

Universidad Internacional de La Rioja

Facultad de Teatro y Artes Escénicas

**LA OBRA MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO Y SU EXPRESIÓN
ESCÉNICA PARA LOGRAR LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL
MIGRANTE ANDINO PERUANO EN LA CIUDAD DE LIMA**



Trabajo Final de Maestría

Presentado por MÁSTER:

Miguel Angel Blásica Soto

Director:

Alberto Celarié Flores

Fecha:

agosto de 2021

RESUMEN

El presente trabajo de investigación asume como eje de partida, la propuesta del artista que crea y analiza su material creativo, en un tiempo y espacio determinado.

Toma como base el análisis de una propuesta escénica específica, su relación con el entorno socio político en un período de tiempo que dio base al lenguaje que le dio soporte. Parte desde ese territorio donde la circunstancia escénica, a partir de sus símbolos, connota y remite a referentes del desplazamiento social, en pleno contexto de post modernidad en Perú, he allí la necesidad de su representación simbólica a partir de su tejido y constitución en la figura del migrante.

Se trata de establecer una relación, no solo en la temática a la que va dirigida la propuesta misma de la obra, sino en la factura de su lenguaje, en su materialidad de conjunto, exponer la visión concreta de una estructura artística que manifiesta la circunstancia de fractura social; fruto de la amalgama violenta de culturas indefinidas que irrumpen, chocan y se encajan en un contexto social que aún hoy mismo no llega a definirse en el país, a doscientos años de su nacimiento como república y que continua en permanente ebullición, configurándose en transculturización.

El trabajo pretende ser un aporte desde la experimentación escénica que hoy en día en Latinoamérica cobra relevancia por los hechos sociales y políticos que suceden, hacia un ideario de identidad, que la confluencia de las vertientes que alimentan este continente, encuentren un asidero de cara a un futuro como naciones.

PALABRAS CLAVE

Transculturización, post modernidad, experimentación, identidad, migración, símbolo.

ABSTRACT

This research work proposes as its starting point the proposal of the artist who creates and analyzes his creative material in a given time and space.

It is based on the analysis of a specific scenic proposal, its relationship with the socio-political environment in a period of time that gave basis to the language that supported it, starting from that territory where the scenic circumstance, from its symbols, connotes and refers to references of social displacement in the context of post modernity in Peru, there is the need for its symbolic representation from its fabric and constitution in the figure of the migrant.

It is about establishing a relationship not only in the subject matter to which the proposal of the work itself is directed, but in the invoice of its language, in its overall materiality, exposing the concrete vision of an artistic structure that manifests the circumstance of social fracture as a result of the violent amalgamation of undefined cultures that erupt, collide and fit into a social context that even today is not defined in the country two hundred years after its birth as a republic and that continues to ebb, becoming transcultural .

The work aims to be a contribution from the scenic experimentation that today in Latin America becomes relevant due to the social and political events that happen, towards an ideology of identity, that the confluence of the slopes that feed this continent find a foothold in the face of a future as nations.

KEYWORDS

Transculturation, post modernity, experimentation, identity, migration, symbol.

ÍNDICE DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Presentación inicial	4
1.2. Delimitación del objeto de estudio	5
1.3. Justificación	6
1.4. Determinación de objetivos	7
1.4.1. Objetivo general	7
1.4.2. Objetivos específicos	7
1.5. Metodología	8
2. MARCO TEÓRICO	9
3. CAPÍTULO I	9
3.1. Contexto de la sociedad y el rol del arte	9
3.2. El desarrollo de la modernidad	10
4. CAPÍTULO II	12
4.1. Reseña del contexto histórico peruano desde 1989	12
4.1.1. Migración y transformación social	14
4.1.2. El migrante y el proceso de “cholificación”	15
4.2. Lo simbólico en los referentes míticos	17
4.2.1. La sagrada resistencia cultural: Taqi Onqoy	17
4.2.2. La obra de Inkarrí y el mundo que ha de volver	19
5. CAPÍTULO III	21
5.1. Performance y teatralidad	21
5.1.1. Judith Butler: La performatividad de género como identidad	23
5.1.2. Lo fenomenológico en Fischer - Lichte	24
5.1.3. Lehmann y el teatro post dramático	27

6. CAPÍTULO IV.....	22
6.1 Ulkadi y la libertad creativa	29
6.1.1. Desnudoteatro: Exilio y auxilio en Bolivia.....	30
6.2 Gelidamantis y el asentamiento de investigación experimental	31
6.2.1. Laboratorio interno A4.....	32
6.2.2. Etapa SOLDADO DESCONOCIDO como símbolo.....	33
6.2.3. MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO Segunda y última etapa del proceso SOLDADO DESCONOCIDO (2012)	34
7. CAPÍTULO 5.....	36
7.1 Proceso de creación: MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO.....	36
7.1.1 Ideas previas al proceso de creación.....	36
7.1.2. Apuntes del cuaderno de trabajo.....	37
7.1.3. Afianzamiento teórico del proceso.....	40
7.1.4. Puntos básicos técnico – físicos.....	41
7.1.5. Otros aspectos teóricos.....	42
7.1.6. Bloques de la obra / Pauteo de acciones.....	43
7.1.7. Materiales (a modo de utilería) utilizados.....	45
7.1.8. Elementos textuales de la obra.....	45
7.2. Aplicación del modelo actancial.....	47
7.2.1. Gráficos y simbolización.....	48
7.3. Ficha de presentación y links de vídeos.....	50
CONCLUSIONES	
LIMITACIONES	
BIBLIOGRAFÍA	
ANEXOS	

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN INICIAL

La problemática de fondo y forma relacionado con el quehacer artístico contemporáneo, está profundamente relacionado al panorama de cambios y circunstancias que se manifiestan en la historia de las sociedades. Uno de los tópicos más sensibles que involucra a la contemporaneidad se refiere a la validez y propósitos de la creación artística. Es cierto y reconocámoslo también, que los sistemas y canales por donde se realizan muchas de estas propuestas, comprendiéndolas también desde proyectos que corresponden a variadas disciplinas, están sujetas a condicionantes de oferta y demanda de mercados; ello sucede en especial relevancia, en un presente, donde la distribución y la efectividad mediática de la creación conllevan mayor vigencia y presencialidad que el mensaje mismo de la obra. Esta situación, genera en los ámbitos de la creación, problemáticas y enfrentamientos de posiciones entre modernidad y post modernidad, que no solo discuten la validez de propuestas de experimentación, sino que confrontan el sentido mismo de la realización artística. Resulta necesario por ello, sopesar en la obra, su relación de distancia y acercamiento con lo político, en el manejo de sus símbolos. En la historia, relativamente reciente, de la escena latinoamericana, se han dado situaciones de riesgo en la participación de muchos de sus hacedores, nos referimos a riesgo no solo en el plano de la creación, sino a la seguridad de vida de la persona creadora.

Uno de los referentes actuales y fuente de cambios culturales, que gana peso por la realidad de su presencia y circunstancia es la migración por múltiples circunstancias que gravitan precisamente en lo político. La presente investigación toma como base una propuesta escénica de corte experimental para dirigirse a aspectos relacionados con la carga simbólica de quien migra. Este trabajo no enfoca los aspectos vivenciales ni testimoniales; se detiene y explora en los referentes míticos relacionados con el peso de quien se traslada, que al asentarse transculturiza su carga. Como sociedad en

formación, manifestaciones culturales en Perú tocan esos aspectos y al hacerlo generan espacios de resistencia cultural correlato de su propio devenir histórico.

Enfocamos la investigación, reconociendo que aún está por realizarse la tarea de relacionar, imbricar propuestas de creación artística de experimentación contemporánea cuyos colectivos y artistas siguen procesos continuos de trabajo asimilando referentes míticos que subyacen en el inconsciente colectivo de los pueblos, con soportes de performatividad, buscando acercarse a una interpretación de conjunto, ello también es parte de procesos de resistencia histórica, en pos de querer comprender un profundo sentido de identidad.

1.2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El problema principal de la investigación se plantea desde la limitada muestra de referentes artísticos escénico contemporáneos, que connoten a través del análisis de su poética y ritual, la circunstancia conflictiva de la transculturalidad desde una determinada praxis y sus contrastes; desde su incomunicación y su crisis, desde los rechazos, fracturas y entrelazamientos de convivencia, donde la violencia de las vertientes de mestizaje, en el caso peruano, se imponen en las manifestaciones urbano marginales de la ciudad de Lima, la gran capital.

Surge desde la concepción del trabajo de investigación que el grupo boliviano – peruano Desnudoteatro (1995) y su proceso de laboratorio experimental Gelidamantis (desde 1998) plantearon desde lo escénico y lo pedagógico. El proceso de años de trabajo escénico, les llevó a la etapa de abordaje SOLDADO DESCONOCIDO (2008) basado en el referente del soldado raso peruano de la resistencia, a la invasión del ejército chileno, a la ciudad de Lima en la Guerra del Pacífico de 1881, como SÍMBOLO, no desde la concepción de un personaje eminentemente teatral. El trabajo de esta etapa a su vez derivó a una segunda etapa: La obra MIGRACIÒN / DES –

MEMBRAMIENTO (2012) Como culminación de un *momentum* de su proceso, propuesta artística que será base del presente trabajo de investigación.

La pesquisa busca encontrar referentes de identidad a partir de su decantamiento y análisis en la realidad concreta. El trabajo objetivo es encontrar esos referentes en la propuesta.

1.3. JUSTIFICACIÓN

El problema no solo surge desde las reconfiguraciones del espectro social como consecuencia de nuevas adaptaciones en la migración del campo a la ciudad capital; el problema es también palpitable e intrínseco a los cambios artísticos que van de la mano con estas transformaciones, a los nuevos enfoques y manifestaciones que la teatralidad ha afrontado, demos un marco de tiempo preciso: en estos últimos 30 años. En ello, el producto de estos cambios, giros que suponen recorrer bordes y límites en el planteamiento del cuerpo, voz, trama y espacio están sujetos precisamente a las mencionadas circunstancias de crisis global que afrontamos.

Ello es palpable en un medio donde existieron colectivos teatrales peruanos, que desde sus planteamientos creativos cuestionaron y vivenciaron cambios, desde fondo y forma, en sus propuestas en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado.

La connotación de los signos en sus lenguajes y sus formas de manifestación se fueron amoldando de acuerdo a los rumbos críticos del asentamiento del migrante andino, proceso que tomó tiempo, dando a esa representación, una percepción artística de las nuevas configuraciones urbanas.

Ello les llevó a hurgar en temáticas que hablaban de la desarticulación social y a su vez esto se fue enlazando a demandas históricas latentes en mitos y utopías. Esta evidencia de contexto y situación creativa fue y es consustancial al carácter fenomenológico de las propuestas contemporáneas y es en ese campo mismo desde donde surgen las cuestionantes. El problema a abordar en la investigación, surge desde

la constitución misma de la propuesta artística, acercándose a una configuración crítica de bordes y liminalidades, como lo menciona desde la antropología, (Van Genep ,1969) en su libro “Ritos de paso” y que luego desarrollaría (Dubatti, 2016) desde una perspectiva reciente dirigida al teatro.

¿Es posible que la obra escénica contemporánea resulte un aporte sujeto a análisis en un contexto teatral que autores como (Lehmann, 1998) definen como post dramaticidad? ¿Puede así el trabajo artístico resultar una herramienta fundamental para acercarse a este contexto de reflexión en medio de la vorágine de crisis permanente de valores y transformaciones políticas, económicas, sociales, culturales en Perú? ¿Podremos representar valores culturales que nos acerquen a una idea de identidad? Esa la apuesta a la que se dirige esta investigación.

1.4. DETERMINACIÓN DE OBJETIVOS

1.4.1. OBJETIVO GENERAL:

Sustentar un aporte desde el arte hacia una comprensión de identidad social, enfocando la migración andina a la ciudad de Lima a partir de referentes en la obra de carácter experimental MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO y que ello se brinde a partir de su contextualización y el análisis de su lenguaje y propuesta.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Constituir un aporte de reconocimiento y valor que desde el teatro independiente latinoamericano se ha realizado desde los años finales del siglo XX y que

constituyen precedentes de relación viva en períodos de crisis y suponen una cartografía a tomar en cuenta desde territorialidades específicas (Dubatti, 2011).

- Valorar el sentido de proceso y búsqueda, partiendo de formas de comprensión del hecho teatral puesto en práctica por colectivos independientes, de los cuales Desnudoteatro y su proyecto de investigación Gelidamantis han sido una muestra que se condensa en la obra aportada en la presente investigación.
- Lograr que la metodología a aplicar constituya una herramienta efectiva en el trabajo de investigación, permitiendo asimilar la propuesta desde su complejidad, desbrozando sus partes y permitiendo una concatenación de análisis pertinente. Su logro permitiría a otras propuestas artísticas contemporáneas su aplicación, de acuerdo al criterio de la creación particular que se abordase.

