

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## ESCUELA DE POSGRADO



Yuyachkani en la posmodernidad: Visibilización y resistencia

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE  
MAGISTRA EN ARTES ESCÉNICAS

Autor

Isadora Lucía Lora Cuentas

**Asesor**

Víctor Miguel Vich Flores

Abril, 2019

## **Dedicatoria**

A mi familia  
(la biológica y la elegida)

A todos los excluidos de las representaciones artísticas de nuestra historia y nuestra cultura

Al amor  
(el nuestro)

Al teatro que está aún por construirse, por soñarse, por descubrirse



## Resumen

El grupo cultural Yuyachkani ha ido modificando las estructuras formales de sus obras a partir del año 2000, cuando las características de la posmodernidad se empezaron a instalar en nuestra cultura a partir de la globalización, modificando al sujeto y su relación con el tiempo y el espacio.

A partir del arribo de la posmodernidad, el sujeto se fragmenta y el tiempo se espacializa, al mismo tiempo que esto genera un correlato en los objetos culturales que este sujeto produce. En el caso del teatro, que es también un objeto cultural, la fábula, el conflicto y los personajes (con propósito) le dan paso a las estructuras y personajes fragmentados, híbridos, plurales y heterogéneos. Yuyachkani no escapa a esta realidad, por el contrario, es en las últimas producciones del grupo donde estas características se ven progresivamente con mayor claridad y contundencia.

En el presente trabajo se analizan tres espectáculos del grupo: *Hecho en el Perú: vitrinas para la memoria*, *Sin Título, técnica mixta* y *Discurso de promoción*, que fueron estrenados en los años 2001, 2004 (con varios reestrenos desde entonces) y 2017 respectivamente, usando a la posmodernidad como categoría de análisis para demostrar cómo se presentan las características de la posmodernidad previamente mencionadas y cómo, al mismo tiempo, estas son resignificadas para a partir de ellas construir un nuevo teatro político.

Para hacerlo este trabajo se apoya en algunos supuestos teóricos como la deconstrucción derridiana, la fractura de la cadena significativa de Jameson y el reparto de lo sensible que plantea Rancière, entre otros, para a partir de ellos, estudiar las características formales de las obras en cuestión.

Finalmente, este trabajo de investigación pretende demostrar que es posible construir un contra relato al ubicar al espectador en un rol protagónico que le permita rearticular lo fragmentado, plural, descentrado y heterogéneo que despliegan en escena estas tres producciones del grupo, para así abrir el campo de posibilidades en relación a la lectura de la historia y la realidad del país, y con esto generar una postura crítica, es decir, política por parte de los espectadores.

## Abstract

Yuyachkani cultural group has been modifying the formal structures of its plays since 2000, when the characteristics of postmodernity began to be installed in our culture modifying since globalization, modifying the subject and its relation with time and space.

From the arrival of postmodernity, the theme is fragmented and time is spatialized, at the same time that this generates a correlation in the cultural objects that this subject produces. In the case of the theater, which is also a cultural object, the fable, the conflict and the characters (with purpose) give way to fragmented, hybrid, plural and heterogeneous structures and characters. Yuyachkani does not escape this reality, on the contrary, it is in the last productions of the group where these characteristics are progressively seen with greater clarity and forcefulness.

In the present work three plays of the group will be analyzed, *Hecho en el Perú: vitrinas para la memoria* (*Made in Peru: showcases for memory*), *Sin Título, técnica mixta* (*Untitled, mixed technic*) and *Discurso de promoción* (*Graduation speech*), which were premiered in 2001, 2004 (with several reruns since) and 2017 respectively, using postmodernity as a category of analysis to demonstrate how the previously mentioned characteristics of postmodernity are presented and how, at the same time, these are resignified to build a new political theater from them.

In order to do so, this work is based on some theoretical assumptions such as the Derridian deconstruction, Jameson's fracture of the significant chain and Rancière's distribution of the sensible, among others, to study the formal characteristics of the plays in question.

Finally, this research work aims to demonstrate that it is possible to build a counter story by placing the viewer in a leading role that allows him to rearticulate the fragmented, plural, decentralized and heterogeneous that these three productions of the group display on stage, in order to open the field of possibilities in relation to the reading of the history and the reality of the country, and with this generate a critical stance, that is, political on the part of the spectators.

## Índice

Introducción .....	7
Capítulo 1. Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria: hacia un nuevo reparto de lo sensible.....	31
1.1 La tragedia posdramática: del drama al acontecimiento .....	32
1.2 El teatro posdramático: un nuevo reparto de lo sensible.....	34
1.3 La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización .....	38
1.4 Los personajes y sus signos.....	39
1.5 La resistencia.....	45
Capítulo 2. Sin Título, técnica mixta: descentramiento y heterotopías .....	48
2.1 La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización .....	49
2.2 La imposibilidad de la fábula .....	51
2.3 Pluralidad, heterogeneidad e hibridación: El barroquismo sígnico en imágenes, palabras y sonidos.....	53
2.3.1 Las imágenes plásticas .....	53
2.3.2 Las imágenes en movimiento .....	56
2.3.3 Las palabras.....	57
2.3.4 Los sonidos, la música.....	60
2.4 Los personajes: representación versus presencia .....	62
2.4.1 Los personajes simbólicos.....	62
2.4.2 Los personajes históricos como correlato del presente: la resistencia.....	64
2.4.3 Los personajes políticos contemporáneos .....	67
2.5 La resistencia de la historia.....	70
2.5.1 La historia espacializada en la hibridación escénica, la hibridación cultural: la resistencia .....	70
2.5.2 El espectador-creador.....	73
Capítulo 3. Discurso de Promoción: una glocalización del teatro posdramático .....	78
3.1 La posmodernidad y ruptura de la cadena significativa: la no fábula de la posmodernidad.....	80
3.2 La estructura espacio-temporal: el relato dinamitado, el centro descentrado .....	82
3.3 Los signos: la abundancia (fragmentación, pluralidad y heterogeneidad).....	85
3.3.1 Imágenes escénicas.....	85
3.3.2 Música .....	92

3.3.3 La performance de los personajes.....	94
3.4 La resistencia.....	96
3.4.1 La relación con el público.....	96
Conclusiones.....	100
BIBLIOGRAFÍA.....	107



## Introducción

El grupo cultural Yuyachkani intenta representar un tiempo histórico que ha ido cambiando desde 1971 (año en que el grupo se formó) hasta el presente (que llamamos posmodernidad). Así, sus últimas obras presentan estructuras en las que, a través de diferentes recursos escénicos, escenográficos y plásticos, se evidencia una fragmentación del tiempo y su dispersión en el espacio, dando como resultado una multiplicidad de presentes continuos que dificulta la articulación de discursos explicativos, propio de la posmodernidad. Sin embargo, por las características que este grupo tiene, esa representación de la espacialidad va a intentar ser neutralizada por la presentación de un discurso histórico que aparece como un sustrato latente en cada uno de estos presentes continuos.

La hipótesis anteriormente mencionada se demostrará analizando las estructuras espacio-temporales de tres obras, en función a la articulación de los signos para la reconfiguración de los relatos. Esto se hará a partir del análisis de la fractura espacio-temporal, de la representación/no representación, y de la relación de lo anterior con el público. Como se menciona en la hipótesis, estas obras son un correlato de la posmodernidad, en ese sentido presentan una visión de mundo al evidenciar características de este tiempo, lo cual le da relevancia para comprender las representaciones culturales contemporáneas. Su análisis es importante también porque la exploración de las condiciones de posibilidad de la estructura espacio-temporal se radicaliza en cada una de las obras, al mismo tiempo que las características mencionadas se instalan con mayor fuerza en nuestra cultura. Esta relación la estudiaré en los tres diferentes niveles de las obras antes mencionadas. El más importante se verá en relación a la estructura espacio-temporal, donde el tema está dinamitado y disperso en los diferentes espacios que se toman en diferentes códigos signícos. En estos espectáculos, la estructura dramática aristotélica ha sido desplazada de su calidad de centro. Al ser desplazado este centro, lo que queda es una estructura compuesta de múltiples perspectivas dispuestas en espacios heterogéneos de modo a veces simultáneo, a veces superpuesto y siempre fragmentado.

A nivel de los signos desplegados en escena, ellos abren una multiplicidad de temas que nunca son cerrados, y que nos llevan de lo micro a lo macro a través de sus diferentes estructuras. Se renuncia, con esto, a la percepción convencional de la forma (unidad, identidad propia, estructuración simétrica, coherencia formal, conmensurabilidad) para contrarrestar la

normalización que a través de las imágenes se hace de los constructos sociales y, por lo tanto, de los artísticos; apelando a la sobreabundancia de signos provenientes de distintos lenguajes artísticos, cuya unidad y coherencia está determinada por su heterogeneidad y superposición. Finalmente, Yuyachkani le devuelve al teatro su aspecto comunitario al devolverle su rol activo al espectador, desjerarquizando, así, no solo los lenguajes intervinientes en la puesta en escena, sino también, la relación con el espectador.

En este sentido, esta investigación estudia el cambio de un paradigma temporal a un paradigma espacial en el arte, particularmente en las últimas producciones del grupo cultural Yuyachkani. Cambio que no solo afecta a la estructura dramática aristotélica que determinó el canon teatral de la modernidad, sino también a cada uno de nosotros como sujetos, tanto en nuestras vidas cotidianas (relacionalidad, identidad, agencia) como en los diferentes roles que jugamos en la configuración de la cultura.

Probablemente lo más importante es que lo que pretende demostrar esta investigación no se limita a la representación de las características del mundo posmoderno en estas obras, sino que pretende mostrar cómo a través de ellas y desde su interior, estas mismas características son resignificadas, proporcionando, así, una alternativa cultural a la posmodernidad.

Para empezar a abordar el tema, me parece importante hablar de la posmodernidad. En primer lugar, por que es un aspecto fundamental de esta investigación, ya que lo que haré será aplicarla como categoría de análisis al trabajo de Yuyachkani. En segundo lugar, porque este grupo ha compartido con otros grupos latinoamericanos la utopía de un mundo más justo y mejor, característica de los grupos de la década de los setenta, que vivieron la crisis de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad que arrasó con el concepto mismo de utopía.

Ahora bien, entender los cambios filosóficos y culturales como producto de los cambios en los sistemas de producción y comunicación que estamos viviendo y su correlato en los objetos culturales que se producen, es una herramienta fundamental para la creación y conceptualización de los mismos. Por eso, voy a empezar por explicar que, a partir de la década de los sesenta, la aparición del capital multinacional y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación desembocaron, como diría Lyotard (1991), en la muerte de los relatos y las



ideologías totalizadoras, con un gran impacto en los objetos artísticos que la cultura ha producido desde entonces. Estos relatos además de legitimar ciertos saberes, partían del supuesto de que, si avanzábamos en una dirección específica, obtendríamos como recompensa una vida mejor (aún si estaban referidos a la vida después de la muerte). Así, estos relatos teleológicos direccionaban las acciones del sujeto orientándolo en la búsqueda de ese propósito que lo animaba.

Hasta antes de la posmodernidad el teatro tenía las mismas características del sujeto que encarnaba la búsqueda de un fin último. Pero, con el advenimiento de la posmodernidad este sujeto unificado se fractura, teniendo esta fractura un correlato en sus representaciones teatrales. La posmodernidad, con toda su heterogeneidad, ha construido sus propias formas hegemónicas de representación teatral (performance, multimedia, actualizaciones o reescrituras escénicas). Este hecho, está a su vez intrínsecamente relacionado con el cambio en la percepción, elaboración y respuesta del sujeto contemporáneo ante los complejos, heterogéneos y simultáneos estímulos que recibimos de la realidad.

Para el caso de este análisis, me voy a permitir desagregar algunos aspectos de la posmodernidad que, en el dominio de la realidad, aparecen simultáneos y superpuestos. En este punto, es importante mencionar que la aceleración en la dinámica del capital ha requerido de la subjetivización de ciertas necesidades creadas para que esta aceleración sea sustentable, con lo cual se han modificado estilos de vida y naturalizado determinadas producciones culturales que legitimen estas necesidades, para luego globalizarlas.

Ciertamente, esta aceleración no es en absoluto homogénea. Están, por un lado, los que poseen el capital, lo reproducen y lo hacen circular, y por otro los que consumimos las imágenes y necesidades que el mercado produce. Esta relación, en la cual no hay equidad posible, determina el obstáculo para arribar a una desjerarquización a partir de la globalización de la cultura. Esta pretendida globalización cultural solo puede entenderse a partir de lo local, por lo tanto, cada región del mundo producirá los objetos culturales a través de los cuales procese su propia relación con su particular globalización local.

Por otro lado, el bombardeo de estímulos que trajo consigo la comercialización de imágenes más que de productos nos condujo al acelerado desarrollo de nuestras capacidades perceptivas que nos pidieron a su vez alimentar nuestra percepción cada vez con más imágenes

y a más velocidad. De hecho, la imagen sirve ahora no solo para publicitar productos, sino para construir identidades e incluso para construir las realidades en que habitamos.

Las imágenes que producimos y nos producen a nosotros, son comercializadas a través de la red instantáneamente y de modo masivo, lo cual le da al tiempo un carácter heterogéneo y al sujeto un carácter fragmentado. En palabras de Žižek (1997):

El verdadero horror no está en el contenido particular que se esconde tras la universalidad del capital global, sino en el hecho de que el capital efectivamente es una maquina global anónima que sigue su curso ciegamente, sin ningún agente secreto que lo anime, el horror no es el espíritu (viviente particular) en la maquina (muerta universal), sino la maquina (universal muerta) en el corazón mismo de cada espíritu (viviente particular). (p.175)

En otras palabras, el capital ha tomado nuestra subjetividad de modo tal que nos auto impelemos a reproducirlo, a riesgo de perder nuestra capacidad para arribar al éxito en la vida, de no hacerlo. Esto sucede a partir de una sobre espacialización, una multiplicación de las imágenes, entre ellas, las nuestras, diseminadas simultáneamente en una multiplicidad de pantallas, colocando al sujeto que habita estos espacios múltiples, como productor, como producto y como consumidor de los mismos. En un libro de finales de la década de los noventa, Harvey (1998), nos dice en relación a la comprensión espacio-temporal de la posmodernidad:

Mi idea es que en estas dos últimas décadas hemos experimentado una intensa fase de comprensión espacio-temporal que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico políticas, en el equilibrio del poder de clase, así como en la vida cultural y social. (p.314)

En el caso del impacto de esa desorientación en el ámbito de los objetos culturales, ha contribuido a ampliar su condición de posibilidad al remover el tiempo como centro estructurante, particularmente al tiempo organizado en función a su duración, como lo veía Aristóteles. Hoy, gracias a la globalización y a la comunicación virtual, el tiempo se mide más por su capacidad de multiplicación para efectivizar los procesos de producción, consumo y comunicación, es decir, por su capacidad de multiplicarse en el espacio para transnacionalizar el capital.

Pero, no solo estamos viviendo la época del capital transnacional, estamos viviendo además la época de la hibridación cultural global. Después de la hibridación generada por la colonización de oriente y América latina, viene una segunda hibridación, nacida del uso masivo de los media. Lo mismo sucedió con la aparición de la imprenta que permitió por primera vez, a través de los periódicos y las novelas, la producción y consumo simultáneo de ideologías. La segunda revolución en comunicación está determinada por el internet, que, a través de productos de circulación global, masiva y simultánea, como los *memes* que inundan la red, reproduce sistemas ideológicos de modo masivo e instantáneo. La misma estructura de producción de ideologías ha cambiado al modificarse el ser humano y su sistema de codificación y de decodificación de ideas en el tiempo.

En cuanto a la dimensión espacial, podría decir que las cuentas de Facebook, por ejemplo, se han constituido en el espacio depositario de nuestra memoria, nuestra ideología, nuestras relaciones, nuestros deseos y sobre todo de nuestro simulacro, en el sentido que Boudrillard le da al término<sup>1</sup>.

Tenemos entonces el espacio de lo real y de lo virtual interactuando recíprocamente y confundándose a tal punto que el sujeto, su tiempo y su espacio quedan desarraigados de sentidos unívocos. Al respecto, Harvey citando a Jameson dice que:

Las peculiaridades espaciales del posmodernismo constituyen síntomas y expresiones de un nuevo dilema históricamente original, aquel que involucra nuestra inserción, en tanto sujetos individuales, a un conjunto multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos encuadres van desde los espacios que aún sobreviven de la vida privada burguesa, hasta alcanzar el inimaginable descentramiento del propio capital global. (En Harvey, 1998, p.351)

Así como el tiempo, el espacio ha llegado a un alto nivel de abstracción y fragmentación, lo que nos ha exigido acentuar las cualidades de cada microespacio. Hoy en día es difícil decir con certeza en qué espacio o desde qué espacio codificamos y decodificamos las ideologías, los afectos, los signos y las imágenes. Incluso las acciones humanas se han virtualizado, e interactuamos simultáneamente en el plano real y virtual, con consecuencias recíprocas y superpuestas. Espacios heterotópicos<sup>2</sup>, es decir, con funciones distintas y hasta

---

<sup>1</sup> Como la duplicación de algo que no tiene origen ni realidad: lo hiperreal.

<sup>2</sup> Foucault define estos espacios como múltiples y de composición compleja

opuestas, son los depositarios de nuestra vida social, cultural y teatral, como veremos más adelante.

Al respecto de las categorías de tiempo y espacio, ya McLuhan (1997) había profetizado: “Hoy tras más de un siglo de tecnología electrónica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta la inclusión global, aboliendo tanto el espacio como el tiempo, por lo menos en lo que respecta a nuestro planeta.”(p.24) Y en efecto, en los espectáculos que analizaré a continuación, podemos ver cómo esta profetización se materializa en los objetos culturales que se estructuran a partir de esta abolición.

Si entendemos que las modificaciones espacio-temporales en la posmodernidad han alterado nuestra propia estructura perceptiva y productora de sentido, resulta innegable la estrecha relación entre la globalización y la consiguiente hibridación cultural, así como la consecuente fragmentación espacio-temporal en el teatro.

Esta fragmentación y superposición en el teatro puede verse claramente en la hibridación de las artes usadas escénicamente, como por ejemplo en el uso de las instalaciones plásticas usadas para realizar performances y el uso de estas dentro del teatro o incluso en el uso del videoarte, o los reportajes periodísticos como estructurantes del discurso teatral; o una mezcla de todo lo anterior en diferentes conjunciones dispersas en diferentes espacios, como es el caso de los espectáculo a analizar.

Si es cierto que, el mestizaje y la globalización han generado una innegable interacción entre las diferentes culturas, y precisamente por eso, ya no se puede hablar de multiculturalidad, lo cual parte del supuesto de que las culturas al ser claramente diferenciadas son múltiples, lo mismo es cierto en el campo de la cultura y el arte. Podríamos hablar en todo caso de interculturalidad, lo cual parte de la comprensión de que vivimos en una sociedad multiétnica, pluricultural y multilingüe, lo que genera la necesidad de superar la marginación y exclusión social; en el caso del arte y el teatro, de superar los límites que vuelven excluyentes sus diferentes estructuras formales y estéticas. El correlato escénico de este enfoque social vendría a ser el teatro que producimos como consecuencia de la posmodernidad, que implica que cada uno de los lenguajes escénicos se constituyen como tales a partir del diálogo entre estos, sin la marginación o reducción de ninguno de ellos a un nivel secundario.

Ahora bien, la hibridación de las artes en la producción escénica no es la única característica necesaria para hablar de teatro posmoderno, sino también cómo esta se vuelve constitutiva de la modificación de las categorías de tiempo y espacio. El drama, aristotélicamente hablando, está en la fábula, y la fábula es una estructura temporal. Digamos, por ahora, que la fábula es a la categoría de tiempo lo que la fragmentación es a la categoría de espacio. Ahora bien, si la hibridación de las artes de la que hablaba se fragmenta en el espacio y cada uno de los espacios resultantes está estructurado a partir del tejido signico de estas hibridaciones, se dificulta la concatenación sincrónica de estos signos para elaborar a partir de ellos una fábula. Es así como las características culturales de la posmodernidad modifican a las estructuras escénicas.

Hasta aquí he explicado en qué consiste el sustrato económico de la posmodernidad y cómo sus características pasan a formar parte de las características de las estructuras escénicas contemporáneas, sin embargo, no hay consenso en la academia sobre si estamos o no viviendo un tiempo histórico más allá de la modernidad; mucho menos en el caso de América Latina.

A pesar de esto, existen algunos teóricos que afirman que, sí puede hablarse de una posmodernidad Latinoamericana, una, que nace de nuestra local manera de procesar nuestra historia. Para explicarlo, me apoyaré en primer lugar a Carlos Gadea (2016) que sostiene al respecto, en *Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina*, que, a pesar de las dudas en torno a la aplicabilidad de la categoría *posmoderno* en América Latina, debido a su procedencia occidental, lo interactivo y relacional propios de la posmodernidad permitirían su adaptación a este contexto. El autor discute que se usen algunas de sus características, como son lo heterogéneo, lo híbrido y lo fragmentado, para aducir que desde la llegada de los europeos a América Latina somos posmodernos, ya que debido a nuestro violento proceso de hibridación tenemos esas características. Sin embargo, este autor indica que sí existe una posmodernidad Latinoamericana y que el error ha consistido en no mirar la especificidad de lo posmoderno Latinoamericano en relación a la crítica a algunas características de la modernidad y a la historia de la llegada de la posmodernidad a América Latina. Gadea sostiene que los movimientos políticos, sociales y culturales de los años setenta y ochenta serían los antecesores de la posmodernidad. Según él, la dinámica político-cultural originada por el autoritarismo político y cultural de los años setenta adquiere la forma de posmodernidad en América Latina. Esto es importante porque implica pensar en la muerte de nuestros propios relatos y nuestras propias utopías. En efecto, aun si nunca accedimos a la

modernidad, sí compartimos algunos de los relatos legitimadores de los saberes de occidente, y más aún, en el proceso de legitimación de la democracia, creamos nuestras propias utopías, que se desmoronaron con el advenimiento de las dictaduras latinoamericanas, generando un clima de descreimiento en el sistema político y económico.

Por su parte, Magaly Muguercia (s/f), en su ensayo *Antropología y posmodernidad*, recurre a la pregunta central sobre si es o no posible hablar de posmodernidad en América Latina, y de ser así, cómo es posible resignificar un modelo epistemológico que históricamente ha sido relacionado a la derecha conservadora. En primer lugar, la autora plantea la dificultad de pensar en una posmodernidad de izquierda, dado que los filósofos que han abordado el asunto lo han hecho desde occidente y de un modo ajeno a las posibles soluciones a los problemas de opresión. Por otro lado, dadas las características propias de la posmodernidad, como son la pluralidad, la hibridez y la indeterminación, tienen cabida en ella las características más propiamente Latinoamericanas como son la rebeldía, la radicalidad y la subversión. Muguercia plantea como alternativa a la muerte de las utopías, llenarlas de presente, es decir, que no sean ya el lugar de la recompensa sino más bien el camino hacia ella. Y esto es lo que hace Yuyachkani en los tres montajes que analizaré a continuación, llenar sus estructuras escénicas de presentes llenos de historia, que, al ser mirados, resisten a la muerte de las utopías.

Para terminar con el asunto de la posmodernidad, cabe recordar que su hermana siamesa es la globalización, en relación a esta García Canclini (2004) en *La Globalización: Objeto Cultural no identificado*, sostiene que a través de la globalización se crea un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo, y que los procedimientos para unificar el mercado llevan consigo la unificación de las culturas, con la salvedad de que la globalización no es homogénea ya que se localiza. Más adelante añade que, en el proceso de glocalización no solo se mezcla, sino también se excluye. Visto de esta manera, pensar en una posmodernidad latinoamericana, no solo es posible, sino también necesario, ya que lo que se glocaliza son las características posmodernas y estas se arraigan en las subjetividades, de tal modo que terminamos por normalizar las exclusiones resultantes de una globalización que, al estar determinada por nuestras características sociopolíticas, económicas y culturales particulares, es más compleja y determinante. Él incide en que este procedimiento da como resultado manifestaciones artísticas que construyen metáforas sobre la experiencia local de la globalización. Y las obras que analizaré entran exactamente en esta categoría.

Si bien es cierto, como decía anteriormente, que algunos teóricos dudan o incluso niegan la existencia de una posmodernidad latinoamericana, es cierto también que desde ya hace algunos años se ha estudiado la presencia de algunas de sus características en nuestra producción teatral. Al respecto, Alfonso De Toro (1991) en *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)* hace un paralelo entre las características de la posmodernidad como: pluralismo de paradigmas concurrentes, diferencia, heterogeneidad, deconstrucción, interculturalidad e intertextualidad; y, las características del teatro posmoderno latinoamericano, como son: heterogeneidad, pluralismo, discontinuidad, perversión, subversión, deconstrucción. Por otro lado, De Toro hace un análisis de la posmodernidad en Latinoamérica, según el cual, esta adquiere particularidades al encontrarse con una sociedad con diferentes niveles de desarrollo económico, político y tecnológico, y, por lo tanto, sin modernidad, donde, sin embargo, se manifiesta como un nuevo sincretismo y disociación cultural y teatral. Y es cierto que, a pesar de que su artículo es de 1991, estas características a las cuales él hace referencia, lejos de haber desaparecido, se han arraigado más en nuestros diferentes tipos de teatro. Ciertamente no suelen aparecer todas juntas, es más, a veces aparecen en estructuras escénicas modernas, es decir, aquellas que poseen una lógica fabular aristotélica.

Uno de los libros más conocidos y estudiados es el de Beatriz Rizk (2001), que gira en torno a las características de la posmodernidad en el teatro latinoamericano y es titulado *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el umbral del siglo XXI*. En su libro, Rizk hace un repaso de las características que se le atribuyen a la posmodernidad, usando montajes latinoamericanos en los cuales estas características están inscritas, para explicarlas. De este libro caben resaltar la manera como Rizk realiza el análisis de la relación entre las características de la posmodernidad y las de algunos montajes específicos. En la introducción, la autora explica que no existe un tipo de teatro que al contener todas las características de la posmodernidad se oponga a la modernidad pero que una constante es la centralidad que se le da a las minorías en este tipo de teatro, también aquí explica que la inclusión de técnicas deconstructivistas ha creado nuevas estructuras temporales. Es importante también el análisis que hace la investigadora sobre *No me toquen ese vals*, en función a su relación con la fragmentación del discurso, apoyándose en la idea de que la verdad en el discurso está determinada no por la relación entre significante y significado sino por la relación del signo con la comunidad que lo produce, recordando que no existe verdades últimas. Esto mismo, pero de un modo cada vez más radical, sucede en los montajes motivo de esta investigación: el discurso aparece en la decodificación que el espectador realice de los signos.

Sobre el grupo Yuyachkani, se ha escrito mucho, en una primera etapa sobre la producción teatral del grupo como teatro popular, teatro de grupo, teatro de creación colectiva, teatro brechtiano, teatro antropológico y teatro político; sin embargo, no es esa primera etapa de la producción teatral del grupo la que me interesa para esta investigación, sino más bien, la etapa de tránsito de las estructuras modernas a las posmodernas, así como la posmoderna propiamente dicha. Existen, al respecto, un ensayo y un artículo a los que denominaré de pasaje, es decir que se enfocan en el tránsito que hace el grupo desde su teatro más popular y antropológico hacia un teatro que sigue discursando sobre nuestra historia, y sobre el ande peruano y los procesos migratorios, pero desde Lima y su tránsito de una etapa a otra. El trabajo más importante en este sentido está en el libro de Magaly Muguercia (2008) llamado *Teatro latinoamericano a fines del siglo XX*. En uno de sus capítulos, la autora analiza la producción teatral del grupo desde 1987, enfatizando el viraje desde su postura política rígida hacia un teatro político que, conjuntamente con otras propuestas latinoamericanas se adentraba en una mirada subjetiva; según Muguercia, este proceso puede verse en la escritura de las relaciones entre el registro político y el subjetivo, como una dramaturgia de cuerpos en el espacio. Con cuerpo, la investigadora se refiere no solo al cuerpo fisiológico, sino también al social, tanto de actores como de espectadores, cuerpos que motivados por el teatro se orientan hacia la acción y subvierten las relaciones jerárquicas. Llama la atención el hecho de que Muguercia nos habla de obras anteriores a las que estudia este trabajo, pero que, sin embargo, ya presentaban una tendencia hacia las estructuras dejerarquizantes por la relación entre los cuerpos de actores y espectadores. Esta característica será mucho más evidente en las obras que analizaré. Muguercia sostiene que lo político no es solo una cuestión de conciencia, sino que más bien, está determinado por una instancia corporal. A partir de esta relación de lo político con lo corporal, la autora hace una historización de la dramaturgia del grupo desde los años setenta hasta finales de los años noventa. Finalmente, afirma que en la dramaturgia de Yuyachkani, el cuerpo que nos había sido expropiado es reintegrado por los actores a un accionar en la historia. Yo añadiría que el cuerpo que nos había sido expropiado por el teatro de la modernidad nos está siendo devuelto con cada vez más radicalidad en sus últimos trabajos.

