voy colocando sobre la manta jaujina que está tendida sobre piso, como una muestra de ofrenda y apertura al viaje que se va a emprender.

2. Segundo perfo-poema: Cuerpo Melancólico

- En el espacio en blanco se lee el siguiente epígrafe: “En las tardes, a la caída del sol, el viaje de los pájaros marinos que vuelven del norte en largos cordones, en múltiples líneas escribiendo en el cielo, no sé qué extrañas palabras”, Abraham Valdelomar.
- De pronto se lee acompasadamente el título del perfo-poema: “Cuerpo Fragmentado”
- De pronto desde un primer plano a mi cuerpo vestido con la usanza de la Jaujina, se abre lentamente en consonancia con el mar, que está detrás apareciendo como un personaje simultaneo y principal.
- Mientras eso sucede, mi voz en off va narrando una carta que mi padre me enviara cuando recién viajaría a Lima para estudiar.

- De pronto comienzo a desprenderme de mi traje con una parsimonia delicada, sin romper el ritmo de la secuencia, cada parte del vestuario es ofrendado al mar en una franca alteridad con este ser natural.
- Luego, quedando desnuda frente al mar, sin nada más que ocultar, me voy con él a sus complejas profundidades para vivir, para aprender, para crecer.
- Luego de perderme en las profundidades del mar, se me distingue retornando, pero no siendo más la misma, sino rompiendo esa melancolía en diversas mujeres, signos de experiencia, vuelvo siendo muchas más, mientras la vos del poeta Jorge Eduardo Eielson y mi voz se funden hablando el poema *Cuerpo Multiplicado*.

3. Tercer perfo-poema: Cuerpo Fragmentado

- En el espacio en blanco se lee el siguiente epígrafe: “Nadie me busca ni me reconoce, y hasta yo he olvidado de quien seré”, César Vallejo.
- De pronto se lee acompasadamente el título: “Cuerpo Fragmentado”
- El espacio público es la Plaza San Martín de Lima, y se me distingue dentro de una escena en blanco y negro, donde todo el color signico se da en mi pantalón azul. Sostengo un pedazo de mi cuerpo en una pancarta que la muestro al espectador frente a cámara. Detrás se escucha el sonido de una manifestación religiosa de un sector de la plaza pública limeña.
- De pronto simultáneamente voy cambiando de grupo de personas, mientras me manifiesto con una voz en off cuyo texto indaga la fragmentación de una Lima altisonante, dividida, pero conviviendo en un mismo espacio común.
- Los fragmentos que voy dejando entre esa multitud política son mis pies, mis manos, mis ojos, mi rostro, mi mirada. De pronto solo se escucha el hilo discursivo de la calle y sus múltiples voces, todas argumentando, reclamando, sosteniendo, ofendiendo, pero siendo voces en común acuerdo por manifestar su fragmentación.

4. Cuarto perfo-poema: Cuerpo Desbordado

- En el espacio en blanco se distingue el siguiente epígrafe: “Cuando acabes de estar muerto será una brújula borracha... serás un mausoleo a las víctimas de la peste, o un equilibrio pasajero entre dos

trenes que chocan”, César Moro (1983, p. 76).

- De pronto en el espacio en blanco se lee el título del perfo-poema: “Cuerpo desbordado”.
- En el espacio público, que refiere al Jr. Paruro en el centro de Lima, se distingue en primer plano los productos naturales autóctonos que expende la señora Silvia, una vendedora ambulante que se viste con la usanza de su tierra.
- Mi voz en off cuestiona el hecho sucedáneo de los días de Silvia, siendo una mujer invisible para el resto, su día a día, de pronto se la escucha comentar sobre su situación el Lima y su reciente arribo a la capital.
- De pronto la pantalla se pone en blanco y negro y significa a un televisor malgrado de los 90, cuando va saliendo entre el ruido mal sintonizado de la televisión un segmento del programa “La paisana Jacinta” que refiere específicamente al racismo todavía instalado en el imaginario colectivo peruano. Esta situación se hace intermitente.
- Entre la manifestación de la señora Silvia se van colando titulares del programa televisivo mencionado, como para instalar la situación documental del mismo, cuando de pronto en una última interferencia se me distingue en un fondo plomo, monocromo, con deficiencias en la nitidez de la transmisión, realizando una intervención en el espacio usando como inductores: la denuncia, la mascareta de la paisana Jacinta, mi cuerpo resignificando ese estado de cosas, mi gestualidad.
- Finalmente, en un acto liberador, desmitifico esa mascareta y a ese personaje y lo estampo en la pared como a cualquier objeto inservible decorativo.

5. Quinto perfo-poema: Cuerpo Multiplicado

- En el espacio en blanco se lee el siguiente epígrafe: “Para vivir mañana, debo ser una parte de todos los hombres reunidos”, Washington Delgado (1975, p. 97).
- Seguidamente se instala en el espacio el título del perfo-poema: Cuerpo Multiplicado.
- En el espacio íntimo de mi laboratorio, la cámara está tomando en picado, es una toma de arriba hacia abajo.
- Se me distingue, como actriz-performer, instalada en un lienzo en

blanco, en un fondo escénico de blanco y negro donde lo único refulgente y sígnico es el color verde de mi pollera jaujina.

- De pronto al ritmo del ruido de la calle en tiempos de manifestaciones políticas recientes (elecciones presidenciales 2021), mi cuerpo se afecta mostrando su cualidad represiva gestual que brega por salir de esa condición.
- Mientras se significa con el cuerpo, me encuentro accionando desde la columna hasta mis manos, mi cabeza toda tiene el deber de significar a la represión y a alteridad desequilibrada.
- En el espacio se escucha manifestaciones políticas de una mujer que reclama por más justicia para ella, con un entrevistador complaciente y amarillista. Lar turbas políticas violentas que demostraron ser intolerantes en la reciente campaña electoral donde el racismo y clasismo casi asomaron al fascismo de la derecha peruana principalmente.
- Estos documentos sonoros son más fuertes, violentos y represivos, mientras lucho contra lo establecido buscando no ser violenta. En esta instancia ya se están instalando en el espacio los insultos denigrantes a la mujer como “terruca”, y en contra de la identidad del candidato de izquierda, pero que sobrepasa el hecho mismo para denotar un racismo duro, en contra de la población provinciana.
- En esta instancia, es que decido pararme para empezar mi labor resignificadora de este estado de violencia política, y lo hago desde la gestualidad de mi danza, desde el sincretismo de mi identidad. Cuido en todo momento no ser violenta sino mesurada, acompasada, más que razonable, sentipensante.
- Luego de una sutil labor de resignificar esa violencia, es que he convertido esa polución verbal en un *lienzo de la alteridad*, que debe representar a la unión y la concordia desde las mismas diferencias e individualidades. De pronto ensayo unos gestos tunaneros, giro como amapola fresca y libre.
- Finalmente, en un paso tunanero, me siento como ofrendando mi último cuerpo a la tierra madre, a la Pachamama y dentro de mi pollera reivindico a la flor de retama como símbolo andino de nuestra naturaleza sabia, lejos de los estereotipos.

Décimo Paradero

Otras voces, otros senderos: análisis de audiencias

1. En la construcción de un espec-receptor

Aludo al espec-actor de Boal —aquel espectador activo que, a partir de su situación pedagógica, sociopolítica, cultural, etc., reflexiona sobre lo hecho, modifica lo presente y transforma el probable futuro—, para ir definiendo, en el plano de lo ideal estructural, a mi receptor espectador. Mi dramaturgia tiene un casi compulsivo llamado a la mirada crítica del espectador. Considero, por ende, que mi campo estético por donde se define mi probable poética, es más parecido a una rayuela cortazariana que a una argumentación dramática súper técnica de índole meramente teatral. Debo confesar, sin embargo, que en la construcción de mi “espec-receptor” no todos los caminos conducen a Roma. Me explico. Que ya reñida con las cláusulas de oro del inicio, nudo y desenlace; con los desbarajustes intelectuales “medio chiflados” del teatro posmoderno, me he visto en la subversiva necesidad, sin proponérmelo, de crear mi propia rayuela dramática en el ejercicio, inconsciente, de ir creando mi propio “espec-receptor”.

El lector de mi dramaturgia —en su primer esfuerzo— se encontrará con asistir, sin invitación alguna, a una suerte polifónica (con Bajtín de polizonte) a sucesos artísticos disímiles, a teorías y epistemes quizá de apariencia inconexa, que, si bien todos tienen una profunda intención política, se están nutriendo estéticamente de diversos lados de la rayuela de mi estructura. Lados multívocos donde la plástica, el cine, la literatura, el teatro deberían ser como los palos del malabarista. Así, mi espec-receptor es construido (sin ser manipulado, ni dogmatizado, ni reeducado) desde una situación real de su condición de espectador, como sugiere Sinisterra (2011), a una edificación per se, de un receptor ideal. Pero, ¿no estaré siendo complaciente con aquel público “general”, dándoles solo lo que ellos quieren ver? ¿acaso de esto no se nutren las iglesias y los teatros clase A, clase B, clase C, etc.? Mi respuesta es un no rotundo. Diría que mi receptor implícito entonces, puede o no estar de acuerdo con mi anárquica y bakuniana manera de incendiar el mundo, pero de lo que no le puedo negar y sin complacer, y en esto se me irá la vida por entre el arte dramático y otros recursos, es ser para mi espec-receptor una caja de

resonancias, como aquella estructura de efectos que impele al individuo consiente que me está dando su tiempo y atención a un desfase voluntario por parte de este –y allí va mi idea de que toda actriz es una Medusa encubierta- que habrá de mirarte a los ojos para convertirme, no en piedra, sino en tierra fértil, pues mi poética, si al menos llego a descifrarla, tira de las entendederas cómplices pero profanas de mi espec-receptor para ir definiendo su territorio de acciones e ideas, desde su universal y peculiar forma de encarnizarse contra el *statu quo*. ¿Notaron que dije “contra”?

Para la cuestión escénica de mi presente investigación, demando entonces, más que un lector osado del teatro moderno, o un crítico de críticos de la academia escénica; a un ser de carne y hueso, alma y pellejo, hecho de coherencia y cinismo, de barro y polvo divino; que más que mi cómplice tenga los dedos de frente y los pies bien puestos sobre la tierra, para saber, si es que no lo sabía, o para increpar, si es que no le convence, o para despotricar si es que no se persuade, pero en definitiva, que tenga la capacidad de transformar aquello que le propongo desde los fueros de la escena o la escritura en un panóptico ideal, o en un paraíso terrenal real. Mi espec-receptor más que el lector ante un tablero de dirección, es el tablero de dirección que dejará de ser un lector o un noble espectador.

