



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

***El revés de mi sexo: textualidad, corporalidad y
construcción de significado***

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

AUTOR

María Milagros ESQUIVEL ROCA

ASESOR

Dr. Nécker SALAZAR MEJÍA

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Esquivel, M. (2021). *El revés de mi sexo: textualidad, corporalidad y construcción de significado*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	MARIA MILAGROS ESQUIVEL ROCA.
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09541285
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-9758-3297
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Nécker Salazar Mejía
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	06228350
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-0691-4359
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Jorge Valenzuela Garcés
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08233474
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Miguel Ángel Vallejo Sameshima
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	41865688
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	José James Valdivieso Payva
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10609794
Miembro del jurado 3	
Nombres y apellidos	No aplica

Tipo de documento	No aplica
Número de documento de identidad	No aplica
Datos de investigación	
Línea de investigación	A.2.10.7 Arte y Cultura visual
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	<p>Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus coordenadas geográficas.</p> <p>País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Calle: Av. Universitaria con Av. Venezuela Latitud: -12.056382450000001 Longitud: -77.08644273305273</p>
Año o rango de años en que se realizó la investigación	<p>Obligatorio. Enero 2018 – Mayo 2020 2018 - 2020</p>
URL de disciplinas OCDE	<p>Estudios de literatura general http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Arte http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01</p>

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veintinueve días del mes de diciembre de dos mil veintiuno, siendo las 11.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Presidente), Dr. Nécker Salazar Mejía (Asesor), Dr. Miguel Ángel Vallejo Sameshima (Informante) y Mg. Jorge James Valdivieso Payva (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada ***El revés de mi sexo: textualidad, corporalidad y construcción de significado***, presentada por la señorita **María Milagros Esquivel Roca** Bachiller en Derecho y Ciencias Políticas, para optar el Grado de Magister en Escritura Creativa.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa a la bachiller **María Milagros Esquivel Roca**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12.33 p.m. horas.



Dr. Jorge Valenzuela Garcés
Presidente
Profesor Principal T.C.



Dr. Nécker Salazar Mejía
Asesor
Profesor Contratado



Dr. Miguel Ángel Vallejo Sameshima
Informante
Profesor Contratado



Mg. Jorge James Valdivieso Payva
Informante
Profesor Contratado

DEDICATORIA

A mi familia. A mi madre especialmente, quien apostó por mí y llamó a la fortuna para que inicie mis estudios de maestría.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi asesor de tesis, Dr. Nécker Salazar, por estar siempre presente para recibir y devolver ideas ordenadas, a Paul Guillén por sus comentarios a mi trabajo, a Héctor Pittman por su diligente revisión formal, a Mayra Valcárcel por ayudarme a acceder a la biblioteca secreta.

Gracias a Flor Castillo, Oscar Naters, Mirella Carbone, Maureen Llewellyn-Jones, Mati Silva, Morella Petrozzi, Marisol Otero y Alonso Nuñez, por permitirme reconstruir parte de nuestra memoria escénica.

Gracias a Eloy Neira, Carmen Luz Gorriti, Melissa Ghezzi, y Melissa Navarro, por su mirada atenta a nuestra performance “El revés de mi sexo”.

Gracias a Jackeline Quino, Arnold Quiroz y Ramón Nunura, por compartir “El revés de mi sexo”, hecho creador que detonó esta tesis.

Gracias a mi hija, Caetana de Mar, porque me llevó al hecho creador.

ÍNDICE

Pág.

RESUMEN.....	
INTRODUCCIÓN.....	
CAPÍTULO I.- APROXIMACIONES AL HECHO TEATRAL.....	5
1.1. Teatralidad y performance.....	6
1.2. El texto más allá del drama.....	11
1.3. El acontecimiento teatral.....	15
1.4. Materialidad escénica.....	17
1.4.1 Corporalidad.....	17
1.4.2 Espacialidad.....	20
1.4.3 Sonoridad.....	22
1.5 Significado y realidad.....	24
Conclusión Preliminar.....	28
CAPÍTULO II.- EXPERIENCIAS TEATRALES DE RUPTURA EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO.....	29
2.1 Revoluciones sociales y formales en el teatro de los años 60-70.....	30
2.1.1 Jorge Acuña y el círculo de tiza.....	31
2.1.2 Teatro Campesino.....	32
2.1.3 El método de Cuatrotablas.....	34
2.2 La conexión con el taki y la memoria del cuerpo.....	36
2.2.1 <i>Arguedas... El suicidio de un país</i> , performance de Cuatrotablas.....	38
2.2.2 Yuyachkani y el cuerpo ausente.....	40
2.3. La nueva danza en el Perú.....	41
2.3.1 Primeras apariciones a inicios de siglo XX.....	41
2.3.2 El ejercicio de la danza moderna.....	42
2.4 El acercamiento o la hibridación entre el teatro y la danza.....	44
2.4.1 Los lenguajes de Integro.....	46
2.4.2 El teatro coreográfico de José Enrique Mavila.....	47
2.5 Danza y cuestionamientos de mujeres.....	49

2.5.1 El movimiento de Mirella Carbone.....	50
2.5.2 <i>Cuerpos volátiles</i> de Morella Petrozzi.....	52
2.5.3 <i>Frontera</i> de Marisol Otero.....	54
2.6 Acontecimientos escénicos hacia el siglo XXI.....	54
2.6.1 Espacialidad y la zona fronteriza de LOT.....	56
2.6.2 La palabra inconclusa en <i>La tercera persona</i> y <i>El poder que no vemos</i>	58
2.6.3 La dimensión del cuerpo en <i>Curandero</i> y <i>JOB</i>	60
2.7 Revisión de los cuerpos y sus discursos en escena.....	63
Conclusión preliminar.....	65

CAPÍTULO III.- TEATRALIDAD EN *EL REVÉS DE MI SEXO*: TEXTUALIDAD, CORPORALIDAD Y CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO.....

3.1 Textualidad.....	67
3.1.1 Elementos del tejido.....	67
3.1.2 La búsqueda de la palabra.....	70
3.2 Corporalidad.....	74
3.2.1 Cuerpo sexuado.....	76
3.2.2 Cuerpo sin cabeza y el cuerpo prótesis.....	79
3.2.3 Cuerpo monstruo.....	81
3.2.4 Cuerpo doméstico.....	82
3.2.5 Cuerpo materno.....	83
3.3 Construcción de significado.....	85
3.3.1 El espacio significante.....	86
3.3.2 La mirada que construye.....	90
CONCLUSIONES.....	95
REFERENCIAS BILIOGRÁFICAS.....	97
ANEXO.....	105

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	Desarrollo de los discursos sobre el cuerpo y desde el cuerpo en la escena local.....	64
---------	---	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Frontera de Marisol Otero - Yayo López.....	58
----------	---	----

RESUMEN

El primer capítulo de la tesis repasa las categorías de teatro, teatralidad y performance, para incidir en el acontecimiento de convivio como hecho fundamental que produce teatro. Luego, el estudio presenta los elementos constitutivos de la materialidad escénica desde el enfoque de la *Estética de lo Performativo*.

Enseguida, el segundo capítulo hace un recorrido por trabajos escénicos, producidos sobre todo en Lima, a lo largo de los últimos 50 años. La selección de trabajos busca construir un eje de discursos escénicos que han ido visibilizando nuevos cuerpos dramáticos, utilizando recursos de la música, la danza y el teatro para dar voz a esas corporalidades desplazadas.

Finalmente, el tercer capítulo revisa la materialidad escénica de “El revés de mi sexo”, como acontecimiento que intenta reconstruir y renombrar los cuerpos femeninos de las performers; y que a su vez produce significados en conexión con la espacialidad y la mirada del observador. La textualidad de *El revés de mi sexo* recurre a las palabras como entidades faltantes, que se propone encontrar para insertarlas en un tejido sonoro y visual. El cuerpo es el sujeto y el objeto en el que se irán produciendo las transformaciones del discurso. Las etiquetas del cuerpo femenino, que se exponen e ironizan en escena, están relacionadas con la sexualidad, la maternidad y la domesticidad.

Palabras claves:

Teatralidad, corporalidad, feminismo, performance, convivio

ABSTRACT

The first chapter of the thesis reviews the different categories of theatre, theatricality and performance, to influence the episodes of poetic-convivial expectation as a fundamental fact that produces theatre. Afterwards the study presents the constituent elements of scenic materiality from the perspective of *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*.

Right away the second chapter makes a route by scenic works that were produced mainly in Lima throughout the last 50 years. The selection of works seeks to build an axis of scenic discourses that have made new dramatic bodies visible, using resources from music, dance and theatre to give voice to these displaced corporations.

Finally, the third chapter reviews the materiality of the performance of *The Reverse of my Sex*, as an episode that tries to reconstruct and rename the female bodies of the artists, and that in turn produces meanings in connection with the spatiality and the gaze of the observer. The textuality of *The reverse of my sex* is repeated in the words as missing entities, which he proposes to find in order to insert them into a sound and visual fabric. The body is the subject and the object in which the transformations of the discourse will take place. The labels of the female body, which are exposed and ironized on stage, are related to sexuality, motherhood and domesticity.

Keywords:

Theatricality, corporality, feminism, performance, poetic-convivial

INTRODUCCIÓN

Cuando empecé a crear obras con un lenguaje gestual, de mayor conexión con la música que con la palabra, donde las historias se diluían en el universo de las imágenes, y mis lecciones de teatro —guiadas por algunos principios de Stanilavski sobre construcción de personaje, fábula, y referencias aristotélicas de drama, mimesis, catarsis— parecían lejanas a mi práctica, pensé en algún momento que ya no hacía teatro, sino otra cosa, tal vez danza, tal vez performance, o a lo sumo danza-teatro, pues en la ciudad en que vivo todas estas categorías están aún bastante divididas y la idea de hacer una obra que fuese danza, teatro y performance a la vez, no parecía posible. El arte como hecho híbrido, postmodernista, o acción abierta, es todavía una cuestión de pocos en el ámbito escénico local, o al menos su reconocimiento está aún en camino. Hacer una maestría de escritura creativa en una escuela de literatura, en la que el curso de teatro se enfoca básicamente en el drama convencional, me llevaba a hacerme esa pregunta otra vez; mi arte, si bien es escénico y requiere del encuentro actor–espectador en un “espacio vacío” (Brook, 1997), no se sostiene en una dramaturgia escrita, mi cuerpo no se pone a disposición de la representación de un personaje imaginado por otro, mis acciones no tienen siempre una lógica causal, no cuentan una única historia relacionada a una acción dramática con protagonistas y antagonistas claramente definidos, mis palabras dicen más en su

ausencia que en su presencia, mi cuerpo construye en definitiva una dramaturgia visual que no es cerrada. Los elementos del drama se diluyen pero permanecemos en el terreno del teatro. Y esto, que parecería tan comprensible a simple vista, es en realidad un descubrimiento paulatino, un territorio fangoso del cual me propongo extraer materiales para analizar y recomponer los signos, los símbolos y las convenciones establecidas para un acontecimiento en particular y para mi poética en general.

El revés de mi sexo es el nombre del proceso que será objeto de estudio de esta tesis, en ella Jackeline Quino y Milagros Esquivel recreamos una simbología femenina que nos acerca a aquello que no nos decimos, lo que está olvidado o no tratado de nuestra propia imagen de mujer. Este acontecimiento/situación (Lehmann, 2013) sucedió en el año 2015 en el teatro del Centro Cultural de España (CCE) y en la sala de performances elgalpón.espacio, luego en el año 2017 fue compartido en la explanada del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) y en el auditorio del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Miraflores.

El primer capítulo de la tesis se propone revisar la evolución de las categorías teatrales desde el surgimiento de las vanguardias alrededor de los años 1900 hasta la fecha, para ello recuerda conceptos claves como teatralidad y performance y la función de la palabra escrita en una textualidad que también se construye desde un cuerpo que habla y que baila. Presentamos la noción de acontecimiento convivial de Dubatti (2007) y de teatro postdramático de Lehmann (2013) y nos detenemos en los elementos de la materialidad escénica desarrollados por Fischer Lichte (2014), es decir, corporalidad, espacialidad y sonoridad, luego entramos a revisar el significado del acontecimiento performativo, su conexión con la realidad y la consecuente función del espectador como cuerpo activo en un proceso de lectura y construcción del hecho escénico.

El segundo capítulo revisa construcciones teatrales hechas en el Perú entre los años 1960 y la actualidad. El hilo conductor de los discursos presentados es el cuerpo como estructura básica para la generación del hecho escénico frente al espectador. La revisión se inicia con las presentaciones del actor y mimo Jorge Acuña en la plaza San Martín en 1968 para después entender la importancia del movimiento de teatro campesino, al tratarse de un espacio de visibilización de nuevos cuerpos dramáticos. El recorrido continúa con el trabajo del grupo Cuatrotablas y su propuesta de creación colectiva conectada con temas de la historia del Perú, que plantea un nuevo manejo del espacio escénico y, por lo tanto, una nueva relación actor-espectador. Estos tres casos se enmarcan en un momento de revoluciones sociales y formales tanto en el mundo como en el continente, efervescentes a finales de los años 60. Enseguida seguimos revisando el trabajo de Cuatrotablas y también el del grupo Yuyachkani considerando su conexión con el *taki*, como manifestación andina que integra la música y la danza en un hecho escénico integral. Luego vemos el inicio de la danza moderna en el Perú para después revisar el terreno de hibridación marcado por el grupo Integro y el trabajo coreográfico de José Enrique Mavila, ambas exploraciones fueron parte de la llamada danza-teatro surgida en las últimas décadas del siglo pasado. En este periodo también la danza contemporánea es el recurso de artistas mujeres para tocar temas de la feminidad desde un enfoque personal y desde un cuestionamiento político, nos detenemos en las danzas de Mirella Carbone, Morella Petrozzi y Marisol Otero. Posteriormente, entramos al siglo XXI para exponer acontecimientos escénicos que juegan con el uso del personaje y el cuerpo del / la performer, plantean nuevas conexiones con lo real y se sustentan sobre todo en una dramaturgia visual.

El tercer capítulo analiza la teatralidad de *El revés de mi sexo* a partir de su textualidad, corporalidad y construcción de significado. Revisa los elementos de un

tejido teatral que circula entre la danza-teatro y el teatro testimonial, en el que hay un estado de búsqueda de la palabra en medio de constantes acciones físicas. Enseguida vemos los diferentes cuerpos que se hemos ido construyendo en escena, partiendo de la construcción de un cuerpo sexuado, etiqueta sobre la que se superponen otras construcciones como las del cuerpo sin cabeza, cuerpo prótesis, cuerpo doméstico, cuerpo monstruo, cuerpo materno. Las teorías feministas de Butler, Irigaray, Braidotti y Preciado, entre otras, son un soporte para el análisis de estas corporalidades que las performers hemos compuesto y descompuesto en escena como una manera de acercarnos a nuestro cuerpo real, tanto desde un plano concreto como desde un plano onírico. Por último, nos acercamos a la construcción de significado en *El revés de mi sexo*, para ello partimos de las diferentes espacialidades que han ido elaborando estéticas en cada acontecimiento escénico. El hecho efímero o convivial termina adquiriendo significado desde la mirada del otro: el espectador. En esa lógica es que esta tesis termina recogiendo los significados construidos por algunas personas que asistieron a diferentes acontecimientos de *El revés de mi sexo*.

CAPÍTULO I

APROXIMACIONES AL ACONTECIMIENTO TEATRAL

Siendo *El revés de mi sexo* una performance escénica, que se vale de los cuerpos de las artistas y del lenguaje del movimiento para provocar un acontecimiento de cualidades teatrales, es preciso iniciar la presente tesis revisando las categorías y supuestos teóricos relacionados con la teatralidad, la performance, la construcción poética a partir del encuentro de actor y espectador, la relación del teatro con el drama y con la palabra, la materialidad del hecho escénico y la producción de significados.

El presente capítulo se aproxima al entendimiento del hecho o del acontecimiento teatral, valiéndose de autores como Fischer-Lichte, Lehman, Dubatti y Pavis, entre otros. Se teoriza el marco de una teatralidad que integra cualquier manifestación escénica en la que la espacialidad, sonoridad y corporalidad son fibras de una textualidad multisensorial, provista de significados que se terminan de construir desde la mirada de un espectador activo.

En esta revisión del acontecimiento escénico, lo real entra en juego conectándose con lo testimonial o con la evidencia del artificio construido. Como se verá, el artista escénico juega con su corporalidad, desde el gesto y el movimiento danzado, para auto-representarse o encarnar situaciones cargadas de simbología que circulan entre el sueño y lo cotidiano.

1.1 Teatralidad y/o Performance

Proponemos revisar los elementos constitutivos del hecho teatral, considerando la teatralidad desde una aproximación escénica y las transformaciones en la práctica teatral relacionadas con el uso de la palabra y la valoración del cuerpo. Hasta ahora, lo que entendemos por teatro ha consistido en el encuentro espacio-temporal de actor y espectador con el propósito de llevar a cabo una acción o un juego de re-presentación. Dicho en las conocidas palabras de Peter Brook (1997): “Un hombre camina por el espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 5). Hay pues un propósito, al menos del actor, de mostrarse o hacer algo frente a un espectador. La forma que esa acción pueda tomar es variable pues para permanecer en el terreno del teatro bastaría con que se produzca ese encuentro de cuerpos en el espacio con una intención poética. Queda claro, entonces, que el teatro no se limita al discurso textual, la palabra hablada y tampoco a un espacio específico como la “sala teatral”.

Ese mismo intento de síntesis o de punto inicial es buscado por Dubatti (2007), quien entiende el teatro como “una estructura-matriz de acontecimiento” (p. 31), siendo sus “momentos de constitución interna” los acontecimientos de *convivio*, *poiesis* y espacio de observación del espectador (p. 35). El autor plantea una *Filosofía del Teatro* o una búsqueda ontológica del teatro que al ser acontecimiento,

es un mirador en el que se ven aparecer *entes poéticos efímeros*, de entidad compleja... Implica la superación de los conceptos ‘teatro de la representación’ y teatro de la presentación’ en tanto regresa la definición del teatro a la base convivial y viviente del acontecimiento. (2016, p. 31)

El “ente” al que se refiere Dubatti (2016) se produce a través de la acción corporal, esa *poiesis* o “producción” que media entre actor y espectador, es lo que determina una “zona posible de teatralidad” inherente al teatro y distinta a “otras

teatralidades *no poiéticas*” (p. 34). La poíesis, como concepto aristotélico, incluye “la música, el dritambo, la danza, la literatura, la plástica” (p. 34), es decir, cualquier acción producida por el cuerpo de un actor y recibida por otro cuerpo expectante.

Ese otro cuerpo expectante puede a su vez tomar un rol de ejecutor o de mero observador, puede integrar el rito o salir de él para percibirlo desde la aparente separación de quien está, por ejemplo, sentado en una butaca observando a actores “interpretar” personajes contruidos para la ficción. La conciencia de expectación del ente poético puede ser intermitente y darse de múltiples modos, desde la separación en un teatro con cuarta pared hasta en el acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y poíesis favorece el canal de pasaje (Dubatti, 2016, p. 36). Como ejemplo de esta posibilidad de expectación, nos remontamos a julio del año 2000, cuando el grupo cultural Yuyachknai estrena la acción escénica *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*. Yuyachkani se presenta en las galerías de un centro comercial de Lima, el público reúne gente que transita por la zona, y que toma una posición frente al hecho teatral: lo que ve y escucha son escenas y acciones que, entre otras cosas, desenmascaran personajes de la política peruana en un momento de suma fragilidad de la institucionalidad democrática.

La teatralidad vendría a ser, para nuestros fines, lo “específicamente teatral”, tomando la definición de Pavis (1998), quien vincula la categoría con la noción artaudiana del teatro, aquello que no está en la palabra o en el diálogo (p. 434): “ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro” (Artaud, 2006, p. 43), relacionado con lo que Barthes (2003) llama ese “espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena” (p. 54) produciendo en

la escena una “polifonía informacional” (p. 354). Se trata de un texto que está más allá de la palabra, se conecta con lo espectacular, es un tejido que se inserta en otro tejido, es un texto en otro texto (Alcántara, 2010), ese tejido —o textura— está conformado por hilos que se entrecruzan de la misma manera que “los componentes del texto, así como los del espectáculo, se engastan o se tejen en un dispositivo” (Pavis, 2016, p. 347).

Lehmann (2013) plantea la noción de *performance text* como tejido que vincula “elementos portadores de significado” en el teatro posdramático; dentro de esta “paleta de rasgos estilísticos” considera aspectos como la *parataxis* o no jerarquía de medios teatrales como la danza, el teatro narrativo, la performance, la música, la instalación (pp. 149).

Identificada la teatralidad como fundamento del teatro que involucra una diversidad de prácticas artísticas en tanto se dé el encuentro de actor y espectador y la generación de un “ente poético”, creado por un lenguaje o materia de signos que escapen de lo verbal, es importante realizar un acercamiento al concepto de performance para identificar posibles confluencias o diferencias en estos dos abordajes utilizados en el campo del arte. Para Prieto (2009), las reflexiones teóricas sobre los conceptos de teatralidad y performance son diversas y en muchos casos se encuentran en un campo de fricción (p. 1), sabemos que la teatralidad no es exclusiva del teatro y puede darse en fiestas, ceremonias, eventos sociales, eventos políticos y, por otro lado, la noción de performance a su vez es un lente para observar acontecimientos no solamente artísticos. Talyor (2011) plantea que “la teatralidad (tomar una situación como teatro) hace alarde de su artificio, de su ‘ser construida’” (p. 26), y se enfoca en una dimensión social (al igual que el *espectáculo*), mientras que “*performance* (sustantivo), *to perform* (verbo) abarcan no solo las dimensiones sociales e individuales

sino también las interacciones permanentes entre ambos” (p. 26). Para Talyor (2002), teatralidad y espectáculo, al ser sustantivo sin verbo, “no dan lugar a la noción de iniciativa o acción individual de la manera en que ‘performar’ lo hace” (p. 129).

Sobre la artificialidad que se atribuye a la teatralidad, Cornago (2005) distingue entre la “verdad semiótica” y la “verdad performativa” de una representación, estando la primera relacionada con lo que se ve, que es evidentemente falso, y la segunda relacionada con la verdad de “su ser como juego, fingimiento y disimulo, y su realidad no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar” (párr. 11). En ese sentido,

lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta *distancia de teatralidad* que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo. (párr. 10)

Finalmente, Cornago (2005) recoge la idea —de Dort— de la teatralidad como interrogación del sentido (párr. 18).

Performance también puede ser una mirada no occidental del hecho teatral. Taylor (2002), al intentar encontrar una palabra originaria —no europea— que sustituya al anglicismo performance, menciona conceptos como *aerito*: “los areitos, descritos por los conquistadores en el Caribe en el siglo XVI, constituían un acto colectivo que incluía canto, danza, celebración, y veneración... Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de “‘géneros’, públicos y límites” (p. 29). En la lengua quechua, un término con repercusiones similares vendría a ser *taki*, manifestación integral de canto, música y danza, que registra múltiples acercamientos, como puede

verse en el *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca*, documento de 1608 elaborado por Gonçales Holguín¹².

Vemos pues que teatralidad y performance no son necesariamente criterios excluyentes y que desde ambas perspectivas, como señala Prieto (2009), “el soporte fundamental... es el cuerpo, y el énfasis en sus dimensiones materiales, identitarias y políticas es un aspecto que distingue a los estudios del performance de los estudios de la teatralidad” (p. 13). El autor desarrolla el concepto de la represent-acción como

signo corporal que involucra gesto, tiempo, espacio y movimiento, para provocar e interpelar al espectador. El actor o performer en este sentido no busca representar una presencia ausente, sino ejercer una escritura corporal que ponga en juego su energía deseante y capacidad de subvertir códigos de actuación preestablecidos. A la vez, la represent-acción invita al espectador a que se replantee la tendencia mecánica de asociar un significado al significante artístico. (2007, p.24)

En suma, la práctica escénica de las últimas décadas, en las que lo teatral confluye con lo performativo y la conexión arte vida, ha llevado a diversos autores a desarrollar conceptos como *teatralidades liminales* en el caso de Ileana Dieguez, *teatro postdramático* estudiado por Lehmann y el planteamiento de una *estética de lo performativo*, como criterio de análisis de la performance y el teatro experimental, desarrollado por Ericka Fischer-Lichte.

Dieguez (2009) reconoce “diferentes dispositivos testimoniales y/o documentales” en la creación escénica latinoamericana, entre ellos menciona *Sin título, técnica mixta; Antígona, Rosa Cuchillo y Adiós Ayacucho*, del grupo Yuyachkani (párr. 3). Otras formas de dispositivos testimoniales que surgen en la escena peruana se

¹ Porras Barrenechea (2007), en el prólogo a la edición contemporánea del *Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv*, identifica que en el mundo indígena “son infinitas las formas de danzas y cantos coreográficos, de taquis o tussuy... los takis responden a 'desbordes momentáneos de alegría báquica en la danza y el canto' también presentes en los funerales y en los cantos guerreros” (p. 25).

² Como veremos más adelante, el concepto de *Taki* es también fundamental en el teatro peruano contemporáneo, está presente en el trabajo de grupos como Yuyachkani y Cuatrotablas.

relacionan con la performance política, la posición de la mujer y las condiciones laborales, como es el caso de *La última reina* de Elizabeth Lino, que denuncia la desaparición de la ciudad de Cerro ante la invasión minera, o el *Proyecto Empleadas* de Rodrigo Benza, obra de teatro construida a partir de testimonios de empleadas domésticas.

1.2 El Teatro más allá del drama

La crisis del lenguaje empieza a finales del siglo XIX, cuando su capacidad comunicativa es revisada desde diferentes medios de producción artística. Lo que había empezado con la pintura expresionista se lleva a un cuestionamiento mayor en la llamada *vanguardia clásica*, que termina viendo las palabras como combinaciones de sonido, dentro de “una crisis verbal” que asigna una nueva mirada sobre el cuerpo (Sánchez Montes, 2004). Es así que en las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias irán construyendo y cuestionando las relaciones arte-sociedad, considerando, entre otras, las dimensiones de la palabra y del cuerpo.

Sobre la vanguardia y la palabra, Dobry (2007) se acerca al lugar para el poeta, desprovisto de especialidad cuando la palabra impresa “empezaba a estar al alcance de casi todo el mundo” (p. 19), nos presenta el distanciamiento, el refugio o la sobre exposición de los poetas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, al tiempo que la prensa democratiza y banaliza, para muchos, la palabra. Frente a este facilismo de lo escrito, el poeta rompe con aquello que conoce y se lanza al verso libre.