Peter Elmore (2006), por su parte, en un artículo publicado en la revista *Hueso Humero* llamado *Yuyachkani: el arte de la presencia*, hace una reseña crítica de lo que fue la celebración por los treinta y cinco años del grupo Yuyachkani. En dicha temporada de reposiciones



estuvieron incluidas las obras: *Antígona*, *Santiago*, *Vitrinas para un museo de la memoria* y *Sin Título*, *Técnica Mixta*, además de *Los músicos ambulantes*. Lo interesante de este artículo es que aborda tres de las obras del grupo que marcan el camino hacia la estructura espectacular motivo de mi investigación; las cuales, según el autor, tienen como característica el ser limítrofes, y privilegiar la mirada como factor narrativo. Al ser este el eje vertebrador, según explica Elmore, el trabajo se apoya en “el cuerpo de las imágenes y las imágenes del cuerpo” (p.125), aspecto que según él mismo se ve con claridad en *Hecho en el Perú*. Cabe resaltar que este es el único escrito que he encontrado donde esta obra es analizada, y, por lo tanto, mi único análisis de referencia.

En una etapa posterior, más cercana al tema de estudio de esta tesis, se ha analizado la relación del grupo con el trabajo sobre la memoria histórica, específicamente sobre la presencia de sus integrantes en las audiencias de la CVR que se desarrollaron en Ayacucho y con los temas que de ahí se derivaron, como la necesidad de empezar un proceso de reconciliación nacional. A continuación, expondré uno que me parece relevante por su cercanía con la segunda parte de mi hipótesis.

Gino Luque (2008) en su ensayo *La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en la Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*, a partir de la obra analizada, revisa la representación simbólica que, de los años de la violencia, se hacen algunos actores sociales, a partir del encuentro entre el espectador y la puesta en escena de la obra. El ensayo empieza por describir los dos cambios de perspectiva principales de la reescritura que Watanabe hace del mito griego, el cambio en el tiempo de la acción dramática y el cambio en el sujeto de enunciación. A partir de estos dos cambios, se revisa el discurso total de la obra que estaría relacionado, según el autor, con la necesidad de entierro, como olvido, perdón y finalmente, reconciliación. Continuando con su despliegue argumentativo, el autor explica que la identificación que los espectadores hacen entre la historia representada y la época de la violencia interna fue permitida por la falta de referentes contextuales. De este ensayo es particularmente interesante el concepto de posmemoria, que Luque toma de Mariane Hirsch, y que hace referencia a la memoria de eventos traumáticos que sería pasada de generación en generación, y la lectura que hace el autor en relación a la intención de la obra de generar procesos de simbolización para comprender nuestra historia. Esto mismo sucede con mucha claridad en *Sin Título: Técnica Mixta*, que parte de un conjunto de simbolizaciones de nuestra memoria colectiva, en este caso, plurales y heterogéneas de la guerra con Chile y la guerra

interna de finales del siglo pasado, como eventos traumáticos, para ser revisados y quizás así, acceder a una necesaria reconciliación.

Con respecto a los trabajos teóricos producidos en relación a la producción de este grupo, tengo que decir que no existe ninguno que haga el análisis de la relación entre ninguna de las obras del grupo y las características de la posmodernidad de modo directo. Sin embargo, sí existen investigaciones con respecto a la producción teatral del grupo a partir de 2002, en la que las características que analizaré empiezan a aparecer. En 2007, José Antonio Sánchez publica su ensayo *El teatro expandido*. Este estudio analiza, la hibridación de códigos artísticos de diferentes disciplinas en la constitución del hecho escénico. El autor sostiene que la aceptación del teatro como arte ha sido tardía y que entre esto se han dado dos tipos de reacciones opuestas, por un lado, la fácil transgresión de lo aceptado como teatral, y por otro, la cerrazón de lo que define la teatralidad. En relación a esta discusión, el autor propone una mirada al trabajo creativo del grupo Yuyachkani desde esta perspectiva. Específicamente, Sánchez revisa el trabajo del grupo a partir del acompañamiento a las audiencias de la CVR hasta sus productos teatrales. De hecho, es este acompañamiento el que da como resultado, *Sin Título, Técnica Mixta*.

Diana Taylor (2002) en su ensayo *Staging social memory: Yuyachkani*, hace una introducción muy interesante a partir de algunas de las imágenes de *Contra el viento*, una de las obras más importantes del grupo, que luego contrasta con las implicancias de la significación del nombre del grupo. Según la autora, el nombre del grupo implica una noción transitiva de la memoria, ya que Yuyachkani significa al mismo tiempo “estoy recordando” y “soy tu pensamiento”. Propone una perspectiva relacional de la estructura de la subjetividad. Ella continúa haciendo un análisis de la relación entre performance, cultura y sociedad en los países latinoamericanos y especialmente en Perú, para validar los procesos de apropiación de la cultura andina y de la memoria histórica para sus performances. Todo esto, según ella misma afirma, está relacionado con los estudios de performance, estudios Latinoamericanos y el Psicoanálisis. La autora se pregunta, ¿que se arriesga políticamente cuando se habla de conocimiento encarnado? Ella lo contrapone al conocimiento escrito, base de la epistemología occidental, y es precisamente el pensamiento occidental el que mantiene el orden jerárquico como lo conocemos. El trabajo de Yuyachkani subvierte las jerarquías, sobre todo, las jerarquías teatrales, y como ya mencioné, esto se da a múltiples niveles y cada vez con más radicalidad. La autora reseña la forma de trabajo del grupo para integrar la fiesta andina, lo

cual presupone la integración de la comunidad, generando propuestas escénicas anticoloniales, al apostar por el pensamiento colectivo. Este pensamiento colectivo es claro también en sus últimos trabajos, en los que, aunque hay menor presencia de referentes andinos, la integración de la comunidad está garantizada por las características formales de las obras.

Hasta aquí he revisado la posmodernidad y lo escrito en relación a la posmodernidad en Latinoamérica, su relación con el teatro y los análisis sobre el tránsito del grupo desde un teatro popular-antropológico hacia un teatro con características posmodernas. Lo que viene a continuación es, sin embargo, lo más importante ya que en estos ensayos se realiza un exhaustivo análisis de una de las obras que serán motivo de esta tesis: *Sin Título, técnica mixta*.

En 2014, Cynthia M. Garza publica su ensayo *Art from a fractured past: memory and truth-telling in post-Shining Path Peru, Colliding With Memory/ Grupo Cultural Yuyachkani's Sin Título, Técnica Mixta*. Este ensayo, empieza por hacer una revisión de la historia del grupo, enfatizando en la relación de su práctica escénica con la cosmovisión andina en particular y con la cultura peruana en general. A partir de ahí, Garza revisa la relación de algunas obras y performances de Yuyachkani con la época de la violencia y con la posterior memoria de esta. Finalmente, la investigadora aterriza en un análisis del trabajo del grupo a partir de *Sin Título, Técnica Mixta*, que empieza con una minuciosa descripción de la instalación en el espacio, de la cual resalta el desorden en busca de la mirada organizadora del espectador. Otra manera de decir lo mismo que dijeron algunos investigadores que acabo de mencionar, lo cual indica que es una de sus características más identificables. La descripción continúa enfatizando en la fractura de la estructura, la simultaneidad de las imágenes y la búsqueda de la organización de la memoria. Las dos primeras coinciden, usando otra nomenclatura y otros referentes teóricos, con lo que yo plantearé en mi análisis.

Por su parte, la conocida investigadora teatral Ileana Dieguez (2004) en su trabajo *Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)*, sobre *Sin Título, técnica mixta*, empieza por delimitar su concepto de liminalidad y lo restringe a lo fronterizo como configuración de múltiples estructuras transdisciplinarias donde se articulan el teatro, la performance, las artes visuales y el accionismo, y, donde habitan también los límites entre la ética y la estética. Desde esta perspectiva ella analiza la obra mencionada, como resultado y como proceso, enmarcándola además en su contexto histórico-político. El análisis de la autora se estructura desde la memoria como eje transversal a la creación del grupo

que se evidencia potentemente en este espectáculo. Para terminar, Diéguez señala que las liminalidades en que se mueve el espectáculo serían: la actuación y la no actuación, la representación y la presencia, la teatralidad y la performatividad instalacionista. Estas liminalidades, como propongo más adelante, se corresponden con la pluralidad e hibridez posmodernas, al ser las manifestaciones formales en el arte de características que atraviesan desde las estructuras económicas hasta aquellas relativas al sujeto.

Es importante mencionar también, tres trabajos del director del grupo, Miguel Rubio. Los dos primeros son libros publicados con varios años de diferencia, y el último un artículo aparecido en la revista del CELCIT en el 2005. El primer libro es *Notas sobre teatro*, publicado en 2001. En la introducción a este libro, escrita por Ramos-García, se plantea el ser artístico como portador de la consciencia colectiva y desde ahí el autor revisa el trabajo realizado por Yuyachkani hasta 1999. Más adelante, ya en el cuerpo del libro, Rubio expresa su perspectiva en relación a la función del teatro y su relación con la comunidad. En este trabajo él ofrece una mirada del proceso de transformación de sus producciones, lo cual es importante ya que ofrece una perspectiva de primera mano. El segundo libro es *El cuerpo ausente: performance político*, publicado en el año 2006. Este libro recoge la experiencia del grupo entre 2001 y 2003, y se enfoca en el cuerpo de los actores como portadores de la memoria colectiva. El libro revisa el trabajo sobre el cuerpo en varios montajes, además de reflexionar sobre el cuerpo migrante, aspecto que me parece especialmente interesante, ya que muchos de los signos presentados en las obras que estudiaré tienen su origen en la migración de la memoria a través de estos cuerpos. También es interesante la reflexión sobre la presencia del grupo en las audiencias públicas de la comisión de la verdad y reconciliación nacional, punto de partida para la creación de *Sin Título, técnica mixta*. Finalmente, en su artículo *Grupo y memoria. Viaje a la frontera*, Rubio, a partir de la reflexión sobre lo que implica crear un espectáculo al interior de un colectivo de creadores, comenta el proceso de creación de su espectáculo *Sin Título, Técnica mixta*, a partir de un espacio vacío y del intento de no aferrarse a la estructura dramática como la única que podía aportarles la estructura fuera de la cual se sentían en caos. A partir de esto, narra el proceso desde el retiro de las graderías, la creación de las instalaciones en todo el espacio, la construcción de las imágenes de los actores (Rubio cita los cuadernos de trabajo de dos de las actrices) hasta el proceso de las primeras confrontaciones públicas donde refiere, incluso, algunas de las reacciones de los espectadores.

Finalmente me parece importante mencionar cómo se ha reflexionado sobre estos espectáculos en Lima. Sobre la primera obra que analizaré, *Hecho en el Perú*, solo he encontrado la mención de Peter Elmore a la que me referí párrafos arriba, mas, en relación a *Sin Título, técnica mixta*, es mucho y muy variado lo que se ha escrito en la prensa local; sin embargo, sobre este espectáculo solo me referiré a un artículo aparecido de una revista política digital. El artículo es de Alberto Ñiquen (2015). Este artículo resalta, porque ha sido elaborado a partir de una entrevista que le hace a Rubio, el director del grupo. En él se narra el proceso de creación del espectáculo, tanto en relación a sus búsquedas estéticas, como políticas, y las expectativas del grupo con respecto a él. El segundo artículo que mencionaré es el que escribe Víctor Vich (2017) para la misma revista sobre *Discurso de promoción*, el último de los trabajos del grupo y la última obra que analizaré. Vich hace una revisión desde dos perspectivas diferentes, la temática y la estructural. Según él, *Sin Título, técnica mixta* se confronta con los problemas estructurales a nivel político y social de todo el país, al tiempo que nos alienta a no permanecer pasivos. Vich, además, relaciona el discurso que propone la obra con nuestra coyuntura política actual. A nivel estructural el autor sugiere que estaríamos frente a la obra más cosmopolita y compleja estéticamente que ha producido el grupo. Entre sus características menciona la manera como se mueve entre polaridades, lo descentrado del montaje, los elementos de la fiesta andina y la performance visual que propone esta vez el grupo.

Por otro lado, para entender la posmodernidad como categoría de análisis, es imprescindible hablar de cómo está determinada por un quiebre epistemológico. Elka Fediuk (2012), plantea que debe entenderse el teatro en tanto su práctica poética inmersa en un sistema-ambiente y siempre intrínsecamente relacionado con su discurso. Es en la unión de su discurso y su práctica poética, a través de la comunicación simbólica, que vemos su concepción del mundo. Fediuk añade que el conocimiento constituye una especie de filtro para la percepción y la experiencia, es decir, que no percibimos ni experimentamos como un recipiente vacío, sino que, nuestra percepción está determinada por nuestro conocimiento previo, desde el cual procesaremos lo percibido y experimentado para construir conocimiento nuevo. No es de extrañar entonces que conforme la manera como percibimos se ha modificado históricamente, y las experiencias que nos han nutrido se han modificado también en el tiempo, el conocimiento previo, que determinó y determina el conocimiento nuevo -que nos permite pensar una manifestación cultural dentro de la categoría de teatro- también se haya modificado. Ahora bien, ¿por qué empezar a hablar de los espectáculos a analizar a partir de su dimensión epistemológica? Por dos razones. La primera es que usaré a la posmodernidad como categoría

de análisis y la segunda es la cuestión central de que fue el discurso de la pre modernidad y de la modernidad, aquel que le puso al teatro los límites dentro los cuales le hemos permitido moverse, y de los cuales estos espectáculos escapan; y dado que estos límites han sido contruidos por nuestro discurso, es imposible no pensar cómo este tiene su origen en nuestro conocimiento que al mismo tiempo generará, a modo de bucle recursivo, nuevo conocimiento.

Hasta la modernidad, el sujeto se entendía a sí mismo como una unidad identitaria y como un ente esencialmente cognoscente cuya vida tendría, además, un sentido último. Fue gracias a esta autorrepresentación que nos colocamos a nosotros mismos como el máximo representante de la evolución de los seres vivos y a la epistemología positivista como el único medio válido para estudiar y conocer.

Este discurso mediante el cual nos autorrepresentábamos como identidad cognoscente se comunicó simbólicamente mediante diversos modos de representación, en el caso del arte, mediante prácticas poéticas, en el caso específico del teatro estas prácticas poéticas discursaron desde la estructura aristotélica y el estilo naturalista. Tanto desde la estructura aristotélica, que evidencia una visión de mundo estructurada, lógica y mensurable, como desde el estilo naturalista, que además de apelar a la verosimilitud dotando a los personajes de una psicología, pone sobre la escena a seres inexorablemente sujetos a las leyes naturales y sociales, nos autorrepresentamos de un modo coherente con ese momento histórico en el que todo parecía ordenado y dotado de sentido.

Es más, José Antonio Sánchez, en su *Teatro en el campo expandido*, artículo que mencioné párrafos arriba, explica que el teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX. Antes se hablaba de arte dramático, es decir, el del dramaturgo llevado a escena. Él explica que, en tanto medio específico, el teatro solo fue considerado arte desde que en el cambio del S.XIX al S.XX, una serie de directores escénicos se empeñaron en demandar para ellos la condición de artistas. Como dije anteriormente, Sánchez sostiene que la aceptación del teatro como arte ha sido tardía y que eso ha definido la cerrazón del concepto de teatro.

¿Qué pasa entonces en las últimas décadas, qué aparece como una necesidad en camino de generalización, la de ensanchar los límites de esta estructura y este estilo teatral? Hay un quiebre epistemológico, es decir, un cambio en la manea como nos pensamos a nosotros

mismos en relación a nuestra experiencia del espacio, del tiempo y del otro. Esta es la segunda razón y la más determinante para este abordaje.

Podemos encontrar la explicación de este quiebre epistemológico en los descubrimientos de las ciencias duras (ley de la entropía, teoría de caos, física cuántica, fractales, multiversos), o en el frenético avance de la tecnología de todo tipo, pero en especial de la tecnología de la información y la comunicación. Así mismo, el advenimiento de la globalización y los consecuentes cambios en la manera de producción, distribución y comercialización de los productos que consumimos, que aceleraron la circulación del capital (llámese posmodernidad, capitalismo avanzado, modernidad tardía, tercera fase del capitalismo, etc.) produjeron un cambio en las características del sujeto, en su manera de relacionarse con el otro y con su entorno y en su manera de conocer. Es a estas nuevas características a las que usaremos para analizar las últimas producciones del grupo cultural Yuyachkani. Sumado a todo lo anterior y como consecuencia de ello, las maneras como conocíamos en la modernidad, entro en crisis, produciéndose una crisis de credibilidad en relación a los relatos que le daban legitimidad a estos mismos conocimientos.

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. (Lyotard, 1991, p.4)

Lyotard no se refiere al héroe teatral, pero como este está sustentado en la mimesis de hombre en búsqueda del conocimiento, al estar el sujeto afectado por la escisión de la función narrativa de los metarrelatos, o de modo más individual, como diría Jameson, por la fractura de la cadena de significantes que articulaba el pasado con el presente y el futuro del sujeto, el

héroe teatral es también afectado, llegando a su desaparición. El personaje contemporáneo habita en la encrucijada que plantea Lyotard, incapaz ya, de comunicar alguna narrativa.

Lo más probable es que el origen de la fractura de la que hablé anteriormente se encuentre en la relación entre todo lo anterior, pero lo importante es más bien, como decía líneas arriba, que la noción de sujeto como unidad pensante repleta de esencia y con un discurso unificado está a tal punto debilitada que es casi imposible pensar en una estructura aristotélica que la represente. Esto debido a que la premisa básica para su existencia es la presencia de personajes con propósito y dirección claras, y si nuestra autorrepresentación está fragmentada, es plural, híbrida y esta espacializada, no podemos tener un propósito definido. Esta autorrepresentación de la que vengo hablando está, a su vez, determinada por el orden simbólico, es decir, por el lenguaje.

Fediuk, citando a Foucault en relación al pensamiento, señala que los límites de este están determinados por el lenguaje y relacionados con las experiencias que modifican el lenguaje y alteran el orden del pensamiento. Este lenguaje, en tiempos posmodernos, se sabe que está desestructurado.

En relación a la desestructuración del lenguaje, Jameson (1992) nos habla de la ruptura de la cadena significante, que desarticularía el pensamiento al dejar al sujeto sumergido en una vastedad de presentes continuos. Ya que la unión entre un sintagma y otro se desarrolla en una línea temporal, al romperse esta unión, esos presentes se dispersan en el espacio, interrumpiendo la formación del orden simbólico construido a través de la unión de los sintagmas. Este orden simbólico genera diferentes niveles de significación. Según Jameson (2012), la economía está culturizada por un colapso de estos diferentes niveles de identificación simbólica:

es decir, si la modernidad consistía en lo que Luhmann describió como una diversa, a veces gradual, diferenciación de cosas, de campos, de actividades, de experiencias, etc., reemplazando la identificación simbólica de unos niveles con otros que procedía del pensamiento tradicional o religioso, entonces la postmodernidad bien puede ser vista como un colapso (rebattement) de todos esos niveles unos con otros, en una igualmente inmensa desdiferenciación, en la cual cada uno se funde con el otro (...). (p.22)



Él plantea que la globalización es la estructura espacial de la posmodernidad, y esta es la superestructura de este tiempo. Así, nuestra dispersión globalizada, deja de ser solo una condición para convertirse en nuestra nueva ideología.

En el mismo sentido, Derrida (1994), cuando explica la deconstrucción, afirma en relación al texto que el centro está descentrado. Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, está hecho de signos, es decir, está en el nivel simbólico, por ende, toda la realidad puede ser entendida como un texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto o discurso o signo, al no estar ubicado en el centro de su estructura. Es decir, todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de su unidad estructural para poder constituirse como tal, pero que late en su fondo como posibilidad. Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las realidades removidas del discurso escénico para que pueda tener una lógica lineal. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno, no hay fábula ni protagonista y antagonista, ni conflicto que guie una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo.

Volviendo a la restitución de las posibilidades sustraídas a los términos en el proceso de determinación de su identidad y aplicándolo nuevamente al teatro, veremos que se le ha reintegrado su función ritual y comunitaria. Y finalmente esto le restituye también su condición de posibilidad, ya que desde esta perspectiva las posibilidades de *ser* del teatro se abren a lo no mimético, a la ruptura de la cuarta pared, a la ruptura de los límites entre actor y personaje y a la disolución de los límites de la fábula. Cuando esto ocurre podemos ver que también en el teatro la realidad no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y en ese sentido, los diferentes sistemas simbólicos que estructuran al teatro se deben entender desde un amplio conjunto de variantes.

En síntesis, ya sea porque se rompa la cadena significativa y nos deje en un *continuum* de presentes en el espacio, sin posibilidad de propósito en el tiempo o porque el centro del texto, que es a su vez una cadena significativa, esté descentrado y no nos permita pensarnos como unidades identitarias, estamos fragmentados, es decir que no es posible ya pensarnos como una identidad. Para Deleuze (1968):

(...) [El] primado de la identidad, cualquiera que sea la forma en que sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el mundo moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico, las identidades son sólo producidas por un efecto óptico de lo que es la diferencia y la repetición. (p.32)

Para él, la “tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia”. (p.32) no de la anulación de la diferencia.

Este asunto se complejiza cuando pensamos que esa fragmentación y superposición de fragmentos que predeterminan nuestra diferencia se da en un mundo globalizado (lo que por otro lado habría formado parte de la configuración del fracaso de la representación y por tanto de la identidad) y que en la globalización se construye un nuevo lenguaje, que superpone múltiples signos que transgreden espacios y diluyen el tiempo. Así, la representación que se da en el nivel simbólico, (cultural, artístico y teatral) también fracasa.

Se desarma, a su vez, la taxonomía que impedía cualquier condición de posibilidad de la imaginación y el pensamiento y se inaugura lo que según palabras de Foucault (1968) sería lo heteróclito:

(...) el desorden que hace centellejar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. (p.3)

Y, con la inauguración de lo heteróclito se dificulta aún más la configuración de una identidad, en tanto esta implica una diferenciación de características individuales (idénticas a sí mismas y no divididas), y por lo tanto la posibilidad de existencia de personajes, conflicto y fábula.

Estamos frente a la posmodernidad, donde cosas, sujetos, tiempos, espacios y pensamientos diversos coexisten y se superponen de modo real y virtual. Posmodernidad que porta el desencanto de una humanidad en que se suponía en camino de desarrollo. La velocidad de la innovación, la fragmentación del sujeto, la fractura del lenguaje, traen consigo un nuevo momento a la cultura, que se caracteriza por la imposibilidad de articular esos “grandes relatos legitimadores de los saberes” de los que habla Lyotard y dejarnos gravitando en torno a la pluralidad e hibridez propios de nuestro tiempo. Y, por otro lado, al globalizarse tanto las economías y el conocimiento, como las relaciones humanas, se globalizan también los microrrelatos restantes, desarticulados, a través de los cuales nos autorrepresentamos, y con esto, se globalizan las subjetividades.

Tenemos así que el pensamiento y la comunicación posmodernos son en sí mismos una fragmentación del tiempo y el espacio, que es reflejada en el espejo de la fragmentación del tiempo y el espacio que coexisten en el teatro de este tiempo.

Conocimiento y comunicación están en una permanente retroalimentación, en tanto la comunicación transmite los conocimientos, valores y cultura que constituyen una sociedad y es nuestro “ser social” el que construye la cultura, valores y conocimientos que serán comunicados. En otras palabras, la comunicación, a través del lenguaje verbal, sígnico y/o simbólico nos individua y por eso mismo nos permite relacionarnos socialmente para generar cultura, conocimiento e identidad.

Esto significa que el contexto del pensamiento es lo que dota de sentido a las prácticas artísticas (dentro de ellas la teatral) que constituyen la cultura, y es también lo que permite distinguir individuos y comunidades, al dotarlos a través de la cultura de un propósito individual y social. El contexto social que es aquel que le da sentido al pensamiento; es elaborado mediante signos y significados, a partir de los cuales se construye el discurso teatral. Entonces, a partir de la explosión de la identidad, individual y cultural, de la ruptura de la cadena significante y, por consiguiente, de la imposibilidad de estructurar los relatos

teleológicos, es que mueren también las utopías. Es aquí donde las heterotopías se instalan como espacios heterogéneos de lugares y relaciones irreductibles e imposibles de superponer. Espacios que dominan la filosofía y la comunicación posmodernas. Gianni Vattimo (1990), en *La sociedad transparente* describe la realidad como el entrecruzarse, el contaminarse de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones, que compiten entre sí y que sin coordinación central se distribuyen en los medios (p.129).

Habiendo ya establecido el contexto del ensanchamiento de los límites del concepto de teatro, vale la pena retomar a José Antonio Sánchez para explicar que es en el mismo origen tardío del teatro como arte, que habría rigidizado su definición, que radica también, la facilidad con que sus límites se han expandido. Si a esto le sumamos la posmodernidad y la globalización (que es la otra cara de la misma moneda) es comprensible cómo los teatristas han salido del centro, o sea del drama, para situarse en los bordes. Entonces, aquí vale la pena preguntarse ¿qué es teatro?

Según Sánchez, el teatro como estamos acostumbrados a definirlo depende de la aceptación de una realidad paralela a la realidad sobre la que no hay posibilidad de modificación y de la aceptación de que los personajes existen por cuenta propia. Como podemos observar, esto plantea claramente la relación jerárquica de los elementos teatrales, su posibilidad depende de la renuncia a la acción por parte del espectador, pero también, a la renuncia a la idea de unidad y propósito, como decía anteriormente. Con estos conceptos cuestionados en la posmodernidad, ¿Cómo conceptualizamos el teatro ahora? ¿De qué teatro hablamos?

Según Patrice Pavis (2017), este cuestionamiento nos ubicaría en la última fase del teatro, de la cultura y de lo social, ante la ausencia de un sentido único a ser develado por el espectador. La puesta en escena (de un drama previamente escrito) podría desaparecer, pero el teatro no, lo intercultural, lo transdisciplinar, lo posmoderno y lo posdramático no la necesitan más porque el intercambio cultural no requiere intermediario. La performance, ante esta realidad, es la que según Pavis, podría convertirse en su relevo, una puesta en escena aumentada, que incluye lo real y toma de otras artes y tecnologías.

Para terminar esta introducción, traeré a Dieguez (2004) y su investigación sobre escenarios liminales, en el que afirma que:

No sería nada nuevo sostener hoy que las taxonomías y definiciones cerradas hace rato dejaron de corresponder a un arte que traspasa las fronteras de género y se alimenta de las hibridaciones; pero sí es un punto de vista que necesita sostenerse en el ámbito de los estudios teóricos donde desde los años ochenta se viene hablando de la representación como esfera del dislocamiento y donde sin embargo, todavía se desarrollan estudios académicos que siguen observando al teatro como un sistema semiótico cerrado. (p.1)

Este trabajo es, justamente, un intento de aproximar la teoría sobre la práctica teatral, a la teoría del pensamiento y la cultura, para entender, por qué y cómo, se está construyendo un nuevo tipo de teatralidad.