2. Crítica de Eduardo Flores¹⁵

El actor y director cusqueño Eduardo Flores cuenta con más de 12 años de experiencia sobre las tablas actuando y dirigiendo varios montajes; actualmente, dirige la compañía teatral en Cusco, Intruso Teatro. En su condición de actor y performer, tuvo la generosidad de criticar aspectos resaltantes de mi puesta, dada la circunstancia de que es uno de los pocos artistas que han accionado en función a la estética y la técnica del autor de *Noche oscura del cuerpo* (Anexo 1)¹⁶.

Define Sinisterra (2011), en su artículo *Hacia una dramaturgia de la recepción*, en su afán por situar un lector y espectador activo en el transcurso de su creación, que todo lector modélico es aquel que tiene una relación intrínseca intertextual con la obra del autor. En este sentido vamos a asis-

¹⁵ Artista escénico egresado de la carrera de Actuación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (Lima).

¹⁶ Las fallas ortográficas son de origen, y no pueden corregirse al ser un documento encriptado.

tir a continuación a una crítica intertextual, de un espectador, que he denominado como mi espec-receptor, porque es nada pasivo, dada también su condición de investigador de la obra de Jorge Eduardo Eielson, y su cualidad de actor performer en constante diálogo con su oficio.

Si bien noto en la aseveración aguda por momentos en definir los puntos de inflexión en mi trabajo, por ejemplo, la utilización de los epígrafes que, si bien son un presupuesto literario, por momentos, como bien define abruma o hasta opacan al autor principal referido. O en el empleo de los recursos multimediales que a veces subyacen en predicamentos políticos y parecen alejarse de la estética eielsoniana.

Su apreciación es certera y a veces caustica, porque está construida desde un espectador que ha logrado independizarse de la subjetividad o abrumadora objetividad de mi trabajo escénico y logrado un diálogo reconstructivo con mi trabajo, en el sentido de proponer ideas estimulantes que se están siempre gestando en la mirada del lector implícito o espectador ideal. De acá que conforma mi núcleo de espec-receptores a quienes no podré, ni quisiera, complacer jamás. Dejo fe de esto, con la extensa crítica a mi trabajo en tan noble deferencia.

Desde un plano identificatorio con mi trabajo, pero nada complaciente, Eduardo consigna mis primeros intentos a una búsqueda más denodada, que apunto con atención. Es necesario incidir también que estamos ante un espectador, espec-receptor, referencial porque su crítica no solo abunda en referencias, sino en cuestionamientos que derivan de este punto.

3. Crítica de Yovanna Sofía Champi Huamani¹⁷

La diseñadora y miembro del colectivo artístico “Los hijos del Sol y la Luna”, Yovanna Champi Huamani, tuvo la enorme generosidad de dedicarle un tiempo a mi trabajo desde su crítica (Anexo 2), vista en este caso, desde un espectador implícito, ideal en el sentido de asumir los conceptos que le son propios como la composición, la simetría y la ideología presente en los diferentes cuerpos que se van sucediendo en la práctica escénica.

¹⁷ Egresada 2020 de la carrera de Diseño Escenográfico de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (Lima). Actualmente, es miembro del colectivo artístico “Los hijos del Sol y la Luna”.

Para Yovana, que es una espectadora resuelta a no dejarse convencer con soluciones fáciles, el uso de los espacios es aún limitado, y se podría, me sugiere, explorar aún más. Su crítica es propia de una receptora pertinaz y muy referencial, que, aunque no lo demuestra en el texto, como en el caso de Eduardo en la crítica anterior, se la define por sus criterios específicos, por su bagaje propio.

Hay también un plano identificatorio al resolver las cuestiones políticas sin mayor detenimiento que la pauta fija y sostenida. Diría que un lector espectador construido, como en el caso de Yovanna, sobre un universo de ideas y referencias tiene la suficiente independencia para asumir sus aciertos y sortear muy bien los desaciertos.

Son necesarios sus apreciaciones en el campo de la composición para ir fijando mis derroteros hacia el espacio público donde no habrá mayor tregua que el aquí y ahora. Asumo estos primeros intentos, como bien ella refiera desde la autenticidad para seguir hallando y seguir indagando.

Onceavo Paradero

Cuerpo-bitácora: entre los días y las sombras

1. Viaje a la semilla

Llegada recién a la capital, bajadita como dicen, con los recuerdos claros de una infancia humilde y familiar, hija de padres jaujinos, hijos a su vez de artesanos y campesinos nos volvíamos hacia Lima. Lima, ese monstruo de un millón de cabezas como relata Enrique Congrais, con las fuerzas menguadas para continuar, me sobrecogían las fuerzas para volver a mi tierra, dejarlo todo, negar mis posibilidades. De alguna manera me sentía exiliada, y ni siquiera en mi labor académica podía sentirme aceptada. Así ingresé a ENSAD y la situación no me fue nada fácil tampoco.

Una tarde de mayo del 2017 un compañero me presentó a Jorge Eduardo Eielson, en una muestra que el MALI le estaba dedicando y fue para mí el primer encuentro con la estética de un poeta muy singular. Mi visión sobre lo andino y lo intercultural que se estaba cerrando, toma un vuelo impredecible, porque a través de la poética de Eielson, siento la conjugación de las esencias precolombinas peruanas en dialogo abierto con

disciplinas artísticas de occidente, que no se rechazan, que se aceptan, que confluyen.

Mis ojos de aquel entonces ya no miraron solamente lo que mis prejuicios dictaban, sino que empecé a abrirme al otro desde mi otredad, y entonces Lima empezó a retumbar en mi caja de resonancias, pero este proceso de alteridad no hubiera tenido el cántaro suficiente, si en ese momento no cruzaba también por mi espíritu la obra vigorosa de José María Arguedas, amigo y profesor de Eielson, con su potente manifiesto identitario mestizo, la voz poética singular experimental andina de Cesar Vallejo, el cuestionamiento político estético del Perú de José Carlos Mariátegui, y desde luego, la mirada sociológica y comprometida de José Matos Mar sobre los procesos migrantes y sus luchas por la consolidación de nuestros derechos que todavía se nos niega. Pero es en Eielson, y desde su poemario *Noche oscura del cuerpo*, donde pude conjugar, hacer dialogar todas estas vertientes y otras más para definir estos cuestionamientos que apenas empiezan.



Figura 12. Mayo del 2017, mi primer encuentro con Eielson, aquel pintor poeta en el que encontraría el primer asombro y a un compañero de viaje. Al fondo, se visualizan sus trabajos plásticos “Arena” y “Poema” (1977).

2. Eielson y yo

Mi primer encuentro con el poemario de Jorge Eduardo Eielson: *Noche oscura del cuerpo*, fue a través de su propia voz, de la textura y originalidad sensible del sonido de su voz. La forma en que expresaba su condición humana mutable, transitoria, indefinida, se fue instalando en la percepción de sentir mi propia situación foránea ante una ciudad abrumadora como

es Lima. Así, las primeras sensaciones que me aproximaron a indagar sobre mi condición de mujer migrante fue el acercamiento circunstancial a la poesía de Jorge Eduardo Eielson desde mi situación fronteriza entre la ciudad natal que se deja al partir, las costumbres, el calor hogareño, el amor de los padres que se vuelve migrante, las primeras pulsiones de negación ante la inexorable pérdida de una etapa de mi vida.

Cada sensación psíquica, social, espiritual de mi tránsito de una condición a otra, de asumir mi situación migrante, parte de pulsiones poéticas que mi misma experiencia vital me ha servido: la imagen aguda de mi padre desplazándose en su taller de carpintero cuando yo era infante, siempre debajo de su sombrero (la primera referencia de uno de los versos liminares de Eielson dice: “así avanzo, avanzo todavía, generalmente en cuatro patas, encima de dos zapatos y debajo de un sombrero”); como un animal migrante, su figura se impone suavemente donde los olores a metal oxido, a tierra mojada, a pan fresco caliente, a leña de bicharra que calienta la cena familiar o a olor de lluvia repentina se van instalando en mi paleta sensorial que irán a nutrir mi exploración. De estas sensaciones, dos elementos estuvieron presentes en mi proceso de laboratorio: la viruta y la cebada. El primer elemento en memoria a mi papá y su taller de carpintería. El segundo como elemento que me remite a la tierra, la cosecha, a la cocina de mamá y las mañanas con olor a café de cebada tostada.



Figura 13. Textura 1. De texturas también se forja la memoria, en el taller de papá, el hombre noble que camina encima de dos zapatos y debajo de su sombrero sobre la viruta de madera.



Figura 14. Textura 2. Como en los granos de cebada, mi infancia transcurrió entre texturas de tierra y maizales de condición migrante.

3. Pulsiones en el lienzo de la memoria

Como el vaho místico en la lectura de la hoja de coca, las primeras pulsiones que dirigirán mis intentos se han de plasmar en bocetos ideas que irían conjugando la mixtura de una paleta intercultural de colores, sonidos, vestidos, ritmos que surgen inequívocamente de los días vividos en mi pueblo y todas sus voces hablándome.



Figura 15. Laboratorio creativo de Cuerpo Anterior. Anudando memorias: entre un poeta autoexiliado y una artista comprometida en formación.



Figura 16. Boceto del vestuario para *Cuerpo Anterior*, 2019. Más que bocetos, se trata de ir edificando la memoria de los objetos, sus primeras dramaturgias en el papel.



Figura 17. Boceto de *Último Cuerpo*, 2019. Frente al espacio en blanco, se trazan los conceptos desde una hibridez entre la identidad y el universo.

4. La referencia a ti debida

Una referencia que no me transforme en vanas influencias. Pensaba, ¿Cómo dejar de ser solo una caja de resonancia, sino tan solo referencia de lo que voy conociendo? Viviendo, sintiendo, asumiendo que en algún tramo de esta búsqueda debo desanudar lo aprendido, pero por lo pronto un poema, un nudo infinito me basta, me basta para no dejar de saciar esta sed de saber por dónde ir construyendo una idea sensible en el espacio.



Figura 18. Trabajo en acrílico sobre lienzo en madera, 190 x 150 x 18 cms., 1993.