1.5 METODOLOGÍA

La investigación propone una metodología de carácter inductivo y de análisis en base a lo general para llegar a lo particular. Tendrá como inicio analizar el contexto socio cultural peruano, en el período de tiempo que ha afectado la propuesta artística base, tomando en cuenta el referente mítico de Inkarrí, ideario movilizador presente en la idiosincrasia de poblaciones marginadas que impulsaron procesos de migración andina.; ello permitirá exponer el contexto de donde surge la performance que da fin a la investigación.

De allí se incidirá en la relación que existe entre los elementos de teatralidad y para teatralidad de la pieza en sus características principales de creación: fractura, incertidumbre, permanencia, en sus imágenes y diégesis, posteriormente, su amalgama compositiva en empatía en los valores mencionados que se reflejan en la violencia de su transformación - adaptación en la post modernidad. Utilizaremos un instrumental de análisis basado en diferentes autores y nos centraremos en la obra de Anne Ubersfeld, 1997 *“Semiótica teatral”* como herramienta principal de análisis del

cometido artístico. A través de cuadros expositivos nos iremos acercando a la relación simbólica de sus elementos componentes.

2. MARCO TEÓRICO

Este ítem tomará en cuenta las bases conceptuales y aportes de sostenimiento de otros autores, para ello, plantearemos en los capítulos siguientes, en primer lugar, un necesario marco referencial de la sociedad en su tránsito de la modernidad a la post modernidad, se abordará el cariz de este momento histórico y las implicancias complejas que engloba ese contexto; de allí nos dirigiremos al contexto social peruano desde donde surge la propuesta artística a analizar, en ese capítulo examinaremos los referentes míticos que subyacen en dicho entorno social; lo cual desembocará en el desarrollo del planteamiento escénico que nos llevó a la creación y, por último, el análisis estructural de la obra para lograr ubicar el planteamiento de identidad social.

3. CAPITULO I

3.1. Contexto de la sociedad y el rol del arte

La relación entre los fenómenos que afectan a las sociedades y su reflejo en los procesos artísticos cuyas manifestaciones son fruto de su época, nos conduce a una debida contextualización, pues de este caldo de cultivo irrumpe la propuesta artístico - experimental del colectivo de performance Ulkadi, cuyo proceso de investigación, le llevaría a la obra que analizaremos.

(Jrapchenko, 1974) señalaba que los vínculos del auténtico artista con la realidad contemporánea no consisten en la reproducción de los signos exteriores de la época, estos se expresan en los descubrimientos artísticos del mundo, capaces de golpear al lector y cautivarlo en todo su ser, conquistarlo por su fuerza de persuasión, por su poder emotivo, y aptos para despertar su pensamiento, ayudarlo a comprender la vida y ver dentro de sí mismo (p. 98). Lo señalado por Jrapchenko podríamos comprenderlo en su referencia a la literatura y ampliarlo con efectividad al sentido integral de las artes con sentido propio. En otro punto señala: Los rasgos y las particularidades principales del progreso artístico, incluso el aporte de los grandes maestros, están estrechamente vinculados a la historia y al movimiento social; la interacción y la fusión de diversos factores en tal o cual unidad dependen de las circunstancias históricas (pp. 444 – 445).

3.2. El desarrollo de la modernidad

La relevancia que toma cuerpo y se relaciona con una genuina imbricación entre realidad y arte es también mencionada por (Mariátegui, 1925) quien señalaba en un artículo que luego formó parte de su libro “El artista y la época” titulado ¿Existe una inquietud propia de nuestra época? Existe una inquietud propia de nuestra época, en el sentido de que esta tiene, como todas las épocas de transición y de crisis, problemas que la individualizan. Pero esta inquietud en unos es desesperación, en los demás vacío. Con esta apreciación se refiere a no sólo a que el arte en períodos de crisis tiende en sectores a escamotear aspectos inherentes a la realidad, sino que, en las propuestas de los mismos artistas, se tiende a caer en el tremendismo ahondando la situación de pavor y azoramiento sin ahondar en las causas que lo provocan, esto debe llevarnos a una reflexión de parte en el sentido que la radicalidad y el abierto desparpajo no son garantía de logro artístico, al no penetrar necesariamente en lo medular de las problemáticas.

Pero desde nuestra época cabe la pregunta ¿Cómo concibe esa realidad el artista? Es importante enmarcar referencias sobre el panorama contemporáneo, por ello nos acercamos a comprender el desarrollo de la modernidad. (Auge, 1992) define el concepto “sobre modernidad” y su realidad en el exceso; se refiere a la aceleración de los valores constitutivos de la modernidad, la tele comunicación, la afirmación de un tipo de individualidad, la asignación de la historia de esa individualidad frente a la historia en general, pero también la relación de esa individualidad con el espacio de la arquitectura urbana y su geografía en la evolución de la tecnología de las informaciones y la denominada realidad virtual. Pero hay un aspecto muy interesante que menciona este autor y que conecta este presente complejo y difuso, fruto de la globalización y la desaparición de las fronteras merced a la virtualidad con el mundo simbólico, en una entrevista señaló: Esa globalización va demasiado rápido, en la medida en que ignora los atributos del pensamiento simbólico es por ello que traza la división entre lo que define como los No Lugares, espacios donde no podemos leer inmediatamente las relaciones sociales, lugares de paso como aeropuertos, aduanas, malls, carreteras, hospitales, súper mercados. Pero cuya transitoriedad del ser individual le da un sentido de aparente (o virtual) permanencia. Mientras que el lugar tradicional es aquel donde, precisamente, todos esos cuerpos se encuentran y hay reglas de residencia, pero fijadas por tradiciones, leyes, y en ello vemos a los hogares, iglesias, partidos políticos tradicionales etc. Los No Lugares se constituyen hoy en espacios de gran confrontación porque en ello suceden acciones y conflictos podríamos decir, desde protestas políticas hasta zonas de riesgo de atentados terroristas (p. 41).

Es necesario precisar algunas características que estos emporios provocan en la sensibilidad social como entornos, donde se aglutinan las masas y sus ejes magnéticos de comportamientos por efecto de estos escenarios. (Gardella, 2003) señala que el *shopping center* símbolo de la sociedad pos moderna, de su homogeneización cultural, constituye la meca del consumismo. Este espacio urbano reemplaza a lo que antes en las ciudades se conocía por “el centro”, lugar de compras, de entretenimiento, de encuentros e incluso de trámites. Esta uniformidad de espacio sin cualidades, al no

haber aperturas visibles hacia el exterior, el tiempo parece no pasar; pretende sacar de la realidad al habitante urbano, recreándole un espacio artificial que no guarda ningún dato de la ciudad en donde se halla inserto.

Como parte de la globalización mundial, el caso peruano no se ha mantenido exento de estas circunstancias que le asemejan a metrópolis donde los desplazamientos masivos, la sugestión en tendencias de mercado (comprendiendo en ello también a la oferta política) han abarcado modelización de comportamientos, asimilaciones y construcción de imaginarios con fuerte carga de inducción psico social de post modernidad. (Greenfeld, 2000) indica que estamos ante un cambio trascendental de la condición humana (...) en la cual se discutirán los sistemas de valores y respecto a la cual se elaborarán nuevos modelos ético – pedagógicos. Como podemos apreciar una serie de cambios que dirigen a una contextualización muy diferente al que se preveía a fines de los ochenta.

4. CAPÍTULO II

4.1. Reseña del contexto histórico peruano desde 1989

No cabe duda que estos últimos 30 años han significado un período vertiginoso entre la incertidumbre social, los períodos convulsos de violencia, la proyección a un esquema de mercado liberal en lo económico y una configuración social fruto de las migraciones del campo a la ciudad.

Perú fue un país en 1989 muy diferente al actual. El panorama a fines de la década de los ochenta no presentaba visos de propiciar desarrollo, la incertidumbre y el caos se apoderaron de muchas manifestaciones en el marco social, político, cultural y económico. Podemos ver en retrospectiva un período enmarcado por sentimientos colectivos de anomia y falta de perspectiva de cambios. La crisis inflacionaria

económica que causó estragos en poblaciones empobrecidas, la pérdida de horizontes en la clase media, la violencia de la guerra interna que había comenzado el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso y el MRTA ahondó el miedo y la incertidumbre que el gobierno de Alan García Pérez (1985 – 1990) no pudo controlar, la sensación de caos y desconcierto era patente.

Uno de los fenómenos que mayor incidencia en la problemática de organización social tuvo repercusión por su efecto detonante, fue la migración, sobre todo de la población campesina andina rural a las ciudades que mayores oportunidades económicas brindaban. En la documentación histórica de los procesos de desplazamiento en el siglo XX se pueden comprender las que en sucesivas oleadas de población se fueron dando en las décadas de los 30 y 40, cuando se amplían sectores urbanos y se construyen pistas y carreteras, afianzándose el transporte motorizado. Luego en los 50 y 60 cuando el gobierno militar de Odría empezó la construcción de unidades vecinales y grandes unidades escolares. Posteriormente en los 70 con el nuevo Gobierno militar encabezado por Velasco Alvarado, se continuó la tendencia al alza por la industrialización de la harina de pescado y la sectorización laboral estatal.

En los 80 preponderantemente las movilizaciones tuvieron como fin escapar de las bases de apoyo y de construcción de Nueva Democracia que alentaban los grupos alzados en armas. Básicamente estos fueron los períodos y los propósitos enfocados a un crecimiento y logro económico en sectores pauperizados por la miseria y el abandono permanente de un Estado que jamás había incluido en sus planes a estas poblaciones. (Matos Mar, 1990) señala que las migraciones no solo fueron del campesinado andino a las ciudades, sino que se comprendieron también de sectores rurales a zonas rurales, siendo que las áreas de colonización de la selva peruana fueron pobladas.

4.1.1. Migración y transformación social

Suele ser un tópico común en las ciencias sociales peruanas definir la migración andina como un proceso masivo que transformo en menos de un siglo la ciudad de Lima. Estudiosos entre historiadores, sociólogos, economistas y antropólogos prefiguraron este contexto. (Matos Mar, 1984) señalaba que uno de los procesos fundamentales que configuran la actual situación del Perú es la creciente aceleración de una dinámica insólita que afecta toda su estructura social, política, económica y cultural, se trata de un desborde en toda dimensión, de las pautas institucionales que encauzaron la sociedad nacional y sobre las cuales giró desde su constitución como república (p. 17). Este desborde tiene un significado de superación de pautas de control y tiene que ver con creencias, valores, expectativas de vida y que confronta formas de organización social. Una de las causas de esta situación es la migración masiva a la capital, de sectores pobres provenientes del campo. Esto trajo consigo, asimilación y supervivencia en condiciones paupérrimas, y a nivel político el enfrentamiento a normas e instituciones jurídicas que no tuvieron la adecuación debida a la problemática.

Cuando se habla de las profundas diferencias de estratos sociales en el Perú son vastos los estudios al respecto, (Fuenzalida, 1970) señala: “No existe una sola representación de los estratos sino dos representaciones incorporadas. Para el que está arriba lo que se da es el propio grupo, la “gente decente”, por debajo del cual hay una masa, en diversos grados marcada por lo “indígena”. Para el que está abajo, el ego “llajtaruna” o “hacendaruna”, se ve contrastado con un grupo superior, de modernidad y urbanidad variables” runa en la lengua quechua es hombre. Esta demarcación de conflicto entre superioridad – inferioridad lastra toda la estructura social del Perú y representa un esquema social preconcebido, supuesto, condicionante y establecido para todo efecto de actividad o proyecto social que para efectos de su funcionalidad se articulan en función a un centro, a una instancia de poder que en el

caso peruano ubicamos en lo denominado centralismo, donde la ciudad de Lima, resulta eje matriz de una larga y compleja cadena de subordinaciones.

Acercándonos a un período de tiempo más reciente y luego del período inicial del gobierno de Alberto Fujimori (1990 – 2000), donde se dieron cambios decisivos en el rumbo económico y luego de la derrota de grupos alzados en armas, la sociedad peruana y sus directrices en el manejo económico que supuso un férreo control fiscal, ingresó a un período de sostenibilidad económica con una mayor proyección y cumplimiento con instituciones financieras; aquello trajo una expansión de una forma de capitalismo popular, que en mucho avizó Matos Mar en su libro citado. Estos cambios que abrieron a un panorama de modernización ya iniciado el siglo XXI, supuso nuevas formas en la configuración social del migrante.

4.1.2. El migrante y el proceso de “cholificación”

Un fenómeno que enmarca a la sociedad peruana en el tránsito de la semi colonialidad a los albores de un capitalismo popular autóctono, surgió de la improvisación y el desorden, esto deviene, como hemos señalado, con las migraciones. El personaje central de este fenómeno es el “cholo” o el mestizo que lleva sobre sí el estigma del prejuicio y la señalización; al respecto (Fuenzalida, 1970) nos dice “El “cholo”, no es otro que el indígena desarraigado de su sociedad por el trabajo migratorio estacional, la servidumbre en las ciudades o el servicio militar obligatorio. Se afina en las ciudades o retorna a su pueblo con un estatus aumentado. Pero dondequiera que se encuentre, se diferencia del indígena por su rol ocupacional: es un minero, obrero de fábrica, chofer, pequeño comerciante, artesano, albañil, mozo, sirviente o peón agrícola. También por el tipo de cultura en la que participa: es bilingüe con predominio del quechua, viste traje semi occidental, ha estudiado primaria elemental y hace empleo incipiente de artefactos modernos. Su movilidad geográfica es intensa. Es agresivo frente a otro mestizo y el criollo, individualista e inestable.