Para esto, abordare estas tres obras del grupo Cultural Yuyachkani como el correlato de la posmodernidad, identificando, para hacerlo, sus características comunes, para entender de qué manera se ve esto en las mencionadas obras. La primera obra en analizar será *Hecho en el Perú*, del año 2001, como primer intento de descomponer la fábula y distribuir los cuadros escénicos en el espacio. Además, esta obra es la primera en la que la hibridación de la que somos producto, en tanto migrantes globalizados, se hace visible a través de cómo los signos transdisciplinarios son desplegados en la escena. A partir de este espectáculo, Yuyachkani cambia la perspectiva del espectador, que ya no está más sentado, sino que sigue un recorrido determinado por la sucesión de espacios contiguos, en los que cada actor es una instalación de arte vivo en sí misma. Abordaré este capítulo desde tres perspectivas diferentes, todas en función al uso del espacio; la relación tempo-espacial, donde se verá la diseminación de la fábula, las microhistorias de la historia y el tiempo espacializado en cada uno de los microespacios de representación. Seguidamente, analizaré el uso de los signos en los micro y macroespacios y su relación con la representación/no representación. En el segundo capítulo, sobre *Sin Título, técnica mixta*, más radical que la anterior en los aspectos que serán motivo de análisis, Yuyachkani continúa el camino de exploración abierto con *Hecho en el Perú*, incluso podemos ver en *Sin Título, técnica mixta*, algunas imágenes que son una continuidad y un desarrollo (en algunos casos grupal) de las realizadas por los actores en el espectáculo anterior. Se seguirá, por lo tanto, el mismo esquema anterior para analizar además la progresión de esta propuesta de estructura escénica. En esta obra, por ejemplo, la mirada del espectador ya no está guiada por la ubicación de los cuadros, sino que estos están desplegados en el espacio. Pero la tensión dramática sigue apoyándose en la relación de los cuerpos con los signos provenientes

de las distintas disciplinas que articulan el discurso, esta vez, con un correlato a nivel espacial macro. En la primera parte de este capítulo se analizará la relación tempo-espacial y cómo a partir de las microhistorias que atraviesan el espacio de los espectadores se articula simbólicamente la historia del Perú desde la guerra del Pacífico hasta la primera década del 2000. En una segunda parte, veré el uso de los signos como articuladores del tiempo en tanto memoria en los micro y macroespacios. Y para cerrar, la relación del público con el espacio/tiempo donde este pasa de ser espectador a ser participante. En el tercer y último capítulo que será sobre *Discurso de Promoción*, última obra del grupo, estudiaré cómo la exploración de las condiciones de posibilidad de la estructura espacio-temporal es cada vez más radical. De la misma manera, la relación entre las diversas disciplinas artísticas en distintos estilos dinamita la noción de unidad y jerarquía. Esta relación será estudiada en los tres diferentes niveles de la obra antes mencionados. Aquí veré cómo el tema está, otra vez, diseminado en los diferentes espacios que se toman en diferentes códigos; pero a diferencia del espectáculo anterior es la creación de los diferentes espacios de representación la que determina las diferentes ubicaciones del público y sus desplazamientos. Otra diferencia es que la tempo/espacialidad simbólica se ensancha y se contrae, llevándonos de lo local a lo global, para regresarnos a lo local desde diferentes perspectivas. En lo relativo al análisis del uso de los signos, ellos nos abren una multiplicidad de temas que nos llevan también de lo micro a lo macro a través de toda la estructura, signos provenientes de diferentes disciplinas y estilos y cuya unidad y coherencia está determinada por su heterogeneidad y superposición. Otra de las características que esta obra comparte con las anteriores consiste en devolverle al teatro su aspecto de comunidad, al devolverle su rol activo al espectador, desjerarquizando así su relación con él. En este sentido se retoma el aspecto ritual del teatro.

## **Capítulo 1. Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria: hacia un nuevo reparto de lo sensible**

El grupo cultural Yuyachkani se formó en 1971 y desde entonces ha sido conocido, sobre todo, por su teatro político con obras tales como *Puño de Cobre* o *Allpa Rayku*, en las que ponía en escena personajes marginales, en tanto excluidos, tanto del interior del país como de la ciudad. Personajes pobres y sin mayor representación en el teatro que se montaba en las salas del circuito oficial de la ciudad. Ha sido, también, conocido por obras como *Contra el Viento* y *Encuentro de Zorros*, en las que personajes del interior del país y personajes del imaginario mítico religioso de las diferentes zonas del Perú cohabitaban universos en conflicto en busca de la reconciliación; o como *Hasta cuando corazón*, o *Serenata*, que presentaban más bien los conflictos de personajes de las zonas marginales de la ciudad. Lo mismo sucedía con las obras de reparto breve, como *No me Toquen ese Vals* o *Adiós Ayacucho*, en los que una vez más se ponían sobre la escena personajes sin representación. Y no solo es el caso de estas obras, mencionadas al azar, sino de todos sus espectáculos, aún aquellos que no han sido dirigidos por Rubio como *La Primera Cena*, que presenta una historia aparentemente cotidiana donde se presenta a tres amigas que se reúnen a celebrar el inicio del nuevo siglo, pero que, por debajo, nos cuenta la historia de la época de la violencia desde sus perspectivas, que como las del ciudadano común no es tomada en cuenta.

Otra característica de sus espectáculos previos al 2000, (a excepción de *No me Toquen ese Vals*), es la presencia una unidad temática, estética y discursiva, organizada en un tiempo sincrónico. Es decir que, a pesar de ser revolucionarios en cuanto los temas y los enfoques con que se trataban e incluso, en cuanto al tipo de personajes a través de los cuales se narraba, estructuralmente todavía poseían los rasgos del drama moderno heredado de occidente, con personajes que hacían avanzar una historia originada en un conflicto a través del diálogo, porque si bien incluían la música, la danza, las artes marciales, la manipulación de objetos, etc., el drama, aristotélicamente hablando, seguía siendo el centro.

Pero estas no son las únicas características que comparten los espectáculos del grupo, previos a los que analizaré a continuación. Cada uno de ellos tiene relación con el nombre del grupo que, como ellos mismos indican, es una voz quechua para decir *Estoy pensando, estoy recordando*, y efectivamente, cada espectáculo es un acto de memoria reflexiva sobre

diferentes momentos de la historia del país, más o menos lejana, más o menos dolorosa, más o menos social. Cada uno de ellos era la representación de una tragedia social o individual, histórica o contemporánea, pero que siempre discursaba desde el drama (estructuralmente hablando).

La hipótesis que pretende demostrar este capítulo es que, a partir de *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*, el grupo cultural Yuyachkani, pasa de la tragedia dramática a la posdramática, presentando personajes con una fractura al interior de los ellos mismos como personajes y en el límite, que se desdibuja, entre los personajes y los actores, poniendo así en el terreno de juego una serie de características propias de la posmodernidad, a las cuales se resiste a partir de la autoconsciencia del nuevo reparto de lo sensible que el espectáculo propone.

Este capítulo, estará dividido en cinco subcapítulos que nos ayudarán a organizar la manera como sucede este tránsito.

### **1.1 La tragedia posdramática: del drama al acontecimiento**

Lo que sucede del 2000 en adelante es que esa estructura empieza a fisurarse y por los intersticios empiezan a aparecer características de la tragedia predramática o posdramática; ya que tragedia hubo siempre en el teatro, en el sentido que Lehmann (2017), le atribuye:

Aunque la tragedia está vinculada de manera indisoluble con el teatro, de ninguna forma lo está con el teatro dramático. La tragedia existe como la articulación de una experiencia trágica en aleaciones de lo más variadas con formas muy distintas de teatralidad (...) Como experiencia, está estrictamente ligada a una realidad performática, a un teatro (no a un drama) de la tragedia. (p.21)

A partir de esto, se podría inferir que Yuyachkani empieza un proceso de desdramatización de la tragedia y se adentra en la exploración de lo performático como unidad mínima de esta. Así, lo que vemos en *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*, espectáculo estrenado en 2001, son una serie de performances adyacentes, como el nombre del espectáculo lo indica, a modo de vitrinas que exhiben distintos fragmentos de nuestra realidad corporeizados en personajes, por un lado, metonímicos, y por otro lado autorreferenciales.



Según Lehmann, la tragedia no se restringe a la representación, sino que puede ser gesto, perspectiva o elucidación de la vida. Lo que se experimenta en *Hecho en el Perú* es una mezcla de estas cosas. Por el lado de la representación, la obra cumple con una de las características principales de la tragedia, la interrupción. Recordemos que la tragedia tiene su origen en la interrupción de un orden decretado por los dioses, es esa interrupción la que se presenta en la tragedia contemporánea como transgresión, afectando con esto, todo aquello que podía funcionar como centro en el teatro dramático:

(...) si tenemos razón al ubicar lo trágico en un gesto transgresor, entonces esta transgresión en tiempos de una deconstrucción del teatro de la representación, también afecta particularmente a la pregunta de si una transgresión se debe buscar aún en el ámbito de lo (únicamente) representado o si más bien afecta los mecanismos de la representación, del propio teatro, de su forma y su práctica. (Lehmann, 2017, p.23)

Por el lado de la tragedia como perspectiva o visión de mundo, se podría decir que aparece a partir de los aspectos comunes que vemos en cada vitrina. Hay en ellas dolor, soledad, desencanto, presentes como resquebrajamientos, fisuras, interrupciones de *otro* estado, al que sin embargo ya no se pretende volver, haciendo que las secuencias realizadas por cada personaje al interior de su vitrina se repitan incesantemente, exhibiéndose ante decenas o cientos de espectadores que van de vitrina en vitrina, deteniéndose libremente en algunas de ellas o pasando rápidamente ante otras. Y, paradójicamente, al volver sobre sí mismas, estas secuencias interrumpirán su propia condición estética, al dejarnos ver que no están contándonos una historia, sino que son ellos mismos los que al exhibirse nos exhiben, pasando así, como diría Lehmann, de la cesura intraestética a una cesura de lo estético. Es por estas cesuras por donde asoma la visión trágica de la realidad, desde la realidad misma. Es por esta condición que *Hecho en el Perú* no calza dentro de la categoría de teatro, pero tampoco dentro de la performance, sino que más bien habita un espacio intermedio, híbrido, como cada uno de los espacios que habitan nuestras culturas.

Cuando entramos al espacio donde están instaladas estas vitrinas, nos recibe un letrero de neón que dice “*Open*”, así, en inglés, como en las tiendas de países occidentales, lo cual ya es un indicio de lo que vamos a observar; una serie de vitrinas contiguas en un espacio que no está convencionalmente destinado al teatro, pero que durante un lapso de tiempo nos permitirá atestiguar lo que ofrecemos de nosotros mismos, lo que ponemos en vitrinas para ofrecerle al

mundo, lo que ponemos en venta. A continuación, nos adentramos en un espacio donde se respira noche, música y fiesta, de aquellas que vemos en los barrios marginales de Lima, en clubes provinciales o en las explanadas urbanas de la periferia, con luces de neón tanto vistiendo el lugar, como delimitando las vitrinas cuya vida estamos a punto de compartir por un momento. No estamos ante una representación, sino frente a un acontecimiento, en el sentido de irrupción que quiebra el devenir de lo esperado. Según Dubatti (2016):

El teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que es conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede a la estructura de los signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reductible al lenguaje. (p.28)

Como decía, este es el primer espectáculo del grupo que decide deliberadamente no contar una historia, sino solamente ser, suceder. Dice Camargo (2010) sobre el acontecimiento que: “(...) no es detectable usando las reglas de conocimiento establecidas dentro de una situación, precisamente porque él –el acontecimiento– es en cuanto inaugura su propio régimen de verdad” (p.5). Así, lo que sucede en este momento de la producción escénica del grupo es acontecimiento puro, en tanto no tiene precedente, sino que más bien, inaugura un nuevo régimen de verdad, y con él, se constituye como condición de posibilidad para los espectáculos posteriores.

## **1.2 El teatro postdramático: un nuevo reparto de lo sensible**

Las estructuras teatrales predominantes en la época en que aparece este espectáculo eran las miméticas, que, aunque ya escasas en otras artes, como la danza o la pintura, seguían siendo hegemónicas en el teatro que se ofrecía en las salas limeñas. Quizás por el origen tardío de la idea del teatro como arte, como sugiere José A. Sánchez, o por lo costoso de la realización de los espectáculos teatrales, como hipotetiza Lehmann, el teatro fue el último en sumarse a lo que Danto (1999) llamaría el “fin del arte”. Aparece según Danto, después del fin del arte, lo que él llamara arte poshistórico, que no es otra cosa que la apropiación-transformación de obras del pasado para ser resignificadas a través de un proceso transestético. Este proceso implicaría en sí mismo una suerte de hibridación intertextual, a la cual le sucedieron muchas otras a lo largo de las últimas décadas, hasta llegar a convertirse, la hibridación misma, en discurso

político desde sus estructuras, que interrumpieron lo que parecía ser, el devenir natural del arte. Rancière (2009) sugiere que:

La multiplicación de los discursos que denuncian las crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficiente que el terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia. (p.5-6)

Y en efecto, las estructuras escénicas de los espectáculos del grupo a partir de la irrupción de esta estructura dentro del universo de espectáculos que ellos habían estado generando, provocó una *otra* manera de pensar el teatro político y el teatro mismo. El mismo Rancière diría del arte y de su teoría estética que había que:

(...) elaborar el sentido mismo de lo que el término estética designa: no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento. Definir las articulaciones de este régimen estético de las artes, los posibles que éstas determinan y sus modos de transformación (...). (p.7)

Este es el primer espectáculo del grupo donde no hay escenario ni butacas. Este simple punto de partida implica *otro* reparto de lo sensible, porque la mirada del espectador no está direccionada. Si pensamos que una de las características que se le ha atribuido a lo teatral, es la de organizar la mirada del otro, esta estructura le devuelve al espectador la posibilidad de organizar su propia mirada, recuperando para sí, la posibilidad de redefinir lo común y lo exclusivo, ya que a partir de este hecho escénico el espectador, o más bien, el participante, va a poder decidir su modo de participación en el acontecimiento, al decidir los tiempos y espacios de su participación.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes exclusivas. Esa repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte de este reparto. (Rancière, p.9)

Es entonces este otro reparto de lo sensible lo que hace de esta estructura teatral una estructura política, un acontecimiento revolucionario. Según Rancière, la revolución estética tiene como consecuencia la difuminación de las fronteras entre la ficción y la historia de modo tal que la historia se vuelve visible para sí misma, a través de la materialización de los discursos. Y esto es lo que sucede con *Hecho en el Perú*, una materialización sígnica de los discursos en una reconfiguración de lo que entendemos como lo teatral en un abierto desacuerdo con el teatro mimético hegemónico.

Al respecto, Lepecki (2006) nos dice: “Pero si el final de la representación sigue siendo un proyecto político y estético interminable, la exploración de sus medios sigue siendo una necesidad, dada la dependencia de la representación respecto de las formas hegemónicas de sometimiento” (p.93). Lo que este espectáculo pone ante nosotros es una estructura escénica no aristotélica que despliega en escena la heterogeneidad, fragmentación y polivocidad de nuestra cultura, que no tiene como centro la mimesis de nuestra realidad, sino que más bien expone en el terreno de juego nuestro carácter no unitario:

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es desdoblada y ahuecada por la negación, Esta representación, cuya estructura se imprime, no solamente en el arte sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa pues algo más que un tipo particular de construcción teatral. (Derrida, 1969, p.8)

En ese mismo sentido, muchos teóricos contemporáneos —a los que nos referiremos más adelante— hablan del fin de la historia o de la fábula, con el consecuente fin de la mimesis. Habría que tomar en cuenta que hay un correlato entre la posmodernidad —con su fin de los relatos legitimadores de la historia—, la globalización, como era de la información (ambas, categorías que, como ya he mencionado, definen nuestro tiempo) y el cambio en las estructuras representativas miméticas del arte. Lehmann, en su teatro posdramático nos dice de las estructuras miméticas que:

El teatro tenía la pretensión de ser una forma de verdad, entendida como verdad artística en el sentido de que, como realidad mental, no estaba afectada en absoluto por su carácter ilusorio.

De este modo, el hecho de que la escena crease ilusiones –es decir, que perteneciera al reino del engaño- funcionó como el modo de verdad que el teatro buscaba. (p.184-85)

Frente a este tipo de estructura escénica mimética aparece en Europa el teatro posdramático. Ahora bien, algunas de las características de *Hecho en el Perú* –que estamos a punto de explicar- se corresponden con las características que Lehmann le atribuye a este tipo de teatro, con la diferencia de que adquieren un carácter local al ser coherentes con la cultura de nuestro país. Las características a las que nos referimos podrían sintetizarse en: parataxis, simultaneidad, juego con la densidad de los signos, dramaturgia visual, preponderancia de la corporalidad, irrupción de lo real y el acontecimiento o experiencia como acto fundamentalmente teatral.

Si entendemos que el teatro posdramático es un correlato de la posmodernidad, que tiene también entre sus características la fragmentación, la simultaneidad y la densidad de los signos y, de otro lado, que otra de las características de este tiempo es la globalización, y que esta, lejos de globalizar solamente los procesos de producción y distribución de mercancías, globaliza también, a través de la globalización de sus características constitutivas, nuestras subjetividades, es claro que sería pretencioso pensar que nuestra cultura permanecería exenta de los cambios que esta estructura económico-político-social ha determinado.

En relación a la manera concreta como el fenómeno de la globalización afecta los diferentes aspectos de la cultura mundial con sus respectivas particularidades, Patrice Pavis usa el término glocalización<sup>3</sup>, que en buena cuenta se definiría como un proceso de hibridación o de negociaciones, entre lo que llega y las estructuras propias del lugar donde esto que llega es acogido. Esta relación, según el teórico teatral francés, estaría definida por la relación del arte con el mercado. Sin embargo, lo que plantea este trabajo de investigación, es que no solo los modos de producción y sus objetos se glocalizan, sino también, y, sobre todo, las estructuras constitutivas de estos objetos.

Estas características, que como ya mencioné, son la fragmentación, la heterogeneidad, la hibridación, etc., se están convirtiendo cada vez más radicalmente en las características

---

<sup>3</sup> En su diccionario de la performance y del teatro contemporáneo (2016), Patrice Pavis explica cómo la globalización de las industrias culturales sepulta, a menudo, el teatro fruto de la investigación y contrapone a la glocalización como alternativa para la cultura.

constitutivas de los objetos producidos por las diferentes artes. Lepecki (2006), con respecto al movimiento de la “no danza” se pregunta: “¿Cómo puede una exploración de las condiciones de posibilidad de la coreografía revelar su participación en la producción de subjetividad en el espacio de representación?” (p.98). Una probable respuesta a esta pregunta por demás aplicable a las estructuras escénico teatrales, es que esto es posible a través de la fractura de las estructuras miméticas de representación, y una respuesta práctica es la que da el grupo cultural Yuyachkani con la estructura de este montaje.

### **1.3 La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización**

Desde que entramos a la sala, nos vemos ubicados en una suerte de centro comercial, que si bien, por algunas de las frases en inglés en sus letreros luminosos, podría parecer occidental, por el contenido de cada una de las vitrinas parece, más bien, un centro comercial marginal, o un mercado en medio de una zona urbana por donde podemos desplazarnos a voluntad, yendo de una vitrina a otra (que tienen una relación de contigüidad) según cada una de ellas resuene con cada uno de nosotros. De esta manera, nos encontramos frente a otro tipo de dispositivo teatral, que requiere de una disposición no convencional del espacio. Esto es importante ya que implica una primera fractura, la nuestra en calidad de espectadores. Así, aparece una primera subversión del tiempo teatral; que ya no se duplica, en tanto no existen más el tiempo *real* (el de los espectadores) y el tiempo de la ficción. Durante un periodo de tiempo compartiremos un hecho escénico, no lo *espectaremos*, ya que para esto sería necesario estar frente a la ficción de una realidad posible, observando desde nuestras butacas un universo con una lógica propia pero verosímil, dentro de la cual no nos estaría permitido intervenir, ya que estaría determinada (como en el teatro moderno) por una línea temporal paralela a la nuestra. En esta estructura sí podemos intervenir, al no haber una duplicidad de tiempos, necesariamente compartimos el tiempo del acontecimiento, posibilitando nuestra participación creadora en la articulación de la historia y es esta posibilidad, la que fragmenta, la noción de espectador.

Al entrar al espacio, el espectador no se sienta en ningún momento a *espectar otra* realidad. Las distintas vitrinas que se suceden la una a la otra, exigen de él mover el cuerpo y

el pensamiento para captar e integrar fragmentos de nuestra historia sintetizados en la narrativa de algunos de nuestros personajes culturales más emblemáticos, sin conexión aparente entre ellos, esta es la segunda fractura. En otras palabras, *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* posee una estructura sin fábula, dado que la fábula se organiza en el tiempo, como una sucesión de eventos con un principio desarrollo y final determinados por un conflicto entre los personajes, conflicto que es imposible al estar los personajes, como en vitrinas de un centro comercial urbano marginal, habitando universos paralelos.

Estas vitrinas poseen en su interior, a modo de base estructurante, una naturaleza híbrida; tanto por las diferentes texturas y objetos, como por su sonoridad y por las diferentes herramientas actorales a las que recurren, y es en este sentido interdisciplinaria, escapando así a las fronteras donde el concepto de teatro se encerró para diferenciarse de las demás artes y ganar legitimidad. Con lo cual, la idea misma de teatro se fragmenta y se expande, ya que no depende más de personajes en conflicto que determinen una historia verosímil con principio, desarrollo y desenlace. Para esto, evidentemente, tiene que romper sus límites en una macro fractura que envuelve a las anteriores, al haber fracturado el concepto de público, de espacio, e incluso de fábula, que funcionaba como centro cohesionador de la estructura teatral. En términos deconstructivos, el concepto mismo de teatro se fractura construyendo para sí mismo sus propias condiciones de posibilidad o incluso redefiniendo lo que para el teatro es posible.

#### **1.4 Los personajes y sus signos**

Cada una de las vitrinas que componen *Hecho en el Perú*, es habitada por un personaje circundado por objetos con una alta carga simbólica. Esos objetos determinan al personaje que rodean, lo estructuran desde sus fundamentos y lo definen. Es decir que, los signos en este hecho escénico les dan a los personajes una suerte de arraigo en un espacio y tiempo históricos, además de cierta intencionalidad a nivel comunicativo. Y, sin embargo, hay otros dos aspectos de estos mismos personajes. Por un lado, no son caracteres, sino que más bien, son personajes metonímicos, es decir, no dependen para su existencia de una psicología particular; que, a su vez, estaría definida por una historia personal, objetivos individuales y características de conducta coherente con estos. Estos personajes, a la vez que son ellos mismos, son una simbolización de un grupo social. Las características que los definen son aquellas comunes al

grupo al que representan. Por otro lado, hay en ellos elementos de autoficcionalización. Los actores no construyen la metonimia de un grupo social cualquiera, sino de aquel al que pertenecen.

En una de las vitrinas vemos a una mujer de negro con la cara cubierta con una tela roja y una jarra blanca en la mano, que inevitablemente nos refiere a la bandera del Perú, a la patria. El espacio que habita es austero. En el vemos velas de colores, una banca, un cactus sobre el piso, dos altares rojos de santería o brujería, un mapa del Perú, también rojo, en el piso, y sobre la pared del fondo vemos la imagen de una mano que tiene en la palma una herida abierta: la palma de Cristo. Estamos frente al sincretismo de la religiosidad peruana con los rituales religiosos prehispánicos, lo que implica una reconfiguración de los símbolos cristianos o católicos a partir de los de la religiosidad de nuestras culturas originarias, pero que, en este caso, está también hibridada con la coyuntura sociopolítica nacional. Esto se ve con claridad cuando la mujer intenta ponerse varios rosarios juntos, mientras baila y sobre la palma/herida se proyecta la imagen de monseñor Cipriani, después de lo cual la mujer se lava los pies con huayruros. Durante todo este tiempo ha estado contando, pero luego, al quitarse la ropa que cubre la parte superior del cuerpo, canta, sentidamente, una canción religiosa que dice: aplaca tu ira señor, aplaca tu ira. La mujer se descubre el rostro y de pronto abre los ojos, puede ver: el señor ha aplacado su ira.

Es todo lo que sabemos de este personaje. Al igual que aquellos que habitan las otras vitrinas, el personaje no tiene antagonista. Si acaso, este podría ser la realidad que habita, no determinada por otro personaje con objetivos opuestos. Así, a partir de *Hecho en el Perú*, en los espectáculos que producirá el grupo van dejando de lado los personajes con características modernas y empiezan a aparecer los personajes fragmentados o de quienes solo vemos fragmentos de acciones o movimientos, textos aparentemente inconexos, como los números, sonidos o composiciones de imágenes a partir de los objetos. Es decir, personajes posmodernos. Lyotard (1991) dice en relación a esto que:

La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. (p.4)



Los personajes que aparecen en el espacio de representación son además de personajes metonímicos, personajes anónimos, cotidianos. Así, no estamos atestiguando una historia en particular, sino muchas historias comunes; lo cual posibilita una lectura más trágica, en tanto no hablamos más del sufrimiento individual, sino del colectivo. Colectivo del cual también nosotros somos parte. Dice Rancière (2009) que: “Es porque el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte que su registro puede ser arte. Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes” (p. 38). Curiosamente es la búsqueda de la recuperación de la memoria social la que Yuyachkani recupera para los anónimos. La voz y la presencia. Digo curiosamente porque la historia nos ha acostumbrado a recordar a aquellos cuyos actos se volvieron memorables por ser únicos. Aquí no. A partir de aquí, se nos permite conocer el otro lado de la historia, la de los sujetos cotidianos, anónimos y sin representación, pero que sin embargo son los que nos representan y son, además, portadores de una belleza específica.

En la segunda vitrina vemos a un hombre con ropa andina rodeado de costales con iconografía híbrida de marcas de cerveza y equipos de fútbol peruano. Rodeado, además, de todo tipo de productos peruanos: botellas de pisco, papas nativas, chocolates de la marca “Sublime”, artesanía de diferentes departamentos del país, iconografía religiosa tales como estampitas, cuadros, medallas. Sobre él, vemos un letrero, también de neón, el cual lo sitúa como un peruano en el extranjero. El hombre ofrece estos productos, como si estuviera en un puesto de feria, para finalizar sacándose la camisa y enseñando debajo de ella un polo que dice “soy peruano y qué, carajo”. En él vemos el desarraigo al mismo tiempo que lo acompañamos en su búsqueda de arraigo. Rancière (2009), menciona que: “La revolución estética trastorna las cosas: el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido” (p.47). Y más adelante, añade que “Lo real debe ser ficcionado para ser pensado” (p.48). Lo que vemos en esta vitrina es la ficcionalización de una conducta común de un gran porcentaje de los peruanos que migraron como producto de la pobreza, de la violencia, de la promesa del éxito, o de la combinación de todo lo anterior. Ponerlo en una vitrina, exhibirlo, poetizarlo, nos confronta con algo que habíamos naturalizado, y que, por lo tanto, dejó de ser importante o doloroso. Pero el desarraigo es doloroso y las promesas de éxito, frustradas, también. En ese sentido, teatralizar lo real es un acto potente contra la desidia y la inercia, y, por lo tanto, ha sido una herramienta fundamental que ha explotado Yuyachkani en sus últimos espectáculos.

En otra vitrina, una mujer con falda huancaína, polerón ciudadano y casco de minero tiene en las manos una caja para depositar en ella ayuda humanitaria. Su rostro es una bandera blanca y roja a causa de la pintura que la cubre, otra bandera del Perú. Su espacio está determinado por ropas de diferente tipo sobre las paredes, como en un puesto de mercado, y sacos que al parecer contienen más de estas. Ella enciende una antorcha que sostiene en una mano, mientras que en la otra toma una sartén. Lo que aquí está en exhibición, al mismo tiempo, es la lucha de los mineros, específicamente de las mujeres, aquellas que en señal de protesta caminan desde sus lugares de origen hasta la capital. Familias enteras cuya supervivencia depende de esta actividad. En la década de los ochenta, estas solían llegar en grandes grupos para acampar en plazas y parques, mientras sus demandas eran atendidas o no. Parte de estas luchas las podemos ver en el video que se proyecta sobre la pared en la que se exhibe la ropa. Ella se desviste y bajo sus atavíos aparece la ropa negra de trabajo de la actriz. Se pone uno de los costales de ropa a la espalda y continúa su marcha.

Hasta aquí, se puede ver, como dice el título de la obra, que lo que tenemos delante son eso: vitrinas para la memoria. En cada una de ellas vemos un fragmento de nuestra memoria social. Cada una de ellas es un universo en sí misma, que, si bien es cierto, es necesario leer en conjunto -para acercarnos a la complejidad de lo que somos- no se relacionan entre ellas, impidiendo así la configuración de lo que entendíamos como teatro. Esto es importante, porque sucedió cuando este siglo apenas comenzaba y nos pensábamos intocables por una posmodernidad que solo podían vivir las sociedades que habían llegado al punto más alto de la modernidad. Aquí en Lima, Perú, el teatro como lo conocíamos empezaba a morir. “En parte el «fin del arte» significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite -una muralla- es excluyente (...)” (Danto, 1999, p.31). El fin del teatro como lo conocíamos, entonces, empieza cuando se legitima este espectáculo como teatral.

En la vitrina siguiente Vladimiro Montesinos nos mira sentado desde una cama. Al fondo, una pared con fotografías. El coloca entre las frazadas de su cama a un maniquí de mujer y parado al otro lado amenaza con el dedo a los espectadores, mientras habla por teléfono, haciéndole escuchar partes de esa “llamada” al maniquí. Luego saca una cámara fotográfica y le toma fotos, fotos que presumiblemente terminarán siendo exhibidas en su pared. Esta es la vitrina de la corrupción del poder. A continuación, se quita los tirantes y abre su maletín, y teléfono en mano, sigue amenazando a los espectadores. Finalmente se desviste y se acuesta.

Ante estas imágenes, es imposible no recordar las interceptaciones telefónicas, los sobornos, las amenazas, los chantajes y todos los actos de corrupción que fueron develados a propósito de este personaje de nuestra política. Pero, a pesar de ser un personaje tan emblemático, el tampoco es él mismo, si no, la representación de todos los políticos corruptos de nuestra historia, que son incontables.