¿Cómo dejar de ser influenciada y tener tanteos más plásticos de la sola referencia? Entre estas tensiones también se puede ir construyendo la alteridad. (©

Archivo Mario Pera)

5. Color, espacio, nudo, des-nudo y memoria

Los colores que no solo pertenecen a una cultura, sino que son sentimientos, en este estadio de mis búsquedas también son referencias eielsonianas. Colores que también determinen un largo peregrinaje, porque migrar es un ir anudando puentes que nunca tendrá destino, solo paraderos.

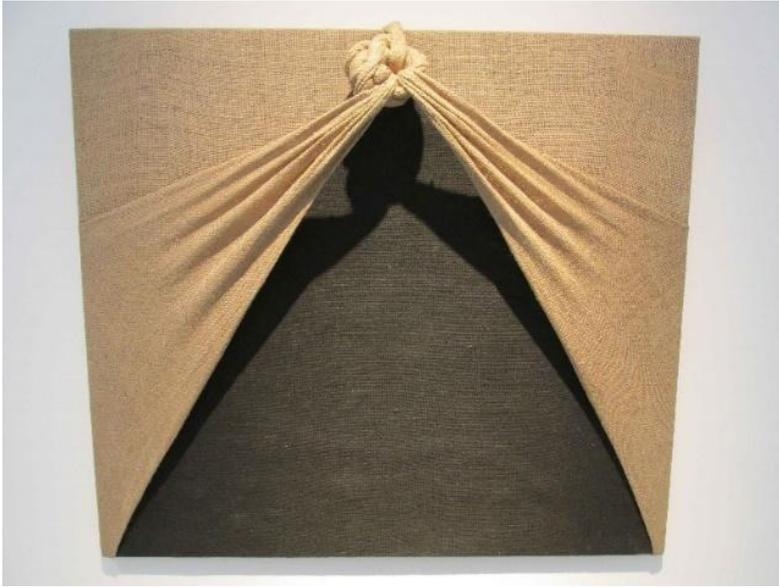


Figura 19. Acrílico sobre yute de 90 x 80 x 15 cms., 1990. Las tensiones entre color y simetría, eran una forma de indagación referida por el artista interdisciplinario. (© Archivo Mario Pera)

6. Plasmar a pulso en blanco y negro lo que la memoria selecciona, la sensibilidad tensa y el amor edifica

Los bocetos que llenaron mi cuaderno de intenciones imposibles, como un Kantor en su teatro de la muerte creando ilustraciones que luego serían intentos fabulosos que sobrevivían en los espacios cada vez más indecibles, porque al demiurgo judío la represión del fascismo lo volvía cada vez más penitente y libertario; así en esta pandemia la imaginación se echó a andar, porque los cuerpos pudieron exiliarse y la distancia asoladora hacía estragos y la muerte en su danza macabra nos auguraba un mañana, no pudieron con la imaginación de resignificar el espacio en blanco con fe, amor y alteridad.



Figura 20. Boceto del perfo-poema *Cuerpo Melancólico*, 2020. El trazado de un momento, las líneas de una forma de pensar la alteridad, son otra forma de ir resignificando el espacio público.

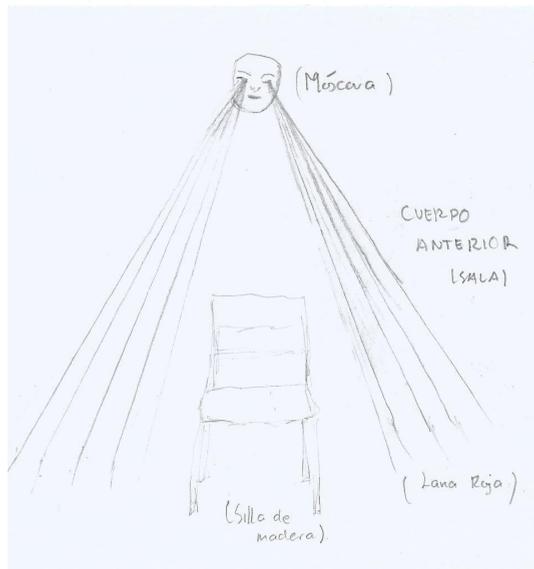


Figura 21. Boceto para la instalación de la máscara de *Cuerpo Anterior*, 2020. Las primeras pulsiones iban por una imagen tutelar que resignificara a la figura materna solidificada en nuestra danza matriz: la Tunantada; pero que tenga el soporte y el descanso en la figura paterna. Los rayos de luz quizá fueron lágrimas al principio.

7. De la objetualidad, lo documental y la construcción de un espacio alterado

Solo la realidad más trivial, los objetos más modestos y desdeñados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objeto.

Miklaszewski, 2001, p. 41



Figura 22. Laboratorio creativo: collage

Por ello el teatro documento se enfrenta a la dramática que tiene como tema capital su propia desesperación y su rabia y que se aferra a la concepción de un mundo absurdo y sin salida. el teatro-documento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles.

Weiss, 1976



Figura 23. Laboratorio creativo: Cuerpo Dividido

Cuando los objetos son manipulados adquieren nuevos sentidos, significando nuevos mundos particulares, constituyéndose en una especie de lenguaje lo que, tanto para el espectador como para el actor permanece oculto, se va expresando y desarrollando por quien guía esta representación en las mentes del público, traspasando todo tipo de culturas y lenguajes.

Henryk Jurkowski, *Métamorphoses: la Marionnette au XXe Siècle*



Figura 24. Laboratorio creativo: Collage 2

8. La poesía como un acto democrático performativo

La poesía es un hecho consustancial para mi hecho escénico. No podría siquiera indagar un atisbo en el espacio vacío si no concibo a la poesía como los remos que conducen mi labor por un mar de dudas o incertidumbres. Mientras pensaba en estas ideas, me asaltaba el temor de copar con poesía escrita mi labor, entonces me decía ¿La poesía debe ser solo escrita para significar su terreno insospechado, su voz callada? En una entrevista concedida al escritor Julio Ramón Ribeyro en 1972, Eielson se cuestionó lo siguiente:

Yo no soy “poeta-pintor” ni “pintor-poeta”, y nunca he comprendido ese término. En cierta época, que no duró sino diez años, escribí poemas y me llamaron poeta. Y en otra posterior me dediqué a las artes visuales y no escribí poemas, ni ningún texto realmente “literario”. Sólo en un cortísimo período estas dos actividades han coincidido, precisamente entre los años 48 y 52. Además, como tú sabes, he escrito artículos para periódicos y no soy periodista. He escrito algunas piezas de teatro y no soy dramatur-

go. Hago también escultura y no soy escultor. He escrito cuentos y no soy cuentista. Una novela y media y no soy novelista. En 1962 compuse una misa solemne a Marilyn Monroe, y últimamente preparo un concierto y no soy músico. Como ves, no soy nada. (p. 122)

Después de esto, empecé a concebir que todo acto poético está más allá de la clasificación que críticos y letratenientes aseveren sobre ella. La poesía, decía Martín Adán, se está callada...escuchando su propia voz. Así que, a poetizar en el espacio sin tregua alguna.

*Si gozo somos todos que gozamos
aunque no todos gocen
si lloro somos todos que lloramos
aunque no todos lloren*
Eielson, 1989, p. 45



Figura 25. Captura de pantalla del documental *Eielson desnudo* de Patricia Pereira (2014)

esta silla de madera



es de papel

Figura 26. Palabra, imagen y espacio de Jorge Eduardo Eielson, 1976

Porque la poesía no puede limitarse solo al sentido de lo legible, en mi trabajo la poesía visual, conceptual y objetual tomaron las riendas de sus propias circunstancias. Y *El sol lila* echó a volar. Gracias Luchito Hernández, sin tu cofradía quizá la poesía sería un curricular parloteo de artistas anticuados, pedantes y obtusos. Conocerme fue encontrar el primer amor, la soñada coherencia. Y es que en este orden y desorden fui navegando por los primeros cuerpos de mi fragmentación.