La palabra poética se refugia en el ritmo, la música, el sonido. El *Art Poétique* de Verlaine [1873] reclama “música antes que nada” (1999, p. 36) y en ese camino de abstracción se puede llegar a la lengua inventada de Hugo Ball, que en su biografía *La huida del Tiempo* de 1927 explica sus “poemas fonéticos” y la necesidad del refugio en

la música: “en esa especie de poesía –sonido uno renuncia... a la lengua que el periodismo ha contaminado y vuelto imposible. Se repliega uno a lo más profundo de la alquimia verbal” (cit. en Dobry, 2007, p. 37).

En el siglo XX el teatro en occidente, fuertemente vinculado al texto dramático, vuelve la mirada sobre el cuerpo del actor. Ello en búsqueda del espectáculo que corresponda al “teatro como totalidad”, donde la palabra no sea sino uno de los elementos sobre los cuales se construye la teatralidad y no esa pieza clave que debe conducirnos a la catarsis aristotélica. Para Lehmann (2013), si bien la vanguardia histórica cuestiona la palabra, en la práctica teatral todavía asistimos a lo que se considera teatro dramático, donde las categorías de la imitación y de la acción son claves, y de ello deriva la división entre el público y la escena, la separación desde el plano de la emoción y del intelecto, “las formas teatrales emergentes continuaron, aunque modernizadas, al servicio de la representación de universos textuales” en tanto que aún en los casos más extremos se presentaba una “cohesión global” (p. 37).

Artaud es un punto de quiebre o de retorno en la historia del teatro occidental y en las artes en general. En la búsqueda de un “teatro de la crueldad”, Artaud (2006) plantea el rompimiento con la palabra como condición necesaria para acercarse a un grado mayor de realidad y por lo tanto de crueldad, recuperar la lucidez y permitir el ingreso de lo sagrado a la escena. Para ello es necesario “sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento” (p. 121). Ese lenguaje propio del teatro no se limita al texto escrito de antemano ni al estudio de la psicología de los personajes, sino que viene a ser “una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (p. 99), que

requiere movimiento y ritmo en el espacio para lograr un “estado de seminconsciencia”, al que la rigidez de la palabra que ha perdido poesía (encantamiento) impide llegar, se trata de un lenguaje “físico” y “material”, propio de los “medios de expresión utilizables en escena como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado” (p. 41).

Para Rancière (2010), el estado de seminconsciencia en el que se sitúa el espectador de Artaud es opuesto al estado de observación consciente que pide Brecht para el espectador; sin embargo, ambos son “modernos emprendimientos de la reforma del teatro” (p. 12) que buscan llegar a la esencia del teatro, el momento de encuentro con un espectador activo. Ese camino de modernización o revisión de la base teatral continúa en la segunda mitad del siglo XX: cuando los principios de totalidad, ilusión y representación dejan de ser los ejes reguladores, termina el teatro dramático y surge “una práctica del discurso teatral nueva y diversificada”, que Lehmann (2013) califica como teatro posdramático. Se trata de una nueva apertura de la teatralidad nacida en los años 70 e impulsada por “la propagación y la omnipresencia de los *medios de comunicación* en la vida cotidiana” (p. 38).

Los elementos del teatro dramático aparecen en el teatro posdramático pero no son más la columna vertebral, sino recuerdos que estallan y llevan al placer, concluye el teórico alemán. La palabra deja entonces de ser el elemento articulador y queda liberada de la necesaria construcción causal. Lehmann (2013) identifica que el teatro posdramático va suprimiendo “la descripción narrativa y fabuladora de la historia mediante la mimesis... (la) colisión de causas ... en donde una situación prepara y encamina hacia una situación nueva y distinta” (p. 120). En relación a la mimesis, Lehmann continúa diciendo que ésta ha sido vista desde la Antigüedad como “la

representación encarnada de la realidad imitada” y sin embargo el significado de la palabra *mimeisthai* “significa originariamente «representación mediante la danza» no imitación” (p. 121). La tensión entre lo dramático y lo no dramático puede ser también trasladada a la tensión del cuerpo en escena, cuya presencia es también el resultado de un sistema de oposiciones o de asimetrías, propias del cuerpo “orgánico” en el lenguaje de Grotowski (1992). De esta manera, lo dramático se inserta más allá de la fábula como conflicto físico, corpóreo, en un espacio-tiempo determinado.

Cornago (2006) entiende la designación de teatro posdramático para el nuevo drama como una salida teórica, que permite analizar aquello que no está desconectado de las vanguardias históricas y que más bien reivindica “elementos que nunca han dejado de estar profundamente inscritos en la base del hecho teatral en su sentido más universal” (p. 219) como lo son: la lógica de la colectividad, la comunicación sensorial con el espectador y el trabajo en los diferentes planos materiales de la escena. Estos planos funcionan como un sistema de oposiciones y resistencias de lenguajes. No solo es la palabra la que se opone a la representación, sino que todos los materiales entran en un estado de tensión y la obra teatral es un proceso constante de fragmentación; desde diversos canales hay un juego entre lo concreto de la presentación y un posible significado ulterior que la escena plantea como interrogante. Dubatti (2017) desarrolla un planteamiento similar al identificar una “visión (re) ampliada del teatro”, que devuelve al teatro lo que la modernidad le restringió, es decir, “una vasta masa de fenómenos teatrales” integrados al “teatro-matriz”. Así, la teoría de las raíces del teatro comprendería “como dramática toda práctica corporal imaginística, completa o fragmentaria, figurativa o abstracta, a través de la creación de *poiesis* corporal... [que observe] lo dramático tensionado con lo no dramático” (p. 31). Rancière (2015) señala cómo en la ficción moderna se ha ido desvirtuando aquello que parecería ser su

columna vertebral, es decir, “un cuerpo que se sostiene por sí mismo, el ordenamiento interno que subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y de efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal” (p. 11). Al hacer el análisis de personajes como *Hamlet* y *Danton*, Rancière nos introduce a un *Teatro de los Pensamientos*, desprovisto de lógica causal e inserto en un estado de sonambulismo, que desmorona poderes para acercarse a los efectos de la verdad; un pensamiento que se asoma entre las palabras y más allá de ellas, siendo eco de los cuerpos actuantes dentro del hecho teatral para llegar a “la verdadera cuestión política” de las relaciones humanas, acercarse a la comprensión del pasado y a la posibilidad de un futuro. Se trata de aceptar que el pensamiento nunca se puede capturar en su totalidad ni menos transformar en acción, es decir, que surge de “la falla de la acción y la pérdida del vínculo entre las frases” (Rancière , 2015, p. 110).

1.3 El acontecimiento teatral

Fischer-Lichte (2014) establece pautas de una *Estética de lo performativo* que permita analizar las realizaciones escénicas del arte de la performance y del teatro experimental surgidas desde los años 1970, las mismas que desvirtúan las relaciones dicotómicas actor-espectador, cuerpo-mente, arte-vida. La realización escénica se produce y se regula por medio del “bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoético, que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado ha de ser de naturaleza abierta e impredecible” (p. 81).

Nos encontramos frente a un suceso que se va creando en su transcurrir y que responde a la participación y a la visión de todos los cuerpos presentes, volvemos al fundamento del teatro como lugar de encuentro, con espectadores partícipes a través de su presencia física, su percepción y sus reacciones, capaces de intervenir en la

materialidad del suceso. El concepto de artista como sujeto autónomo, creador de una obra autónoma, queda descartado (Fischer-Lichte, 2014, p. 325), lo que se produce es un acontecimiento ciertamente irrepetible, un “bucle de retroalimentación que apunta a la transformación como una de las categorías fundamentales de la estética de lo performativo” (Fischer-Lichte, 2014, p. 104). El sentido no puede darse de antemano sino que más bien la puesta en escena sucede en tanto transcurre y finaliza cuando concluye el hecho escénico. El teatro vendría a ser un *acontecimiento del pensamiento* que produce *ideas-teatro*, en términos de Badiou (2006): “el teatro es una experiencia material y textual de simplificación” que “piensa en forma de acontecimiento” en el tiempo de la representación (p. 103).

El acontecimiento teatral viene a ser la obra contemporánea rara vez acabada, pero siempre reconstruida, al punto de que el sentido de la misma puede quedar completamente subordinado a su recepción, como explica Pavis (2016): entre esta idea y la de una “producción estática”, el investigador propone “mejor observar el constante movimiento de péndulo entre producción y recepción... el juego que se establece entre el artista-creador y el espectador-deconstructor” (p. 218).

El acontecimiento se vuelve también la “escena de la igualdad”, al ser el espectador un traductor de lo que recibe. Rancière (2010) se refiere en estos términos:

Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la 'historia' y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores. (p. 28)

En el planteamiento de Rancière (2010) lo que importa es desvirtuar una relación de poder que se da cuando el mirar se opone al ver y se permite una estructura de dominación y de sujeción. Si la distribución de esas posiciones se transforma, el espectador actúa, traduce, “compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”. Rancière afirma que eso que se ha compuesto “es una tercera cosa de la que ninguno [actor o espectador] es propietario” (p. 21). Se trata pues del “ente teatral” dentro del convivio o acontecimiento convivial al que se refiere constantemente Dubatti.

1.4 Materialidad Escénica

La materialidad escénica reúne todo aquello físicamente existente en la escena: las fibras del tejido o del *performance text* (Lehmann 2013) en sus dimensiones corpóreas, espaciales y sonoras (Fischer-Lichte, 2014). Artaud (2006) ya había hablado del lenguaje cifrado de la creación teatral, que otorga la calidad de signo al cuerpo humano así como a todo lo musical o sonoro y a las cualidades de la luz y del espacio, este espacio tendría que ser un “lugar único” que permita “la comunicación directa entre el espectador y espectáculo” (p. 107), zona de convivencia y de retroalimentación que se vuelve esencial para el acontecimiento teatral.

1.4.1 Corporalidad. Fischer-Lichte (2014) identifica, por un lado, el fenómeno de encarnación, que históricamente ha requerido una descorporización o descarnación del cuerpo del actor para que éste pueda ser completamente semiotizado como expresión de un texto literario (p. 162); y, por otro lado, la corporalidad inserta en la concepción del teatro como ente autónomo, en oposición al teatro literario (p. 165). En este último caso, distingue a su vez dos aproximaciones a la corporalidad como materialidad: una que concibe al cuerpo del intérprete como materia absolutamente

moldeable y otra, aparecida en los años 70, en la que prevalece la “tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico” (p. 168), aquí la distinción cuerpo-mente se subvierte en la idea de un *embodied mind*, una mente corporeizada, de esta manera el concepto de encarnación aparecería nuevamente pero de una nueva manera, como corporización. El performer no deja de tener un cuerpo para “encarnar” un personaje o situación, sino que desde su propia fisicalidad o materia presente incorpora o integra una corporalidad que parecería no ser la suya pero que finalmente está aconteciendo en su ser.

Esta nueva forma de encarnación requiere, en cierta forma, del “cuerpo sin órganos” de Deleuze (2002), pues implica “un cuerpo intenso, intensivo... recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud” (p. 51), los umbrales y variaciones del cuerpo escénico mantienen al cuerpo vivo, alejado de un organismo que haya definido previamente su existencia. La corporalidad como materialidad escénica se propone una multiplicación o desdoblamiento rizomático, un cuerpo en constante presente y con fronteras difusas capaz de ser también otro cuerpo.

Al hecho de corporización se puede llegar desde diversos procedimientos en el análisis de Fischer-Lichte (2014), uno de ellos es el uso del papel (texto literario) como herramienta para permitir que surja el cuerpo o la mente corporeizada, esta es la propuesta de Grotowski (1992), que hace un llamado a la carnalidad del actor, quien “no debe ilustrar sino efectuar un 'acto del alma' utilizando su propio organismo ... [ofreciendo] su ser 'encarnado' real” (p. 216). Otro procedimiento de corporización es destacar la materialidad específica de la corporalidad del actor, “a través de su exhibirse sobre el escenario los cuerpos de los actores experimentan una transfiguración” (p. 174) y los movimientos adquieren múltiples significados desde su propia realidad o

ejecución, vienen a ser autorreferenciales. Todos los procedimientos de corporización producen una “multiestabilidad perceptiva” en el espectador haciendo que su percepción oscile entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico del actor (p. 182). La corporización, el ser cuerpo en devenir, produce el fenómeno de presencia en el cuerpo fenoménico del actor. Esta cualidad performativa genera una zona de tensión o de riesgo, el cuerpo dramático es el cuerpo vivo y por lo tanto presente, ficcional y real, cuerpo en peligro que absorbe la atención del cuerpo espectador. La presencia a la que nos referimos es la atención que genera *Le Funambule* de Genet (1999) cuando camina por la cuerda: “una tensión tal, que la danza será como una descarga o como un grito, porque la realidad del circo depende de esta metamorfosis de simple polvo a oro en polvo” (p. 112).

La danza del cuerpo en tensión, de la que habla Genet, vendría a ser el estado de “embriaguez” del movimiento, propio de un cuerpo que se niega y se reconstruye en una multiplicidad de instantes (Bernard, 2001, p. 80), es también la danza inserta en un teatro donde el lenguaje del cuerpo “deviene ambiguo en su potencial de significación hasta el punto de volverse un misterio indisoluble” (Lehmann, 2013, pp. 165-166). La danza y el teatro no siempre han sido artes distintas y en occidente se produce un nuevo punto de encuentro con la aparición de la danza-teatro, la misma que Lehmann (2013) incorpora al tejido de lo posdramático al combinar “la corporalidad erótica... con la semántica del teatro hablado” (p. 166). Con el transcurrir de los años el término danza-teatro ha ido volviéndose difuso, pues en la actualidad, dentro del terreno de lo performativo, la “embriaguez” del cuerpo que danza en un espacio de teatralidad es bastante recurrente, así como lo es el teatro dentro de la danza y la danza dentro del teatro.

La libertad del cuerpo que danza desde su propia corporalidad puede verse cuestionada cuando el cuerpo es puesto al servicio de la coreografía. En ese sentido, Lepecki (2008) enfatiza que el movimiento ha sido (y es) la verdadera ontología de la modernidad, la misma que al concebir al sujeto como unidad autónoma y autosuficiente construye una “coreografía” que determina su movimiento hacia el mundo, así la escritura de la danza exige un cuerpo disciplinado (p. 22) que pueda responder a la voluntad del sujeto dominante. De pronto, nuevos cuerpos pueden danzar, la presencia del cuerpo que danza en escena se abre a otras técnicas o necesidades. Bentivoglio (1990) identifica en el teatro-danza o la danza-teatro (este último término sería el más exacto) el rechazo de la técnica de la danza como lenguaje de la danza (p. 55), reconoce las “ganas continuas de ensuciar la danza con la introducción de una gestualidad derivada de lo cotidiano” (p. 60), es decir, que el movimiento no es un fin en sí mismo sino una herramienta de comunicación; similar apreciación es la de Ginot (1999) quien al evaluar la joven danza francesa de los años 80 escribe: “el cuerpo es el elemento decisivo y no el movimiento en sí” (p. 74) de la misma manera que Pina Bausch no encuentra el interés por hacer danza o teatro “sino que desarrolla un teatro liberado, desligado de la danza, de cualquier movimiento” (p. 74). Esta “danza teatral occidental” tendría como elementos constitutivos “el solipsismo, la inmovilidad, la materialidad lingüística del cuerpo, el desplome del plano vertical de la representación, el tropiezo en el terreno racista, la proposición de una política del suelo y la crítica del impulso melancólico” (Lepecki, 2008, p. 19).

1.4.2. Espacialidad. La espacialidad de la realización escénica tiene carácter transitorio, al igual que la corporalidad y la sonoridad; si bien no se trata de un espacio geométrico este interviene en la creación del espacio performativo, que es definitivamente acontecimiento (Fischer-Lichte, 2014). El espacio performativo

acontece, posee una temporalidad, se entiende entonces como una situación, una atmósfera viva habitada por los cuerpos que están en ella, los cuerpos se vuelven también el espacio en tanto lo transforman y son transformados por él, hay una evolución permanente en el tiempo y en el espacio, este devenir involucra cualquier elemento o sujeto presente. Pavis (2016) recurre a Derrida para situar la inscripción de la puesta en escena en un espacio y en un tiempo: “un movimiento de espaciamento, un 'devenir-espacio' del tiempo, un 'devenir-tiempo' del espacio” (p. 106), la escritura dramática se da en el espacio, “el espacio ya no se concibe sólo como un continente, como una arquitectura fija, sino como una arquitectura abierta y móvil, coproducida por la mirada del observador” (p. 106).

El espacio performativo es también un espacio atmosférico, precisa Fischer-Lichte (2014), es decir, la atmósfera construye a su vez la espacialidad de la realización escénica. La atmósfera no es propiamente una cualidad de la cosa (o del espacio) sino “algo que se derrama en el espacio performativo *entre* la cosa y el sujeto que la percibe” (p. 237). Ese algo que se derrama apela a una sensorialidad que se construye desde el imaginario de cada cuerpo presente, el espacio vivo es percibido y a su vez transformado de forma que el sujeto espectador es incluido en ella y siente la singularidad de su corporalidad dentro de un “espacio liminar en el que tienen lugar transformaciones y se producen modificaciones” (p. 243).

El espacio performativo puede surgir dentro de un lugar específicamente teatral (diseñado para hacer teatro) o no, el espacio geométrico que fuere puede ser empleado o transformado de forma tal que posibilite diversas relaciones entre actores y espectadores y por lo tanto “posibilidades de movimiento y percepción”, finalmente es la realización escénica la que produce espacialidad (Fischer-Lichte, 2014, p. 225). Las disposiciones

espaciales y las condiciones del espacio geométrico generan posibilidades de mirada y de enfoque (o desenfoque) que vuelven al espectador copartícipe y coautor de la realización escénica. Buitrago (2009) en la presentación de *Arquitecturas de la mirada* identifica cómo la mirada crea la obra y el espacio en “el tiempo y el momento compartido” (p. 9). Dicha mirada o percepción espacial no está únicamente relacionada con la visión, así Descartes reconocía que las cualidades del espacio —situación, distancia, tamaño y figura— se perciben también a través del tacto y que la visión no es una representación exacta del objeto observado (Uribe, 2009), sino que más bien uno ve lo que piensa (Sánchez, 2009). En consecuencia, cada espectador estaría viendo y creando su propio acontecimiento escénico que a su vez influye en el acontecimiento escénico de los demás seres convivenciales, acontecimiento que por lo demás se ubica en un lugar intermedio “entre la mirada del artista y del espectador en lo que lo 'no visto' se hace visible” (Buitrago, 2009, pp. 9-10).

Dentro de las dramaturgias específicas o las nuevas dramaturgias, identificamos la dramaturgia visual. En ella “el espacio y lo visual son... materia significativa, un soporte de relaciones espaciales abstractas y formales” que escapan al significado del texto (Pavis, 2016, p. 86). El espacio es “compañero de actuación”, como en las coreografías de Pina Bausch cuando “el espacio escénico en su conjunto parece convertirse él mismo en cuerpo” (Lehmann, 2013, p.291). En el espacio tiempo surge la materialidad. Ahora bien, cada elemento de la puesta en escena puede tener su propia estructura temporal de forma tal que el espectador se integra, es decir, interviene, en temporalidades simultáneas.

1.4.3. Sonoridad. El espacio en el teatro no es solo visual (*theatron*), es también sonoro (*auditórium*) (Fischer-Lichte, 2014, p. 245). Las voces, la música, los ruidos adquieren

materialidad, se vuelven cuerpo y en el transcurso de la historia teatral cobran autonomía, generan sus propios discursos con independencia del texto escrito o del movimiento coreografiado. Así, el nuevo teatro no re-presenta lingüísticamente hechos, “se impone la *posición* de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un *sentido*, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual [y sonora] no orientada al texto” (Lehmann, 2013, p. 260).

La voz debe ser entendida desde esta dimensión sonora y espacial que se conecta con un cuerpo en movimiento. Fischer-Lichte (2014) identifica que “con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad” (p. 255). La voz es el sonido del cuerpo, la manera audible del cuerpo físico. Cuando Barba (1997) se refiere al entrenamiento del actor, identifica a la voz como una fuerza material capaz de movilizar, detener y provocar una reacción de quien recibe esa voz. Para Pavis (2016), “la vocalidad es la voz considerada en su dimensión material, física, pulsional, afectiva... el cuerpo hablante se caracteriza por su calidad vibratoria, por su «física», su espaciamiento y sus apoyos físicos y rítmicos” (p. 360).

Sonido y espacio se vinculan, tienen una relación de dependencia, un espacio físico es también un espacio sonoro, visual, táctil, olfativo; un sonido físico está comprendido en un espacio, lo describe y es descrito por él (Atienza, 2013), el sonido abre los límites del espacio performativo a “espacios externos” (Fischer-Lichte, 2014, p. 252). El espacio sonoro en definitiva es evidencia de comunidad, integra actores y espectadores, también “otros” espectadores (pensemos en realizaciones escénicas en espacios, cuando las personas se ven afectadas por un hecho escénico aún sin haber tomado la decisión de ser espectador). El espacio sonoro es permeable, se expande y se deja tocar por otros espacios sonoros. Por otro lado, el ritmo estructura el tiempo,

aunque en el arte performativo y en muchas realizaciones desde los años 1970 no sea el único organizador del tiempo (Fischer-Lichte, 2014, p. 270).

En el teatro occidental de los siglos pasados, la voz se puso al servicio de las funciones del lenguaje, presentaba el enunciado y su significante, luego con el naturalismo se produce una ruptura que evidencia la contradicción entre la conducta humana consciente y la realidad inconsciente. Desde los años 1960, la voz incluso abandona la palabra y se distorsiona, aparece “poliforma”, los significados de los enunciados lingüísticos se multiplican (Fischer-Lichte, 2014), la voz llega a convertirse en un “silencio insoportable”, como en el teatro del alemán Grüber descrito por Lehmann (2013) como un teatro sin drama en el que “lo que cuenta es el valioso instante en el cual un cuerpo, bajo amenaza, empieza a hablar en el espacio de una escena” (p. 132), aquí el espacio, sea inmensamente extenso o muy reducido, dialoga con la voz produciendo la realidad de la escena (p. 134). La voz es, pues, siempre el cuerpo en movimiento, que transforma la textura del espacio vibratorio. La voz se vuelve materia tangible en exploraciones como las de *LOT* (Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla), ahí la palabra es sobre todo una vía de ocupación del espacio, una onda expansiva o una sentencia que trastoca el espacio. En *The answering machine*, por ejemplo, “él o ella, una o varias (voces), sin origen, sin destino, transitan en la espesa trama de una ubicuidad radical... intentan romper y/o bloquear lo prefijado, obvio, o definido de la narración convencional” (*The answering machine*, s.f.).

1.5 Significado y Realidad

Una vez que el propósito de la realización escénica deja de ser poner en evidencia los significados del texto literario, la pregunta sobre qué significado transmitir o si se debe transmitir algún significado se ha ido respondiendo de diferentes maneras en la

vanguardia histórica y en la dinamización del teatro a partir de los años 1960. Se ha optado por deslindar de significado a la acción del actor para permitir que sea el espectador el que genere significado, pero también se ha procurado evitar la oposición entre materialidad y significado para generar una pluralidad de significados en los que se incluya los significados directamente vinculados a la materialidad como los significados a los que puede llegar cada espectador como sujeto creador y copartícipe del acontecimiento.

Para Fischer-Lichte (2014) en la escena performativa y experimental actual el significado se origina en “el acto de percepción y como acto de percepción” (p. 283), la presencia del personaje o el éxtasis de una cosa revela su ser fenoménico, hay una autorreferencialidad, significado y significante coinciden, al mismo tiempo hay una serie de “impresiones sensibles”, es decir que la percepción del ser fenoménico “se convierte de repente en su percepción en tanto que significante al que se le pueden referir los más diversos significados” (p. 292). La teórica continúa el análisis del acontecimiento escénico identificando el interés de la multiestabilidad perceptiva, es decir que al haber saltos entre el estado de presencia (ser fenoménico) y de representación por parte del performer (quien desde su fisicalidad juega o no juega a “hacer como sí” o entra y sale de la representación del personaje). El perceptor termina por no recibir exactamente significados, sino que más bien empieza a traducirlos y generarlos, la experiencia estética se vive como una crisis (p. 315), no se trata de entenderla como de aceptar una inestabilidad y posibilitar experiencias en las que el proceso hermenéutico se convierte en secundario.

La comunicación de significados entre la escena y el espectador ya no es tal en el teatro posdramático sino que más bien se da una transmisión mágica en el sentido artaudiano

(Lehmann, 2013). Efectivamente la “profunda humanidad” que Artaud (2006) reclama para el teatro requiere la gramática de “un nuevo lenguaje. El ademán es su materia y cabeza...Rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje. Pero con una conciencia multiplicada de los mundos que ha puesto en movimiento por el lenguaje de la palabra” (p. 122), este lenguaje devuelve “al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento” (p. 123). Estamos entonces frente a una “significatividad sugerida” en la que no hay una “*re-presentación lingüística de hechos*”, se trata de una *posición* de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un *sentido*, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto (Lehmann, 2013, p. 260). Igualmente en la llamada danza-teatro, la danza no puede nunca reducirse a una dimensión significante ni separarse del cuerpo fenoménico del bailarín. Bentivoglio (1990), al referirse a la danza-teatro alemana de los años 1970 la califica así:

perversión polimórfica de lo humano expresada por las diferencias entre los cuerpos fuertemente individualizados y nunca homologables que viven la representación de sí mismos en la escena ... desvinculándose de funcionalidades simbólicas ... en el Tanztheater el cuerpo se convierte se convierte en agente de su propia historia individual. (pp. 55-56)

La pregunta sobre la transmisión de significados en la escena contemporánea se conecta con los modos de entender la representación de la realidad: cuando el significado coincide con el significante y hay una autorreferencialidad, podríamos decir que se generan las condiciones para que lo real entre a la escena, desenmascarando la ficción del realismo. Sánchez (2007) identifica cómo lo “real material”, lo “real histórico” y lo “real concreto” aparecen en el teatro de Meyerhold, Piscator y Brecht respectivamente, al producirse el aislamiento de la representación y luego, llegados los años 1960, hay un “énfasis en la continuidad arte-vida, los artistas rehuyeron las dualidades tradicionales

(realista/simbólico; figurativo/abstracto) para proponer una relación inmediata con lo real” (p. 98). En ese camino, Sánchez (2007) recuerda el trabajo de Kantor que eleva la realidad al factor real de creación. En Kantor hay una “condición de preexistencia” de todo lo que está en la escena, tanto el actor como el objeto no pueden desconectarse de su vida anterior, el objeto y el actor existen en un plano de igualdad, el cuerpo del actor es también objeto, es decir materia o superficie, se trata de un “objeto-actor” o “bio-objeto” (p. 99). Por otro lado, en Kantor, el “objeto pobre” o de “realidad de rango inferior” es llevado a la escena en un uso extraordinario, de manera que el objeto se dramatiza y se conecta con lo humano, “casi podría decirse que el diálogo verbal del drama es sustituido por un *diálogo entre personas y objetos*” (Lehmann, 2013, p. 128). Kantor (2010) reconoce una “ilusión” que debe volverse realidad en el escenario, el drama vendría a ser esa “nueva realidad tan concreta como la sala” (p. 17) mientras que los actores “alcanzan un grado de ilusión de personajes escénicos; sin embargo, al mismo tiempo siguen dando sólo formas construidas, que actúan por el movimiento y por la voz” (p. 18) y, en ese sentido, pueden ser casi indistinguibles de los maniqués Kantorianos, que se muestran como personajes de una nueva realidad que oscila entre la vida, el objeto y la muerte.