La siguiente vitrina le corresponde a la madre patria, que, en un espacio, que emula un camerino de teatro, con pelucas y vestuarios varios; se anuncia a sí misma como el “noticiero de la madre patria, que siempre dice la verdad”. Sin embargo, esa honesta madre patria con traje blanquirojo, se traviste como japonesa cantante de varieté. Aquí, la referencia al fujimorismo es bastante clara, y el hecho de que luego se debele como una actriz que performa diferentes personajes tampoco es casualidad. Todos estos personajes son reflejo de nuestra pluralidad e hibridez. En otras palabras, somos nosotros los que estamos en escena exhibiendo la diferente materia de la que estamos compuestos y los múltiples roles que jugamos en la formación de nuestra cultura.

La aparición de las masas en la escena de la historia o en las “nuevas” imágenes no es, en primer término, el vínculo entre la época de las masas y aquella de la ciencia y la técnica. La lógica estética es un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres, de las sociedades. (Rancière, 2009, p. 41)

Rancière no habla específicamente del teatro, pero bien podrían aplicarse sus palabras al estilo formal que está construyendo Yuyachkani a partir de la inclusión de las masas en escena, en el sentido de la inclusión de los sujetos anónimos y de su punto de vista para el armado final de la estructura; y también, en el sentido de la inclusión de las masas de espectadores como co-presencias y co-creadores del hecho escénico. Entonces tenemos aquí que, desde dos perspectivas este nuevo tipo de estructura trabaja con la inclusión de las masas. El primero es la inclusión de las voces y los cuerpos de los que hemos excluido de las representaciones simbólicas del arte, lo cual, como dice Rancière revoca no solo las jerarquías sociales sino también, y, sobre todo, las jerarquías propias del teatro moderno y premoderno. El segundo es, como expliqué antes, el de la inclusión de nosotros como masa y de nuestro

propio punto de vista para estructurar los fragmentos que el espectáculo pone ante nosotros, construyendo así, la estructura formal del espectáculo.

De otro lado, al igual que sucede en la vitrina de la madre patria en la que se exhiben la heterogeneidad y pluralidad de que estamos compuestos, con mayor o menor carga signífica, sucede en todas las otras vitrinas, ya que, al ser los personajes mostrados, personajes metonímicos de algunos de los diferentes grupos de nuestra cultura, son inherentemente híbridos, precisamente porque están determinados por elementos disimiles entre sí. Se supone que estos personajes reunidos, dan como consecuencia nuestra identidad, sin embargo, en esta propuesta están aislados los unos de los otros, cada uno en su vitrina, impidiendo así la formación de una identidad común que articule na sola cultura.

El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es «el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas». La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio (...) donde no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos (...) se deban ajustar. (Danto, 1999, p.28)

Es evidente que esta definición se ajusta con bastante precisión a las propuestas escénicas que con este trabajo inaugura Yuyachkani, con la diferencia de que, a pesar de presentar la estructura de un collage, la hibridez de sus signos sí responde a un relato o en todo caso a un contra relato, es decir, no a un metarrelato legitimador de los saberes, como diría Lyotard, sino a uno que los cuestiona desde su hibridez. De otro lado, a pesar de que en la cita precedente, Danto se refiere a lo que diferencia a los museos modernos de los contemporáneos, y más específicamente, al tránsito entre uno y otro, este es también, desde lo teatral, un proceso de tránsito entre los espectáculos teatrales con estructura moderna y los que este hecho escénico inaugura, los posmodernos.

Finalmente, en la vitrina más austera, pero probablemente más impactante, un indígena con chullo, lentes oscuros, y un número sujeto a su ropa interior (a modo de participante de algún tipo de concurso), aceita y exhibe su cuerpo mientras exhibe también una serie de objetos culturales peruanos convertidos en productos turísticos. Una voz en off anuncia en inglés

“Welcome to Cuzco. Cuzco has been called the archeological capital of America, as nowhere else”, al tiempo que él se viste con ropas de Inca para turistas. Para terminar, el actor se pone una máscara de diablada puneña sobre el rostro y el sexo, y se cubre con un sobretodo, él mismo es un objeto turístico, él mismo es un objeto de compra-venta. Con máscara de diablada dorada, sobretodo y manos doradas, saca el dedo medio. En el espacio, tras él, una cruz y un torso con poncho y gorro andino nos hablan de algo muy distinto, lo que se oculta, aquello que avergüenza, lo verdadero.

Ahora bien, al ser los personajes metonímicos de nuestra sociedad, son también autorreferenciales, es decir, que se refieren a sí mismos como miembros de esa misma cultura. Lyotard (1991) explica que en parte las identificaciones con los grandes héroes de la historia se dificultan porque cada uno de nosotros empieza a remitirse solo a sí mismo, probablemente sin la consciencia de que el *sí mismo* es parte de un conjunto de relaciones irreductibles (p.15). Paradójicamente, al estar nosotros como observadores de estas vitrinas que contienen personajes aislados, intentaremos, darle sentido a ese conjunto irreductible que somos, y con esto, estaremos conjurando una de las características de la posmodernidad, que es, precisamente, el aislamiento del sujeto. Danto, por su parte explica que el origen del arte contemporáneo probablemente sea el nacimiento de la autoconsciencia de la creación artística. Y si bien, en esta obra esa autoconsciencia no aparece explícitamente, sí se insinúa cuando los actores, entre cambio y cambio, nos muestran a su ser actor en ropa neutra. Es esa misma autoconsciencia la que permite la hibridez y la pluralidad propias de nuestra cultura. Lo anterior, convierte la estructura del espectáculo en un collage de técnicas, imágenes y lenguajes, que rompe los límites que se les impusieron a las artes en la modernidad. Acercando al grupo a partir de este momento a lo que conoceremos como teatro posdramático en Europa y también al teatro liminal latinoamericano.

## **1.5 La resistencia**

Este espectáculo por su estructura, implicó una ruptura con el sistema de representación de la modernidad, que a su vez era consecuencia de una visión de mundo, y era también un discurso en sí mismo, que al tiempo que legitimaba esa visión de mundo, era consecuencia de la misma. Entre otras cosas, estos sistemas de representación legitimaban una jerarquía y el concepto mismo de jerarquía, incluso desde la disposición de las salas italianas que ponían a

la escena en un lugar superior e iluminado, mientras los espectadores tenían que permanecer inmóviles y silenciosos en la oscuridad. Este aspecto, sumado a la línea paralela de tiempo que instalaba la representación misma, determinaba cuál era la competencia de los actores, a quienes se delegaba la palabra, y con esta, el discurso y el aleccionamiento, y cuál era la del público, que debía permanecer silencioso e inmóvil. Por otro lado, en este hecho escénico, al dividirse el espacio de representación en vitrinas, que separaban a los actores o personajes, entre ellos, la fábula como centro del teatro, se vuelve prescindible. Finalmente, aquí el espacio escénico se multiplica, exigiendo así que el espectador se desplace para crear su propio relato y cuestionando al mismo tiempo lo que se entiende como teatro. Según Lyotard (1991): “Los relatos, se ha visto, determinan criterios de competencia y/o ilustran la aplicación. Definen así lo que tiene derecho a decirse y a hacerse en la cultura, y, como son también una parte de esta, se encuentran por eso mismo legitimados” (p. 21). Sin embargo, este espectáculo no apela a la destrucción de todo relato, sino que, apuesta por la multiplicidad de ellos, para redefinir quién tiene derecho a hacer qué tanto en el teatro como en la vida.

Esta ruptura del sistema de representación se da como respuesta a importantes cambios en los sistemas de producción, comercialización y consumo, así como de comunicación. Cambios que pasan por la globalización de las subjetividades, permitiéndonos el acceso a una nueva etapa del capital y su elaboración simbólica a partir de nuevos dispositivos artísticos; que ahora incluyen estructuras formales que hasta entonces no habían sido reconocidas como tales. Sin embargo, como dice Danto (1999):

Hay que marcar una diferencia entre las formas y cómo nos relacionamos con ellas. El sentido en que todo es posible es aquel en el cual todas las formas son nuestras. El sentido en que no todo es posible indica que debemos relacionarnos con ellas a nuestro modo. Y dicho modo es parte de lo que define nuestro período. (p.226)

En ese sentido, Yuyachakani ha construido nuevas estructuras formales, que al tiempo que son universales, en tanto con la globalización se han instalado en menor o mayor medida las características de la posmodernidad en todo el mundo, son también propias, particulares y locales en tanto esa globalización de características de la cultura y de las subjetividades afecta de un modo particular a la cultura con la que se hibrida y a los objetos culturales que produce.

Así, este hecho escénico plantea una paradoja: ¿puede un espectáculo resistirse a la posmodernidad, desde las características de la propia posmodernidad? ¿Es este hecho escénico posmoderno y antiposmoderno? ¿Cómo? De alguna manera estas aparentes contradicciones son resueltas por el grupo a partir de la inclusión del espectador para rearticular la memoria histórica y social dispersa en espacios múltiples y tiempos superpuestos. Esto sucede a partir de la dispersión del tiempo en el espacio, que obliga a los espectadores a encontrar una organización propia para estos eventos, así como a partir de la presencia de personajes con una serie de fracturas tanto internas como estructurales. Todo lo anterior genera un nuevo reparto de lo sensible que define una resistencia a las características de la posmodernidad que este espectáculo presenta. Probablemente no podamos luchar contra la posmodernidad, que a través de la globalización parece haberlo tomado todo; pero podemos, sí, apropiárnosla para resistirnos a sus consecuencias.



## Capítulo 2. Sin Título, técnica mixta: descentramiento y heterotopías

“En aquellos días de julio tuve el privilegio de asistir a los ensayos con público del más reciente trabajo: *Sin título, técnica mixta*. Lo que se había iniciado como una nueva obra sobre la histórica guerra con Chile, fue atravesado por los sucesos de la realidad: el informe final de la Comisión de la Verdad y el memorable discurso de Salomón Lerner”

Ileana Diéguez

Como dice Miguel Rubio, “no hay una memoria, sino memorias, vivas y en permanente movimiento, una memoria que se construye, una memoria que se mueve” (Rubio, entrevista 5 de marzo 2015). Así, nos encontramos frente a una obra cuyo tema se sitúa en este proceso de reconstrucción de la memoria de nuestra historia. Memoria que está, como todo lo demás, articulada a partir del lenguaje, es decir, de la manera como organizamos la sintaxis. Este modo de rearticulación del lenguaje rebasa al lenguaje mismo para determinar la sintaxis de los espectáculos teatrales. En ese sentido, este dispositivo teatral fractura y desorganiza la sintaxis de la escena occidental de la modernidad, a la cual estábamos acostumbrados. Al mismo tiempo, y a partir de esta misma desarticulación, desorganiza la sintaxis de nuestra memoria histórica para moverla y reconstruirla. Para hacerlo, deja diseminados en el espacio y el tiempo fragmentos híbridos de historia que, como testigos expectantes, tendremos la responsabilidad de reorganizar. Proceso que no se dará en la escena, ya que la escena solo pondrá ante nuestros sentidos estos fragmentos que no están unidos fabularmente, sino que más bien tendrá lugar en el proceso de percepción, decodificación y estructuración de cada espectador.

Desde el título, la obra nos posiciona en una estructura no teatral, o por lo menos, en una estructura cuyas características se oponen a las que estamos acostumbrados a entender como teatrales. Podríamos decir, más bien, que nos sitúa en un espacio museístico. Usualmente en una exposición al costado de cada cuadro podemos observar una tarjeta con el nombre del cuadro (en el caso de que lo tenga) y la técnica con la que fue hecho. El nombre del espectáculo nos ubica de este modo en una exposición de instalaciones contemporáneas, y nos invita a ponerle nombre a las instalaciones que en ella se presentan. Instalaciones, que, además han



sido hechas con una mixtura de materiales y técnicas. De ahí la segunda parte del nombre de la obra.

Así, empezamos nuestro recorrido por diferentes cuadros o momentos de la historia del país. Desde la guerra con Chile y los héroes peruanos, pasando por los problemas de la educación, la historia de Sendero Luminoso, los desaparecidos, torturados y deudos, los santos, la corrupción, la violencia con la que excluimos o tratamos de integrar a culturas como la Asháninca, las migraciones, etc.

Ya que lo planteado en este trabajo de investigación parte de la utilización de la posmodernidad como categoría de análisis, voy a demostrar aquí de qué manera las características de la misma están presentes en este recorrido por nuestra historia. Para esto, es importante recordar que lo que caracteriza a la posmodernidad, no es solo el cuestionamiento de los relatos legitimadores de los saberes, con el consecuente cuestionamiento de la teleología inmanente a estos relatos, sino también la espacialización del tiempo y el descentramiento de cualquier noción que pueda funcionar como eje o fundamento de una esencia de las cosas, al igual que la fragmentación, pluralidad, heterogeneidad e hibridez de sus signos resultantes de todo lo anterior.

Dicho esto, voy a subdividir este capítulo en tres momentos relacionando las características antes mencionadas con las de la obra, ya que, si bien aparecen simultáneamente, será más claro su análisis de esta manera.

## **2.1 La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización**

Desde que entramos al teatro, a través de un espacio dedicado a la tras escena, es decir, a lo que no le está permitido ver al público (lo que implica otra vez un nuevo reparto de lo sensible), nos encontramos en medio de la exposición de distintos documentos que dan cuenta de nuestra historia. Pero estos documentos de distinto orden están dispersos en mesas, estantes y paredes que podemos revisar a libertad durante un tiempo prolongado. Así, entramos a la sala preparados para enfrentar la temática de la obra. Para lo que no estamos preparados es para encontrar una disposición no convencional del espacio. Esto es importante ya que implica la

primera fractura en esta obra, que al igual que en la anterior es la nuestra en nuestra calidad de espectadores. Aquí, en comparación con *Hecho en el Perú*, se radicaliza aún más la dilusión de la separación entre espectadores y espectados, la cual se diluye al no haber un espacio dedicado para cada uno de estos grupos, sino más bien una ocupación conjunta de un espacio habitado por una suerte de instalaciones plásticas. Y por lo mismo, al igual que la obra anterior, aquí también se rompe la duplicidad temporal que organizaba el teatro como lo conocíamos, y con ello se fractura la noción de espectador.

Al entrar a la sala, al igual que en *Hecho en el Perú*, el espectador no se sienta en ningún momento a *espectar otra* realidad. Los distintos cuadros que se suceden en distintos espacios y se desplazan rodando de un espacio a otro de la sala, provocan que el espectador vaya con ellos de un lado a otro de la sala para presenciar la memoria de nuestra historia encarnada en personajes tanto históricos como presentes, tanto heroicos como populares, tanto políticos como ciudadanos sin representación; pero la clave está en que se mueven, ruedan sobre sus tarimas de un lugar a otro del enorme espacio sin butacas ni escenario impidiéndonos articular la historia del país en el tiempo, esta es la segunda fractura, la del tiempo de la historia a favor de su espacialización. En otras palabras, *Sin Título, técnica mixta* posee una estructura sin fábula, dado que la fábula se organiza en el tiempo, como una sucesión de eventos con un principio, desarrollo y final determinados por un conflicto entre los personajes, conflicto que es imposible al estar los personajes y sus microhistorias como cuadros en una exposición, diseminados sin un orden cronológico en el espacio compartido.

Estos cuadros están, como mencioné previamente, constituidos como instalaciones plásticas (en las que intervienen una combinación de elementos histórico/documentales, estéticos y ficcionales, que provenientes de las artes plásticas y de las artes escénicas, y entrelazados, construyen las atmosferas de la obra); y es, en ese sentido, totalmente interdisciplinar. Más adelante, en la misma entrevista, Rubio comenta que la segunda parte del título de la obra: *técnica mixta*, alude justamente a lo interdisciplinar de la obra; y en efecto, dispersos sobre las paredes vemos textos dibujados a modo de grafitis, fotos, recortes, carpetas escolares, vestidos, maletas, máscaras, muñecos y actores que cual muñecos de cera vivientes nos interpelan. Los microrrelatos de esta obra, de los que hablé anteriormente, están organizados a partir de estas imágenes, y al estar las imágenes dispersas, se dispersan también las microhistorias que emergen de ellas. En el caso de *Hecho en el Perú*, los microrrelatos son la simbolización de una tragedia social encarnada en el cuerpo de un sujeto específico colocado

en vitrina, aquí en cambio, al ser las instalaciones plásticas inmóviles por su naturaleza, estos microrelatos se desplazan, generando una danza de simbolizaciones complejas, por el entrecruzamiento de sus signos.

Así, a partir de la interdisciplinabilidad e hibridez que constituyen los microrrelatos de este hecho escénico, otra vez, al igual que en la obra previamente analizada, pero más radicalmente, se da la tercera fractura, la del concepto de teatro, que dejaba por fuera todo lo que aquí, no solo le es reintegrado al teatro, sino que forma parte constitutiva de su estructura.

## **2.2 La imposibilidad de la fábula**

En *Sin Título, técnica mixta* puede verse con claridad que el hecho escénico no está construido en función a un relato teleológico, es decir, no hay fábula con final feliz ya que no hay estructura temporal sincrónica en la cual sostenerla, hay más bien, como decía, una pluralidad de microrelatos sin futuro, o por lo menos, sin futuro feliz al final del camino, o, como explica muy bien Jameson en relación a la fractura de la estructura temporal; la ruptura de la cadena signifiante no nos permite articular el pasado, presente y futuro, en la que se recuestran la frase y en consecuencia, la estructura fabular. En ese caso, si no podemos articular el pasado, el presente y el futuro, no podemos pensar en una direccionalidad temporal, por lo tanto, la posibilidad de la utopía, como este lugar, que, aunque inexistente e improbable, implica una promesa de felicidad comunitaria, se dispersa en los diferentes espacios ocupados por los diferentes tiempos generando más bien lo que Foucault llamaría heterotopías, como lugares múltiples y de composición compleja. Aquí, el tiempo está subordinado a la fragmentación del espacio, ya que los diferentes cuadros no solo están dispersos, sino que son móviles, y esa subordinación está discursando sobre nuestra propia fragmentación social e individual tanto como país de una heterogeneidad compleja y como sujetos escindidos moviéndonos en la búsqueda de la articulación de los fragmentos de nuestra identidad a través del recorrido por el bucle de nuestra historia. De este modo, la estructura escénica misma es una metáfora de la estructura fragmentada, dispersa, e incluso, espacializada de la memoria del país.

Como ya he explicado, en relación a la ausencia de fábula en este espectáculo, la fragmentación de la cadena signifiante la imposibilita, pero esta no es la única razón por la

que esta ya no se sostiene. La otra razón es que la estructura escénica esta descentrada, en el sentido de que carece de un conflicto central que funcione como unificador de la fábula. Al ser la carencia de centro un elemento desarticulador, aparece lo que reclamaba Derrida en relación a la necesidad de abrir todas las posibilidades de lectura del texto. Esta estructura escénica se abre polisémicamente para admitir múltiples lecturas en tanto cada espectador mirará y oirá cada uno de los múltiples y heterogéneos signos en diferente orden. Cada uno de ellos articulará su propia historia a partir de los diferentes relatos al no estar cohesionados por un centro que organice la estructura. Aquí, vale la pena recordar que al tener las vitrinas de *Hecho en el Perú* una relación de contiguidad preconfiguraban -relativamente- un determinado orden, que si bien podía ser alterado, era mayoritariamente seguido por los asistentes. En este hecho escénico, sin embargo, los asistentes son lanzados a un espacio que contiene muchos otros, en los cuales coexisten diferentes momentos y desde los cuales se desprenden, de un modo aparentemente aleatorio, múltiples y diversos microrrelatos.

De otro lado, en *Sin título, técnica mixta*, esta ausencia de fábula y conflicto desemboca en una sucesión y superposición de microrrelatos, como cuadros realizados con una hibridación de técnicas, que nos hablan de la fragmentación de nuestra identidad cultural que está fragmentada al ser plural, heterogénea e híbrida. Estas características, son coherentes con las incesantes migraciones resultantes de la violencia histórica que hemos vivido y que han determinado tanto nuestra historia como nuestra cultura, radicalizándose progresivamente al encontrarse con la globalización que nos encaró con la posmodernidad. Harvey (1998) nos advierte sobre la posmodernidad que:

Los espacios de mundos muy diferentes parecen derrumbarse unos sobre otros, del mismo modo como las mercancías se exhiben juntas en los supermercados y las diversas subculturas se yuxtaponen en la ciudad contemporánea. La espacialidad desgarrada triunfa sobre la coherencia en la perspectiva del relato, en la ficción postmoderna.  
(p. 334)

De este modo, *Sin Título, técnica mixta* se constituye como una obra posmoderna que discursa sobre su ser posmoderno desde la fragmentación tempo-espacial que caracteriza la posmodernidad, rompiendo la estructura temporal sincrónica en la cual se apoya la fábula de la dramaturgia moderna y pre-moderna y derrumbando unos sobre otros los espacios de

mundos y tiempos diferentes en una suerte de escaparate que exhibe impudicamente los diferentes tipos de violencia que nos han constituido.

En *Hecho en el Perú*, que corresponde a otro momento histórico, el proceso de instalación de la globalización era todavía muy joven, y por lo tanto las características de la posmodernidad aun no habían descentrado y desestructurado las estructuras teatrales que se podían observar en las salas limeñas. Esto implica que, *Sin Título: técnica mixta*, es el desarrollo y complejización exponenciales de las mismas características que *Hecho en el Perú* ya anunciaba.

### **2.3 Pluralidad, heterogeneidad e hibridación: El barroquismo sígnico en imágenes, palabras y sonidos**

#### **2.3.1 Las imágenes plásticas**

Como ya he explicado, pluralidad, heterogeneidad e hibridación son las manifestaciones visibles en la cultura de las características de la posmodernidad. En el caso de esta obra estas manifestaciones aparecen, también, en el despliegue de los signos en la escena, ocupando el espacio de un modo aparentemente disperso como derrumbados unos sobre otros para recordarnos las estructuras espaciales y sígnicas de nuestra posmodernidad.

En una de las escenas de *Sin Título, técnica mixta*, una bandera peruana, inmensa, hecha de harapos y vestidos se alza invertida. La música electrónica se funde al mismo tiempo con música clásica, andina y melódica. Sobre un ataúd de vidrio que contiene el cuerpo del cristo nazareno, Abimael Guzmán baila una versión contemporánea de Zorba el griego mientras fuma un cigarro. Vemos aquí, una pluralidad de signos a manera de imágenes provenientes de distintos lenguajes artísticos, signos plásticos, sonoros y escénicos, pero estos signos no solo son plurales, son también heterogéneos por su procedencia y estructura interna ya que están conformados por distintos significantes. De otro lado, la hibridación de la música, los signos y los íconos nos hablan de nuestra local globalización cultural, ya que se da en su amalgamiento una mezcla de propio, ajeno y apropiado; la música electrónica, por ejemplo, que antes no nos pertenecía, ahora sí, pero hibridada con distintos géneros musicales propios.

Diseminados alrededor de la sala, se puede observar cómo los cuadros/instalaciones/microhistorias ocupan las paredes de la sala multiplicando y dispersando la mirada del espectador, y vemos además en algunas instalaciones, fotos de la época de la guerra con Chile con sus respectivas leyendas. En otras paredes, pizarras con fechas escritas, uniformes y carpetas escolares, marionetas de personajes de la política peruana de los 90-2000, como Vladimiro Montesinos, Alberto Fujimori, etc. Un organigrama ilustrado de sendero luminoso, un muñeco gigante del coronel Hermosa, al cardenal Cipriani, una santa limeña, un escritor/cronista, etc. Es decir, una vez más vemos signos de origen, materia y estructura plural, heterogénea y en algunos casos, hibridada, pero, además, hibridándose entre ellos. Ileana Diéguez (2004), que presencié el proceso de creación de la obra en diferentes etapas, cuenta sobre el proceso de creación de este universo, que:

La realidad irrumpía en el teatro y lo dinamitaba. La habitual sala de los Yuyach en la emblemática casa roja de Tacna 363 comenzó a ser desmontada, dejando aparecer un gran galpón-collage-galería que sería atravesado por carromatos (.....) ahora son tarimas, carromatos, plataformas o practicables móviles en los cuales se instalan presencias, iconografías de una memoria reciente o legendaria, y que a la manera de las procesiones populares son tiradas por estudiantes, circulando por un espacio que se vuelve imprevisible para los propios espectadores que ya no quedarán protegidos por zonas de seguridad. (p.4)

Diéguez nos habla aquí de la manera como percibió, en el proceso de creación, la pluralidad y heterogeneidad signica a la que ella llama, acertadamente, collage. Ahora, al ser este collage estructural al discurso de la obra se convierte desde mi perspectiva en dramaturgia visual, ya que es mediante la relación de los elementos plásticos disímiles, con los personajes, que se articulan las microhistorias en el proceso de decodificación en cada espectador.

Ahora bien, ya que hemos hablado anteriormente del nuevo rol en que la dramaturgia visual de la obra posiciona al espectador, estamos hablando de procesos comunicativos, es decir, de procesos de construcción y decodificación de signos. Anne Ubersfeld (1989) nos advierte sobre el signo teatral que este:

(...) se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la coexistencia, sino hasta la superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes,

el eje de las sustituciones (paradigmático) y el eje de las combinaciones (sintagmático). (p.24)

Es precisamente en el entramado de estos dos ejes que se produce la politización de la estructura de *Sin Título, técnica mixta*. En el eje sintagmático la desarticulación de los componentes de la cadena significativa le exige al espectador un mayor esfuerzo en la articulación de los significantes, y en el eje paradigmático, como decíamos antes, la estructura misma es una metáfora.

Por otro lado, como concluye Ubersfeld, el signo teatral es polisémico. Denota y connota simultáneamente (p.25). Es también, paralelamente, a través de las connotaciones de los signos que la obra es política. Podríamos decir entonces que es política por las connotaciones y las estructuras de sus signos. Nuevamente, a través de esta doble articulación se estructura un código que es correlato de la estructura social y cultural del país.

En uno de los momentos de la obra, en el centro del espacio se iza una bandera hecha de retazos de tela y ropa. Las banderas aparecen a lo largo de toda la obra y están hechas de tiza, de retazos, de ropas, de palabras, están en las polleras y sombreros, así como en las paredes, configurando el discurso de patria, o como dice Diéguez:

“En ese diálogo con la memoria, en esa voluntad de entrecruzamientos, percibo la imagen de aquella bandera zurcida, tejida a partir de ropas, que es izada simbólicamente adelgazando las fronteras de la ficción. Más allá de las connotaciones que sugiere su textura, esa bandera es ya un objeto resignificado en las creaciones de los artistas plásticos peruanos desde la década de los noventa.” (p. 5)

Por lo mismo, ponerla en escena, es poner también todas las simbolizaciones del concepto de patria hechas por estos artistas, es decir, poner estas banderas en escena, es simbolizar desde las simbolizaciones históricas que hemos propuesto desde el arte. Y es, por lo tanto, un ejercicio de memoria compleja, que nos incluye a todos.

Como hemos visto hasta ahora, la estructura escénica de *Sin Título, técnica mixta* implica una multiplicidad de complejidades, de signos a veces superpuestos, a veces

fragmentados, que sin embargo pretenden la articulación por parte del espectador. Ubersfeld al respecto dice,

El apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmático y sintagmático; de ahí la posibilidad, en el teatro, de decir varias cosas a un tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados. (p.24)

En *Sin Título, técnica mixta* este apilamiento vertical de signos, está presente en cada una de las microhistorias, las cuales no pueden entenderse fuera de él, y, simultáneamente, es la flexibilidad de lectura que se plantea la obra como objetivo, la que se abre a una gama más amplia de posibilidades.

Este proceso, de otro lado, es el mismo que se da en *Hecho en el Perú*. Ahí también, lo político del hecho escénico aparece como consecuencia de las estructuras y las connotaciones de sus signos; en *Sin Título técnica mixta*, sin embargo, los signos son más y más densos, lo que implica un mayor nivel de complejidad tanto para su elaboración como para decodificación.

### **2.3.2 Las imágenes en movimiento**

En otros momentos, la mayoría, aparece lo que podría entenderse más bien, como dramaturgia de acciones. Estas acciones, sin embargo, están determinadas por las imágenes que las constituyen: un grupo de colegiales –metonimia de la nueva generación- llevan las tarimas sobre las cuales están cinco personajes, al centro del escenario, y allí, los personajes empiezan a realizar una secuencia individual de actividades cotidianas, mientras el escritor o cronista camina hacia ellos arrastrando una caja; estas acciones podrían también leerse como signos que connotan un tiempo y un pensamiento. Son metonímicas en tanto son irrelevantes para la construcción de los personajes individuales, pero son determinantes para la construcción de un momento histórico. Estas secuencias son interrumpidas por sonidos de caballos a los que ellos reaccionan, preparándose, probablemente, para la resistencia. Aquí, por ejemplo, el sonido de caballos funciona como la metonimia de la guerra.