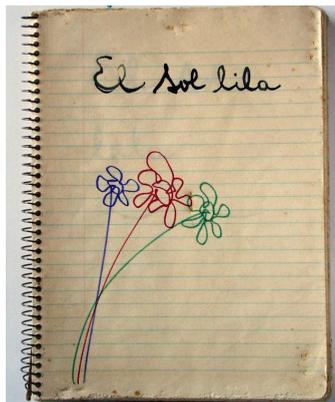


Figura 27. Cuaderno objeto de Luis Hernández *El sol lila*

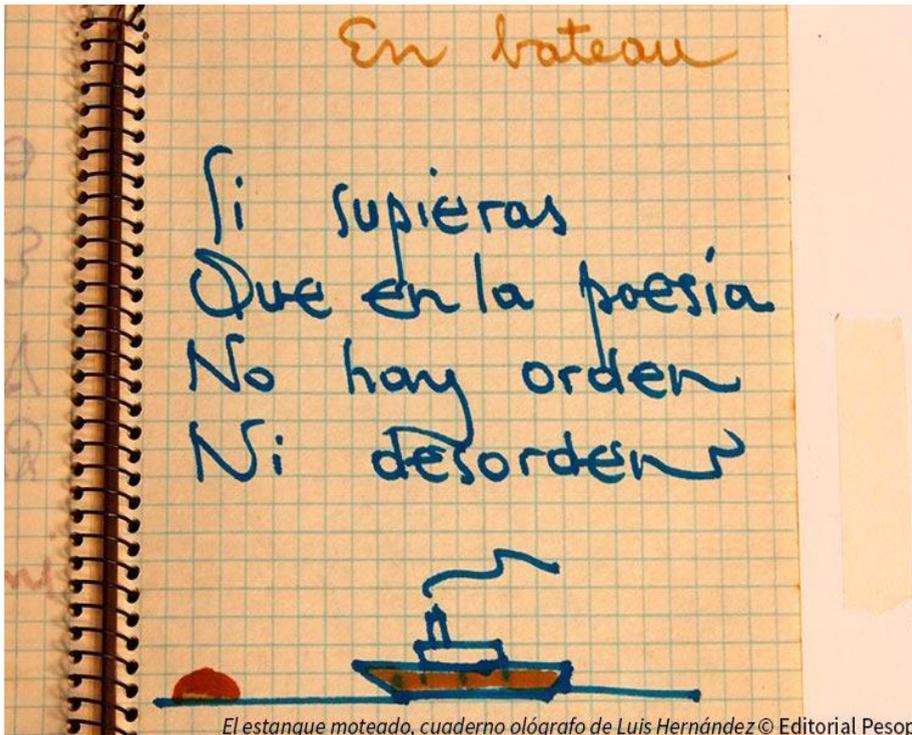


Figura 28. Cuaderno objeto de Luis Hernández

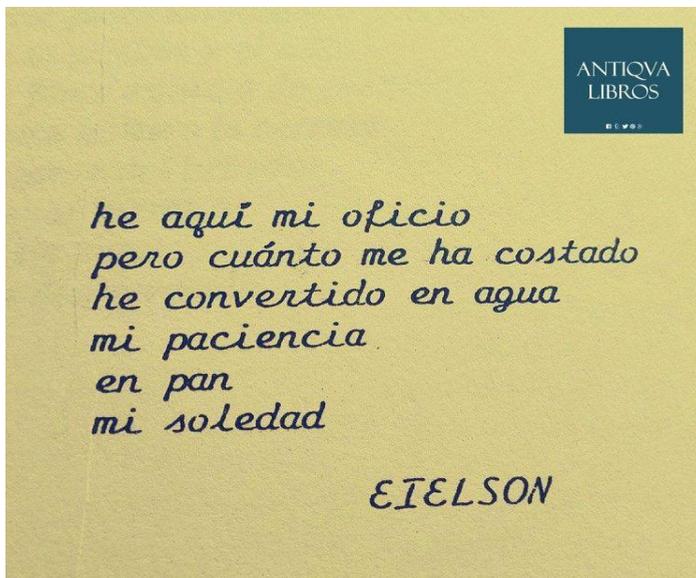


Figura 29. Versos de Eielson

He aquí mi cuerpo incendiado, vivo, de tanta indagación. En un proceso de desgaste, donde aislarse era sobrevivir, la poesía fue la única verdad.

9. La máscara como elemento teatral de comunión y memoria

Como primer referente de mi cultura nativa, la máscara me hablaba como un rostro de gestualidades diversas, porque no solo representaba a las mujeres y los hombres de mi pueblo en su más expresiva cotidianidad, danzando su historia, sus anécdotas, sus luchas y postraciones que le son inherentes a toda sociedad para construir su propia alteridad. La máscara tunantera en este sentido se intensificó en su simbología más intrínseca dándome la posibilidad de dialogar con la sensibilidad y frugalidad materna mía, y con la noble dignidad de mi padre; pero también con la gente de mi pueblo que fuera de nuestro espacio connatural, en Lima, se nutre de las contingencias sociales y familiares para que en las fiestas populares se muestren con todo su esplendor dancístico teatral.

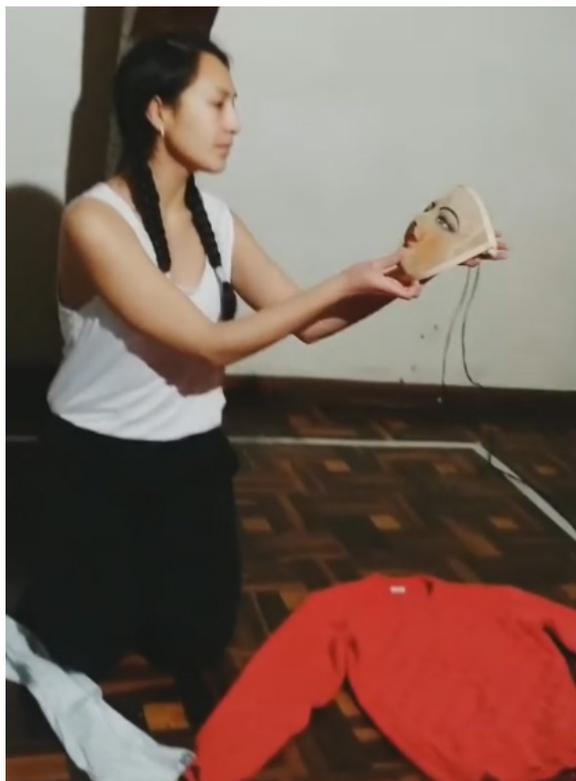


Figura 30. Máscara y memoria

El recorrido es complejo, de una simple mascarada se pasa a la máscara, del personaje a la persona, al nombre, al individuo: de este se pasa a la consideración del ser con un valor metafísico y moral, de una conciencia moral a un ser sagrado, y de éste a una forma fundamental del pensamiento y de la acción.

Mauss, 1971, p. 13



Figura 31. Máscara

La máscara no sólo hace crecer el cuerpo, sino que permite al actor descubrir un cuerpo nuevo, el del personaje.

Rubio, 2001, p. 46

El empleo de la mascareta fue concomitante en mi labor de resignificar un estado social; cuerpo, gestualidad y denuncia en el espacio.

10. Fluir en la vida para performar por la vida

La idea consustancial entre vida y performance, que más allá de las nomenclaturas, es desde mi forma de estar viviéndolo, militar en una vida que sugiere desbaratar todo discurso y costumbre analógica, retar al vacío y saltar al cielo de las acciones políticas, tomarlo por asalto y definir una cuestión de cambio coherente con lo que la ética de la que está hecha. El fluir en la vida para *performar* por la vida.

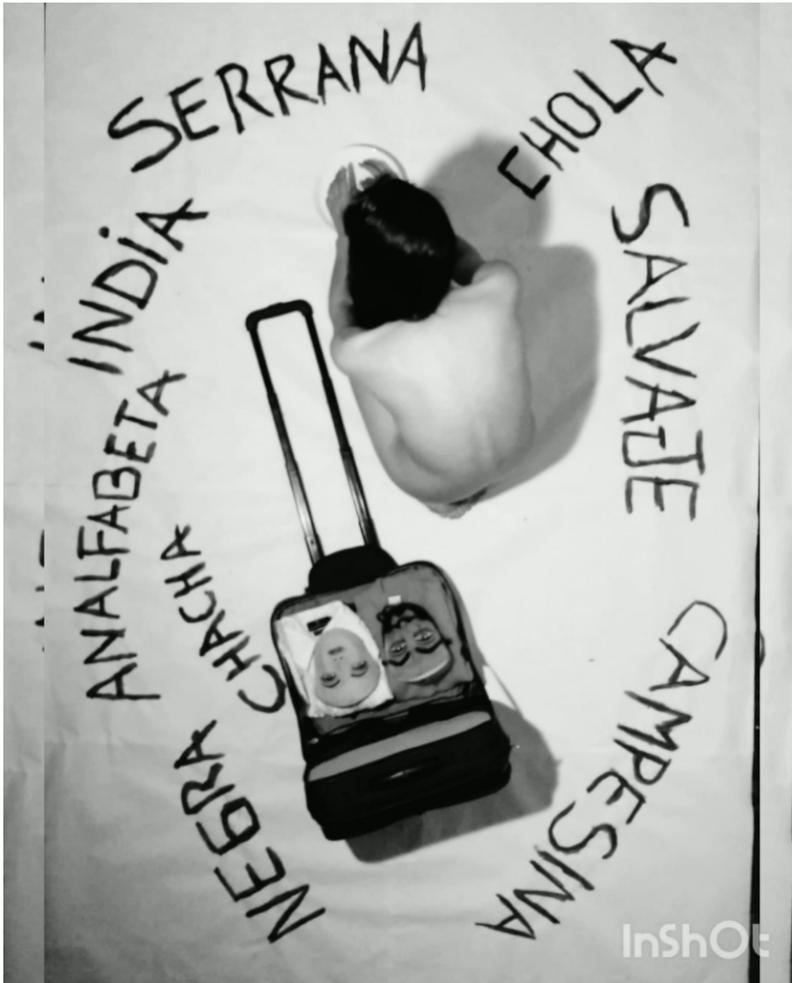


Figura 32. Espacio alterado

No existe una anécdota en torno a la cual se desarrolle la acción, ni tampoco personajes ... lo que vemos es una serie de cuadros independientes, cuyo eje conductor es un tema común: el cuestionamiento de las relaciones y estructuras sociales, como la familia, el amor, la religión, el poder, la guerra, etcétera.

García, p. 34

No se trata de un espacio para la especulación política, para la producción de un discurso sobre lo político; su propio territorio es ya político porque está tejido de relaciones entre sujetos, porque su naturaleza es el “entre” de la polis.

Diéguez, 2005, p. 57

11. El cine como cántaro estético y memoria visual

No podía más que dejarme influir por el poder arrollador de la cinematográfica. Los momentos más sacros y míticos, se los debo al cine. Para este camino de ardua indagación hay que definir los temas, los colores, las atmósferas, las intenciones minuciosas del cineasta, los vuelos definidos del actor o actriz en una interpretación. Pero insisto ¿Cómo dejarme referir sin ser influenciada absolutamente? ¿Dónde se encuentra ese delicado punto de inflexión para mi trabajo escénico? puesto que el cine en un potente aparato de ideas e ideologías y puede generar otras experiencias más, estéticamente hablando.



Figura 33. El rostro del niño migrante, película *Gregorio* del Grupo Chaski, 1986

El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. no es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro.

Artaud, 1999, p. 34



Figura 34. Los pies del niño migrante, película *Gregorio* del Grupo Chaski, 1986

Los enfoques y primeros planos que significan una alteridad justa, en un lenguaje poético se dan en *Gregorio* del Grupo Chaski, cuando el mar es un personaje anfitrión.



Figura 35. Entre la tierra y la melancolía del mar. Cuerpo Melancólico

Desde la simultaneidad de la imagen y el proceso de ir dejándose llevar por esas pulsiones que nos hablan del sentido estético, que sé es aprendido, mis pies, mi cuerpo y el mar se encuentran en franca alteridad.



Figura 36. *La infancia de Iván*, película dirigida por Andrei Tarkovsky, 1962

En la película *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovsky, el mar es un deslumbramiento constante, una forma de intuir la niñez que no se irá.



Figura 37. *La lista de Schindler*, película dirigida por Steven Spielberg, 1993

En esta escena de la película *La lista de Schindler*, dirigida por Steven Spielberg, se da un enfoque al color rojo, como un medio de expresión que advierte en un tono de denuncia la situación política, pues detrás un mundo bélico se derrumbaba.



Figura 38. Intervención perfo-política

Aunque detrás mío se erguía otro sistema político beligerante, intervenir un espacio público demandaba un enfoque de color que contraste precariedad y tránsito, mediocridad y esperanza, en una Lima fragmentada desde mi Cuerpo Fragmentado.