Grotowski (1992) participa en esta “irrupción de lo real” revisada por Sánchez, centra en el actor la capacidad de crear, el actor “no interpreta a un personaje sino que lleva a cabo un acto con todo su ser” (p. 225). Sánchez (2007) continúa la revisión de las formas de lo real en la escena, indicando que en las vanguardias de los años 1970 la figura del director se desplaza y da paso a la autonomía o autoría del actor, al mismo tiempo que el criterio de verdad se traslada a la creación de acciones reales (no interpretación de palabras o sentimientos creados por otro) hechas desde la corporalidad del actor (p. 109). Para Sánchez, lo real incorpora el espacio de los sueños, la magia

artaudiana, la verdad que está envuelta o escondida en los sueños. Esta visión lacaniana es seguida por el Living Theatre, cuyo trabajo, en el abandono de la representación, llega hasta un “hiperrealismo crítico” que “estaría señalando el límite de esa estrategia de reproducción de la realidad” (p. 116) a través de una conducta que radicaliza

la actuación no ficcional, la ruptura del tiempo de la representación y la indisociabilidad de arte y experiencia. De ahí que durante las representaciones de *Paradise Now* fueran constantes las interrupciones del público, las invasiones de la sala por los actores y del escenario por los espectadores, la interacción física entre unos y otros. (Sánchez, 2007, pp.118-119)

Lo cotidiano participa de lo real, tanto en el arte corporal o de acción como en el planteamiento escénico, estas prácticas se encuentran y dan lugar a un “nuevo género híbrido, en muchos casos con contenido autobiográfico, en el cruce del arte corporal, la poesía escénica y el cabaret, que llevó a sus últimas consecuencia la idea de trabajar en exclusiva sobre la realidad del actor” (Sánchez, 2007, p. 128). Sánchez (2007) identifica niveles de realidad que se superponen en trabajos como los del artista Reza Abdoh, quien desarrolla imágenes físicas centradas en la realidad superficial (acciones cotidianas), la superrealidad (la súper consciencia) y la subrealidad (el subconsciente) (p. 136).

Conclusión Preliminar

El teatro queda definido por su carácter de acontecimiento: en un espacio de convivencia, actor y espectador generan un “ente teatral”. Hay una producción o creación corporal (poiesis) en la que el espectador construye desde su mirada. En este encuentro, la teatralidad se vincula con la performatividad, en la medida que se trata de un tejido de materialidades escénicas en las que la corporalidad se manifiesta recurriendo a múltiples lenguajes, como puede ser la danza, el teatro hablado, el arte acción y las conexiones arte-vida.

CAPÍTULO II

EXPERIENCIAS TEATRALES DE RUPTURA EN EL PERÚ

CONTEMPORÁNEO

Si bien todo teatro es político, por ser local y desvirtuar la lógica de un sistema de producción masivo (Dubatti, 2007), no todo teatro tiene una voluntad política o la necesidad de ir en busca de una verdad, escabullida en la historia y en los pensamientos (Rancière, 2015). Tampoco todo hecho teatral incide en un cuestionamiento de su propio modo de producción, siendo esta una característica, más bien, de aquello que puede ser llamado vanguardia, experimental o híbrido. Como se ha visto en el capítulo anterior, en el mundo occidental los cuestionamientos sobre la base de lo que se entiende por teatro y por arte están vinculados a las vanguardias de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX y al movimiento de los años 1970, que se van centrando en la corporalidad del artista escénico como base de significados y significantes en el acontecimiento escénico.

En el Perú, las experiencias de ruptura con el drama y con otros aspectos relacionados con la corporalidad, sonoridad y espacialidad (Fischer-Lichte, 2014) guardan relación con la corriente mundial, pero también con condiciones preexistentes en la cultura precolombina; estas experiencias de ruptura generan una posición frente al contexto político y social en el que se producen. Por lo tanto, responden también a

factores como la migración del campo a la ciudad, la guerra interna, la situación de poblaciones marginadas y la democratización del arte. En este capítulo, veremos cómo esa teatralidad emerge tanto de un texto dramático y de otros dispositivos conectados a la escena: espacio, imagen, sonido y movimiento. Nos centramos en el acontecimiento escénico convivial con discursos escritos en el cuerpo fenoménico o ficcional del performer. La revisión comprende lo sucedido sobre todo en Lima desde la década de los años 1960 hasta el momento presente³, cumplidas las dos primeras décadas del siglo XXI.

2.1 Revoluciones Sociales y Formales en el teatro de los años 1960 y 1970

Entre los años 1960 y 1970, en un contexto mundial de reivindicaciones sociales y de utopías revolucionarias, el cuerpo del actor y del bailarín va dejando de ser un mero instrumento al servicio de la obra o de la coreografía para dejarse ver como un cuerpo propio y único, que no presta su carne (encarna) al personaje, sino que lo integra a su actualidad física (corporeiza): el teatro plantea nuevos discursos, a la par estamos en los comienzos de la danza moderna en el Perú, y a un próximo terreno de hibridación en la escena. Sobre el teatro de la época, este sobrepasa el drama burgués propio de la sala teatral, toma otros espacios, se dirige a un nuevo público y presenta al espectador temas vinculados con su propio drama social. Villagómez (2011) encuentra estas características en el movimiento teatral surgido en el Perú a mediados de los años 1960:

incorporación de personajes teatrales que representan a las clases sociales populares, tratamiento de los conflictos sociales como temática dramática, la conquista de un nuevo espacio escénico no convencional, la estructuración de nuevos códigos escénicos, el ejercicio de un nuevo modo de producción, la ejecución de una nueva función social y la propuesta de una nueva estética teatral. (párr. 37)

³ Una versión inicial de este capítulo fue presentada y luego publicada en las Actas del VIII Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero, ocurrido en la Universidad de Ottawa en el año 2017.

Por otro lado, las influencias de Grotowski, Barba, Brecht son evidentes en el teatro de grupo y el trabajo de pre expresividad relacionado al entrenamiento del cuerpo y de la voz del actor. La creación colectiva se apoya en el distanciamiento brechtiano para que el cuerpo del actor evidencie nuevas historias relacionadas con el pasado y el presente social. Este es el caso de apuestas grupales como las de Cuatrotablas y Yuyachkani que en los años 1970 iniciaron sus procesos de creación colectiva. Antes de ello, el teatro ya había dejado la sala teatral, como podremos ver a través de las intervenciones de Jorge Acuña y el planteamiento del Teatro campesino de Zavala Cataño.

2.1.1 Jorge Acuña y el círculo de tiza. En noviembre de 1968, el entonces actor Jorge Acuña se pinta la cara de blanco y se instala en la Plaza San Martín del Centro de Lima. En sus intervenciones usa carteles que dicen: “Tú eres el espectador, yo el actor”, “La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. José Carlos Mariátegui”. Este hecho es considerado un hito en la historia de la performance y del teatro callejero en el Perú⁴ al generar un nuevo encuadre de la realidad⁵: ya empezado el gobierno de Velasco Alvarado, un actor sale a la calle para entablar una comunicación directa con el público, en un espacio circular definido por una tiza, donde el gesto suple a la palabra y esta aparece solo de forma gráfica. Se trata de una acción que nos devuelve a los elementos fundamentales del teatro: la presencia del actor —a través de su cuerpo— y la de un espectador (Brook, 1997, p. 5), Acuña

⁴ Miguel Rubio (2013), al referirse a los inicios de accionismo callejero y la performatividad ciudadana, menciona a Jorge Acuña como un “cuerpo en el espacio... [que permite] el florecimiento de una nueva teatralidad en la calle”.

⁵ Este nuevo encuadre genera otras relaciones entre los cuerpos escénicos y la aparición de nuevos discursos. La performance viene a ser un “procedimiento de desmontaje o alteración del estatuto de la representación moderna, comprendida como imagen-encuadre... el cuerpo viene a ser un dispositivo que altera la noción de espectacularidad a la que está asociada convencionalmente la idea de teatralidad” (Barría, 2011, p. 111).

presenta un cartel porque necesita recordar que al teatro no le hace falta nada más, y desde esta base nos avisa también que su teatro no se alinearé con el gusto o la costumbre burguesa que se circunscribe a la sala teatral. El juego del mimo irá creando un espacio cómplice, que ha de desenmascarar el juego del personaje e iluminar el juego del espectador, en miras a conectarse con un cuerpo orgánico y social. Este mismo cuerpo social se convierte en sujeto dramático, como en el número “La sopita”, cuando el mimo prepara el alimento con lo muy poco que le resulta posible conseguir —un insecto, un ratón, una mosca— que luego come y da de comer al espectador de la plaza. Son los inicios de nuevas teatralidades en el territorio nacional.

2.1.2 Teatro Campesino. Hacia finales de los años 1970, con la llegada del general Velasco al poder, se genera un nuevo discurso en torno a la figura del campesino. La Ley de la Reforma Agraria, dada en 1969, fue un intento de dignificar al campesino, otorgándole poder sobre la tierra que trabajaba. El mensaje a la nación que anunciaba la referida ley decía:

De hoy en adelante, el campesino del Perú no será más el paria ni el desheredado que vivió en la pobreza, de la cuna a la tumba, y que miró impotente un porvenir igualmente sombrío para sus hijos... el campesino del Perú será en verdad un ciudadano libre a quien la patria, al fin, le reconoce el derecho a los frutos de la tierra que trabaja, y un lugar de justicia dentro de una sociedad de la cual ya nunca más será, como hasta hoy, ciudadano disminuido, hombre para ser explotado por otro hombre. (Velasco, 2014, pp. 9-10)

Como hemos empezado a ver, la vida del migrante y la vida del campesino generan también discursos en las artes escénicas, involucrando otros cuerpos actuantes, otros espacios teatrales, otros espectadores.⁶ En 1969, Víctor Zavala Cataño escribe

⁶ La literatura indigenista de autores como Ciro Alegría y José María Arguedas, iniciada en décadas anteriores, recién empezaría a tener repercusiones en el teatro en este momento. Así queda de manifiesto en la introducción del libro *Teatro Campesino* desde su primera edición (1969): “El campesino peruano no ha ingresado como personaje al teatro nacional. La novela lo ha acogido hace mucho tiempo, la poesía ha recogido sobre todo sus quejas...” (Zavala, p. 7).

obras dramáticas reunidas bajo el título *Teatro campesino*. En ellas, los personajes protagónicos son campesinos, quienes como grupo humano están expuestos a situaciones de injusticia. El autor identifica al teatro como dispositivo literario que, hasta ese momento, había tratado al campesino como no-sujeto, es decir, como un ser desprovisto de identidad, un “fantoche”, un “animal” sobre el que no podía recaer reflexión alguna (p. 7). Estos son los inicios del movimiento de teatro campesino, en el que los llamados a representar el drama social no son necesariamente actores profesionales, sino estudiantes o personas que se conectan política o emocionalmente con los contenidos de las obras. Vemos entonces que el teatro campesino es recogido por la comunidad universitaria de la época, y la obra de Zavala es profusamente interpretada en los encuentros de teatro universitario de entonces⁷. Por otro lado, surgen grupos de teatro campesino⁸ y el mismo Zavala crea su propio grupo con el que recorre lejanas comunidades campesinas y barrios marginales de Lima. En ese sentido, es preciso considerar que, desde su escritura, las obras fueron imaginadas para ser representadas “en la más completa sala teatral, o en cualquier coliseo, plaza, calle o lugar donde haya espacio, público y avidez para efectuarla” (Zavala, 1969, p. 8). El teatro, como lugar de convivio, no se limita a la sala teatral ni a la “profesionalización” del actor, las obras son tomadas por quienes deciden prestar su cuerpo para introducir el discurso campesino. Esto último implica una “quechuización” del lenguaje, ya sea por

⁷ Sobre la obra *El Gallo*, la familia Zavala indica: “Estrenada en Lima por el Teatro Universitario de San Marcos y en Huánuco por el Teatro Experimental Universitario (1966). Repuesta por el Teatro de La Cantuta (1967), Teatro de la Universidad de Ingeniería (1968), Casa de la Cultura de Huancayo, Casa de La Cultura de Trujillo, Centro Universitario de Comas, Grupo Farol 20 de Huaraz, Grupo Hontanar de Puquio y muchas otras instituciones de los más variados lugares (San Pedro de Lloc, La Unión, Canta, Ayacucho, Jauja, etc) y de las más variadas conformaciones (aficionados, profesionales, escolares de primaria, estudiantes de secundaria, etc)” (Los Zavalas, 2009).

⁸ Cuando se celebra la octava Muestra de Teatro Peruano, el año 1981 en la ciudad de Cerro de Pasco, había 18 grupos de teatro campesino, entre los 30 grupos que acudieron (Mediavilla, 2016, p. 88).

el tipo de sintaxis con el que se construyen los diálogos dichos en castellano⁹ o bien porque se recurre directamente al quechua para enfatizar ciertas palabras. Si bien no son necesariamente los campesinos quienes escenifican sus propias vivencias, las condiciones de creación, los lugares de representación y el uso idiomático permiten un teatro de mayor contacto con aquello que es ciertamente real, como la existencia y opresión del sujeto campesino cuyo cuerpo empieza a construirse en el juego teatral¹⁰.

2.1.3 El método de Cuatrotablas. Los grupos de teatro recurren a la creación colectiva para hablar de realidades cercanas, el teatro no inventa historias, sino que las recoge del pasado y del presente para volver a plantearlas a través del cuerpo del actor, del cual la palabra emerge como un elemento posible —ya no indispensable— de la acción escénica.

Mario Delgado (2014a), director de Cuatrotablas, da cuenta de la metodología que fue creando su grupo desde su fundación en el año 1971, él plantea la generación de un cuerpo extracotidiano a través de un método de trabajo:

Lo único que me garantiza la organicidad en todo lo que hago es el uso del cuerpo. La palabra viene después, es el punto más alto en un teatro. Finalmente, con esto del método intentamos organizar toda la tecnología en base a cosas concretas, que son los principios de peso, respiración y equilibrio. (párrs. 17-18)

⁹ Hernández (1984) compara la castellanización del quechua en los diálogos de Zavala con aquella realizada por Arguedas, luego cita al mismo Zavala cuando narra que en el proceso de construcción de sus obras, los textos eran confrontados con campesinos quienes traducían literalmente al quechua lo dicho en castellano y por último las palabras quechuas eran nuevamente transcritas al castellano (p. 17).

¹⁰ La reconstrucción de identidades en la escena peruana se ha ido expandiendo hacia otros cuerpos-sujetos. Continuando lo comentado en el capítulo anterior, en este siglo aparecen propuestas de teatro documental como *Proyecto empleadas*, dirigida por Rodrigo Benza, quien busca poner en evidencia la situación de la “empleada”, “portadora de la mayoría de tipos de discriminación presentes en la sociedad: mujer en un país machista, mestiza (o indígena) en un país racista, pobre en un país clasista y provinciana en un país centralista” (Benza, 2009). A la par, aparecen obras presentadas por el propio sujeto afectado, como es el caso del colectivo NoTengo Miedo, que reivindica los derechos de la comunidad LGBTIQ y entre los años 2014 y 2016 produce las obras *Desde afuera*, *Un monstruo bajo mi cama*, *Al otro lado del espejo*, en las que las personas testimonian su orientación sexual y cómo logran vivir en sociedad siendo “diferentes”.

A partir de esta “base física” es que el grupo plantea la “base dramática” que consiste en “un entrenamiento con el objeto, el texto, la palabra” (Delgado, 2014, párr. 7) Así *Oye*, segunda obra de Cuatrotablas estrenada en 1972, presenta a un grupo de jóvenes actores quienes, a través de sus movimientos, la música de sus guitarras y textos hablados y cantados, van narrando por episodios la historia del Perú. La selección de pasajes transcurre entre la llegada de los españoles y el período contemporáneo, develando un “sistema de brutal dominación”, comenta (Cajiao, 1972, p. 71); ante ese sistema, la obra propone un diálogo horizontal con el espectador en el cual el actor no necesariamente desaparece bajo un personaje, sino que desde la corporeidad del actor hay un encuentro de miradas con el público para invitarlo a repensar su propia patria a través de una canción que reza “Oye tú que dices que tu patria no es tan linda...”. *Oye* fue estrenada en un espacio de cuatro frentes y “se creó para hacerlo en cualquier esquina o plaza del Perú” según testimonia Delgado (Espinosa, 2009, p. 30).

Al igual que el grupo Teatro campesino o Jorge Acuña, Cuatrotablas trabaja varias de sus creaciones de la época sin ningún requerimiento técnico o escenográfico que limite su acción a la sala teatral, lo que requería, continúa Delgado, “era simplemente una actitud vital: hay que cambiar todo. No hay telón, espacio circular. Todo se tiene que ver. Vestuario no hay. Un elemento se transforma en muchas cosas” (Espinosa, 2009, p. 29). Se trataba de una propuesta muy ligada al teatro de grupo de la época y al espíritu de Grotowski (1980) en general, cuyo Teatro Laboratorio propone:

eliminar la escena, abolir cualquier frontera. Que la violencia se realice cara a cara, que el espectador camine de la mano del actor, que sienta sobre sí su aliento y su sudor... Los teatros no son hoy necesarios en absoluto. (p. 61)

Y es justamente este teatro pobre de Grotowski (1992) el que, al prescindir de otros elementos, concentra su atención en la relación actor-espectador y en el cuerpo del actor, quien “de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio... logra el efecto

de una transustanciación terriblemente teatral” (p. 15). En el caso de Mario Delgado (2014a), se trata de que el actor maneje un método, pueda dominar su cuerpo para “crear las historias” a través de la ejecución de acciones físicas, mientras que él, en cuanto director, participa en la generación de conceptos (párr. 17). Aquí vemos cómo se plantea la corporización no desde la encarnación de un personaje, sino desde el propio cuerpo del actor, es decir, desde la “tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo” (Fischer Lichte, 2014).

En 1982, a los diez años de existencia de Cuatrotablas, Salazar (1982) destacaba la voluntad del grupo por la “innovación de los recursos retóricos y expresivos de los discursos teatrales habituales... permeable a todas las nuevas propuestas tanto en el discurso como en la poética teatral” (p. 133). Salazar valoraba lo experimental en Cuatrotablas en los niveles de significación de propuestas que, además, “rebasan la frontera anecdótica de los discursos teatrales habituales para tocar cierto tipo de contenidos que ponen en cuestión tanto patrones perceptivos como ideológicos” (p. 134).

2.2 La conexión con el *taki* y la memoria del cuerpo. El uso de canciones y de parlamentos cantados ha sido frecuente en la historia del teatro de grupo y la creación colectiva en el Perú. Sobre el *Reencuentro Ayacucho 1988*, que reunió a cuarenta grupos de teatro del territorio peruano¹¹, Rosalinda Perales, crítica asistente al encuentro, señaló el “poco uso de la palabra” en las obras presentadas, siendo los textos es su mayoría cantados o salmodiados, situación que se asoció con la influencia del teatro del Odin (Mediavilla, 2016, p. 174).

¹¹ Cuatrotablas organiza este evento cada diez años, siendo el primer encuentro en Ayacucho en 1978. Dado el momento de conflicto armado que vivía el Perú, el encuentro no pudo darse en Ayacucho, sino que se organizó en las afueras de Lima. Además de los grupos peruanos estuvo presente el Odin Teatret.

Es claro que el teatro de grupo o “tercer teatro”, como se le ha llamado, está influenciado por la experiencia de Barba, Grotowski, Brecht y otros maestros occidentales, quienes, a su vez, se conectan con el arte de oriente, donde el cuerpo y la música son fundamentos de la teatralidad. Sin embargo, cuando estos códigos de comunicación son usados en el teatro peruano contemporáneo, es necesario también mirar hacia el Perú precolombino, en donde lo ceremonial, y de ahí lo teatral y lo festivo, están vinculados a la música y a la danza. Es decir, si el teatro de grupo tiene una mirada puesta sobre el cuerpo y la música, no es solo por el acercamiento a una corriente contemporánea, sino que ello se conecta con bases culturales profundamente arraigadas en la cultura precolombina y que permanecen latentes, como lo demuestra la performatividad del *taki* y el espacio de encuentro e intercambio entre actor y espectador.

Sobre el *taki*, Estenssoro (1992) señala que:

No existe una palabra en castellano que sea equivalente al término quechua *taki*. Por lo demás *taki* parece no tener siempre un sentido totalmente unívoco... Sin embargo hay un conjunto de significados que suelen estar asociados con ella. Estos son: baile, canto, borrachera (en el sentido de reunión, fiesta o celebración que promueve borrachera). (p. 355)

Miguel Rubio (2014), director del grupo Yuyachkani, reconoce cómo el *taki* ha resonado en sus prácticas grupales: “Hemos tomado inspiración tanto de esta noción de performatividad pre-hispánica como de la observación y práctica de danzas tradicionales a las que hemos recurrido, para crear un entrenamiento que encuentre equivalencias con los principios de la Antropología teatral” (p. 261).

Rubio (2016) encuentra que esa performatividad como historia del cuerpo hace

pensar en teatralidades que incorporen memorias inscritas en el cuerpo, porque nosotros provenimos de una cultura ágrafa. La literatura dramática solo tiene 500 años de antigüedad en el Perú, hay una deuda con la teatralidad precedente, cuyos indicios están vistos en la fiesta tradicional. (p. 18)

En las líneas siguientes se examina el trabajo *Arguedas... El suicidio de un país* del grupo Cuatrotablas y *Adiós Ayacucho* del grupo Yuyachkani. Ambas son piezas de repertorio de estas agrupaciones, las mismas que, en el transcurso de los años, han sabido dialogar con distintos públicos y se han reinventado conforme las circunstancias y el devenir histórico lo han requerido.

2.2.1 *Arguedas... El suicidio de un país*, performance de Cuatrotablas.

Para el pensamiento arguediano, la música andina es una forma concreta de resistencia y de acceso al conocimiento “en los lugares donde la experiencia es irrepresentable con el texto escrito” (G. Nuñez, 2015, p. 74). Chalena Vásquez (2002) identifica además esa “nueva poética” arguediana en la que la música y el mundo sonoro —que es siempre movimiento— son la sustancia para el acontecimiento: “esta matriz es el sonido *-yllu-* que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos” (p. 56).

A partir del sonido y el movimiento de la danza, Cuatrotablas inicia un trabajo de investigación que revisa *Los ríos profundos* de José María Arguedas y bajo el nombre de *Arguedas... El suicidio de un país* se estrena en la Fiesta Internacional de Teatro de Calles Abiertas - FITECA 2006 ¹². En esta propuesta, los actores presentan los devenires del personaje Ernesto en su recorrido por pueblos del Perú y el descubrimiento de su ser adulto, para tratar por último el tema del suicidio arguediano, y de esta manera presentar el suicidio metafórico de un país. La obra utiliza también el discurso *No soy un aculturado*, que leyera Arguedas cuando recibió el premio Inca Garcilaso de la Vega. El texto escénico se sostiene con base en movimientos coreografiados que sintetizan ciertas danzas peruanas y de cantos que retoman la música

¹² La FITECA es un evento cultural en la periferia norte de Lima. Nació en el año 2001 por iniciativa de los grupos culturales habitantes del barrio La Balanza en Comas para promover el arte y la cultura en su comunidad.

que Arguedas dejara a la musicóloga y cantante María Rosa Salas. Sobre esta base, surgen los parlamentos, muchos de ellos emitidos en coro o mediante el intercambio de roles entre los actores que asumen casi indistintamente los textos de Ernesto niño, Ernesto adolescente, el padre, el viejo. Los actores están, pues, en un constante juego de entrar o salir del personaje, presentar o representar la escena que viven; en definitiva, a través de un cierto distanciamiento brechtiano, se encuentran en busca de un proceso más reflexivo que emotivo de lo que pasa en la escena y en la vida¹³.

La investigación de Cuatrotablas alrededor de *Los ríos profundos* se vuelve un laboratorio en constante evolución. En el año 2008, el grupo es invitado a presentar la creación *Arguedas. Los ríos profundos* en el Teatro de Cervantes de Buenos Aires; algunos actores no pudieron llegar y ello conllevó a una recomposición del material escénico: el director, Mario Delgado, sería de ahora en adelante un actor más; sentado a un lado de la escena con el libreto en la mano, leería algunos momentos de la historia y se incorporaría en las voces corales. El director-actor se vuelve el respaldo visible de un acto que se está hilvanando frente al espectador, quien de cierta manera se acerca —en términos de Rancière¹⁴— a su propia emancipación, pues se enfrenta a una obra inacabada, a un juego que se está elaborando para hablar del Perú desde alguna profundidad que no acabamos de entender pero está ahí, para que el espectador decida cómo entender e integrar lo vivido.

¹³ Sobre el distanciamiento o el efecto V, Jameson (2013), recuerda que parte de lo cotidiano y se distancia de él para lograr una iluminación de manera especial, que muestre aquello que no es visible en superficie pero que está ahí —en superficie y en lo profundo— como “realidad” (p. 126).