Ahora bien, todo el entramado sónico de la obra está construido para ser decodificado por un espectador concreto, por nosotros los peruanos. En efecto, todos los signos del entramado estructural de este espectáculo tienen su referente en el Perú. Cada figura metafórica o metonímica, cada connotación, tiene su referente en nuestra historia y nuestra cultura. Y es, partir de este proceso de autorreferencia que, también, el espectáculo se resiste a la posmodernidad.

Para terminar de entender la compleja estructura sónica de esta obra y para sintetizarlo, recurriré a las palabras del teórico teatral Hans-thies Lehmann (2013), que, a pesar de estar hablando de otro espectáculo teatral, parece estar hablando de *Sin Título, técnica mixta*:

En un proceso de significación como el descrito, que pasa a través de todas las posiciones del logos, lo que ocurre no es su destrucción, sino su deconstrucción poética (para nuestro objetivo, teatral). En este sentido se puede decir que el teatro deviene Chora-grafia: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención de un espacio que rehúye la ley del thelos y de la unidad. (...) No se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; es decir, la polilogía. La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. (pág. 258)

Aquí vemos, por ejemplo, otra manera de enfocar el descentramiento de una estructura formal logocéntrica, con el barroquismo de imágenes, plásticas y en movimiento, que se nos presentan ante los sentidos. El espectáculo apela, como diría Lehmann, a la *chora* como lugar previo al lenguaje que no requeriría del logos para dotar de sentido al discurso. El discurso en *Sin Título, técnica mixta* no es teleológico, sino que está ubicado, más bien, en una multiplicidad de presentes contiguos.

En *Hecho en el Perú*, las imágenes también se mueven, pero solo en tanto se mueve el cuerpo del actor o de la actriz que los produce, estas no se desplazan, ni requieren del cuerpo de los otros para construirse; lo que sí sucede en este espectáculo.

### **2.3.3 Las palabras**

A nivel de la estructura textual, el espectador se verá obligado a articular los textos orales y escritos en una narración de la historia. A lo largo de la mayoría de las instalaciones,

la palabra escrita tendrá un espacio preponderante. Lejos de estar solo en los diálogos de los personajes, las palabras cubren paredes, vestuarios, banderas, imágenes enteras. Las palabras son dichas en juegos corales, son testimoniadas, escritas, leídas y transcritas para configurar el universo textual de la obra que el espectador deberá decodificar. El primer texto de la obra, por ejemplo, es para ser leído, y dice:

Hay ocasiones en que negar es también una forma de afirmar. Decirle no a la injusticia es, sobre todo, una forma de abrir las puertas a la reconciliación.

Salomón Lerner Febres.

Este texto no ficcional extraído del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación nacional, articula, silenciosa y estruendosamente, la estructura dramática de la obra. Todo lo que veremos, oiremos y leeremos a partir de aquí, será puesto ante nuestra percepción para constatar que el reconocimiento de la injusticia y la afirmación de la justicia son la manera de reconciliar al país con su historia, para que el presente de sus contradicciones encuentre su espejo en el proceso de la historia del país. Así, junto con la exposición de documentos históricos que acompaña el ingreso del público a la sala, este texto es la primera irrupción de lo real en el universo de la obra, invitándonos así, desde el principio, a la reflexión. La escena propiamente dicha comienza con un texto coral dicho por seis personajes que en escena están en sus respectivas instalaciones inmóviles como esculturas hiperrealistas:

La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por citar algunos: la guerra con Chile, sus causas y consecuencias, ¿acaso no sigue siendo un tema de discusión entre nosotros? Cuánto ha cambiado el estado desde entonces. Las víctimas de la violencia política de los últimos años, ¿acaso no son las mismas víctimas de la guerra con Chile si tomamos en cuenta que el setenta por ciento son quechua hablantes? La corrupción, los abismos sociales, ¿acaso no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

Al ser enunciado por la totalidad de personajes de la obra, este texto no le corresponde a ninguno. Lo que escuchamos es la voz de los actores que le da sonido tanto a la voz de los espectadores como a la voz de las víctimas de los distintos tipos de violencia que se siguen ejerciendo en nuestro país. Así nos encontramos con el primer ejemplo de polilogía del que

hablaba Lehmann. El asunto de la polilogía es que se constituye como la voz del imaginario colectivo de una comunidad y en eso radica su importancia.

En otros momentos de la obra aparece la palabra cantada. Vemos, por ejemplo, como una maestra de escuela se desempolva el traje mientras canta el himno nacional, enfatizando la melodía con golpes de tiza en una pizarra con fechas importantes de la historia del país, para terminar haciendo una flecha que articula el año 2000 con el año 1992. Esto, no es casual. Lo que nos está diciendo la conjunción de la palabra, la melodía, el ritmo y la grafía es que vivimos en un tiempo violento y que la identidad nacional se ha constituido a partir de esta violencia que vivieron nuestros jóvenes. Finalmente se quita el traje y descubre el uniforme escolar que lleva debajo, al tiempo que las palabras del himno son remplazadas por sonidos onomatopéyicos. Esto, apoyado por la presencia muda de los escolares que empujan las tarimas que sostienen nuestra historia, que como ya había dicho, son la metáfora de la nueva generación.

El texto con el que cierra la obra, de otro lado, es una nueva irrupción de lo real y como el mismo cronista anuncia, es parte del discurso pronunciado por Salomón Lerner en la entrega del informe final de la CVR.

En un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia. El 28 de agosto del año 2003 el doctor Salomón Lerner en la entrega del informe final de la comisión de verdad y la reconciliación nacional, dijo:

La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica frustración nacional, pero con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan profundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor, como el fragmento de historia vivido en los últimos veinticinco años, podemos contar esa verdad con un dato, que aunque es abrumador, resulta al mismo tiempo insuficiente para entender la magnitud de la tragedia vivida en nuestro país, la cifra más probable de víctimas fatales en esos años supera los sesenta y nueve mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del estado (...) tampoco ha existido siquiera la memoria de lo ocurrido, lo que nos induce a creer que vivimos todavía en un país en que la exclusión es tan absoluta que resulta posible que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos sin que nadie se dé cuenta en la sociedad integral, en la sociedad de los no excluidos, tome nota de ello (...) La historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de ser. Esta historia habla de nuestras tareas.

Entonces, para sintetizar, las palabras están repartidas entre canciones, textos orales y escritos. Dentro de estos últimos encontramos también una gran variedad: leyendas de museo, poemas, artículos periodísticos, etc. Y en todas estas presentaciones de la palabra, están repartidos también el discurso y el conflicto. Este último no aparece ya en los diálogos, que por otro lado apenas aparecen susurrados en un par de momentos, sino que aparece como la macro resonancia de todas las palabras juntas.

Este proceso de dispersión de las palabras en el espacio, también se inició en *Hecho en el Perú*, aunque muy timidamente, en este aparecían palabras o frases en algunos pocos letreros luminosos o en algunos vestuarios, pero aquí toman todos los espacios posibles. A pesar de esta diferencia si hay un aspecto común a ambos, y es que la palabra deja de pertenecerle al diálogo para encontrar otras formas y otros espacios de enunciación.

#### **2.3.4 Los sonidos, la música**

La obra nos presenta también paisajes sonoros estructurados a partir de música, voces y sonidos; como al entrar al espacio acompañados por el sonido de una rueda oxidada que avanza indeteniblemente, o el sonido de las ruedas de las tarimas, que nos hace pensar en el avance de la historia, o incluso, en la manera como arrastramos las causas de la violencia constitutiva de nuestra cultura. Están también los sonidos percutivos realizados con tizas, pizarras, carpetas; como un latido interno proveniente de diferentes culturas. Es a estos sonidos que se le suman las voces y la música. A lo largo de la obra vamos a escuchar música religiosa, música infantil, música popular, música andina, música de la selva y hasta música electrónica.

Para ejemplificarlo tomaré una escena, la de la jueza, en la que se nos muestra otra suerte de deconstrucción que se da a través de la música, en el sentido de descentramiento con relación a la estructura formal y al tema de la escena. Mientras vemos imágenes de corrupción, lo que oímos son, más bien, temas musicales fuertemente arraigados en nuestra cultura, que normalizó y legitimó esa corrupción, pero que relacionamos con programas infantiles, programas de concurso y fiestas populares.

En este tiempo opera una articulación de lo político, lo cultural y el mercado. Esto puede verse con claridad, por ejemplo, en la música cumbia, que no solo tiene un gran mercado, sino que por eso mismo es utilizada para ser llenada con contenidos políticos y bailada en fiestas populares, de modo que estos contenidos sean asimilados por las mayorías sin cuestionamiento alguno. Esto sin contar con la función enajenante que algunas de sus letras ejercen. Un ejemplo ilustrativo de lo primero es *El ritmo del chino* cuyo estribillo es usado durante la escena y un ejemplo de lo segundo es *El siqui siqui* del grupo Euforia, cuya introducción también es usada durante la escena.

Como decía líneas arriba, hay un descentramiento en esta escena. Las imágenes de corrupción: relación entre los poderes del estado, manipulación de casos en el poder judicial, enriquecimiento ilícito, etc., son parte de la narración de la escena. Pero detrás de esta narración, hay otra, quizás más dolorosa e incómoda, la narración de cómo nosotros hemos normalizado esta corrupción. La música que acompaña la escena, nos remite a uno de los programas más consumidos y queridos, sobre todo en los sectores populares, *Trampolín a la fama*. Programa en el que salían “espontáneos” participantes a cantar, actuar, imitar, etc. Programa de concurso en el que los participantes podían ganar una cantidad de dinero más bien “simbólica” por su participación, mientras eran burlados con palabras despectivas o apelativos raciales. Parte importante de cómo somos y de cómo nos relacionamos se gestó en este tipo de programas, que tiene su correlato solapado en programas como *Esto es guerra* y similares. *Trampolín a la Fama*, se transmitió en el país durante treinta años. Generaciones de migrantes lo consumían cada sábado, desde los asentamientos populares donde levantaron sus casas cuando llegaron a Lima huyendo, primero de la miseria y luego de la violencia interna.

Pero no termina ahí. En este punto empieza a sonar uno de los temas de Yola Polastri, *La banda de hola Yola*, que es una especie de marcha militar infantil, que apareció en el programa *El Mundo de los Niños* transmitido entre 1972 y 1994, para ser remplazado por *Los niños y su mundo* y finalmente por *Hola Yola*. Este tema, *La banda de hola Yola*, al igual que *El siqui siqui*, *El ritmo del chino* y la canción de *Trampolín a la fama*, nos acompañaron durante la época de la violencia interna y fueron constituyendo la identidad limeña de los migrantes. Al ritmo de estos temas fuimos constituyendo nuestra cultura y normalizando el racismo, la corrupción, la exclusión y hasta la violencia, o por lo menos, la violencia del estado.

En esta escena el juego que mueve el centro de la estructura es la música que nos remite a nuestras preferencias culturalmente constituidas. En general, toda esta escena nos remite a un programa de televisión mezclado con carnaval popular urbano y mitin político con asistencia pre-pagada, y funciona como una clara ejemplificación del uso de recursos heterogéneos.

Pero no solo ahí la música funciona como elemento deconstrutor. En varias de las escenas de la obra sucede lo mismo, como en el caso de la música electrónica fusionada con música de la selva que crea la atmosfera de la escena final -donde mientras confrontamos el problema de la mujer, y específicamente las esterilizaciones forzadas al interior del país, arribamos a la violencia ejercida sobre la mujer peruana- donde la música nos remite nuevamente al proceso de hibridación cultural, que pasa por la apropiación por parte de occidente de los objetos culturales originarios.

*Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, como ya hemos visto, presenta también en su música este proceso de hibridación, pero al igual que sucede con el uso de las palabras, es mucho más tímido e insipiente.

## **2.4 Los personajes: representación versus presencia**

La idea de unidad o coherencia entre un grupo de personajes que puedan habitar un universo ficcional, haciéndolo verosímil, tampoco es posible en *Sin Título, técnica mixta*. Aquí coexisten personajes provenientes de distintos universos, es decir, personajes realizados con diferente materia poética. Están los personajes históricos de la guerra con Chile, los personajes históricos de la reciente guerra interna del país, los personajes simbólicos, y dentro de ellos los icónicos y los metonímicos.

### **2.4.1 Los personajes simbólicos**

Dentro del universo de personajes simbólicos podemos encontrar, por ejemplo, a los personajes de Quinua. Estos personajes son representaciones corpóreas de las bandas de música ayacuchana hechas con arcilla ocre en el distrito de Quinua. De alguna manera, son el ícono de esa cultura y no es casualidad que Yuyachkani decida darle cuerpo a esta cerámica, fruto de la

hibridación cultural de esta comunidad. En ella aparecen motivos que corresponden a la religiosidad de occidente y a la nuestra propia, cohabitando el espacio del cuerpo de los músicos, en este caso; ya que en la zona también se producen iglesias y artefactos utilitarios, entre otros. Esto no es casualidad, ya que esta es una de las regiones más golpeadas por la violencia de la guerra interna, pero al mismo tiempo, estos músicos representados tocan en las fiestas de la comunidad, por lo que hay en ellos una reminiscencia festiva. Por lo tanto, podemos ver aquí una nueva fractura dentro de la connotación festiva de esta cerámica, la de la violencia interna, la de la muerte y desaparición de miles de personas.

Por otro lado, el asunto de la hibridación cultural no solo aparece en estos personajes, sino que también lo hace en la representación de otros personajes icónicos como el cristo nazareno y la virgen cuzqueña, cuyo manto esconde a los Apus o divinidades de la tierra, que son representadas por un cerro en la cosmovisión andina. Estos personajes aparecen rodando por lugares opuestos de la sala. El cristo, en su sarcófago de vidrio, como en la exhibición que hacen de él en las catedrales, y la virgen exponiendo su corazón que encierra el sincretismo de la cosmovisión occidental y de la propia, en la forma y los detalles del latón que lo componen.

Los alumnos, de otro lado son, como ya mencioné, la representación metonímica de los jóvenes que crecieron y siguen creciendo en medio de la violencia del país, es más, sus cuerpos y sus mentes se convirtieron en el campo de batalla de una guerra armada e ideológica entre el Estado y Sendero Luminoso. Dentro de los escolares, sin embargo, resalta la figura de una alumna cuyo cuerpo forma parte de la composición de una de las imágenes más crudas de la obra. Ella, con la bandera comunista en mano, queda, después de una lucha, entre la profesora y Abimael Guzmán, a los pies de este último levantando dicha bandera.

Por otra parte, la mujer de la bolsa, por ejemplo, es al mismo tiempo la representación de la justicia y una mujer cualquiera que va al mercado, símbolo metonímico de todas las mujeres que sobrevivieron al *fujishock*<sup>4</sup> y a la violencia interna. La justicia, a la cual hace referencia, está con la bolsa vacía, no solo esta ciega, ya que lleva los ojos vendados, sino que no tiene nada para comer. Ella aparece en el mismo contexto en que aparecen los personajes

---

<sup>4</sup> El 8 de agosto de 1990 el exministro de economía Juan Carlos Hurtado Miller, anuncia la implementación de una serie de medidas económicas que aumentarían en un 500% el costo de la canasta básica familiar.

que acompañaron el *fujishock* de los noventa y al mostrar en una de sus manos una bolsa, evidentemente vacía, la relación de ideas es inevitable.

En otro momento aparecen dos mujeres que cierran la estructura de la obra, una con indumentaria andina y la otra con indumentaria selvática. Ellas, para evidenciar la misma problemática desde otro ángulo, muestran el interior de sus vestidos repletos de textos e imágenes de las consecuencias de la violencia vividas al interior del país. Sin embargo, estos personajes tampoco nos hablan de ellos mismos, la mujer andina y la mujer selvática son también metonimia de todas las mujeres excluidas e invisibilizadas, cuyos dramas engendrados por la violencia han sido olvidados sistemáticamente.

#### **2.4.2 Los personajes históricos como correlato del presente: la resistencia**

La mayoría de los personajes presentados en la obra, son icónicos, pero esos íconos son presentados de un modo irreverente, porque lo que nos muestran en muchos casos es, al igual que en el caso del tiempo, su fractura.

Según el propio Miguel Rubio (2015) afirma, la idea del acto de representación está cuestionada en esta obra porque los actores representan a alguien que no ha pedido ser representado, entonces aparece una nueva voz, la voz del artista, del actor que enuncia desde su propia condición de creador. Tenemos entonces que los que discursan en la obra no son solo los personajes que vamos a ver y oír hablar, sino también, y en simultáneo, los actores que los representan. Es decir, el concepto de unidad de los personajes está quebrado por la irrupción del discurso de los actores. A pesar de esto, vemos personajes cercanos a nosotros ya que a través y alrededor de ellos se han construido momentos críticos de la historia peruana. Personajes con los que, de otro lado, tenemos deudas pendientes para pagar o ser pagadas.

Entonces, hasta aquí, tenemos como elementos estructurantes de esta obra personajes icónicos fracturados que nos hablan desde una temporalidad fragmentada a través de una pluralidad de microhistorias de materia poética híbrida.



Mientras las tarimas ruedan lentamente por el espacio escénico, siempre empujadas por los escolares, que durante toda la obra tendrán que, literalmente, cargar con la historia, se escuchan los testimonios de personajes reconocibles, y otros no tanto, de la guerra con Chile.

Viuda de Miguel Grau:

Escriba, por favor. Tengo diez hijos e hijas, todos aún pequeños, a quienes debo criar sola y formar en la verdad. Quizás piense que mi ánimo es depresivo, que por la muerte de mí adorado esposo, la captura del Huáscar, y el fracaso de la campaña naval, ahora solo busco culpables, pero ¿que nos une ahora como nación? Sino un tejido de cicatrices hilvanadas por la muerte de toda una generación. Tengo en mis manos las medallas que mi esposo fue ganando durante toda su carrera de militar honesto y patriota ¿a quién debo pedirle cuentas ahora de este sacrificio si no damos con los culpables de esta hecatombe? Estas medallas perderán su valor si en el futuro condecoran a nuestros hijos, a nuestros soldados por cada batalla perdida, por cada derrota que le den al Perú.

En el texto precedente, si bien, es determinante la parte de la historia que es narrada, adquiere mayor importancia la figura de la mujer, la de la esposa, la de la viuda que puede ver el “tejido de cicatrices”. Esta metáfora habla no solo de las cicatrices de la guerra con Chile, sino de las cicatrices de las víctimas en específico, y en general de toda la historia peruana. Y para reafirmarlo, escuchamos a otra mujer, esta vez una mujer anónima que nos dice:

Me llamo Mariana Violeta de Rodríguez. Soy chorrillana. Mi esposo y mis hijos son combatientes y forman parte del batallón de reservistas. Hoy, 13 de enero de 1881, el ejército enemigo nos ataca por las lomas de San Juan. Corro a la plaza de Chorrillos para saber alguna noticia. Nadie sabe nada. El periódico sufre censura por cuenta del dictador Piérola. En eso, veo a cientos de soldados bajando por las lomas. Unos caen en el camino muertos, otros, sangrantes, piden ayuda. Muchos más corren hacia Lima, donde dicen que se prepara la batalla final. En eso, veo llegar a un superior, le pregunto por mi esposo y él en respuesta me entrega esto (descubre la parte superior de una figura humana con la boca abierta)

Como en el caso de los demás personajes, este personaje no es solo él mismo, sino que es simultáneamente todas las viudas de la violencia, las de la guerra con Chile y las de del conflicto armado interno, así como las de cualquier periodo de violencia de la historia del Perú republicano.

Así, se sucederán tres monólogos más: el de una religiosa –metonimia de la iglesia y de la fe-, el de un soldado –metonimia de todos los soldados-, e incluso un monólogo en quechua pronunciado por una mujer campesina –metonimia de toda la población pobre y marginada del interior del país-.

La estructura de esta escena, como hemos visto, está dividida en monólogos que cumplen un doble juego. Por un lado, desde que el sujeto hablante se identifica, podríamos pensar en un testimonial (que usualmente son dirigidos directamente al espectador), sin embargo, en cada uno de estos monólogos hay un momento en el que los personajes le piden a una/otra persona que escriba esos testimonios, lo que nos hace pensar en un juzgado o escriba, o incluso en un historiador que está consignando los eventos de nuestra historia. Historiador al que quizás le piden que incluya un/otro punto de vista de esa misma historia. Historiador que, dicho sea de paso, podría ser cualquiera de los espectadores.

En esta escena, los monólogos –independientes- se articulan, dialogando en la reconstrucción mental que el espectador debe hacer de los textos.

Por otra parte, entre los monólogos, en su mayoría en español, resalta aquel en quechua, lo que de algún modo visibiliza la fractura cultural del Perú y evidencia los abismos irresueltos sobre los que hemos edificado nuestra identidad. Se oye una voz que llama y se podría pensar que una estructura dialogal se está abriendo:

¡Muchachos! ¡Muchachos! ¡Muchachos!

Esos gritos se confunden con el estribillo de una canción peruana, las tarimas se han juntado nuevamente y sobre ellas vemos a la mujer andina ahumando el escenario móvil, Sor Rosa Isabel le sigue dictando su testimonio al escritor/cronista, la viuda de Miguel Grau mueve sus papeles o cartas blancas al son de la música y el combatiente de la guerra abraza a la viuda del soldado. Es esta la primera vez que los personajes se relacionan, se susurran cosas y por un breve momento aparece el diálogo, articulando el total de la narración sobre la guerra con Chile y la necesidad de que la narración de esta historia sea consignada textualmente para articular un *otro* relato de la historia.

Más adelante, es el cronista que ha estado escribiendo ese *otro* relato de la historia, quien, a través de una lectura del discurso de Manuel Gonzales Prada, nos habla de las razones y consecuencias de nuestra derrota en la guerra con Chile. El personaje lee el texto desde un espacio superior que solo se adivina a partir de una ventana. Lo lee mostrando los papeles mientras que su voz es amplificadora por un micrófono, lo que le da el estatus de conferencista o maestro. El texto dice:

Manuel Gonzales Prada, en su célebre discurso en el teatro Politeama, afirma (...). Hablo señores de la libertad para todos y principalmente para los más desvalidos. No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes. La nación está formada por las muchedumbres de indios, diseminada en la banda oriental de la cordillera. Trecientos años hace que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización. Caímos porque Chile vela mientras el Perú duerme. Nos sorprendió pobres y sin crédito, desprevenidos y mal armados, sin ejército ni marina. Chile, con todas sus miserias, nos vencerá mañana y siempre si continuamos siendo lo que fuimos y lo que somos (...). A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura, esa trinidad embrutecedora del indio. Este discurso fue leído por un escolar cuando se hacía campaña pro fondos por el rescate de las provincias cautivas de Tacna y Arica. 29 de Julio de 1888.

Hasta este punto podríamos haber pensado que este personaje al que los otros le pedían que escriba sus testimonios, era solo eso: el personaje de un escritor/cronista, sin embargo, en este punto, notamos que es además la metáfora de nuestra memoria colectiva. Del mismo modo como los personajes de la guerra con Chile –aquellas víctimas cuya voz se recupera– se constituyen como la metáfora de las víctimas de la guerra interna del país.

### **2.4.3 Los personajes políticos contemporáneos**

Una jueza baila al ritmo de la canción del programa de concursos *Trampolín a la fama*. Toca su campana al tiempo que usa su mazo que por un lado tiene el dibujo de un ojo (el cual es usado como si fuera un ojo que todo lo ve) y que por otro tiene el símbolo del dólar. Esto podría leerse también como que esta jueza nos ve a todos como potenciales generadores de dinero para ella. En otras palabras, es una presencia metonímica del poder judicial en general

ya que está construido como un personaje tipo que personifica la corrupción de esta institución del estado.

Luego, la magistrada comienza a realizar un número de magia. Empieza por desaparecer diferentes objetos, para luego sacar del bolsillo de su saco un cordón de tela que debería quedarse rígido, cosa que no sucede. La rectitud la evade. La metáfora es clara, que los jueces en este país, sobre todo durante el periodo en que se transmitió este programa (1966-1996), desaparecían cosas-casos como por arte de magia. La corrupción en nuestras instituciones “democráticas” es hartamente conocida, y sin embargo se ha normalizado tanto que es considerada parte de nuestra cultura.

Más adelante, saca de otro bolsillo una pequeña rata ploma que después de tratar con mucho afecto se mete por debajo de su blusa. Las ratas son usadas en el argot popular como metáfora de los políticos, sobre todo de los corruptos. No es de extrañar que en la representación de este personaje se plantee una relación afectiva con la corrupción.

Para terminar con los actos de magia, de pronto aparecen una casa y una caja de Monopolio. La música de *Trampolín a la fama*, que no ha dejado de sonar, se distorsiona, pero es aún reconocible, y la jueza empieza a sacar una gran cantidad de billetes de la caja de Monopolio que lanza hacia arriba y hacia el público. ¿Es que acaso intenta comprar nuestra consciencia?

En la efervescencia de la lanzadera de dinero, que puede ser leída como compra de simpatizantes políticos, la jueza señala al frente. La música cambia y entre risas que se van transformando de agudas en graves y oscuras se escucha la introducción de *El siqui siqui* del grupo de cumbia Euforia. Aquí empieza un nuevo cambio. El universo simbólico va modificando sus significantes y aparece Vladimiro Montesinos con sobretodo, lentes oscuros, bufanda y sombrero. Él se va despojando lentamente de sus atavíos mientras *El siqui siqui* se va transformando en *El ritmo chino*, en otras palabras, se deshace del enmascaramiento simbólico para enrostrarnos con que la corrupción siempre estuvo ahí.

Sorpresivamente, se desprende de una de las paredes la figura del general Hermosa Ríos con zancos y una mano gigante mientras la jueza le lanza pica pica como festejándolo o ensalzando su imagen, dejando ver al desprenderse, su silueta dibujada en la pared con un

grafiti al interior donde se lee: los muertos que tú mataste gozan de buena salud. Pasamos de la corrupción a la violencia a través de la aparición de los políticos más polémicos de la historia contemporánea, enmascarados, intentando ocultar ante nuestros ojos, por medio de nuestras propias características culturales, lo inocultable.

Baudrillard (1978) definiría el simulacro de la cultura de esta sociedad posmoderna, de la siguiente manera:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. (p. 7).

*Sin Título, técnica mixta*, al igual que la sociedad posmoderna, está repleta de significantes, es decir, de representaciones que apuntan al significado, pero que no lo son. Estas representaciones, sin embargo, resisten a la vacuidad de los significantes a través de los fragmentos de la historia que contienen y que intentan desesperadamente articular esta fábula inconexa y, por lo tanto, descentrada, paradójicamente por medio de la fragmentación de los discursos, para a través de las grietas resultantes, escuchar los relatos de los protagonistas silenciosos de nuestra historia, como los maestros, los escolares o las mujeres indígenas y ashaninkas, cuyos puntos de vista han sido silenciados. Esto es precisamente lo que sucede en la escena que acabo de describir, una resistencia al vaciamiento de la sobreabundancia signífica a través de la introducción de la historia.

Entonces, a lo que teníamos hace unas páginas, ahora se suman los personajes históricos, aquellos que formando parte importante de la historia fueron borrados de ella, los cotidianos y anónimos y los personajes políticos contemporáneos. Cada uno de ellos aportará

una perspectiva ignorada históricamente y ahora reintegrada al discurso de la historia, para probarnos que no hay ni una sola cultura, ni una sola historia, sino una multiplicidad de ellas, y todas, igualmente importantes.

Existen muchas similitudes entre las funciones y características de estos personajes y los de *Hecho en el Perú*, como su función metonímica, su función autorreflexiva, su carácter trágico, su fractura interna, etc. Sin embargo, la diferencia más importante entre estos personajes y aquellos que aparecen en *Hecho en el Perú* es que los de *Sin Título* pertenecen a contextos específicos, que aunque no estén organizados fabularmente, para ofrecernos una lectura de la historia del país, y quizás precisamente por eso, nos permiten tener un rol protagónico en la articulación de sus diferentes perspectivas; cosa que en *Hecho en el Perú* es más difícil, por el simple hecho de que los personajes están aislados y descontextualizados, es decir, sin bien nos referencian permanentemente, y podemos ubicarlos dentro de un lapso temporal, no podemos relacionarlos con eventos específicos de nuestra historia, así, no tenemos piezas que rearticular. De otro lado hay en esta obra algunos personajes, que como ya mencioné, son el desarrollo de ellos mismos que en una versión embrionaria se presentaron en *Hecho en el Perú*, algunos de un modo muy evidente, como Vladimiro Montesinos, y otros, más bien apenas esbozados, como monseñor (que aparece en video) o la mujer de la bolsa (que era más bien una curandera o chamana). Incluso, la idea de los personajes-concepto como “la justicia”, probablemente se gestó en *Hecho en el Perú* con “la madre patria”.