Figura 39. *La danza de la realidad*, dirección de Alejandro Jodorowski, 2013

Para Alejandro Jodorowsky, el vestuario y el color se funden en una alteridad desequilibrada de decadencia y militarismo fascista. Nótese el primer plano casi abrumado por el color en *La danza de la realidad*.



Figura 40. Danzante jaujina irrumpiendo el mar. Cuerpo Melancólico

En mi propia danza de la realidad, propuse conseguir un sincretismo jodorowskiano, donde el color y el enfoque generen una relación dialógica sutil, en la que, aun repeliéndose, se logre una alteridad posible entre la Jaujina y el mar de mi Cuerpo Melancólico.



Figura 41. *Ya no estoy aquí*, dirección de Fernando Frías, 2019

En la película *Ya no estoy aquí*, del director mexicano Frenando Frías, la danza de Ulises se funde en una atmósfera de simultaneidad y resistencia, entre una tensión justa se define el tránsito. El vestuario identitario es otro concepto.

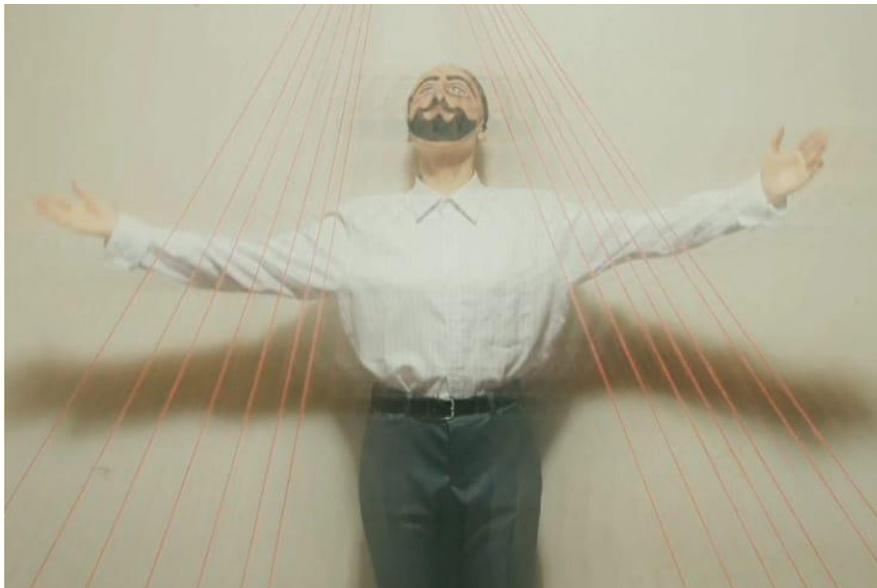


Figura 42. Siempre estoy aquí. Cuerpo Anterior

Mi resistencia es de memoria, ritual y danza. La idea de “ya no estar aquí” es una forma de ser un Cuerpo Anterior con la memoria activa.

12. Subvertir cual ente liminal los espacios públicos para ser con ellos

Realizar una performance pública en un espacio del centro de la ciudad, es construir encrucijadas que se van abriendo a encuentros diversos. Si la dinámica que de por sí no evoca lo convencional hacia ese distanciamiento con el espectador al que obliga a tomar una decisión —seguir el juego o no seguirlo—. Aquellas experiencias límite nos dicen de hibridaciones, de cruces y encuentros entre el artista, la calle (el espacio público). En estos derroteros me encuentro como un ente transicional de ser un personaje que representa a ser un uno más en el espacio público. Los espacios son una plataforma de encrucijadas. Así lo fui percibiendo. Cada voz política tenía una finalidad y un principio en mi acción y en mi conciencia.



Figura 43. Exploración de Cuerpo Fragmentado

Se trata de encontrar diversos espacios donde la alteridad fluya, como en esta escena: la vía del tren del Ferrocarril Central, que enhebra situaciones históricas de los peruanos del siglo XX, donde la migración del campo a la ciudad fue constante y más crítica. El famoso “Tren Macho” del Centro del Perú apela a ser ese puente de soporte de un estado de cosas; caótico, pero inamovible. Mi Cuerpo Fragmentado estuvo atravesado por esa vía.



Figura 44. Sácate el sombrero.

Fotografía difundida en redes sociales, 2021

Distanciar un acontecimiento o personaje significa, en primera instancia, despojar al acontecimiento de su cualidad manifiesta, familiar y evidente y crear en su derredor una sensación de asombro y de curiosidad.

Brecht, 2007, p. 76

13. El vestuario intervenido

Sin menoscabar la tradicionalidad de mis danzas populares y con la venia de mis paisanos, es que me eché a andar en esta tarea casi sacrílega de intervenir los vestuarios de la danza de la tunantada para darles otra significación. Esto implicaba también un trabajo corporal y gestual más parejo y divergente, sobre los ejes del movimiento de cada danza en su teatralidad casi total. Resignificar por ese instinto, se fue haciendo un estímulo cada vez mayor.



Figura 45. Foto collage: Cuerpo Dividido

La idea preliminar era definir un vestuario que fuera alterado simultáneamente más que cuestionado, desde su memoria y desde su simbología. Un símbolo, además, de la alteridad, puesto que en fiestas lo visten tanto hombres como mujeres.



Figura 46. Vestido intercultural

Así llegué al “vestido intercultural”, cuyo valor simbólico significó un primer atisbo al entrecruzamiento de situaciones, estéticas e idiosincrasias fluyendo en el espacio.



Figura 47. Chapetón jaujino, personaje de la Tunantada.

Fotografía de Steve León Sánchez

Al presentar la elegancia imperturbable del Chapetón jaujino con la puesta en valor de ser resignificado, no se podía perder la jocosidad de su talante, conjugándolo con la finura de mi padre al danzar instalado en este personaje. Es la unión de danza, memoria y vestuario.

14. El delicado sonido de la composición

Busqué componer en el espacio, cuidar los enfoques, emplear la luz adecuada, probar en el amplio espectro de los objetos maleables y los espacios públicos. Mi plataforma de trabajo debía definirse entre el aspecto escénico teatral y el escénico técnico visual. Ardua tarea para encontrar, más que un rayano equilibrio, el desequilibrio perfecto para lograr la sensación de ruptura.



Figura 48. Composición del lienzo de la alteridad

El lienzo de la alteridad surge de una dialéctica entre el discurso del movimiento y la denuncia política. Es una dialéctica no violenta.



Figura 49. Composición de Cuerpo Melancólico

En *Cuerpo Melancólico*, la simultaneidad de los colores está en un lienzo digital híbrido cubierto de melancolía, resistencia, alteridad y sincronía.



Figura 50. Composición de *Cuerpo Multiplicado*

Rompe con tus espacios. Un único espacio de representación es lo que se usa tradicionalmente en el teatro. Agranda progresivamente las distancias entre tus eventos para experimentar formas nuevas; comienza primero con un número de puntos fijos situados a lo largo del denso tráfico de una avenida, después localízalos en varias habitaciones y pisos de un edificio donde algunas de las actividades que se están llevando a cabo no tienen absolutamente ninguna conexión entre sí.

Kaprow, 1966, p. 6



Figura 51. Componiendo el caos. Laboratorio creativo

Existir es “ser ahí”, en el mundo, en la auténtica existencia. El hombre es “en su sitio”. “Yo estoy en mi sitio”, es la proposición inaugural para toda discusión acerca de las locaciones del hombre y de sus experiencias espaciales.

Breyer, 1966, p. 64

Doceavo Paradero

Desencuentro: a modo de conclusión

La primera condición que debe tener una artista para performar es la coherencia entre lo que se piensa, se dice y se hace. Ir soltando los síntomas edulcorados que devienen de los recursos de mi formación como actriz, asumir una voz personal, la propia. Indagar mi memoria desde la autorreferencialidad, pero instalarme en una parte sensible de la historia de mi país no ha sido fácil. Al iniciar el viaje de ida a mi investigación, mi proceso tenía que ser completamente nuevo en relación con los conocimientos adquiridos en estos cuatro últimos años. Fue algo así como tomar un desvío, un atajo a otro camino que me depararía nuevos cuestionamientos, una ruta alterna obligatoria a otras experiencias de poetizar en el espacio. Situar me como individuo primero e ir conociendo mis espacios ciudadanos en el ejercicio mismo de mi proyecto significó primero cuestionarme el porqué de mi carrera y su valor utilitario en mi medio social. De aquí ir anudando mi corta experiencia con la vida migrante de mis antepasados y necesariamente con mi relación a Lima como esa ciudad dadora de experiencias alteradas.

Del poemario de Jorge Eduardo Eielson, solo quedaron pulsiones, rumores, acápites, memorias, desvelos, pero nunca certezas. La estética eielsoniana, se caracteriza por una híbrida clara e invisible entre mundos aparentemente irreconciliables. De allí a configurar el camino a la búsqueda interior, es decir a catalizar la voz interior de mi trabajo fue ir hallando la forma de contar mi experiencia en mi investigación escénica. En este sentido la instalación performática me llevó a determinar el hilo conductor entre espacio, cuerpo, memoria e historia. Definir una estética de la alteridad que, aunque suene pretencioso significó hallar un ritmo adecuado a la velocidad de las circunstancias escénicas curriculares actuales y me refiero a los postulados teóricos que se sustentan desde lo posdramático para influenciar incluso en la manera de dispersar nuestra voz, dándole una clara intención de anular las ideas políticas por sobre el esteticismo del arte por el arte. En esta situación, debía concebir un ritmo para edificar paulatinamente una cartografía de elementos escénicos que tengan semejanza disruptiva con los cuerpos que poetiza Eielson en su poemario *Noche oscura del cuerpo*.

Es así como la memoria con sus experiencias fronterizas nutre mi trabajo desde los presupuestos teóricos de la performance que tiene en Josefina Alcázar y Diana Taylor a sus más preclaras autoras. También las experiencias latinoamericanas, desde los colectivos que asumen una voz política y la habrán de defender en su quehacer sus ideas, es que voy nutriendo mis hechos. Lagartijas Tiradas al sol de México fue una de esas experiencias de liminalidad escénica que me permitió abrir brecha; también la estética de Alberto Kurapel, las posibilidades liminales de Iliana Diéguez, los presupuestos teóricos nacionales de Miguel Rubio Zapata, la especificidad espacial de Luis Camnitzer, entre otros.