¹⁴ Rancière (2010) reflexiona sobre el teatro que devuelve a los espectadores “la posesión de su conciencia y de su actividad” (p. 15), en el que el mirar no sea una actividad pasiva sino que genera un proceso de reapropiación de lo presentado, logrando “una comunidad de narradores y de traductores” (p. 28).

Cuatrotablas ha abordado el cuerpo y la construcción de teatralidad desde enfoques que han mantenido al grupo en el territorio de la vanguardia a lo largo de sus 40 años de exploración ininterrumpida. Del cuerpo entrenado y preciso del actor que se acerca al público frontalmente como en *Oye*, al cuerpo versátil en un evidente juego de re-presentación de *Los ríos profundos*, que se sabe parte de un acontecimiento escénico nunca finalizado, vibrante y frágil; este último cuerpo del actor, insta al público a estar en el teatro o estar teatrando, como dice constantemente Dubatti (2020), tomando la idea de Mauricio Kartun, para referirse a la “singularidad del acontecimiento”.

2.2.2 Yuyachkani y el cuerpo ausente. Los discursos y la memoria se inscriben en el cuerpo, y cuando el cuerpo ha desaparecido el teatro busca recuperarlo. En el año 1990, en un contexto de desapariciones frecuentes en el Perú, el grupo cultural Yuyachkani toma la novela corta de Julio Ortega *Adiós Ayacucho*, para presentar al campesino ayacuchano Alfonso Cánepa, quien fuera torturado, muerto, mutilado y enterrado en una fosa común y así, como alma desaparecida, decide viajar a Lima para recuperar sus restos, que imagina ahí se encuentran. Esta persona-personaje escribe una carta al Presidente de la República reclamando la parte de sus huesos que se le llevaron, pide que se entienda que “el cadáver es la unidad mínima de la muerte, y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social” (Rubio, 2006, p. 39).

Adiós Ayacucho de Yuyachkani se ha presentado en teatros y plazas de casi todo el Perú, ha generado espacios de encuentro con poblaciones quechua-hablantes y ha participado en festivales de derechos humanos. Rubio (2006) reconoce el momento en que la ficción entró a la realidad, el 4 de junio de 2001, cuando una vez más el actor Augusto Casafranca prestó su cuerpo a Alfonso Cánepa y estuvo “físicamente frente al Palacio de Gobierno, esperando a que el Presidente del Gobierno de Transición firmara el decreto que iba a ordenar la creación de una Comisión de la Verdad en el Perú” (p.

37). Esta comisión revisaría el período de violencia armada en el Perú entre los años 1980 y 2000 y daría a conocer, entre otras cosas, la procedencia de las personas afectadas por todos los bandos de la guerrilla, entre las que se resaltaban las personas de comunidades indígenas.

2.3. La nueva danza en el Perú

En la lógica de esta tesis, y de acuerdo con los conceptos de performatividad y teatralidad que venimos exponiendo, el terreno de la danza puede ser analizado como una manifestación teatral. Basta recurrir a la Antropología teatral para entender el teatro como “teatro y danza”, mientras que el actor es “actor-y-bailarín” (Barba, 1992, p. 25). Siendo así, veremos cómo la danza moderna que llega al Perú experimenta con lo teatral y da paso a experiencias híbridas, que luego serán parte de los acontecimientos escénicos performativos con los que actualmente también se está construyendo la teatralidad en el Perú.

2.3.1 Primeras apariciones a inicios de siglo XX. En el mundo occidental, los intentos de liberación del cuerpo a través de la danza se conectan con la danza libre de Isadora Duncan, inspirada en el arte griego y en una conexión con la naturaleza, y las exploraciones de Loie Fuller, que también planteaban movimientos naturales y sus repercusiones en el estudio de la luz. Estas bailarinas, presentes entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, son consideradas junto con Ruth Saint Denis precursoras de la danza moderna, la misma que se distancia del cuerpo completamente codificado y estilizado de la danza clásica.

En las primeras décadas del siglo XX, los acercamientos a la “nueva danza” en Lima fueron bastante puntuales. Garland (1996) anota que en 1916 llegó a Lima y se presentó en el Teatro Municipal la bailarina Tórtola Valencia, un año después vino la

bailarina Norka Rouskaya, ambas desarrollaron formas de danza libre: Tórtola Valencia se inspiraba en culturas orientales y la danza de Rouskaya desencadenó comentarios de gran exaltación en la sociedad limeña de la época, debido a que luego de su presentación en el Teatro Municipal, se atrevió a bailar de noche en el cementerio Presbítero Maestro *La danza fúnebre* de Chopin, incitada por un grupo de intelectuales entre los que figuraba Mariátegui; esta danza en el cementerio es un acontecimiento escénico, considerado como un “incidente previo” al accionismo en el Perú (Tarazona, 2005, p. 9).

De la misma época data la bailarina cuzqueña Helba Huara, quien prontamente dejó el Perú para desarrollar en el extranjero una danza libre cargada de imágenes exóticas. Valle-Riestra (2016) identifica en estas tres bailarinas las primeras presencias de una “nueva danza” en el Perú (p. 49) y a ello suma la llegada en 1940 de la compañía Kurt Joos, representante de la corriente expresionista alemana y, además, considerado uno de los precursores de la danza-teatro (p. 51). Estas breves apariciones no dejaron seguidores en la escena local de quienes se tenga conocimiento, no fue sino en la segunda mitad del siglo XX que empezó a darse un movimiento de danza moderna en el Perú, o al menos en Lima, del cual en las décadas posteriores se desprenderían la danza contemporánea y la entendida danza-teatro de los años 1990.

2.3.2 El ejercicio de la danza moderna. En el Perú, el aprendizaje de la danza moderna es algo tardío, responde a la llegada de la bailarina europea Trudy Kressel, en 1951, quien permanecerá 20 años en Lima desempeñándose como bailarina, coreógrafa y profesora de danza. Kressel tuvo una propuesta de movimiento que respondía a la danza centroeuropea y a las influencias directas de Mary Wigman, Rosalía Chladek y Jerome Andrews (Llewellyn-Jones, 2016, p. 30). Wigman planteaba una danza absoluta

que se conecte con el interior del individuo antes que a una forma preestablecida. Andrews —seguidor de Wigman— trabajó en esta misma línea y Rosalía Chadek desarrolló las teorías de Dalcroze, quien, a su vez, propuso la gimnasia rítmica asociando la música al movimiento, siendo el cuerpo el intermediario entre el sonido y el pensamiento. Kressel continuaría en esa línea, aplicando en sus trabajos los principios de la gimnasia rítmica y posteriormente de la euritmia. Llewellyn-Jones (2016) lo describe así: “El uso de la voz y el de la palabra se introduce en el trabajo en 1958, con la inclusión del actor Hudson Valdivia y de la Euritmia, una nueva técnica expresiva en el trabajo escénico-coreográfico de Trudy Kressel” (p. 74). La música fue reemplazada por la palabra y el movimiento armónico del cuerpo seguía el ritmo de la recitación. Llewellyn-Jones también menciona que Kressel optaba por “la ejecución de danzas en silencio [y el sonido] producido por los propios bailarines en escena” (p. 88). Finalmente, entre las innovaciones que se fueron dando durante la estancia de Kressel, Llewellyn-Jones señala el trabajo definitivo con los pies descalzos comenzando la década de 1960 (p. 82).

Con la partida de Trudy Kressel del Perú a inicios de los años 1970, algunos de sus bailarines y bailarinas continúan bailando y formando artistas, llegan también bailarines del extranjero y así empieza un movimiento de danza moderna en Lima, que se institucionaliza con la creación del Ballet Moderno de Cámara bajo la administración del Instituto Nacional de Cultura en 1976. También en este período el Ballet de San Marcos, creado en 1964, se abre hacia la danza moderna, ofreciendo desde 1973 “un repertorio contemporáneo de ballets creados especialmente para los jóvenes bailarines de la compañía” (Centro Cultural de San Marcos, párr. 13). Posteriormente, en 1979, se crea el Ballet Nacional que reunió bailarines de danza clásica y moderna tanto del Ballet Moderno de Cámara, el Ballet de San Marcos y el Grupo Nacional de Danza. Entrada la

década de 1980, las iniciativas particulares en danza se multiplican —a nivel de escuelas y de compañías—, las técnicas de la danza moderna van dando paso a las técnicas de la danza contemporánea o la “nueva danza”, y en ese transcurrir la danza contemporánea se abre a otros cuerpos dramáticos como se verá a continuación.

2.4 El acercamiento o la hibridación entre el teatro y la danza

En el Perú de los años 1980, en medio de un conflicto armado¹⁵ que profundizó las heridas históricas de un país que iba a la deriva, el teatro enmudece y busca en el acto primitivo de bailar una comprensión o un estallido de realidad que no siempre podía caber en la lógica organizada por la palabra. La investigación escénica basada en el cuerpo del actor se da ya no solo en la creación colectiva que venía haciendo el teatro de grupo, sino que aparecen propuestas coreográficas en las que participan artistas vinculados a la danza, actores y directores teatrales que optan por “contar historias” sin limitarse a las convenciones del teatro moderno (o del teatro entendido como burgués) y de la danza (moderna, contemporánea, clásica). Estas propuestas son consideradas de un gran vanguardismo en su momento, ello por prescindir de la palabra y carecer de una linealidad en su narrativa, y responden a lo que se empezó a catalogar como danza-teatro o teatro- danza.

Hugo Salazar del Alcázar (1989) reconoce que los términos danza-teatro o teatro-danza han venido siendo usados para “encasillar a una determinada variedad de manifestaciones donde ambas disciplinas se intercambian y retroalimentan mutuamente”. Sin embargo, más allá de la necesidad de utilizar esos términos Salazar se pregunta: “¿Dónde empieza la coreografía y termina la dramaturgia y viceversa?

¹⁵ El conflicto armado en el Perú duró entre los años 1980-2000, produciendo los mayores costos humanos en la historia del Perú. La violencia cobra una mayor visibilidad al llegar a la ciudad en la segunda mitad de los años 1980.

¿Dónde se entrecruza el enunciado textual con la metáfora gestual y el frasco corporal?” (p. 52) para responder a estas preguntas recurre a las creaciones *Y si después de tantas palabras* del grupo Integro y *Acero Inoxidable* del grupo Acero Inoxidable, y concluye que “en ambos coexiste no solo la apuesta por la integración de géneros, sino el propósito de provocar alteridades y deslizamientos en los mismos” (p. 52).

Un año antes del artículo de Salazar, en 1988, se había realizado el Primer Concurso Nacional de Coreografía, organizado por el Consejo Danza Perú. El concurso evidencia, en varios niveles, la coexistencia escénica de lo dramático y lo bailado, es así que el jurado del evento estuvo integrado por un crítico de arte, dos coreógrafas, un músico y una actriz como Teresa Ralli del grupo Yuyachkani. Por otro lado, el jurado da empate en el primer puesto de la categoría “grupos” a *Re-cuerdos*, danza ejecutada por los bailarines del grupo Integro, y a *Cabalgando* de José Enrique Mavila, trabajo hecho por actores que bailan, visten por momentos blue jeans hasta la rodilla y llevan el torso desnudo y una especie de penacho en la cabeza, para hacer “una danza clara, simple, sin pretensiones, usando un lenguaje coreográfico bien delineado, basada en una idea sencilla hasta ingenua... La danza contemporánea puede ser algo así... puede ser también un juego”, según comentó la bailarina Juanita Tarnawieki (1988) en su columna sobre danza del diario *El Comercio*.

Las propuestas de Integro y de José Enrique Mavila son, además, conscientes de la descomposición social durante la primera década del conflicto armado en el Perú, llegan al movimiento como un intento de rescate del ser humano, hurgando en el dolor o riendo visceralmente, y recurren para ello al cuerpo “como valor en sí mismo [que] cumple otra función al margen de lo que haga. El cuerpo es en sí mismo un espectáculo, pesadillesco o grato” (Huayhuaca, 1989, p. 56).

2.4.1 Los lenguajes de Integro. En el año de 1984 empieza el camino del grupo Integro, colectivo que a lo largo del tiempo ha usado denominaciones como “grupo de danza”, “teatro de imágenes”, “grupo de arte”. Su director, Oscar Naters, con una formación pictórica, ha mantenido en todo momento un discurso escindido de la palabra hablada, apelando, más bien, a la imagen como intento de revelación del pensamiento y de lo real. En 1999, en un artículo aparecido a propósito de los quince años de Integro, se dice: “Desde los primeros pasos, la agrupación se propuso objetivar hasta las últimas consecuencias sus pulsiones: confluencia de los lenguajes proporcionados por todas las artes (pintura, fotografía, cine, etc.) orientada a la configuración de una estética de la totalidad” (Güich, párr. 2). La investigación alrededor del cuerpo y el movimiento del intérprete o performer ha sido una constante en el trabajo del grupo Integro, además de ir incorporando otras tecnologías a la escena, en un camino que lo sitúa ciertamente en un territorio liminal o de frontera, al menos desde un punto de vista de lo teatral¹⁶.

Siguiendo a Salazar del Alcázar (O. Naters, comunicación personal, 9 de marzo de 2017)¹⁷, es en ese espacio híbrido, liminal, o “zona de neblina” donde el cuerpo físico se desliza hacia el cuerpo social para recuperar la “memoria somática” y producir un discurso errático, que se aleja de la evidencia lineal propia de “la razón cartesiana y la estética normativa”. Es en esta frontera que en el año 1989 el grupo de arte *Integro* estrena la obra *Y si después de tantas palabras*, como una relectura de *Poemas humanos* de César Vallejo. En la pieza, cuerpos vibrantes sobreviven debajo del barro que los

¹⁶ Recordemos que el término liminal es utilizado en la antropología, por Víctor Turner, como un estado de pase dentro de un ritual y luego Illeana Dieguez (2009) toma el término para referirse a situaciones híbridas o de frontera entre el arte y la vida. Dubatti (2017) propone una liminalidad dentro del teatro como categoría que permita “pensar aspectos immanentes al acontecimiento del teatro-matriz” (pp. 22-23), es decir, a cualquier manifestación en la que exista convivio, expectación y poiesis corporal.

¹⁷ Las opiniones de Salazar del Alcázar corresponden al texto inédito “El desplazamiento del deseo: a propósito de una lectura de Poemas Humanos en danza”. Este documento me fue entregado por Oscar Naters, director del grupo Integro, a través de una comunicación personal. Existe una versión parcial del texto en referencia, publicado en el diario El Peruano con el nombre de “Cuadernos de danza – desplazamiento del deseo”, con fecha 17 de julio de 1992.

cubre plenamente, como asfixiados por la gran catástrofe humana que deja la mente vacía y expone al animal perdido, sin refugio, que intenta abrazar la ausencia. La obra se conecta con el enigma vallejianco que está más allá de la palabra, de lo inteligible, corporeiza un dolor que azotaba a todo el país en el período de conflicto armado vivido en ese momento. Esta posibilidad nace de la teatralización de la danza o de la dancificación del teatro o simplemente de la posibilidad de abrirse a una escena cuya textualidad surja del cuerpo y de otros elementos inmersos en la red de comunicaciones. Al respecto, Salazar del Alcázar (O. Naters, comunicación personal, 9 de marzo de 2017) reconoce que “el lugar de la representación en la danza ha encontrado en el dispositivo teatral, el espacio de intercambio y generación de nuevas utopías sensoriales más allá de mediaciones de reconocibles técnicas y gramáticas codificadas”.

2.4.2 El teatro coreográfico de José Enrique Mavila. En agosto de 1986, en una casona del distrito de Barranco, bajo la dirección de José Enrique Mavila y José Tejada, se estrena *Made in Perú*, obra que convocó a los colectivos Teatro de la Ciudad y Telba. Un grupo de jóvenes de ambos colectivos utilizan el espacio para en él explorar sus sentimientos con relación a la violencia, realizan una serie de acciones físicas y no emiten palabras, hecho inusitado para el público y la prensa de ese entonces. En un contexto de muertes y violaciones en la sierra peruana, Mavila plasma en “imágenes, en coreografías, en lenguaje teatral todas las relaciones que José [Tejada] prepara con los actores” (Pagaza, 1986, párr. 15). El director no se preocupa por decir algo específico, “de ser así recurriríamos a la palabra”, afirma, más bien, su interés es “sacudir al espectador” y que este haga “su propia interpretación”, para ello se conecta con Artaud, “donde de lo que se trata [es] de restaurar el lenguaje del gesto y del movimiento”, explica en una entrevista titulada “*Made In Perú*”, ¿una propuesta anárquica? (Espinosa, A., 1986). El crítico teatral Roberto Miró Quesada (1986) enfatiza la función

del sonido en *Made in Perú*, compuesto por “el ruido de piedras que chocan unas contra otras”, y a esto suma el incendio de periódicos en la escena final, acciones de tanta incertidumbre como el momento que se vivía en las calles, y ante las cuales se opta por dejar al espectador la responsabilidad de reconstruir la obra, así como de rehacer la historia de un país en llamas.

La obra de Mavila y Tejada integra una forma de simbolizar la violencia que produjo el teatro peruano hacia finales de los años 1980¹⁸, en este periodo identificamos creaciones escénicas en las que

la gestualidad y no verbalidad... presenta a la violencia como un registro visual y alegórico de mucha contundencia visual que debe ser leída antes que como una progresión dramática como una sumatoria de secuencias que no por abstracta dejan de tener interés y lógica espectacular. (Salazar del Alcázar, 1990, p. 46)

Luego de *Made in Perú*, Mavila presentaría *Cabalgando* y desde ahí sería claro que la danza de sus exploraciones no requería el entrenamiento clásico del bailarín, sino la presencia de cuerpos actuantes desde el gesto y un espacio de entrada a las artes plásticas. Cuando en 1989 se presenta en Lima *Acero Inoxidable*, Lama (1989) comenta lo siguiente:

Mavila quizás sin proponérselo ha traspasado las fronteras de los géneros al intentar superar la barrera entre lo estático y la estética, entre presentación y representación, al unir la música, los cuerpos, las luces y los objetos, las pinturas y las instalaciones. (p. 76)

Acero Inoxidable fue sobre todo un trabajo visual, una serie de cuadros independientes con cortes de escena en los que un mimo y un niño participaban para hacer reír al público. El espectáculo construyó sus significados desde las casualidades

¹⁸ “El registro de la violencia para el grueso del teatro peruano es poliédrico y multidireccional. En esta variedad de registros la explicación de la violencia pasa por la Historia, pasada o reciente, para convertirla en metáfora, elipsis, subtexto o metalenguaje que se inscribe en el texto o la imagen teatral” (Salazar del Alcázar, 1990, p. 43).

de juegos en los que no hay mucho por entender, pero que invitan a la fascinación por saber, ver y estar en eso que está sucediendo. Los nombres de los cuadros, casi elegidos al azar, eran *Devaneos*, *Entonces Bola*, *El Palo*, *La lección*, *Gustavo*, *Equilibrios*, *Acero Inoxidable*, y sería este último nombre el que se volvería también nombre del espectáculo y del grupo con el que Mavila trabajaría sus siguientes montajes. Esta línea de trabajo de Mavila está inserta en lo que en ese momento se llamó danza-teatro, término indeciso utilizado para abarcar aquello que no se consideraba danza ni tampoco teatro¹⁹, es así que en la descripción de la cartelera teatral del otoño de 1989, sobre *Acero Inoxidable*, se dice: “[...] espectáculo que reúne música, mimo, acrobacia y risueñas coreografías” (Lluvia de estrenos, 1989, p. 81), evitando así la síntesis en una sola categoría que pueda abarcar o complejizar el hecho escénico.

Mavila continuaría la trasmutación de la palabra por el gesto en obras como *Bolívar* (1989), *Sexus* (1990), *Quíntuples* (1990), que haría con el grupo *Acero Inoxidable*, y después en trabajos como *El Goce Infinito*, *Bienvenidos* y *Pausa*, hechos con un nuevo grupo al que llamó Compañía de danza, integrado por bailarinas y actores.

2.5 Danza y cuestionamientos de mujeres

Llegada la década de los años 1990, el terreno político y social se reconfigura. Si bien el terrorismo irá disminuyendo, el arte y la cultura son dejados a su suerte por las instituciones públicas. Muchos grupos de danza van perdiendo actividad, pero también aparecen propuestas de mujeres que toman la danza y el teatro para construir un

¹⁹ A propósito de las obras de transición de Pina Bausch, se dice que “el término 'danza-teatro' no sería la unión de un teatro y una danza concebidos tradicionalmente sino aquello que en ambas disciplinas queda fuera de tales definiciones: ni teatro-ni danza, pero en el cual el lenguaje de movimiento, el pensamiento coreográfico, es el que estructura y vertebrata las distintas escenas y momentos de la obra, al mismo tiempo que la relación con las otras artes” (González, 2017, p. 110).

pensamiento político sobre la mujer²⁰, ya sea desde la autorreflexión biográfica o desde un análisis de lo que significa la danza como codificación del cuerpo de la mujer y del hombre. En lo que sigue, nos detenemos en la propuesta de movimiento de Mirella Carbone, en *Cuerpos Volátiles* de Morella Petrozzi y *Frontera* de Marisol Otero. Las artistas, a su manera, han generado rupturas con relación a los conceptos de danza y/o movimiento y construcción o desnudez del cuerpo de la mujer.

2.5.1 El movimiento de Mirella Carbone. Para Carbone (2008), “bailar es todo lo que es movimiento” (párr. 12). Ella se reconoce autodidacta, no se apoya en una técnica específica de danza sino que inventa sus estrategias de movimiento y decide prescindir del virtuosismo²¹. El cuerpo que busca Carbone es aquel que “tenga algo que decir” (PUCP, 2011), lo que se entiende como la cualidad de un actor, una actriz, un bailarín o una bailarina para transmitir emociones a partir de su gestualidad.

Se podría decir que, desde el punto de vista de la recepción, la danza de Mirella Carbone se conecta con el público teatral acostumbrado a seguir historias, quien procesa muy bien su narrativa, la misma que no es lineal pero sí tiene una estructura clara con una simbología reconocible. Ponce (s.f.) sostiene que “la puesta [de Carbone] puede prescindir aparentemente de una secuencia lineal entre cada uno de los cuadros. Sin embargo, existe un texto mudo, una estructura invisible que sostiene la línea argumental” (párr. 4). Tal vez eso que vuelve el trabajo de Carbone tan concreto es la forma en que construye sus personajes e invita a que el cuerpo albergue situaciones específicas, como en *Platos rotos* (2004, 2006), coreografía en que los performers y ella

²⁰ El tema de la mujer tuvo también una presencia anterior, ejemplo de ello es la coreografía *Mujer rota* de Maureen Llewelyn-Jones —la misma que se inspira en la novela homónima de Simone de Beauvoir—, estrenada en el año 1974 y luego presentada en diferentes versiones, al menos hasta el año 2012.

²¹ Ciertamente es que Carbone hizo ballet clásico de niña —y piensa que quizás de ahí viene esa facilidad para contar historias (comunicación personal, 6 de agosto de 2018)—; además de ello, en los años ochenta tuvo una formación de teatro corporal con la técnica Grotowski que desarrollaba el grupo Cuatrotablas.

misma corporeizan en algunos momentos los personajes de “Alicia en el país de las maravillas” para reinventar, por ejemplo, la escena del té. Sobre su trabajo, Carbone dice:

he llegado a la conclusión que mi propuesta de creación tiene que ver con la libertad de acción. Desde mis inicios me interesó la búsqueda de personajes, de movimientos que generan las emociones y las acciones necesarias de interrelación... me concentré en la búsqueda de las imágenes. A esta necesidad le agregué la investigación inspirada en los poemas japoneses “haikus”, que me dieron todo un mundo para concentrar los movimientos. (Still movil, párr. 8)

La obra de Carbone, en un recorrido de más de 30 años, se ha relacionado constantemente con historias de mujeres, ya sea por elegir momentos de su vida como detonantes de la creación, revisar la obra de otras artistas mujeres como Frida Khalo y Marguerite Duras o por abordar directamente problemáticas relacionadas con la situación de la mujer y sus derechos. Las primeras coreografías bailadas y creadas por Carbone están fuertemente vinculadas a situaciones con las que ella se enfrenta, como la edad en la mujer bailarina (*Muerte vieja* - 1990), la relación de pareja (*Embrujo de bolero* - 1991), o el encierro vivido en una cárcel (*Caja negra* - 1993); luego siguen obras que la acompañan durante toda su carrera, como *Vedova in Lumine* (1993), concebido como un ritual de muerte y resurrección a propósito de la fiesta de año nuevo, y *Paso doble* (2003), que para Carbone es la lucha entre la voz interior y el mundo exterior en una mujer, una transformación de sus propios miedos, ahí aparece el dibujo clásico de “la muñequita” que la ha acompañado desde su niñez.

“La muñequita” de *Paso Doble* es un dibujo hecho con tiza en una pizarra. Carbone, vestida como un menudo hombrecito, rinde tributo a la imagen hasta el momento en que su voz dice “basta”, se desenmascara y su movimiento hace que ella misma se observe en su corporalidad presente, en un intento de reconciliación o de

digestión de ciertos estereotipos que, en la historia contada, la han venido persiguiendo. *Paso Doble* es quizás el intento de conversación más frontal que Carbone ha planteado con el público: el “hombrecito” al que hacemos referencia circula entre los espectadores, improvisa y los interpela, pudiendo llegar a conectar su situación de fragilidad con la situación económica y social del Perú, un país en la que el público es instado a opinar y a actuar.

2.5.2 Cuerpos volátiles de Morella Petrozzi. En la revisión del *Accionismo en el Perú*, hecha por Emilio Tarazona (2005), que recopila sobre todo discursos provenientes de la plástica, hay una mención a la performance danzada *Cuerpos volátiles*, propuesta de Morella Petrozzi presentada en 1999. Sobre la performance se dice:

la bailarina y coreógrafa Morella Petrozzi pone en escena una primera exploración dirigida a concebir un movimiento de los cuerpos liberados de los principios patriarcales que han regido a este género artístico, desde el ballet clásico hasta la danza moderna. El acto toma el nombre de *Cuerpos volátiles...* Los *Cuerpos volátiles* de Petrozzi, pueden considerarse así una puesta en praxis de las ideas desplegadas por la artista en un lúcido ensayo escrito por ella en 1996. (Tarazona, 2005, pp. 48-49)

En *Cuerpos volátiles*, bailaron tres mujeres y un hombre, vestidas y vestido con atuendos unisex, los cabellos estaban completamente recogidos y desprovistos de volumen, el cuerpo parecía escapar de la envoltura clásica de lo femenino y/o masculino. El espacio estaba todo forrado de papel periódico,

creaba una textura indistinta o indiferenciada con la intención de anular la identidad del lugar: lograr un fondo raso que acompañara a una indiferenciación de identidad (masculina o femenina) tanto por el atuendo como por los movimientos que llevan a cabo los ejecutantes: semi-autómatas. (Tarazona, 2005, p. 49)

En el centro de este espacio hay un hombre vestido formalmente, está sentado y lee de forma “acartonada” el texto de Petrozzi titulado *La danza moderna más allá de los*

géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer, alrededor del personaje masculino cuatro cuerpos hacen movimientos que parodian evidentes secuencias de la danza moderna.

En el ensayo en referencia, Petrozzi (1996) plantea: “¿Pueden los cuerpos de las mujeres y de los hombres escapar de la estética tradicional masculina y femenina dentro del campo de la danza moderna y el ballet clásico?” (p. 59) y luego recuerda que el ballet clásico se basa en la idea de la mujer “ligera, frágil, etérea y graciosa” y del hombre como “el salvador, el príncipe, el héroe, el ser humano o ‘el yo’” (p. 60). Sin embargo, la autora se pregunta si “¿Sólo es necesario deshacerse del tu-tú y de las zapatillas de punta para estar a salvo de un lenguaje corporal limitado?” (p. 63). Petrozzi no ve en las figuras iniciales de Duncan o Graham o en la danza americana de los años 60 y 70 de Brown y Dean un interés por revertir el milenarismo discurso patriarcal; pero sí encuentra que, al momento de escribir su artículo, a fines del siglo XX en Norteamérica, se estaba pensando en cómo llegar a “un lenguaje corporal propio de la mujer” (p. 68). Recoge el planteamiento de la filósofa y coreógrafa Marianne Goldberg acerca de cómo la mujer puede representar un cuerpo libre, cuando “su movimiento ha sido limitado por reglas culturales que definen la imagen ‘ideal’ de la fisicalidad femenina y masculina como opuestas” (p. 68), y también se plantea que “si el cuerpo de la mujer es el objeto sexual en la sociedad patriarcal, ¿se necesitaría entonces representar a la mujer como asexual en la nueva fórmula para la creación de una danza feminista?” (p. 69). Petrozzi concluye que “el nuevo trabajo coreográfico debe explorar la sexualidad humana, sobre la base de sus diferencias y similitudes, lejos y más allá de los valores estéticos convencionales” (p. 71), proceso que requiere “desarmar y reconstruir movimientos... revisar el vestuario, el uso del sonido y la iluminación” (p. 72).

2.5.3 Frontera de Marisol Otero. En ese desarmar el movimiento es que se producen nuevas conexiones con la materia y con el cuerpo. En el año 2000, en el marco *del III Festival Internacional de Danza y Teatro de Lima*, la bailarina Marisol Otero se enfrenta a una búsqueda mitológica con relación a su propia naturaleza, decide llamarla *Frontera*: una exploración de la materia para dejarse ver por los otros en un plano de no representación, “una mujer... huye de las palabras que aparecen en su cuerpo, en su mente”, dice el programa de mano. Otero mantuvo inicialmente una conversación epistolar con el artista francés Philippe Salti, el resultado será un texto poético que acompañará sonoramente las acciones escénicas de un cuerpo de mujer casi siempre desnudo y con los ojos cerrados, expresamente en estado de fragilidad. Otero y Salti prepararían 13 cuadros en los que, entre otras situaciones, Marisol se asume como amazona, sirena o gorgona; ella se encuentra muy cerca del espectador con quien comparte el espacio de actuación, detrás están las butacas vacías del teatro sobre las cuales hay un tejido de hilos. El cuerpo expuesto busca otra mujer cómplice que la asista en la generación de acciones, pues todo debe resolverse en escena, la instalación prescinde de la técnica teatral y usa recursos básicos de iluminación y amplificación de sonido que hay que ir operando en el territorio compartido por todos los cuerpos presentes. Un trabajo ciertamente desconcertante en el momento en que se dio, un pivote hacia una nueva dramaturgia del cuerpo, una desnudez de todo y quizás de todos: “El cuerpo desnudo como un pasaje obligado. Deshojar, pelar, cambiar de piel, ser otra. Después del cuerpo. El cuerpo. Más allá de él: la nada” (programa de mano).

2.6 Acontecimientos escénicos hacia el siglo XXI

Petrozzi y Otero se sitúan en los inicios de una escena: el Perú que se abre definitivamente hacia la performance, los proyectos interdisciplinarios, las artes visuales

y el arte acción. En el terreno del arte experimental, las historias se fragmentan, pueden prescindir de lo lineal, la palabra se relativiza, el cuerpo y la imagen pluralizan los significados; se produce lo que Cornago (2015) llama “la indisciplina metodológica y promiscuidad formal de algo tan genérico como las artes escénicas” (p. 7). Al superar la rigidez de categorías escénicas, la danza-teatro o el teatro-danza de los años 1980 queda inmersa en una textualidad que abarca distintas prácticas corporales, visuales y documentales en miras a la construcción de lo poético, estas prácticas pueden ser consideradas como posdramáticas bajo el lente de Lehmann (2010), o soportadas por una *estética de lo performativo* (Fischer-Lichte, 2014).

Una muestra de esta “indisciplina metodológica” en la escena actual fue el *Encuentro La Otra*, realizado en las instalaciones del ICPNA de Miraflores en agosto del 2017, donde se reunieron colectivos y artistas que calificaron sus presentaciones como “instalación performance interactiva”, “ritual performático”, “proyecto escénico transdisciplinario”, “confesión danzada”, “concierto escénico”, “laboratorio espacio de investigación” (información tomada del programa de mano). Estas performances escénicas utilizaron, según el caso, el relato hablado, la danza, la conferencia, el video, las artes plásticas, la música en vivo y el canto para entablar comunicaciones escénicas con el público. Una constante en esta diversidad de abordajes fue el uso del cuerpo desde su nivel gestual y, por otro lado, en la mayoría de intervenciones, la creación de un “mundo ficcional” o extracotidiano que se conectaba con un cuerpo histórico y real.

Estamos en el momento en que la mirada se vuelve hacia el público y la palabra se conecta con la acción. El público vendría a ser el “lugar desde el que continuar pensando este espacio de la creación” (Cornago, 2015, p. 7). Por otro lado, la palabra rebasa el texto dramático, en una escena que “hace visible las dimensiones estéticas y

éticas, físicas y metafísicas de la palabra... esa encarnación física de lo que ha soñado la poesía moderna, la palabra como ocurrencia en el espacio” (Cornago, 2005, p. 17). El espacio performativo ha sobrepasado la sala teatral, ocupando también la sala plana sin butacas tipo depósito o galería, tomando una arquitectura específica que pueda repotenciar o resignificar, partiendo del espacio público como instalación teatral, o haciendo un uso expandido de la misma sala teatral²².

En lo que sigue, revisamos acontecimientos escénicos sucedidos en Lima en los últimos 20 años, los mismos que permiten entender estas nuevas relaciones cuerpo, espacio y palabra.

2.6.1 Espacialidad y la zona fronteriza de LOT. En 1998 la Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla – LOT inicia producciones “que van desde puestas en escena experimentales a las llamadas Zonas Fronterizas: eventos artísticos de carácter efímero, que se realizan en espacios públicos en abandono y/o desuso” (LOT, s.f.). Los trabajos de LOT parten en muchos casos de las significaciones del lugar tomado y la materialidad se construye “capa por capa” (Ecúmene, s.f.): espacio, texto, presencia escénica, objetos, no tienen una necesaria correspondencia, el texto no requiere de una interpretación, sino que su valor permanece en la sonoridad del verbo y sus componentes.

En julio del año 2005, LOT toma un edificio vacío en el Centro de Lima para compartir con transeúntes y público específicamente interesado. La producción se

²² En un artículo aparecido en la revista *Semana Económica*, en agosto del año 2016, se analiza la cartelera teatral en Lima y, a semejanza del teatro en Nueva York, se la divide en Broadway, Off Broadway y Off Off Broadway. A esta última división corresponden “las obras menos comerciales. No suelen presentarse en salas de teatro sino en espacios menos convencionales, como casonas y sótanos... Las obras, casi siempre más atrevidas, no necesariamente siguen una estructura aristotélica... y suelen mezclarse con otras disciplinas, como la danza y la investigación” (García, 2016).

denomina *Zona Fronteriza. Simposio más allá del teatro*. Ahí son convocados artistas visuales y artistas escénicos, quienes idean para el lugar instalaciones y acciones encaminadas a revisar “la naturaleza misma del arte”, cuando las artes escénicas “se adentran” en las artes visuales y surge

[la] necesidad de crear espacios de intercambio para un diálogo tanto entre los productores de las distintas experiencias escénicas que se desarrollan en los intersticios de los campos tradicionales de la creación como con los medios de comunicación locales y el público en general. (Cueva, 2005)

Frontera., de Marisol Otero, se presentaría nuevamente en *Zona Fronteriza*. La acción utilizaría todo el sótano del edificio, jugaría con la cercanía y la distancia con el público, dejando que el espacio se vuelva uno de los ejes de la relación entre los cuerpos y la construcción de significado.

Este *Simposio* confirmaría desde las artes escénicas aquello que en las artes plásticas habría empezado en el siglo anterior, cuando los artistas visuales empiezan a utilizar sus cuerpos en el espacio²³, construyen acontecimientos efímeros y abren el capítulo de lo que Tarazona ha recogido en *Accionismo en el Perú (1965 – 2000)*.

²³ Sobre este encuentro plástico de cuerpos en el espacio, es interesante destacar también el trabajo del colectivo Angeldemonio que, desde el año 2000, dedica buena parte de sus actividades a realizar acciones teatrales en espacios públicos, de los que se vale como escenarios naturales; igualmente es necesario comentar el trabajo del colectivo de artistas escénicos y visuales que en el año 2007 fundan elgalpón.espacio en un antiguo depósito, cuyas búsquedas se sitúan en el terreno del arte-acción, donde el cuerpo y la plástica se acompañan en la generación de discursos.



Figura 1: *Frontera* de Marisol Otero, en el sótano del edificio tomado por LOT. Fotografía de Yayo López.

2.6.2 La palabra inconclusa en *La tercera persona* y *El poder que no vemos*. *La tercera Persona* de Daniel Dillon, estrenada en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático en el año 2014, transforma la dimensión soñada en dimensión real, se dirige directamente a “la metáfora de los pensamientos” (Rancière, 2015) y la coloca en un primer nivel de realidad: un joven que ha quedado en estado inconsciente presenta al público lo que sucede y lo que recuerda desde la lógica de sus pensamientos, palpables como una secuencia de imágenes surrealistas en tanto las emite un ser que ya no puede ocultarse bajo un manto de palabras claras y capaces de ser graficadas en su totalidad. Las obras de Dillon suelen tener esa libertad del mundo de las ideas, en las que espectador y actor deciden qué pedazo de historia atrapar. En una entrevista al respecto de la escritura de *La Tercera Persona*, Dillon dice:

Estamos pues ante un mundo lejos del bien y del mal, lejos de la razón. Estamos en el mundo del inconsciente psicoanalítico donde los impulsos vitales y mortales coexisten. Un mundo onírico donde las personas pueden entrar por las ventanas o aparecerse simplemente. (*La tercera persona*, 2014, párr. 3)

El universo onírico de *La tercera persona* es completamente blanco, ingresamos a una caja de múltiples niveles en el que piso, paredes de tela y muebles son blancos y algunos utensilios son transparentes. Así, las prendas de vestir de los personajes, de color azul, rojo o beige, se vuelven distintivos móviles en los cuerpos de los actores, quienes tienen un juego completamente naturalista que resulta perturbador en esa caja blanca, la que pareciera no dejarse afectar por ninguna acción humana.

Las palabras pueden estar ahí para decirnos nada o casi nada, y en esa oposición, a veces aparece la verdad. El grupo *La Máquina - Teatro Experimental* se propone hablar de lo que comunica la televisión basura y construye el espectáculo *El poder que no vemos*, el cual estuvo de temporada en la sala de teatro de la Alianza Francesa de Miraflores en el año 2016. En la obra, hay un presentador televisivo que, a su vez, es Dios y nunca deja de elaborar oraciones un tanto difíciles de seguir, pero, en el contexto, tampoco es necesario entender en detalle lo hablado porque es claro que el personaje, en su doble faceta, dice mucho de lo mismo o simplemente no dice nada relevante. Este ser protagónico y todo poderoso es servido y asesorado por un hombre que solo aparece como imagen sobre una de las pantallas planas que componen el diseño espacial, este sirviente-ausente gesticula constantemente, sobrecarga el espacio de palabras, como un televisor que alguien olvidó apagar y queda solo resonando frente a la nada. El torrente de enunciados verbales que produce la obra en boca de estos seres y de los otros personajes que juegan a ser los televidentes se resume, por último, con este anuncio: “todos somos pescado, y en el mar ya no hay pescados”, eso es lo que está detrás de todo lo que escuchamos y que en algún momento empieza a circular como un discurso paralelo en boca de uno de los personajes.

La obra trabaja otros materiales escénicos, como las máscaras, la música, la saturación de imágenes, que recrean la lectura y a su vez nos sumergen en la estética de la periferia de la ciudad, en la que no hay silencio ni pausa. Es justamente la música, interpretada por seres enmascarados, la que nos denuncia esas verdades que ya todos conocemos, pues hasta la misma televisión basura juega a ser seria para cuestionar a la televisión basura. Pero el verdadero estadio de lo real no está en todo lo dicho por cualquier vía del lenguaje, sino en esa efervescente necesidad de tener que decir las cosas haciendo uso de todo lo que se puede ser, como lo hacen los artistas de *La Máquina - Teatro Experimental; El poder que no vemos* parecería entonces ir más allá de la aparente voluntad de sus intérpretes por denunciar la manipulación televisiva y el estado de una nación atarantada como los peces de un mar contaminado. La obra se convierte en una posibilidad de seguir otros tejidos de pensamiento producidos por personas que, desde el juego de la actuación, nos revelan las condiciones de su propia humanidad.

2.6.3 La dimensión del cuerpo en *Curandero* y *JOB*. *Curandero* es una acción escénica del colectivo Angeldemonio en la que un actor ejecuta acciones físicas atribuibles a un estibador de mercado, un chamán, un danzante de tijeras. El actor no encarna los personajes ni pretende reproducir cabalmente las acciones cotidianas correspondientes a cada situación, de hecho la carretilla del estibador que hay en escena está vacía, y el juego con el elemento es más bien una danza sobria y precisa que nos dice algo del personaje que no se está representando, algo de la carga que no está llevando y de la que quizás se está liberando; igualmente no vemos una danza de tijeras sino una apropiación de la danza de tijeras por parte del actor, quien realiza una secuencia posible de asociar a esa danza; por último, no asistimos a un ritual chamánico, sino que vemos de forma desarticulada los elementos que podrían ser parte

del mismo (la planta de sábila colgada sobre el alto techo, el agua, una cierta iluminación).

Todas las acciones ficcionales de *Curandero* se ejecutan bajo una pista sonora que recoge sonidos grabados en el mercado de La Parada (aunque este nombre nunca nos es revelado y solo se obtiene leyendo la reseña del espectáculo), otro estímulo concreto es el olor del palo santo que nos acerca los rituales de limpieza como el que se quiere realizar. La palabra aparece solo en algunos momentos para que, esta vez sí, el actor quiera tomar la voz del estibador de mercado y confesar el amor hacia una mujer, usando la letra de una canción conocida. Vemos pues aquí una obra que logra un efecto de realidad a través de la segmentación de imágenes, la estimulación sensorial y el juego entre lo representado y la acción ejecutada.

Alonso Nuñez realiza la performance *JOB* desde el año 2013. El performer se presenta en un territorio de igualdad frente al público para desenmascararse en cada encuentro. Se trata de una improvisación danzada que se estructura en cuadros de dolor, con un cuerpo que se refugia en su interior pero, al mismo tiempo, quiere permanecer en la escucha de lo que pasa a su alrededor y responder, con sus acciones físicas o sonoras, a esos estímulos externos. Se trata entonces, de un viaje a lo primario en donde la palabra tiene lugar como sonido de un cuerpo que es el objeto de verdad. *JOB* se renueva en cada fecha y lugar de presentación, parte del estado en que se encuentra el performer, quien dice: “busco sintonizarme con mi momento interior actual y hablar sobre eso” (comunicación personal, 27 de marzo de 2017). La presentación normalmente se inicia con una explicación por el mismo performer de lo que va a suceder o de lo que se espera que el público haga en algún momento de la obra.

En febrero 2017 Alonso Nuñez presentó quizás la séptima versión de *JOB*: tuvo lugar en las instalaciones del LUM, espacio que en su interior expone, de forma gráfica y textual, los hechos de violencia sucedidos en el Perú entre los años 1980 y 2000. La performance se inició con un recorrido por los exteriores del moderno edificio de piedra, construido en un acantilado frente al mar. Entonces el cuerpo de Alonso rueda por un pasadizo escaleras abajo, recorre unos quince metros mientras el grupo de espectadores sigue pausadamente en esa inevitable caída. El cuerpo de Alonso es precedido por el de otro performer que avanza mientras opera un sistema de sonido que emite vibraciones constantes. Cuando termina la caída, un tercer performer arroja agua, desde un cuenco de metal, a esta masa corporal casi inerte tirada en el piso, que Alonso ahora es. Él tiembla, se pone de pie y camina completamente indefenso, continuando esa línea sonora y corpórea en la que se siguen escuchando vibraciones y sonidos metálicos. Las personas empiezan a rodear por los lados esta peregrinación, que inevitablemente nos remite al período de violencia, a las muertes, las desapariciones y a las historias expuestas en el LUM. Cuando el recorrido continúa, Alonso es despojado de su ropa y vuelto a vestir de cualquier modo. Es sólo entonces que decide hablar, lo hace en un lenguaje gutural. Este testimonio es el documento que sella la alianza entre lo teatral y lo real. Hacia el final Alonso mira hacia el mar y a lo lejos, ya fuera de las instalaciones del LUM, encontramos a una mujer que lo observa, como una madre o un familiar que no se cansa de esperar a ese cuerpo desaparecido. El personaje de *JOB* en el *LUM* parecería cerrar el viaje iniciado por Alfonso Cánepa en *Adiós Ayacucho* de Yuyachkani, cuando el personaje se pregunta: “¿No era yo acaso el único que iba a Lima a recobrar sus huesos?” (Rubio, 2006, p. 106).

2.7 Revisión de los cuerpos y sus discursos en escena

Hemos visto cómo los discursos sobre el cuerpo han ido ocupando las artes escénicas, extendiéndose hacia una liminalidad en la que lo ficcional y lo real se entrecruzan, y las textualidades se construyen desde lo hablado, lo bailado, lo visual. Vemos que la escena se vuelve el espacio en el que los cuerpos se visibilizan y se reconstruyen desde su exposición a ese otro espectador, en una arquitectura que desborda la sala teatral en la búsqueda de contacto con otras realidades. El cuerpo del campesino, el cuerpo del migrante, el cuerpo de la mujer, han ido tomando la escena, emitiendo discursos que empiezan con el reconocimiento como cuerpo grupal, para entrar en otras formas de testimonio más personales pero que se integran al discurso de identidades de cuerpos colectivos.

En la tabla 1 se presenta una relación de investigaciones artísticas que permite ver el desarrollo de discursos sobre el cuerpo y desde el cuerpo en la escena local. Se menciona, en la mayoría de casos, acontecimientos escénicos que se han ido analizando en este capítulo, y otros que también han abierto nuevas teatralidades en el ámbito local.

Tabla 1

Cronología de ciertos discursos sobre el cuerpo y desde el cuerpo en la escena local

1968	Jorge Acuña realiza performances callejeras en la plaza San Martín. El teatro se conecta con el cuerpo popular, el cuerpo migrante.
1969	Se publican y presentan las obras de Teatro Campesino. El sujeto campesino, como comunidad, es el eje de la historia. El grupo de Teatro Campesino se dirige a un nuevo público.
1972	<i>Cuatrotablas</i> estrena <i>Oye</i> en un espacio circular. El texto se irá transformando "en función del desarrollo para lograr un lenguaje popular." (<i>Oye</i> 1973)
1986	En una casona se presenta <i>Made in Perú</i> , bajo la dirección de Mavila y José Tejada del grupo Telba. La potencia de las acciones físicas reconstruyen el período de violencia que se está viviendo en Perú.
1988	Mavila e Integro ganan el Primer concurso nacional de coreografías. Un sector considera que la obra de Mavila no es danza, quienes bailan son actores, utilizan zapatos, etc.
1989	Integro presenta <i>Y si después de tantas palabras</i> , los cuerpos bailantes tocan el cuerpo social en un contexto de sumo dolor.
1990	Se estrena <i>Adiós Ayacucho</i> de Yuyachkani, el personaje parte en busca de su cuerpo mutilado. El cuerpo que se quiere reconstruir se conecta con un cuerpo separado en el plano político, histórico y filosófico.
1990	Mirella Carbone inicia su trabajo de movimiento, conectado a una narrativa femenina del yo. La danza de Carbone tienen la concreción de una historia hablada.
1999	Morella Petrozzi cuestiona los parámetros de la danza con la performance <i>Cuerpos Volátiles</i> .
2000	Marisol Otero presenta <i>Frontera</i> , la narrativa del yo que se vincula con el mito. La performance conecta explícitamente los espacios escénicos actor-espectador.
2000	Nace el colectivo escénico Angeldemonio, sus propuestas en espacios públicos funcionan como arquitecturas móviles en las que circulan los cuerpos en acción.
2002	Ana Correa, del grupo Yuyachkani, inicia el recorrido de mercados presentando <i>Rosa Cuchillo</i> . La actriz presta su cuerpo a una madre que vuelve a la tierra para buscar a su hijo.
2005	LOT organiza <i>Zona Fronteriza</i> en un edificio abandonado. Durante una semana las artes visuales y las artes del cuerpo negocian en el terreno de la performance.
2006	Cuatrotablas da inicio a <i>Arguedas... El suicidio de un país</i> , obra que se construye desde la música y la danza recopilada por Arguedas. "La puesta estará en constante transformación, hasta el título ira cambiando, el director entrará a la escena"
2009	Elizabeth Lino se autoproclama la "La Última reina de Cerro de Pasco", la performer inicia un recorrido por teatros y calles para denunciar que la minería está desapareciendo su ciudad.
2011	Se da el primer encuentro <i>Experiencias de la carne</i> , organizado por elgalpon.espacio: un espacio donde artistas, activistas y ciudadanos en general reflexionan en torno al cuerpo y sus discursos.

Conclusión preliminar

La teatralidad en el Perú contemporáneo ha renovado la presencia de la palabra, se ha acercado a los lenguajes de la danza y las artes visuales para ir replanteando fronteras y generando espacios híbridos o liminales que son cada vez más vigentes. Nuevos discursos sobre el cuerpo han tomado esta escena ampliada. En un transcurso de 50 años el hecho teatral o acontecimiento escénico convivial ha sobrepasado la sala teatral, ha incorporado otros cuerpos actuantes cuyos discursos identitarios redefinen constantemente las fronteras entre la realidad y la ficción.

CAPÍTULO III

TEATRALIDAD EN EL REVÉS DE MI SEXO:

TEXTUALIDAD, CORPORALIDAD Y CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO

El revés de mi sexo se vive como un acontecimiento escénico, que genera su textualidad o su *Performance text* (Lehmann, 2013) utilizando elementos del teatro gestual, la poesía, la danza, la música electrónica y el video. En este entramado, cuando la palabra aparece, adquiere significado en un contexto de coexistencia con otros lenguajes que se insertan o acompañan los cuerpos de las performers. El cuerpo es el gran sujeto en acción, construye su historia mediante retazos, recuerdos parciales, sensaciones, visiones. Finalmente, es la mirada o la acción del cuerpo espectador la que concluye o da sentido a una textualidad esbozada por los cuerpos en escena.

En el presente capítulo revisaremos la materialidad escénica de *El revés de mi sexo* teniendo como punto de anclaje la corporalidad de las performers para la construcción de una textualidad que se actualiza en cada acontecimiento; en ese sentido, nos detendremos en situaciones de convivo ocurridas en los años 2015 y 2017 con el propósito de ir identificando la aparición de significados. Considerando que *El revés de mi sexo* no se construye desde la ficción, sino que, más bien, es un intento por desnudar o revertir una presentación del propio cuerpo, sabiendo que prevalece el propósito de hablar desde la primera persona para reafirmar la presencia del yo, se vuelve necesario

que esta tesis, escrita por una de las performers para analizar su propia poética, permita un espacio de escritura también desde la primera persona. En ese sentido, dado que la obra se inscribe en mi cuerpo y no hay el intento de ocultarme (pero sí de parodiarme) tras un personaje que distancie la acción de mi corporalidad, en el presente capítulo analizaré *El revés de mi sexo* como observadora y participe de aquello que sucede en mi propio cuerpo.

3.1 Textualidad

Nos preguntamos qué es *El revés de mi sexo*, qué categorías lo definen y qué función cumple la palabra en un acontecimiento teatral en el que los discursos se emiten desde un cuerpo que se mueve y casi no habla.²⁴ La textualidad es revisada desde la experiencia anterior de los cuerpos de las performers y su manejo de lenguajes artísticos; luego hay un intento por comprender la presencia-ausencia de la palabra como elemento del tejido.

3.1.1 Elementos del tejido. Para entender de qué está hecha la textualidad de *El revés de mi sexo* cabe acercarse a la voluntad y la historia de las performers creadoras. El punto de partida fue la intención por revisar nuestra feminidad desde la gestualidad de nuestros cuerpos: Jackeline Quino y yo, Milagros Esquivel, hemos sido formadas en el teatro y en la danza, no aplicamos la técnica de una escuela en particular en las exploraciones y en la búsqueda de material físico, nuestra técnica recurre más bien a la intuición de un cuerpo entrenado para el movimiento que usa los recursos que están a su alcance en el intento de recrear su cotidianeidad. Realizamos acciones físicas como barrer, damos saltos, hacemos algunos movimientos danzados con pasos que responden a cuentas y en otro momento nos conectamos con vibraciones corporales que procuran

²⁴ Sobre el “texto”, para este caso es válido recordar que no podría haber espectáculo sin él, pues antes de significar “texto hablado o escrito... significa ‘tejido’” (Barba, 2010, p. 73).

un reconocimiento celular. Si bien la mayor parte del tiempo nuestros movimientos no necesitan estar acompañados de la palabra, hay algunos momentos importantes en los que nos detenemos a hablar o a intentar hacerlo, llegamos a confesar historias o a imaginar situaciones tragicómicas, al punto de que en ese momento podríamos estar ante una forma de teatro testimonial. Este testimonio puede tener un carácter concreto o simbólico, ser coherente o incoherente, ingresa constantemente a la parodia, en definitiva se ajusta a la línea de los pensamientos y no a la lógica de la ficción moderna (Rancière, 2015).

En un intento por vincular *El revés de mi sexo* con alguna forma artística, estaríamos seguramente en el terreno de lo que en los años 1980 se empezó a llamar danza-teatro y que Bentivoglio (1990) identificó como una manera de “ensuciar la danza” con una gestualidad cotidiana (p. 60), danza-teatro que Lehmann (2013) integra a las posibilidades del teatro posdramático. En la danza-teatro de *El revés de mi sexo* el cuerpo de las performers es el eje del discurso, hay un intento por liberarlo y para ello es preciso escapar del paso de danza, del movimiento impuesto por la mirada externa - de la función del coreógrafo de la modernidad, a decir de Lepecki (2008)-, es preciso dejar que el cuerpo cuente su historia, que transforme y se apropie de códigos. Urge entonces, de alguna manera, dejar de bailar y dejar de actuar, dejar de “hacer como sí” o asumir deliberadamente que jugamos a “hacer como sí”, es decir, que jugamos a actuar o a representar alguna situación, evidenciar el uso de la máscara, la aparición del personaje, el juego de la ficción.

Como de lo que se trata es identificar categorías con las que se relaciona *El revés de mi sexo*, y no restringirse a una de ellas, hasta el momento vemos que nuestra danza-teatro se vincula profundamente con el teatro testimonial, cierto es que se trata de

un testimonio que se permite el encantamiento de la poesía (Artaud, 2006), entendido como el reporte onírico de lo vivido. Este testimonio danzado es también una performance o una manifestación de música y danza en la que el signo corporal se construye en un espacio y tiempo específico, lo que Prieto (2007) llama una “representación” que, en este caso, nosotras montamos en un escenario frontal para jugar a la vitrina de la representación, permeabilizando la cuarta pared en tanto hay una desnudez que quiere ser mostrada, mientras miramos a los ojos de quien nos ve.

Lo cierto es que la textualidad de *El revés de mi sexo* se construye desde un cuerpo “que se convierte en el centro no como portador de sentido, sino en su *physis* y gesticulación” (Lehmann, 2013, p. 165). Este cuerpo es el espacio en el que surgen o sobre el que impactan los lenguajes de la música, la danza, el teatro hablado y el teatro físico (si esta distinción es posible), este cuerpo es también objeto y el objeto es también cuerpo, como veremos luego. El espacio, el lenguaje de la música y la presencia del objeto son materialidades escénicas que tienen una relación con el cuerpo, pero a su vez son también materialidades autónomas en la generación de significados, se sitúan en un nivel de parataxis o no jerarquía (Lehmann, 2013, pp. 150- 152).

Estamos pues ante un acontecimiento escénico cuya función semiológica es la que identifica Pavis (1994) en las acciones performativas:

En lugar de re-presentar y de interpretar escénicamente una situación exterior y un referente estable, el performer reconoce que es un ser fugitivo, inapresable, dispuesto solamente a hacer “un pedazo de camino” con el espectador... ya no hay espacio referencial, que duplica e ilustra el texto, ya no hay funcionamiento visible y previsible del espectáculo que el espectador tendría que englobar con la mirada y con el espíritu, se trata, para el “oyente”, de dejarse llevar por el ritmo de la enunciación y de concentrarse en su tarea de estructurador de materiales entregados a granel, de ahí la insistencia en los procesos de elaboración de sentido, más que el sentido mismo. (p. 203)

Como iremos viendo, el sentido de este tejido vivo se reactualizará en cada acontecimiento escénico. Los materiales a los que se refiere Pavis se entregarán a una

audiencia que elaborará sentido en un proceso que puede ser entendido como una cocreación con el público.

3.1.2 La búsqueda de la palabra. Se ha dicho anteriormente que desde la crisis del lenguaje de finales del siglo XIX la palabra adopta nuevas funciones en el discurso poético, se la vincula expresamente al sonido, la música, al elemento ambiguo que opaca los significados certeros²⁵. También en el teatro Artaud reclama un lenguaje nacido de una gran profundidad, anterior a la palabra articulada²⁶, la búsqueda continúa durante todo el siglo XX, hemos identificado formas teatrales que se desvinculan de la palabra hablada y de la narrativa lineal como bases de la construcción escénica. Por otro lado, el lenguaje de la danza se acerca a la palabra en un terreno de hibridación del que también participa la performance. Con todo esto, se vuelve crucial entender cómo está presente la palabra en *El revés de mi sexo*, qué transformaciones produce en el tejido de la obra.

La búsqueda de la palabra es una constante en *El revés de mi sexo*. Se podría decir que todo lo que sucede en escena es un intento por encontrar un estado de la palabra que esclarezca frente al otro, y frente a una misma, los impulsos de un cuerpo que ha decidido mostrarse.

Desde la primera escena, luego de generar movimientos pélvicos que me llevan a escapar, saltar e intentar atrapar lo que no se llega a ver, me abro el vestido, me muestro de cara y de espaldas, caigo al piso, giro, me doy un golpe en el pecho, tapo mi sexo y después me pongo una mano sobre la boca para, desde esa obstrucción, intentar

²⁵ “Rien de plus cher que la chanson grise - Où l'Indécis au Précis se joint [Nada más placentero que la canción gris donde lo indeciso a lo preciso se une]”, dice Verlaine (1999, p. 126) para encontrar, en un estado de neblina, la verdad de su arte poética.

²⁶ Artaud se conecta con el teatro balinés y en él advierte “un estado anterior al lenguaje, y capaz de elegir su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, palabras” (2006, p. 68).

decir algo que se ha estado cocinando durante todo lo anterior, algo que se vuelve un soplo ahogado y rotundo que termina por expulsar mi mano de mi boca. Y entonces, al haber podido expulsar ese pre-texto, ya es posible bailar de forma suspendida, al menos por un momento, hasta que mi cuerpo cae a tierra y Jackeline se acerca para entregarme una escoba con la que debemos empezar a barrer y luego seguir barriendo. La acción de barrer se irá transformando, la escoba cobrará nuevos significados, se hará prótesis y nos llevará a una secuencia de infinitos abdominales, llegado ese momento la palabra hablada llega al espacio escénico como una voz grabada que se escucha por los parlantes, el texto es un poema propio titulado *Oda al Falo* en el que hay un juego silábico que fluye entre el falar (hablar), el falo y el amar y que concluye con el siguiente enunciado: “mi falo me mima, me ama, me mama, mama mima, memo mimama, merma mi mama, me amo la mama”. La palabra ha estado presente pero no desde el habla de nuestros cuerpos, que más bien se pliegan en forma de V una y otra vez ejecutando una secuencia de abdominales.

Concluida la escena *Oda al falo*, hay un nuevo intento por decir algo, esta vez, mientras que Jackeline se esconde dentro de su falda, cuento una historia muda en la escena *Historia en of*, gesticulo, me muevo, miro al público, le confieso algo que me ruboriza mediante un discurso donde la palabra está presente como cierto ordenamiento mental y, aunque no pueda ser oída, estimula mi memoria, repercute en mi cuerpo, se deja entender desde mi gestualidad. Las palabras que se vuelven ruido (cuando me tapo la boca) y las palabras habladas que carecen de sonido, plantean la incompletud del lenguaje verbal para exponer nuestro pensamiento, como si el verbo certero estuviese más cercano al ruido y cuando, después de todo, se habla, no se escucha nada pues el gesto lo dice todo y la construcción sintáctica ya no parece necesaria. Hay algo parecido al uso parcial de la lengua que hace la poesía concreta, en ella “el emisor, retrocede...

solamente lanza algunos monemas y deja que las significaciones signifiquen... Hay como un redescubrir que la lengua es un sistema con doble articulación” (Aramayo, 1981, p. 96).

Las palabras aparecen de forma diáfana al terminar la escena *Las gallinas*, en ella nos hemos presentado como seres sin cabeza que intentan una comunicación básica a través del movimiento de sus extremidades inferiores y la agitación de sus manos. Luego de ello, Jackeline avanza hacia un primer plano, sacude la falda que le cubría toda la parte superior del cuerpo y hace una descripción para el público de las particularidades de su cuerpo físico, también habla de una memoria inscrita en sus células, en un transcurrir del tiempo en su cuerpo, y concluye con la pregunta: “¿te gusta el color de mi piel?”. Esta confesión es un intento de ordenamiento lógico verbal en una construcción onírica en la que prima el gesto, el sonido y la búsqueda de la palabra que no llega a formar enunciado. La palabra existe por un momento para indicar la mirada sobre el cuerpo como una necesidad de verdad, pues parecería que en sus formas y en sus fluidos se inscribe la historia de la que se quiere hablar. Entonces dicho el enunciado, la danza continúa, se suceden una serie de escenas en las que el cuerpo narra su historia hasta llegar al agotamiento, solo ahí la palabra volverá en un diálogo casi absurdo, pero que termina por darle paz a todo lo vivido:

J: Qué haces

M: Espero

J: Qué esperas

M: Que pase

J: Que pase quién

M: El tiempo

J: El tiempo de los cerezos

M: El tiempo de las palabras

J: Para qué

M: Para comérmelas

J: Y después

M: Después tú esperarás

J: Esperaré que las devuelvas

M: Por qué

J: Porque las quiero

M: Qué quieres

J: Las palabras

M: Cuáles

J: Las que no están aquí

M: Te entiendo

J: Lo sé

M: No sé si las devuelva

J: Otras vendrán

Esta espera a que pase la palabra para comérsela, parecería una alternativa para que la palabra adquiriera un nuevo sentido, una real identidad a partir de su incorporación a las vísceras del cuerpo. Aquí hay un intento de salida a la pregunta de Beckett (2004):

¿Existe alguna razón por la cual la terrible materialidad de la superficie que encostra la palabra no se preste a su disolución? [Beckett plantea entonces] hallar un método en virtud del cual podamos representar esta actitud burlesca hacia la palabra, sólo que por medio de las palabras. En esta discordancia entre los medios y su empleo tal vez sea posible percibir un susurro de esa música última o de ese silencio que subyace a todo. (p. 34)

En *El revés de mi sexo*, el juego irónico con la palabra ha permitido liberar al ser de su estado trágico, el diálogo ha hecho que las palabras aparezcan para desaparecer en un silencio restaurativo. Esto a diferencia de Beckett, pues, como sabemos en *Esperando a*

Godott los personajes dialogan mientras la espera es una fatalidad irresoluble.²⁷

Después de este único diálogo en *El revés de mi sexo* empieza otra historia, se ha abierto la posibilidad de irse en paz, de disolver el cuerpo en el horizonte. La palabra ha servido para alterar estados, hacer algo más que decir algo, ha operado como un acto performativo en el sentido planteado por Austin (1971) en *Cómo hacer cosas con palabras*, es decir que la palabra se ha vuelto acción al presentarse las circunstancias idóneas y quien ha hablado tiene la facultad para producir una transformación. Pero finalmente Austin encuentra que todo decir implica un hacer, y la escena no hace más que confirmarlo, entonces la pregunta que surge es bajo qué condiciones decir una obra es hacerla (Kreplak, 2012, p. 37), el asunto son las condiciones en las que se produce el pasaje de una forma a la otra: de la palabra, al hecho, de la intención y su verbalización al acto (Brignone, 2012, p. 9), es decir, cómo se ha ido gestando el convivio escénico para que en determinado momento decir que se está esperando que pasen las palabras para comérselas implica que estas aparezcan y que, además, al pronunciarlas, vayan siendo comidas. Parece entonces que las condiciones se han ido creando desde la casi ausencia de palabras, su balbuceo, su mudez, su aparición-desaparición y el permanente estado de acción de unos cuerpos que hacia el final se detienen, pues ya han creado la posibilidad de que su decir sea un hacer.

3.2 Corporalidad

El revés de mi sexo, en ese vínculo entre la danza y el teatro, intenta “pone(r) al descubierto las huellas sepultadas de la corporalidad; intensifica, desvía e inventa

²⁷ En general en la obra de Beckett resulta difícil encontrar la salida: “L’art de Beckett est un art du négatif, du vide et du rien [El arte de Beckett es un arte de lo negativo, del vacío, de la nada]” (Ross, 2004, p. 12).

impulsos de movimiento y gestos corporales y recuerda así posibilidades latentes, olvidadas y reprimidas del lenguaje del cuerpo” (Lehmann, 2013, p. 166).

Las performers hablamos desde nuestros cuerpos y somos nuestros cuerpos, estos cuerpos intentan mostrarse como cuerpos sexuados, monstruosos, sensuales, maternales, bélicos, cansados, en busca de libertad; se podría decir que la elaboración y evolución de las escenas corresponde a la presentación de esta diversidad de cuerpos contruidos sobre nosotras como etiquetas que nos significan: somos lo que se nos ha dicho que seamos, lo que hemos aceptado ser, lo que pensamos que somos, lo que queremos ser, lo que ya hemos sido, lo que vamos a ser, todo eso sucede y se inscribe en nuestros cuerpos como signo para ser leído por el otro. Todo eso que somos, o eso que no somos, responde a lo que Irigaray (2009) identifica como un funcionamiento discursivo falogocéntrico inserto en el pensamiento filosófico: el modelo sexual es masculino y lo femenino es, por oposición, aquello que lo contiene, la vagina es el recipiente que complace al pene. Entonces nos vemos urgidas a “producir y jugar con todas las imágenes que se han vertido sobre nosotras” (Rodríguez, 1999, p. 71), seguimos en definitiva los pasos de la “teoría materialista transmóvil... para explorar hoy las diferentes formas de la subjetividad de las mujeres y de su lucha con el lenguaje destinada a producir representaciones afirmativas” (Braidotti, 2000, pp. 27-28).
Volvemos a representarnos, a repetirnos para encontrarnos, recurrimos a la mimesis como juego y como posibilidad de lenguaje:

Para una mujer, emplear la mimesis es intentar encontrar el lugar de su explotación mediante el discurso, sin dejarse reducir sin más al mismo. Es volver a someterse –en tanto cercana “a lo sensible” a la “materia”- a “ideas” especialmente acerca de ella, elaboradas en/por una lógica masculina, pero suscitar la “aparición”, mediante un efecto de repetición lúdica de “ideas”, de lo que debería permanecer oculto: la recuperación de una posible operación de lo femenino en el lenguaje. (Irigaray, 2009, p. 57)

Ciertamente *El revés de mi sexo* es un intento de recuperación de un lenguaje propio que convoca a lo grupal desde una individualidad femenina. En esa mimesis nos repetimos y nos permitimos existir como cuerpos que se miran, se autodesignan, se reconstruyen, utilizando las etiquetas con las que el otro las nombra.

3.2.1 Cuerpo sexuado. La revisión de nuestra corporalidad nos lleva a un reconocimiento como seres sexuados, desde ahí comienza un trabajo de deconstrucción, una búsqueda de la cara invertida o de un revés de eso que sentimos como nuestro sexo. Hablamos de sexo para hablar de lo que nos hace cuerpo en el espacio, en la vida, el sexo como medida que nos regula:

el sexo no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural. (Butler, 2011, p. 58)

Queremos pensar en esas asignaciones sexuales que se nos presentan como perturbadoras y que diseñan nuestra manera de ser y de vivir. Nos es preciso saber cómo estos procesos se conectan con nuestras fibras o cómo han construido nuestras fibras; nos preguntamos, junto con Butler (2011), “cómo es que el hecho de entender la materialidad del sexo como algo dado supone y consolida las condiciones normativas para que se dé tal materialización” (p. 67). Nuestro propósito es exponer esas normas, esos “dispositivos de poder” que normalizan los cuerpos (Foucault, 2002) a una “crisis potencialmente productiva” (Butler, 2011, p. 68).

La primera escena de *El revés de mi sexo* empieza luego de que Jackeline y yo hemos recibido al público y nos trasladamos hacia las ubicaciones acordadas. Yo me instalaré de forma central, Jackeline tendrá una posición lateral desde la que me observará mientras sostiene dos escobas. La escena se llama *Voy a escapar*, en ella mi cuerpo está de perfil al público, con las piernas separadas y las rodillas flexionadas, una

mano toca mi sacro y la otra mi vientre, los dedos apuntan hacia la zona púbica, luego, con el empuje de mis manos, inicio un movimiento pélvico de delante hacia atrás. El movimiento es repetitivo y automático, desvinculado del deseo, diríamos autoimpuesto, mi estructura de mujer cumple una tarea asignada a su pelvis, ella se mueve mecánicamente para complacer el deseo externo; pero la repetición de la acción, el movimiento frenético, va generando la necesidad de ruptura, entonces salto, me escapo y me impulso en una diagonal hacia arriba como queriendo atrapar estrellas o alcanzar lo que no es posible y colocarlo en el centro de mi cuerpo, después me quedo frente al público, lo observo y decido abrir las puntas de mi falda hacia los lados para dejarme ver de cara y de espaldas. Luego de ello caigo al piso y por un momento quedo en reposo, estoy conmigo, con mi cuerpo. Pero rápidamente vuelvo a girar sobre mi misma, se forma una espiral que el cuerpo está destinado a seguir, esta acción se detiene por una mano puesta sobre el sexo y otra mano sobre la boca, las manos no responden a mi voluntad aunque sean mías, obstruyen las palabras que intentaré decir y violentan mi sexo. El soplo de mi voz expulsa la mano de mi boca y al parecer quedo libre, entonces me pongo de pie y circulo por el espacio dando pasos suspendidos mientras que mis brazos parecieran bailar un vals, este momento también es interrumpido por una pierna mía que se eleva, gira y me devuelve al piso, quedo sentada con una mano elevada, preparada a recibir la escoba que me alcanzará Jackeline, quien ha estado atenta a todo lo sucedido. Así estaremos listas para iniciar la escena *1000 formas de barrer*.

El movimiento pélvico que inicia la secuencia descrita me define como cuerpo que otorga placer heterosexual desvinculado de su propio placer, las acciones que continúan son intentos de ruptura para escapar a una atmósfera más íntima o suspendida que no hace sino romperse continuamente para volver a un movimiento autoexigido, el propio cuerpo actúa como represor, las extremidades restringen y delimitan el

movimiento. Hay un juego entre la sexualidad impuesta y la evasión de la misma, aunque sin llegar a un cuestionamiento definitivo del rol sexual asignado. Estamos, siguiendo a Butler (2011), ante una situación de “reiteración forzada” que “produce los cuerpos que gobierna —pero, por otro lado— que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas” (pp. 57-58).

El revés de mi sexo empieza de esta manera planteando una tensión entre lo que nuestro cuerpo femenino hace y lo que espera o quiere hacer, esto será una constante en todas las acciones que integran la performance. Ciertamente al final de la escena nadie ha escapado, ha sido solo un intento o un sueño que termina cuando Jackeline me devuelve a tierra dándome una escoba para que ambas empecemos a barrer. Pero el cuestionamiento a esas etiquetas que nos han construido un cuerpo ha empezado, a la vez que se ha hecho evidente la tensión de “ser-cuerpo y tener-cuerpo” (Fischer-Lichte, 2014), pues el cuerpo que se ve es a su vez una superficie que “encarna” roles asignados y es también ese ser que está encarnando lo que se le ha dicho de ser.

El cuerpo sexuado se seguirá revelando. En la escena *La vulva de Jackie* la performer se ha ocultado dentro de su falda, vestuario que toma la forma de una gran vulva con los labios vaginales entreabiertos, labios que permiten la salida de partes de su cuerpo. Esa vulva es ya un universo, compuesta de labios que se tocan y se separan, con una vagina que no está hecha para recibir al pene sino para dejar salir al propio cuerpo, esa “no sutura de los labios” a la que se refiere Irigaray (2009) deja que la vulva sea el órgano sexual que nos recrea, nos permite reaparecer, nos disfraza a voluntad propia. Jackeline irá estirando y encogiendo sus brazos por el orificio de su vulva, luego estirará sus piernas y se pondrá de pie, la vulva desaparece, el sexo se ha trasladado a otro lado aunque todavía no sepamos adonde. O, más aún, el órgano sexual deja de

mostrarse para ser un cuerpo que no se defina desde ahí, buscando una identidad desde nuevas zonas. Nos gusta pensar que “la mujer tiene sexos prácticamente en todas partes” (Irigaray, 2009, p. 21) y que la visibilidad poco importa, Estamos pensando en el *Manifiesto Contra-sexual* de Preciado (2002) que revela la función de “los órganos sexuales como zonas generativas de la totalidad del cuerpo, siendo los órganos no sexuales meras zonas periféricas... Sólo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso” (p. 105).

Este cuerpo incompleto, híbrido y monstruoso se hará presente en la parodia de *El revés de mi sexo*. La parodia es una forma recurrente en nuestra mirada, pues resulta “políticamente potenciadora con la condición que esté sostenida por una conciencia crítica” (Braidotti, 2009, p. 34).

En lo que sigue veremos maneras en que se presenta la incompletud de nuestros cuerpos, la elaboración del cuerpo desde la prótesis y el intento por reconstruirnos como cuerpo.

3.2.2 Cuerpo sin cabeza y el cuerpo prótesis. El cuerpo que ha salido de la vulva en *La vulva de Jackie* es un ser incompleto aunque rítmico, un conjunto de extremidades sin cabeza que visten una falda, cuerpo con patas o piernas que se sacuden, se doblan, golpean el piso y así elaboran su lenguaje en el espacio; un segundo cuerpo-falda, el mío, aparece para dialogar con Jackeline desde el movimiento de sus extremidades, estamos en escena como gallinas que cacarean, jugamos a abstraer nuestras chácharas y el sonido que nos acompaña nos remite al picoteo del animal que pareciera hablar demasiado para decir poco. Nuestras gallinas van de un lado para el otro, son aparentemente animales perdidos, completamente alejados de cualquier estado reflexivo que les permita elaborar un discurso; la cabeza, al no verse, pareciera que ha sido cortada o que nunca existió. Sin embargo, es ese encuentro de dos seres

incompletos y titubeantes, ese deambular por el espacio de dos cuerpos bizarros, lo que nos lleva a marcar territorios y construir desde lo no verbal un primer reconocimiento de eso que somos vistas desde afuera: somos unas faldas con patas, somos cuerpos sin cabeza. Y cuando hemos dicho esto, ya es posible sacar la cabeza escondida en la falda, dejar aparecer la mirada y utilizar las palabras para nombrarse cuerpo: Jackeline narra la historia de su cuerpo como materia y emoción (véase cap. 3.1.2).

La escena de *Las gallinas* ha permitido una mirada hacia un cuerpo que empezará a deslindarse de la falda como elemento que la oculta y la circunscribe en sus funciones. Una cabeza conectada a un cuerpo será luego capaz de identificar el “objeto falda” como una prótesis mecánica que se integra al cuerpo “como una totalidad trabajadora” (Preciado, 2002, p. 130), aparece entonces la consciencia de esta falda como extensión del cuerpo, como piel adherida al hueso, como músculo mismo o como vestido cocido a nuestra estructura de mujer.

En un momento que quisimos llamar *La cocina*, las mujeres entramos a sacudir nuestras faldas mientras recorremos el espacio a prisa, subimos y bajamos esos mandiles para sacudir polvo, agitar el fuego y taparnos la cara o ahogarnos consecutivamente. La falda está siendo eso que nos vuelve herramienta de trabajo doméstico en una constante repetición de acciones, que finalizan cuando caemos al piso, rendidas. La falda cubre la parte superior de nuestros cuerpos, las piernas están separadas, hay un momento de silencio, un no hacer raro para un cuerpo siempre en actividad. Luego nos sentamos para volver a ser “señoritas”, extendemos las faldas que nos hacen princesas, nos quedamos quietas, no tenemos nada más que hacer, la belleza es una imagen sin movimiento. Acto seguido recogemos las faldas y las sostenemos como quien tuviese una criatura en su regazo. En toda esta secuencia de acciones el

sonido que nos ha acompañado ha marcado la caída de gotas dentro de un espacio íntimo, una cueva húmeda y oscura.

Suena un piano con arreglos electrónicos, un compás de notas que se irán acelerando durante algunos minutos. Nos levantamos del piso con la criatura en brazos mientras caminamos en puntas de pie moviendo las caderas, encarnamos dos situaciones aparentemente inconexas: la maternidad y el coqueteo. Esto dura poco, soltamos las faldas y con ello la maternidad desaparece, volvemos a tomar las puntas de las faldas, reaparecen la sensación de la gallina y la de la chica princesa, vamos superponiendo y descartando corporalidades. El ritmo de la música ha seguido acelerándose, a estas alturas ya no queda más que desamarrarse la falda y golpear el piso con ella, no queremos la falda, no ahora, esta prótesis ha empezado a no calzar con nuestra estructura, ha dejado de ser una continuidad de nuestro cuerpo y requiere ser expulsada.

3.2.3 Cuerpo monstruo. Nos hemos quedado vestidas con una malla o pequeño vestido ceñido al cuerpo. Somos mujeres enfadadas, que repentinamente empezamos un juego de seducción con el público, nos quitamos las tiras que sostienen la malla simulando un streap-tease que de pronto se transforma en otra cosa: nos ponemos de espaldas como para terminar de descubrirnos el torso, pero las que vuelven no son cuerpos desnudos sino pequeños monstruos que han extendido la malla hasta cubrir sus cuellos y sus rostros; estos seres camuflados gesticulan, estiran sus extremidades como queriendo desarmarlo todo, burlarse y asustar en una acción cómplice. Las mujeres monstruos nos toqueteamos, parodiamos posiciones sexuales, no hay nada que nos cohíba ni nos restrinja. La ropa no parece más una atadura sino un divertimento. La vestimenta ha ido transformando su utilidad y su conexión con el cuerpo, la malla es

una tela elástica, un elemento maleable que permanece como una herramienta-extensión del cuerpo con usos y posiciones múltiples.

Luego de ser monstruos con el rostro oculto, volvemos a ponernos de espaldas al público y esta vez sí bajamos las mallas para quedar con el torso desnudo: vamos a tomar nuestros cabellos con una mano y a jalarlos en distintas direcciones, siempre de espaldas, nuestros cuerpos avanzan hacia el público; esta cara posterior del cuerpo, este cierto revés, es lo más certero que tenemos, es la desnudez que queremos mostrar ahora que ya tenemos cabeza y no tenemos falda.

3.2.4 Cuerpo doméstico. Hemos empezado a comentar la construcción del cuerpo sexuado y la relación con el objeto falda, ahora vamos a ver cómo el cuerpo doméstico se construye desde nuestra relación con el objeto escoba. La domesticidad, el espacio privado o de “sujeción natural destinado a las mujeres” (Pateman, 1995) se evidencian en *El revés de mi sexo* a través del uso del objeto escoba, el cual se vuelve prótesis de nuestros cuerpos; el objeto es tomado, en principio, desde su valor de uso: la escoba es un útil de limpieza que sirve para barrer, con el que a su vez se crea “un sentido que desborda el uso del objeto” (Barthes, 1993, pp. 247-248), así una mujer con una escoba y vestida con una falda nos remite al rol de ama de casa que no hemos podido dejar de ser. Este cuerpo situado en la esfera de lo doméstico o de lo privado se consolida mediante el barrer como acto reiterativo (Butler, 2011): en escena barremos el piso en múltiples direcciones sin que parezca que la labor tenga un fin —como todas las tareas del hogar, que no son más que una repetición incesante día tras día—, solo el choque de nuestras escobas, una contra la otra sostenidas por dos cuerpos en tensión, hará que las escobas tomen nuevos espacios, salgan disparadas por el aire y cumplan nuevas funciones. El sentido es tergiversado en la medida en que el objeto deja de ser lo que es o adquiere una nueva utilidad, negamos el significado creado, “el sentido

desactiva el objeto” (Barthes, 1993, p. 254) e intentamos, si acaso se puede, dejar la historia en un punto cero y volver a empezar el juego del ama de casa y su escoba para barrer o viajar por otras dimensiones, queremos pensar que la escoba es también el vehículo de la bruja que viaja por el espacio, es un arma de defensa, es nuestro falo, es una herramienta para limpiar o alcanzar otras superficies (los sueños, las ideas, los pecados), la escoba adquiere así un contrasentido liberador. Pero al mismo tiempo, la escoba es un irónico instrumento para alcanzar la belleza: un objeto para hacer infinitos abdominales, que luego nos sirve para desplazarnos echadas por el espacio y terminar de pie frente a una escoba convertida en cuerda de equilibrio, la que intentamos atravesar para enfrentarnos a un nuevo vacío y a una u otra posibilidad de seguir habitando el cuerpo.

3.2.5 Cuerpo materno. *El revés de mi sexo* tiene una primera etapa que termina cuando nos hemos desprovisto de la falda y jugamos a ser monstruos en libertad. Luego, el segundo momento empieza cuando este nuevo cuerpo negocia o reestructura su libertad frente a su maternidad: confrontamos a nuestro modo las pulsiones de autoconservación y de conservación (Freud, 2015), es decir, fluctuamos entre la puesta a disposición de nuestro cuerpo como soporte y alimento de otro cuerpo y la necesidad de conservar el cuerpo como territorio personal, que obedezca a sus propias necesidades de movimiento.

Para empezar esta parte, hemos dejado nuestras faldas en las esquinas y nos arrodillamos en el piso, una junta a la otra para movernos visualizando células que se juntan, imaginando la creación de un ser conectado con el interior de nuestro cuerpo, el recuerdo de estar percibiendo su movimiento, su expansión y finalmente el esfuerzo de

parir apoyándonos una en la otra.²⁸ Lo que sigue es una secuencia de cargadas en las que una lleva a la otra en su recorrido por el espacio, eso nos obliga a conectarnos con la tierra para sostener el peso del otro cuerpo, nos sitúa en un presente inmediato en el que se nos demanda un soporte. Enseguida nuestros cuerpos intentan ser independientes, caminan de un lado al otro pero se van cruzando hasta que en uno de los encuentros Jackeline se lanza hacia mi cuerpo para quedar incrustada a mi estructura, ya no habrá manera de librarme de ella, mi intención tampoco es echarla, solo pretendo encontrar una forma de seguir respirando con esta nueva prótesis anexada a mi corporalidad; hay un proceso de adaptación, de enganche de piezas, que es tan hermoso como doloroso. Devenir cuerpo materno es definitivamente un aprendizaje mayor, es sangriento desde el momento del parto²⁹ y necesitamos decirlo con acciones físicas, esas acciones son las que nos fortalecen, debilitan y consolidan, en este momento no hay nada que verbalizar, lo único genuino es el cuerpo en esa fricción por existir y dejar existir al otro ser que alumbramos.

El momento escénico de la maternidad, de los dos cuerpos unidos pero no mimetizados, concluye en una cierta rebeldía, huida, búsqueda de soledad: mi cuerpo busca su espacio y nuevamente Jackeline me confronta pero esta vez con una connotación sexual y salvaje, hay como un instinto animal de reproducción que se pone en juego, pero es un juego al que no quiero entrar, no en ese momento. Mi resistencia es total, logro zafarme de la situación y poder sentarme en otro espacio para primero guardar silencio y después, ahora sí, verbalizar, dialogar con Jackeline en la escena que

²⁸ Vale mencionar que al momento de ir creando *El revés de mi sexo* las performereras teníamos experiencias de parto más o menos recientes y que la misma investigación se hacía, a veces, en presencia y con la participación de nuestras hijas pequeñas.

²⁹ Sobre la sangre y el parto es interesante revisar la serie fotográfica *El nacimiento de mi hija* (2005) de Ana Alvarez-Errecalde. La fotógrafa y performer se toma fotos momentos después de parir, su cuerpo ensangrentado carga a su hija, las une el cordón umbilical, se trata literalmente de una “sangrienta unión”.

hemos llamado *Qué esperas*. Como si, en este momento, ser cuerpo en todas sus dimensiones (sexual, monstruo, doméstico, materno) pudiese ser posible en tanto las construcciones estén ancladas en una verdad o deseo personal posible de ser expresado, socializado.

3.3 Construcción de significado

El revés de mi sexo juega con esa “significatividad sugerida” que identifica Lehmann (2013) en el teatro posdramático: el texto, cuando está, no es el único portador de sentido en un acontecimiento escénico que se construye desde una materialidad escénica plural (cuerpo, espacio, sonido) y que adquiere sentidos a partir de la percepción de quien lo ve. Nosotras empezamos a darle un sentido a nuestras acciones y a la relación con el objeto, recurrimos a la movilidad de nuestros cuerpos para dejar fluir sensaciones que no llegan a tener nombre, pero que se circunscriben en un “real cotidiano” (Sánchez, 2007), esa realidad o ese presente se construye en un espacio también significativo; entonces, las acciones imaginadas antes de cada presentación son solo el insumo con el que se prepara un hecho compartido con ese otro cuerpo que nos observa en un espacio determinado: “se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores”, comenta Fischer-Lichte (2014, p. 32) con relación a una performance de Marina Abramovic; así pues, la autora recuerda que, desde la posición del espectador, en la estética de lo performativo “no se trata de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapan de la capacidad de reflexión” (p. 34), el tema es pues “la transformación de quienes participaron en la performance” (p. 32).

A continuación revisaremos la espacialidad como materialidad escénica que produce sentido en cada acontecimiento escénico de *El revés de mi sexo*, luego nos detendremos en esa mirada del cuerpo espectador como lugar de creación.

3.3.1 El espacio significativo. *El revés de mi sexo*, hasta el momento, se ha presentado como performance escénica en 4 espacios con arquitecturas muy distintas: en junio 2015 se hicieron dos presentaciones en el auditorio del CCE, un lugar cerrado con un pequeño escenario multiusos de disposición frontal; en el mes de octubre del mismo año hubo tres presentaciones en el galpón. espacio, lugar con aspecto de depósito que funciona como sala de proyectos experimentales; en abril del 2017 se realizó una única presentación en la explanada del LUM, espacio abierto de grandes dimensiones (800m²), con piso de piedra; y finalmente en agosto 2017 se hizo también una única presentación en el auditorio del ICPNA, sala equipada para espectáculos de danza y teatro de mediano y gran formato. Cada espacio nos ha ido proponiendo diferentes relaciones, entre nosotras y entre nosotras y el público, posibilidades de significación vinculadas con los usos del lugar, las texturas, la cercanía o la distancia, juegos a lo que Condró (2016) llama “espacio entre”, “espacio detrás”, “espacio total”, “espacio parcial”, “espacio infinito”, espacialidades que se fueron redefiniendo en cada acontecimiento escénico, en un transcurrir espacio temporal donde los cuerpos participantes construyen performances, desde la perspectiva del “bucle de retroalimentación” (Fischer-Lichte, 2014).

En una revisión de lo que cada espacio nos permitió, podríamos destacar la intimidad que nos dio la sala del CCE, una posibilidad de contar nuestra historia con la sensación de estar en un confesionario, donde los cuerpos se miran y casi se tocan, el escenario tan solo mide 18m² y luego hay alrededor de 100 butacas bastante cercanas a

la escena. Nosotras esperábamos al público en el umbral de la puerta de entrada a la pequeña sala, después, cuando ya las personas estaban sentadas, subíamos al escenario para “empezar” la representación de nosotras mismas. De manera inversa la explanada del LUM nos hizo fundirnos en la inmensidad de un espacio que solo podíamos ocupar parcialmente, en una explanada de más de 50 metros de ancho, construida sobre un acantilado que da a una autopista paralela y luego al mar, intentamos usar todo ese ancho y unos 10 metros de profundidad, dejando que el público se siente de forma tal que pudiese observar en distintas profundidades nuestras acciones, luego los autos que circulaban por la “Bajada San Martín” y en último gran plano el mar; estas dimensiones (profundidad y anchura) se conectaban con el cielo, con el viento del otoño que empezaba y a lo mejor con la sensación de una ciudad en ebullición hacia el otro frente (de espaldas al público y al frente nuestro). Aquí la sonoridad y la luz de un espacio mucho mayor al que ocupábamos también irían siendo parte de ese “bucle de retroalimentación”: el paso de la tarde a la noche, la circulación de los autos, el ruido de la ciudad, construían sentido sobre la significación del lugar en el que nos encontrábamos. El LUM es una arquitectura imaginada y construida para recordar el período de conflicto armado interno y también su dimensión corpórea y de violencia física, ello también construía sentido a la acción de bailar sobre piedras, la mitad del tiempo con los pies desnudos, intentando atravesar un espacio que ponía a límite nuestras fuerzas físicas.

Estos dos espacios, CCE y LUM, nos llevaron a proponer una escena final distinta en cada lugar: inicialmente, en el CCE, luego de la escena *¿Qué esperas?* se proyectaba en la pared las letras de un texto que decía: “Entró / quiso ver el sol / quedarse suspendida en la ceguera de su luz/ escuchar la insignificancia de su cuerpo / reunir sus partes / lanzarlas al silencio / flotar / flotar / irse con el sol / tranquila”.

Nosotras ingresábamos a las imágenes proyectadas en la oscuridad de la sala, la proyección de las letras circulaba por nuestras espaldas mientras íbamos caminando hacia la pared del fondo, que estaba a unos centímetros nuestro; en el LUM no había necesidad ni posibilidad de proyección, el camino hacia un infinito estaba ya trazado por el mar, horizonte hacia el cual nos dirigíamos mientras una voz de mujer se dejaba oír por los parlantes, pronunciando el texto antes proyectado con un ajuste necesario, esta vez nos iríamos “con el mar”, tranquilas. En el CCE nos bañábamos con las palabras e insinuábamos cierta profundidad, en el LUM las palabras no atravesaban nuestros cuerpos, eran más bien un sonido externo que acompañaba nuestro caminar hacia el mar.

Los otros dos espacios donde sucedió *El revés de mi sexo*, elgalpon.espacio y el auditorio del ICPNA, son salas pensadas o usadas para proyectos escénicos, lo que determina un tipo de público y una cierta convencionalidad en el manejo del espacio. Dentro de todo ello, elgalpón.espacio nos permitió un mayor juego con el espacio general, si bien hay una zona que se suele usar como escenario, no hay estructuras fijas dentro de los límites de la construcción rectangular; en cambio, en el ICPNA las zonas de espectadores y actores están claramente delimitadas y a lo sumo, para lograr una mayor cercanía u horizontalidad con el público, se puede colocar al público a nivel del escenario. Cuando nos instalamos en elgalpon.espacio decidimos usar el espacio plano en toda su profundidad y anchura, para ello pusimos las graderías para unas 50 personas contra el extremo opuesto de la gran puerta de metal por la que se accede al lugar, así el público podría percibir una arquitectura de 25 metros de profundidad y 8 de ancho, elegiríamos las distancias entre nosotras y con el público según la escena. Nos permitimos jugar a un primer plano para mi confesión en *Historia en of* y también acompañar a la distancia la escena *La vulva de Jackeline*, situándome en la puerta del

baño que estaba junto a la puerta de entrada con una iluminación azul. Para la escena *El monstruo* abrimos la puerta de metal de un pequeño depósito situado unos once metros a la izquierda del público y así trabajamos desde un espacio parcial en tonos rojos, dejando que nuestros cuerpos se vinculen con un aparente lugar de encierro cercano a nosotras pero del que no formábamos parte. La disposición espacial que elegimos también obligaba al público a atravesar el escenario para llegar a sentarse, en una de las presentaciones una persona llegó con la función ya empezada, entró y fue parte de la escena mientras se trasladaba a las butacas, lugar donde se convertiría en espectadora.

En el caso de la sala del ICPNA, hasta ahora ha sido el único lugar realmente acondicionado para la danza, con el piso adecuado y una buena técnica de luces; esto quizás ha significado que, en lo personal, haya sido el lugar con el que más me ha costado dialogar: al tratarse de un espacio tan homogéneo y cómodo, era difícil dialogar con lo específico del espacio físico más allá de su función de gran contenedor teatral. Sin embargo, la espacialidad también se construye desde algo tan subjetivo como la atmósfera (Fischer-Lichte, 2014), y aquí podría entrar en juego la predisposición del público que vino a ver *El revés de mi sexo* en el marco del festival *La Otra, encuentro de la escena experimental*: la misma noche en que nos presentamos, Alonso Nuñez había expuesto previamente su *Folklor personalizado*, una conferencia performativa imaginada en un futuro cercano donde analistas revisaban costumbres de movimiento y danzas “inventadas” que a su vez se iban llevando a cabo en la escena. En este contexto podemos pensar que la mirada del público estaba predispuesta a buscar nuevos significados que dieran forma a las acciones cotidianas o absurdas propuestas por las y los performers. Nos estaríamos así acercando a un(a) espectador(a) ideal, y sería quien decida colocarse en un presente vulnerable, un cuerpo de poros abiertos que se deje

atravesar por la imágenes para que fluya el “teatro de los pensamientos” (Rancière, 2015), en su universo receptivo.

En las presentaciones descritas de *El revés de mi sexo*, la música ha ido también creando el espacio, además los sonidos tuvieron variaciones en cada lugar. El creador musical, Arnold Quiroz, fue realizando arreglos sobre sus propios temas de manera bastante libre, el material se fue enriqueciendo y se fue superponiendo a nuestras acciones con tan solo pautas de inicio y final de escena. Ciertamente la música y el sonido tuvieron su propio camino para construir una dramaturgia visual que desjerarquiza los medios teatrales, evitando “la ordenación y subordinación de los elementos para la producción de armonía e inteligibilidad” (Lehmann, 2013, p. 150).

3.3.2 La mirada que construye. En todas las presentaciones de *El revés de mi sexo* hemos manejado una distribución convencional de la escena: el espectador se sienta a mirar lo que está pasando y en ningún momento es interpelado para decir o hacer algo. No por ello la creación ha quedado a cargo solo de nosotras las performers, nuestra danza, nuestros gestos, nuestras palabras, son entregadas como objetos multisentidos para que el otro, la otra, recoja o se permita escuchar nuestros esbozos textuales, corporales, y termine de darles formas a través de su propia vida, es decir, genere significados y construya la obra de arte o la “obra-del-arte”³⁰ (Wajcman, 2001). Planteamos pues un convivio de corporalidades, las performers accionamos en un espacio sonoro y los cuerpos espectadores reciben y construyen desde su propia historia.

³⁰ Wajcman (2001) entiende que el arte en sí no existe sino que lo que hay son obras-del-arte. Cada una con su propia teoría: “La obra-del-arte esa especie de oxímoron material multiplicado que funda al arte: un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa” (p. 35).

A continuación compartimos esas distintas miradas que han ido dando sentidos y creando la obra *El revés de mi sexo*. La mayoría de reflexiones corresponden a personas que fueron parte de al menos un encuentro convivial de nuestra propuesta escénica.

Carmen Luz Gorriti, escritora, bailarina y socióloga, quien asistió a presentaciones en el auditorio del CCE en 2015 y en la explanada del LUM en 2017, comenta:

Vi a la diosa del sexo de los griegos, la vi hablando en los afanes que la sacaban de su sexualidad... proceso de inmersión desde el sexo... normalmente nos vemos de la cabeza... el sexo lo invisibilizamos, porque no se ve, pero no está adentro (comunicación personal, 3 de diciembre de 2018).

Melissa Ghezzi, arquitecta y poeta, público en las presentaciones del auditorio del CCE en 2015 y en la explanada del LUM en 2017, escribe:

A mí me gustó... para empezar por el título... *El Revés ...de MI sexo*, que quiere decir el sexo femenino, es todo aquello que quiebra los paradigmas de ser mujer pero a la vez también todo aquello que incluye ser mujer, incluso si bien yo soy una mujer lesbiana... yo me sentí absolutamente identificada con todas esas mujeres que se representaban en dos personajes ... desde la ropa, la estética, el uso de las escobas, se podía construir cierta geometría en el espacio, conseguían conmover a partir de la relación cuerpo, espacio y texto ... se querían decir muchas cosas que quizás no estaban implícitas pero que tácitamente las personas que espectábamos estábamos reconociéndolas... jugaban a ser todas las mujeres posibles (comunicación personal, 3 de diciembre de 2018).

Las miradas de Carmen Luz y de Melissa Ghezzi, además de subrayar el universo sexual del acontecimiento escénico, dejan en claro un vínculo personal con lo que está pasando, se está hablando de ellas, de su sexo, se reconocen en el discurso, como si el revés de mi sexo pudiese ser cada sexo femenino, el sexo de todas las mujeres. Desde esa misma posición encontramos el comentario de Cecilia Rejtman (2015), quien asistió a una presentación en el CCE: “Me sumergieron en este universo femenino y demás búsquedas internas del ser, también la mujer como cuerpo que se mueve en una sociedad que muchas veces estrangula”.

Distintas son las miradas masculinas que compartimos a continuación, miradas también comprometidas pero desde cuerpos no involucrados como entidades sexuadas, aunque sí capaces de identificar y profundizar otros temas que han sido parte de nuestro imaginario. Alonso Núñez, artista escénico, que asistió a las presentaciones en el LUM y en el ICPNA en 2017, dice lo siguiente: “Creo que es una historia contada sin palabras de lo que vivió una mujer, como que está contada por una mujer pero también por una niña y está relacionada a lo doméstico y algo interior también” (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019).

Por otro lado, Eloy Neira Riquelme, trabajador social, con estudios de filosofía y sociología, especializado en temas de cultura, género y desarrollo, investigador práctico de la danza y el movimiento, desarrolla este análisis:

Lo que me encantó es el uso de una corporalidad cotidiana que sucede en las casas para subvertirla, en muchos momentos sentí como tipo ironía o incluso sátira, algo así como: bueno el patriarcado impone esta corporalidad pero mira cómo la subvierto, la convierto en arte y de ahí la idea de cierto nudismo, de comicidad. (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019)

Estas miradas, empiezan a nombrar lo cotidiano, lo doméstico como espacio de exposición en la escena. El mismo enfoque, pero tomado desde la primera persona, está en el testimonio de Melissa Navarro, comunicadora con estudios de género, que se manifiesta así:

Para mí la escena de la escoba es súper simple, pero cómo se va transformando, además de la confrontación final... cuando barres estás viendo más el piso que la escoba, ese paso hacia ese final donde ya no importa la limpieza, esos momentos domésticos que son muy poco creativos, los hemos subestimado las mismas mujeres, podemos pensarnos como sujetos creativos, vernos no como seres reproductivos sino como seres creativos. (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019)

Melissa Navarro no asistió a ninguna presentación, sus reflexiones se dan a partir de la visualización de videos de *El revés de mi sexo*, tomados en las presentaciones en el LUM, CCE y el galpón.espacio. Navarro observó cuidadosamente

este material para a su vez construir su propia obra de video, reproduciendo en distintas pantallas momentos de una misma escena hecha en tres espacios diferentes. Esta nueva obra, producida por una espectadora virtual, fue parte de la instalación *Inacabado/Inacabar*, presentada en la galería Euroidiomas en el año 2019.

Volviendo a la acción doméstica como acción creadora, Eloy Neira comparte un análisis en el que vincula su experiencia de espectador con las teorías feministas:

Una primera memoria que tengo de la obra es el uso del lenguaje de la vida cotidiana de las mujeres, todavía desgraciadamente solo de las mujeres, vinculando a lo que se llama actividades domésticas, o como coincidiendo con una autora como Carol Pateman, a mí me gusta denominarlas también actividades productoras de bienestar y no como actividades reproductoras... aludiendo al uso de la palabra producción como poiesis, creación, producción. (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019)

Y, en ese sentido, Neira encuentra en la acción cotidiana de *El revés de mi sexo* una respuesta política y estética, un sentido político y estético en nuestros quehaceres cotidianos:

Me impresionó su discurso subversivo y al mismo tiempo irónico, que está tratando de cambiar un sentido común, de ahí lo político, pero también de cambiar una sensibilidad, y entonces lo estético lo entiendo en doble sentido, como referido a una obra de arte, por cierto, pero también en su sentido etimológico, aisthesis, como sensibilidad, sentimiento (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019).

Sobre lo político, Neira resalta la “lucha política interna” que plantean nuestras escenas cotidianas, pues si bien puede haber un rechazo discursivo a la relación doméstico-femenino, la “hegemonía del mandato patriarcal” es la que nos gobierna y eso lo sabemos claramente:

todavía –es– una ideología dominante en el sentido que uno sabe que ya no debe ser así, pero no es tan fácil salirse de eso, la dominación sigue estando presente y es una lucha cotidiana desde la domesticidad hasta el espacio público y yo creo que ese es otro de los logros dramáticos de la obra (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019).

Para finalizar, Melissa Navarro, ante la pregunta de por qué eligió exponer materiales de *El revés de mi sexo* en la exposición *Inacabado/Inacabar*, manifestó lo

siguiente: “Me gustó la idea de la palabra, que no había estado presente en las escenas pero que al final sirve para darte alivio, por su presencia, no por su significado”.

Navarro comenta que si bien la instalación presentaba procesos creativos no acabados y en constante transformación, la obra *Inacabo/inacabar* también necesitaba un final (comunicación personal, 5 de diciembre de 2019). Estamos viendo así como nuestra creación no acabada, entregada al espectador, espectadora para que le dé sentido, es utilizada como final de otro material artístico personal, que tampoco se concibe como una obra cerrada, sino que más bien busca ser parte de ese constante “bucle de retroalimentación”.

CONCLUSIONES

1. *El revés de mi sexo* puede ser analizado bajo el lente de la “estética de lo performativo” (Fischer-Lichte, 2014) al proponerse como un hecho que se da mediante el “bucle de retroalimentación”, afectado por materialidades escénicas (corporalidad, espacialidad, sonoridad) que se exponen frente a un espectador activo. También es pertinente un análisis desde la óptica del teatro posdramático (Lehmann, 2013), pues plantea una parataxis o no jerarquía de lenguajes desde la cual se elabora la textualidad de la propuesta escénica, en la que el cuerpo fenoménico es a su vez el cuerpo semiótico.
2. *El revés de mi sexo* es un acontecimiento escénico que, al partir de lo autobiográfico, está en el ámbito del teatro testimonial y las narrativas del yo. Esta narrativa recurre al gesto cotidiano y al movimiento libre en un intento por reconstruir situaciones sobre las que se han estructurado los cuerpos de las performers. *El revés de mi sexo* es también una performance de danza-teatro que evidencia y parodia el juego de la representación.
3. Al ponerse en evidencia el juego de la representación, lo real coexiste con la mimesis, permite la exposición de las materialidades escénicas, desde un plano concreto y cotidiano y desde una dimensión onírica.
4. La creación sigue la lógica del “teatro de los pensamientos” (Rancière, 2015), no hay una secuencia lineal y el lenguaje verbal evidencia su carácter incompleto para exponer esos pensamientos. De esa manera, la palabra es una búsqueda

constante y cuando se logra un diálogo, la palabra adquiere sentido por la posibilidad de ser pronunciada, por encima de lo que está diciendo.

5. Las performers construyen corporalidades tomando las etiquetas con las que son nombradas socialmente. A través de la mimesis, el juego irónico, y mediante la deconstrucción, intentan apropiarse de sus cuerpos. El cuerpo sexuado está en el origen de esta revisión que desplaza el placer y el sexo hacia otras zonas del cuerpo; el cuerpo doméstico queda en evidencia desde su relación con los objetos prótesis, la falda y la escoba, los cuales van a ser desplazados o van a adquirir nuevos sentidos; el cuerpo materno se presenta como un estado visceral y de aprendizaje para seguir teniendo un cuerpo propio.
6. *El revés de mi sexo*, como hecho convivial (Dubatti, 2007) lleva una significatividad sugerida, produce sentido según el acto de percepción. La mirada del espectador, en una concreción de espacio tiempo, ordena las materialidades recibidas de acuerdo a sus propias circunstancias históricas. Los significados se multiplican.
7. *El revés de mi sexo* es una propuesta política y estética. Desde el universo personal se construye un discurso sobre el cuerpo femenino que supera el modelo falocéntrico que construye significado.

Referencias bibliográficas

- Alcántara, J. (2010). *Teatralidad: textualidad y teatralidad en México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Álvarez-Errecalde, A. (2005). El nacimiento de mi hija [Blog]. Recuperado de <https://alvarezrerrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>
- Aramayo, J. (1981). Una aproximación lingüística a la poesía concreta. *LEXIS*, vol. V, num.1, pp.95-99.
- Artaud, A. (2006). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Atienza, R. (2013) Entre sonido y espacio: encuentro, diálogo y mestizaje. En L. Sánchez de Andrés, A. Presas, (Eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (pp. 227-247). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Austin, J.L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Badiou, A. (2006). *Reflexiones sobre nuestro tiempo: interrogantes acerca de la ética, la política, y la experiencia de lo inhumano*. Buenos Aires: Del Cifrado.
- Barba, E. (2010). Dramaturgia: Acciones en trabajo. En E. Barba & N. Savarese (Eds.), *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral* (pp.73-79). Lima: Grupo cultural Yuyachkani.
- _____ (1997). *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos. Recuperado de http://www.odinteatretarchives.com/media/documents/eb_training_text_sp.pdf
- _____ (1992). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. México, D. F.: Gaceta.
- Barría, M. (2011). Performance y políticas del acontecimiento. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 1(1),111–119.
- Barthes, R. (2003) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1993). *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Paidós
- Beckett, S. (2004). *Deseos del hombre. Carta alemana* (Trad. M. Lage). Segovia: La Uña Rota.
- Bentivoglio, L. (1990). Teatro-Danza: descripción de un paisaje. *El público: revista bimestral del espectáculo*, 76, 50-61.

- Benza, R. (2013). Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo. *Anais do Simpósio da International Brecht Society* anales del simposio de la internacional (1), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Recuperado de https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Perú_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf
- Bernard, M. (2001). De la création chorégraphique [La creación coreográfica]. Paris: Centre National de la Danse.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Brignone, P. (2012). Du dire au faire et d'autres procédures [Del decir al hacer y otros procedimientos]. En *Du dire au faire* [Del decir al hacer] (pp. 6-26). Vitry-sur Seine: MAC/VAL.
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Buitrago, A. (2009) Tejer en lo efímero. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada* (pp.9-11) Barcelona: Consorci Mercat de les Flors.
- Butler, J. (2011). Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp.51-89). México: Fondo de cultura.
- Cajiao, T. Balance del año teatral 1972 en Lima. *Latin american theatre review*, 8 (1), 67-73. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/198/173>
- Carbone, M. (16 de junio 2008). *Entrevista a Mirella Carbone* (T. Fuentes, entrevistadora) [Archivo virtual de artes escénicas Universidad de Castilla-La Mancha]. Recuperado de <http://archivoarte.uclm.es/textos/entrevista-a-mirella-carbone/>
- Centro Cultural San Marcos. Historia del Ballet San Marcos y el desarrollo de la danza en el Perú [Blog]. Recuperado de <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/ballet/historia/>
- Condró, L., Messiez, P. (2016). *Notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Con Tinta me Tienes.
- Cornago, O. (2015). *Ensayos de la teoría escénica*. Madrid: Abada.
- _____ (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En ARTEA, J. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: UCLM.
- _____ (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de fondo*. Recuperado de <http://archivoarte.uclm.es/textos/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad/>

- _____ (2005). Sobre políticas culturales. En O. Cornago (Ed.), *Políticas de la Palabra* (pp. 9-17). Madrid: Fundamentos.
- Cueva, C. (2005). Zonas fronterizas. *Zona fronteriza Simposio más allá del teatro – una memoria*. Lima: LOT.
- Delgado, M. (9 de octubre 2014). Testimonio de un espectador [Blog]. Recuperado de <http://www.cuatrotablas.net/?q=content/testimonio-de-un-espectador>
- _____ (18 de abril de 2014a). Albores del método [Artículo en un blog]. Recuperado de <http://www.cuatrotablas.net/?q=node/205>
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Dieguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Recuperado de <http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Dobry, E. (2007). Poesía y alquimia. Opinión pública y poesía escondida. En A. Hidalgo (Ed.), *Orfeo en el quisco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dubatti, J. (2020). Acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino. Instituto Nacional del Teatro. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3J3ct4>
- _____ (2017). Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En J. Dubatti (Coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp.13-36). Lima: ENSAD.
- _____ (2016). *Una filosofía del teatro: el teatro de los muertos*. Lima: ENSAD.
- _____ (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Ecúmene. (s.f.). [Blog] Recuperado de <http://lotperu.org/project/ecumene/>
- Espinosa, A. (30 de setiembre de 1986) Entrevista “Made in Perú” ¿una propuesta anárquica? *La Razón*.
- Espinosa, C. (2009). *Mario Delgado: La sabiduría del eterno discípulo*. Lima: San Marcos.
- Estenssoro, J.C. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Revista Andina*, 10(2) pp.353-404.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Foucault, M. (2002). *Surveiller et punir. [Vigilar y castigar]*. Saint Amand: Gallimard.

- Freud, S. (2015). *Tres ensayos de teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García, V. (12 de agosto de 2016). Teatro en Lima: de lo mainstream a lo experimental. *Semana económica*. Recuperado de <https://semanaeconomica.com/legal-politica/politica/196063-de-lo-mainstream-a-lo-experimental>
- Garland, L. (1996). *Primeros pasos: el ballet y la danza moderna en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Genet, J. (1999). *Le condamné à mort et autres poèmes; suivi de le funambule. procédures* [El condenado a muerte y otros poemas seguido de El Funambulista] Francia: Gallimard.
- Ginot, I. (1999). Historia e Ilusión: de la influencia del teatro danza alemán sobre la danza francesa. *Teatro danza hoy: treinta años de historia de la danza alemana: libro complementario a la Exposición* (pp. 73-77). Hannover: Kallmeyers.
- González, I. (2017) La liminalidad en la danza-teatro. En Jorge Dubatti (Coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp.91-114). Lima: ENSAD.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (1980). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets editores.
- Güich, J. (1999). Continuidad de los cuerpos: El grupo Integro celebra quince años de una búsqueda expresiva sin treguas. *Caretas*. Recuperado de <http://www2.caretas.pe/1999/1568/culturales/culturales.htm>
- Hernández, R. (1984). *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño*. Lima: Centro de Estudios del Teatro Peruano.
- Huayhuaca, J. (31 de julio de 1989). Íntegro y Acero inoxidable: La hora de los cuerpos. *Si*, pp. 55-56.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jameson, F. (2000). *Brecht y el Método*. Bs. As.: Manantial.
- Kreplak, Y. (2012). Du dire au faire: les conséquences du performatif [Del decir al hacer: las consecuencias de lo performativo]. En *Du dire au faire* [Del decir al hacer] (pp. 35 - 37). Vitry-sur Seine: MAC/VAL.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944 -1986: selección y traducción Katarzyna Olszewska Sonnenberg*. Barcelona: Alba.
- La Tercera Persona: Daniel Dillon presenta obra en la ENSAD. (2014). Recuperado de <https://peru.com/estilo-de-vida/cultura/tercera-persona-daniel-dillon-presenta-obra-ensad-noticia-257402>

- Lama, L. (1 de agosto de 1989). Para verte mejor. *Caretas*, 76-77.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Llewellyn-Jones, M. (2016). *Trudy Kressel pionera de la danza moderna en el Perú 1951 – 1971*. (Tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y ciencias Humanas, Lima. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/5193>
- Lluvia de estrenos (abril, 1988). *Caretas*, 80 -81.
- Los Zavalas (2009, agosto 14). El Gallo - Premio Nacional de Obras en un Acto (1966) [Artículo en un blog] 40 años de Teatro Campesino en el Perú. *Recuperado de* <http://teatrocampesino.blogspot.com/>
- Lot: Espacio de creación artística. (s.f.). [Blog]. Recuperado de <http://lotperu.org/>
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mediavilla, Paz. *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. (Tesis doctoral). Recuperada de <http://eprints.ucm.es/40114/>
- Miró Quesada, R. "El contundente ruido del Perú" (9 de septiembre 1986). La República
- Newlove, J. (2004). *Laban for all. [Laban para todos]*. New York: Routledge.
- Núñez, G. (2015). José María Arguedas: difusor de la música andina. *Conexión (4)*, pp. 70-87. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/14975/15507>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma.
- _____ (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC.
- Pagaza, B. (24 de agosto de 1986). Una Violencia sin palabras. *El Nuevo Diario*.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Ciudad de México: Anthropos.

- Petrozzi, M. (diciembre, 1996). La danza moderna, más allá de los géneros. *Márgenes: encuentro y debate*, 15, 57–72.
- Ponce, J. (s.f.). Mirella Carbone - En dos direcciones. *Archivo Artea*. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/artistas/mirella-carbone/>
- Porras, R. (1952). Introducción. En Instituto de Historia (Ed.), *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca* (pp. 6-31) Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQquichuaDeHolguin1607.pdf
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Prieto, A. (2009). ¡Lucha Libre! Actuaciones de Teatralidad y Performance. En D. Adame (Ed.) *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. México: Universidad Veracruzana. Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/textos/lucha-libre-actuaciones-de-teatralidad-y-performance/>
- _____ (2007). Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción. *Investigación Teatral, Revista de artes escénicas y performatividad*, 1, 21-33. Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-represent-accion/>
- PUCP: Pontificia Universidad Católica del Perú. (Productor). (28 de abril 2011). Perú en Danza [Video]. Recuperado de <https://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/b97c6fbd2b7fcbd8a6606bfe925a72b8>
- Rancière, J. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Retjtman, C. (2015). Me sumergieron en este universo femenino Facebook, 5 de junio 2015
- Rodríguez, R. (1999). Seducción y verdad. Una relectura feminista de Michel Foucault. *Asparkía, Investigación Feminista* (10), 61-71.
- Ross, C. (2004). *Aux frontières du vide, Beckett une écriture sans memoire ni desir*. [En las fronteras del vacío, Beckett una escritura sin memoria]. Amsterdam - New York: Editions Rodopi.
- Rubio, M. (2016). No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida. (A. Godoy entrevistador:) *Memoria* (20), pp. 16-21. Recuperado de <http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/08/Entrevista-Miguel-Rubio-Zapata.pdf>

- _____ (2014). Sobrevivir en grupo. *Teatro e Storia*, 35, pp. 255-267. Recuperado de <http://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-19-rubio.pdf>
- _____ (13 de enero de 2013). Conferencias de Artistas: Miguel Rubio (Grupo Cultural Yuyachkani) [Video]. Recuperado de Hemispheric Institute encuentro: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2089-enc13-keynote-mrubio>
- _____ (2006). *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Salazar, H. (1990). *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: CENDO-VIT.
- _____ (octubre, 1989). Una (otra) identidad de la danza-teatro. *El Público*, pp.52-53.
- _____ (julio-septiembre 1982). El teatro de Cuatrotablas: entre los ritos y la serpiente. *Hueso Húmero 14*, pp.133-145.
- Sánchez, J. (2009). La mirada y el tiempo. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada (pp.13-51)* Barcelona: Consorci Mercat de les Flors.
- _____ (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez Montes, M. J. (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Otras Eutopías.
- Still Movil (s.f.). Mirella Carbone. Recuperado de <http://www.stillmovil.com/artistas/mirella-carbone>
- Tarazona, E. (2005) *Accionismo en el Perú (1965 – 2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: ICPNA. Recuperado de https://www.academia.edu/6400139/Accionismo_en_el_Per%C3%BA_1965-2000_-_Rastros_y_fuentes_para_una_primera_cronolog%C3%ADa
- Tarnawieki, J. (1988). Finalizó concurso de coreografía: Positivo resultado. *El Comercio*.
- Taylor, D. (2011). Introducción, Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: Fondo de cultura.
- _____ (2002). Hacia una definición de performance. *Conjunto, revista de teatro latinoamericano* 126, 26-31.
- The answering machine (s.f.). [Blog] Recuperado de <https://lotperu.org/project/the-answering-machine/>

- Uribe, M. (Noviembre, 2009). Descartes y el interior doméstico holandés en el siglo XVI
En *Actas - III coloquio de doctorandos: Universidad Nacional Autónoma de México*. Recuperado de <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/publica/>
- Valle-Riestra, P. & Valdivia, L. (2016). Historia de la danza moderna y contemporánea en el Perú. En J. Vaquero (ed.), *Cuerpos achorados* (pp.49-70). Lima: Cornucopia.
- Vásquez, Ch. (2002). Universo sonoro en Los ríos profundos. *Lienzo*, 23, pp.55-86.
- Velasco, J. (2014). *La revolución peruana* (2a. ed.). Buenos Aires: EUDEBA.
- Verlaine, P. (1999). *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine: a bilingual edition* [Ciento un poemas de Paul Verlaine]. (Trad. N. Shapiro). Chicago: U of Chicago.
- Villagómez, A. (2011). La violencia política en el teatro peruano. *Pacarina del sur*, 7. Recuperado de <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro->
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Bs. As. : Amorrortu.
- Zavala, V. (1969). *Teatro campesino*. La Cantuta: Universidad Nacional de Educación.

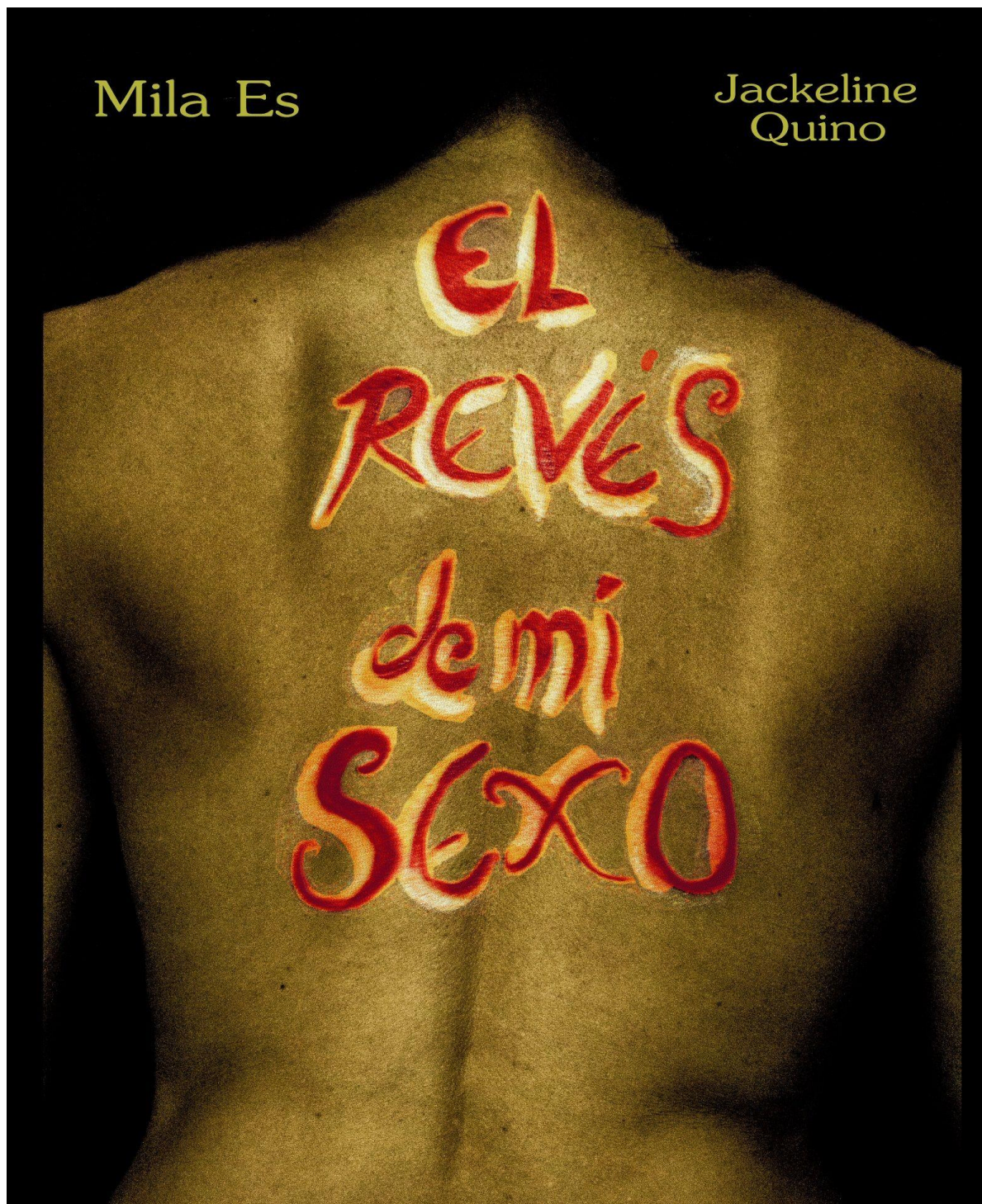
ANEXOS

Anexo 1

Guion "El revés de mi sexo"

Mila Es

Jackeline
Quino



El revés de mi sexo

Acciones e imágenes

Desde su estreno en el año 2015, El revés de mi sexo se ha presentado en espacios cerrados y abiertos con diferentes arquitecturas y funcionalidades. Cada presentación ha implicado una adaptación de los movimientos de las performers al lugar en el que se han encontrado, así como una nueva disposición espacial.

El guion que se presenta a continuación es una referencia para el desarrollo de las acciones escénicas que se construyen, se reinventan, en cada acontecimiento escénico.

Las imágenes corresponden a las presentaciones en el Centro Cultural de España, El Auditorio ICPNA de Miraflores y la explanada del Lugar de la Memoria

Se invita a revisar los videos de los diferentes acontecimientos escénicos para tener una orientación más precisa.

Centro Cultural de España

Edición (7mm)

<https://vimeo.com/151855853>

Obra completa

https://www.youtube.com/watch?v=YKRDCkMVewU&list=UUzFkhVgThs1_ztyHL0-5JxQ

elgalpón.espacio

<https://youtu.be/13AMk7HVivY>

<https://youtu.be/10jExnNHUI>

<https://youtu.be/KzpUNDCmG04>

Museo de la Memoria

<https://www.youtube.com/watch?v=OW-pr08DZfY&t=5s>

<https://www.youtube.com/watch?v=FRc7u7Vu6Mc>

<https://www.youtube.com/watch?v=bXYuTpXZFZE>

<https://youtu.be/sSP28hj2cRY>

Parte 1**Voy a escapar**

Mila se ubica de perfil al público y realiza movimientos mecánicos de pelvis, estos van en aumento hasta que ella da un salto y empieza a avanzar como queriendo alcanzar las estrellas, danza un vals. Llega a un contacto frente a frente con el público y abre su gran falta, se muestra, se da vuelta y cae al suelo. En una esquina aparece Jackie con dos escobas, observa a Mila



Mila se sienta y empieza a girar hasta que se da un golpe en el pecho y se tapa la boca, trata de decir algo que no llega a entenderse pues tiene la boca tapada.

1000 formas de barrer

Jackeline se acerca a Mila y le alcanza una escoba, ella se para y ambas empiezan a barrer en múltiples direcciones, construyen coreografías con las escobas hasta encontrarse frente a frente con sus palos de escoba en tensión. Las escobas salen disparadas, las mujeres manipulan los objetos o se dejan llevar por ellos, van por el aire, sacuden y golpean el piso. Finalmente, las escobas las conducen al suelo, terminan echadas.



Oda al falo

Echadas en el piso Jackeline y Mila hacen una coreografía de abdominales sosteniendo las escobas entre sus pies y sus manos. Mientras tanto, hay sonidos electrónicos y una voz que juega con la palabra Falo y va incorporando la palabra Amar, Mamar

Yo falo

Tú falas

El fala

Ella fala

Ustedes falan

Mi falo me mima

Me ama

Me mama

Mama mima

Memo mimama

Merma mi mama

Me amo la mama

Me amo

Me ama

Me mama

Me mima

Memo mima

Merma mi mama

Me amo la mama

Falo la mama

Mame con falo

Mamemifalo

Mamatufalo



Terminada la secuencia las mujeres se ponen de pie y caminan sobre las escobas, equilibrándose como si estuviesen en una cuerda floja hasta llegar al final de la escobas y quedarse como suspendidas al borde de un abismo.

Historia en of

Mila se acerca nuevamente al público y le cuenta algo íntimo, no se escucha nada, el texto es mudo.

La vulva de Jackie Jackeline se encuentra dentro de su falda, prenda de vestir que adopta forma de vulva. Poco a poco van apareciendo sus manos y sus piernas hasta que se puede ver una falda con patas y extremidades superiores, este nuevo ser no tiene rostro.



Gallinas conversan

Mila aparece con la falda puesta de la misma manera que Jackie y las dos mujeres entablan un dialogo moviendo las piernas y los brazos.



El color de mi piel

El rostro de Jackie va apareciendo por la falda que baja hasta el torso, ella se mira y coparte con el público sus palabras:

Tengo las piernas cortas
Las rodillas pronunciadas
Y los dedos de mis pies chiquitos

Tengo pecas en los cachetes
Y una en la punta de la nariz

Dentro de mí
Escarbo notas profundas
Que hacen resonar mi memoria

Ingreso en los pasajes del tiempo
Y me quedo en el umbral
Observando el pasado
Que ha escrito una historia en mi ser

¿Te gusta el color de mi piel?



El objeto falda

Jacqueline inicia una danza en la que sacude su falda mientras salta en múltiples direcciones.

Mila se integra después de un momento y las dos realizan una secuencia en la que suben y bajan sus faldas mientras se trasladan hasta que caen al piso.

Una vez en el piso quedan echadas con las faldas sobre sus rostros. Cuando se sienten listas, van componiendo imágenes asociadas a su sexualidad, luego se sientan erguidas como muñequitas, adornadas con las faldas circulares.

Las muñequitas irán recogiendo sus faltas hasta ponerlas en su regazo como si sostuviesen un bebé.



Luego se ponen de pie, en un primer momento cargan a los bebés y después ya van soltando las faldas para recorrer el espacio, son señoritas educadas que saludan a su público.

Las señoritas siguen corriendo y van desatándose las faldas que terminan jalando como a un perrito.



Toda la gracia anterior termina cuando las señoritas golpean el piso con las faldas, mientras van enfureciéndose hasta abandonar definitivamente las faldas.

El monstruo

Ya sin faldas, Jackeline y Mila juegan a seducir al espectador insinuando que se van a quitar los trajes interiores color carne que llevan puestos.

Se van desatando las cintas que sujetan los trajes y luego los desenrollan hasta cubrirse los rostros y perder todo rasgo femenino. Juegan a ser unos seres pocos reflexivos y de movimientos esperpénticos.



Jalón de pelos

Los seres del cuadro anterior se dan la vuelta y bajan sus atuendos hasta la cintura, quedando con las espaldas desnudas. Empieza una coreografía de espaldas en las que tiran de sus pelos primero hacia un costado y luego sostienen los pelos siempre con las dos manos para retroceder siempre de espaldas al ritmo de la percusión.



Parte 2**Parto**

Jackeline y Mila se acomodan el traje, colocan sus faldas hacia los lados del escenario y se instalana en el piso, una conectada a la otra, como dos embriones o un feto que sale del cuerpo de su madre.

**Cargadas, sacudidas, abrazos**

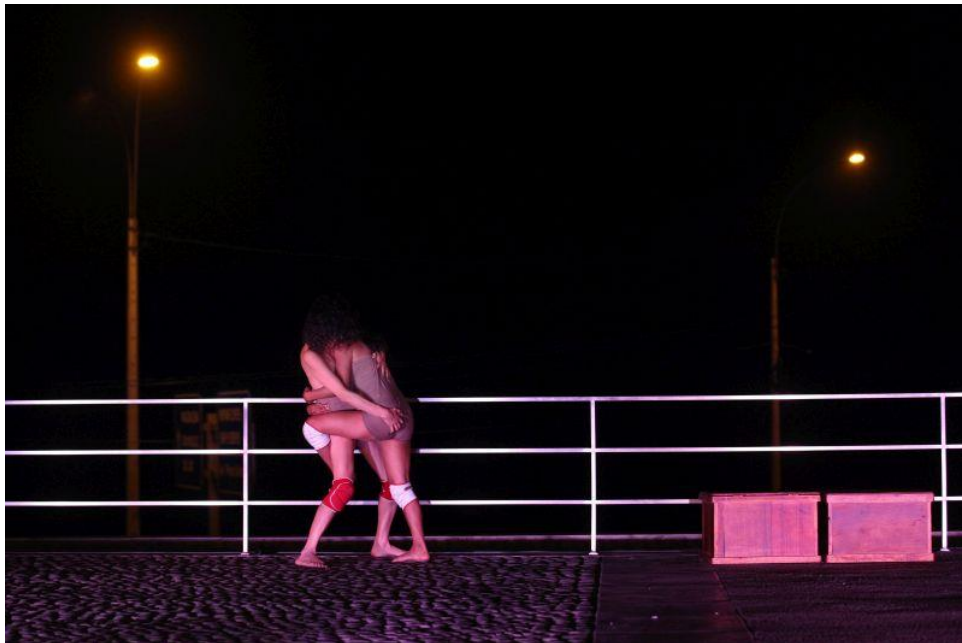
Siendo dos cuerpos inseparables las mujeres se cargan una a la otra mientras se apuran a recorrer el espacio. Luego se desprenden y siguen caminando solas, pero continúan encontrándose, pegando sus cuerpos, abrazándose y separándose.

Lapa (Molusco)

En uno de los encuentros Jackeline queda pegada al cuerpo de Mila y ella trata primero de moverse con el cuerpo de Jackie sobre ella, luego intenta escapar y liberarse del cuerpo de Jackie.



Cuando Mila se suelta de Jackie, Jackie la persigue y hay un choque de cuerpos, una lucha por sus independencia.



Qué esperas

La lucha termina cuando Mila sale del enfrentamiento y se sienta en el piso. Jackie también se sienta, ambas miran al frente y así mantienen el siguiente diálogo:

J: Qué haces

M: Espero

J: Qué esperas

M: Que pase

J: Que pase quien

M: El tiempo

J: El tiempo de los cerezos

M: El tiempo de las palabras

J: Para qué

M: Para comérmelas

J: Y después

M: Después tú esperarás

J: Esperaré que las devuelvas

M: Por qué

J: Porque las quiero

M: Qué quieres

J: Las palabras

M: Cuáles

J: Las que no están aquí

M: Te entiendo

J: Lo sé

M: No sé si las devuelva

J: Otras vendrán

El sol

Después del diálogo las mujeres se levantan tranquilas y caminan, se van.

Mientras se proyecta un video con palabras o, dependiendo de la locación, solamente se escuchan y/o se ven, estas palabras:

Entró

quiso ver el sol

quedarse suspendida en la ceguera de su luz

escuchar la insignificancia de su cuerpo

reunir sus
lanzarlas al
flotar
irse con el
sol



partes
silencio
flotar
mar
tranquila