## **2.5 La resistencia de la historia**

### **2.5.1 La historia espacializada en la hibridación escénica, la hibridación cultural:**

#### **la resistencia**

La hipótesis de este trabajo radica en que, a través de las características de la posmodernidad, como son la fragmentación, la pluralidad, la superposición, la densidad signica y la hibridez, este espectáculo se resiste a ellas, ¿de qué manera? Por lo menos de cuatro maneras: la primera sería la presencia de personajes fracturados, que en muchos casos, son al mismo tiempo, los personajes mismos, la metonimia de un grupo social (por lo general excluido) e incluso los propios actores. A través de esta superposición de funciones se puede

ver la fractura estructural que a la vez que permite esta multiplicidad de funciones, permite la reflexión de los participantes en relación a estos personajes, con lo cual se da una resistencia a su misma fractura. La segunda, tendría que ver, más bien, con resistirse a la ausencia de un metarrelato a partir del llenado de cada uno de los microrrelatos dispersos y errantes por el espacio con violentos fragmentos de nuestra historia que tienen un origen común, la corrupción. De hecho, a las dos etapas de violencia que análoga esta obra le antecedieron características sociopolíticas semejantes. Y son esas características, que afectaron a un gran sector de nuestra población sin representación, las que se cuelan por los espacios que dejan estas microhistorias heterogéneas entre ellas. La tercera, de otro lado, está relacionada con la espacialización del tiempo, cuya función sería la de deshacer la línea sincrónica que articulaba los metarrelatos legitimadores de la versión oficial de la historia, para reorganizar los microrrelatos multiplicados en los espacios heterogéneos de modo que nos permitan articular las diferentes perspectivas de la historia, no consignadas por la historia oficial. Y, por último, la cuarta tendría que ver en el rol protagonista que, frente a este nuevo tipo de estructura, adopta el espectador.

Para esto, la obra apela a la hibridación signica, en un intento por presentar nuestra cultura y los entramados de poder que la constituyen. Entramados que, de otro lado, recurren a la simbolización a través de imágenes plásticas y sonoras para legitimarse.

Aquí, valdría la pena citar a Castro-Gómez (2000) que sostiene que: “La cultura no es vista, entonces, como el ámbito de la libertad, aquel que nos protege de la tiranía de la naturaleza, sino como un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento” (p.117). En el caso de nuestra cultura, estas tensiones están compuestas por las migraciones, el colonialismo, el racismo y la exclusión que conllevan, que se visibilizan en objetos culturales de lo más disimiles construidos a partir de fragmentos provenientes de las diferentes naciones que habitan nuestro país. De este modo, las diferentes microhistorias espacializadas, estructuradas a partir de la hibridación signica que, *Sin Título, técnica mixta* nos plantea, aparecen como un correlato de la hibridación presente en nuestra cultura, hibridación que, además, ha sido usada para enviar mensajes políticos desde un lenguaje culturalmente “compartido”.

Sin embargo, podríamos estar tentados a pensar que solo somos víctimas de las relaciones de poder de las cuales podríamos no sentirnos parte. Sin embargo, es justamente a

partir de los procesos de naturalización a través de representaciones culturales, que nos convertimos en quienes ejercen el poder, normalizando la corrupción, el machismo, el racismo, la exclusión, etc. Nosotros somos los encargados. Para aclararlo, recurriré una vez más a Castro-Gómez quien explica la relación entre los individuos y los sistemas en la formación de la cultura:

(...) es en este sentido que ejercen una coacción externa sobre los individuos y se convierten, (...) en condición de posibilidad de la acción individual. Pero la acción de los individuos revierte a su vez, en el funcionamiento de los sistemas, impulsando sus transformaciones históricas. (p. 117)

Así, la obra en su condición de posibilidad como agente creador de cultura, cuestiona y problematiza su tiempo. Este es el caso de *Sin Título, técnica mixta*, que plantea una confrontación con su contexto, tanto social como artístico.

Y esta podría ser una quinta manera como este espectáculo se resiste a la posmodernidad desde la una de las características de la posmodernidad: la hibridez. La hibridación de nuestra cultura se presenta como resistencia a la hibridación de la posmodernidad.

Buntix (2006) en su artículo sobre *Lava la Bandera* (del cual también formó parte el grupo Yuyachkani) y la participación artístico-performática del Colectivo Sociedad Civil durante el fin de la dictadura Fuji-montesinista, nos habla sobre la intención de negar el sustento cultural de la dictadura. Es decir, que se asume como verdad dicho sustento cultural.

Todas las campañas iban acompañadas de una ideología que se concretizaba con las frases “No al tecno-Fraude” y “Que no nos bailen más”. Al legitimar estos spots el Colectivo Sociedad Civil proponía denegar el sustento cultural de la dictadura, que tenían como caballo de batalla a la tv y la música chicha. La “guerra fría” de logos y catchphrases siguió hasta llegar a las ánforas del 2000, donde las personas escribían a manera de visear su voto las palabras Cambio No Cumbia. Un momento al cual denominan como: “Un encuentro liberador del pequeño-burgués con lo popular-emergente”. (p.102)



Esta estrategia político-social de comercialización de las ideologías, a través de los objetos culturales, es la misma que emplea *Sin Título, técnica mixta*, solo que aquí, estos objetos de la cultura están llenos no solo de la historia de la violencia, sino también, y más importante, de sus causas. De este modo, el espectáculo nos invita a emprender desde cada uno de los fragmentos híbridos, heterogéneos y plurales de estos objetos/imágenes/signos que lo constituyen, el proceso de cuestionamiento sobre cómo así hemos normalizado las ideologías que le han dado y le dan soporte a la corrupción.

### **2.5.2 El espectador-creador**

Volviendo nuevamente a la hipótesis que intento sostener en este trabajo, es necesario hacer la diferencia entre la forma como el teatro “dramático”, es decir, aquel sostenido en una fábula, articula los signos y este nuevo tipo de estructura escénica en la que los signos en toda su heterogeneidad se superponen, se hibridan o dialogan entre ellos.

En las estructuras dramáticas propias de la modernidad, el espectador es el receptor pasivo de una historia que versa sobre un tema e inevitablemente tiene un posicionamiento sobre él, aunque por lo general no se sea consciente de este proceso.

Los espectadores de este nuevo tipo de estructura, que en este caso empiezan caminando entre las instalaciones, serán interpelados permanentemente por los personajes accionando sobre las tarimas rodantes desprendidas de cada instalación. Su tarea no será ya la de recibir lo que se le ofrece desde un escenario. Su rol protagónico en la relación comunicativa teatral será más bien la de estructurar su propio relato de la historia del país, para lo cual necesariamente deberá hacer conscientes sus percepciones de lo vivido en el proceso teatral. Sin embargo, como hemos dicho antes, este tipo de teatro, lejos de poseer una estructura común en el medio teatral limeño, es una práctica minoritaria a la que la mayoría del público no está acostumbrada.

El teatro, desde siempre, construye la memoria social del pueblo que lo produce, y nuestro país no es la diferencia. Las instalaciones reunidas en esta exposición, intentan dar cuenta del proceso que en ese sentido hemos vivido -y de la manera como lo estamos reflexionando- en los últimos años. Ejercicio necesario tomando en cuenta que, dicho sea de

paso, no hemos dejado de repetir algunas de las más nefastas características de muchos de los acontecimientos de nuestra historia. Muestra de que, como sociedad, no hemos podido procesar simbólicamente estos sucesos. Es necesario entonces, seguir simbolizando a través del arte nuestra memoria social y reflexionar estos procesos de simbolización. Este espectáculo lo hace desde la interrupción del drama, a partir de la deconstrucción de sus elementos constituyentes para, al romper con el canon, privar al espectador de la comodidad y la pasividad con que recibe los discursos. Adicionalmente, la obra coloca en estos elementos descentrados la memoria social de aquellos sin representación; acción que, además, es una de las que genera la resistencia a la posmodernidad, de la que venía hablando.

La memoria social recuperada en este espectáculo cumple varias funciones en la construcción de la cultura a partir del encuentro con los espectadores. Por un lado, presenta y representa hechos pasados. Por otro, determina la reconstrucción de una subjetividad colectiva desde la cual construiremos nuestro futuro. Además, aquello que llamamos identidad cultural está también edificada sobre la base de la memoria colectiva, que a manera de bucle estará definida por la subjetividad que ella misma ha construido.

Este proceso de simbolización, paradójicamente, también puede dar como resultado la naturalización de aspectos que lejos de ser naturales son culturales. Ahí es donde la reflexión sobre estos procesos se vuelve determinante. Ahí es donde la deconstrucción del canon teatral se vuelve político. Pierre Bourdieu (2001) nos dice que:

Por el hecho de que los productos ofrecidos por el campo político son instrumentos de percepción y expresión del mundo social (o, si se quiere, principios de di-visión), la distribución de las opiniones en una población determinada depende del estado de los instrumentos de percepción y de expresión disponibles y del acceso que los diferentes grupos tienen a esos instrumentos (p.65)

Así, si nos abstenemos, como productores y reproductores de cultura que somos, de activar una memoria crítica de nuestra historia, pasada y reciente, y no construimos nuevos instrumentos de percepción y de expresión, como demanda Bourdieu, estaremos condenados a seguir viviendo en una sociedad violenta y corrupta.

Es, desde estos nuevos instrumentos por construir, o en el caso de *Sin Título, técnica mixta*, desde estos nuevos dispositivos de producción de subjetividades, que nos es posible no solo repensar nuestra historia aún viva, sino también generar nuevos repartos de lo sensible, o en otras palabras, nuevos accesos a lo que nos es posible percibir, reconfigurando así, no solo el campo político de nuestra sociedad, sino también aquella subjetividad desde la cual observamos el pasado para construir el futuro. Bourdieu nos dice que:

La frontera entre lo que es políticamente decible o indecible, pensable o impensable, para una clase de profanos, se determina en la relación entre los intereses expresivos de esta clase y la capacidad de expresión de esos intereses que le asegura su posición en los aportes de producción cultural y, por tanto, política. (p.2)

Rancière (2009), por su parte, en *El reparto de lo sensible*, explica que existe un reparto de lo sensible que sería esa producción cultural común que podemos percibir, y la manera como esta producción está repartida de modo que solo tenemos acceso a una parte de ella (p.9). En este sentido, Rancière, al igual que Bourdieu, defiende la hipótesis de que no tenemos acceso ni a toda la realidad ni a toda la producción cultural que una sociedad produce en ella. Sino que nuestro acceso es parcial y es el contexto específico de cada individuo o grupo de individuos el que determinará qué es lo que le está permitido percibir, y, por otro lado, será su memoria social la que determinará cómo es que va a percibirlo. Halbwachs (2006), define la memoria social como algo del pasado que aún está vivo o que se mantiene en la conciencia de un colectivo (p.102). Y ese es el caso de lo vivido en el país durante la época de la violencia y la corrupción que, de hecho, aún no termina.

Hablar de memoria en este país es hablar de violencia política, es hablar de muertos y desaparecidos, es decir, es hablar de cuerpos ausentes que paradójicamente no dejan de ser la presencia fundante del capital simbólico de una buena parte del teatro peruano. Para Bourdieu (2001), el capital político es una forma de capital simbólico (p.79), yo diría que lo más peligroso es que el capital simbólico se convierte en capital político. De ahí que poner el cuerpo para que aparezcan estos cuerpos ausentes y poner la propia voz para que hablen aquellos que ya no están y acceder a otra narrativa de la historia, pueden ser las herramientas más poderosas para sanarnos y reconstruirnos como sociedad y como cultura.

Es por todo lo anteriormente mencionado que reconfigurar simbólicamente nuestra memoria social a través de los objetos culturales que producimos y por medio de la redistribución de nuestro acceso a los diferentes discursos en relación a la violencia política y la corrupción, es y será determinante para construir un futuro de paz. Yuyachkani lo hace a través de la fragmentación, superposición e hibridación de tiempos, espacios y signos; todas estas, características posmodernas.

Los tiempos y espacios fragmentarios y superpuestos del pasado nos hablan, sin embargo, del presente, para que nos miremos y pensemos en el futuro que queremos construir. El tiempo de la guerra con Chile se funde con el de los jóvenes escolares contemporáneos que mueven los escenarios rodantes. Y si nosotros asumimos como verdad que nuestra identidad está determinada por nuestra memoria, podríamos decir que la violencia actual es fruto de la violencia histórica por la cual estamos atravesados y que ha determinado una serie de resentimientos, resistencias y representaciones de un sin fin de fracturas violentas de identidades apenas constituidas desde antes de la conquista, que culturalmente le han dado forma a la corrupción en nuestro país. Desde una perspectiva, podría pensarse que la obra solo usa diferentes espacios para contar la historia de la violencia y la corrupción en nuestro país desde la guerra con Chile hasta nuestros días, sin embargo, yo diría más bien que al usar diferentes espacios en los que se suceden microhistorias, cuyos temas en común son la violencia y la corrupción, la obra rompe el espejo donde nuestra historia se reflejaba (o la deconstruye) para que los espectadores podamos tomar cada uno de los trozos de ese espejo roto, en cada uno de los cuales se refleja también nuestra propia imagen para poder así mirar la cuota de violencia, corrupción, resentimiento y resistencia que reproducimos y reconstruir nuestra identidad cultural diseminada en los diferentes espacios que habitamos.

Para terminar y volviendo a Ubersfeld (1997), es bueno recordar que todo signo es posible de ser resemantizado. Todo signo funciona como una pregunta al espectador que reclama una o varias respuestas. (p.24-5), y es en este proceso que la obra consigue, a través de las preguntas que propone, cuestionar al espectador en tanto productor de cultura, legitimador de la corrupción y normalizador de una sociedad violenta, sin equidad y excluyente. Pero la violencia a la que hace referencia la obra no empieza en la guerra con Chile ni termina con la captura de Abimael Guzmán. Más bien, nos ha acompañado desde la conquista y sigue atravesando cada espacio social y cultural del país.

Para sintetizar lo dicho, la estructura escénica de *Sin Título, técnica mixta* está determinada por la fragmentación espacio-temporal y en ese sentido es un correlato escénico de lo que, en este tiempo, llamamos posmodernidad determinada por los modos de producción y comercialización de objetos/imágenes. La obra, a partir de la dispersión del tiempo en espacios plurales, heterogéneos y cambiantes propios de la posmodernidad, se resiste a ella llenando cada uno de los fragmentos de nuestra historia y de nuestra memoria de una manera crítica. Al mismo tiempo, la obra hace otra cosa: al exponer los fragmentos de nuestra historia desde una perspectiva no oficial, plantea como diría Rancière su desacuerdo con el reparto de lo sensible, y su modo de hacerlo es creando un nuevo reparto de lo que puede o no ser percibido por el espectador, aquí, no hay una división cerrada de aquello que le está permitido y aquello que le está negado conocer desde la perspectiva del artefacto teatral, y menos un direccionamiento de su mirada desde la exposición de los signos en la escena, todo está dispuesto simultáneamente para que él decida qué quiere mirar; y al exigir, con esta estructura, que el espectador se posicione como co-creador, le devuelve su capacidad estructurante. Es también en este sexto<sup>5</sup> sentido que, y no solo en el tema que aborda, la obra es estructuralmente una resistencia a las características de la posmodernidad con que está construida.

---

<sup>5</sup> He mencionado previamente cuatro maneras en que, a partir de estos espectáculos, Yuyachkani se resiste a la posmodernidad, a esas cuatro maneras le añadí una quinta y con esta, una sexta manera en que e

### Capítulo 3. Discurso de Promoción: una glocalización del teatro posdramático

Una experiencia con todos antes que “una obra para contemplar”, ese fue nuestro propósito cuando decidimos crear este evento “Discurso de promoción” como una manera de escribir en el espacio con signos, más allá de la escritura literaria.

Miguel Rubio Zapata

La casa del grupo cultural Yuyachkani es ahora el colegio nacional 2021 de la ciudad de Lima, en él se lleva a cabo una actividad pro fondos para el viaje de la promoción que está pronta a egresar. En la primera sala vemos las imágenes en cartón de algunos de los personajes más emblemáticos de la gesta libertaria que concluyó el 28 de julio de 1821. Estas figuras, don José de San Martín, Micaela Bastidas y Simón Bolívar, nos interpelan desde su bidimensionalidad con reminiscencias de las gráficas que se usaban en los colegios nacionales de la década de los ochenta (la referencia epocal no tiene nada de casual). Junto a estas, escuchamos unos valeses populares tocados por unos escolares en piano y violín. En la sala contigua nos esperan algunos juegos como los dardos, cuyo bull tiene dibujada la cornucopia, el árbol de la quinua y la vicuña, símbolos patrios del escudo nacional. Todo es patriotismo y ambiente festivo. Una sala más allá, está el juego más importante, un rompecabezas del famoso cuadro *La declaración de la independencia* de Juan Lepiani. Frente a él, un escenario donde un grupo de música criolla ameniza la fiesta. El público corea, acompaña con las palmas y finalmente baila. Durante todo este tiempo, alumnos, profesores y padres de familia nos han alentado a colaborar con la actividad, participando en los juegos y disfrutando de los números musicales que, realizados por padres, profesores y alumnos, preceden al discurso de promoción que nos es prometido en la sala contigua, la sala del teatro. Los temas musicales tampoco son elegidos al azar, cada uno de ellos aporta un enfoque diferente sobre lo que es el Perú y lo que significa ser peruano. La banda del colegio irrumpe en la celebración tocando una marcha militar y para darle paso se abre la puerta del teatro y tras ellos, entramos en el espacio escénico. Hasta aquí, si bien sabemos que estamos participando de una obra teatral, los límites entre

realidad y representación son sumamente borrosos. Nuestra permanente interacción con los espacios donde están ubicados los juegos -que a pesar de no estar configurados como espacios de representación lo son, en tanto tienen en sí mismos personajes y discurso- hace que el concepto mismo de representación se difumine como producto de su entrelazamiento con la realidad, desde la cual, nosotros como participantes determinamos la cadena de acontecimientos. Lo que sucede a continuación no puede encajonarse, tampoco, en lo que en nuestro imaginario colectivo es una obra teatral.

Al igual que en las obras previamente analizadas, no hay butacas donde sentarse, el público disperso por el teatro forma instintivamente un círculo. Algunos de los actores empiezan a cambiarse frente a nosotros. En ese momento la atmósfera y el ritmo festivo cambian abruptamente. Se nos presenta una fragmentación de la temporalidad a la que estamos habituados en el teatro. Al tener ante nosotros, dispersos en el espacio, una irreductible cantidad de imágenes individuales, nuestra percepción también se fragmenta y se espacializa. Es evidente que no estamos frente a una estructura representativa clásica, se nos plantea así, otra vez, un *otro* reparto de lo sensible. Estamos frente a *otra* estructura escénica, la representación está más bien constituida por el tránsito entre los actores en energía de representación, y los escolares que empiezan a aparecer frente a nosotros. En este momento sus corporalidades, alejadas del código naturalista definen sus acciones en relación a los objetos con los que se relacionan en el espacio. Y es esa corporalidad, cargada de tensión, la que determina la situación. Desde este momento, nos dejan claro como espectadores que no podemos esperar de la escena la estructura aristotélica a la que estamos acostumbrados y ese hecho en sí mismo implica un desacuerdo, es decir una postura estética política. Al respecto Lepecki (2008) nos dice, “Pero si el final de la representación sigue siendo un proyecto político y estético interminable, la exploración de sus medios sigue siendo una necesidad, dada la dependencia de la representación respecto de las formas hegemónicas de sometimiento” (p. 93). Eso es lo que este espectáculo pone ante nosotros: una estructura escénica no aristotélica que explora todas sus posibilidades de representación desplegando en escena la heterogeneidad, fragmentación y polivocidad de nuestra cultura, que no tiene como centro la mimesis de nuestra realidad, sino que más bien expone en el terreno de juego nuestro carácter no unitario:

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es desdoblada y ahuecada por la negación. Esta representación, cuya

estructura se imprime, no solamente en el arte sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa pues algo más que un tipo particular de construcción teatral. (Derrida, 1969, p.8)

Así pues, este espectáculo deconstruye a través de la deconstrucción del teatro mismo, al sustraer de él al drama, las representaciones sociales, culturales y políticas en relación a nuestra historia. El resultado aquí también, al igual que en los espectáculos previamente analizados, son una suerte de microhistorias desplegadas en el espacio, que invitan al espectador a rearticular los fragmentos enajenados para intentar reconfigurarse a sí mismo y a su historia.

Para sintetizar, la hipótesis que plantea este capítulo es que la exploración de las condiciones de posibilidad de la estructura espacio temporal de este montaje corresponden a una glocalización de la posmodernidad que al determinar una otra producción de subjetividad, a través de la deconstrucción de sus características constitutivas, y de los signos que despliega en escena, tiene un carácter eminentemente político, con lo cual se resiste a la propia posmodernidad.

### **3.1 La posmodernidad y ruptura de la cadena significante: la no fábula de la posmodernidad**

Como ya he mencionado, Jameson (1992) explica que una de las características de la posmodernidad es la ruptura de la cadena significante. Tal ruptura sería para Jameson, la dificultad en la conexión de un significante con otro para la construcción de un significado. Según este autor, si la cadena de significantes se rompe, se produce una suerte de esquizofrenia “en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos” (p.64), esta conclusión parte de la premisa de que la identidad requiere de la unificación del pasado y el futuro con el presente, de la misma manera que es necesaria esta unificación para la significación de la frase. Así, nuestra experiencia queda reducida a una serie de presentes continuos diseminados en el espacio, sin relación con el tiempo lineal que articula el discurso, vaciando de intencionalidad final, nuestras acciones, nuestras manifestaciones culturales y entre ellas, las artísticas. En sus propias palabras:



Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojará otro resultado que las “colecciones de fragmentos” y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. (p.61)

A partir de estas premisas para entender la producción cultural de la posmodernidad que plantea Jameson, podemos inferir que, al no tener intencionalidad esta contingencia de presentes que, a su vez, fragmentan nuestra percepción de nosotros mismos y la realidad en que habitamos, no podemos hablar de relatos teleológicos que unifiquen nuestro ser en el tiempo. Como ya he mencionado anteriormente en la estructura escénica aristotélica, esta estructura unificadora de intencionalidades está determinada por la fábula, que es precisamente, la que, en las estructuras teatrales posmodernas está en agonía.

*Discurso de promoción*, al igual que *Sin Título*, *técnica mixta* y que *Hecho en el Perú: vitrinas para la memoria*, es un buen ejemplo de este tipo de estructura no fabular de la posmodernidad, ya que los diferentes temas que se irán tratando a lo largo de ella, a pesar de tener aspectos de nuestra historia pasada y reciente en común, son diferentes aspectos de esta, y ninguno de ellos se privilegia, es decir, ninguno ocupa el centro de la estructura, o más específicamente aún, ninguno ocupa el lugar del conflicto. Carles Batlle (2017), en relación a este tipo de estructuras -aunque más en el campo de la dramaturgia- nos dice:

(...) buena parte de los dramas contemporáneos, más o menos rapsódicos, han asumido con convicción la crisis de la historia. Ya no hay finales, ni progresiones causales y, por tanto, tampoco accidentes muy marcados ni conflictos definidos ni objetivos a batir; el sujeto y la acción dramáticos se diluyen, la composición formal clásica se fragmenta y pierde la lógica de su concatenación; la información dramática se elide, se sustrae, se dificulta su aprehensión, cada vez es más complicado restituir la historia. De hecho, bastantes veces se habla de la completa desaparición de la historia (...) (p.6)

Esta, sin embargo, no es una característica privativa de la dramaturgia, ya que en las estructuras escénicas que no se sustentan en un texto previo para su elaboración, había, al igual que en los textos dramáticos, una historia o fábula de base. Sin embargo, tanto en la dramaturgia como en las estructuras resultantes de los procesos de creación colectiva, esta historia o

articulación de una cadena significativa como organizadora de los eventos en el tiempo para construir un conflicto, es cada vez menos relevante para la construcción del hecho escénico; quedando este como una suerte de presentes adyacentes, sin fábula que los articule en el tiempo.

### **3.2 La estructura espacio-temporal: el relato dinamitado, el centro descentrado**

En este espectáculo, al igual que en los dos anteriores, la estructura dramática aristotélica (desarrollo, nudo, desenlace), que ha imperado durante siglos en el inconsciente colectivo como la única válida o posible para articular un discurso escénico ha sido desplazado de su calidad de centro. Como decía anteriormente, una de las principales características que este espectáculo comparte con las propuestas escénicas postdramáticas es la ausencia de un discurso unívoco o unificador. Los múltiples discursos que se abren y no se cierran, tienen un carácter polifónico. En ese sentido la estructura que es habitualmente temporal, es decir una sucesión coherente y causal de acontecimientos (o una cadena significativa), se convierte en una estructura espacial heterotópica, o como decía en el capítulo anterior, una estructura que no conduce a la consecución de un orden, un cosmos o una utopía. Como dice Foucault (1968):

Las utopías consuelan (si no tienen un lugar real). Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis”. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos; las heterotopías (...) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática. (p.3)

La gramática no solo es la estructura de los significantes, sino también su encadenamiento temporal, la estructura dramática aristotélica sucedía en un espacio único y desde esta unicidad era posible encontrar los sentidos. Ahora en cambio, en vez de que el espacio sea habitado por el tiempo, es el tiempo el que es habitado por múltiples espacios. En una conferencia dada en 1967 en relación al tema, Foucault explica que no vivimos en espacios vacíos que poblamos con nuestras presencias y nuestras cosas, sino que más bien vivimos al interior de un conjunto de relaciones irreductibles. Entonces, estos espacios heterotópicos en los que se desarrolla el espectáculo definen aquellos temas que se relacionan irreductiblemente, al tiempo que definen, al igual que en los espectáculos revisados anteriormente microrrelatos para cada espacio complejo. En *Hecho en el Perú*, por ejemplo, a pesar de estar los personajes habitando espacios contiguos, estos son también heterotópicos, ya que son espacios múltiples

y heterogéneos de composición compleja. Lo mismo sucede en *Sin Título, técnica mixta*, pero de un modo más radical, ya que la complejidad al interior de cada espacio es mayor, además de aparecer ahí espacios móviles, que al desplazarse producen entrecruzamientos a nivel del proceso de significación, lo cual, como dice Foucault, desafía la posibilidad de una gramática del espacio y del discurso.

Al entrar a la sala del grupo, por ejemplo, encontramos que solo hay dos pequeños grupos de carpetas escolares pegadas a las paredes, uno a cada lado de la sala. Esto, obliga a los espectadores a dispersarse por el espacio. Inmediatamente vemos que un grupo de actores se está cambiando e intuimos el inicio de algo. Ya cambiados, uno de ellos toma un trapeador mojado y empieza a dibujar un espiral en el piso, espiral que se convierte en un cuadrado que delimita, por un momento, una parte del espacio escénico, donde se desarrollará un microrrelato. A lo largo del espectáculo los espacios ocupados por los actores y por el público se irán modificando el uno al otro, en un movimiento continuo de este grupo de carpetas; determinando así los microrrelatos o *presentes* de la estructura. Esta modificación recíproca de los espacios también sucede en *Sin Título, técnica mixta*, ya que como he mencionado previamente, las tarimas sobre las que acontecen gran parte de las microhistorias, se movilizan de un lado a otro del espacio. En *Discurso de promoción*, al no haber tarimas rodantes, este entrecruzamiento de espacios es aún más complejo, porque implica un permanente diálogo silencioso con los participantes para se produzca, con cada movimiento, un reordenamiento distinto de la escena.

Como explique previamente, esta movilidad de los espacios de representación fractura el tiempo deconstruyendo los discursos. Pero lo más importante es que la deconstrucción que moviliza el centro, es una mirada anti logocéntrica, una estrategia para generar nuevas maneras de lectura, desmantelando los conceptos y los discursos, y así, resistir a la violencia discursiva, cultural y política determinada por este mismo logocentrismo; y, como dije en el capítulo anterior, se puede aplicar a cualquier aspecto que pueda funcionar como centro estructural de un texto (esencia, tema, contenido). En este caso, con *texto*, que puede ser cualquier aspecto portador de un discurso, me estoy refiriendo a la estructura escénica; es decir, al remover la estructura dramática aristotélica de su condición de centro, se le devuelve a la estructura escénica su condición de posibilidad, lo cual redundará, por extensión, en el cuestionamiento de las demás estructuras representativas de la sociedad; y esto podría funcionar como la

séptima<sup>6</sup> manera en que los tres hechos escénicos analizados se resisten a la posmodernidad desde las características de la misma posmodernidad.