En cuanto al proceso de cholificación, éste es descrito como aquel por el cual determinadas capas de la población indígena campesina van abandonando algunos de los elementos de la cultura indígena, adoptando algunos de los que tipifican la criolla, y elaborando con ellos una cultura nueva que se diferencia al mismo tiempo de las culturas del *misti* y del indígena, sin perder por eso su vinculación original con ellas. El cholo, que es el protagonista del proceso, constituye un estrato social intermedio entre ellos dos, que ha entrado en una fase de grupalización y comienza a adquirir conciencia de su condición aparte” El cholo en esta pugna constante por ascenso que se desata en varios frentes sociales, es el advenedizo, el intruso, quien aspira a “trepar” desde su condición de fuerza de trabajo y quien aprende las triquiñuelas en su afán de supervivencia y mejores oportunidades, pero tengamos en cuenta que no es solo esta imagen la que abarca la definición gentilicia del término, “cholo” (que implica en su condición de adjetivo no solo lo que denomina sino a lo que pragmáticamente alude) puede ser un individuo que pese a encontrarse en buena situación social en su comunidad de provincia es definido así por una instancia social que en conflicto posicional determina su inferioridad.

Pero esta definición sociológica se ha abierto a otros parámetros en las últimas décadas, le denominada “cholificación” a la que aluden Matos Mar y Fuenzalida, ha asimilado en su compleja connotación sociológica no a una condición estática de su definición, sino que ha dado nombre a un proceso donde las migraciones han jugado un rol propiciador; pugnas y contradicciones de clase han visto desenvolverse en su afán de impulsar propósitos de asimilación, sentido de organizaciones comunales, trabajo y acceso a créditos a sectores populares, un crecimiento vertiginoso hacia clases medias, así también el panorama cultural asimiló formas de mestizaje de manifestaciones que décadas atrás fueron vistas con desprecio y extrañeza como la música andina que se mezcló con la cumbia colombiana y elementos de rock con fuerza desde en las décadas de los setenta y ochenta pasando a llamarse: chicha. Desde esa época, lo chicha se referiría a esa fusión marginal que décadas después pasaría a ser representativa de un gran sector popular en los márgenes de la gran ciudad.

Este panorama cultural, que como hemos mencionado, devino de las crisis que envolvieron a la sociedad peruana con objetividad en cuanto al período de tiempo estudiado en la presente investigación en los últimos 30 años, fue el contexto que vio nacer una propuesta artística teatral que tendría en su planteamiento características de crisis, fractura y cuestionamiento, marcas indelebles de su tiempo.

4.2. Lo simbólico en los referentes míticos

En el presente capítulo haremos mención de un movimiento milenarista surgido en la década del sesenta del siglo XVI en las zonas de los andes centrales del Perú. La razón de exponer este fenómeno histórico, es dar pauta al significado simbólico cultural que en su manifestación de resistencia contra la hegemonía y poderío militar, administrativo y religioso español, contra las leyes y normas de la Corona, tuvieron un significado y connotación simbólico – mágico mítico y que calaron siglos después, relacionaremos ese significado con la propuesta escénica de base.

4.2.1. La sagrada Resistencia Cultural: Taki Onqoy

En el período de 1560 surge en la región andina sur del Perú un fenómeno que tuvo carácter de resistencia espiritual conocido como Taki Onqoy (en quechua o runa sino, la enfermedad del baile). Ahora bien, (Manabe, 2015) en un excelente estudio de las condiciones económicas, políticas y religiosas que se conjugaron para el nacimiento de este fenómeno de carácter milenarista, señala que la reacción de la administración del virreinato fue de control y destrucción de creencias que dieron sustento al taki Onqoy, en ello, la campaña posterior llevo a cabo la destrucción de idolatrías con castigos y movilización de líderes, quema de ídolos y señalamiento con cruces en los centros adoratorios conocidos como huacas, (cerros, momias, y otros elementos animistas), al respecto, (Millones, 2015) señala que el valor de los cerros como

elemento sobrenatural, es compartido por la mayoría de las religiones, el hecho de que sus cumbres se prolonguen hacia el firmamento otorga al conjunto montañoso una familiaridad con lo desconocido que lo dota de sacralidad, estos hechos decíamos, tuvieron como móvil la disposición de indios a la extracción en las minas y el pago de impuestos que evadían.

El Taki Onqoy consistía en celebraciones secretas donde a merced de bailes, embriaguez por la chicha (bebida alcohólica de maíz fermentado) cánticos y consignas, los indígenas rechazaban la religión cristiana y ensalzaban a aquellos que se apartaban de esas creencias, promovían la creencia de sus ancestros y algo relevante: Se seguía la creencia de que en algún momento se lograría la expulsión de los españoles y criollos, y se retornaría al mundo del pasado. En un período de unos 30 años, ideas y propósitos se mantuvieron ocultos de la mirada de evangelizadores y autoridades, pero luego de salir a la luz por los inquisidores, la decisión de extirpar esas creencias tomo unos 3 años aproximadamente.

El Taki Onqoy fue un movimiento milenarista no mesiánico, es decir, no formaba parte de la espera de un salvador sino de la espera de las condiciones en que se retornase al pasado. (Barrera, 2015) conoce como “movimiento milenarista” todo aquel que profetiza el fin de una era o de una determinada forma de vida, y declara el comienzo de un nuevo período completamente diferente al anterior. Hemos de tener cuidado de no confundirlo con lo que se conoce en antropología como “movimiento mesiánico. Los movimientos milenaristas no esperan necesariamente la llegada de un mesías como sí lo hacen éstos. En ello tuvo que ver el basamento mágico cósmico del hombre andino en el *pachacuti* es decir, que el mundo “se dé la vuelta” o que se llegue al fin de los tiempos para un nuevo renacer, un nuevo mundo. Los incas y su corte celestial han sido vencidos por los europeos y su doctrina, y 1565 o poco antes, era el tiempo de la resurrección de las montañas, señala (Millones, 2015).

(Montani y Páez, 2015) nos dan su versión de este fenómeno, El taki onqoy también ha sido considerado un movimiento regresivo de los indígenas para aliviar la angustia generada por la pérdida de su mundo, y que los llevó a la fantasía de la fusión corporal

y espiritual con la “madre omnipotente”, creadora del mundo, donde las huacas cumplieron esta función de “madre creadora”.

Resulta pertinente mencionar la falta de evidencias que pudiesen relacionar estas manifestaciones más allá de las descripciones de apostasía e idolatría que señalan en sus testimonios y recuentos clérigos y testimonios. Aquello se comprende por el rol represor de autoridades y de testigos para evitar ser implicados; es muy probable, como deja entrever (Pamo, 2017) al tratar de comprender que cronistas como Guaman Poma de Ayala no ahondaran en el asunto. Esta evidencia nos priva de una relación más estrecha con danzas y cánticos que hayan provenido de lo remoto, por ende, se corta la línea entre creencias y mitos, pero que se supone (hasta que investigaciones futuras lo comprueben) tiene también arraigo un mito que quizás es tan o más antiguo que la manifestación cultural del Taki Onqoy, y que fue redescubierto en la década de los cincuenta del siglo XX, El mito de Inkarrí.

4.2.2. La obra de Inkarrí y el mundo que ha de volver

(Ossio, 2019) nos dice, Taki Onqoy, que es el primer movimiento mesiánico luego del encuentro de los indígenas con los españoles. A mediados de la década de los años 50 del siglo XX, casi de modo simultáneo, cuatro connotados antropólogos peruanos tuvieron la oportunidad de escuchar, en regiones bastante apartadas, unas historias que tenían por personaje central a un ser con poderes sobrenaturales que recibía el nombre de Inkarrí. Uno de ellos y en el pueblo de Puquio, Provincia de Lucanas en Ayacucho fue el novelista y antropólogo José María Arguedas. Al respecto de este descubrimiento, (Bourricaud, 1956) declaró lo siguiente, estos mitos tenían, por un lado, el valor de fijar la posición de Inkarrí como héroe en el que se representa la historia indígena frente al cristianismo y, por otro, ser testimonio " ... revelador de la manera como el pueblo indígena imagina espontáneamente su propio destino.

Ossio señala, en las versiones recogidas por José María Arguedas y Josafat Roel Pineda en Puquio se decía que Inkarrí fue el hijo de una mujer salvaje y que su padre fue el sol. Además, se añadía que tuvo tres mujeres y que su obra podía verse en Aqnu, en la pampa de Qelcata, donde hasta la actualidad los indígenas dicen ver que el vino, la chicha y el aguardiente están hirviendo, Correspondiendo con su origen divino se le atribuía el poder de arrear y ordenar las piedras hacia las alturas con un azote y de haber fundado una ciudad. También se le otorga la capacidad de encerrar el viento en el cerro Osqonta, el grande, y de haber amarrado al sol en el Osqonta pequeño para que durara el tiempo o el día a fin de que pudiera terminar lo que debía hacer. Desde el Osqonta, el grande, le atribuyen haber arrojado una barreta de oro para determinar el sitio donde fundar el Cusco. No cupo en la pampa de Qelqata por lo que siguió su camino hasta donde se asentó la capital de los incas. A continuación, se narra que el inca de los españoles apresó a Inkarrí, su igual, y le cortó la cabeza. Ésta existe todavía y de ella está creciendo su cuerpo. Cuando esté completo volverá, siempre y cuando Dios dé su consentimiento. En otra versión se dice que llegado este momento se producirá el Juicio y aún en otras se menciona que como murió ya su ley no se cumple ni se conoce, o que al morir ocultó el oro y la plata en siete estados.

Estos mitos emparentados a otros de parecida raigambre mezclan elementos mesiánicos (en ello el aporte de ideas cristianas por los indígenas que parecen emparentar su dolor a la figura de Cristo crucificado, con la muerte del último Inca Atawallpa) con la simbología cósmica de la cuaternidad (elementos que se desprenden de los 4 espacios que circundan la cruz) el desmembramiento por 4 partes que representa el desmembramiento por la ejecución por descuartizamiento que sufriera Túpac Amaru II en 1781 afianzó el mito. Otro elemento que une las versiones de este mito en diversas localidades andinas de Ayacucho y Cusco se refieren a la decapitación, una versión señala que “Pizarro se llevó la cabeza a España, le crecen pelos y que se unirá con el cuerpo”.

Una versión del mito de Inkarrí formó parte del texto de la performance MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO.

5. CAPÍTULO III

5.1. Performance y Teatralidad

Mostraremos un panorama conciso del significado de las artes performáticas, su presencia en relación a lo escénico, su cercanía y distancia frente a la teatralidad.

Partamos de la definición etimológica del término que proviene del idioma inglés, *to performance* implica acción propiamente dicha, (Pavis, 2007) recalca dejar su implicancia proveniente del francés y la adaptación que de su uso se apoya en el anglicismo, aplicada al teatro, la *performance* es el hecho de ejecutar una acción por el actor, o de manera más general por todos los medios de la escena, es a la vez proceso de fabricación y resultado final. Allí donde el francés ve una imitación, una representación, el inglés insiste en la ejecución de una acción, y no solo sobre un escenario sino en el mundo. Se distinguirán tres sentidos de la noción inglesa de performance: Uno, la acción realizada en especial sobre una escena, dos, el arte de performance a partir de los años sesenta, tres, la noción en lingüística y en filosofía de performance / performatividad (pp. 226 – 227). Detalla que el denominado Art performance viene de las artes plásticas, donde pintores y escultores proponían acciones físicas involucrando los materiales de su trabajo, una forma de romper el esencialismo de su arte, ello queda mostrado en el *Action painting* de artistas como Jackson Pollock o *Fluxus* de George Maciunas. El Performance Art se encuentra en mayor relación con la escena teatral, se rebela contra el teatro de texto y puestas en escena poco innovadoras (p. 226).

Para otros investigadores el punto de partida del performance art no está del todo claro. Llevando sus propias opiniones, algunos lo sitúan en el rompimiento de los límites entre las artes plásticas y las artes de la puesta en escena de la década de los sesenta del siglo XX. Al respecto, sería oportuno mencionar otras definiciones de performance. (Goldberg, m1979) señala que la performance es un medio de expresión

artística que alcanzó plenitud en la década de los 70 del siglo XX, heredera de las vanguardias como Dada, el futurismo y el surrealismo, la considera una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación de arte.

(Grumann, 2008) señala, cuando utilizamos la palabra performance, más que de una nueva disciplina artística como lo que se ha denominado a partir de los años setenta en Estados Unidos como Performance Art y en Inglaterra como Live Art (o la poco clara traducción al español como arte acción), nos referimos a un concepto umbral que, a partir de la década de los años sesenta, provocó un estiramiento de las distintas disciplinas artísticas, tanto el cuerpo del actor y del espectador, como los roces corporales entre ambos, pasando estas acciones a tomar una fuerza fundamental en las performances, a favor de una búsqueda inter transdisciplinaria, enfocada en una necesidad de autoconocimiento, reflexividad y experimentación con distintos soportes artísticos y culturales por parte de los artistas, central e íntimamente ligado a este nuevo concepto fue el cuerpo de quienes participan de una performance.

Detrás del gesto corporal, surge la necesidad de clausurar la noción de representación, entendida como personificación para remarcar la presentación autobiográfica del performer, su presencia auténtica en escena, como ya lo vivenciará corporalmente Antonin Artaud en la década del treinta y lo llamará Jerzy Grotowski hacia los sesenta del siglo XX.

A propósito de Artaud y la clausura de la representación, (Derrida, 1969) lo anuncia ya en un reconocido ensayo que lleva el mismo título y que alude al teatro de la crueldad enarbolado por el poeta surrealista, “Se dirá entonces del teatro lo que se dice del cuerpo” señala reseñando a Artaud: el teatro occidental ha sido separado de la fuerza de su esencia, alejado de su esencia afirmativa, de su vis afirmativa. Y esta desposesión se ha producido desde el origen, ella es el movimiento mismo del origen, del nacimiento como muerte. Aquí subyace probablemente la razón de la rebeldía artaudiana por un nuevo teatro, de gestos y palabras que rompiesen con los parámetros de la razón occidental.

Es necesario recalcar la enorme influencia que ha tenido Artaud en las corrientes de experimentación de teatro en la segunda mitad del siglo XX, pero su clamor no iba hacia una definición del concepto performance precisamente, como sigue reseñando Derrida: Anuncia el límite de representación. El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en cuanto ella tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. "He dicho 'crueldad' como habría podido decir 'vida'" (p. 7). Podríamos comprender crueldad no en su sentido ético sino en el rigor extremo de quien pone en práctica este tipo de acción escénica.

5.1.1. Judith Butler: La performatividad de género como identidad

En relación a la conceptualización de performance en otros modos de interacción, como un conjunto de acciones dirigidos a moldeamientos de identidad, tenemos que citar el caso de un referente que tuvo una clara y decisiva influencia en el feminismo desde la década del noventa, es el caso de Judith Butler.

Para esta teórica social *performatividad* implica un *hacer* que en relación a la cuestión de género supone no aceptar los cánones establecidos culturalmente. En su libro (Butler, 1999) *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, afirma: El cuerpo es la superficie grabada de los acontecimientos, pensando en Foucault afirma, el cuerpo siempre está en estado de sitio, soportando el deterioro de los términos mismos de la historia, y ésta es la formación de valores y significados mediante una práctica significativa que exige someter el cuerpo. Esta destrucción corporal es necesaria para crear al sujeto hablante y sus significaciones. Este cuerpo, definido con un lenguaje de superficie y fuerza, pierde fuerza por medio de un «drama singular» de dominación, inscripción y creación. ¿se puede analizar genealógicamente la demarcación del cuerpo en sí como práctica significativa?

Esta demarcación no es iniciada por una historia reificada o por un sujeto. Las marcas son producto de una estructuración difusa y activa del campo social. Esta

práctica significativa crea un espacio social de y para el cuerpo dentro de ciertas rejillas reguladoras de la inteligibilidad. (pág. 257) es de suma importancia comprender el sentido de performatividad en Butler a partir de su instancia a la recreación antes que, a la representación, una búsqueda anterior a un cuerpo aculturado y poseído por esas marcas de la historia y la sociedad que incluso implica inteligibilidad ya que se expresa en formas que escapan a estructuras de la razón. Butler define su comprensión de la performance: El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. Esto también indica que, si dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social (p. 266) Es decir, performatividad como revalorización en el hacer constante, en el suceso mismo.

5.1.2. Lo fenomenológico en Fisher – Lichte

Podemos enlazar esta comprensión hacia otras riberas donde a partir de ejemplos del arte de la performance, pensando ya en la escena artística, donde las realizaciones no han de ser consideradas obras sino *acontecimientos* surge aquí una distinción donde las distinciones tradicionales entre actores y espectadores y esencialmente, arte y vida, no son ya útiles para comprender estas manifestaciones.

(Fischer – Lichte, 2011) lo expresa de esta manera, No nos podemos limitar al hecho de que la performance tuviera lugar en un marco legitimado por la institución arte, ¿hasta qué punto tiene lugar una transformación de marco “ritual” y del marco “espectáculo” en una performance artística? Así pues, cuando nos planteamos la pregunta del éxito o fracaso ¿En qué sentido hay que tener en cuenta el choque de estos marcos de referencia entre sí y con el marco “arte”? (p. 52) Cita a Butler, en el concepto performativo propuesto por Butler también se percibe claramente su potencial, en los actos performativos, con los cuales se constituye el género (y la identidad en general) la comunidad ejerce violencia corporal sobre el individuo, pero

al mismo tiempo en cambio, estos actos brindan sin duda la posibilidad de que en ellos, y con ellos, cada individuo se cree a sí mismo como tal, incluso aunque sea al margen de las ideas dominantes en la comunidad y pagando el precio de las correspondientes sanciones sociales.

Butler, sigue señalando, compara las condiciones de corporización con las de las realizaciones escénicas teatrales, pues en ellas los actos con los que se crea y se realiza la pertenencia a un género, no son sin duda, los actos de uno mismo. En ellos se trata más bien de una “experiencia compartida” de una “acción colectiva”. Butler compara la constitución de la identidad a través de la corporización con la escenificación de un texto dado de antemano. (p. 57). Señala así mismo el proceso de cambios en la escena que fueron abriendo terreno a la noción de performance. Las realizaciones escénicas desde los años sesenta, han ido escindiendo, cada uno de los medios teatrales de los contextos de orden superior a los que antes se remitían. No sólo han dejado de subordinarlos a la lógica de la acción, o a la psicológica, sino que han intentado liberarlos de cualquier tipo de encadenamiento causal.

Siguiendo determinados parámetros geométricos y rítmicos, o por medio de operaciones causales, los elementos surgen en el espacio, se estabilizan durante un período de tiempo (de la más diversa duración) en algunos casos también en constante transformación y vuelven a desaparecer en algún momento sin que se pueda dar una explicación comprensible o una motivación concreta para su aparición o desaparición. Parece que en la aparición de cada uno de los elementos se trata mayormente, sino exclusivamente, de fenómenos emergentes. Su emergencia tiene como consecuencia un fenómeno que en principio puede parecer contradictorio, un fenómeno de la mayor importancia para la semiótica de las realizaciones escénicas. Por un lado, los elementos emergentes, que han sido aislados de esta manera, aparecen en cierto modo dessemantizados, son percibidos en su materialidad específica y no como portadores de significados; no se ponen ni en relación con otros elementos ni se trasladan a otros

contextos. En este sentido no tienen contenido significativo, no tienen significado. (p. 281).

Este apunte resulta interesante en cuanto la carga de sentido no es prioridad, el peso de la acción del cuerpo con el elemento posee una carga de manifestación fenomenológica, siendo este un punto que Fischer – Lichte también desarrollará basándose, como Butler en autores como Merleau Ponty quien retoma aspectos filosóficos de David Hume, antropológicos en Roger Caillois y en la poesía y literatura a Georges Bataille entre otros.

En este *continuum* que ejerce el cuerpo en su manifestación viva y que no remite a un correlato de significación precisa se coloca la performance como acto. Nos sigue reseñando, así pues, la desvinculación de los elementos teatrales de contextos dados de antemano, su aislamiento, tiene como consecuencia dos tipos muy distintos de percepción y de generación de significado. En ambos casos la materialidad, el significante y el significado están en relaciones distintas.

En el primero, el fenómeno es percibido como un significante que puede vincularse a los más diversos significados. Los significados que se le atribuyen en este proceso no dependen de la voluntad del sujeto, surgen injustificada e inmotivadamente en su conciencia (aunque a menudo de forma que posteriormente puede plausiblemente explicarse) (p. 287).

Este sentido de indeterminación o *no dirección* nos remite a la noción que del performer mantuvo (Grotowski, 1993) y del cual por muchos años fue un referente que relacionó el hacer (el *doing* como lo denominaba el maestro polaco) del performer como “ser” de acción emparentándolo con lo sagrado. El siguiente texto, extraído de una revista especializada en artes escénicas, del cual mencionó sus primeras líneas lo define así “El performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son

válidas...” (p. 78) Podemos reconocer en esas palabras la compleja relación entre el canal establecido de la representación y la presentación como tal donde las definiciones de los autores antes mencionados parecen incidir en vertientes diferentes.

El nuevo teatro se caracteriza, en una primera aproximación, por contener una fuerte dosis de experiencia de lo real (tiempo, espacio, cuerpo) proveniente del arte conceptual y declaración de principios de los sesenta. De este modo, respecto a la búsqueda teórica de un teatro post dramático, podríamos hablar de un concepto que juega indistintamente con todas las nociones antes mencionadas a favor de un collage escénico entendido como performance, ello incide en que las relaciones entre performance y teatro se sitúan en la reutilización práctica de nociones tales como texto, espacio, tiempo, cuerpo y medios.

5.1.3. Lehmann y el Teatro post dramático

Consideramos que una definición de mayor sistematización con respecto a las vertientes contemporáneas del teatro y buscando un sentido de precisión para el proceso creativo sustentado en nuestra investigación, viene de Han Thies Lehmann, al referirse al riesgo implícito en el concepto y acción, (Lehmann, 1998), nos dice; Se investiga aquí un teatro especialmente *arriesgado*, ya que rompe con muchas convenciones, sus textos no se corresponden con las expectativas con las que se abordan los textos dramáticos. Muchas veces es difícil distinguir un sentido único, un significado coherente en su realización escénica. Las imágenes no son ilustraciones de una fábula. (p. 49).

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real. En este sentido, el teatro post dramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto del *arte conceptual* (*Concept*

Theatre). La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte en acción; resulta obvio entonces que cuanto más se aproxime el teatro a un acontecimiento y al gesto de auto presentación de los artistas de *performance*, más probabilidades tiene de originarse un terreno fronterizo entre ambas prácticas (p. 237).

El acercamiento al arte conceptual no está definido por asimilación a una corriente específica; resulta que la práctica de los elementos significantes en relación con el sentido proyectado de fábula, que el espectador por su carácter cultural propio tiende a esperar satisfacer, no encuentra correlato en ese sentido. Allí encontramos una clara relación de nuestro trabajo en relación a lo que Lehmann denomina post dramaticidad y que, anteriormente, Fischer - Lichte relaciono, en relación a las pulsiones corporales, con lo fenomenológico. Nos sigue señalando Lehmann, el actor del teatro post dramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena (p. 238) Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente* sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada (p. 241).

El *performance* se dirige fundamentalmente a la implicación del espectador; partiendo de su propia responsabilidad para la síntesis mental del acontecimiento, debe permanecer atento a todo aquello que nos puede convertir en objeto del entendimiento, desde la sensación de la participación en lo que sucede, hasta el percatarse de la problemática situación del observar en sí mismo. El teatro post dramático es un teatro del presente (p. 253).

El denominado por Lehmann teatro post dramático busca, de esta forma y a través del texto-*performance*, establecer una “opinión completamente modificada que ilumine al teatro como presencia y no como representación; como experiencia fragmentaria más que un todo organizado; como proceso más que resultado; más manifestación que significación; más energía que comunicación”.

Con esas precisiones fundamentales para comprender el sentido poético de la performance vamos a mostrar cómo se organizó el trabajo de creación de MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO.

6. CAPÍTULO IV

6.1. Ulkadi – La libertad creativa

Ingresaremos ahora a precisar el derrotero artístico que condujo a la creación. Será necesario por ello enfocar con precisión los momentos previos a fin de comprender la propuesta que la anima. Empezaremos por la actividad inicial de los colectivos Ulkadi (1989 – 1992) y Desnudoteatro (1995 hacia adelante) así como el segmento de investigación Gelidamantis perteneciente a este último proyecto, iniciado en 1998.

El colectivo Ulkadi como una forma de ejecutar creación en tiempos de violencia y de miedo exacerbado por la crisis y guerra política mencionadas, adoptó desde su aparición en 1989 en Lima, una forma de realización libre, espontánea, de manifestación escénica y sin dependencia a ninguna premisa institucionalizada, no tuvo en cuenta ser parte de ningún movimiento de teatro de agrupaciones independientes ni la mira de establecer su trabajo en salas convencionales, tuvo una actitud contestataria en su accionar. Conformado por Miguel Blásica Soto, Martha Gutiérrez Flores y Slim Díaz Pacheco, jóvenes estudiantes universitarios, dirigidos por el director Nelson Ochoa Rengifo, quien había estudiado cine en la Universidad Mayor de San Marcos, todos con alguna experiencia en talleres de teatro.

Sus primeras manifestaciones les llevaron a introducirse en contextos de situaciones - pánico y de acciones en espacios de la contracultura juvenil determinando irrupciones escénicas donde nada presagiaba que aquello ocurriese

(Gromann, 2008) puntualiza lo que se iba configurando conscientemente en el accionar del colectivo, El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo real (se trata de escenificaciones de autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (Performer), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta.

Fue dándose una conciencia de realización que, si bien no rompía con las pautas del teatro, suponía un acontecer diferente, extraño al que inicialmente no se le dio el carácter de performance pues el colectivo desconocía el concepto.

Aquello fue configurando un primer paso auroral de investigación, pero Ulkadi duró hasta 1992 año en que sus integrantes fueron detenidos en Seguridad del Estado luego de un paciente seguimiento y acusados por la Fiscalía para casos de terrorismo de hacer proselitismo partidario en su desempeño artístico y de pertenecer a un organismo generado del PCP SL, luego de su liberación al año siguiente sus integrantes, excepto su director escénico parten al exilio en diferentes países.

6.1.1. Desnudoteatro: Exilio y auxilio en Bolivia

El actor y performer Miguel Blásica, solicita refugio en La Paz, Bolivia y reactivando su labor, dirige talleres en diferentes instituciones, entre ellas la Universidad Mayor de San Andrés donde conoce a la estudiante de CC Políticas y aspirante a actriz Claudia Ossio Ferreyra y nace así el grupo de carácter experimental Desnudoteatro en 1995 con el cual tendrán un trabajo en tres segmentos:

- 1) La creación de espectáculos de teatro como los unipersonales “El sueño de la razón produce monstruos” (1996) Teresa Filosófica (2002) y la versión de grupo de “Woyzeck” del dramaturgo alemán Georg Büchner.
- 2) Pedagógico en la realización de talleres de teatro para niños, jóvenes y adultos.

- 3) La investigación experimental en la realización de performances en diferentes espacios tomando motivos como poemas (en presentaciones de poemarios), configuración de espacios.

Luego de la decisión de Blásica de volver a Lima, el trabajo de Desnudoteatro alterna en temporadas en Lima, nutriéndose de experiencias formativas y de confrontación escénica con el retorno a La Paz.

6.2. Gelidamantis y el asentamiento de investigación experimental

Fue en 1998 cuando nace el segmento de laboratorio al que denominaron *Gelidamantis* asentando su trabajo de investigación. Exploran nuevas posibilidades entre la liminalidad de representación y presentación investigando en las calidades del movimiento, proponiendo en la desestructuración de la fábula, (Dubatti, 2016) define la liminalidad como la tensión de campos ontológicos diversos en todo acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no ficción; cuerpo natural/cuerpo poético; dramático/no-dramático (p.16). Esta característica ontológica del teatro se puede observar, sostiene Dubatti, tanto en el drama absoluto como en las vanguardias propulsadas por Alfred Jarry, Antonin Artaud y los continuadores de la pos vanguardia, entre otros.

El año 2003 a partir de la experiencia con la práctica del yoga y la meditación zen se investiga en la dilatación de la acción, el flujo en el espacio tiempo, Claudia Ossio había llevado talleres y se trabaja con las posiciones, las posturas de animales, práctica que mezclaba disciplinas como el Tai chi, posteriormente, eso da lugar a que estas posiciones se definieran en pictogramas y ello lleva a una comprensión de la metafóricidad.

La experiencia significó el paso de la exterioridad a la interioridad, todo pasaba en el fuero interno del performer, pero esto no tuvo de manera inicial una relación con espectadores, el trabajo se fue realizando poniendo en práctica secuencias y dinámicas

de movimiento donde la idea de flujo, permanencia, dinámica llevaban horas y horas para trasladarse en un espacio mínimo. La cuestión era descubrir que sucedía al interior del organismo y mente de quien realizaba la secuencia, la observación de ello y las posibilidades de volición interior. Si bien se fueron dando ideas de ejecución – práctica, se tendría que dar el siguiente paso para una construcción que permitiese poner en práctica estas ideas.

6.2.1. Laboratorio interno A4

Al año siguiente, en 2004, en La ciudad de La Paz se da el proceso de laboratorio al cual denominaron A4 (Adentro / Afuera – Afuera – Adentro) proceso de trabajo de secuencias de ejercicios, intensidad y soltura que supuso poner a prueba lo que se había explorado preliminarmente en Lima. El taller culminó con presentaciones en espacios que tanto Blásica como Ossio eligieron cada uno, fueron secuencias personales (trabajadas de manera individual) en espacios donde la geografía de los lugares y la arquitectura se relacionaba con las posibilidades expresivas de los cuerpos. No había espectadores convocados, sino que la gente en esos espacios era testigo – espectador de los sucesos, se grabaron estas demostraciones.

Con esta experiencia retornan a Lima y el año 2005 en el Centro Cultural de España brindan su Taller Experimental A Partir De La Acción Cotidiana (TEAPDLAC) donde sistematizan la experiencia con A4 dirigida a participantes que deseen explorar minuciosamente en el proceso de dilatación corporal a partir de una acción cotidiana, aparentemente, la más banal de sus acciones de sus vidas diarias pero que se repitiesen habitualmente como parte de su cotidianeidad.

6.2.2. Etapa SOLDADO DESCONOCIDO como símbolo

El año 2007 a raíz de la invitación de otro artista experimental que venía trabajando estatuas vivas en el distrito de Miraflores, surge la idea de un personaje – símbolo con el cual participar en dicho proyecto. Blásica había traído consigo el traje de soldado que utilizó en la puesta en escena de *Woyzeck* en la ciudad de La Paz. Conocía bien el cuadro “El repase” del pintor español Ramón Muñiz realizado en 1888, una pintura dolorosa donde un soldado chileno está a punto de atravesar con su bayoneta a un moribundo soldado peruano mientras a su costado una mujer o rabona, como se conocía a las mujeres campesinas que acompañaban a sus maridos y les servían en la guerra, suplica con los brazos en alto piedad y en tierra una criatura llora desconsoladamente. El traje de la obra *Woyzeck* era del mismo color del que representaba el soldado raso peruano, es así que sirvió de modelo, con la correa que atravesaba en bandolera su pecho y una tela blanca anudada en la cintura, a ello le añadió una *chuspa* o bolsito andino usado para llevar la tradicional hoja de coca y una venda ensangrentada en la frente, le añadió botas (que en la pintura no poseía) y un vetusto rifle de utilería, con estos elementos, además de pintura base blanca y una caja que servía de pedestal con un orificio para colocar monedas, llevo a cabo la acción dos veces por semana, sábados y domingo de abril a setiembre de 2007.

Esta experiencia supuso otro paso en la confrontación del flujo en movimiento, el trabajo de inamovilidad absoluta que supone la estatua viva por períodos de hora y media, así como permanencia en acciones de lentísimos movimientos (que denominó permanencia en movimiento), fue el paso que decidió la creación de la primera secuencia de performance al que denominó SOLDADO DESCONOCIDO el año 2008.

La performance incluía además de los elementos nombrados (excepto la caja) una silla perezosa de playa, una página del diario El Comercio (el decano de la prensa peruana que simboliza el poder de los medios periodísticos), un rosario católico de cuentas de color rojo. Las acciones no remitían a un *mythos* determinado, era una secuencia lineal de acciones corporales que involucraban los elementos en acciones –

posiciones de guerra, sumisión, muerte y cotidianeidad, dejaba que los elementos, en la línea de acciones que no remitían a ninguna intencionalidad sugiriesen por si solas de acuerdo a la relación entre elementos, al flujo de movimientos y a los momentos de inamovilidad, tenía como cometido seguir la acción de principio a fin y que esta se repitiese una y otra vez hasta detenerlo en momento determinado.

Fue presentada en tres lugares estratégicos de la ciudad de Lima: A las 7.55 de la mañana en una pasarela alta de una carretera, colindante a un Centro Comercial, a las 6PM en el cruce de dos avenidas populosas al sur, y al pie del Morro Solar colindante al mar, un espacio que fue escenario real de combate de la resistencia de la población civil y soldados contra el ejército invasor chileno en 1880. Las tres acciones fueron filmadas y fotografiadas y colgadas en las redes que por aquel entonces recién empezaban a desplegarse. El acceso a las redes brindaba ese cariz de incertidumbre que rodeaba a la propuesta, no era teatro, ya que el soldado no se trataba de un personaje, sino de un símbolo, tampoco el producto reproducido no era propiamente vídeo, el acceso masivo a las redes le daba un valor comunicativo y representacional que no podía calificarse en aquel entonces.

6.2.3. MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO Segunda y última etapa del proceso SOLDADO DESCONOCIDO (2012)

El año 2009 las cuestionantes con respecto al proceso de investigación, llevaron a la siguiente pregunta ¿Qué significaría migrar el cuerpo? Es decir, que sucedería si las partes del cuerpo, brazos, piernas, pies, manos, migrasen del contexto espacial que como eje tienen; vinieron en mente las relaciones que maestros de la danza como Laban por ejemplo habían planteado en cuanto a ejecución poligonal, el espacio circundante que como en la kinesfera se sostiene el eje corporal. Fracturar ese eje supondría la desmembración corporal, es decir, un factor externo que propiciase aquello.

Esto se relacionó con la ejecución del descuartizamiento, el suplicio del desgarramiento de las partes corporales por cuerdas o cadenas arrastradas por fuerzas que propiciasen aquello. En el imaginario mítico popular andino, una figura descollante ha sido Túpac Amaru, el cacique cusqueño que se levantó en armas en 1780 contra el poder administrativo y militar español y cuya atroz muerte se llevó a cabo por descuartizamiento, opero cuya leyenda (el aspecto mítico referencial) cuenta que, ante la fuerza corporal del mestizo de procedencia y nobleza inca, los caballos no lograron desmembrarlo, teniendo que ser decapitado y su cuerpo destazado. Sus partes fueron llevadas a varias comunidades como escarmiento. Aquella leyenda se entroncaba directamente con el mito de Inkarrí. Este mito mesiánico fue la punta de la madeja para la segunda y última creación en el proceso de SOLDADO DESCONOCIDO y cuyo título sería MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO en el año 2012.

Otro referente importante en la creación de esta pieza fue el viaje a Chile a fines de 2011 que realizó Blásica, invitado por la poeta y performer Eli Neira a la Universidad de Temuco, al sur de Santiago, al I Festival de Performance y Política, a dicho evento le acompañó al artista plástico y poeta peruano Fernando Cassamar. El encuentro con otro artista plástico, el chileno Ciro Beltrán que les invitó a la Universidad Católica de Valparaíso a realizar una acción conjunta de performance e instalación aportó más ideas. En la acción de performance, Cassamar le propuso a Blásica la “migración” de los elementos que constituían el traje del soldado, que estos elementos partiesen separados de su soporte que les da “sentido”. Es así que el cuerpo desnudo del performer tanteaba, buscaba los elementos que lo constituían, esa meta no necesariamente lograba hallarlas.

El tercer y último gran referente para MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO fue el reconocimiento aéreo de un trazo de la ciudad a raíz de la implementación en 2012 del Tren Eléctrico urbano en Lima, nunca ningún medio terrestre había atravesado en altura la ciudad, en el período de prueba del transporte, Blásica sube y atraviesa el cambio socio económico y cultural de los distritos: Villa El Salvador, San Juan de Miraflores, Santiago de Surco, San Borja y La Victoria en sus azoteas, en sus parques, en sus zonas de comercio y abarrotamiento de mercadería reciclada y de desecho, de

la zona fabril de una locación a las residencias y urbanizaciones opulentas y de allí a zonas de comercio clandestino, talleres de soldaduras, y re venta de objetos robados; aquel panorama dantesco esencia misma de la post modernidad fue el detonante para el sentido de migración que reuniría el contraste entre el símbolo soldado y la figura de un terno oscuro de corbata y saco en el proceso de ir de un símbolo a otro.

7. CAPÍTULO V

7.1. Proceso de creación: MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO

Ha sido importante para la investigación que desarrollamos en este trabajo remontar el curso de los acontecimientos que dieron pauta al proceso artístico particular seguido para la creación de la performance MIGRACIÓN / DES - MEMBRAMIENTO; ello por tres aspectos principales:

- a) El sentido analógico del proceso enraizado a los sucesos de crisis y movilización social en Perú, ya demarcados en capítulo anterior, que incidieron en sus aspectos sociológico, político y cultural implícito en la propuesta de carácter experimental y su proceso.
- b) La relación que conlleva en la manifestación de la performance la carga de presencialidad que deja atrás el sentido de personificación dramática, para constituirse en la noción símbolo que desenvuelve su acción de metafóricidad del cuerpo. En ello, la experiencia de vida resulta imprescindible.

7.1.1. Ideas previas al proceso de creación

En el proceso de creación de la obra se tuvo en cuenta los siguientes pasos

previos:

- 1) La idea preliminar de “migrar” el cuerpo, en relación a la figura del migrante social – cultural, pero también desde las posibilidades límite del cuerpo en el espacio. La figura que vino a la mente fue de la ejecución por descuartizamiento lo que condujo a la noción mítica del suplicio de Túpac Amaru II, rebelde mestizo quien fue ajusticiado en la Plaza Mayor de Cusco por sedición a la corona española en 1781.
- 2) La performance llevada a cabo en diciembre de 2011 en Valparaíso, Chile con los elementos del proceso SOLDADO. En ello el cuerpo del Performer se despoja previamente de sus elementos: Traje, botas, tela andina y bayeta, vincha ensangrentada, correa, rosario católico, rifle. Los elementos son colocados en la periferia de la zona donde se desarrolló la acción (jardines del recinto estudiantil) y el Performer debe tantear su búsqueda.
- 3) El tercer y último gran referente para MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO fue el reconocimiento cartográfico aéreo de un trazo de la ciudad, a raíz de la implementación en 2012 del Tren Eléctrico urbano en Lima.

7.1.2. Apuntes del cuaderno de trabajo

LUNES 5 DE MARZO DE 2012:

“...Desperdigue las ropas de soldado y elementos ropa terno negro (camisa blanca, corbata roja, saco y pantalones negros) me desnudé y cerré los ojos tanteando las prendas en el suelo. La primera parte fue de percepción con los ojos cerrados, las texturas de las prendas me llamaron a atención, toscas la camisa y pantalón del soldado, suaves las prendas del terno. La segunda sensación fue de vestirme lentamente con el traje terno, siempre con los ojos cerrados, el colocarse lentamente pantalón, camisa, corbata y saco remitió a la intención con la que muchísimas veces me he vestido con estas prendas, expectativa. Es así ya con la intención y carga que

conllevo terno, toqué las otras ropas, tome una caña de bambú con la que practico ejercicios de entrenamiento, tomé la camisa soldado y lo introduje por la manga atravesando los dos brazos, luego afiancé allí el pantalón soldado y con esa carga sostenida por la caña la coloqué a mi espalda, de frente tenía la presencia TERNO y detrás llevaba la carga SOLDADO. Luego de dar vueltas por el espacio con los brazos en cruz sosteniendo la caña, miré la tela andina y me la puse sobre el rostro, así, cegado continué desplazándome ciego...”

MARTES 12 DE JUNIO DE 2012:

“...Hoy tengo poco tiempo de trabajo lamentablemente, debo continuar con la exploración de relación con elementos sin pensar en ningún propósito ni intención.

Voy encontrando pautas:

- Un punto de partida puede ser, permanecer vestido con terno oscuro y traje claro de soldado en espalda sujeto a la caña que atraviesa brazos dando vueltas. Otra opción que acompaña a lo dicho está en llevar las botas en las manos.
- Otra idea sería: vestido con terno entre espectadores se halla amasijo informe de ropas y elementos SOLDADO.
- Una imagen interesante puede ser: correa cerrada alrededor de boca, Tela blanca ajustada sobre la cabeza cubriéndola, encima la tela andina.

Recién empiezo este proceso y la exploración debe seguir, el material remite a Perú en cuanto valores, la acción debe ser meditada, pausada, los elementos simbolizan solos...”

LUNES 18 DE JUNIO DE 2012:

“...Debe seguir el rumbo de lo performático que es el límite entre representación y realidad, debe sentirse el peso fuerte de lo cotidiano (sentido del proceso A4). La inmersión en la acción instintiva se relaciona con una confrontación personal y la

aparición del sentido hacia estructura – imagen, no como rechazo sino como aceptación de su aparición – desaparición. Tengo imágenes de ropas desperdigadas (amasijo). La confrontación es por lo que representa cada elemento para mí...En cuanto al traje del soldado, aquello es una alegoría sobre el significado de guerra permanente – guerrero. El traje terno oscuro es el afuera. Como si percibiera al terno más “vestuario” que el traje soldado, el tránsito de traje a traje es una referencia directa al mestizaje...”

MARTES 19 DE JUNIO DE 2012:

“... Hoy no quise ir por la intuición – percepción, sino por el calentamiento de articulaciones y flujo, el tiempo no fue el que hubiese querido. Me quedo con un par de imágenes: Girando con el saco negro, aunque también, puede girarse sobre el eje a ambos lados, recordar la oposición: blanco (soldado) / negro (terno).

Sondeo la búsqueda de una estructura de acciones, que aún puede estar lejos ¿Cómo se relaciona todo esto con el desmembramiento? ¿con el descuartizamiento simbólico? ¿con la migración? Quizás el hecho de esta confrontación contradictoria tiene relación con el ser mestizo...”

LUNES 25 DE JUNIO DE 2012:

“...El trabajo avanza, he decidido llevar tela andina en cara. Aunque me anula como individuo, soy yo, no siendo yo, puede que la mayor cantidad de acciones sean con esta tela cubriendo mi cara...Echado a lo Túpac Amaru en el descuartizamiento, puede seguir teniendo tela andina en cara...”

JUEVES 4 DE OCTUBRE DE 2012

Trabajar flujo / secuencia / continuidad

Podría pensar en la propuesta como *snigging*¹ tal como realicé la performance de 2008 correspondiente a la primera etapa del proceso SOLDADO DESCONOCIDO, definitivamente no estoy cómodo con el condicionante de convocatoria teatral.

El proceso me lleva a un reto performativo. Doy idea de noción de estructura: Inicia con caminata con trajes terno / soldado, cubiertos ojos con venda ensangrentada, tela bayeta blanca ajustada a cabeza y encima la tela roja andina. Caminar entre espectadores sin ver (**la ceguera como uno de los temas a trabajar**). Tratar de llegar a un punto delimitado espacial. La secuencia no tiene sentido como especificidad de “búsqueda en el espacio teatral” ¿Quién soy? ¿Dónde estoy? ¿Por qué estoy aquí? Llega a un lugar y realiza giros que se van incrementando de lento a rápido sobre el mismo eje, se detiene, toca rostro, todo es lento, se arrodilla ante traje, luego saca tela roja de cabeza y la coloca en el traje soldado, luego toma caña, se incorpora y golpea tres veces caña en suelo.”

Reflexionando sobre la sesión: la secuencia del material trabajado hasta hoy me permite ver que es posible: Permanencia como fluir continuo y lineal, flujo, puntos de quiebre, narración como trayectoria, flujo de acciones.

7.1.3. Afianzamiento teórico de proceso

Hallazgos teóricos que fueron encontrándose en la continuidad del proceso:

Los contrarios / Lo contradictorio / lo opuesto

(A partir de la relación que establecen **Terno (negro) / Traje soldado (blanco)**)

¹*snigging* es una forma activista y engañosa de performance art en público, que típicamente se desarrolla de modo que los espectadores no se den cuenta, inicialmente, de que se está ejecutando una performance. Este es un tipo de performance.
<http://performanceimagine.blogspot.com/2017/12/snigging.html>

LA CONTRADICCIÓN PRINCIPAL

La contradicción principal como primer vector es la base: Blanco / Negro
Puede remitir a ying yang, me planteo esta cuadro definición de contrarios:

TERNO	SOLDADO
Negro	Blanco
Afuera	Adentro
Logos	Caos
Día	Noche
Estructura	No estructura
Vigilia	Sueño
Forma	No forma
Conciliación	Lucha
Política	Poesía
Olvido	Memoria

7.1.4. Puntos básicos técnico - físicos

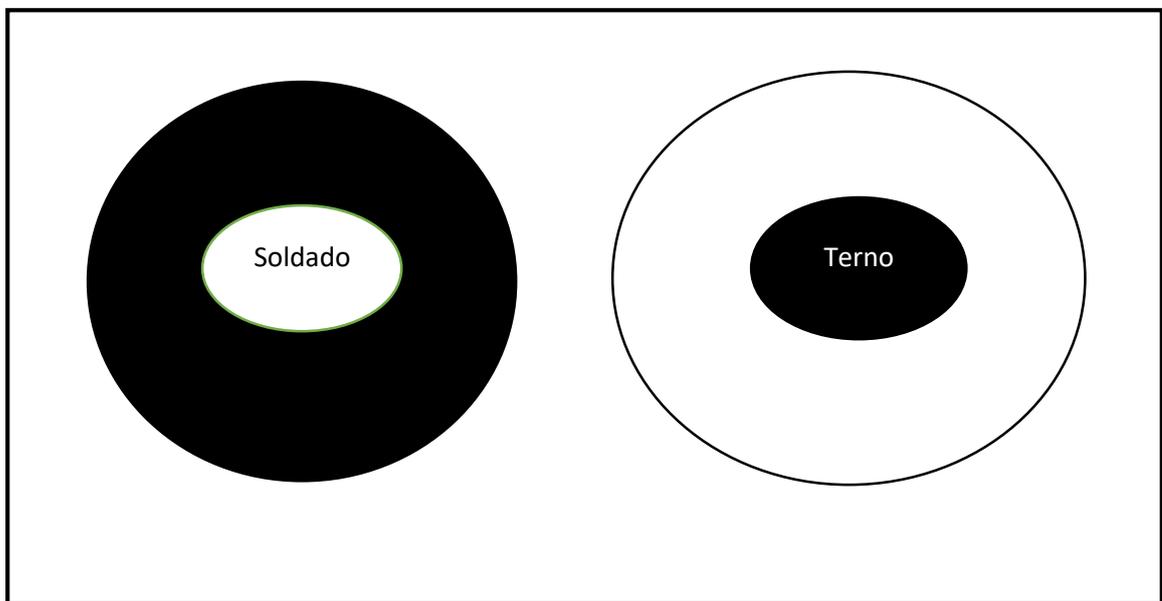
- Flujo –continuidad de acciones
- Resistencia física básica para permanecer, continuidad flujo.
- Manejo vocal: Precisión sonora, linealidad en tono.

- Acciones de conducción simbólica de los elementos que participan en imagen: Rifle, botas los cuales tienen una mayor carga simbólica propia y no es fácil incidir en otros valores.

7.1.5. Otros aspectos teóricos:

La cuaternidad: Según Jüng (1957) la cuaternidad es el arquetipo universal, una idea de juicio o *argumentum* totalizador. La idea de Terno / Soldado, pero el elemento TERNO que subyace en SOLDADO y el elemento SOLDADO en el de TERNO (lo que implicaría que han representado en mi vida personal estos dos elementos que se desprenden de la contradicción principal para valorarlos)

Gráfico 1. Lo implícito, delimitación de contrarios



El arquetipo. ¿Qué existe de movilizador en TERNO en la sociedad? Con SOLDADO he explorado en la experiencia a de estatua viva en calles y en la primera

performance: Soldado Desconocido. En primer lugar, moviliza mi vivencia con TERNO (búsqueda de trabajo, presentaciones formales, eventos sociales, trabajo en oficinas).

7.1.6. Bloques de la obra / Pauteo de acciones:

BLOQUES DE MIGRACIÓN / DES - MEMBRAMIENTO		
BLOQUES	ACCIONES	SONIDO
1) INGRESO TERNO	<p>Performer ingresa vestido de terno negro, la cara cubierta (3 vendas: venda de ojos, bayeta blanca y encima tela andina), lleva sujeta a una caña y a sus espaldas un traje de soldado de la guerra con Chile. Ingresa ciego y camina por el espacio. De pronto gira aumentando la velocidad hasta quedarse quieto. Coloca traje en suelo, se saca la primera venda (tejido andino) la coloca encima del traje, saca caña del traje y da 3 golpes con ella en suelo. (Ingresa sonido 1) Deja caña en suelo. Camina y busca silla (ayudar a ubicar silla) se sienta.</p>	Track 1
2) DANZA TERNO	<p>Realiza acciones en silla: Formas de sentarse, saluda, mira hora, se peina. Se saca venda 2, recoge periódico y lee, lentamente acerca periódico a cara, lo estruja y se lo mete a la boca. Se levanta 3 veces, a la tercera saca lento celular de bolsillo. Da paso adelante,</p>	Track 2

	<p>gesticula en celular (Ingresa sonido 2). Acciones que se reiteran hasta ser rápidos y desarticulados: Se palpa en bolsillo camisa, se busca en los bolsillos, se desajusta corbata, se golpea en cabeza con mano. En el instante de mayor intensidad, toma traje de soldado y lo golpea 3 veces en suelo gritando: <i>¡No lo vuelvas a hacer!</i> Rápido termina envuelto en traje. (Ingresa sonido 3)</p>	Track 3
<p>3) COGOLLO SOLDADO</p>	<p>Movimientos lentos de danza envolviéndose con el traje hasta que (lento) lo lleva a silla, se empieza a desnudar, deja traje terno en suelo. Se cambia a soldado. Va hacia terno y lo pisa, <u>(Dice texto mito de Inkarrí)</u>. Toma caña y golpea 3 veces en suelo. (Ingresa sonido 4)</p>	Track 4 (Sonido y texto testimonio migrante)
<p>4) TEJIDO CONVOCATORIA</p>	<p>Va a silla y se sienta. Empieza acciones con botas, luego rifle (acciones de combate), rosario de cuentas (se lo introduce a boca), correa (latiguea en suelo, se lo coloca como sogá al cuello y jala a costados, lo anuda a boca), se venda ojos, la cara con tela bayeta y cubre con tela andina, , se queda estático, toma caña y sale lentamente como ciego.</p>	

7.1.7. Materiales (a modo de utilería) utilizados

Traje soldado y sus componentes:

- Caña de bambú (1.75 cms largo X 5 cms de ancho)
- Vincha ensangrentada.
- Tela de bayeta.
- Tela andina roja.
- shuspa (bolso) andino.
- Rosario católico.
- Correa que cruza su pecho.
- Botas militares.
- Rifle de utilería.

Traje terno:

- Saco o chaqueta negra.
- Pantalón negro.
- Correa en cintura.
- Camisa blanca.
- Corbata roja.
- Hoja portada del periódico peruano “El Comercio”
- Teléfono celular.

7.1.8. Elementos textuales de la obra:

1) El mito de Inkarrí

En la plaza de Qelqata, la chicha está hirviendo,

el aguardiente está hirviendo

el vino está hirviendo, obra de Inkarrí

Inkarrí, arrojo su barreta hacia el Osqonta

Por sobre la pampa pasó ensombreciéndola

Todo está claro, muy claro

la chicha hirviendo,

el aguardiente hirviendo

el vino hirviendo,

obra de Inkarrí

2) Texto testimonio migrante

Cuando desperté debajo de la tierra, ellos me estaban mirando desde fuera, salí y caminé, no comprendía sus miedos, había dormido bastante creo, caminé y caminé, luego fui recordando, mi cuerpo estaba cubierto de sangre, a lo lejos una visión de mar. Por todos lados se levantaban castillos en el aire, tuve hambre y quise vender mis ropas, alguien me vio desnudo y me cubrió con ropas negras, me cobró por ello, tuve que trabajar como vendedor de zapatos tocando puerta tras puerta, me pagaron, compré comida en un supermercado, comí solo, el señor me dijo, creo que te voy a dar trabajo para que bailes en los cines, pero yo salté del camión que me traía entonces me quedé sentado en la banca de un parque mirando el vacío, ahora solo quiero que pase la noche.

7.2. Aplicación del modelo actancial

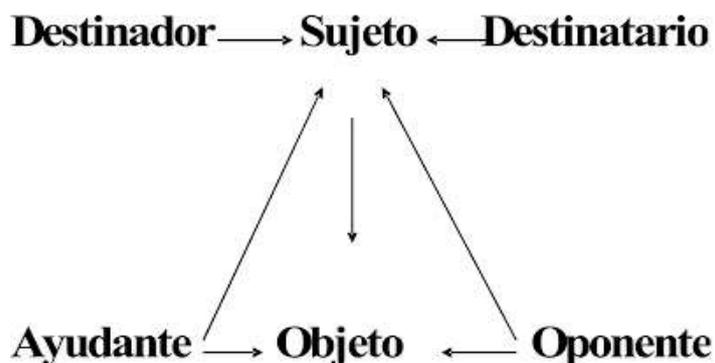
Aplicaremos el modelo señalado para la validación semiológica. Ubersfeld (1989) señala que el análisis actancial lejos de ser rígido e invariable, se nos muestra como instrumento de gran utilidad para la lectura del teatro (pág. 48) acepta que no es imposible hacer teatro de todo ya que esta misma pluralidad de modelos actanciales puede darse en textos novelescos o incluso poéticos (pág. 46) lo que nos libera de la carga de pensar que nuestro trabajo pueda quedar exento de ser aplicado al modelo.

MODELO ACTANCIAL = ACCIÓN HACIA EL OBJETO DEL ACTANTE

Ubersfeld señala que un criterio esencial seguido en el modelo radica en las posibilidades de acción; los criterios extraídos del análisis del discurso (de los verbos de voluntad o de acción, por ejemplo) son útiles a veces, pero andan particularmente sujetos a cautela. Los procedimientos de determinación del modelo actancial, son en buena parte artesanales e intuitivos (pág. 76) Esto refuerza el análisis que sobre el modelo elegido de semiotización de los componentes de la obra se sostienen sobre ese marco de fiabilidad. Pero queda claro que con la aplicabilidad del modelo buscamos una significación ideológica.

ESQUEMA ACTANCIAL EJE

ESQUEMA ACTANCIAL



7.2.1. Gráficos y simbolización

Gráfico 2



Gráfico 3

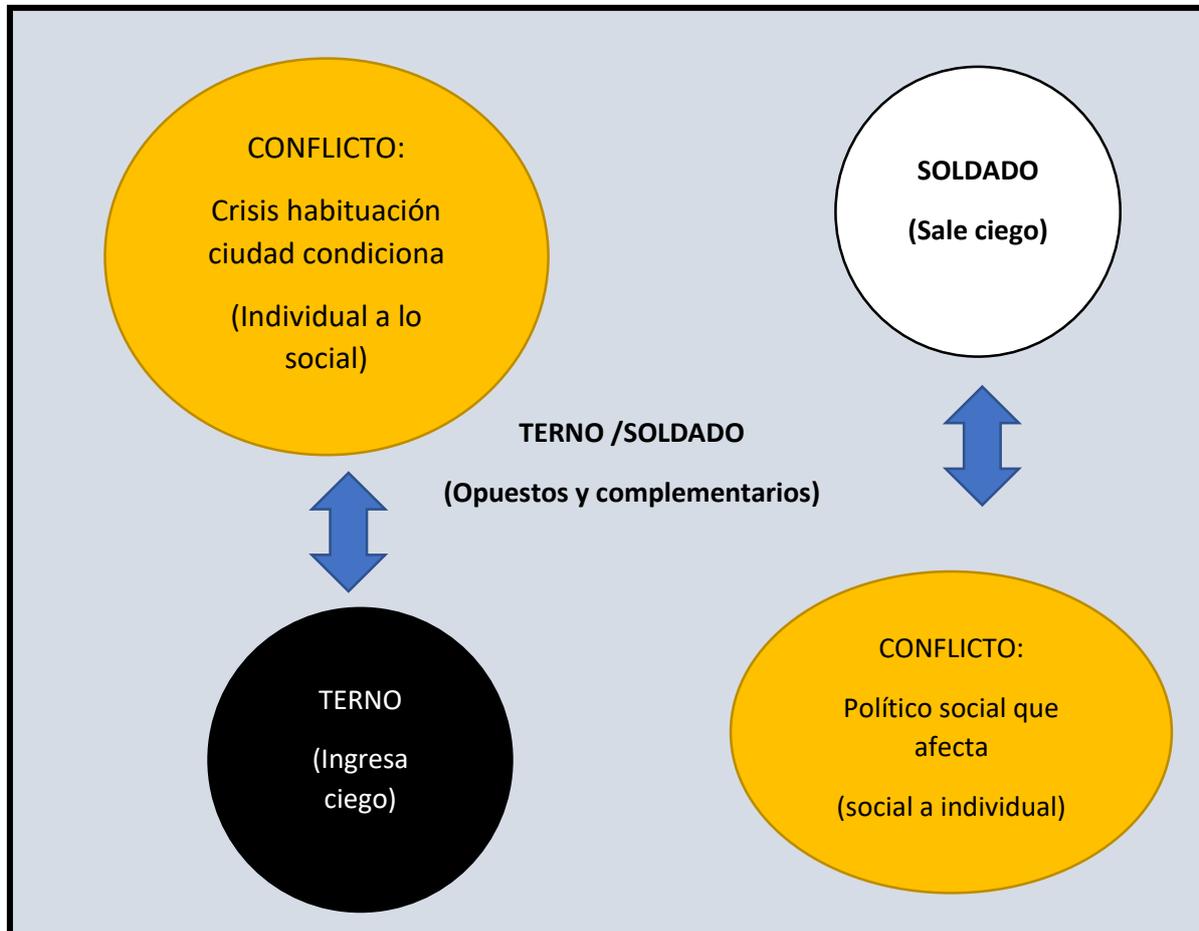


Gráfico 4: Destinador – Destinatario en el sentido de acción

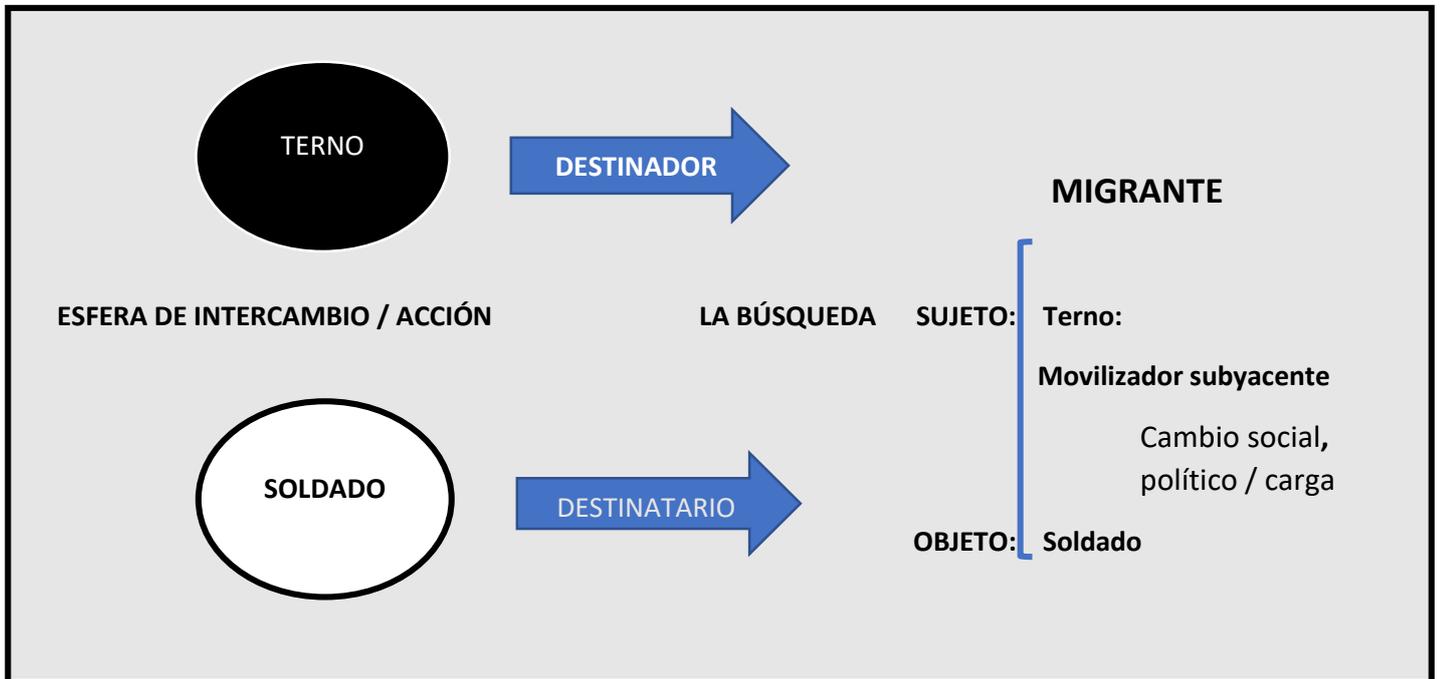
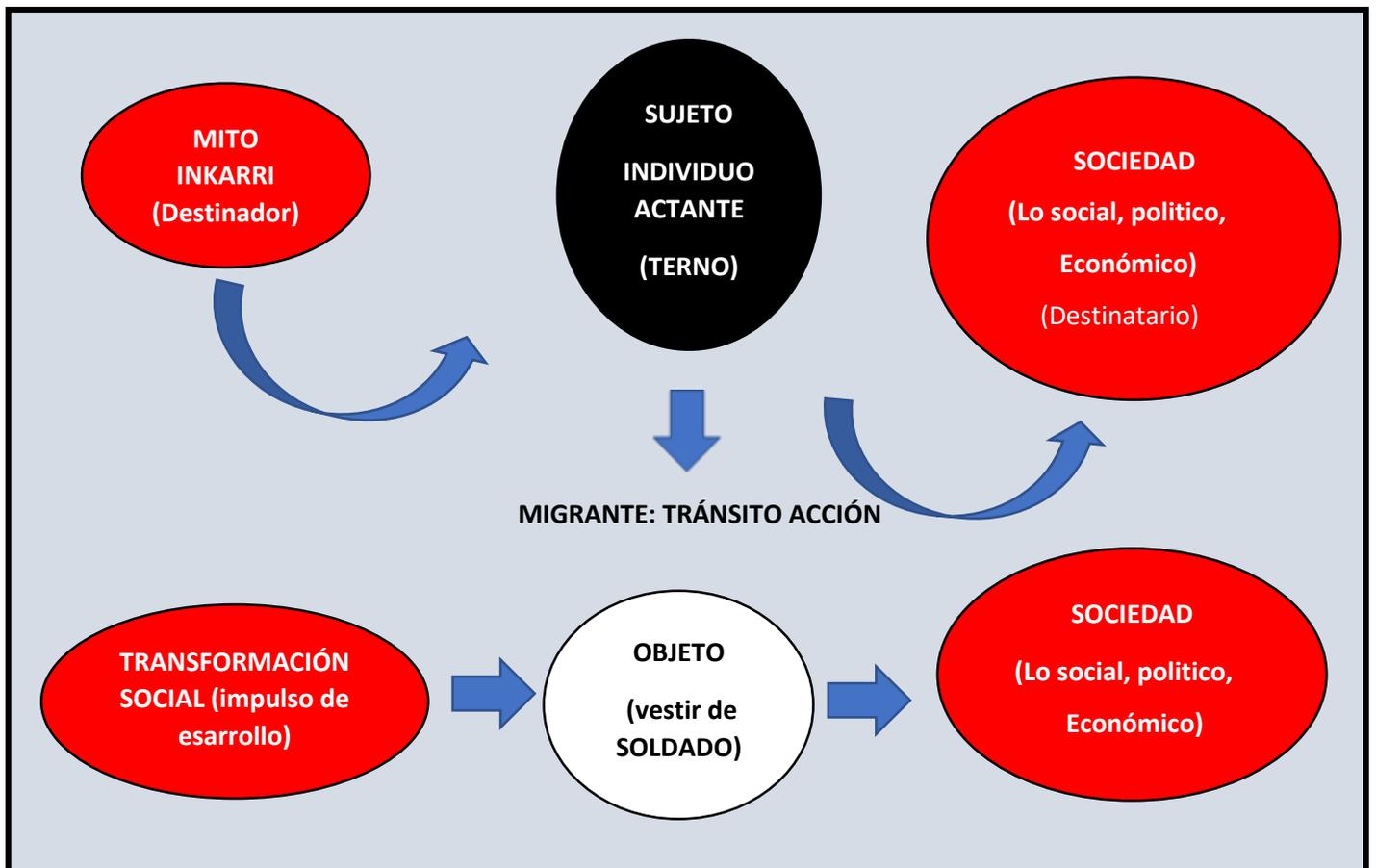


Gráfico 5: Modelo Actancial aplicado a MIGRACIÓN / DESMEMBRAMIENTO

ESFERA DE INTERCAMBIO / ACCIÓN



7.3 Ficha de presentación y links de vídeos

ESTILO: Performance (Continuidad de proceso SOLDADO)

MODALIDAD: Flujo de acciones en continuidad de movimientos. No hay convocatoria. La acción surge inesperadamente, puede alternarse con otro evento o performance.

PERFORMER / DIRECCIÓN: Miguel Blásica

OBJETIVO ESCÉNICO: Ensamble de dos elementos símbolos: traje de soldado peruano raso de la resistencia del Morro Solar en la guerra contra Chile en 1881 y un terno color negro. El conflicto de sus representaciones y ensamble en la dificultad de asimilación por el cuerpo.

MATERIALES UTILIZADOS (INVESTIGACIÓN): Mito de Inkarrí, música de Antonio K19 (Pychulator), del compositor boliviano Cergio Prudencio, voces y transmisiones la zona de El Alto en La Paz (Bolivia), en el levantamiento contra el gobierno del presidente Sánchez de Lozada.

TIEMPO DE DURACIÓN: La secuencia dura 30 minutos aproximadamente

REQUERIMIENTOS: 1 silla de madera con espaldar. Equipo de sonido para USB / CD con reproducción eficaz (volumen y calidad de sonido). Espacio disponible.

CREACIÓN CONCEPTO - DIRECCIÓN: Miguel Blásica

LINK DE VIDEOS: <https://www.youtube.com/watch?v=acexq17bLGo&t=4s>

<https://youtu.be/oZGrb6zOKIQ>

https://www.youtube.com/watch?v=XNI_2oGzmN4

CONCLUSIONES

La investigación tenía como objetivo, luego de dar un marco de reseña histórico social de donde surge la creación a través de una experiencia de años en las que la convivencia y circunstancias en el panorama de la sociedad peruana y el enfoque del migrante andino a la ciudad de Lima, encontrar referentes de identidad en la performance propuesta; creemos que en base a la aplicación del instrumento en el modelo actancial ha posibilitado su hallazgo y el proceso de semiotización para extraer sus símbolos en relación al mito de Inkarrí y su perspectiva de cambio y progreso como un anhelo inherente en el complejo panorama de la migración con especificidad en el caso peruano, que a su vez, es una muestra de los cambios ocurridos en Latinoamérica en estos últimos 30 años, tiempo también delimitado en el presente trabajo, pues es el tiempo en que se ha basado nuestro proceso de trabajo creativo que llevó a la plasmación de MIGRACIÓN / DES – MEMBRAMIENTO.

Como idea de conjunto del trabajo realizado en el documento, es importante precisar la necesidad de que exista un puente de comunicación de significados, que propician las propuestas de experimentación escénica, con respecto a las circunstancias de cambios y configuraciones en el imaginario social, subyacentes en el inconsciente colectivo. Ello resulta una tarea que se realiza, contando con los aportes de la hermenéutica en el campo de las artes escénicas. Se trata de lograr una mayor cobertura y propósito, que, pese a enfrentamientos con visiones más estáticas del quehacer, pensamiento y crítica teatral, continúan adelante.

El replanteo del rol del teatro y la post dramaticidad, en una realidad donde las comunicaciones se disponen a partir del desarrollo vertiginoso de sus tecnologías, nos impelen a potenciar vías que, en caso de la presente investigación, son fruto de investigación permanente en esos terrenos, teniendo como fondo una coyuntura

violenta de trastoques y quiebres ahondados por la pandemia mundial del COVID 19 desde el 2020.

El propósito de esta investigación, parte de acercarse a esa realidad para connotar, primero ese hecho básico de significación profunda y luego tratar de comprender que los significados y su resultante semiológica, están en función de lo complejo de abordar su trayectoria. Trayectoria de la realidad, y de la obra que surge de esa realidad.

LIMITACIONES

La limitación principal estuvo en la dificultad de encontrar un instrumento preciso o modelo definido a este tipo de creación, que ayudase a trasladar los elementos de significados desde la post dramaticidad hacia el sentido de identidad social. No se tuvo una seguridad concreta de que el modelo actancial que toma en cuenta el elemento fabular y su análisis semiótico, pudiese servir al efecto, pero es un instrumento que como su misma autora señala, permite modificaciones y permutaciones desde los planos actante, destinador y destinatario. No sucede lo mismo con información valiosa y concreta, con bibliografía precisa, que permite comprender el sentido fenomenológico de las propuestas y sus soportes teóricos, resaltando que, en mucho, son fruto de investigadores en el presente.

Es probable que las pesquisas basadas en las tendencias contemporáneas de la escena, puedan configurar marcos para comprender este aspecto. La continuidad de estas investigaciones y el ideario de nuevas configuraciones sociales, políticas y culturales, podrán darnos nuevas luces en el futuro inmediato.

BIBLIOGRAFÍA

Auge, Marc, Los No lugares, Espacios del anonimato *Una antropología de la Sobre modernidad*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona, España, 1992.

Barrera Alarcón, Victor, ArtyHum N°10, Revista Digital de Artes y Humanidades. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Bourricaud, Francois, El mito de Inkarrí, en la Revista Folklore Americano, año IV, n. 4, 1956.

Butler, Judith, El Género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad, PAIDÓS, Barcelona, España, 1999.

Derrida, Jacques, El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, Revista Ideas y Valores, Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional. N° 32, 33 y 34. Bogotá, Colombia, 1969.

Dubatti, Jorge, Introducción a los estudios teatrales, Libros de Godot. México D.F., mayo de 2011

Dubatti, Jorge, Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada. Atuel, Colección Textos Básicos, Bs As, Argentina, 2016.

Fischer – Lichte, Erika, Estética de lo Performativo, ABADA Editores Lecturas de estética, Diseño Sabática, Madrid, España, 2011.

- Fuenzalida, Fernando 1970 “Poder, Raza y Etnia en el Perú Contemporáneo” en
Fuenzalida, Fernando. El indio y el poder en el Perú (Lima: Instituto de
Estudios Peruanos).
- Goldberg, Rosalee, Performance Art, Ediciones Destino Thames and Hudson, 1979,
Barcelona, España.
- Greenfeld, Susan, El poder del cerebro, Editorial Crítica, 2007, Madrid, España.
- Grotowski Jerzy, El performer, Máscara – Publicación trimestral de teatro editada por
Escenología A.C. México D.F. 1993.
- Grumann Soltër, Andrés. Performance : ¿disciplina o concepto umbral?, la puesta en
escena de una categoría para los estudios teatrales. Pontificia Universidad
Católica de Chile. Repositorio, <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4621>. 2008
- Jrapchenko, Mijaíl. La personalidad del escritor. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de
La Habana, Cuba, 1984.
- Jüng, Carl Gustav, Psicología y Alquimia, Santiago Rueda – Editor, Buenos Aires,
Argentina, 1957.
- Lehmann, Hans Thies, Teatro Post Dramático, CENDEAC Paso de Gato, Ciudad de
México, 2013.
- Matos Mar, José, Desborde popular y crisis del Estado – El nuevo rostro del Perú en la
década de 1980. Perú Problema 21, Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
Lima, Perú, 1984
- Millones, Luis - EL TAKI ONQOY, Revista Perspectivas Latinoamericanas 2015

Manabe, Shuzo, Ensayo del trasfondo político y social del **taki** onqoy en el Perú del siglo XVI. Revista Perspectivas Latinoamericanas. 2015, 92-110

Mariategui, José Carlos, El artista y la época. Cuarta Edición, Biblioteca Amauta, Lima, Perú, 1970

Montani Valdivia, Renzo y Páez Sanguinetti, Tatiana. El taqui onkoy: “Del silencio al canto mesiánico”. Perspectivas Latinoamericanas. 2015: 69-76.

Pamo, Oscar, Taki onqoy, ¿epidemia de intoxicación por exposición al mercurio? Revista Acta Herediana vol. 61, N° 1, octubre 2017 - marzo 2018

Pavis, Patrice, Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo, Editorial Paso de Gato Serie teórica y técnica, Ciudad de México, 2016.

Ubersfeld, Anne, Semiótica teatral, Cátedra Universidad de Murcia, Signo e imagen. Madrid, España. 1989.

Van Gennep, Arnold, Los ritos de paso, El libro de bolsillo, Antropología Alianza Editorial, Madrid, España, 2008.

PUBLICACIONES EN INTERNET

Augé, M., Hopenhayn, S. (2018) *¿Qué es el Tiempo?*, Buenos Aires, Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina.

URL: <https://www.teseopress.com/tiempo>

Blog Performance Imagine (2017)

<http://performanceimagine.blogspot.com/2017/12/sniggling.html>

Gardella, Felipe Alejandro, *Tiempos blandos. Individuo, sociedad y orden mundial en la posmodernidad*, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2003). Publicado en *Revista Distancia Crítica* www.realidadvisual.org/distancia/ Lima, Perú.

Matos Mar, José, *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*, UNESCO, 1990. <https://centroderecursos.cultura.pe>

Ossio, Juan, *Inkarrí y el mesianismo andino*, del libro: *héroe entre el mito y la historia* Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coordinación), Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. p. 181-212. Publicado en línea: 13 de diciembre de 2019 Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/heroe_mito.html

ANEXOS

FOTOGRAFÍAS

Zona referencial para creación



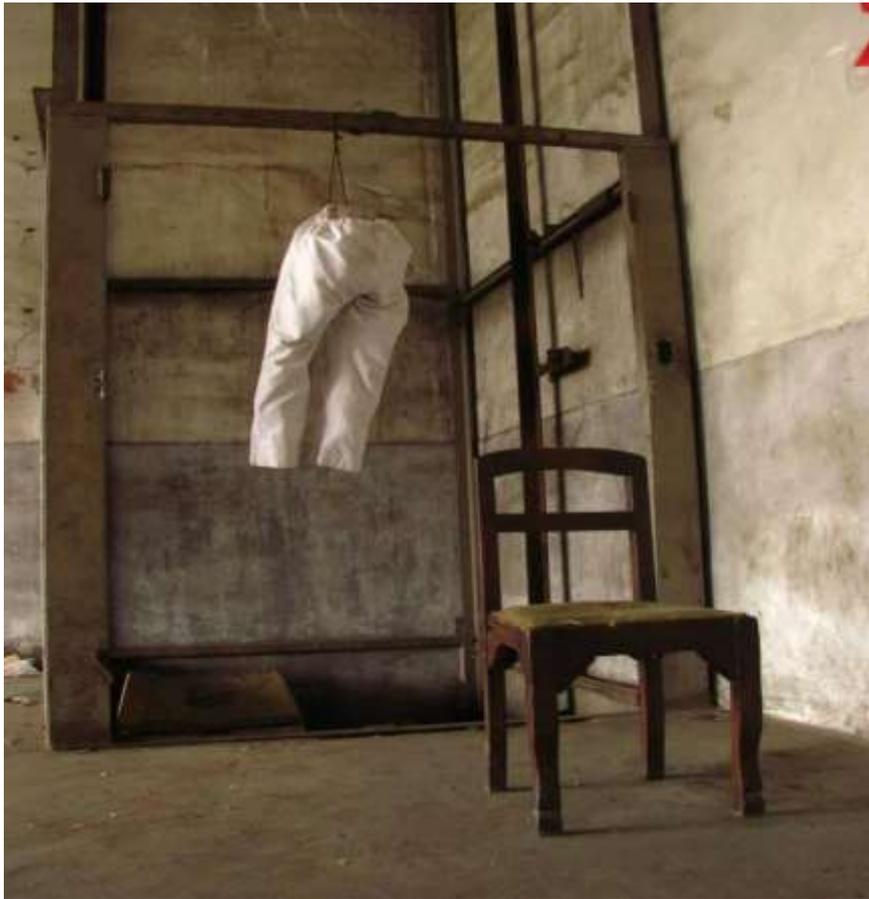




Elementos de la obra Migración / Des – Membramiento en zona referencial de creación







Migración / Des – Membramiento (presentaciones)