Tomar una máscara de la tunantada para dejarse llevar por su pasado cultural en la medida de no socavar sus identidades y reorganizar en el espacio mi propia danza de la tunantada pero que surge de mi memoria personal, que claro, está siempre hecha de memoria colectiva. Que los símbolos jaujinos no pierdan su naturaleza, sino que me brinden espacios alterativos para generar poesía, cual una máquina purísima, diría Eielson. Así, en este viaje exploratorio he aprendido a cruzar puentes que nunca pensé que existían, espacios que estaban en franca convivencia conmigo, pues ya no mirare igual a una mujer trabajadora en la calle, a un artista danzante limeño, a una fiesta dominical donde la música andina en sus diversas modulaciones son espacios de alteridad y posibles reencuentros.

Tomar una escena de la película Gregorio y por unos instantes ser ese niño mío frente al mar fue más que una catarsis. Tener entre mis manos la voz latente de Arguedas y Mariátegui como luces políticas y estéticas fue una reafirmación vocacional ante el europeísmo de mi formación curricular. Enhebrar la voz de los migrantes de mi país con perfo-poemas que no determinen ideologías, y que, aun sosteniéndolas, fueran las ideas las que finalmente fluyeran entre cuerpo y cuerpo.

Capturar espacios fragmentados de una Lima capital en el lente de mi memoria, y desde la clara consigna de poetizarlo todo es una tarea pendiente, un ir conjugando las heridas de un país, mi país que pareciera estar sentenciado a vivir sin reconciliarse. Entonces persistir en esta obra, es asumir este proyecto, como una alteridad constante de entrecruzamientos.

Otro elemento conceptual que fue delimitando mi proceso creativo fue el hecho práctico de resignificar como un proceso emancipador en el derrotero de evidenciar la alteridad del sujeto andino migrante. Resignificar un espacio desde el cuestionamiento de su cotidianidad que suelen ser invisibles al provinciano migrante en una Lima fragmentada. Resignificar objetos emancipándolos de sus formas elocuentes de conducir comportamientos, es decir dándoles otras esencias que motiven nuevos cuestionamientos sobre la relación cuerpo objeto conciencia. Resignificar hechos históricos en función a poetizar la realidad inalterable, sin embargo, como sostiene el mexicano Nelson Molina (2013) en su texto *Discusiones acerca de la resignificación y conceptos asociados*. Estas resignificaciones, en el caso de mi propuesta, inciden necesariamente en evidenciar desde mi práctica las transformaciones que suceden en los procesos tanto creativos, discursivos como de mensaje al espectador receptor.

Finalmente, el proceso alterativo del sujeto andino migrante que es el *leitmotiv* de mi investigación, se sostiene en una dialéctica tiempo y memoria colectiva porque sucede desde mi criticidad como artista ciudadana hacia la búsqueda de los espacios públicos donde el migrante está gestando su presente. Afirmar mi conciencia social desde la posibilidad creativa de generar puentes desde la materialidad poética, es un acto subversivo si consideramos que todavía somos una nación en construcción.

Anexos

Anexo 1: Crítica de Eduardo Flores



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

Estimada Anita, quiero comenzar esta apreciación con una extensa felicitación por la labor, el trabajo y el proceso creativo, siempre es difícil hacerlo todo, pero dentro la performance y al acción pura y dura no existe exigencias más grande que la que uno mismo se impone para lograr un objetivo, en nuestro caso la dificultad se acrecienta al utilizar poesía, más aún si esta tiene un significante tan grande y pre establecido, aquí creo que existen dos caminos adaptarse a la poesía o creo que es tu caso adaptar la poesía a lo que necesitas, en todo caso el camino de la creación es tan válido y rico en cada uno de sus rumbos, pasando por interiorizar la palabra para hacerla acción, tan valiosa y rica en el caso de Eielson.

Sobre la apreciación del trabajo a manera de crítica

El inicio del video comienza en pantalla negra con letras blancas la frase:

Este es un viaje a la frontera un cruce de caminos donde se fusionan el arte con la vida y se encuentran nuestra memoria personal y colectiva” de Miguel Rubio

¿quisiera preguntar si es una crítica comentario o mención a tu trabajo a ese montaje?

Solo para contextualizar

Inmediatamente aparece el título también en negro, inicia una música andina, supongo Tunatada que me sugiere el centro del Perú seguido de un título en fondo blanco y con letras negras que cita

Cuerpo Anterior

*“El arco iris atraviesa a mi padre y mi madre
Mientras duermes. No están desnudos
Ni los cubre pijama ni sábana alguna
Son más bien una nube
En forma de mujer y hombre entrelazados
Quizás el primer hombre y la primera mujer
Sobre la tierra. El arco iris me sorprende
Viendo como lagartijas entre los intersticios
De sus huesos y mis huesos viendo crecer
Un algodón celeste entre sus cejas
Ya ni se miran ni se abrazan ni se mueven
El arco iris se los lleva nuevamente
Como se lleva mi pensamiento
Mi juventud y mis anteojos”.*

Aparece un libro de música por el nombre parece un familiar, es aquí donde puedo empezar a ligar ese cuerpo anterior un antepasado unido al son de la tunatada recita el texto inicial “Era un 20 de enero en el taller de papá... con una voz acomodada y cálida nos sugiere un recuerdo.

Aparece una alusión ligera de los quipus de J.E.E con una máscara mostrando una bailarina que se despoja del vestido primero de la máscara hasta cuidadosamente terminar con el pantalón atando



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

un mantón a manera de Q'epe, anunciando un viaje una marcha, mientras la narración construye un paisaje o ambiente de fiesta, concluye el baile con la escena puedo entender a manera de despedida cierre, la música desaparece para en fondo blando citar a Abraham Valdelomar sobre el viaje de los pájaros marinos.

Luego la cita de Cuerpo Melancólico

*“Si el corazón se nubla el corazón
La amapola de carne que adormece
Nuestra vida el brillo del dolor arroja
El cerebro en la sombra y riñones
Hígado intestinos y hasta los mismos labios
La nariz y las orejas se oscurecen
Los pies se vuelven esclavos
De las manos y los ojos se humedecen
El cuerpo entero padece
De una antigua enfermedad violeta
Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema
Es una silla vacía”.*

Inicia la escena siguiente a orillas del mar el personaje vestido otra vez lee una carta de sus padres, la imagen me sugiere melancolía y una imagen “un metro cubico de costa peruana” *dejo la imagen*



El personaje de desnuda desde la cabeza con acciones simples y claras se dirige al mar y en breves instantes sale vestida en diferentes versiones de ella con vestidos rojo, blanco, amarillo y Negro sugiere una deconstrucción de los colores utilizados por J.E.E. *dejo imagen para darnos una idea clara*





PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

tu cuerpo y el mío el espacio público y una voz transeúnte... narradora inicia poesía, imágenes de una entrevista a Silvia sobre la realidad mezclando sonidos entre la entrevista "contextualizando" o quitando de "contexto" la entrevista y lo que dice la señora con escenas de clara discriminación termina la escena trabajando de manera corporal con una máscara del personaje citado por la protagonista: la paisana Jacinta, con acción corporal genera una lucha tención frente a la máscara y el cuerpo termina pegando la máscara a la pared y colocándose a un costado.

Ultima escena cita de Washintong delgado dejando paso a "Cuerpo multiplicado" esta vez el titulo aparece 2 veces una sobre un fondo blanco y otra sobre la actriz en acción con una falda verde

Cuerpo multiplicado

*"No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y mis piernas
Son los brazos y las piernas
De un animal que estomuda
Y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro somos todos que lloramos
Aunque no todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos
Soy uno solo como todos y como todos
Soy uno sólo"*

En esta escena empieza un texto perteneciente a otro verso de J.E.E.

Cuerpo en exilio

*"Tropezando con mis brazos
Mi nariz y mis orejas sigo adelante
Caminando con el páncreas y a veces
Hasta con los pies. Me sale luz de las solapas*

Urb. Quispicanchis Av. Brasil C - 10, Cel: 983786567, 965378427 Tel: (084)384331
E-mail: intrusoteatrocusco@gmail.com



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

Al salir ella con el vestido rojo mojado empieza a escucharse la voz de una grabación de J.E.E con el texto *Cuerpo Mutilado*

*"No tengo límites
 Mi piel es una puerta abierta
 Y mi cerebro una casa vacía
 La punta de mis dedos toca fácilmente
 El firmamento y el piso de madera
 No tengo pies ni cabeza
 Mis brazos y mis piernas
 Son los brazos y las piernas
 De un animal que estomuda
 Y que no tiene límites
 Si gozo somos todos que gozamos
 Aunque no todos gocen
 Si lloro somos todos que lloramos
 Aunque no todos lloren
 Si me siento en una silla
 Son millares que se sientan
 En su silla
 Y si fumo un cigarrillo
 El humo llega a las estrellas
 La misma película en colores
 En la misma sala oscura
 Me reúne y me separa de todos
 Soy uno solo como todos y como todos
 Soy uno sólo"*

El texto es intercalado por la voz de la narradora a veces terminando las frases a veces acompañando la voz mientras se repiten la salida del agua con diferentes vestidos

Terminado el texto otra vez fondo blanco y texto esta vez en cita Cesa Vallejo luego otro texto con la cita cuerpo fragmentado

En escena la interprete con una fotografía de un pie en las calles de Lima, la narración se mezcla con los audios de la calle.

Una cita esta vez de Cesar Moro

Y cuerpo desbordado

**Urb. Quispicanchis Av. Brasil C - 10, Cel: 983786567, 965378427 Tel: (084)384331
 E-mail: INTRUSOTEATROCUSCO@GMAIL.COM**



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

*Me duele la bragueta y el mundo entero
 En una esfera de plomo que me aplasta el corazón
 No tengo patria ni corbata
 Vivo de espaldas a los astros
 Las personas y las cosas me dan miedo
 Tan sólo escucho el sonido
 De un saxofón hundido entre mis huesos
 Los tambores silenciosos de mi sexo
 Y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma
 Siempre luchando
 Con mis intestinos y mi tristeza
 Mi pantalón y mi camisa”.*

Utilizando solo la parte resaltada

luego del texto agrega ruido, ruido, ruido y empieza sonido ambiental de una mujer declarando en un momento de lucha representante de la federación campesina, mientras la actriz realiza acciones y aparece escrita la frase #sácateelsombroterruca

La actriz borra la frase con la base de su falda mientras el discurso de la señora en ambiental termina en aplausos y confrontaciones de la época electoral, finalmente la actriz baila sobre el polvo en que quedaron las palabras y levantando la pollera muestra la frase flor de retama la actriz sale dando vueltas con la música ambiental de una manifestación política en las elecciones del año 2021 con la frase: ¡fuera ratas!

Observaciones

Muy interesante como ha tratado de hilvanar elementos y acciones para conseguir además de la búsqueda de la performance o la acción una narrativa que si bien usted me explica en su comentario

“la alteridad del sujeto andino migrante desde un trabajo autorreferencial en el que hago uso de objetos personales reutilizables y narraciones familiares entrecruzado con los versos de Eielson”

Todavía encuentro algunas relaciones que me generan “ruido” en cuanto a la propia “dramaturgia” en primer lugar la cantidad de citas de otros personajes Miguel Rubio, Cesar Vallejo, Abraham Valdelomar; Cesar Moro, Washintog Delgado, espero no olvidar alguno, creo entender la influencia de estos respetados autores, todos magistrales, pero podrías tomar citas de la propia obra de J.E.E por decir algo

*Tan sólo escucho el sonido
 De un saxofón hundido entre mis huesos
 Los tambores silenciosos de mi sexo
 Y mi cabeza.*

Haciendo alusión a la Tunantada,

al citar a tanta gente siento que se aleja de esa búsqueda Eielson y tú, como sugiere el título.



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

Al inicio me cuesta asociar la plástica y la poética Eielsoniana con la aparición del cuaderno de música y las fotos hasta que ingresa la imagen de la máscara en la pared con hilos rojos haciendo como rayos que salen de sus ojos, por un momento veo algo de los khipus y la plástica que me emociona, aunque luego la música y la acción me llevan a un ambiente mucho más andino el baile complementa esa ilusión de sierra y de preparación para la fiesta y refuerza con el personaje de la tunantada y ella guardando las cosas “alistando su viaje”.

La escena siguiente la bailarina aparece otra vez vestida en la playa... si estaba cambiada, pregunta que puede ser respondida de alguna manera, pero al ver la escena es lo que me genera, aquí siento que tratan de buscar a mayor profundidad esa plástica con los colores que usa J.E.E en su trabajo, arriba dejo algunas imágenes que me evocan, pero luego esa sensación de encontrar pinceladas de Eielson se desvanece un poco, aquí también tengo que valorar el esfuerzo que conlleva un desnudo y luego mantener la actuación en un lugar público y solo mostrar las piernas, me parece que podría trabajarse de una manera orgánica sin necesidad de mostrar más de lo que la actriz está preparada para mostrar, pero aquí me quedó la sensación y quizás el punto poético de verla entrar al mar sufrir el frío, luchar contra el agua, es decir la búsqueda del riesgo la inestabilidad y la acción del no control lo que requiere la performance para llegar al clímax, para alcanzar el “leitmotive” y luego al ver salir a esas mujeres o esa mujer con diferentes vestidos dejar de sentir esa angustia de verla luchar contra el agua.

Aquí siento una ruptura dramática de lectura en cuanto a la plástica de Eielson y siento un recurso que puede ser por demás usado la calle o estar con una pancarta en la calle, les dejo aquí una intervención de J.E.E, que puede usar como imagen



Siento además que el ritmo y la cadencia de la puesta cambian se torna menos armónica en cuanto la música del inicio funciona para marcar la ciudad, pero me lleva a un momento político muy puntual con respecto a una coyuntura contemporánea políticamente hablando que me aleja de la idea de Eielson, aquí lo pierdo de vista, la entrevista a la señora vendedora ambulante y la comparación con la paisana Jacinta, me parece algo que resulta de la facilidad más que de la



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

búsqueda, usar el icono o el rostro de la paisana como referente a discriminación, sirve, pero a mi manera de ver lo más trabajable rescatando el trabajo de cuerpo que se empieza a extrañar a estas alturas después de la escena casi estática de la calle y la entrevista.

La escena final me tomo algún tiempo revisar si podrías aproximarte más a la estética de la tela y el nudo, creo que podría trabajar además la imagen sumando al discurso otro giño o pincelada de la obra de J.E.E



Por ultimo me queda el aire o el vacío este personaje que baila, solo desaparece en el tiempo, me deja una que otra pregunta. Quizás la máscara del inicio todavía esta con los ojos derramando rayos rojos luego de que usted sale de escena.

A manera de conclusión

Menos, es más, al citar a tantos personajes pierde el centro y se convierte en una colección de autores, puede usar la misma intención con frases de J.E.E.

Si bien en el momento de entrar y salir del agua siento la esencia de la búsqueda con la poesía luego se pierde, si esto es a propósito reforzar la división.

Continuar investigando la poética y la plástica de J.E.E. para enriquecer aún más el trabajo.

“El principal objetivo de mi trabajo es resignificar, a través de la instalación performática las relaciones alteradas en las que el sujeto andino migrante es anulado por su procedencia, por sus tradiciones, llegando al punto de ser menospreciado y discriminado”

Creo que el principal objetivo del trabajo marcha por buen camino resignificar es lo que más he apreciado en su trabajo, no solamente el hecho de la mujer migrante la visión que muestran los medios de esta y su real presencia como luchadora y cabeza de manifestaciones sociales y políticas, sino en el sentido de resignificar el poema y al poeta, asumí usted una tarea difícil al concentrar desde la mirada andina de una emigrante sobre un personaje que deja el país para volver en contadas ocasiones, alcanzar y lograr unificar estas vidas, estas miradas desde “Y no soy yo quien



PRODUCTORA DE ACTIVIDADES Y EVENTOS EDUCATIVO-CULTURALES

veo sino el otro..." resulta refrescante y valida esta otra mirada de aquel mono milenario que se refleja en el remanso y ríe. Como complemento de la vida.

Estas por supuesto son apreciaciones muy subjetivas y todas en miras de enriquecer el trabajo que usted ha realizado con amor, pasión y respeto cosa que valoro mucho

Felicitar otra vez por el trabajo por la arriesgada decisión de lograr acceder a su título con tremenda puesta siendo la acción performática de difícil lectura y en muchos casos menospreciada, pero cosa tan alejada de la realidad y al usted realizar este trabajo reafirma también mi visión por entender las artes escénicas como un espacio más democrático y de libre creación.

Si algo de este escrito te sirve para el fin que veas conveniente se libre de usarlo sin restricciones.

Eduardo Flores

Actor /director

Intruso Teatro

Anexo 2: Crítica de Yovanna Sofía Champi Huamani

Comentario del material audiovisual titulado:

Y no soy yo que veo sino el otro: Eielson, una perfo-instalación de cuerpos migrantes

Muy grato revisar, el siguiente trabajo de investigación, de Anita Geraldine Gómez Arias, para su análisis, desde una mirada del diseño escenográfico, tomando en cuenta el espacio y tiempo que transcurre la historia en el trabajo performático y de instalación en fusión con un lenguaje audiovisual. Desde la espacialidad, el tema, el concepto, hasta la realización de cada uno de los complementos que se utilizó, para el montaje y grabación del material audiovisual. Tiene como resultado, un trabajo no solo propio, sino auténtico y con esencia del tema que aborda, el cuerpo migrante. En este caso se puede visualizar un cuerpo del ande peruano en un espacio citadino, como es la ciudad de Lima, siendo el reflejo de muchos cuerpos migrantes que componen esta sociedad.

Los Cuerpos presentan, una identidad autorreferencial, por los elementos familiares y personales que utiliza. En la primera parte, se halla el cuerpo propio, que permite indagar la alteridad y fragmentos de la Tuantada, danza tradicional de Jauja. En las atmósferas, del espacio e instalación los símbolos son claros, los cuadros que se construyen, desde las fotografías familiares, el vestuario de familia y la utilería de mano tiene un lenguaje propio, que se complementan con el audio y la corporalidad de la actriz, cuerpo anterior. La instalación, de la máscara y los hilos que se deslizan, construyen una memoria y herencia familiar, simbólicamente bien resuelto, estéticamente se podría explorar mucho más en la textura del piso que compone el cuadro, como sugerencia, se podría realizar en un espacio más amplio ò espacio público. En la segunda parte, se halla el cuerpo melancólico, el espacio es las orillas de la playa de la costa verde de Lima, el cuadro que se construye en un fondo gris con el sonido del mar, contrastan perfectamente con los elementos que se utiliza y componen, las tomas en la grabación, los colores, las texturas del vestuario y los elementos, son auténticas, se identifica la melancolía que compone el cuerpo. En la tercera parte, hallamos al cuerpo fragmentado, el cuadro presenta como composición, una exposición fotográfica de un cuerpo fragmentado, el espacio escénico es urbano, exactamente ubicada en la plaza San Martín, de fondo se escucha los acontecimientos que suceden en el momento con el contraste de la voz de narración, se percibe

la exploración del espacio sonoro, muy interesante. Como sugerencia se podría explorar mucho más, el cuerpo instalado en acción ò color, para invitar al público transeúnte a la exposición fotográfica que construye el cuerpo fragmentado. Seguidamente, ubicamos en cuerpo desbordado, compuesto por varios momentos, desde una entrevista a la Sra. Silvia de Huancavelica, instalada con sus productos naturales y orgánicos para la venta, en la vía pública. También, paralelamente se muestra pasajes y titulares del personaje, la chola Jacinta, ambos casos se alinean a la discriminación de la mujer andina. El cuadro, que se construye y en un tercer momento, presenta la figura de un cuerpo desbordado, mostrando una careta falsa, se puede percibir un lenguaje que desacredita al otro y que deconstruye una careta burda en un cuerpo desbordante.

Asimismo, hallamos el cuerpo multiplicado, una instalación con una vista de planta, muy bien ejecutada, que enfoca un cuadro compuesto por círculos y el contraste de tonos y colores. Además, los símbolos son claros, desde la pollera verde de la mujer, la corporalidad, y el texto que se va construyendo a lo largo de este momento, # SÁCATE EL SOMBRERO Y TERRUCA, sintetizan clara mente y resignifican la voz fuerte de la mujer peruana, andina y agricultora que se escucha de fondo en una marcha de protesta, en el trayecto el audio se complementa muy bien con la imagen que finalmente va borrando toda la frase, convirtiéndose nuevamente en textura de tierra y que se libera con el título de la canción, flor de retama, que lleva bordada al interior de la pollera, el sonido acompaña hasta el final, este momento es muy poético y bien logrado, desde la interpretación, la estética y espacialidad, del cuerpo multiplicado.

En conclusión, el trabajo de investigación, sintetizado en un material audiovisual que se presentó, para su análisis, tiene un lenguaje claro, principalmente se halla la acción de instalar el cuerpo migrante en distintos espacios públicos y su exploración en espacios cerrados. El material audiovisual, presenta una historia en diversos cuerpos instalados, tiene poesía, identidad, memoria, desde la plástica y la composición de elementos escénicos que presenta en espacio y tiempo, hasta el mensaje sensible, que aborda esta investigación.

Atentamente, Yovanna Sofía Champi Huamani,
diseñadora escenográfica.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). *Performance y Arte Acción en América Latina*. Ediciones Sin Nombre.
- Arellano, R. y Burgos, D. (2004). *Lima, Ciudad de los Reyes, de los Chávez, de los Quispe*. Empresa Periodística Nacional, EPENSA.
- Arguedas, J. M. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI Editores.
- Arguedas, J. M. (1968). No soy un aculturado. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pp. 256-58. Losada.
- Arguedas, J. M. (1985). *Todas las sangres. Obras completas Tomo IV*. Nuevo Horizonte.
- Artaud, A. (1999). *El cine*. Losada.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Baun, L. F. (1989). *El mago de Oz*. Editorial Vicen Vives.
- Bialakowsky, A. (2005). Narrativas Contemporáneas en Instalaciones Artísticas y Performances: identidad, espacio y cuerpo. IV Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6727/ev.6727.pdf
- Brecht, B. (2007). *Notas sobre teatro*. Alba.
- Breyer, G. (1968). *El ámbito escénico*. Centro Editor de América Latina.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Cendeac.
- Congrains, E. (1954). *Lima, hora cero*. Populibros peruanos.
- Cornejo, P. (1997). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. Tucumán: Proyecto "Tucumán en los Andes", 1997. Coord. Ricardo Kaliman. Recuperado de: https://www.academia.edu/7366536/Antonio_cornejo_popular_mestizaje_transculturacion_heterogeneidad
- Delgado, W. (1975). *Un mundo dividido*. Instituto Nacional de Cultura.
- Díaz, M. (2010) Construcción de la identidad por medio del discurso. Cifra 5. <https://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/c5/cotacio.pdf>
- Díaz, G. (1991). *Teatro peruano*. Lluvia Editores.
- Diéguez, I. (2005). *Escenarios liminales*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dubatti, J. (2016) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Dussel, E. (2013). *Filosofía de la liberación*. Recuperado de: [https://enrique-dussel.com/txt/Textos_Obras_Selectas/\(F\)11.Filosofia_liberacion.pdf](https://enrique-dussel.com/txt/Textos_Obras_Selectas/(F)11.Filosofia_liberacion.pdf)

- Eco, U. (1984). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Lumen.
- Eielson, J. E. (1989). *Poesía escrita*. Editorial Vuelta.
- Eduardo, F. [Eduardo Flores]. (15 de junio del 2018) “Noche oscura del cuerpo” Eduardo Flores [Archivo de video] Recuperado de: <https://youtu.be/qW0VZVNjtCU?si=m0unRCX9vYUvKetk>
- Frías, F. (Director) (2019). *Ya no estoy aquí* [Cinta cinematográfica]. PPW/Panorama Global/Agencia Bengala. Producción de Gerardo Gatica, Alberto Muffelmann, Gerry Kim y Fernando Frías de la Parra.
- Fuller, N. (2002). El papel de las clases medias en la producción de la identidad nacional. En Norma Fuller (Ed.), *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Hernández, M. (2011) Dialogismo y alteridad en Bajtín. Contribuciones desde Coatepec, núm. 21, julio-diciembre, pp. 11-32. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28122683002>
- Historia del arte: Casos de estudio. [Paula Valentina Vargas Figueroa]. (6 de mayo 2021) Una cosa es una cosa. María Teresa Hincapié 1990. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pLgGqZo-1cUQ>
- Jodorowsky, A. (Director) (2013). *La danza de la realidad* [Cinta cinematográfica]. Le Soleil Films/Camera One. Producción de Moisés Cosío, Alejandro Jodorowsky, Michel Seydoux y Xavier Guerrero Yamamoto.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida*. Alpha Decay.
- Kurapel, A. (2007) La performance-teatral: memoria-historicidad, desconstrucción e hibridez. Recuperado de: <https://revistanua.wordpress.com/mais/nua-1-e-nua-2/alberto-kurapel-la-performance-teatral/>
- Lacan, J. (1981). *El seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. R. Cevasco y V. Mira Pascual (Traductores). Paidós.
- Legaspi, A., Espinoza, F. y Kaspar, S. (Directores) (1984). *Gregorio* [Cinta cinematográfica]. Grupo Chaski. Producción de María Barea.
- Lévinas, E. (1999). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme.
- Lutereau, L. (2012). Observaciones sobre la mirada: cuestiones conceptuales y metodológicas. *Affectio Societatis*, 9(16), 1-16.
- Manrique, N. (1999). *La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Editorial Sur.
- Mar, J. M. (2004). *Desborde popular y crisis del estado*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Márquez, Á. (2013). *Filosofía de la alteridad intercultural en América La-*

tina. Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política, 2(2), 7-20.

Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Tecnos.

Merleau-Ponty, M., y Cabanes, J. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Península.

Miklaszewski, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Conaculta.

Moro, C. (1983). *Poesía completa*. Instituto Nacional de Cultura.

Netflix Latinoamérica [Netflix Latinoamérica]. (30 de octubre del 2010).

Ya no estoy aquí: Una conversación entre Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón [Archivo del vídeo]. Recuperado de:

Nugent, G. (1992). *El laberinto de la choledad*. Fundación Friedrich Ebert.

Portocarrero, G. (2007). *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. <https://www.uv.mx/jose-marti/files/2018/08/Anibal-Quijano-Colonialidad-del-poder.pdf>

Rubio, M. (2006). *Cuerpo ausente (performance política)*. Editorial Yuyachkani.

Rubio, M. (2001). *Notas sobre teatro*. Editorial Yuyachkani.

Ruiz, C. (2009). *La asfixia en el arte de acción y/o en el arte de la performance* [Tesis de licenciatura]. Instituto Universitario Nacional del Arte.

Salazar Bondy, S. (2014). *Lima la horrible*. Lápix Editores.

Sanchis Sinisterra, J. (1995). Por una dramaturgia de la recepción. *ADE/Teatro*, (41-42), pp. 64-70.

Sousa, E. (2011). La espacialidad urbana en una metrópoli prematura: Su visión imaginaria desde la otredad. *Cuadernos del Cendes*, 28(76), pp. 23-47. Universidad Central de Venezuela. <https://www.redalyc.org/pdf/403/40319833003.pdf>

Spielberg, S. (Director) (1993). *La lista de Schindler* [Cinta cinematográfica]. Amblin Entertainment Productions para Universal Pictures. Producción de Steven Spielberg, Branko Lustig, Gerald R. Molen y Kathleen Kennedy.

Talledo, L. (2009). *Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tarkovsky, I. (Director y productor) (1962). *La Infancia de Iván* [Cinta cinematográfica]. Mosfilm.

Tubino, F. (2015). *La interculturalidad en cuestión*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Villanueva, F. (29 de enero del 2015). Migración u Okupación Gestión. Recuperado de: <https://gestion.pe/blog/hoysiatiendoprovincias/2015/01/migracion-u-okupacion.html/>

Ward A. J. (2012). Los límites del yo: representar la familia. Premio Ensayo 2012.

Recuperado de: http://lagartijastiradasalsol.com/wpcontent/uploads/2014/08/ward_presentacio%CC%81_premio_ensayo.pdf

Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*. Lumen.

Zegarra, C. (2019). Eielson y su Noche oscura del cuerpo (sin órganos). La identidad en el mundo hispano: igualdades y desigualdades en los siglos XIX, XX y XXI a través de diversos textos. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 188-201.

Referencias de figuras

Figuras 1 y 2

Archivo personal

Figura 3

Captura de pantalla del videoclip “Tierra de Tunantes” de Carmen Gutiérrez

Figuras de la 4 a la 12

Archivo personal

Figura 13

Fotografía recuperada de Emprize, (<https://previews.123rf.com/images/emprize/emprize0912/emprize091200001/6009992-virutas-de-madera-y-de-textura-de-serr%C3%ADn-o-de-fondo.jpg>)

Figura 14

Fotografía recuperada de www.thefoodtech.com

Figuras 15, 16 y 17

Archivo personal

Figuras 18 y 19

Archivo de Mario Pera

Figuras de la 20 a la 25

Archivo personal

Figura 26

Imagen recuperada de Vallejo & CO, (https://i0.wp.com/www.vallejoandcompany.com/wp-content/uploads/2015/01/tumblr_mir0usNaRd1ru-7vriol_500.png)

Figura 27

Fotografía recuperada de <http://churrunguistunguis.blogspot.com/>

Figura 28

Fotografía recuperada de El Estanque Moteado © Editorial Pesopluma, (https://enlima.pe/sites/default/files/styles/imagen_masonry/public/_mg_7546.jpg)

Figura 29

Imagen recuperada de Antigua Libros, (<https://i.pinimg.com/564x/ab/cd/cc/abcdccdb75cddcab982550b3be97353f.jpg>)

Figuras 30, 31 y 32

Archivo personal

Figuras 33 y 34

Capturas de pantalla de la película *Gregorio*, dirección del Grupo Chaski,

1986

Figura 35

Archivo personal

Figura 36

Captura de pantalla de la película *La infancia de Iván*, dirección de Andrei Tarkovsky, 1962

Figura 37

Captura de pantalla de la película *La lista de Schindler*, dirección de Steven Spielberg, 1993

Figura 38

Archivo personal

Figura 39

Captura de pantalla de la película *La danza de la realidad*, dirección de Alejandro Jodorowski, 2013

Figura 40

Archivo personal

Figura 41

Captura de pantalla de la película *Ya no estoy aquí*, dirección de Fernando Frías, 2019

Figuras 42 y 43

Archivo personal

Figura 44

Sácate el sombrero, fotografía difundida masivamente en redes sociales, 2021

Figuras 45 y 46

Archivo personal

Figura 47

Fotografía de Steve León Sánchez

Figuras de la 48 a la 51

Archivo personal