Este planteamiento derridiano, lo encontramos tanto en la estructura como en los distintos microrrelatos que se multiplican a lo largo de ella. Luego de ser delimitado el espacio inicial los actores hacen aparecer distintas representaciones de sujeto. Vemos partes de maniqués y monigotes bidimensionales amortajados cuyas partes diseminadas luego intentarán unificar, adhiriendo las partes del sujeto con cinta adhesiva al cuerpo de uno de los actores; unificación contra la que este actor luchará hasta romper la cinta que lo une a los fragmentos de él (o los) sujetos fragmentados. Podríamos decir que estas representaciones de sujeto son construcciones externas, vacías o planas, sin lugar a dudas carentes de la posibilidad de decidir. De este modo queda deconstruida la noción de unidad del sujeto en la búsqueda de una identidad, al saber que como sujetos estamos *sujetos*, o bien a una estandarización propia del modelo económico en el que vivimos, o bien a una dicotomía binaria, que, al estar inevitablemente jerarquizada, nos posiciona en la sociedad de una manera determinada por la lógica logocentrista del pensamiento cartesiano.

La deconstrucción propone no naturalizar lo que no es natural. No es natural lo condicionado por la historia, las instituciones o la sociedad. En ese sentido las estructuras dramáticas aristotélicas, al ser un constructo, que como todo constructo artístico tiene un correlato con las estructuras económicas, políticas y sociales son evidentemente no naturales, y sin embargo han sido durante muchos siglos naturalizadas como la forma central del arte teatral.

Al ser desplazado este centro, lo que queda es una estructura compuesta de múltiples perspectivas dispuestas en espacios heterogéneos de modo, al igual que en *Sin Título, técnica mixta*, a veces simultáneo, a veces superpuesto y siempre fragmentado. Ciertamente, en *Hecho en el Perú*, si bien sí se presentan diferentes perspectivas del momento histórico que los personajes comparten. Al estar los mismos en vitrinas paralelas, donde accionan simultáneamente, los presentes continuos no se superponen, al no tener movilidad los espacios donde performa cada uno de los actores. Sí es, sin embargo, una estructura descentrada,

---

<sup>6</sup> Esta numeración viene del capítulo anterior en el que propuse diferentes maneras en que los espectáculos en cuestión se resisten a la posmodernidad

precisamente por la fractura del universo común que los contuvo a todos, antes de dejarlos aislados y en exhibición permanente.

Por otro lado, este descentramiento también es evidente a nivel de la estructura de los tres espectáculos, al no poseer ninguno de ellos, ni fábula, ni conflicto, ni personajes con objetivos últimos, como centralidad de su estructura. Pero lo importante es el impacto que este descentramiento permite a nivel de la deconstrucción de los constructos sociales y culturales por parte de los asistentes, si la estructura teatral puede ser diferente, tiene otras posibilidades, la historia, la cultura y la ideología tienen también otras posibilidades de lectura, otras maneras posibles de ser pensadas. Ahora, si una de las características de la posmodernidad es la deconstrucción del tiempo, lo cual deviene en su espacialización, de los relatos, lo cual nos deja sin un fin último en la vida, de los sujetos, que solo producimos simulacros, ¿cómo así la deconstrucción nos permite rearticular nuestra memoria histórica y social, nuestra identidad, nuestra cultura? Lo que propongo es que las características de la posmodernidad, al ser, como todo lo demás, un texto, también pueden ser deconstruidas; y que estos hechos escénicos lo hacen a partir de autorreflexividad de sus signos y de sus personajes.

En síntesis, la fractura espacio temporal de este espectáculo, al igual que en los espectáculos anteriormente analizados, imposibilita la articulación de una historia o relato. Al estar el tiempo disperso en el espacio y la fábula desplazada del centro de la estructura escénica, el relato queda disperso, como una suerte de microrrelatos contiguos en espacios múltiples, heterogéneos y complejos, donde cada signo y personaje, a su manera, es autorreferente y autorreflexivo.

### **3.3 Los signos: la abundancia (fragmentación, pluralidad y heterogeneidad)**

#### **3.3.1 Imágenes escénicas**

Nuevamente el espacio escénico cambia y con él, nuestra posición como espectadores respecto al mismo. De pronto, estamos frente a un escenario, cuyo telón está hecho con ropa de todos los tipos, para ambos sexos y de todas las tallas, esta ropa somos nosotros, todos. Este telón, que al igual que una de las banderas de *Sin Título, técnica mixta*, está hecho con ropa, y este no es solo un recurso estético, sino que, en ambos espectáculos, intentan ponernos,

simbólicamente, a todos los peruanos en escena. El telón, se diferencia de la otra bandera en que, por la diversidad de colores y texturas, no hay homogeneidad posible, exhibiendo impudicamente nuestra diversidad como nación, en otras palabras, nos enrostra nuestra fragmentación y heterogeneidad. En el escenario va a comenzar el discurso de la promoción del colegio 2021, pero previamente vamos a ser testigos de una obra de teatro que los alumnos han preparado para nosotros. En cuanto la obra se anuncia y los personajes que participarán en ella también, se devela el mismo cuadro cuyo rompecabezas habíamos armado durante la festividad de la antesala: *La declaración de la independencia*. A partir de este hecho los alumnos-actores ya investidos de sus personajes entrarán en escena para contarnos cada uno de ellos su perspectiva individual en relación al rol de sus personajes dentro de la historia. Esto, lo harán a través de un despliegue de signos y de la manera como se relacionan con ellos, para ayudarnos a pensar de qué manera está constituida nuestra cultura. Patrice Pavis (1994) nos dice en relación a los signos en el teatro y su relación con la cultura que: “(...) la cultura es un sistema de significación (...) gracias al cual una sociedad o grupo se comprende a sí mismo en su relación con el mundo” (p.92 y 97). Así, los signos desplegados por los actores, son extraídos de nuestra cultura, es decir, están entre aquellos a través de los cuales nos significamos, pero al volverlos escénicos, están, al mismo tiempo, generando una resignificación de nuestra cultura.

A partir de este despliegue sónico se abren una multiplicidad de relatos que sin embargo nunca son cerrados ya que desde el principio los personajes se interrumpen incesantemente. Estos relatos, presentados, también, a partir de una multiplicidad de lenguajes artísticos dialogando entre ellos, serán una presencia recurrente durante toda la obra y en su entramado se tejerán las tensiones dramáticas de esta. Pero esto no es todo, estos relatos al tiempo que nos hablan de nuestra identidad cultural, nos hablan también de los metarrelatos que están legitimando, como veremos a continuación.

A lo largo de estos relatos monologales de los alumnos-actores, se abrirán discursos con un correlato directo con el uso de los signos en la escena. Aparece por ejemplo, un alumno que encarna a un combatiente que tiene media cara vendada, como uno de los personajes que aparecen en una fotografía de la exposición que la Comisión de la Verdad y la Reconciliación nacional presentó a partir del final de su investigación en relación a los años de violencia en el país, y luego, interpretado por el mismo alumno, aparece otro, esta vez un soldado desconocido -así se refiere el personaje a él mismo- cuya presencia nos habla de lo olvidado de su sacrificio

por la patria, y de la estatua que tiene en el Morro Solar, donde las parejas van a tener sexo, y los jóvenes a drogarse o a orinar. Evidentemente, no solo está olvidado, sino también despreciado. Al mismo tiempo, la presencia y discurso de ese soldado cuestiona la legitimación de un relato mayor, al hablarnos de quiénes son lanzados como carne de cañón al frente de batalla, los prescindibles, los excluidos, los cholos, los pobres. Otra alumna, le da vida a una profesora que esta con zapatos de diferentes tipos, lo que le dificulta caminar, avanzar, zapatos que se quita mientras habla de la pobre representación de la mujer en nuestra historia. Como la de Manuelita Sáenz, quien peleó en Ayacucho al lado de Sucre y luego fue nombrada caballera de la orden del sol, pero que al mismo tiempo fue repudiada y borrada de la historia; o la de la caminata forzada de la estirpe femenina de Micaela Bastidas desde Cuzco hasta México, como castigo y lección ejemplar para quienes intenten revelarse ante la opresión, como lo hizo su esposo, Túpac Amaru. Así el personaje de la profesora, cuestiona también la legitimación de los relatos que han permitido el borramiento de las mujeres de la historia. Una alumna más, a quien le toca representar a una cantante vernacular, pero que no está de acuerdo con la pasividad de su personaje -cuyo vestuario no llega a completar, quedando con una suerte de vestuario híbrido- convierte su huayno en una canción de rock contestatario, cuestionando las representaciones culturales que se dan a través de la música. Estos no son los únicos, más personajes van apareciendo, en diferentes texturas y brindándonos diferentes perspectivas de la historia de la independencia, así, la aparente inconexión de las diferentes perspectivas e imágenes que se nos van planteando a través de universos signícos plurales y heterogéneos, van tejiendo las diferentes tensiones de la obra. En su *Teatro Posdramático*, Lehmann (2013) explica que el drama no ha desaparecido, sino que su centro ha dejado de ser el texto dialogado en el cual encontrábamos el conflicto de la obra, para pasar a ubicarse en el juego de las tensiones dramáticas de los lenguajes intervinientes en su puesta en escena, no ya para graficar el conflicto que aparece en el texto, sino como un valor en sí mismo:

Tensión dramática... (La contemporaneidad repleta de acontecimientos, la particular semiótica del cuerpo, los gestos y movimientos del actor, las estructuras compositivas y formales del lenguaje como paisajes de sonidos, la calidad de las imágenes visuales más allá de la ilustración, el proceso rítmico y musical con su propio tiempo, etc.) No obstante, estos elementos (la forma) son precisamente los principales aspectos de muchas producciones del teatro contemporáneo, no solo de las más extremas, y no se emplean como meros recursos para ilustrar una acción cargada de tensión. (Lehmann, p. 62)

Así, lo que tenemos en *Discurso de promoción*, podría enmarcarse, al igual que *Hecho en el Perú, vitrinas para la memoria* o *Sin Título, técnica mixta*, dentro del teatro postdramático, que como ya he explicado, comparte a nivel estructural, las características de la posmodernidad. No solo porque, como también he explicado antes, carece de fábula, sino también por la sobre abundancia de signos, por su pluralidad, fragmentación e hibridación y por la manera como estos signos se articulan dentro de diversos códigos adyacentes o sistemas signícos complejos en relación con la representación y no representación de los actores.

Por otro lado, un sistema signíco complejo, como dice Ubersfeld (1993), obliga al espectador a escoger su referencia para poder articular su propio sentido de la obra. (p.324) y eso es lo que nos proporciona la complejidad del sistema signíco de esta obra, la posibilidad de articular un sentido propio a través de los sistemas signícos que articulan los microrrelatos de los que hablábamos.

En otro momento del hecho escénico, aparecen en escena imágenes de las esterilizaciones forzadas del segundo gobierno de Fujimori. Vemos una mujer con mandil y guantes plásticos recoger ojotas de diferentes tipos, todas de mujer, que coloca en un balde. En una camilla iluminada como en un quirófano, vemos un muñeco de tamaño natural, vendado, asimétrico, sin rostro y con las piernas abiertas, mientras el cuerpo desnudo de una mujer es exhibido en una caja de vidrio y a través de un alto parlante escuchamos la propaganda de una campaña de ligadura de trompas y vasectomía. Tenemos en esta escena signos provenientes de los objetos, de la luz y del sonido dramatizados en su dimensión de significante para articular el discurso fragmentado de un momento de nuestra historia reciente. Pavis (1994), citando a Helga Finter, nos dice del teatro de la posmodernidad que ha renunciado al texto para recuperar la teatralidad como acontecimiento:

(...) no destruye, negándolas en nombre de una fe ciega en el progreso y de un mito de los orígenes, las conquistas de la práctica teatral histórica como era todavía el caso de la vanguardia histórica, sino que dramatiza los constituyentes de la teatralidad en su dimensión de signo. Este proceso de la negatividad, no destruye, púes, sino que, por el contrario, produce, en un movimiento de deconstrucción, su propio metadiscurso. (p.218-9)

Como anuncia Finter, el teatro posmoderno es en sí mismo una práctica deconstructiva en tanto ha removido todas las características que se le habían atribuido al teatro como



centrales; pero esto lo hace a través de la dramatización de los signos. Y de otro lado al ser autorreferencial, crea permanentemente un metadiscurso que permite desplegar las posibilidades de lectura sobre sí mismo y sus posibilidades, al infinito, a través de una multiplicación signífica.

Así, en la escena siguiente, por ejemplo, vemos que, a partir de los colores y las formas de la iconografía de nuestra cultura híbrida, producto de migraciones y mestizajes, nos hablan de la trata de mujeres/niñas que son comercializadas para trabajar como prostitutas en las minas. Aún más importante, aquí, otra vez, nos hablan de cómo nosotros normalizamos esta situación a través de nuestros discursos sobre el rol de género. Una mujer/niña desnuda, apenas cubierta por un decorado resultante de la hibridación cultural, es paseada en un altar, que emula el altar de una virgen, que como ya sabemos es un icono religioso motivo de adoración por una gran parte de la población peruana. Aquí es clara la superposición de signos heterogéneos para articular un microrrelato y al mismo tiempo, el metarrelato en relación a la construcción resultante de este. Pero más importante es la manera como su proxeneta la ofrece sin reparos a través de un altavoz, resaltando las ventajas de poseer sexualmente a una niña, como si esto fuera, no solamente normal, sino una ventaja para el afianzamiento de la masculinidad.

El cuadro de la independencia del Perú ha sido volteado y ahora funciona como ecrán. Pero la proyección está enmarcada a modo de cuadro colonial. En el video vemos imágenes de los prostíbulos de los alrededores de las minas, minas que les pertenecen a los países que tienen el capital para explotar recursos que son nuestros. El uso de la parte posterior del cuadro como ecrán está también significando algo más allá: detrás de nuestra independencia, detrás de los discursos que producimos y consumimos sobre ella, sigue estando nuestra colonialidad. Lehmann (2013) cita a Ericka Fischer, para decirnos:

(...) el teatro utiliza las creaciones materiales de la cultura como sus propios signos, como signos estéticos, como consciencia del carácter semiótico de estas creaciones materiales y, de este modo, identifica a su vez la cultura circundante como práctica de creación de significados en todos sus sistemas heterogéneos (p.176)

Entonces, tenemos en el altar una creación de nuestra cultura occidentalizada y en el decorado de dicho altar íconos provenientes de las culturas andinas y amazónicas, desplegando,

una vez más, una heterogeneidad signífica superpuesta, que, de otro lado, nos hace conscientes de nuestra propia complejidad como cultura generada a partir de esos sistemas semióticos.

En otro momento de la estructura escénica, abrimos la perspectiva y pasamos del Perú a Latinoamérica y luego al mundo. Los muros que excluyen no se han levantado exclusivamente en nuestra cultura. Actualmente la construcción de estos muros, tanto en América, como Europa y Medio Oriente está determinando la exclusión cultural y racial de gran parte de la población víctima de la violencia o la extrema pobreza en relación a la cual preferimos mantener nuestra distancia.

De este modo llegamos al tema de la violencia política. Banderines con los rostros de dictadores y desaparecidos cuelgan decorativamente, como en fiesta barrial o provinciana, mientras la escena habla de nuestra relación con el mundo. Aquí, a través nuevamente de la superposición de signos, la escena habla de nuestra fragmentación e hibridez. Uno de los actores nos cuenta que de niño hacía girar un globo terráqueo al que detenía apuntando un lugar al azar con el dedo. Pasando de participante en participante, hace girar el globo terráqueo, que les ofrece para escoger el lugar de su futuro. Los espectadores apuntan con el dedo en el globo aquel lugar donde les gustaría vivir, pero ese lugar se escapa permanentemente. Estamos destruyendo nuestro mundo o todo lo que en el mundo había de realidad y nos permitía construirnos a nosotros mismos en él. No solo está en cuestión el problema ecológico, cuyas consecuencias no nos permitirán habitar más el mundo, sino el problema central del sujeto, que está asesinando sus referencias vitales. Baudrillard (2006) habla del crimen perfecto como ese crimen de la realidad, del cual no hay absolución posible ya que siempre está realizado de antemano y no nos deja más alternativa que vivir irredimiblemente sus consecuencias. El crimen de la realidad en favor de la apariencia de la realidad, de la virtualidad, de la hipercomunicación y por lo tanto de la pluralidad y fragmentación del sujeto que está condenado a habitar los múltiples espacios resultantes, aniquilándose a sí mismo, al otro y la realidad que los envuelve (p.1-2)

Con lo Virtual, no sólo entramos en la era de la liquidación de lo Real y de lo Reverencial, sino también en la era del exterminio del Otro.

Es el equivalente de una purificación étnica que no sólo afectara a unas poblaciones concretas, sino que se encarnizara con todas las formas de alteridad.

La de la muerte —que se conjura con la terapia de mantenimiento artificial.

La del rostro y el cuerpo, que es acosada por la cirugía estética.

La del mundo, que se borra con la Realidad Virtual. (Baudrillard, 2006, p.66)

Desde esta mirada al mundo que estamos destruyendo, con nosotros como victimarios y como víctimas, volvemos nuevamente la mirada hacia nosotros, para ver nuestro peor rostro. Una comparsa grotesca con imágenes antropomorfas de la política en nuestro país pasea alrededor de los espectadores, envolviéndonos en nuestra realidad. En esta comparsa se disgregan aún más los sistemas signícos, evidenciando más radicalmente su fragmentación y heterogeneidad para confrontarnos con la naturalización que hemos hecho de lo grotesco de nuestra realidad.

Este espectáculo, sin embargo, no pretende solamente mostrar las heridas históricas y contemporáneas, sino que está compuesto como un ritual de sanación cultural, que, además, se resiste permanentemente a la fractura y el vacío de la posmodernidad, a través de un barroquismo signíco que abruma, como diría Lehmann (2013), nuestro aparato perceptivo:

Finalmente, el entramado signíco es de corte ceremonial (...) la relevancia de la función estética en cualquier tipo de ceremonia, el momento aislado estéticamente que es inherente a toda festividad. Es evidente, pues, que a la práctica del teatro le es siempre consustancial la dimensión de lo ceremonial. (...) El teatro posdramático desvincula el momento formalmente ostentoso de la ceremonia de su mera función de acrecentar la atención y lo valora en sí mismo, como una cualidad estética, (...) se concentra en la situación de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida. (Mukarovský, J. en Lehmann p.121)

Como diría Lehmann, en este espectáculo se renuncia a la percepción convencional de la forma, para contrarrestar la normalización que a través de las imágenes se hace de los constructos sociales y por lo tanto de los artísticos; apelando a la sobreabundancia de signos provenientes de distintos lenguajes artísticos, cuya unidad y coherencia está determinada por su heterogeneidad y superposición. Esta sobreabundancia, como el teórico del teatro posdramático continúa diciendo, no debería entenderse como un déficit, sino muy por el contrario, como una condición de posibilidad liberadora que activa, como dice Hörisch, nuestra “furia por comprender” (En Lehmann, 2013, p.154)

Como ya he mencionado antes, la hibridez, es una de las características de la posmodernidad, que adicionalmente, está determinada por los intercambios, que en esta etapa dominada por la globalización son sobreabundantes, al igual que los signos que produce. Y es, de otro lado, una de las características, tanto estética como estructural, por la que el grupo Yuyachkani ha apostado en los tres espectáculos analizados. Sin embargo, esta no solo es una característica posmoderna, sino que es también, una característica de nuestra cultura. Hecho que el grupo ha sabido aprovechar para resistirse a la posmodernidad desde sus manifestaciones en la cultura, al construir esa hibridez constitutiva de la sobreabundancia signífica de estos hechos escénicos con elementos propios de las diferentes culturas que nos componen.

### 3.3.2 Música

Al igual que en los signos visuales, en la música puede identificarse lo plural, heterogéneo y fragmentado, en este caso, a partir de la combinación de discurso, ritmo, melodía e instrumentos usados para su ejecución, como también, a partir del contraste entre la música misma y el contexto donde es ejecutada.

En la escena en la que aparece la alumna que representa a la cantante vernacular, por ejemplo, el personaje no corresponde al universo de personajes de la independencia, pero la canción que ella canta, tampoco le corresponde al personaje que representa, ya que como mencioné párrafos arriba, ella canta un rock contestatario. Tenemos entonces ahí, a partir de dos capas de negaciones, un doble juego de significación. En otro momento, una canción ejecutada con vientos andinos es acompañada con guitarra eléctrica, batería y bajo, generando con esto, una hibridación de texturas sonoras, que nos remiten al mundo andino por un lado y a la cultura occidental, por el otro, recordándonos que nosotros somos lo uno y lo otro. Este juego con diferentes ritmos y sonoridades, es usado también en *Sin Título, técnica mixta*, y al igual que en este hecho escénico, no es el único discurso sonoro con alta carga significativa.

Es la misma actriz de la que hablé líneas arriba, la que, en una escena muy posterior, formula una pregunta que nos ubica en nuestra propia responsabilidad en relación a cómo construimos nuestra historia desde lo cotidiano: ¿Y cómo estamos por casa? Un rap cantado a dos voces nos cuestiona al respecto para empezar a cuestionar los muros que construimos en

nuestra vida y en nuestra ciudad. Muros que visibilizan la manera como naturalizamos la jerarquización de raza y condición económica, que finalmente se convierte en exclusión social. En esta escena, es la música la que determina el ritmo, la energía y la textura del discurso en diálogo con los muros limeños que el video proyecta. Vemos en ese sentido un discurso que no está ya centrado en los diálogos o en la historia, sino en el diálogo de los significantes provenientes de diferentes códigos. Es la articulación de los significantes de diferentes lenguajes los que determinan la lectura final del espectador:

Un principio universal del teatro postdramático es la desjerarquización de los medios teatrales. Esta estructura no jerárquica contradice de modo aplastante la tradición, que ha preferido evitar la confusión y ha optado por un modo de conexión hipotáctico que gobierne la producción de armonía e inteligibilidad (Lehmann, 2013, p.150)

Es decir, una estructura donde cada uno de sus aspectos esté subordinado al conflicto; subordinación que le es ajena a este espectáculo, lo cual se ve con claridad por ejemplo en la aparición en la pantalla de un karaoke desde el cual se aprecia no solo la canción, sino también la letra de *Es mi vida*, invitando de esa manera al público a acompañar a los actores en el canto. Esta canción, nuevamente, es una representación de cómo constituimos nuestra identidad a partir de los signos de nuestra cultura. La escena empieza con un ex combatiente, que carga en su fisicalidad las consecuencias de la guerra interna del país, y que, debido a su condición, canta en los vehículos de transporte público para ganarse la vida. Su canción es la que se sobrepone a una sala de karaoke de la que todos somos parte. No olvidemos que, durante un tiempo, asistir a los karaokes, tanto en Lima metropolitana como en los conos, era una de las maneras más populares de divertirse los fines de semana, olvidando entre canciones de amor y botellas de alcohol la precariedad de nuestra vida y la inestabilidad del país. Pero, además, curiosamente, una de las estrofas de la canción dice: “ante ti en escena, yo encuentro mi país, mi tierra, mi razón”. Lo que me sugiere, nuevamente, un nivel de autorreferencialidad.

Para cerrar este acápite debo mencionar que uno de los momentos más emotivos de la obra, que además es el momento que la cierra, es el vals final, donde los actores cantan un vals tocado en un piano rodante, acompañando con la música un desfile de antorchas, como los que organizaban los colegios en fiestas patrias y se realizaban por las diferentes calles de la ciudad. Pero no es solamente el vals y su letra lo que nos conmueve, sino la manera como todo aquello

que lo rodea, como las antorchas rojiblancas y el tono lento y suave con que se mueven los cuerpos, nos devuelve cierta consciencia de ciudadanía.

En el caso de las obras previamente analizadas, hay un proceso de complejización progresiva de los lenguajes musicales y sonoros; en *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, el entramado sonoro era complejo al coexistir la pluralidad de los personajes paralelamente, en espacios que aunque disimiles eran contiguos, y en los cuales los personajes accionaban permanentemente. Además, la mezcla de la música, híbrida en su mayoría y de procedencia popular, con las voces y otros sonidos producidos por los actores, tanto con sus voces como con los objetos con los que componían las imágenes, generaba una atmósfera musical ya de por sí compleja. Sin embargo, esta complejización se radicaliza en *Sin Título, técnica mixta*, al aparecer ahí un tejido de muchas y muy variadas texturas musicales y sonoras como la música popular, la música infantil, la religiosa, la contemporánea, etc. Que, además, no aparecen en estado “puro” sino que, son intervenidas, mezcladas, distorsionadas, generando así un cuerpo sonoro híbrido a partir de los diferentes niveles de densidad signica.

### 3.3.3 La performance de los personajes

Los personajes en el espectáculo cumplen múltiples roles, de los cuales, para efecto de este trabajo de investigación, solo desarrollaré dos. Uno de ellos es el autorreferencial o autorreflexivo. Para Patrice Pavis (2016), autorreflexividad se define de la siguiente manera:

Quando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro). (p.48)

Para Pavis, autorreferencia y autorreflevidad son sinónimos, sin embargo, yo planteo que no todo lo que hace referencia a sí mismo reflexiona sobre esta referencia, aunque todo lo autorreflexivo si es autorrefrente por naturaleza. Ahora bien, algunos de los personajes de este espectáculo son autorreflexivos porque se interrogan con respecto a su rol dentro de la estructura escénica e incluso dentro de la estructura social a través de elaboraciones verbales, mientras otros lo hacen a través de las imágenes que construyen. Esto se ve claramente en

algunos momentos que hemos analizado previamente, como la obra de teatro de los escolares en la que los personajes cuestionan su rol de personajes, o la comparsa expresionista de nuestro mundo político. En este sentido, se da una especie de metateatralidad, es decir, su verbalización, no es solo autorreferencial, sino también autorreflexiva, en tanto no solo se refieren a sí mismos, sino que cuestionan abiertamente a los personajes que tienen que representar. Pero ese no es el único momento en que la autorreflexividad aparece. Por ejemplo, en la escena del rap que mencione anteriormente, si bien es cierto, la escolar ya no cuestiona a un personaje representado, sí se cuestiona como sujeto social, generando así, el segundo modo de autorreflexividad que mencione previamente. Este modo de presentarse los actores y de presentar a sus personajes en escena es nuevo en relación a los dos espectáculos anteriores, que si bien insinúan cierto nivel de autorreferencialidad, no la desarrollan abiertamente.

El otro nivel de representación en el que funcionan los personajes es el metonímico. A través de ellos lo que vemos son fragmentos de nuestra estructura social representada. Estas construcciones son visibles también desde las relaciones que se tejen entre las imágenes que se generan en el escenario, imágenes que, por otra parte, trabajan desde la articulación de los diferentes lenguajes que se reiteran, se contradicen o se superponen para evitar la unicidad discursiva, imágenes que son simbolizaciones culturales encarnadas en el cuerpo de los actores:

A través de la metonimia, el cuerpo del bailarín aparece como una superficie estratificada de inscripciones, en cierto modo reminiscente de la descripción de Foucault del cuerpo como “superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven) lugar de disociación del Yo (...) volumen en perpetuo desmoronamiento”. (Lepecki, 2008, p.102)

De otro lado, la función metonímica de los personajes, no es privativa de este espectáculo, sino que, muy por el contrario, es una constante en los tres espectáculos analizados. A través de ellos -entre otros muchos recursos escénicos- el grupo Yuyachkani coloca en el centro de la discusión a los personajes carentes de representación simbólica, y, además, nos pone a todos nosotros en el escenario en nuestra dimensión de agentes sociales.

Entonces, tenemos hasta aquí, personajes en los cuales está inscrita la historia con sus jerarquías, sus exclusiones y su violencia, hablándonos desde su materialidad más humana,

para representar a los diferentes conjuntos sociales, de los cuales ellos mismos no están excluidos.

Por otro lado, dada la innegable relación de coincidencia entre la performance o el performance art y el teatro postdramático, es también innegable la relación de *Discurso de promoción* con el performance. Los personajes actúan en el sentido en que intervienen o no en diferentes situaciones planteadas, pero más que actuar, los personajes performan. Como dice Taylor (2002) en relación a la diferencia entre la palabra *acción* y *perform*, *acción* es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas; mientras que *perform* evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión (p.26). Partiendo desde esta diferencia planteada por la autora podemos decir que los personajes de *Discurso de Promoción*, más que actuar, performan, ya que intervienen en la estructura como sujetos afectados por los mandatos de los que habla Taylor, discursando sobre ellos, y al mismo tiempo, modificándolos al transformar un tipo de estructura escénica en la que no nos estaba permitido intervenir como espectadores: la moderna, para crear otra, una estructura que depende siempre de nosotros, que está en permanente cambio, que es híbrida, plural y heterogénea: la posmoderna.

Este posicionamiento de los cuerpos de los actores en el espacio escénico como agentes performáticos, tampoco es una novedad de este hecho escénico, sino que más bien, aparece como una constante en los tres espectáculos analizados, aunque en cada uno, con diferente intensidad. Así, podemos ver que la tensión entre la representación y la no representación, es decir, entre la autorreferencialidad, la metonimia, y la performance, se convierte en una importante parte constitutiva de este nuevo tipo de estructura escénica por la que está apostando el grupo.

### **3.4 La resistencia**

#### **3.4.1 La relación con el público**

Anne Ubersfeld (1997) en su libro *La escuela del espectador*, en referencia al rol del espectador de las estructuras dramáticas contemporáneas nos dice:



La representación moderna se esfuerza en romper el proceso perceptivo tradicional obligándole al espectador a deambular... he aquí al espectador obligado a efectuar, al menos, una actividad física, es decir a sentirse no como un consumidor, sino como un participante: es justamente, así como toma conciencia de su lugar en el espectáculo, de su presencia no ya como pura mirada pasiva, sino como responsable de una labor activa... El espectador pasa de un estado de esponja al de testigo crítico. (p.308-9)

Exactamente eso es lo que se le propone al espectador en este espectáculo, que camine por el espacio hasta encontrar un lugar desde el cual atestiguar y que decida, así, su punto de vista. Este cambio de rol del espectador intenta desacomodarlo, sacarlo de la pasividad a la que está acostumbrado por la estructura espacial de las salas de teatro clásicas, especialmente de las salas al estilo italiano que son las que más abundan en nuestro país, que como dije previamente, lo ubica por debajo de los actores a aprender los modos correctos de luchar contra la tragedia que las obras dramáticas -como un espejo del mundo social- proponen. Tragedia en la cual no puede intervenir, porque, como expliqué en el capítulo anterior, ocurre en un tiempo y espacio paralelo. Tragedia cuyo desenlace solo puede esperar para aprender la inevitabilidad de las consecuencias de las decisiones incorrectas, es decir, aquellas que van contra el orden *natural* de las cosas. Este nuevo rol que se le ofrece a los espectadores, ubicaría este espectáculo, al igual que los anteriormente analizados, dentro de la tragedia posdramática, en la que él es, más bien, partícipe de la interrupción de un orden preestablecido que era considerado “el correcto”.

Por como está planteada la estructura escénica de *Discurso de Promoción*, desde la perspectiva de la fragmentariedad de los discursos y de la multiplicidad de sus signos exige del espectador atravesar un proceso de unificación personal del discurso y esto, en definitiva, lo vuelve activo en relación a la unión de esos fragmentos. Él deberá completar la información, articulándola con aquella que recibe de su contexto. Deberá hacer uso de su libertad para tejer cada uno de los significantes de la escena con aquellos que le son ofrecidos por la realidad:

La teoría de los niveles de legibilidad explica como el receptor escoge con una mayor o menor libertad en qué nivel (...) leer los hechos culturales que le presenta la puesta en escena. (...) Este cambio en el nivel de legibilidad corresponde a menudo a una lucha ideológica entre cultura dominante y cultura dominada... (1994 p.102)

Como explica Patrice Pavis en la cita precedente, la nueva posición del espectador con respecto a las estructuras escénicas, se corresponden con una actitud política del nuevo teatro posmoderno que pretende devolverle al teatro su posibilidad de articularse con la colectividad, en una relación entre la escena y el espectador mutuamente perturbadora de lo ya establecido.

Así, *Discurso de promoción*, comparte con las estructuras posmodernas, la fragmentación, la espacialización del tiempo, la sobre abundancia de signos y una relación activa con el público. Sin embargo, la manera como esto sucede en la escena se corresponde con las particularidades de nuestra cultura, y es así, también, como se resiste a la posmodernidad desde sus propias características.

De otro lado, como ya he mencionado, la ruptura de la cadena significativa propia de la posmodernidad determina la incapacidad de articular un discurso unitario y por lo tanto la fábula del teatro dramático desaparece. Esto redonda también en el nuevo rol del espectador de este tipo de estructura escénica, que al no poder seguir la progresión de una historia representada, se verá obligado a estructurarla con sus propias herramientas. Esta sería una manera más, la octava<sup>7</sup>, como estos espectáculos desde las características de la posmodernidad se resisten a ella.

Si el teatro dramático estaba asentado en la idea de que el escenario enmarcaba una ilusión de realidad, que a modo de espejo nos devolvía nuestra propia imagen, y, si dada esta condición, la resolución de los conflictos planteados en la escena tenía la capacidad para orientarnos en la resolución de los nuestros. La falta de orientación temporal del teatro postdramático, le devuelve al testigo o copartícipe de la experiencia que implica esta nueva estructura escénica la capacidad para entretener los signos escénicos con las de su propio contexto y así articular su propia historia. Vale la pena, insistir aquí, en que esta es otra de las características comunes a los espectáculos en cuestión. En los tres se presenta una desarticulación entre un significante y otro, una ruptura de la cadena significativa, dificultando con esto la sintaxis final del hecho escénico.

---

<sup>7</sup> Al igual que en la nota anterior, esta es la continuación de la enumeración de las maneras como estas obras se resisten a la posmodernidad desde las características de esta

Otra de las características de este nuevo tipo de estructura teatral, consiste en devolverle al teatro su aspecto comunitario al devolverle su rol activo al espectador, desjerarquizando así, no solo los lenguajes intervinientes en la puesta en escena, sino también la relación con el espectador, que deja su posición expectante al verse obligado a articular su propia coherencia del discurso, invitándolo a una reflexión.

Según afirma Lehmann (2017): “Toda experiencia estética que se merezca este nombre participa de una reflexión” (p.22), y el teatro es una de las formas estéticas en las que, a través de cada una de sus transformaciones históricas, ha reflexionado sobre la relación del individuo con su historia y con su contexto. Quizás el asunto radica justamente en propiciar, a través de las transformaciones de los discursos escénicos que se dan en los cambios de época y de aquellos que se construyen en torno a los primeros, una resignificación simbólica de la historia de la violencia en nuestro país. Es decir, redefinir por un lado las maneras como estamos construyendo los discursos en nuestro hacer teatral y redefinir también, por otro lado, la “articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones” (Rancière, 2009, p.7), o como diría Žižek<sup>8</sup> en su teoría del acto, redefinir los contornos de lo que es posible para que así cree las condiciones de su propia posibilidad.

De otro lado, es importante mencionar que la representación simbólica de la violencia y la corrupción (que también es un tipo de violencia) históricas de estos casi doscientos años de vida republicana que propone este espectáculo, reviste un carácter ético al confrontarse con la subjetivación que de esta época estamos haciendo desde el arte con la representación simbólica que construimos como sociedad y como cultura, y al colocar en el centro del debate estas cuestiones para intentar sanar desde la reflexión artística las enormes heridas y vacíos que han dejado en nosotros esa misma violencia.

Finalmente, cabe mencionar que la posmodernidad es apolítica por definición. Al no haber metarrelatos legitimadores de los saberes que determinen un norte a seguir los proyectos políticos se han fragmentado y diluido. Sin embargo, estas tres obras con características posmodernas glocalizadas, que le permiten al hecho escénico explorar sus condiciones de posibilidad, son eminentemente políticas, al estar todas las características posmodernas que

---

<sup>8</sup> Žižek desarrolla lo que conocemos como teoría del acto en oposición a aquello que plantea Badiou como el *acontecimiento* y desarrolla esta idea en varios de sus textos alrededor del 2006.

presentan llenas de memoria, autorreflexión e hibridación sígnica a partir de referentes propios, lo cual deconstruye estas mismas características posmodernas permitiendo la construcción de un contra relato que rearticule las identidades y las historias.

En el caso de estos hechos escénicos, ese contra relato, tendría que ver con los relatos no oficiales, aquellos de los excluidos de la historia que, además cada participante tendrá que articular, a partir de la relación entre los diferentes microrrelatos y la particularidad de su propia realidad.

### Conclusiones

Llamamos posmodernidad a una nueva etapa del capitalismo, determinada por el avance de la tecnología, la aparición del *world wide web* y la globalización de los mecanismos de producción y reproducción del capital. Estos cambios han ocasionado una espacialización del tiempo al romper el tiempo organizado sincrónicamente para multiplicarlo en el espacio. Esto redundaba en la explosión de la fábula, necesariamente organizada en el tiempo, al ser una sucesión de eventos con un final coherente con estos. Esta espacialización ha modificado, también, la constitución del sujeto, su percepción, su conocimiento, su ideología y su forma de relacionarse con el mundo, y, por lo tanto, ha generado un quiebre epistemológico que, a su vez, ha modificado los objetos culturales que él produce. Esta fragmentación del sujeto origina, de otro lado, la fragmentación o hasta la desaparición de los personajes con una psicología y objetivos claros que determinaban las acciones que hacían avanzar la fábula.

Hasta la modernidad, nos considerábamos a nosotros mismos como seres solo idénticos a nosotros mismos con un propósito final en la vida, al que arribaríamos por medio de la concatenación de una serie lógica de acciones con un fin último. La eficiencia de estas acciones para asegurar nuestro final feliz estaba a su vez determinada por el conocimiento. Esta visión que el sujeto moderno tenía de sí mismo se vio reflejado en el teatro naturalista que mantuvo una estructura aristotélica y que además marcó el canon del teatro occidental hasta la década del setenta. La estructura aristotélica, parte de la ilusión de realidad, es decir, de ser el espejo del hombre y su mundo; para lógralo pone al espectador al frente, a oscuras y por debajo de él,

dejándolo sin posibilidad de intervención en la fábula, al no compartir el mismo tiempo de la escena.

Esta centralidad de la fábula se fragmenta dejándonos ver por las fisuras, otras posibilidades formales. Además de las razones previamente planteadas, interviene también en este proceso la deconstrucción. Si removemos a la estructura aristotélica del centro, removemos también, como consecuencia, a la fábula y al conflicto y con este último a los personajes. Como resultado del movimiento del centro cambia también el rol del público en las estructuras formales del teatro, ubicándolo más bien como co-creador y protagonista de la creación del discurso.

Así, llegamos al teatro posdramático que, como su nombre lo indica, va más allá del drama. Para hacerlo, este tipo de teatro se aleja de las estructuras dialogales de la dramaturgia moderna y se ocupa más de la presentación que ocurre en el acontecimiento que de la representación de una fábula previamente escrita y sostenida mediante el diálogo de los personajes. A nivel formal, estas estructuras posdramáticas adquieren características coherentes con el quiebre epistemológico en cuestión, arribando así, a la espacialización del tiempo, la pluralidad e hibridez de lenguajes artísticos, y el barroquismo sígnico, al tiempo que la presentación de lo real se abre paso a través del fenómeno representativo generando la ausencia de personajes o la hibridez, personaje (ser único y con propósito) no personaje (actor o personaje metonímico).

Sin embargo, es el drama el que ha sido cuestionado, no la tragedia a la que siempre estuvo asociado. Esta última, le ha sobrevivido, dejando la forma del drama para adquirir nuevas formas en lo posdramático a través de la transgresión que le es propia. Esta transgresión de la ley, le ha permitido expandir, difuminar y fisurar los límites donde la modernidad la había encerrado, y es a través de las grietas y la permeabilidad resultantes, que otras disciplinas del campo del arte han logrado entrar para complejizar y enriquecer la materia de la que la tragedia ha estado hecha. Así, en la tragedia posdramática, aparece la liminalidad de lo interdisciplinar, complejizando la formación del sentido al estar esta tejida con signos provenientes de otras disciplinas.

Ahora, bien, todo esto empieza en Europa, es cierto, continente que históricamente ha vivido otro proceso de desarrollo. Sin embargo, al contrario de lo que la lógica dicta, en

Latinoamérica, a raíz de la aparición de la *web* y de la globalización subsecuente, sumado a lo caótico de nuestro propio proceso histórico (la radicalidad de las diferencias sociales, económicas, políticas y culturales han permitido que vivamos muchos tiempos y procesos distintos a la vez), estamos viviendo la modernidad y la posmodernidad simultáneamente, lo cual complejiza aún más los objetos culturales que producimos y dentro de ellos, los objetos artísticos y los escénicos que, como consecuencia, son tanto dramáticos como posdramáticos.

En el caso de *Hecho en el Perú: vitrinas para la memoria*, la tragedia se desvincula del drama, para reencontrarse en la performance, o más bien, en una suerte de performances adyacentes que transitan entre la presentación y la representación, en el sentido en que vemos alternadamente a los actores y a los personajes. Incluso en algunos casos el límite entre actor y personaje es difuso por lo que no es claro si vemos la presentación del actor o la representación de un personaje metonímico. En cualquier caso, esta alternancia ocasiona un quiebre y una transgresión, tanto de la representación como de la presentación, que invaden sus espacios recíprocamente en este proceso. Pero esa no es la única transgresión, el hecho de que los actores no compartan el mismo espacio escénico, imposibilita tanto el desarrollo dialógico de una fábula, como la configuración de la acción dramática. Así, el uso de vitrinas adyacentes al ser habitadas por cada uno de los performers-personajes, implica la soledad, el aislamiento y la pluralidad como propuesta estética, sumada a la co-presencia de una hibridación de texturas poéticas como también de un *otro* uso del espacio, y por lo mismo, otro rol de los espectadores, quienes tendrán que crear su propia historia. Y con esto se gesta otro reparto de lo sensible en la producción espectacular de grupo.

A nivel temático, cada vitrina es también trágica, en tanto la situación de los personajes que allí aparecen porta dolor, desencanto y nostalgia por un estado previo ya inalcanzable.

Todas estas transgresiones, generan fracturas en el drama como canon del teatro, y aparece así la tragedia posdramática como posibilidad de la estructura formal que se concretiza en esta obra y como correlato de la hibridez, fragmentación y pluralidad propias de la posmodernidad.

Finalmente, aparece a partir de todo lo anterior, la ausencia de un metarrelato que dirija las acciones de los personajes hacia un futuro prometedor, como también, la

ausencia de un héroe que encarne esa toma de dirección al estar los personajes de esta tragedia contemporánea viviendo, aisladamente, la conciencia de su tragedia individual y artística.

En el caso de *Sin Título, técnica mixta*, obra que presenta un paralelo desarticulado de la guerra con Chile y la época de la violencia interna del país, la espacialización del tiempo es aún más radical, ya no se trata aquí de vitrinas adyacentes, sino de espacios que, a modo de instalaciones plásticas, están dispersos por toda la sala. Espacios en cuyo interior habitan fragmentos de nuestra historia pasada y reciente, espacios que además se movilizan, obligando a los espectadores a moverse con ellos, pero con la absoluta libertad de hacerlo, cada uno, según lo consideré más apropiado.

Cada uno de estos espacios, de otro lado, está constituido por una hibridación de diferentes elementos poéticos realizados a su vez con diferentes texturas. Tanto palabras, objetos, vestuarios, música, etc., son una unidad híbrida que se hibrida a su vez, en su relación con las demás, generando así una poética liminal y una estructura posdramática.

En cuanto a los personajes, algunos de estos son un desarrollo de otros ya trabajados en *Hecho en el Perú*, los cuales aparecen ahora en nuevos contextos y acompañados de otros tantos nuevos que complementan esta suerte de microhistorias que habitan los diferentes espacios. Por otra parte, coexisten aquí personajes históricos y simbólicos. En el caso de los segundos, son en todos los casos, o icónicos, o la metonimia de grupos sociales sin representación histórica, que permiten, a través de su presentación, una primera resistencia a las mismas características que permitieron en un primer momento, su presencia, es decir, las de la posmodernidad.

Aparece también, al igual que en el espectáculo anterior un descentramiento de lo que entendíamos como esencia del teatro, es decir, la fábula, con los personajes y el conflicto que la mueven a través del diálogo. Este descentramiento o deconstrucción de los elementos centrales del teatro fragmenta sus propios límites permitiendo la creación de nuevas estructuras formales y de nuevas poéticas teatrales que se sustentan en lo fragmentario, híbrido y plural. Esta estructura fragmentada, híbrida y plural, se vuelve a su vez la metáfora de nosotros como cultura, permitiéndonos observar nuestro reflejo en cada uno de los elementos de esta nueva teatralidad.

A nivel del uso de los signos, los hay provenientes de distintas artes y son, aunque pertenezcan a alguna de ellas, variados en su composición interna. Esa diversidad, sin embargo, también nos está significando como cultura. Aparecen a nivel paradigmático, en la mayoría de los casos, como metáfora de la configuración de nuestra idea de país y de nuestra memoria histórica fracturada, y a nivel sintagmático es imposible reducirlos a unidades significantes para articularlos, y con esto, se vuelve también imposible reducir nuestra memoria a los fragmentos que han determinado la versión que conocemos de nuestra historia. Es ahí donde la pluralidad de microhistorias no oficiales que esta propuesta escénica incluye se filtra por las fisuras producidas por el resquebrajamiento de la forma, para rearticular nuestra memoria histórica y con ella, los fragmentos de nuestra cultura y de nuestra idea de nación.

Para terminar con esta obra es importante recalcar que la espacialización del tiempo, que a su vez, determina el decurso de la historia, está aún más espacializado, y esta espacialización es más plural, más híbrida y más heterogénea que la de *Hecho en el Perú*, obligando así, más imperativamente, al espectador a reconstruir la historia de su cultura y por lo tanto a reconstruirse a sí mismo, como parte y como gestor, en cierto sentido, de la corrupción y la violencia. De esta manera, su rol deviene en protagónico, ya que lo anterior sucederá a partir de su relación con las imágenes y microhistorias propuestas por la escena, pero para repercutir en su presente y futuro que ya no será aquel al que estaba condenado, sino que más bien, a partir de este nuevo protagonismo, él formará parte de un proceso de reflexión colectiva para construir un mejor futuro.

En el caso de la última obra analizada, que fue estrenada en el año 2018, las características ya mencionadas, presentes en los espectáculos anteriores, vuelven una vez más a radicalizarse, lo cual es coherente con el hecho de que estas características que le corresponden a la posmodernidad se hayan ido asentando cada vez con más fuerza en nuestro país como consecuencia de la globalización. Curiosamente, Miguel Rubio, director del grupo y de los espectáculos en cuestión, no se refiere a este hecho escénico como *Obra*, o como *espectáculo*, sino más bien como *evento*, lo cual responde a que este hecho escénico rompe con aquellas características que le asignamos al teatro como inherentes a él.

Al igual que los espectáculos anteriores, este no tiene una estructura fabular, sino que es más bien un conjunto de momentos diseminados en diferentes espacios de la sala, sin que ninguno de ellos se privilegie sobre los otros, generando una suerte de presentes continuos,



plurales y heterogéneos que a su vez articulan microhistorias complejas. También aquí, estos momentos están elaborados con una hibridez de técnicas y de materias distintas unas de otras, generando una complejidad y densidad signífica muy posmoderna. Sin embargo, a diferencia de los espectáculos anteriores, evidencia el acto de representación de diferentes maneras a lo largo de toda la estructura. Es decir que a veces vemos a los actores performando desde sí mismos, otras vemos a los actores representando, y otras, vemos incluso un doble juego de representación: actores representando a actores que representan. Pero no termina ahí, estos actores cuestionan su rol en la representación e introducen así la autorreflexión, invitándonos a participar de ella. Es en este punto donde entra con más fuerza la deconstrucción en este espectáculo, ya que esta no solo se resiste al modo de pensamiento occidental, logocéntrico y jerarquizante que heredamos de Europa, sino que además lo hace desde la autorreferencia y autorreflexión sobre cómo este mismo pensamiento nos ha constituido.

Otra diferencia que presenta este espectáculo en relación a los anteriores es que toma en cuenta a la globalización como tema y materia sensible, es decir, que su temática y la estructuración de su continente simbólico no se limita a nuestro país, sino que se abre al mundo como lugar común con el cual nos relacionamos y del cual dependemos para nuestras construcciones simbólicas.

El tema, de otro lado, tiene que ver con la celebración de los doscientos años desde nuestra independencia de España, y por lo tanto su temática está relacionada también con la memoria y con nuestra construcción como cultura. No en vano, el nombre del colegio cuya promoción dará el discurso es 2021. Sin embargo, por la estructura fragmentaria y plural que la obra presenta, lo que ella hace es desplegar ante nosotros fragmentos de historia y de las consecuencias de esa historia para que cada uno pueda reconstruirla desde su presente, convirtiendo nuevamente al espectador en protagonista gracias a la deconstrucción de la mimesis.

Ahora bien, el solo hecho de hacer un teatro que deje de lado la mimesis como centro de la representación simbólica del mundo ya es por sí mismo un hecho político. Cada modo de representación en la historia del arte ha sido también parte de un proyecto político que en muchos casos ha legitimado formas de sometimiento. Y, sin embargo, cada etapa de tránsito entre un modo de representación y otro ha implicado la transgresión del límite donde la etapa anterior lo había encerrado. Dicho esto, lo paradójico de estos tres montajes de Yuyachkani es

que usan las características culturales de un modelo económico que dinamita las estructuras temporales, diluye las relaciones, relativiza las verdades y fragmenta al sujeto, dificultando con esto la aparición de proyectos políticos sólidos para resistirse a ese mismo momento de la economía con sus devastadoras consecuencias para las sociedades y para la cultura.

Y sin embargo, estos espectáculos se resisten a la posmodernidad desde sus propias características, ¿cómo así? Presentando personajes metonímicos que nos hablan de grupos sociales carentes de representación simbólica en nuestra cultura, y personajes fracturados que transitan el límite entre representación y presentación a partir de lo cual, no solo se autorreferencian, sino que se cuestionan haciendo aparecer así la autorreflexividad, de la cual nos hacen parte. Otra manera en que estos tres espectáculos hacen lo mismo, es a través de la espacialización del tiempo que desarticula los metarrelatos rompiendo la cadena significativa, descentrándolos, pero que, por lo mismo, nos obliga a asumir un rol activo para poder rearticular la historia. Estos metarrelatos, son más bien diseminados en el espacio escénico, quedando convertidos en una suerte de microrrelatos a partir de los cuales logran entretejer un contra relato de la historia. Así mismo, una manera más, es a partir de la hibridación signíca, que nos permite mirarnos a nosotros mismos, al tiempo que nos exige un ejercicio de decodificación crítico. Y más importante aún, por medio de un nuevo reparto de lo sensible que permite que la historia se vuelva visible para sí misma y, por lo tanto, también para nosotros.

Para terminar, es importante mencionar que la reconfiguración de la memoria y del sujeto peruano pasan por la reconfiguración de las formas de pensabilidad de su historia y la resignificación simbólica de la violencia por medio de la transformación de los discursos, las estructuras teatrales y la reflexión sobre ellos, como es el caso de los espectáculos que acabo de analizar. Si nos limitamos a discursar sobre la memoria desde las viejas estructuras teatrales que, en buena cuenta, llevaban implícitas la mirada que de los acontecimientos de nuestra historia tenía aquel que estaba a cargo de la elaboración del discurso sobre la misma, no dejaremos de ser los receptores pasivos del discurso de ese otro. Por otro lado, si los temas de la memoria histórica y de la memoria social que ponen en relieve estas obras, aparece a través de la pluralidad, heterogeneidad e hibridez -como características del sujeto posmoderno y por lo tanto de la estructura formal de las obras- y es el receptor de estos discursos, el único responsable de su ensamblaje, será cada vez más posible reconfigurar, a través de la rearticulación de la historia, nuestra identidad cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

Battle, C. (2017). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. Pausa. Recuperado de: <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>

Baudrillard, J. (1978) Cultura y Simulacro. Barcelona: Editorial Kairós.

Baudrillard, J. (2006) El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2001) El campo político. La Paz: Plural.

Buntix, G. (2006) Lava la bandera. El colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. Quehacer. Pp. 97-109.

Camargo, R. (2010) Revolución, acontecimiento y teoría del acto. Ardent, Badiou y Žižek. *Ideas y valores*, 59 (144).

Castro-Gómez, S. (2000). Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura. Bogotá: Instituto Pensar.

Danto, A. (1999). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1988) Diferencia y Repetición. Madrid: Ediciones Júcar Universidad.

Deleuze, G. (2003) Superposiciones. Buenos Aires: Artes del Sur.

Derrida, J. (1994). *Los márgenes de la filosofía*. Madrid: CATEDRÁ.

Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, 34, pp. 5-31.

De toro, A. (1991). "Postmodernidad y Latinoamérica, con un modelo para la narrativa postmoderna". *Revista Iberoamérica*. Volumen LVII. Número 155-156, pp. 1-28 Consulta: 11 de octubre de 2017.

Diéguez, I. (2004) Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro). Consulta: 13 de Setiembre. [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/205/escenarios\\_teatrales\\_liminalespdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatrales_liminalespdf)

Dubatti, J. (2016) *Una Filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Lima: Escuela Nacional de Arte Dramático.

Elmore, P (2006). "Yuyachkani: el arte de la presencia". *Hueso Húmero*. Lima, Número 49, pp.123-127.

Fediuk, E. (2008) *Teatro, Conocimiento y Comunicación. Fundamentos de la investigación actoral*. Jorge Sarmiento. Lima: Escuela Nacional de Arte Dramático.

Foucault, M. (1967) Topologías: Dos Conferencias radiofónicas. *Fractal*, volumen XIII (48) pp. 39-64.

Foucault, M. (1968) *Las palabras y las Cosas, Una Arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores.

Gadea, C. (2016) Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina. *La colmena*. Consulta: 21 de noviembre de 2017.

García, N. (2004) *La Globalización: Objeto Cultural no Identificado*. En *Globalización y diversidad cultural: una mirada desde América Latina*. Lima: IET, pp. 98-117.

Garza, C. (2014) "Colliding With Memory/ Grupo cultural Yuyachkani's Sin Título, Técnica Mixta. Art form a fractured past: memory and truth-telling in post-Shining Path Peru. Durham: Duke University Press, pp.197-215.

Harvey, D. (1998) La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Jameson, F. (1992) El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Buenos Aires: Paidós.

Jameson, F. (2012) El postmodernismo revisado. Madrid: Abada editores.

Lehmann, H. (2013) Teatro Posdramático. Murcia: CENDAC.

Lehman, H. (2017) Tragedia y teatro dramático. Ciudad de México: Paso de Gato.

Lo Justo (15 de julio de 2015) Yuyachkani - Sin Título: entrevista a Miguel Rubio [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MqGMd7P5aqA>

Lepeki, A. (2008) Agotar la danza: Performance y política del movimiento. Alcalá: Ed. Centro coreográfico galeno/Mercat de les flors/ Aula de danza Estrella Casero, universidad de Alcalá.

Luque, G. (2008) La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en la Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani. *Revista memoria*. Lima, número 4208, pp.75-84.

Lyotard, J. (1991) La condición postmoderna: informe sobre el saber. Buenos Aires: R.E.I.

Mcluhan, M. (1996) Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano. Barcelona: Paidós.

Muguercia, M. (2008) Teatro latinoamericano a fines del siglo XX. Consulta 16 de noviembre de 2017. Recuperado de: <https://es.scribd.com/documento/134165727/Teatro-Latinoamericano-a-Fines-Del-Siglo-XX-Magaly-Muguercia>

Muguercia, M. (s/f) Antropología y posmodernidad. Academia. Consulta: 13 de noviembre de 2017. Recuperado de: [www.academia.edu/5549771/Antropología\\_y\\_posmodernidad](http://www.academia.edu/5549771/Antropología_y_posmodernidad)

Ñiquen, A. (2015) Yuyachkani: “Un presente sin memoria nos condena a un futuro empobrecido”. La Mula. Consulta: 12 de octubre de 2017. Recuperado de: <https://redaccion.lamula.pe/2015/11/16/yuyachkani-un-presente-sin-memoria-nos-condena-a-un-futuro-empobrecido/albertoniquen/>

Pavice, P. (1994) El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo La Habana: ENEAC.

Pavice, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México D.F: Paso de Gato.

Pavice, P. (2017) La puesta en escena como sociología, en: Puesta en escena y otros problemas del teatro. Lima: Escuela Superior de Arte Dramático.

RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

Rizk, B. (2001) Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el umbral del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana.

Rubio, M. (2001) Notas sobre teatro. Lima-Minneapolis: University of Minnesota.

Rubio, M. (2005) Grupo y memoria. Viaje a la frontera. Revista Celcit, 15(28). Recuperado de: [Http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/22/28/](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/22/28/)

Rubio, M. (2006) El cuerpo ausente: performance político. Lima: Yuyachkani.

SÁNCHEZ, José Antonio 2007 “El teatro expandido”. Quaderns potàtilis, Barcelona, número 16, pp. 1-17.

TAYLOR, D y FUENTES, M, (2011) Estudios avanzados de performance. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

TAYLOR, D (2002) Staging social memory: Yuyachkani. The color of theatre: Race, culture and contemporary performance. San Pablo: A & C Black, pp. 39-59.

UBERSFELD, Anne. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia.

Ubersfeld, aA. (1997) La escuela del espectador. España: Asociación de Directores de Escena de España.

Vattimo, G. (1990) *La Sociedad Transparente*. Barcelona: Paidós.

Vich, V. (2017) Nada que celebrar. La mula. Consulta: 12 de octubre de 2017. Recuerdo de: <https://victorvich.lamula.pe/2017/05/20nada-que-celerar/victorvich/>

Žižek, S. (1998) El multiculturalismo o lógica del capitalismo multinacional. En Frederic Jameson y Slavok Žižek, Estudios Culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós.