

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**SILENCIO, PASIVIDAD Y SUMISIÓN. CONDICIONES DE LA MUJER,
CUESTIONADAS EN EL ARTE ACCIÓN DE LILIANA ALBORNOZ**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
MAGISTRA EN ARTES ESCÉNICAS**

AUTORA

Carolina Barrantes del Río

ASESORA

Lorena María Pastor Rubio

Julio, 2020

Agradecimientos

A mi mamá y a mi papá, por apoyarme siempre en mis estudios y en todos los proyectos que me propongo.

A mis hermanas, que son mi ejemplo a seguir. A toda mi familia que sabe que las veces que no he podido estar presente, estaba estudiando y haciendo mi tesis.

A Lorena Pastor, mi asesora, por guiarme y darme la confianza para seguir siempre adelante.

A Liliana Albornoz, por generar en mí la curiosidad de estudiar su obra y por contarme acerca de ella y sus acciones escénicas. A Lorena Peña, quien compartió conmigo material bibliográfico.

A Elena Tejada, por sus palabras y por el valioso material que me brindó acerca de su trabajo. A Urpi Castro por contarme acerca de sus intervenciones públicas. A Cecilia Rejtman, quien compartió conmigo su propuesta como artista.

A mis profesores y compañeros de la Maestría de Artes Escénicas, con quienes he compartido conocimiento y cultivado una linda amistad.

A las organizaciones Flora Tristán y Manuela Ramos, instituciones que defienden los derechos de tantas mujeres violentadas y luchan día a día por hacer justicia.

A Elizabeth (Hiromi) Toguchi, por su tiempo, calidez y valiosa información brindada acerca del Museo de Artes de San Marcos y las acciones que se llevaron a cabo a fines del siglo XX. A Liz Meléndez, quien me contactó con Hiromi.

Gracias a Jimena González y Florencia Portocarrero, por acercarme y abrirme sus puertas para acceder a la información sobre ProyectoAMIL.

A Diego López, quien siempre me ha ayudado y acompañado en mis procesos de tesis.

A Gabriela Javier Caballero, por su mirada final.

A Lucero Medina y Marissa Béjar, por su cuidadosa mirada y sus acertadas correcciones al documento.

Dedico esta tesis a todas las mujeres ausentes, a quienes la violencia les ha quitado el derecho a vivir. Animo a todas las personas que sufren violencia a alzar su voz y reclamar justicia.



Resumen

El estudio de las acciones artísticas *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar* responde a una necesidad de ampliar la bibliografía académica desarrollada hasta el momento acerca del arte acción peruano. El trabajo de Liliana Albornoz resulta interesante y necesario, pues cada una de sus piezas reúne elementos característicos de la identidad peruana, tratando, simultáneamente, temas de violencia política y discriminación hacia la mujer. Es así que su obra se enmarca dentro del arte acción realizado por mujeres latinoamericanas que desarrollan y exploran el tema del cuerpo, la mujer y la violencia perpetrada por organismos de poder. El trabajo de la mujer en arte acción es particularmente importante, pues el hecho de que presente su cuerpo de manera pública, más aún de una forma irreverente que juega con los roles tradicionalmente asociados e impuestos a ella es, de por sí, un acto de cuestionamiento de los mandatos de género patriarcales que rigen la sociedad. En el presente estudio analizo cómo, a través del cuerpo, la acción desplegada y la relación entre la artista y la audiencia, elementos que conforman las acciones, éstas cuestionan el silencio, la pasividad y la sumisión, condiciones atribuidas a la mujer. La artista busca activar a los espectadores, para establecer una relación horizontal entre todos los miembros que forman parte de la acción escénica. El cuerpo y la acción, presentadas en *La Papa* y en *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*, activan la percepción multiespacial de los espectadores, resultando una experiencia en la cual, tanto artista como participantes, transforman e integran su cuerpo y su mente, para transformar los roles dentro de la acción escénica.

Índice

Introducción.....	7
Capítulo I: Arte acción en el Perú y Latinoamérica.....	12
1.1. Arte acción de la mujer latinoamericana: cuerpo, mujer y violencia	13
1.2 Arte acción en el Perú: La última década del siglo XX – inicios del siglo XXI.....	18
1.3. Acciones colectivas de mujeres peruanas en el siglo XXI.....	26
Capítulo II: Marco teórico.....	33
2.1. Estética en el arte acción. El cuerpo.....	39
2.2. Estudios de género. Patriarcado y mandatos de género.....	42
2.3. Silencio, pasividad y sumisión. Condiciones de la mujer.....	54
Capítulo III: Metodología.....	59
3.1. Tema.....	59
3.2. Preguntas.....	59
3.3. Objetivos.....	60
3.4. Diseño metodológico.....	60
Capítulo IV: <i>La papa</i> : el cuerpo de mujer como agente provocador y transformador de relaciones escénicas.	63
4.1. El cuerpo de la artista: Lo masculino y femenino en una mujer andina.....	65
4.2. Relación entre la artista y la audiencia: Compartiendo la papa andina.....	72

4.3. La acción escénica: Activando a los participantes a través de los sentidos.....	82
Capítulo V: <i>Uni-forme, ejercicio para re/acordar</i> : La hija de la guerra rompe el silencio.....	87
5.1. El cuerpo en <i>Uni-forme Ejercicio para Re/acordar</i> : Hibridez, masculinidad y feminidad.....	89
5.2. La relación entre la artista y la audiencia: Activando nuestra memoria.....	95
5.3. La acción desplegada en <i>Uni-forme Ejercicio para Re/acordar</i> : Hurgando en nuestro cuerpo y nuestra historia.....	103
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	111
Anexo 1: Primera Conversación con Liliana Albornoz.....	115
Anexo 2: Entrevista a Liliana Albornoz.....	116
Anexo 3: Segunda conversación con Liliana Albornoz.....	122
Anexo 4: Audio transcrito de <i>Uni-forme Ejercicio para Re/acordar</i>	123
Anexo 5: Textos proyectados en la acción <i>Uni-forme Ejercicio para re/acordar</i>	125
Anexo 6: Entrevistas a activistas.....	126

Introducción

Esta investigación analiza dos acciones escénicas que forman parte del linaje del arte acción desarrollado en el Perú: *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*. Ambas obras fueron creadas por Liliana Albornoz, quien las realiza desde el año 2011 y las sigue presentando en la actualidad.

El presente estudio surge en el año 2017, año que forma parte de una década en la cual las manifestaciones públicas que reclaman igualdad de derechos de la mujer con respecto al hombre, cobran una fuerza singular en el Perú¹. En mi interés por estudiar el tema de la discriminación y violencia ejercida sobre la mujer en la sociedad, llama mi atención el trabajo de Liliana Albornoz, artista que realiza acciones para exigir justicia e igualdad de derechos para las mujeres.

A partir de mi lectura y análisis de teóricas feministas, las cuales estudio en los capítulos 2 y 3, he establecido tres *condiciones* que se manifiestan en los distintos mandatos de género que se le imponen a la mujer. Estas *condiciones* son formas de comportamiento que se hallan enraizadas en el deber ser de las mujeres y conforman los distintos mandatos de género específicos que son impuestos a la mujer por la sociedad.

¹ Entre las diversas manifestaciones desarrolladas en el Perú, se encuentran: *Canto a la vida* 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 del Colectivo Canto a la vida por el 8 de marzo. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristan. Lima-Perú. / *Marcha Internacional de las Putas* en parque Washington. Lima-Perú-2013. / *Déjala Decidir*, colectivos de mujeres por el aborto legal, Plaza San Martín. Lima-Perú - 2011, 2012, 2014, 2015. / *Marcha Contra Keiko*, organizada por el Colectivo Dignidad, Plaza San Martín. Lima-Perú-2011, 2015, 2016. / *Ni una Menos* 2016, 2017 organizado por el colectivo *Ni una Menos de Perú*, en Plaza San Martín. Lima-Perú-2016, 2017. / *2074 y Muchas Más*- 2015, 2016, 2018. Colectivo 2074 y Muchas más. Plaza San Martín. Lima - Perú. / *Marcha Internacional de Mujeres 8M*, colectivas feministas de Ayacucho. 8 de marzo del 2020. Plaza de Armas de Ayacucho - Perú.

He planteado el cuerpo, la acción desplegada y la relación entre artista y espectadores, como los elementos principales que conforman las dos acciones escénicas. Ambas, desarrollan un potente discurso que cuestiona las *condiciones* que una mujer debe presentar como parte de su comportamiento.

En el amplio panorama del arte acción, el cuerpo es un elemento fundamental, pues es a partir de éste que nace dicho arte. En él, el cuerpo es cuestionado y trasgredido como una manera de probar nuevas formas de explorarlo, manipularlo y maneras distintas de presentarlo. Es también un arte en el cual se muestran y legitiman una diversidad de cuerpos humanos.

El arte acción cumple un rol activo y primordial como agente cuestionador del orden establecido por el sistema patriarcal. A través del cuerpo del activista/performador, se ponen en cuestión cánones de belleza establecidos, normas sociales impuestas y se rompen barreras rígidas creadas entre las artes. También, se quiebran fronteras entre actores y espectadores y, con este hecho, se redefinen las relaciones.

La artista Liliana Albornoz, viaja a festivales de arte acción, dentro o fuera del país y del continente, para mostrar su trabajo. Está siempre lista para elaborar acciones en el espacio público, dirigir a grupos de compañeras para presentar acciones y organizar festivales artísticos, a través de los cuales cuestiona y agita a los participantes (Albornoz, 2020)². Forma parte de una generación de artistas limeñas que comenzó en las artes escénicas y fue especializándose en el arte acción³.

² Ver Anexo 2: entrevista a Liliana Albornoz.

³ Fue alrededor de esos años, a principios de la década del 2000, que Miguel Rubio, en su trabajo como director del grupo Yuyachkani, participó en las Audiencias Públicas de la CVR, dirigiendo unipersonales que presentan testimonios de peruanos y peruanas víctimas del terrorismo y de atropellos realizados por las Fuerzas Armadas del Perú. Paralelamente, en los primeros años de

Me interesa el trabajo de Liliana, ya que se define como mujer, hoy, en el año 2020. Considero importante este hecho, pues en la actualidad, en el terreno del arte acción, el cuerpo está siendo cuestionado en relación con su género. Mientras diversas artistas transgreden su cuerpo en sus acciones, planteando un cuerpo en el que puede confluir más de un género o cuestionando dicha noción, Liliana presenta un cuerpo de mujer, exponiendo sus senos, vagina y pelo largo, ejerciendo una manera personal de feminidad.

Un hecho que quiero mencionar, pues sucede en el contexto en que se realiza la investigación, es la fuerza que han cobrado las marchas públicas en el Perú. En ellas, artistas accionan en los espacios públicos para combatir la discriminación. El arte acción, ya sea individual o colectivo, que tiene lugar en el espacio público como parte de manifestaciones masivas, o en espacios cerrados o privados, forma parte de un movimiento nacional y mundial en contra de la discriminación y violencia contra la mujer. Liliana es una feminista que participa activamente de las manifestaciones, presentando acciones que lidera desde Collera, colectivo que defiende a la mujer frente a la discriminación o cualquier tipo de violencia impuesta sobre ella.

El campo del arte acción es un terreno fértil para que surjan artistas que trasgreden su sexo. En dicho arte, los artistas juegan con su cuerpo, manipulando su género, lo cual genera resultados sumamente importantes e interesantes. Dentro del colectivo al cual pertenece Liliana Albornoz, elgalpon.espacio, ella crea trabajos individuales en los que

la década del 2000, Albornoz fue alumna de Miguel Rubio, Teresa Ralli, Ana Correa, entre otros miembros del colectivo Yuyachkani, dentro de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Liliana recibió influencia del trabajo que forjaba dicho grupo teatral y optó por seguir la línea escénica traída a la universidad por dicho colectivo.

manifiesta su desacuerdo con el rol subyugado que ha tenido la mujer frente al hombre en la vida cotidiana y en el trabajo.

Es en este momento, que acciones escénicas como las que crea Liliana Albornoz, resaltan dentro del campo del arte acción, pues en ellas no transgrede su género, si no se presenta un cuerpo de mujer que quiebra con los mandatos de género y las condiciones al comportamiento que la sociedad le atribuye. Éste ha sido un punto fundamental para mi elección de las acciones de Albornoz como objeto de estudio: su condición de mujer, que presenta y expone públicamente su cuerpo como es.

Si bien ese ha sido un punto de partida para comenzar el estudio de las piezas de Albornoz, me interesó investigar el contenido de *La Papa*, pues dicha acción contiene los temas de cuerpo, la discriminación a la mujer con ascendencia andina y la violencia política ejercida sobre los cuerpos de mujeres por sistemas de poder.

Yo estudié artes escénicas junto con Liliana. Mientras Liliana se dedicó puramente al arte acción, yo me dediqué también al desarrollo de la creación colectiva, el teatro tradicional de texto escrito y la cuarta pared, ocupando diversos roles como creadora escénica, desde la actuación, la dramaturgia y la docencia. Si bien Liliana y yo compartimos nuestros años de estudios y primeros trabajos juntas, y cada cierto tiempo nos encontramos en talleres escénicos o en diversas manifestaciones artísticas, cada una ha desarrollado un camino personal y propio.

Liliana no representa personajes en sus acciones escénicas sino lleva sus propias vivencias a escena, colocando su presencia, plasmada en su propio cuerpo. Al hablar de su propia vida, habla también de otros cuerpos de mujeres que pertenecen a su sociedad. Las acciones que crea y realiza Liliana llaman mi atención, pues reúne una rica variedad de temas plasmados a través de elementos que impactan a su audiencia. Sus acciones

cuestionan la pasividad que ha sido adjudicada a lo largo de los siglos a la mujer. Albornoz presenta y expone su cuerpo, explorando nuevas miradas hacia el cuerpo de una mujer. Por otro lado, como mujer nacida en el Perú a inicios de los años ochenta, mientras crecía el terrorismo en este territorio, encuentro el tema de la violencia política cercano a mí. Las acciones de Liliana despiertan en mí la memoria de ese pasado que la sociedad ha tendido a olvidar, y es por ello que me involucran emocionalmente.

El arte acción es un lenguaje que sintetiza, simboliza, expresa y cuestiona modos, tanto explícitos como subliminales, de violencia hacia la mujer. Si bien existe vasta investigación académica de performance europea y norteamericana, así como arte acción latinoamericano, es necesario desarrollar investigaciones académicas acerca del arte acción peruano de las generaciones del presente siglo. En las últimas dos décadas, la participación ciudadana, la toma del espacio público – en la cual profundizaremos en el siguiente capítulo- ha crecido sustancialmente. Las luchas que reclaman justicia han cobrado mucha fuerza en el espacio público, con ellas las manifestaciones artísticas han crecido también, proponiendo nuevos temas, cuestionando de formas distintas. Nos encontramos en el año 2020 en un nuevo escenario local, el cual debemos revisar académicamente para que éste pueda darnos luces de nuestro futuro.

CAPÍTULO I: Arte acción de mujeres en Perú y Latinoamérica

El presente capítulo apunta a crear el contexto del arte acción en el cual Liliana Albornoz desarrolla su trabajo. En primer lugar, reviso los estudios realizados acerca de arte acción de mujeres latinoamericanas. Dichos textos, analizan los temas de cuerpo, mujer y violencia política presentes en las obras que analizan. En la segunda parte de este capítulo, muestro un estudio del arte desarrollado dentro de nuestro país desde la década de los noventa, fin del gobierno de Alberto Fujimori, hasta los primeros años del presente siglo, tiempo durante el cual se llevaron a cabo las Audiencias Públicas realizadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. La tercera parte del presente capítulo estudia las acciones colectivas, así como acciones individuales de mujeres contemporáneas a Liliana, realizadas en el Perú que, como Albornoz, tocan el tema de la mujer, la migración de la mujer del campo a la ciudad, la violencia política ejercida sobre los cuerpos. Es así, que el objetivo del capítulo es presentar el linaje de producción artística en el cual se inserta el trabajo de Liliana.

Liliana Albornoz nació en el año 1982, poco tiempo después del inicio del terrorismo en nuestro territorio. Si bien en la década de los ochenta se desarrollaba un arte acción que servía a activistas como catarsis y purgación de sentimientos⁵, es en los años noventa y sobre todo hacia el final de esa década y al comenzar el año 2000, en que las manifestaciones públicas de colectivos, ciudadanos y artistas unen sus fuerzas para reclamar justicia por crímenes cometidos por el gobierno en la década de los noventa.

⁵ Como estudia Emilio Tarazona en *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, el colectivo Chaclacayo realiza acciones esta índole (Tarazona, 2005: 33-35).

1.1. Arte acción de la mujer latinoamericana: cuerpo, mujer y violencia

Haciendo un estudio exhaustivo del arte acción en este continente, he encontrado tres enfoques desde los cuales se analizan las acciones de dichas mujeres. El primer enfoque corresponde al cuerpo o la identidad, es decir, el ser o sujeto, dentro del arte acción. El segundo, estudia el género femenino o la condición de ser mujer, tratada dentro de dicho arte. El tercer enfoque, se orienta a analizar acciones escénicas que cuestionan la violencia política ejercida por el estado o agentes de poder sobre el ciudadano común.

La primera línea, trabajada por autoras como María Ángela Molina (1997), Esther Raventós Pons (2011), Erin Striff (1997), aborda el arte acción centrándose en el cuerpo como materia y vehículo de expresión. La segunda línea estudia a la mujer en el arte acción, acciones que denuncian el rol pasivo adjudicado a la mujer a lo largo de la historia y el poco reconocimiento que a ella se le ha dado. Dicha línea temática ha sido abordada por autoras como Jeanie Forte (1988), Beatriz Rizk (2000), Lidón Sancho (2015), Oriana Salcedo (2014), entre otras. La tercera línea, que puede encontrarse en las publicaciones de Josefina Alcázar (2008) e Ileana Diéguez (2013), se centra en el contexto de violencia política ejercida sobre la mujer siendo, ésta, víctima de dicho sistema.

Si bien cada línea es independiente, hay una relación estrecha entre las tres. En la primera línea, que se centra en el cuerpo como elemento del arte acción de la mujer latinoamericana e iberoamericana, encontramos a Esther Raventós-Pons, quien a través de su artículo “El cuerpo en performance: Algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa” (2011), profundiza en el cuerpo como medio a través del cual el arte acción se manifiesta para el espectador. En el texto se plantea el abuso, la violencia y el control del estado sobre el cuerpo femenino como una manifestación del arte acción, presentando al cuerpo como principal medio de expresión de dichas taras sociales. Raventós-Pons estudia el trabajo de Ferrer y Correa, analizando en ellas el cuerpo como objeto y sujeto de la acción,

recogiendo de ambas artistas el planteamiento del arte acción como una realidad y posibilidad a través del propio cuerpo. Raventós-Pons señala que el cuerpo es la materia, el tema y el medio a través del cual se desarrolla esta forma de arte (2011: 16).

Raventós-Pons analiza la obra de Ferrer y Correa, en las que la presencia, el tiempo y el espacio son los ejes fundamentales que la componen. Correa construye en sus acciones una estructura básica de espacio-tiempo-cuerpo, profundizando en los elementos formales, para dejar que cada vez que se presenta, sea única e irrepetible (2011: 20-21). La autora expone el trabajo de Ferrer, *Autorretrato en el tiempo*, en el cual la artista utiliza fotografías de distintas etapas de su vida, yuxtaponiendo el pasado/presente, así como la juventud/vejez (2011: 24). Ferrer hace uso de la fotografía para presentar un encuentro de pasado/presente, evidenciando el paso del tiempo y la muerte, tema que será analizado por la autora.

Continuando con la línea del cuerpo, María Ángela Molina, en el artículo “Ana Mendieta: La artista como criminal” (1997), estudia el tema del dolor, el placer y el deseo en el cuerpo, en las acciones de Ana Mendieta, una de las principales artistas del *body art* (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985):

Desde los comienzos de su actividad artística, Ana Mendieta utilizó su cuerpo como tema, obsesión y carga principal. En las tres performances realizadas en 1972, cuando la artista contaba con veinticuatro años, trabajó el cuerpo femenino en carne propia, como objeto autónomo, en su obsesión de liberarse del deseo que la enterraba en vivo: el deseo masculino (Molina, 1997: 113).

El cuerpo como sujeto y objeto es el elemento que prima en el arte acción de Mendieta: un cuerpo que muestra su deseo hacia el otro género. Molina presenta la dualidad del placer y dolor en el trabajo de Ana Mendieta, manifestado en el cuerpo, lugar de producción, expresión y escenario de dichas sensaciones.

Erin Striff escribe en su artículo “Bodies of Evidence: Feminist Performance Art” (1997) acerca de la particularidad del cuerpo de la mujer en escena, debido a la historia de la mujer en la sociedad y las diferentes maneras de intervenirlo, como la tecnología. Striff señala en “Bodies of Evidence: Feminist Performance Art”, acerca del trabajo de Laurie Anderson:

During the performance, she held out the dress and a film she had made was projected onto her, her body representing the blank page on which the text of her film was inscribed. Anderson herself became the framing text of the work; her body imposed the limits of the representation. In this sense, her body again functions as a sort of prop; it facilitates the spectacle rather than becoming the fetishised object of that performance (Striff 1997: 3).

Desde la línea del estudio de la mujer en el arte acción se encuentra “Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism” (1988), artículo de Jeanie Forte, en el cual analiza diversas acciones de los años setenta, como el trabajo de Faith Wilding, *Waiting*, en el que la autora señala el rol pasivo de la mujer en la sociedad. Estudia la obra de arte acción de Bonnie Sherk, *Sitting Still*, en la que se refleja el comportamiento e “inmovilidad” que debe presentar una mujer en la sociedad. Estudia figuras como la de Carolee Schneemann, quien contrasta el modelo femenino y masculino mediante su acción. Forte señala la importancia del cuerpo de la mujer en el arte acción tanto si está desnudo como cubierto, determinando este arte como un articulador de la sexualidad femenina en una multiplicidad de voces como nunca antes se ha realizado (1988: 230).

Beatriz Rizk, estudia a diferentes mujeres latinoamericanas que realizan acciones, o performances, en su artículo “El arte del performance y la subversión en las reglas del juego en el discurso de la mujer” (2000). Rizk aborda el tema de la mujer a lo largo del tiempo y de cómo la acción busca reivindicar su lugar en la historia. Luego de hacer una revisión de

la mirada hacia la mujer en el arte y la sociedad, señala la tardía y escasa investigación de la mujer en el arte acción en América Latina. Analiza las acciones de mujeres como un cuestionamiento a su rol en la sociedad patriarcal. Busca reivindicar a la mujer y a su cuerpo como tal, al ser un cuerpo y un género violentado por el poder del sexo opuesto. Si bien el cuerpo es siempre el instrumento primordial de la acción, cabe señalar que el cuerpo de la mujer cobra un significado mayor en la acción, pues lo vuelve un cuerpo público.

En el artículo “La investigación sobre la construcción sociológica, educacional y de género del mundo actual a través de la obra de Regina José Galindo”, Lidón Sancho (2015) estudia la búsqueda de Galindo por una relación horizontal hacia el espectador, a través del desnudo del cuerpo femenino como un cuestionamiento al comportamiento que la mujer está forzada a tener, de acuerdo con las normas que impone la sociedad. Si bien Galindo es ocho años mayor de edad que Albornoz, ambas son mujeres de arte acción que pertenecen a sociedades fragmentadas que nacen de un conflicto de conquista y violencia política por parte del continente europeo a reinos indígenas, donde la mujer, pertenece a una posición inferior en el estatus social. Y es aquí que el trabajo de Liliana Albornoz se encuentra con el de Galindo, siendo las dos mujeres jóvenes que buscan democratizar a la mujer dentro de la sociedad en búsqueda de una relación horizontal entre todos.

Partiendo del término *Artivismo* propuesto por Ileana Diéguez, Oriana Salcedo (2014) indaga en el arquetipo femenino del conflicto social, político y armado en la mujer colombiana y el impacto que la guerra ha tenido en ella. En *Mujer, Memoria y Guerra. De la imagen al cuerpo del performer* (2014), Oriana Salcedo plantea la *imagen* como expresión artística centrada en el conflicto político y social (2014: 54-55). Salcedo profundiza en el proceso creativo en el que surgió la necesidad de trabajar a través del cuerpo para materializar a la mujer, sus estados o roles dentro de la sociedad e historia política. Si bien

el cuerpo es el vehículo de expresión en la acción, la autora se centra en el feminismo para hablar de dicho arte.

La tercera línea temática que he encontrado que aborda el arte acción de mujeres latinoamericanas es la performance, o arte acción, como manifestación política. La autora Josefina Alcázar, a través de su texto *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina* (2008), aborda trabajos de destacadas acciones latinoamericanas, las cuales, a través del cuerpo y su relación con elementos plásticos, provocan a los espectadores a reflexionar y sentir. Ella propone que el trabajo de las artistas latinoamericanas trae consigo los temas de género, política e identidad, relacionando siempre lo personal con lo público. Su trabajo está impregnado de riesgo y cuestionamiento, y parte de su contexto social y político para reivindicarlo a través de su cuerpo y su relación con el espectador. Alcázar profundiza en los temas mencionados, centrándose en el cuerpo como herramienta de denuncia de este arte.

Como hemos observado en la introducción, una figura sumamente relevante en el estudio de la línea temática del arte acción como herramienta política, es Ileana Diéguez. Diéguez, en *Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte* (2013), aborda el tema del terror como elemento que se ha ejercido hacia el cuerpo de la mujer. Observa en el cuerpo las huellas de la memoria y se pregunta cómo ha influenciado la historia de cuerpos violentados en la escena. Y es en este texto que, cuestionándose acerca del tema de la violencia política y social, entra a indagar en los escenarios y presentaciones de arte en las cuales el cuerpo es la principal herramienta. La autora descubre que el exceso ha invadido los escenarios mexicanos y colombianos, analizando acciones como *Caudillo con lengua* de Rosenberg Sandoval, la cual fue presentada entre 2000 y 2007. En dicha acción Sandoval posaba para la cámara en una morgue con la lengua de un supuesto cadáver humano anónimo. A través de diversas acciones escénicas, la autora trabaja el tema de la mutilación corporal, usada en la realidad desde siglos atrás como recurso político para generar terror y

sufrimiento en el ser humano. Diéguez hace un recorrido por artistas mexicanos y colombianos como Gustavo Monroy o Rosa María Robles quienes plasman en formatos físicos, ya sea a través de material audiovisual, instalación o pintura, el cuerpo mutilado por la política. Cada obra y artista presenta un grado distinto de violencia, pero todos están centrados en la política que abusa de su poder ejerciendo violencia sobre los cuerpos.

La presente investigación se realiza en torno a dos acciones cuyos temas principales son el cuerpo, la mujer y la violencia política. Es por ello que el estudio que realizo forma parte y aporta a la producción reflexiva presentada en este subcapítulo.

1.2. Arte acción en el Perú: La última década del siglo XX – inicios del siglo XXI

Señalaré y desarrollaré brevemente algunas obras de arte acción que dan cuenta de la fuerza que iba tomando el accionismo en Lima en los años noventa. He seleccionado algunas acciones desarrolladas por artistas en la ciudad de Lima, que muestran lo que sucedía a nivel de arte acción en dichos años. Así mismo, recojo algunas acciones colectivas que sucedieron en la ciudad para observar la fuerza y urgencia con las cuales los artistas convocaban a ciudadanos para reparar simbólicamente y para apropiarse de su nación. Las acciones que veremos a continuación muestran la carga política y la necesidad de utilizar los símbolos patrios, así como de manifestar el sentimiento de crisis que se vivía en dicha época.

Para ello haré uso de los textos *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*, de Emilio Tarazona (2005), el artículo “Intervenciones en el espacio público a través de la performance: Recuerdo, Crisis y Lava la Bandera” de Denise Leigh Raffo en *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* editado por Gísela Cánepa y María Eugenia Ulfé (2006), *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, de Ileana Diéguez (2014) y el artículo

“Desobediencia Simbólica” de Víctor Vich en *Estudios de Performance* de Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011).

En 1990 “Emilio Santisteban realiza una acción a lo largo de tres días consecutivos, desde la mañana hasta la noche, acompañado por la fotógrafa Carola Requena, quien fija el proceso en unas pocas imágenes. [...] Con el sobrio nombre de Desatorador, el artista se apropiaba de este objeto doméstico -usado para desatascar el retrete del baño- para arremeter, en un gesto simbólico, sobre las fachadas de diversas sedes gubernamentales, organismos públicos y entidades privadas; llevándolo consigo a lo largo de un itinerario urbano que incluía entre otros el Palacio de Gobierno, Ministerios, Universidades y sedes de diversos Partidos políticos” (Tarazona 2005: 42).

Como podemos observar, ya desde inicios de la década de los noventa, un joven tomaba el espacio público para hacer despertar a los ciudadanos, para que tomen conciencia de la corrupción perpetrada por el estado. Emilio Santisteban es una figura dentro del arte acción que ha explorado diversas maneras de poner en práctica dicho arte en nuestra ciudad.

Otra figura importante dentro del arte acción en el Perú es Elena Tejada. Ella comenzó a desarrollar dicho arte de manera individual. Tarazona estudia la acción realizada en octubre de 1997, dentro del marco de la 1ra Edición de la Bienal Iberoamericana de Lima, en la cual Elena Tejada-Herrera irrumpe el espacio, repartiendo volantes de *La geopolítica del hambre*, denunciando así el hambre y la desnutrición que se vive en los países del tercer mundo. Tejada, al llegar al estrado, compuesto por críticos extranjeros, descubre un traje hecho de avisos clasificados de empleos para mujeres. Deja su pubis al aire, para miccionar en público (2006: 50 - 51).

Esta acción condensa el tema de la mujer como ser humano discriminado y visto con inferioridad, así como la exclusión de algunos sectores de la población a través del racismo. Denuncia las condiciones en las que se encuentran poblaciones discriminadas como las mujeres y sectores socialmente marginados.

Como expone Tarazona, en 1998, Elena Tejada-Herrera realiza *Recuerdo* en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta acción toca el tema de los estudiantes y el profesor asesinados de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) en el año 1992 por un comando paramilitar, cuyos restos fueron quemados y abandonados en Cieneguilla. Haciendo uso de pintura roja y blanca, colocándose a sí misma en una bolsa de plástico negra, Tejada entonaba la canción peruana “Ódiame” y el Himno Nacional del Perú, para así remover en su audiencia la memoria por las víctimas que ya no están presentes (2006: 51-52).

Esta acción es clave dentro del campo del accionismo que trata el tema de violencia política, pues hace uso de símbolos patrios para declararlos en estado de emergencia, así como su propio cuerpo de mujer, violentado por los sistemas de poder. Subrayo esta acción ya que puede observarse una influencia clara de ella sobre *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*, plasmado en el uso de elementos plásticos y sonoros. En ambas acciones se observan elementos plásticos para pintar los colores de la bandera peruana, y se escuchan, tanto el bolero cuya letra trata del amor, como el himno nacional del Perú. Así mismo, lo que buscan ambas acciones es generar un impacto en la audiencia que genere la memoria de un pasado de guerra que el estado ha querido borrar.

Algunas otras acciones que Tejada desarrolla son *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997), la cual trata el tema de la violencia de género, violencia laboral

y económica , así como la discriminación racial; *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999), *La manera en que decenas de personas miran a una mujer desnuda* (2000), *La mujer maravilla eructando* (2006) y la pieza *Intimacy* (2016), la cual fue presentada en proyecto AMIL. Además, Tejada viene realizando una acción desde hace dos años, en contra de la violencia hacia la mujer, que se llama *Ellas aprenden a pelear*, la cual consiste en que cada vez que se le invita a participar en un evento público, pide que, como parte del mismo, se brinde un taller de autodefensa para mujeres transgénero, y cisgénero.⁶

[...] En 1999 Emilio Santisteban realizó *Crisis*. Esta *performance* iba a ser presentada en el marco de la II Bienal Iberoamericana de Lima, en el Centro Cultural de Bellas Artes. Sin embargo, por razones políticas, tuvo que llevarse a cabo en el local del Colegio de Periodistas, en una muestra colectiva designada con el título de “Emergencia artística” y montada en los días de la Bienal, 27 de octubre - 14 de noviembre, 1999. *Crisis* es una *performance* particular ya que se da en interacción persona a persona. Todos los símbolos que utiliza Santisteban son ya conocidos (la bandera que flamea, el bolero, la mano en el pecho, las cuentas de presidiario); él no inventa nada nuevo, pero la conjunción de todos estos símbolos tiene un efecto muy intenso (Cánepa y Ulfe 2006: 174 - 175).

Como puede observarse, en los años noventa, el accionismo se va convirtiendo en una herramienta para denunciar la crisis social que se vive en el país, los crímenes cometidos por el estado, la violencia por parte del terrorismo y de las Fuerzas Armadas. El arte acción encarnará la necesidad del ciudadano de tomar las riendas de su ciudad y

⁶ Conversación vía Facebook entre Carolina Barrantes y Elena Tejada.

también de su país, saliendo a la calle a manifestar la indignación por las atrocidades cometidas por agentes de poder.

En el año 2000 se inaugurará una acción colectiva que es un hito histórico en el arte acción de Lima y que será un agente movilizador de la población que reclama su ciudadanía en el espacio público.

Luego del gran fraude electoral de abril del año 2000 “Armados de velas, lazos negros, crucifijos e, inclusive, con un féretro de por medio, un grupo de ciudadanos provenientes de las artes plásticas entre los que se encontraban Susana Torres, Gustavo Buntix, Emilio Santisteban, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero, Sandro Venturo y Natalia Iguñiz realizaron El entierro político de la ONPE (Oficina Nacional de Procesos Electorales)” en una ceremonia frente al Palacio de Justicia. Dicho performance marcó el surgimiento del Colectivo Sociedad Civil (Vich en Taylor 2011: 386).

Dicha acción reúne diversas características que marcan un camino a seguir dentro del accionismo: tomar el espacio público de manera colectiva para accionar en él, haciendo uso de elementos patrios, los cuales son símbolos directos del país y la identidad nacional. Esta acción realizada por artistas y profesionales provenientes de las ciencias sociales y humanidades, simboliza un sentimiento como ciudadanos de una nación, haciéndose presentes y tomando el espacio. Es así que, iniciándose el siglo XXI, las acciones relacionadas al contexto político, que presentan símbolos de la patria, comienzan a aparecer con frecuencia. Como sostiene Ileana Diéguez “En la trama de contestaciones simbólicas que se fue tejiendo en la sociedad peruana, particularmente, a partir del año 2000, el espacio público fue tomado como escenario de prácticas artísticas y políticas” (Diéguez 2014: 93).

La acción más incluyente y festiva, y también la más conocida de todas las realizadas por el CSC, fue Lava la bandera, definida por ellos mismos como “un ritual participativo de limpieza de la patria”, en la que públicamente lavaron la bandera numerosos ciudadanos (Diéguez 2014: 96).

Esta acción genera la unión de diversas personas que están ejerciendo su ciudadanía al tomar el espacio público y simbolizar lo que creen necesario que el país necesita. Es una acción que integra a diversos ciudadanos, convoca a que las personas tomen acción para realizar un ritual que su nación necesita. Resalto esta acción como influyente y cercana a *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*, de Liliana Albornoz, pues, si bien una dista de la otra en ser aquella una acción colectiva y ésta última una acción individual, ambas hacen uso de la bandera como símbolo patrio. Por otro lado, considero que la acción colectiva mencionada es un hito en el recorrido del arte acción que se ha dado en Lima, es parte de la historia de dicho arte y es, sin duda, una huella que sembrará los antecedentes de acciones que se van desarrollando en el futuro.

Como puede concluirse a partir de los párrafos anteriores, es hacia inicios del presente siglo, luego de la caída del gobierno de Alberto Fujimori, cuando las acciones convocan masivamente a las personas a tomar la calle para reclamar su ciudadanía. El o la ciudadana se empodera al tomar el espacio, accionar y lograr ser escuchado por los agentes de poder. Luego de haber mirado a las poblaciones denigradas, discriminadas, violentadas, los ciudadanos comienzan a hacerse escuchar en masa, ejerciendo su poder de hablar, accionar, hacerse escuchar.

Es hacia fines de los años 80 y durante los años 90, que las acciones realizadas por artistas individuales y colectivos artísticos y ciudadanos, en su afán por simbolizar el “hacerse cargo” o, desde mi punto de vista, de tomar las riendas de su ciudad y reclamar

al estado las injusticias cometidas contra su población, generan acciones que suelen realizarse en lo cotidiano por mujeres, como el ama de casa o la empleada del hogar. No quiero decir con esto que se hayan hecho únicamente actividades propias de la mujer, pero se han incorporado a la acción del performance y muchas han sobresalido por su fuerza y por la manera en que fueron combinadas con piezas musicales u otros elementos que conformaban las acciones. Podría afirmarse que estas acciones, comúnmente realizadas por la mujer que se queda en casa, que está encargada de la crianza de los hijos, del bienestar del hogar, encargadas de la cocina y la limpieza, son curadoras, reparadoras e integradoras de una nación partida.

En el escenario de activismo político y ciudadano, luego de desarrollarse acciones y movimientos colectivos hacia fines del gobierno de Alberto Fujimori, a través de las cuales los ciudadanos en conjunto protestaron frente a los abusos y violencia cometida por parte del Estado, comienza a desarrollarse el *Informe de la Comisión de la Verdad (CVR)* como un intento de reparar, al menos, la dignidad y memoria de las personas afectadas.

En el marco de las investigaciones desarrolladas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) sobre las violaciones humanas ocurridas durante la guerra sucia -específicamente entre mayo de 1980 y noviembre del 2000-, el Grupo Yuyachkani realizó diferentes acciones en ciudades y poblaciones andinas donde se desarrollaban las audiencias públicas. Instalándose en las plazas, calles y mercados, los actores acompañaron aquellos rituales de la memoria ofreciendo los testimonios de sus personajes: Teresa Ralli, como Ismene exponía la tragedia de los muertos sin sepultura, *Rosa Cuchillo*-Ana era el ánima en pena de una madre que buscaba al hijo, Augusto Casafranca-Cánepa dio voz a los cuerpos desmembrados en fosas comunes. [...]. A través del cuerpo, los actores y

performers daban testimonio por los que ya no podían testimoniar, porque fueron víctimas de las políticas de exclusión, de las desapariciones forzadas y de las anulaciones de las garantías ciudadanas tan comunes en este continente (Diéguez 2014: 76).

Las audiencias públicas, desarrolladas por la *Comisión de la Verdad*, fueron acompañadas por acciones individuales realizadas por los miembros del *Grupo Yuyachkani*. Si bien las presentaciones realizadas mantienen un formato teatral en su actuación, van tomando fuerza los elementos plásticos utilizados por los actores. Así mismo, cada actor coloca su cuerpo, voz y pensamiento en el espacio para traer al presente o dar voz a quienes se les arrebató la vida.

“Performances políticas”, las ha renombrado Miguel Rubio, enfatizando su producción como intervención en la *polis*, como gestos éticos que hacían visibles los cuerpos ausentes, prestando sus propios cuerpos para la recuperación metafórica de tantos rostros borrados (Diéguez 2008: 26).

Como se verá en el tercer capítulo, el cuerpo se presentará de nuevas formas, de tal manera que generará actuales relaciones con su entorno. El arte acción busca reparar simbólicamente los daños ocasionados por agentes de poder a lo largo de dos décadas, daños realizados sobre cuerpos que hoy se encuentran ausentes, asesinados o desaparecidos. El actor presta su cuerpo a otro que ha sido silenciado, borrado. De esta manera, a través de los cuerpos que accionan, se incide política y éticamente sobre la comunidad.

Como se observa en el presente subcapítulo, se pueden identificar diversos símbolos presentados en las acciones mencionadas: símbolos patrios, dentro de los cuales destaca la bandera peruana, así como las baladas o los boleros, que nos remiten a

determinada época o contexto. Reconozco en las acciones de Albornoz, el uso de los símbolos patrios y baladas, como repertorios recurrentes. De esta manera, las piezas estudiadas de Liliana conforman la línea del arte acción producido en Lima presentada en este subcapítulo.

1.3. Acciones de mujeres peruanas en el siglo XXI

Es importante destacar algunas mujeres limeñas que vienen realizando constantemente acciones en espacios públicos de la ciudad a lo largo del siglo XXI, para comprender el contexto en el que actualmente se desenvuelve Liliana Albornoz, y con qué mujeres comparte los espacios del arte acción. Las acciones que desarrollo a continuación son colectivas e individuales y, a través de ellas, las artistas buscan denunciar la violencia, reclamar justicia, hacer memoria y reparar los daños causados a las víctimas de asesinato y esterilizaciones forzadas por parte del Estado peruano en los años 90. Son todas ellas realizadas por mujeres del arte acción de Lima del presente siglo, contemporáneas a Liliana. En ellas la mujer que acciona parte de mostrar su cuerpo de manera pública para profundizar en el tema de violencia política ejercida sobre su cuerpo.

Durante la segunda década del siglo XXI comienzan a cobrar mayor fuerza las manifestaciones que luchan por los derechos de la mujer. Es en este contexto que surgen nuevos colectivos que formarán parte de marchas, así como accionistas individuales que se presentarán en espacios públicos, con el fin de denunciar la violencia hacia la mujer y hacer valer los derechos de todo ser humano.

A lo largo de las dos décadas del presente siglo, han ido cobrando cada vez una fuerza mayor las marchas que reclaman justicia hacia poblaciones violentadas. Diversas manifestaciones callejeras han tomado las calles de Lima, entre las cuales se encuentran: *Día internacional de la No violencia contra las mujeres, Día Internacional de la mujer,*

Canto a la vida del Colectivo *Canto a la vida* por el 8 de marzo, promovido por el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán (Lima, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016), *Marcha Internacional de las Putas en parque Washington* (Lima, 2013). *Déjala Decidir*, colectivos de mujeres por el aborto legal, Plaza San Martín. (Lima, 2011, 2012, 2014, 2015). *Ni una Menos* (Lima 2016, 2017, 2018, 2019) organizado por el colectivo *Ni una Menos de Perú*, en Plaza San Martín, 2014 y *Muchas Más Colectivo 2014 y Muchas más*. Plaza San Martín. (Lima – Perú 2015, 2016, 2018). *Marcha Internacional de Mujeres 8M*, colectivas feministas de Ayacucho. 8 de marzo del 2020. Plaza de Armas de Ayacucho - Perú⁷ (Rejtman, 2020).

Una acción que muestra y denuncia las esterilizaciones forzadas llevadas a cabo en el gobierno de Alberto Fujimori, realizada en espacios públicos, presentada por primera vez en el año 2012 por mujeres limeñas jóvenes coetáneas a Liliana Albornoz fue *Mi cuerpo no es tu campo de batalla*.

Como forma de protesta, el colectivo NoSINmiPERMISO, conformado por artistas del cuerpo e investigadoras de las humanidades, puso en escena la pieza “Mi cuerpo no es tu campo de batalla”. Performando en espacios públicos, se recogieron las faldas para mostrar úteros sangrantes, a la vez que cantaban “Esterilizaciones forzadas, ¡Nunca más! Fujimori, ¡Nunca más! (Robles, 2019).

Dicha acción fue creada y realizada por Carol Fernández, Ana Lucía Rivera, Urpi Castro, Inés Jáuregui, Eliana Solórzano y Carla Montalvo, todas mujeres activistas, pertenecientes a la rama de las artes escénicas y ciencias sociales, provenientes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.⁸

⁷ Ver anexo 6: entrevista a Cecilia Rejtman

⁸ Conversación con Urpi Castro, miembro del colectivo mencionado.

Los casos judiciales existentes, postergados, generados por violencia sexual por parte de hombres que conformaban la milicia peruana realizados hacia mujeres siguen vigentes. Es por ello que diversos movimientos comienzan a cobrar fuerza, entre ellos destacan los nombres *Déjala decidir* y *Ni una menos*.

“Déjala decidir” aparece en las redes sociales a finales del 2012; desde entonces, ha organizado respuestas inmediatas ante las discusiones en el Congreso en torno a la despenalización del aborto. El 26 de mayo del 2015, “Déjala decidir” organizó una acción de respuesta al debate de la Comisión de Constitución y Reglamento y la Comisión de Justicia y Derechos Humanos. Esta acción se inició con una marcha que resaltó la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo femenino. [...] La acción fue también un acto de compartir, en el que las manifestantes entregaron flores a los transeúntes, nuevamente moviéndose entre la fragilidad y la fuerza del acto político. [...] las manifestantes pusieron sus cuerpos frente al edificio del Congreso como un modo de resistir precisamente desde aquella materia que es disociada del ser-mujer o del identificarse-mujer (Robles, 2019).

Las organizaciones como Flora Tristán y Manuela Ramos trabajan junto a otras ONG que organizan y patrocinan acciones o marchas. Las acciones son un medio a través del cual se concientiza a la población respecto a la problemática de género y derechos de la mujer. De esta manera, puede observarse cómo el arte acción es realizado en nuestro país por personas individuales y también por colectivos que buscan conseguir una presencia fuerte y amplia ante el estado.

Desde el año 2013 hasta el presente, se han puesto en práctica una serie de acciones simbólicas en espacios públicos denominadas *Alfombra Roja*. [...] Este proyecto *artivista-académico performa* articulación entre la práctica ciudadana y

el arte colaborativo en busca de transformaciones en las políticas públicas que atañen los derechos de la mujer. [...] Alfombra Roja transforma esta imagen componiendo una alfombra humana de personas vestidas de rojo: una alfombra de cuerpos que, desde su materialidad, ponen de manifiesto la violencia ejercida sobre quienes sobreviven en los márgenes de dichos sistemas (Robles, 2019).

Dentro de dichas marchas o manifestaciones, destaca la acción de las mujeres vestidas con faldas rojas o, en otras ocasiones, con polleras rojas. Mujeres vestidas de negro en el torso, o en otras ocasiones de blanco, muestran manchas rojas en su ropa, simbolizando la sangre que salió de sus cuerpos al ser esterilizadas forzosamente por miembros del gobierno de Alberto Fujimori, o de haber sido violadas en el campo por terroristas o militares durante el conflicto armado interno.

Como parte de la Marcha por el día Internacional de la Mujer, en el año 2020, Mujeres que llevaban faldas rojas e iban bailando al ritmo de una banda de música folclórica, en donde cantaban y bailaban, con arengas. Un colectivo musical femenino que tocaban batucada y apoyaban a musicalizar las arengas del público⁹ (Gutiérrez, 2020).

A continuación, presentaré a algunas mujeres representativas del arte acción, contemporáneas a Liliana, que trabajan, como ella, de manera individual y forma parte de colectivos que denuncian la violencia ejercida hacia la mujer o luchan por una sociedad más igualitaria entre la variedad de género. Dichas mujeres provienen de distintos espacios artísticos y se reúnen con Albornoz en las grandes manifestaciones que se llevan a cabo en la ciudad para realizar trabajos en conjunto. Me interesa destacarlas particularmente porque son mujeres que realizan, como parte de su repertorio, acciones individuales que tocan el tema del cuerpo, la mujer y la violencia política. Una de ellas,

⁹ Ver Anexo 7: Entrevista a Sheillah Gutiérrez.

Diana Collazos, ha estudiado artes escénicas con Liliana y forma parte del elgalpon.espacio junto con Albornoz, por lo cual llevan décadas trabajando en conjunto. Cecilia Rejtman y Micaela Távara son promotoras y parte de acciones que se presentan en distintos espacios, muchas veces trabajando en conjunto con Albornoz.

Una figura que resalta dentro del arte acción es Cecilia Rejtman. Dentro de sus acciones destacadas relevantes al tema que estudiamos, se encuentran: *El peso de nuestras muertas* (2019), performance/acción duracional ritual, en la cual hace un recorrido cargando piedras que simbolizan nuestras mujeres asesinadas en el mundo. Realizada en conmemoración por el #25N Día Internacional de la no violencia contra las mujeres, *Tocarte en el punto Miel* (2017), la cual toca el tema del ultraje y feminicidio, aborda el uso y consumo del cuerpo femenino, de la mujer, el cuerpo objeto, el cuerpo como objeto de deseo, consumo, para luego manipularlo, usarlo y desecharlo. *Maskhay-Waqyay-Yawar (buscar-llamar-sangre)* en el marco de *Alfombra de la Memoria y reconciliación y performance*, de Las Insurgentes. *A 12 años de la Entrega del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, seguimos resistiendo*, realizada en Plaza de Huaycán. *Déjala decidir* (2015), frente al Congreso de la República en el marco de la Marcha por la despenalización del aborto por violación.¹⁰

Una segunda figura importante que integra la identidad andina peruana, combinándola en sus acciones escénicas con temas de género es Diana Collazos Palomino. Collazos, estudió Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú a inicios de la década del 2000. Diana, al igual que Liliana, se interesó por el arte del performance a partir de su encuentro con Miguel Rubio como maestro. Si bien el panorama que explora Collazos en su arte acción es amplio en temas y formas, fusionando

¹⁰ Cecilia Rejtman / Mik'umik'u (página de Facebook)

el lenguaje teatral, audiovisual y fotográfico, presenta una pieza que es relevante a nuestro estudio: *Nadie me quita lo bailado* (instalación: foto-sticker) presentada en el año 2013 en el Parque Roosevelt, en el 2011 en la *16ava Feria Internacional del Libro de Lima*, dentro de la exposición colectiva *La Calandria de fuego - Homenaje Arguedas* y en la *Galería del Instituto Peruano Norteamericano (ICPNA)*, dentro de la exposición colectiva *La Mirada Interior (Retrato, Género y Ciudadanía)*.

En *Nadie me quita lo bailado – la danza de los géneros*, Collazos se pregunta cómo crear una conciencia de género que no se convierta en una lucha de géneros si no en el equilibrio del I Ching, el Yin y Yang. Ella busca representar el equilibrio colocando en su cuerpo femenino un traje masculino perteneciente a las danzas tradicionales de distintas regiones del Perú. Su interés es acercarse a hombres y mujeres de cinco provincias del Perú, “Colla”, utilizado en la fiesta en honor a la Virgen del Carmen, Paucartambo, Cuzco. “Capachica hombre”, utilizado en diferentes fiestas de la provincia Capachica, Puno. “Huacón”, utilizado en la fiesta La Huaconada. Mito, Huancayo. “Chonguino”, danza típica que imita a su forma los vales de salón de los antiguos español es. Huancayo. “Diablo Mayor”, utilizado en la Fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria, Puno. Diana se muestra desde el lugar de una mujer que decide enseñar su cuerpo. De esta manera, su imagen travestida cuestiona la identidad de género, dando apertura a las múltiples opciones sexuales¹¹ (Collazos, 2013).

Una tercera mujer limeña que pertenece al grupo de mujeres del arte acción que trabaja el tema de la identidad andina y simultáneamente cuestiona los roles de género es Micaela Távora.

¹¹ Información obtenida en la página web de la performer Diana Collazos: <https://www.dianadacollazos.com/blank-gzq17>

Se define a sí misma – en sus redes sociales – como feminista, activista y actriz. Sus estudios se han desarrollado en torno al ballet y a la actuación, siendo, además, pedagoga teatral. El arte performance que ella produce busca, por medio de su cuerpo (o cuerpo), la música, el territorio y la herencia, manifestar aquellos temas que rodean a la mujer peruana y, también, latinoamericana. Busca tanto visibilizar como denunciar las cuestiones sobre la memoria, la violencia de género y los derechos sexuales y reproductivos, no solo en el espacio público, sino que, también, en el privado (Karlaf, 2019).

Távora estudió en la ENSAD, Lima. Nació en 1989 y vive en Carabayllo. Ha fundado la Casa Cultural Trenzar, en la cual se trabajan tres ejes: democracia, memoria y feminismo. Trabaja desde su espacio, como territorio, como cuerpo, denunciando a las mujeres ultrajadas o asesinadas, dándoles voz y poniendo su cuerpo, a través de la performance, para hacer memoria, conseguir una reparación humana a quienes están ausentes (EntreNos, 2019).

Távora, limeña, de padres provincianos, llevó su obra *La Rebelión de las Polleras* a Buenos Aires en el año 2013. En dicha pieza habla de su abuela y hace un paralelo entre esta y la conocida cantante Flor Pucarina, hablando así de sus raíces indígena y del mestizaje (EcosLatinos, 2013).

Este material da cuenta del movimiento artístico independiente, el cual presenta una agenda vinculada a temas políticos y públicos que exigen y velan por los derechos de los ciudadanos. Liliana Albornoz participa y construye discursos y repertorios que conforman este movimiento, pues sus acciones forman parte de este conjunto. Ella, como activista y feminista, desde su acción individual y como parte del grupo Collera, acciona junto con este gran movimiento que se desarrolla en la actualidad en nuestra ciudad.

CAPÍTULO II: Marco Teórico

Comenzaré estableciendo la particularidad del arte acción como una rama o vertiente dentro del arte del performance, el cual presenta algunas características propias y distintivas. Si revisamos la introducción de *Estudios Avanzados de Performance: Performance, teoría y práctica* (Taylor y Fuentes 2011), encontramos la exposición de una pluralidad de definiciones de la palabra performance:

Para muchos, performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. [...] El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como una postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (Taylor y Fuentes, 2011: 7).

En dicha introducción, Taylor, analiza el uso del término en Latinoamérica, sobre todo para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”. Señala que la palabra performance representa una forma de colonialismo para los artistas latinoamericanos, por lo cual dicho término es traducido a “ejecución” o “actuación” (2011: 7-8). Taylor defiende el término *performance*, ya que, a pesar de ser una palabra sajona, se diferencia de las palabras *teatralidad* y *espectáculo*, *acción* y *representación* las cuales están muy vinculadas a la palabra teatro, al escenario, al artificio, a lo construido (2011: 25).

Acción concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo “actuar”, en el sentido de intervenir. Pero 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; por ejemplo, la manera en que desplegamos

nuestro género y pertenencia étnica. *Acción* aparece como más directa e intencional. Y de esa manera con menos implicaciones sociales y políticas que *perform* que evoca tanto a la prohibición como el potencial para la transgresión (Taylor y Fuentes 2011: 26 - 27).

El objeto de análisis de esta investigación son dos acciones que se encuentran dentro del marco del arte acción. Habiendo revisado los pros y contras de usar los términos arte del performance, performance art o arte acción, decido utilizar este último. Para comprender la naturaleza del arte acción haré una revisión de la teoría con la que Ileana Diéguez estudia el trabajo del Grupo Yuyachkani. En su introducción a *El cuerpo ausente*, estudia el arte acción desarrollado a lo largo del siglo veintiuno, reflexionando acerca de diversas intervenciones que artistas han realizado, teniendo una incidencia social y política en su entorno.

Finalizando el siglo XX una serie de acontecimientos artísticos y políticos han renovado la atención hacia la responsabilidad política del artista, el activismo y las estrategias de resistencia en las artes. Una parte importante del arte escénico en Latinoamérica ha estado marcada por la señalización de estas problemáticas, como elección natural para una práctica que ha buscado sostenerse en la acción independiente, al margen de los mecanismos y discursos de poder. Y si bien en este continente hemos vivido complejos procesos de complicidad civil, de miedo y perplejidad ante el ejercicio impune del horror; también es cierto que existe un relato de gestos que asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio: desde las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, la realización de Teatro Abierto, los escraches de H.I.J.O.S. , hasta las públicas y multitudinarias lavadas de bandera, las jornadas de Teatro por la Vida y la participación activa de intelectuales y

artistas en procesos contra el olvido y la violencia (Diéguez en Rubio 2008: 20 - 21).

En estos contextos políticos descritos, la autora plantea que se va generando una estética particular que se manifiesta en las nuevas formas de hacer teatro. Diéguez encuentra diversas manifestaciones, acciones que intervienen los espacios públicos o acciones que buscan nuevas formas de generar relaciones entre la obra y su entorno, entre actores y participantes, lo cual se manifiesta en el tiempo, en el espacio que usan y en el cuerpo de quienes accionan.

Cuando en julio de 2004, visité *Yuyanapaq*, la muestra fotográfica reunida por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, encargada de investigar sobre los procesos de violencia ocurridos en el Perú entre 1980 y 2000; ante tantas imágenes y textos que daban cuenta de las escenas vividas por una ciudadanía que perdió casi setenta mil hijos, padres, hermanos, amigos, pude penetrar de otra manera las secuencias del último trabajo escénico que por esos días estrenaba Yuyachkani: *Sin título, técnica mixta* era una especie de archivo de la memoria, una cabalgata poética que exponía las roturas de un alma colectiva (Diéguez en Rubio 2008: 23).

En dicha cita, Diéguez se está refiriendo a una estética que el Grupo Yuyachkani ha optado por usar para darle forma a sus creaciones artísticas. El observador de *Sin Título, técnica mixta* podía ser testigo y partícipe de un espacio que tomaba la forma de un museo, en el cual las vitrinas, que no se separaban de los espectadores participantes por lunas de vidrio ni otro material, podían ser rodeadas con proximidad por los asistentes, según el recorrido que cada participante diseñaba. Los espectadores activos se desplazaban por el espacio, que no se dividía en dos partes, si no que era un movimiento continuo de presencias que compartían el espacio con los asistentes. Los contenidos

presentados en este espacio, se manifestaban a través de presencias corporales que revivían a través del cuerpo, la palabra o la vestimenta, la historia del Perú, a partir de la Guerra con Chile. Sin duda, esta estética correspondía a una necesidad del grupo por hacer partícipe al espectador, por colocarse en el mismo nivel que él, por realizar un intercambio mayor que el de espectadores sentados en butacas frente a un escenario quieto.

Yuyachkani ha elegido la 'acción directa' para el acompañamiento de los convulsos momentos de la sociedad peruana. Hacia la última década del siglo XX este grupo ha experimentado importantes cambios en la concepción teatral, en gran parte generados por las nuevas relaciones impuestas por la cultura de la violencia. Más cerca de los dispositivos performativos que de las convenciones teatrales tradicionales, y particularmente cercanos a los procedimientos del arte acción, los últimos trabajos de este colectivo han ido expresando las transformaciones de los discursos escénicos y de las estrategias políticas (Diéguez en Rubio 2008: 25).

Señalo las características del arte acción que Diéguez propone acerca del Grupo *Yuyachkani*, pues dicha forma de hacer arte escénico, comprometido con la comunidad, ligado al contexto social, en diálogo con su entorno, es el que tomará Liliana Albornoz para desarrollar sus acciones.

La participación del artista en las problemáticas de urgencia de su contexto, propiciando rituales colectivos, colocando sus recursos artísticos al servicio de acciones que buscan denunciar el estado de cosas o simplemente aliviar el sufrimiento cotidiano; constituyen situaciones en las cuales se vuelven borrosas las fronteras entre arte y vida, entre actor, performer y ciudadano, entre ficción y

realidad, explicitando la dimensión ética de todo proceso o acto estético y la realización de prácticas artísticas como forma de activismo social, más allá del teatro y más allá de la ficción (Diéguez en Rubio 2008: 27 - 28).

Esta investigación la abordo desde el enfoque de la estética del arte acción. El arte acción pone muchas veces en acción lo que los estudios de género y el feminismo predicán. No son disciplinas opuestas, pues, si bien estudian desde otros ángulos, comparten una mirada u objetivos comunes. En muchas ocasiones el arte acción ha sido estudiado desde los estudios de género, encontrándose ambos campos de esa manera. Por otro lado, personas de distintas disciplinas, como las provenientes de los estudios de género, han realizado y formado parte del arte acción o del arte del performance. En este capítulo, para poder explicar esta relación entre el arte acción y los estudios de género, entraré en el campo del arte de performance, y, si lo viéramos como conjuntos aritméticos, dentro de ese gran conjunto, colocaré adentro a un conjunto más pequeño que es el del arte acción.

Para poder exponer y comprender la cercanía entre el arte acción y el feminismo, me remitiré a las palabras de Diana Taylor en *Performance, teoría y práctica*, introducción a *Estudios avanzados de performance*, quien sostiene que el término performance no es un concepto estable. En los últimos cincuenta años la palabra performance ha sido utilizada en distintos campos, es por ello que es un término al cual no le falta una gran cuota de ambigüedad. En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, performance, tradicionalmente, se ha usado en las artes, especialmente para referirse al “arte del performance” o arte de acción”. Performance no es un referente estable (2011: 7 - 9).

Para otros, los performances también surgen de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales formativos y a veces represivos (por ejemplo, la noción de género sexual) que históricamente se han aceptado como naturales y transparentes. El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del drag (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque en la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar (Taylor 2011:10 - 11).

Con la cita anterior, expongo la cercanía entre el arte acción -el cual forma parte del arte del performance- y el cuestionamiento del género. El género es cuestionado desde el arte acción. Para este estudio, debido a la afirmación de Albornoz de ser artista, activista y feminista, y a los contenidos que presenta en sus performances: cuerpo, discriminación a la mujer y violencia política, parto del análisis de su trabajo desde la estética del arte acción, para relacionarla con estudios de género. Dicho esto, expongo los conceptos que determinaré en este capítulo, que provienen de la estética del arte acción y de los estudios de género.

Este estudio analiza dos acciones escénicas desde la estética del arte acción, *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*. A partir de dicha estética, propongo al *cuerpo* como elemento central de las piezas, a partir del cual se realiza la acción y genera un impacto en la audiencia. Para ambas acciones escénicas, propongo el cuerpo de la artista, la acción desplegada por el cuerpo de la artista, y la relación que se va estableciendo entre los diversos cuerpos que conforman las acciones, como las tres partes de la totalidad de la acción que analizaré.

Por otro lado, los estudios de género están insertos en este estudio, pues la artista que ejecuta las acciones se declara activista y feminista. Ella se dedica a realizar acciones para favorecer a la población femenina violentada política y socialmente. Es por eso que en este estudio se insertan los estudios de género, atravesando los mandatos de género, a partir de los cuales analizo, observo y establezco las condiciones que asume la gran mayoría de mujeres peruanas, mujeres por las que la activista que estudio lucha: *silencio*, *pasividad* y *sumisión*. Partiendo de la estética del arte acción y de los estudios de género, he establecido dichos conceptos como condiciones que se manifiestan en esta población sometida de mujeres. *Silencio*, *pasividad* y *sumisión* son concepciones palpables y observables a nivel escénico en las acciones estudiadas.

En las acciones escénicas que analizo, es a través del *cuero* donde se manifiestan el *silencio*, la *pasividad* y la *sumisión*. Es mediante el *cuero* de la performer que ella busca cuestionar dichas condiciones.

2.1. Estética del arte acción. El cuerpo.

En este subcapítulo hago una revisión de la bibliografía escogida para establecer la categoría *cuero*, la cual es el eje central o punto de partida de toda acción. En el caso de las dos acciones que investigaré, el cuerpo de la performer es el motor de las acciones físicas y el lugar donde confluyen los diversos elementos plásticos.

A lo largo del convulsionado siglo XX, se fueron desarrollando los diferentes ismos en las artes. El planeta atravesó dos guerras mundiales, entre diversos conflictos bélicos o enfrentamientos desarrollados entre países y culturas distintas. En los años sesenta, en Estados Unidos y Europa, algunos artistas comienzan a desarrollar un arte efímero que nace de su propio cuerpo, el cual realiza acciones cotidianas, pero también de fusionar al cuerpo del artista con ambientes distintos al escenario, clásico espacio

usado para el arte escénico. Los artistas de los años sesenta son los experimentadores por excelencia, y colocan siempre a su cuerpo y al de los participantes -espectadores activos- en un mismo plano jerárquico espacial y social. El arte del performance da lugar a cuerpos que se exponen y se cuestionan a sí mismos¹².

Pero respondiendo también a la realidad histórica mundial, el cuerpo del activista nace en un siglo, posteriormente a dos guerras mundiales, un cuerpo que hereda traumas físicos y mentales. Es en las artes que este cuerpo comienza a tomar roles y formas diversas dentro de las obras plásticas, visuales y escénicas.

El tratamiento brutal al que fue sometido el cuerpo en batallas, campos de concentración y atroces experimentos médicos durante las dos guerras inspiró el lenguaje simbólico de tortura, operación y sacrificio de los accionistas vieneses. [...] El público y la crítica han tendido a considerar el arte corporal o body art como algo perturbador, y su reacción ha sido tildarlo de psicótico y exhibicionista, de aberración dentro de la historia del arte (Warr y Jones 2011: 12).

Al mismo tiempo, el cuerpo comienza a ser un cuerpo creador de nuevas partituras, rompiendo los cánones clásicos, con una tendencia a la fusión de las artes encarnada en el mismo. Las artes revelan la herencia de crisis de posguerra, el cuerpo está al servicio de nuevas búsquedas artísticas y del ser. Se cuestiona el lugar del cuerpo, del ejecutante y del espectador, en un intento por desjerarquizar y unir los roles de ambos.

En nuestro país, el conflicto interno entre los años 1980 y 2000, dejó huellas en los cuerpos de mujeres esterilizadas y cientos de miles de cuerpos fueron violentados y asesinados, algunos desaparecidos. Mediante el arte acción, el cuerpo de ciudadanos y

¹² Estas ideas acerca del artista de mediados del siglo XX, se encuentran desarrolladas en el prólogo del *El cuerpo del artista*, editado por Tracy Warr (2011)

artistas se presenta en diversos espacios reclamando justicia por los cuerpos ausentes, alzando su voz por quienes han sido silenciados.

El cuerpo como soporte e instrumento de acción que objetiva una elaboración estética, a la vez que hace VISIBLE los cuerpos ausentes de un *ethos* colectivo, se constituye en una práctica política. Las transformaciones del cuerpo social han determinado importantes transformaciones en los sujetos y en la concepción del cuerpo como materialidad y soporte para el hecho escénico (Diéguez en Rubio, 2008: 26).

Es así que el cuerpo del arte acción responde a un contexto en el que el cuerpo reclama y es, en sí mismo, realidad. Como señala Diéguez, el cuerpo en el arte acción busca relacionarse de otras maneras con los cuerpos que lo rodean, pretende transformar las relaciones establecidas. El arte acción no busca presentar un cuerpo virtuoso, sino real, involucrado políticamente con su entorno, desarrollando una estética que genera nuevas relaciones y que tiene incidencia directa a través de sus actos, en el espacio que ocupa (Diéguez 2008: 27).

En cuanto al lugar que toma el cuerpo dentro de la acción, cabe señalar que el cuerpo físico de quien acciona es el centro de la acción, pues sin cuerpo no habría acción. Ésta nace del cuerpo del artista y es a través del cuerpo y su acción que la artista convoca, se acerca físicamente y se presenta y muestra a los participantes, mientras acciona. Como señala Fischer-Lichte, el artista productor forma parte de su material u obra, la cual es su propio cuerpo (2017: 156).

El cuerpo es el núcleo central de la pieza y de todos los elementos de la performance, pues es de este de donde nace la acción que se realizará. El cuerpo en sí

generará sensaciones en los otros cuerpos. Es el cuerpo desde donde se recibe por parte de la audiencia.

Fischer Lichte desarrolla el concepto de corporalidad, planteando que el artista que produce su obra no se puede separar de su material, su propio cuerpo. Se remite a Helmuth Plessner, quien determina el cuerpo del artista productor de su obra como “el material de la propia existencia” (Lichte 2017: 157).

Plessner, ubica, señala y desarrolla la tensión dada entre el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo y la interpretación de un personaje. “El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo*” (Fischer-Lichte 2017: 158).

Partiendo de la teoría revisada en este subcapítulo, establezco la categoría cuerpo como la materia mediante la cual se manifiesta la presencia del artista ante los espectadores. Es el organismo vivo que, en el arte-acción, es objeto y sujeto, simultáneamente. Busca generar nuevas relaciones entre sí mismo y los otros, es decir, transformar las relaciones establecidas entre él y los cuerpos que se encuentran en el espacio que ocupa el arte acción. El cuerpo es la figura básica del arte acción.

Dentro de la presente investigación, se estudia el cuerpo que presenta Liliana Albornoz en sus acciones escénicas. La activista, a través de su cuerpo semidesnudo, sus senos y vagina y su pelo largo suelto, presenta un cuerpo que provoca, activa y cuestiona las condiciones de sumisión, pasividad y silencio, atribuidas a la mujer.

2.2. Estudios de género. Patriarcado y mandatos de género.

En este acápite hago una revisión del concepto de patriarcado, planteado para comprender el contexto en el que el feminismo empieza a cuestionar la relación de

dominación del hombre con respecto a la mujer. Luego, estudio las normas que el patriarcado impone, para comprender e ingresar al tema de los mandatos de género. Es a través del estudio de los mandatos de género que determino y propongo los conceptos de *silencio, pasividad y sumisión*. Los tres conceptos que propongo son condiciones que se le exigen a las mujeres y que se manifiestan en los distintos mandatos de género. Estas condiciones son las categorías que establezco para el análisis. Planteo estas palabras, pues surgen de la observación que realizo de las piezas de arte acción que analizo, es decir, son observables a nivel escénico, y, al mismo tiempo, se encuentran dentro de los mandatos de género establecidos para la mujer en el contexto patriarcal.

Desde que Europa Occidental descubrió y conquistó América y diversos países de África, se fue instaurando un conflicto que la población mundial viene arrastrando siglo tras siglo. Luego del choque de la cultura occidental con la diversidad de culturas con las que se enfrentó, el llamado “primer mundo” fue apropiándose de territorios que no tuvieron o no pudieron utilizar sus herramientas para detener esta conquista. De esta manera Occidente fue dominando a diversas culturas del mundo, transformándolas en parte de sí o generando territorios con una mixtura de culturas, siendo siempre el dominante el continente europeo.

Ha sido desde la Edad Antigua que en la cultura occidental el género masculino tomó la figura dominante, con poder de acción, tanto en el ámbito público como en el privado, ya sea para salir del hogar, cubrir sus necesidades, adquiriendo, así, poder y prestigio en la sociedad. La figura del hombre ha sido la del actor o sujeto activo que ha salido a luchar en guerras o enfrentamientos que se daban con localidades, comunidades, territorios o países vecinos. El hombre y la mujer han formado una familia, y como parte de ella, ha sido el hombre el encargado de cubrir las necesidades familiares, mientras que la mujer tenía un lugar adentro del hogar, haciéndose cargo de lo que sucedía en el interior

de la casa. El hombre, al regresar del exterior, desempeñaba el papel también de jefe del hogar: al brindar lo necesario para subsistir, era también el que lideraba este espacio privado. Esta figura se ha desplazado y ejercido en las diversas instituciones como iglesias o comunidades que reunían a diversas familias. Es así que en el desarrollo de estas sociedades se fue instaurando el patriarcado, colocando al hombre como la figura del sujeto que cumplía un rol superior.

Las palabras de Marcela Lagarde (1996) nos ayudan a resumir lo que es y significa el patriarcado: El patriarcado es un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la inferiorización previa de las mujeres y lo femenino. Es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación de las mujeres (Bosch y Ferrer 2013: 4).

En el patriarcado, se establecen relaciones entre sujetos de poder, considerados superiores, sujetos que dominan y sujetos sometidos a los primeros, los dominados, considerados inferiores.

En ese orden, el sujeto dominante se constituye en voz, razón, imagen y representación, y se convierte en estereotipo cultural rector y masificador de la diversidad aplastada, en paradigma de la humanidad. El sujeto dominante, es de suyo, irrepresentable por otros sujetos y sujetas, es innombrable e impensable por ellos, y no está en su configuración ser normado ni estar controlado por ellos. El orden jerárquico coloca al sujeto en posición superior y privilegiada, y a los sujetos expropiados en posición inferior y minorizada. Los otros sujetos expropiados, desposeídos y minorizados son subsumidos en el sujeto y representados por él, sólo así ocupan un lugar en el mundo y obtienen la ganancia simbólica de ser abarcados por el sujeto, aún cuando sea para negarlos y

subyugarlos. En este sentido los diversos círculos particulares de dominio-opresión, los cautiverios, han dado lugar a los sujetos minorizados (Lagarde, 1998: 18 - 19).

Es pues, peligroso y nocivo el mundo patriarcal, pues prioriza, valida, valora unos sujetos sobre otros y encamina las condiciones óptimas apuntando hacia las cualidades del sujeto dominante.

El patriarcado constituye una cultura peligrosa, en la que unos sujetos, mujeres, pertenecen y se rigen por las decisiones de otros, los hombres. Esto invalida, de alguna manera, la existencia por sí mismas y para sí mismas, viviendo en función de otros, existiendo para otros.

En la cultura patriarcal la humanidad de las mujeres está fincada en la desocupación del centro del mundo y de la vida, en la expropiación del cuerpo y de la subjetividad, y en su apropiación y subordinación por parte de los hombres y los poderes. La humanidad de las mujeres sólo es reconocida si su existencia es reducida a la sexualidad, a la inferioridad y a la minoridad. Por eso, cuando somos subsumidas en lo humano, se nos asigna como condición de género y contenido de vida personal ser-para-otros y de-otros. La humanidad subsidiaria de las mujeres reconocida en la cultura patriarcal les exige tener a otros como motivo y fin de la propia existencia, aceptarlo en la dominación, asumirse inferiores y secundarias y conseguir así la felicidad (Lagarde 1998: 28).

Bosch y Ferrer (2013) estudian los modelos normativos a través de los cuales se van propagando las normas que dictaminan lo que es ser mujer, relacionándolo con la feminidad, y de lo que es ser hombres, relacionado con la masculinidad.

A través de los procesos de socialización diferencial (el segundo escalón del modelo piramidal) se difunden las creencias y actitudes (misóginas) que genera la cultura patriarcal y se aprenden los modelos normativos de lo que es ser un hombre masculino y una mujer femenina, a los que autoras como Marcela Lagarde (1999, 2005) denominan mandatos de género. [...] Estos modelos de masculinidad y feminidad nos sirven de referencia y condicionan nuestras expectativas, nuestras conductas y los escenarios en los que vamos a desarrollarlas (ámbito público o privado) y también nuestras relaciones afectivas y de pareja (Bosch, 2013: 59).

Así Bosch y Ferrer (2013) toman el concepto de mandatos de género, formulado por Lagarde para vincularlo con las cualidades o características con las que debe contar un hombre y una mujer.

Retomando el concepto de mandato de género, al que se ha hecho referencia anteriormente, y como resumen Marcela Lagarde (2000) y M. Ángeles Rebollo (2010), el mandato de género masculino (tradicional), que da lugar al modelo de masculinidad hegemónica imperante en las sociedades patriarcales, incluiría desplegar características como la racionalidad, la autosuficiencia, el dominio y el control, el poder, la ausencia de sensibilidad, el éxito, la audacia, la resolución, la seguridad, la autoconfianza, la protección, la posesión, etc. y desarrollar, básicamente, el rol de proveedor. Por su parte, el mandato de género femenino (tradicional), que da lugar al arquetipo de feminidad, incorpora como rol básico el de cuidadora (y madre) y responsable del bienestar de otros/as, e incluye el despliegue de todas las características necesarias para ello, como la abnegación, la renuncia a las propias necesidades o deseos o la predisposición al amor, con

añadidos como la importancia otorgada al aspecto físico (Bosch y Ferrer 2013: 59).

Considero importante observar los roles de género atribuidos a la mujer, que considera Lagarde, pues traen consigo las conductas específicas, impuestas y, en gran medida opuestas, que debe asumir cada uno de los dos géneros que estudia. Si bien es cierto que ya en algunos estratos sociales, estos mandatos han sido modificados, y las mujeres están desempeñando otros roles, pueden observarse aún comentarios en redes sociales, en las calles, en reuniones sociales, que nos hacen ver que aún hay prejuicios con respecto a los roles de género. Por otro lado, la movilización del rol de la mujer se ha dado en estratos sociales medio y alto, pero es una realidad que aún en poblaciones que no tienen facilidades para educarse y acceder a un trabajo que las haga valer por sí mismas, los roles de género siguen perpetuándose.

Es así que la sociedad se ha ido formando, haciendo salir al hombre fuera del hogar, en el ámbito público y otorgándole así una posición de poder dentro del hogar, por ser el proveedor de alimento, educación, vivienda y protección. El hombre posee cientos o miles de años de ventaja frente a la mujer en el ámbito público. Sin embargo, en los últimos siglos, la mujer ha comenzado a movilizar el territorio, si bien se mantuvo por años recluida o trabajando dentro del hogar como ama de casa, la mujer comenzó a independizarse y adquirir un lugar fuera del hogar también.

Dentro del mismo mundo occidental, académicas como Simone de Beauvoir (1949), a mediados del siglo pasado, Pierre Bourdieu (1998) y, recientemente Judith Butler (1990), son figuras, entre muchas otras, que, desde distintas posturas y planteamientos, cuestionan y dan nuevas concepciones acerca del sexo, género, mujer,

hombre, masculinidad y feminidad, o sus posibles combinaciones, desde un enfoque biológico y/o social del ser humano. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* señala:

La Historia nos muestra que los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado, han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos se han establecido contra ella; y de ese modo la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro. Esta condición servía los intereses económicos de los varones; pero también convenía a sus pretensiones ontológicas y morales. Desde que el sujeto busca afirmarse, lo Otro que le limita y le niega le es, no obstante, necesario, pues no se alcanza sino a través de esa realidad que no es él. Por ese motivo, la vida del hombre no es jamás plenitud y reposo, es carencia y movimiento, lucha (Beauvoir, 1949:70).

Los investigadores han ido quebrando mitos y generando pensamientos diversos acerca de los roles que han ejercido el hombre y la mujer en la sociedad, para poder comenzar a mirar de una manera más democrática y justa a los diversos sujetos que integran las sociedades.

Autoras del feminismo poscolonial reconocen, desde su lugar, una condición de mayor discriminación y sumisión, pues pertenecen y hablan desde el llamado “tercer mundo”, el cual es ya un “otro” para el mundo occidental. Entre ellas, Olga Barrios sostiene: “Para Hérítier, ninguna sociedad es ajena a esa valencia diferencial de los sexos que, en cada una, estructura el mundo social y simbólico, jerarquiza lo masculino y lo femenino y atribuye a lo masculino un valor superior al que otorga a lo femenino” (Barrios, 2010: 25).

Esto ha llevado a que en las últimas décadas la persona, ya sea hombre o mujer, se convierta en un ser más independiente, poseedor de la capacidad de valerse por sí

mismo. El hombre ha comenzado a desarrollar también el cuidado dentro del hogar, la mujer ha comenzado a conquistar el exterior.

Dentro del arte, la mujer ha jugado un rol fundamental. Es en el arte donde se producen y manifiestan las mayores transformaciones sociales y políticas, pero es también el espacio en el cual se arriesga e innova. En el texto *La mujer en las artes visuales y escénicas*, Raquel Peralta Resano escribe acerca de los límites y diferencias que traen consigo los lugares o espacios físicos:

En la sociedad actual, los límites entre lo público y lo privado, la casa y el trabajo, la ciudad y sus periferias, la producción y el consumo, etc. –ámbitos tradicionalmente separados–, se borran e interfieren entre sí. [...] Desde la perspectiva feminista, se trata de poner en cuestión esas dicotomías tradicionales –lo público y lo privado, el adentro y el afuera–, de tomar conciencia de su existencia y de proponer ideas y proyectos para que tenga lugar un cambio que dé lugar a un mundo donde las necesidades de las mujeres se revisen a la luz de unas realidades cambiantes (Peralta en Barrios 2010: 37-38).

Como puede observarse, autores y autoras desde mediados del siglo XX cuestionan los roles o mandatos de género que se han adjudicado a la mujer y al hombre. Los más radicales se encuentran en la búsqueda de nuevas concepciones de hombre, mujer, femenino, masculino, abriendo su mirada hacia el sexo y género para ir comprendiendo las diversas posibilidades que posee el ser humano en su proceso evolutivo a lo largo de la historia.

Por otro lado, cabe señalar la diferencia y hasta oposición que los estudios de género detectan en el rol adjudicado al hombre versus el rol adjudicado a la mujer dentro de la sociedad. Dicho rol presenta sus síntomas o manifestaciones en el espacio físico y

en la presencia del cuerpo y voz¹³ del hombre y de la mujer. Los estudios hacen que nos preguntemos: ¿Qué lugar o lugares puede tomar o toma la mujer y el hombre hoy? ¿Existe esa diferencia radical y de oposición entre uno y otro sexo? ¿Cuál es el punto de encuentro entre ambos sexos y cómo se refleja a través de los lugares que sus cuerpos físicos pueden ocupar?

En este marco, es importante resaltar el papel que vienen desarrollando las feministas poscoloniales, quienes dentro del movimiento feminista van derribando una barrera más de corte patriarcal que se creó de Europa hacia el mundo que fue colonizando.

La presente investigación estudia dos performances de una mujer peruana cuyos progenitores provienen de la Sierra de nuestro país. Siendo nuestro continente y nuestro país un espacio ya violentado por la cultura dominante europea, que ha ejercido una cultura patriarcal desde milenios atrás, resulta el nuestro un escenario fértil para que la discriminación hacia la mujer sea quizás más marcada o que se viva en un espacio con una alta carga de discriminación por parte de los naturales de la capital hacia los naturales de la sierra o selva.

La población latinoamericana y, dentro de ella, la peruana, ha sido violentada, saqueada y usurpada por el extranjero. Los hispanos ejercieron su fuerza para dominar e ir adueñándose del territorio, imponiendo su religión como una manera de someter a la llamada población indígena al poder español. Esta dominación de los hombres españoles ha continuado y se ha reproducido siglo tras siglo, desde el Virreinato hasta la República, manteniéndose estructuras gobernantes en las cuales el Estado se aprovecha de su población, impidiendo que surjan ciudadanos dueños de su territorio que ejerzan su poder

¹³ Con “voz” me refiero a la posibilidad y libertad de un ser humano a expresarse frente a los demás, a decir una opinión o pensamiento, a expresar y comunicar sus ideas.

y autoridad dentro de las distintas ciudades que conforman el país. El territorio, la identidad y la cultura del Tahuantinsuyo fueron violentados, conquistados, abusados, apropiados y saqueados por parte de los hombres invasores españoles a fines del siglo quince. De esta manera, es posible observar este territorio, tierra peruana, identidad y cultura como un objeto que fue poseído por los sujetos invasores. Los hombres españoles, haciendo uso de su lenguaje español, su religión, y sus herramientas occidentales poseyeron la tierra del Tahuantinsuyo. Ellos tomaron el rol de sujetos para apropiarse de este objeto, territorio, cultura, mujeres andinas.

En este subcapítulo he intentado determinar las condiciones, que plantea Marcela Lagarde y mis propias ideas, acerca de lo que ha significado y aún significa ser mujer y, dentro de este grupo, la mujer peruana, en el mundo patriarcal. Hasta aquí he establecido lo que es el patriarcado y los mandatos de género que se adjudican a la mujer en este contexto.

Ante estas relaciones de poder establecidas entre hombre y mujer dentro del patriarcado, la mujer ha ido buscando trazar un camino hacia una horizontalidad de relaciones, ha ido encontrando maneras de generar un mundo que la valide como un sujeto empoderado, logrando quebrar el orden del patriarcado. En esta segunda parte del subcapítulo abordaré las posibilidades que han sido investigadas y planteadas por los estudios de género, que abren el panorama para la mujer. Son estas posibilidades y esta lucha, la que luego estudio y analizo en las acciones de Albornoz: cómo estas piezas cuestionan ese régimen establecido.

La visibilización moderna de las mujeres, la participación social ampliada y la propia reivindicación humana, definen el empoderamiento y el poderío de las mujeres y han puesto en crisis el paradigma del mundo patriarcal. El universal

símbolo imaginario y político de lo humano, el ser, el sujeto, no puede más expresar sólo a los hombres y lo masculino en un claro hegemonismo simbólico y político masculino. El deseo vindicativo de las mujeres tampoco implica la exclusividad o la supremacía de las mujeres y lo femenino. La voz humanos contiene ambos géneros y la crítica a su estado actual: a las condiciones de género de cada categoría social, a los modos de vida de las mujeres y de los hombres y a sus situaciones vitales, así como al contenido político de dominación-opresión de las relaciones entre ambos géneros (Lagarde 1998: 17).

Es así como el feminismo ha ido realizando avances acerca de la concepción de la mujer en la sociedad, intentando y logrando derribar partes de esta relación de opresión y dominación de hombres frente a mujeres. Lagarde (1998) propone la concepción de *humanas* que otorga a las mujeres la condición de sujetos o sujetas, dueñas de sus propias vidas.

Ser humanas remite a las mujeres a ser-en-el-mundo, sin mediaciones, para existir-en-el-mundo, convivir y compartir con otras y con otros, en condiciones de equidad, los afanes por desenajenar la vida y por enriquecerla. [...] El nuevo paradigma implica cambios radicales que abarcan el modo de vida de mujeres y hombres, los contenidos de la cultura y la conformación y distribución de los poderes sociales entre los géneros y entre las personas. Se trata de generalizar acciones puntuales que conduzcan a modificar las tradiciones, las costumbres y las prácticas sociales que especializan y valoran a las mujeres como cuerpo-para-la vida de-otros y permitan a las mujeres dejar de cifrar la existencia, la seguridad y la autoestima unilateralmente en la sexualidad cosificada (Lagarde 1998: 28).

En un mundo en el que el hombre gozaba de los privilegios y era el sujeto empoderado para desear al otro, la mujer, gracias al feminismo y las ciencias sociales y

humanas, se empieza a quebrar el mito de que es el hombre el único privilegiado con poder de tener deseos.

La humanización femenina implica de manera ineludible la redefinición de la experiencia erótica de las mujeres y con ello de los cuerpos femeninos, de la subjetividad y la identidad erótico-corporal de las mujeres, con el sentido de construir socialmente a las mujeres -desde y en su experiencia erótica- como sujetas en completud, cuyo potencial erótico requiere la igualdad con las otras y los otros, y la integridad de sus personas para realizarse, así como del placer y el goce sin peligro. Se trata de una sexualidad abierta no estereotipada, construida en torno de un conjunto de principios éticos sintetizados como compromisos, derechos, poderes y libertades (Lagarde, 1998: 29).

En este avance de las mujeres hacia ser sujetos con derechos válidos, es que las relaciones entre los sujetos de distinto género se van modificando, empezando a ganar terreno las mujeres para ir, a lo largo de un proceso, colocándose en una posición jerárquica más horizontal con respecto al hombre.

La condición patriarcal de las mujeres se modifica cuando se elimina la calidad de las mujeres como seres-de-la-opresión, seres en cautiverio (Lagarde 1990) y se construye otra organización social no-jerárquica que contemple la igualdad entre mujeres y hombres, entre las mujeres y entre los hombres. [...] La construcción del poderío político de las mujeres se asienta en la posibilidad de que ejerzamos el control sobre nuestras vidas, tomemos decisiones de manera informada y establezcamos nuestros propios juicios y valores para así poder normar nuestras vidas. El poderío personal y de género de las mujeres conduce a la autonomía de cada una, y la autonomía a su vez, es fundamental para establecer el poderío con equidad (Lagarde 1998: 30).

Es en esta lucha de los estudios de género y de las feministas, que el arte acción representa una forma de plasmar en el espacio y a través del cuerpo, acciones concretas que generen un impacto y un cambio de relaciones entre mujeres y hombres. Son las acciones planteadas por Liliana Albornoz, que estudio, las cuales buscan esa nueva configuración de relaciones, otorgando a la mujer el poder sobre sí misma y su cuerpo, como sujeto o, en palabras de Largarde (1998), sujeta, que acciona, decide e incide en su entorno.

2.3. Silencio, pasividad y sumisión

Es en este terreno de los estudios de género que he determinado el *silencio*, la *sumisión* y la *pasividad* como condiciones que están implícitas en el comportamiento que debería asumir la mujer. Establezco los tres términos como condiciones, ya que son formas de ejercer el rol de mujer, que la sociedad impone. A diferencia de los mandatos de género no son roles específicos que la mujer debe ejercer, como, por ejemplo, la pareja incondicional y amorosa de un hombre, si no formas de conducta que ella debe asumir.

Mientras realizaba el presente estudio, al observar las acciones escénicas de Albornoz, saltaba a la vista que ambas buscaban cuestionar roles atribuidos a la mujer. Fue a raíz de esa observación que me acerqué a investigar los mandatos de género atribuidos a la mujer. Encontré que, dentro de los estudios de género, los mandatos se refieren a algunos roles que ella debe desempeñar.

Al ser las acciones escénicas obras cargadas de simbolismo, a través del cuerpo, la vestimenta, las acciones u otros recursos visuales y sonoros, no se representan en ellas mandatos de género específicos. El arte acción sintetiza elementos de la realidad para transformarlos en un lenguaje propio. No se representa en dicha arte, un personaje con determinadas características. Es por ello que fue necesario que, a partir de mi revisión de bibliografía sobre el patriarcado y los mandatos de género, encuentre y establezca otro

tipo de elemento que se manifieste en las acciones. Es en ese momento de la investigación que determino las tres condiciones: *silencio*, *pasividad* y *sumisión*, pues dichos conceptos son constantemente utilizados tanto en la bibliografía revisada de estudios de género, como en los estudios acerca del arte acción. Dichos términos son importantes en la bibliografía de ambos campos, es por ello que resultan conceptos aplicables tanto a lo escénico como a los estudios de género.

En nuestro territorio peruano, el cual conforma el latinoamericano, el *silencio*, la *sumisión* y la *pasividad* toman un significado profundo, pues, como se he planteado en el subcapítulo 2.2, la mujer peruana carga con una tradición de sometimiento mayor al ser, además, parte de una población conquistada por los españoles durante la conquista. Esta carga ha sido heredada generación tras generación, dentro de nuestro territorio, y aún se sigue repitiendo en el contexto actual.

Silencio, *pasividad* y *sumisión*, se refieren a aspectos de la manera de ser y estar en el mundo: la relación que desarrolla el sujeto, en este caso, la mujer, con el otro; qué lugar toma la mujer con respecto al otro, qué capacidad tiene la mujer de accionar hacia o sobre el otro.

Así, el *silencio*, la *pasividad* y la *sumisión* son categorías que se manifiestan en las obras de arte acción de Liliana Albornoz. Son observables a nivel escénico, pues los tres conceptos son estados del ser: tanto del cuerpo, incluyendo la voz, como de la capacidad de accionar de dicho ser o cuerpo en su entorno y con el otro.

El *silencio* es la oposición a la posibilidad de decir, expresar, de poner en palabras el pensamiento, el sufrimiento, el dolor, la rabia. El silencio es y ha sido el gran inhibidor de la mujer que está obligada a callar, que no se atreve a comunicar sus deseos, o que no denuncia, ya que ha sido silenciada por el temor a la figura masculina y a lo que ésta

representa. En este estudio el *silencio* está relacionado a la mujer que no tiene el derecho a denunciar la violencia, ya sea política, laboral o dentro del hogar. El *silencio* se manifiesta como la imposibilidad de hacer sentir su voz frente a los demás sujetos.

En el contexto político, la ruptura del silencio pertenece a una voz individual o a un grupo o colectivo. El colectivo hace sentir su voz de reclamo ante el sistema opresor, el cual niega los abusos que ha cometido. El sistema opresor busca silenciar a través del miedo y, valga la redundancia, la opresión, los horrores cometidos por el propio sistema poderoso.

En una acción escénica puede romperse el silencio a través de un acto de empatía y solidaridad de colocar la propia voz por quien no puede, y de creatividad al revivir un daño realizado en el pasado. El arte acción en el Perú, Latinoamérica y diversos lugares del mundo, ha logrado hacer sentir la voz de mujeres y personas ante las desapariciones, esterilizaciones forzadas, en el caso de Perú, ejerciendo el autoritarismo y abuso de poder, así como de cualquier tipo de maltrato y abuso cometido por el hombre hacia otra u otro. La mujer transforma el terror, vence el miedo al poner en palabras, expresarse y ser escuchada.

La *pasividad* se opone a la capacidad de accionar en el mundo. Es un estado de recepción, mas no de ejecución de acciones. La pasividad de la mujer puede verse reflejada tanto en su actitud cotidiana, frente a otro sujeto de poder o a nivel masivo, por ejemplo, usada como objeto a través de los medios de comunicación. Un claro ejemplo de ellos son las imágenes devaluadas que aparecen en películas de Hollywood:

Mientras que las mujeres, codificadas para causar un fuerte impacto visual y erótico, cumplen fundamentalmente el papel de espectáculo, de objetos-para-ser-mirados, el hombre ejerce una función narrativa: es él quien actúa como soporte

activo de la historia, controlando los acontecimientos, haciendo que las cosas sucedan, mientras que la mujer es una presencia pasiva, un mero ícono [...]. (Barrios 2010: 65).

La *pasividad* está relacionada con la capacidad de recepción como una opción, siendo su extremo la inmovilidad. La inmovilidad está vinculada con el movimiento (o no movimiento) y el espacio. El arte acción, es en sí mismo, el acto de accionar el cuerpo propio y el de los participantes. La artista genera movimiento en sí misma despertando cuerpos ausentes, desaparecidos. La mujer acciona y genera movimiento en el otro. A través del movimiento de sí misma y de su cuerpo, al tomar el espacio, activa al participante. La artista quiebra así, en su performance, uno de los mandatos adjudicados a ella: la inmovilidad.

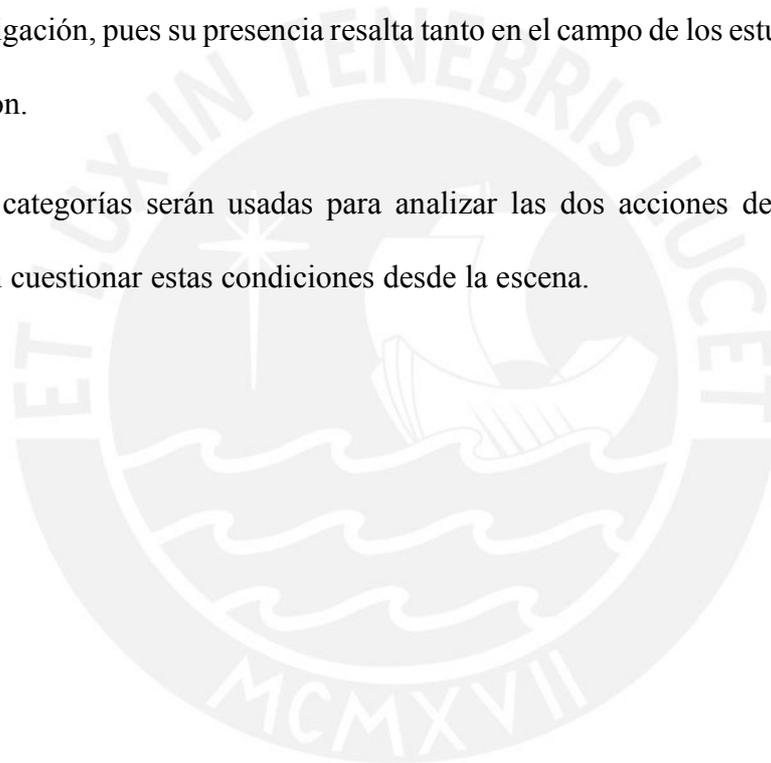
La *sumisión* nos remite al lugar jerárquico que toma la mujer frente al hombre, a la subordinación frente al hombre. En el mundo vertical establecido por el orden patriarcal, la mujer está sometida y es sumisa ante el hombre. El hombre tiene el poder, mientras la mujer debe acatar sus decisiones y acciones. La sumisión puede ser vista como una condición de la estructura mujer/hombre, y como una característica que ejerce la mujer frente al mundo que la rodea. Así mismo, la palabra *sumisión* está relacionada con dominación, tomando el lugar del ser dominado. Es claro que la mujer a lo largo de los siglos ha sido colocada en el lugar del o la dominada frente al hombre dominante.

Ante el poder autoritario, que representa lo masculino absoluto, la mujer debe quebrar con la sumisión para hacerse presente y ser escuchada. La *sumisión* se opone al empoderamiento, se asemeja al sometimiento. La mujer debe empoderarse, tomar el poder sobre sí misma como ser humano, mujer, como ciudadana, como madre. La mujer debe quebrar con el mandato de sumisión que la población latinoamericana carga como

población indígena frente a la cultura dominante. Y debe quebrar el mandato de sumisión frente al antiguo jefe del hogar.

Es así que he propuesto las tres categorías de este estudio: *silencio*, *pasividad* y *sumisión*. He establecido cada uno de los términos de acuerdo a su significado básico y a los diversos sentidos que toman en la bibliografía de estudios de género y de arte acción. Si bien la descripción de cada uno de ellos ha sido elaborada por mí, los tres conceptos los he leído, recogido y reelaborado a lo largo del recorrido de la revisión bibliográfica de esta investigación, pues su presencia resalta tanto en el campo de los estudios de género y el arte acción.

Estas categorías serán usadas para analizar las dos acciones de Albornoz, las cuales buscan cuestionar estas condiciones desde la escena.



CAPÍTULO III. Metodología

En este capítulo presento el tema, los objetivos y las preguntas planteadas para realizar la investigación, así como el diseño metodológico: las herramientas utilizadas para recoger datos y hacer el análisis.

3.1. Tema

Las acciones *La papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*, de Liliana Albornoz, como acciones escénicas que buscan cuestionar, a través del cuerpo, la acción desplegada y la participación de la audiencia, las condiciones de pasividad, silencio y sumisión, atribuidas a la mujer.

3.2. Preguntas

Pregunta general

¿De qué manera las acciones *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar* cuestionan las condiciones de silencio, pasividad y sumisión, atribuidas a la mujer?

Preguntas específicas

- (1) ¿De qué manera la acción desplegada cuestiona el *silencio, la pasividad y la sumisión* de la mujer, condiciones atribuidas a la mujer, en las acciones escénicas *La Papa* y en *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*?
- (2) ¿De qué manera el cuerpo de la artista cuestiona las condiciones atribuidas a la mujer de silencio, pasividad y sumisión, en las acciones *La Papa* y en *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*?
- (3) ¿De qué manera se relaciona la artista con la audiencia en las acciones *La Papa* y en *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*?

3.3. Objetivos

Objetivo general

- Analizar de qué manera las performances *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar* de Liliana Albornoz cuestionan las condiciones de silencio, pasividad y sumisión atribuidos a la mujer.

Objetivos específicos

- Analizar de qué manera la acción desplegada por la artista cuestiona las condiciones de silencio, pasividad y sumisión atribuidos a la mujer en *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*.
- Analizar de qué manera el cuerpo de la artista cuestiona las condiciones de silencio, pasividad y sumisión atribuidos a la mujer en mandatos en *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*.
- Analizar de qué manera la relación que se establece entre la artista y la audiencia en *La Papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*, cuestiona las condiciones de silencio, pasividad y sumisión atribuidos a la mujer.

3.4. Diseño metodológico

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar los distintos elementos utilizados en las acciones escénicas *La papa* y *Uni-forme Ejercicio para re/acordar* de la artista limeña Liliana Albornoz. Dentro de los elementos que conforman dichas acciones, se encuentra, como figura principal, el cuerpo de la artista, elemento generador de las acciones que se despliegan y a partir del cual se establece una relación con la audiencia. Consideraremos dentro del análisis del cuerpo, la vestimenta que utiliza

y manipula la artista a lo largo de sus presentaciones, así como el audio y video utilizado en *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*. El segundo elemento que se analizará son las acciones desplegadas por el cuerpo a lo largo de la acción escénica. Por último, la relación que se establece entre la artista y los asistentes será el tercer componente dentro del análisis.

El análisis de dichos componentes de las acciones escénicas se realizará en base a las videograbaciones que la accionista ha compartido conmigo. Como una fuente primaria adicional, he realizado dos entrevistas a la creadora de las acciones. En las entrevistas, la creadora y artista revela información acerca de su elección, del material usado en la acción escénica, y recuerda y trae al presente recuerdos acerca de episodios clave de la participación de la audiencia que vale la pena mencionar. Así mismo, he realizado entrevistas a algunas accionistas que trabajan en este arte dentro del Perú.

A partir del material recogido a través de los videos, relacionado con el marco teórico que se centra en el arte acción y los estudios de género presentados en el documento, se analizará cómo los elementos que conforman las acciones escénicas cuestionan el *silencio, pasividad y sumisión* de la mujer.

He sido observadora de ambas acciones en el año 2016, etapa previa a la presente investigación. Si bien este recuerdo no forma parte del presente trabajo, será un complemento al cual recurriré en algunas ocasiones para añadir e integrar al estudio. Siendo el cuerpo y la presencia herramientas fundamentales del actor/performador y del espectador, será enriquecedor que haya podido presenciar en el espacio las acciones que estudio para complementar mi mirada y postura de estas experiencias escénicas. Personalmente, he trabajado en diversas oportunidades con la artista Liliana Albornoz en

el campo de las artes escénicas. Este hecho brinda también un gran aporte a esta investigación, pues he vivido de cerca y creado de la mano de la artista estudiada.



CAPÍTULO IV: *La papa*: el cuerpo de mujer como agente provocador y transformador de relaciones escénicas.

Este capítulo analiza la acción escénica *La Papa*. En el subcapítulo 4.1. estudio qué cuerpo se presenta y de qué manera, en la acción escénica. En el subcapítulo 4.2, desarrollo qué relación se establece entre la artista y la audiencia. Finalmente, en el subcapítulo 4.3, explico en qué consiste la acción desplegada por la artista. En cada uno de estos subcapítulos, determino de qué manera, mediante la totalidad de la acción, se cuestionan el *silencio*, la *pasividad* y la *sumisión*, condiciones impuestas a la mujer.

Propongo que *La Papa* consta de dos momentos que difieren entre sí por la manera en que la artista y los participantes se relacionan entre sí. A continuación, describiré lo que sucede a lo largo del tiempo de la acción escénica. El primer momento presenta el cuerpo de la artista ingresando al espacio; es un cuerpo desnudo con zapatos de taco muy altos. Ella se sienta en un banco que se halla colocado sobre una tarima, rodeada de papas de distintos tamaños y formas; en ese lugar permanece desde el principio hasta el final de la experiencia. Se coloca la pollera. Luego comienza a pelar papas con un cuchillo y mientras pela, comienza a usar su voz para decir distintas palabras relacionadas a la mujer, a sí misma, a la madre, a la papa y a su vagina. Luego de terminar de pelar las papas y dirigir sus palabras a los asistentes, ella los invita a degustar de la papa a la huancaína¹⁴ preparada por ella. En el segundo momento, la artista, luego de haber provocado a la audiencia, invita a los participantes a degustar de las papas preparadas. Los participantes

¹⁴ María Claudia Patiño escribe acerca de la papa a la huancaína: Su origen tiene varias versiones, pero hay dos que son las más conocidas y verídicas. La primera señala que, desde fines del siglo XIX, se servía ya este plato en la región peruana de Junín. Esto debido a que el creador de su receta compraba la papa en el Valle del Río Mantaro, ubicado en Huancayo-Junín. Es así que se le dio el nombre de «Papa a la Huancayo», más tarde conocida como papa a la huancaína hasta el día de hoy.

se acercan físicamente a comer, de manera desordenada, quebrando la distancia física entre ellos y la artista.

Por el 2010, empezó el boom de la gastronomía peruana, y la comida tradicional se volvió famosa. Los productos también, entre ellos la papa. La papa se hizo tan famosa que hasta le hicieron un museo. Se hablaba de las dos mil variedades de papas y la riqueza de nuestras tierras. Yo decidí tomar la papa para llevarnos a pensar en las mujeres, y la violencia que vivimos. Hacer *La Papa* fue un acto de protesta. Hablar de ella, exponerla. Colocarla en un lugar vulnerable y al mismo tiempo de poder (Albornoz, 2019)¹⁵.

En este fragmento de la entrevista que realicé a Liliana Albornoz, ella describe cómo surgió su creación: *La Papa*. Es importante señalar que su motivación de llevar *La Papa* a escena fue hablar de la mujer. De todos modos, como ella señala, está involucrada la riqueza de papas y de nuestra tierra, en su impulso para crear esta pieza. Ella propone hablar de la mujer y de la violencia ejercida hacia ella, de la violencia que la mujer vive. Es así como ella determina que su acción es un acto de protesta contra esa violencia. Señala que exponer esta violencia, simultáneamente coloca a la mujer en un lugar de fragilidad, pero también de empoderamiento. Exponer el cuerpo de la mujer, es un acto de empoderamiento; exponer la violencia, es una manera de quebrar el silencio al cual la mujer ha estado y sigue estando sometida.

La Papa se ha presentado como experimento performativo del colectivo *Cuaderno de Anatomía Cuerpos y Violencias*, dentro del *Encuentro Internacional: Memorias y Re / Presentaciones en la Escena Latinoamericana Contemporánea* (2011), *APPUF Lima* (2014), *Feria de Arte Alternativo*. Nnm Studio (2014), *I Festival de*

¹⁵ Ver Anexo 2: Entrevista a Liliana Albornoz.

*Performance Lima014 (FLIMPI). Casa Pausa (2014), Ciclo de presentaciones de Liliana Albornoz en elgalpon.espacio (2015)*¹⁶.

4.1. El cuerpo de la artista: Lo masculino y femenino en una mujer andina

El cuerpo de la artista se coloca y se presenta dentro de un espacio cerrado, en el cual se encuentran esperando los cuerpos de los participantes. El cuerpo permanecerá detenido en un lugar específico, desde el inicio hasta el fin de la acción. “Ella ya no está sentada. Está el altar: las papas, la mesa, el banco, la falda, la luz negra. Ella llega caminando. Va desnuda, en tacos, los labios rojos y lleva un cuchillo en la mano. Ella atraviesa el espacio y mira a todas y todos. Se dirige hasta el altar. Se coloca la falda y se sienta sobre el banco. Hince una papa y la empieza a pelar” (Albornoz 2019)¹⁷. Esta descripción hecha por Liliana corresponde al momento inicial de la acción, a su ingreso al espacio. Da cuenta de los cambios que ha sufrido la acción a lo largo del tiempo. Inicialmente, ella se encontraba ya sentada en el espacio, lugar donde permanecería a lo largo de toda la pieza. Pero, como menciona, se ha producido un cambio en este inicio, ya que en las últimas presentaciones ella entra desplazándose para instalarse en el lugar. Este recorrido inicial, crea, espacialmente, una línea que los participantes deben seguir. La acción está comenzando con un movimiento del cuerpo, lo cual quita inmovilidad a la pieza desde un inicio, desde el cuerpo de la mujer que entra. Propongo que es una invitación diferente, más activa, a la mirada del espectador, un recorrido que puede sugerirles que la sigan.

¹⁶ Ver Anexo 2: Entrevista a Liliana Albornoz.

¹⁷ Ver Anexo 2: Entrevista a Liliana Albornoz.

Los cuerpos de los participantes se encuentran, espacialmente, en un nivel de altura más bajo que el de ella. Liliana, se coloca la pollera andina. Su tronco y sus senos quedan al desnudo. Su cabello negro, largo, está suelto y cae sobre su espalda.

La pollera ha adquirido nuevos significados. Una vez hice la acción con la pollera en Asturias... en espacio abierto. En el campo. Y era un recorrido. También en tetas. La gente me siguió por el camino de Santiago de Compostela. Y luego hice una video performance que se llama *Hecho en Perú* donde uso la pollera, en tetas también y cargo un saco de papas. Se reinventan los símbolos o resignifican. La falda huanca, si bien al inicio tenía que ver con una estética, también tenía significado por la zona de Huancayo... que es de donde viene mi familia paterna... con esa falda hay una danza sobre la cosecha de la papa. Mi familia paterna es familia campesina. He allí la relación y el afecto. Esa danza, es terrenal, zapateo... la tierra, la papa (Albornoz, 2019)¹⁸.

La pollera es un símbolo de la identidad de la artista. Como menciona, su familia paterna proviene de Huancayo, lugar donde se usa la pollera Huanca. La pollera es una prenda de vestir femenina y, al mismo tiempo, un símbolo de identidad cultural. Es utilizada por la mujer para bailar la danza de la siembra y cosecha en dicho territorio andino peruano.¹⁹

La pollera carga una historia personal y familiar de la artista, pues con ella trae y presenta una vestimenta utilizada por mujeres de generaciones pasadas pertenecientes a su línea paterna familiar. Colocándose la pollera, Liliana trae al presente un pasado suyo proveniente de otro territorio, serrano, indígena, discriminado en la ciudad. Al presentar

¹⁸ Ver anexo 3: segunda conversación con Liliana Albornoz

¹⁹ Puede revisarse acerca de la danza: <https://www.rcrperu.com/juin-con-concurso-ancestral-de-cultivo-de-papa-se-inicia-carnaval-huanca/> y acerca de la pollera: <https://www.youtube.com/watch?v=mDDVz-bDOUA>

su cuerpo vestido con dicha falda, trae, al mismo tiempo, a Lima a las mujeres que migraron décadas atrás de la Sierra a la capital. Visto de otra manera, Albornoz quiebra el silencio en la capital, para mirar y recordar a las mujeres que en dichos territorios fueron víctimas de la violencia.

“La primera vez tenía leyendas de mujeres desaparecidas. Luego se omitió esa información pues no se terminaba de leer (entender)” (Albornoz 2019). De esta manera, la artista parte de lo personal para entrar al terreno social y político. Gracias a este indumento, la pollera, Liliana quiebra con el silencio de las mujeres andinas desaparecidas durante el conflicto armado interno vivido en el país, con más crudeza y repercusiones negativas en la zona andina. Siendo las mujeres una población discriminada en un mundo de corte patriarcal, la artista se presenta para revivir la memoria, quebrar el silencio acerca de las mujeres violadas y asesinadas en dicho territorio. Con esta ruptura del silencio, me estoy refiriendo a que Albornoz, mediante su palabra, da voz a la violencia ejercida hacia la población andina y, sobre todo, hacia la mujer, en nuestro territorio, desde la época de la conquista, hasta la actualidad. Albornoz quiebra con la condición de silencio, no solo física, si no en el sentido de poder expresarse, como mujer, como sujeto, frente a los demás. Guardar silencio ha sido una condición atribuida al sujeto considerado inferior dentro de un rango jerárquico. Es así que Liliana, como mujer, quiebra con el silencio al expresar temas dolorosos y violentos acerca de una población. Ella quiebra su propio silencio y el de las mujeres que están ausentes, que han sido víctimas de violencia y que sus cuerpos ya no están vivos para expresar y denunciar.

Para lograr un impacto en su audiencia, Albornoz combina lo sensual y sexual del cuerpo femenino, con el tema de la violencia hacia las mujeres de origen andino. Es

importante señalar este aspecto, pues su cuerpo presenta la sexualidad de una mujer, al mismo tiempo que presenta la carga de un pasado de violencia.

La violencia, la sexualidad y el teatro convergen en las dos tradiciones occidentales más importantes, la griega y la hebreo-cristiana. Esas tradiciones combinan elementos euroasiáticos, del Medio Oriente y del norte de Europa -ritos de fertilidad, sacrificio humano y animal, adoración del sol y shamanismo. Basta una mirada rápida a la iconografía cristiana y la pintura de la Edad Media al Renacimiento para ver las cualidades orgásmicas, para no decir orgiásticas, del martirio. Esa exhibición de violencia contra el cuerpo no se limita a épocas pasadas. La violencia al cuerpo es un tema importante en el arte contemporáneo y en la cultura popular. [...] Una mirada de cerca a esas muestras de violencia no puede sino revelar su contenido erótico. [...] Las conexiones entre violencia y sexo son, si no universales, características de las artes y las literaturas indoeuropeas (Schechner 2000: 196).

Recojo este texto de Schechner para señalar las características que trae el cuerpo de la artista en *La Papa*. Este cuerpo se presenta, mediante un ritual que evoca, por la vestimenta, una región geográfica, un territorio que conforma el Perú. Es un cuerpo que pertenece a otro lugar, pero está siendo presentado en la ciudad. Ahí también radica la ritualidad de la acción escénica, en la presentación de una mujer en un territorio nuevo o ajeno a su lugar de origen: “¿Qué son los rituales mismos? Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes-acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas” (Schechner 2000: 195).

Es importante señalar y explorar el carácter ritual de esta pieza, pues en ella convergen diversos elementos que la conforman como tal. El cuerpo que presenta Liliana es el de una mujer andina, que atraviesa el espacio para colocarse a realizar su acción de pelar papas. Propongo observar esta pieza como un ritual en el que una mujer andina, migrante, ofrece su alimento y busca un intercambio con los participantes de la ciudad. Es un ritual de intercambio entre cuerpos de dos territorios distintos. El cuerpo que presenta a una mujer de otro territorio, andino, diferente al de la capital; el uso de la papa, alimento originario del Perú y la acción de entrar al espacio, la observo como el ingreso de una mujer andina a la ciudad. Así, planteo observar a Liliana como la mujer andina que transita desde el territorio andino hacia la ciudad, trayendo la papa, para intercambiarla con los participantes ciudadanos, y transformar relaciones.

La Papa es un ritual²⁰ en el que los participantes transforman la jerarquía inicial, manifestada en los cuerpos detenidos de los participantes, quienes guardan una distancia frente a la artista. Acerca de lo que les sucede a los cuerpos dentro de una performance, Fischer-Lichte desarrolla el concepto de performance como una experiencia conjunta de los cuerpos reales en el espacio real, donde se activa al espectador a través de un proceso físico, se activa a través del sentido corporal, se activa la sinestesia de los cuerpos (2017:73). Es muy relevante el sentido corporal dentro de *La Papa*, pues tanto el alimento

²⁰ En el capítulo “El futuro del ritual”, Schechner (2000) estudia la idea de d’Aquili (1979) en cuanto al ritual: Hacer un ritual, una pieza o un ejercicio de teatro ritualizado, es al mismo tiempo narrativo (cognitivo) y afectivo. Los dos trabajan juntos para formar la experiencia de la ritualización. Estudiando las ideas de Barbara Lex, quien trabaja con d’Aquili: Exponerse a estímulos múltiples, intensos, repetitivos y provocadores de emociones asegura la uniformidad de conducta en los participantes del ritual [...] técnicas empleadas en los rituales están concebidas para sensitivizar o “afinar” el sistema nervioso y, con ello, disminuyen la inhibición del hemisferio derecho (d’Aquili 1979: 120) Por otra parte, Turner afirma: la actividad rítmica del ritual, ayudada por lo sónico, lo visual, lo fótico y otras clases de “impulsores” puede llevar con el tiempo a una máxima estimulación simultánea de los dos sistemas, haciendo que los participantes del ritual experimenten lo que los autores (d’Auli) llaman “afecto inefable, positivo” También usan el término de Freud “experiencia oceánica”, así como “extasis yoga” [...] “luz interior”, “conciencia trascendental” de Thomas Merton (Turner 1938:230).

de la papa peruana como la presencia y muestra de la vagina de la artista, activan el sentido corporal en los participantes, despierta el apetito en la audiencia, a través del propio cuerpo.

Si bien los elementos del cuerpo de la artista, como la pollera o el cuchillo que este cuerpo presenta, así como la papa que pela, están cargados de significado cultural y de identidad geográfica, es la corporeidad que se presenta la que despierta una reacción de *embodied-mind* (Fischer-Lichte 2017) en los participantes. Es decir, es la presencia de mujer mostrando sus senos, pelando la papa en ese tiempo presente, de la cual brota el olor a comida, despertando el gusto, es la muestra de la vagina, y todo en conjunto despierta las reacciones de la audiencia. Esta se ve afectada directamente por el cuerpo mostrado, por su ser y hacer, pues perciben, a través de sus sentidos esa actualidad del cuerpo de la artista. Así, la experiencia invita a que, el cuerpo de la artista y los cuerpos de los participantes, se transformen en esta relación que se determina, genera y activa por la presencia que se muestra a sí misma y, en su hacer, que es generadora de una experiencia de percepción a través de los sentidos y transformación de los participantes.

Hermann Nitsch, en su texto *Todos los cinco sentidos (El teatro del misterio orgiástico: un teatro de los sentidos)*²¹ plantea un acontecimiento escénico que despierte todos nuestros sentidos:

Los cinco sentidos pueden percibir un acontecimiento real. Yo construyo acontecimientos que exigen del espectador oler, saborear, mirar, oír, tocar intensamente. Demando otra forma de mirar [...] lo que a mí me interesa es aquel mirar, ya perdido, que percibe con todos los cinco sentidos los objetos que se

²¹ Este texto fue obtenido del material de trabajo preparado por Miguel Rubio para el curso Taller de Producción Teatral 2 de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

miran. [...] Deberíamos realizar una forma de mirar completa, sensual (sensualmente intensa) que nos haga ver lo percibido no según su aspecto exterior, sino según su sustancia interna, casi, diría, según su sustancia de sabor. La forma de ver general actual se ha aplanado en una percepción de lo claramente funcional, casi asensual, que no hace uso de la profundidad de los sentidos (Rubio 2005: 92 - 94).

Esta concepción de la escena que plantea Nitsch, como principio de su forma de trabajar en escena, puede observarse en el cuerpo de Liliana. Ella muestra, en su acción, su propia carne, la parte más externa y sus partes íntimas. Este cuerpo, en combinación con el alimento de la papa, despierta y abre los sentidos de los participantes. Es lo sensorial en sí mismo lo que activa a los participantes. Sin embargo, es innegable, que, en el plano racional, también es un cuerpo cargado de significado, un cuerpo de una mujer andina que se presenta ante los participantes.

Se produce una tensión entre el ser de Liliana y su significado. Es esta tensión, planteada por Plessner, dada entre el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo y la interpretación de un personaje. “El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, es ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo” (Fischer-Lichte 2017: 158).

Concluyo que el cuerpo de Liliana cuestiona la condición de sumisión que padece una mujer andina en la ciudad. A través de su voz y del contenido y significado de sus palabras, de su unión inseparable, los participantes perciben el cuerpo de la mujer y forman parte de un intercambio con ella. Como cuerpo de mujer, por lo que es y por los significados que presenta en escena, cuestiona la condición de sumisión, al ser y hacer uso de su sujeto-cuerpo.

4.2. La relación entre la artista y la audiencia: Compartiendo la papa andina

Para establecer qué relación se propone entre la artista y la audiencia al iniciar la obra y cómo se transforma o qué sucede entre ellos, revisaré algunas nociones relacionadas al *ritual*, planteadas por Schechner a propósito de su lectura de Turner:

Las ansiedades individuales y colectivas se alivian en rituales cuyas cualidades de repetición, ritmicidad, exageración, condensación y simplificación estimulan el cerebro a que libere endorfinas directamente en la corriente sanguínea, permitiendo así el segundo beneficio del ritual, un alivio del dolor, una hartura de placer. [...] el ritual también es creativo porque, como mostró Turner, el proceso del ritual abre un tiempo/espacio de juego antiestructural. (Schechner 2000: 198)

Liliana se relaciona con los participantes a través de su acción: pelar las papas, nombrar la diversidad de papas peruanas y la vagina y, finalmente, invitarlos a degustar de la papa. Dicha acción nace de su cuerpo. La relación que establece Liliana con la audiencia es directa y frontal. Desde la distribución del espacio, puede observarse esta frontalidad inicial.

A través de los sentidos, que irá despertando al pelar la papa, la potencia del olor de la papa y la salsa a la huancaína busca generar las ganas de los espectadores de romper su rol pasivo y tomar un rol activo en la acción. La artista ingresa al espacio, luego permanece en un mismo lugar del espacio a lo largo de la performance, sentada, pelando papas y pronunciando palabras de provocación. Los participantes se encuentran de pie, de comienzo a fin de la acción, lo cual les da la libertad de moverse o tomar otro lugar del espacio en el momento en que ellos lo decidan.

A lo largo de la acción, Albornoz provocará a sus espectadores con un mensaje contundente, contradictorio, apropiándose del lenguaje coloquial, del doble sentido, que

suele ser usado por el hombre al referirse, y muchas veces ofender, a la mujer. Como puede leerse al inicio del presente capítulo, la artista se hace escuchar, mediante el uso de la palabra dirigida a su audiencia, habla de la historia vivida por muchas mujeres peruanas a lo largo de la historia. Así, Albornoz provoca a los participantes para hacerlos recordar, para que hagan memoria de un pasado común en el que mujeres han sido sometidas ante la violencia patriarcal.

Albornoz, invita a abrir los sentidos de los participantes. Entre ellos prima el sentido del olfato, mientras, en un plano no sensorial, aunque sí recibido a través del sentido del oído, los participantes escuchan las palabras de Liliana, que aluden directamente al tubérculo peruano, hablándonos de una historia en la cual hombres de Occidente penetraron nuestra cultura andina, poseyéndola, pero también quebrándola, destruyéndola, silenciándola, para imponer su cultura sobre la originaria.

Liliana, a través de su palabra, combinada con la acción de pelar la papa, genera la movilización de los cuerpos de los participantes. Cuestiona la condición de pasividad sobre ella misma, y es un agente movilizador que genera el desplazamiento de los participantes para que se acerquen a ella. Ha ido persuadiendo a los espectadores, a través de los sentidos, ha despertado la vista y el olfato mientras pela las papas, y, el oído a través de sus palabras. Albornoz ha abierto el apetito y, al mismo tiempo, activado la memoria.

Cuando Liliana termina de pelar las papas, invita a los espectadores, quienes se acercan, a degustar. Si antes estos mantenían una distancia corporal frente al cuerpo de la artista, ahora se acercan a ella. Así, Liliana, mantiene, en un inicio, su calidad de objeto, como obra. Sin embargo, a lo largo de la acción escénica, pelar la papa y pronunciar palabras, buscará ir provocando a los participantes para que éstos empiecen a accionar

también. La barrera que se generaba inicialmente entre sujeto y objeto, será deshecha mediante la acción de haber logrado que los asistentes se acerquen. En ello también juegan un rol importante los participantes, quienes deben dejar su rol de sujetos pasivos para accionar y participar de lo propuesto por la artista. El objeto, la obra encarnada por Liliana, dejará su calidad de objeto en la medida en que acciona sobre los participantes. Es por ello que puede observarse el rol de la artista, no solo como como sujeto que acciona sobre ellos, pues ellos darán una respuesta. Así, se desarrolla una relación, un diálogo, acción y reacción, entre la artista y participantes. Los cuerpos se aproximan: los participantes se acercan entre ellos y, al mismo tiempo, se acercan a Liliana. Se produce, así, una proximidad física entre todos los miembros del ritual. El calor en la sala aumenta. El espacio ha sido modificado, pues en él, se han redistribuido los lugares que los cuerpos de participantes y artista, ocupan.

Los participantes comienzan a degustar de la papa a la huancaína, haciendo uso de los sentidos de gusto y tacto. Así, las reacciones se manifiestan en una aceptación de la propuesta de la artista, aunque, al mismo tiempo, a algunos, el desconcierto los invade. Este desconcierto, por ser parte de una experiencia que combina la historia oscura de las mujeres abusadas en el Perú con la acción placentera de comer, desemboca en comentarios diversos por parte del público²². Luego de que la artista los invita, mediante la palabra, a degustar, se levanta la falda, y ofrece la papa con salsa a la huancaína. Mientras se acercan, se escucha el silbido de un hombre como llamando a un perro, un comentario “qué rica papa”, mientras le toman una fotografía a su vagina expuesta, o la expresión “qué buena papa”. Los participantes se acercan a observar los genitales de la artista, para tomar fotografías con el celular. Algunos se acercan a probar las papas, otros

²² Las reacciones de los participantes pueden ser observadas entre el minuto 2’58” hasta el final del video, 4’02” del video <https://vimeo.com/112410390>

a observar la vagina de la artista. Cada sujeto elige un ángulo y punto de vista personal desde el cual observar. Así, entre risas y palabras, los participantes comparten la incomodidad, el placer y el acercamiento que ha generado una mujer. Los espectadores activos aplauden y expresan su alegría y entusiasmo a través de sonidos y expresiones de aceptación. Los espectadores continúan activos, deseosos, movilizándose, se acercan y se alejan, regresan, están excitados debido a la provocación desarrollada a lo largo de la acción. Algunos hombres piden más, exclamando: “A ver, cabecita, cabecita”. Han sido conducidos a un estado animal: un espectador realiza un silbido como si llamara a un perro o perra. Él asume el lugar de humano, pues es el que silba y coloca a la mujer que muestra su vagina en el rol de un animal. Pero inmediatamente se revierte alegando: “El perro quiere comer su papita”.²³

Las reacciones que acabo de presentar de algunos espectadores dan cuenta de que Liliana busca activar los sentidos de los participantes a través de la presentación de su cuerpo, incluidos los senos y la vagina. Así mismo, al combinar la presencia del cuerpo desnudo con un alimento, la papa, genera una gran cantidad de sensaciones en los participantes. Sin duda el elemento que genera el impacto mayor en la audiencia es la muestra de la vagina. Pero cada elemento está potenciado al presentarse en conjunto.

¿Por qué todo lo que es viscoso, carnosos, blando, gelatinoso, líquido, demanda una sensibilidad profunda? [...] Todo lo viscoso, lo húmedo, podemos asociarlo con nuestra corporeidad, de una manera especial con nuestra corporeidad, con su carne y órganos húmedos y blandos, con la fluidez de la sangre, de las secreciones

²³ Las reacciones de los participantes pueden ser observadas entre el minuto 2’58” hasta el final del video, 4’02” del video <https://vimeo.com/112410390>

y sustancias que se extienden por el cuerpo, también con las que son eliminadas (Nitsch en Picazo, 1993).

La artista ha accionado mediante su cuerpo y, como parte de él, su palabra y voz ha movilizadado a los espectadores. Esto puede observarse en los videos: los participantes se desplazan en el espacio, acercándose a ella. La artista ha quebrado su condición de ser una mujer pasiva, para invitarlos a ver esta acción de otra manera. El ritual andino, huancaíno, de siembra, del cual partió Liliana, como referente personal y familiar para crear esta acción escénica, ha sido traído por esta mujer a un espacio limeño. Dicho ritual es compartido en la acción por un público, en su mayoría, limeño, que está ya acostumbrado a las contradicciones de esta ciudad, que integra a habitantes de diversos territorios. El ritual ha generado movimiento, pensamiento y una acción compartida entre todos los integrantes. Este impacto puede observarse en la reacción de los espectadores, quienes han cambiado su estado de permanecer detenidos, para acercarse, conversar, comer, comentar, entre otras reacciones.

La relación entre la artista y los espectadores ha sido transformada: al inicio de la acción, ellos se encontraban expectantes y silenciosos. Luego, Albornoz va despertando los sentidos, las ganas de acercarse, la curiosidad de los participantes. Es luego de su ofrecimiento que ellos accionan, participan, y, entre todos, comparten la comida preparada para el ritual. Puede observarse la cercanía entre los cuerpos, que se irá produciendo a partir de la invitación de la artista a los participantes. Si en un comienzo los participantes formaron con sus cuerpos una especie de barrera y con ella una distancia de dos a tres metros hacia la artista, esa barrera y distancia se ha ido quebrando, para volverse una fila dispersa, flexible, que termina por perderse en una masa humana amorfa en la que todos se mueven y participan, tomando cualquier lugar del espacio conveniente para observar o degustar de lo ofrecido.

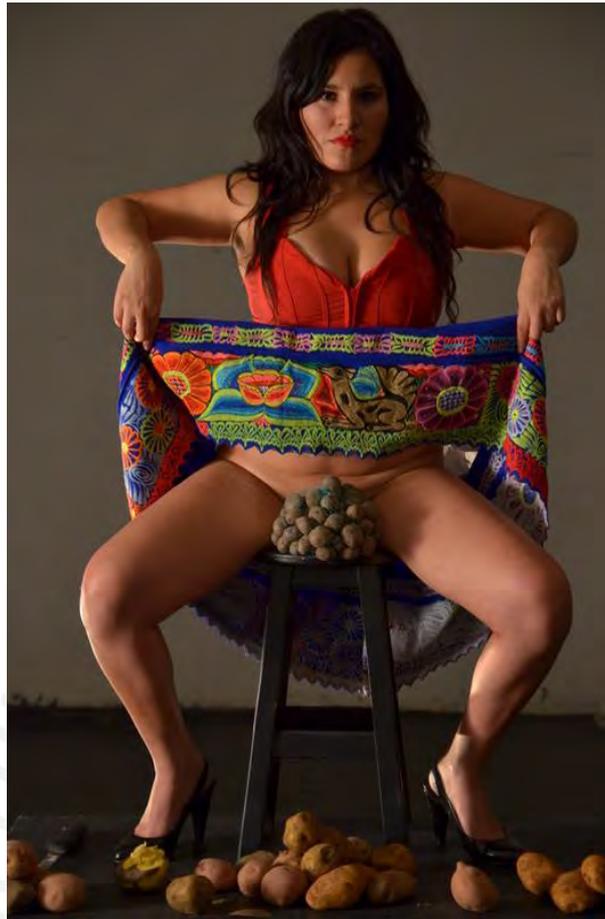


Figura 1. Liliana invitando a participantes a degustar papa. Fotografía: Julián Estrada.

Como desarrolla Fischer-Lichte, el olor tiene efectos directos sobre los cuerpos de los participantes.

Los olores provenientes de la comida y la bebida, al penetrar a través de la respiración, tienen efectos en la producción de saliva en la cavidad bucal y en cierto modo también en las tripas, suscitan intensas sensaciones de placer o de repugnancia. Al asimilarlos, el espectador será consciente de una manera singular de sus procesos físicos internos y se experimentará como un organismo vivo. El olor es, sin duda, uno de los componentes esenciales para la generación de atmósferas (Fischer-Lichte 2017: 240).

La autora se refiere a la incapacidad de controlar o dominar los olores por parte de actores y espectadores. En *La Papa*, sin duda, el olor a la comida, el cuerpo semidesnudo y, finalmente la muestra de la vagina, ha ido generando un incremento de las sensaciones corporales, un impacto en los cuerpos que comparten el espacio. Es esta atmósfera creada a través de los olores compartidos que ha despertado el apetito de los participantes. Son estos olores los que movilizan, acercan, quiebran barreras, convierte en cosujetos²⁴ a participantes y a la artista. Esta experiencia compartida, marcada por el olor, hace accionar a los cuerpos de la audiencia, sacándolos de su rol pasivo, para accionar, acercarse y comer.

Como se observa en el video que registra la pieza, la artista deja la opción abierta a quienes participan de ella de intervenir o no. Casi todos los participantes se acercan por lo menos una vez a degustar la papa u observar la vagina de Liliana. La inquietud, y lo mucho que han sido movilizados, se observa en un vaivén que los cuerpos de los participantes realizan hacia el cuerpo de la artista. Se acercan y se alejan, para volver a acercarse y viceversa. Muchos se acercan a Liliana, pero mantienen cierta distancia, siendo mediados por el celular mediante el cual toman fotografías. Al mismo tiempo, archivan y guardan el momento para ser revisado después. Unos cuantos, permanecen en sus lugares, de pie, observando a la artista, conversando con quienes se encuentran a sus lados, comentando lo vivido.

Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y
hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en

²⁴ Tomo esta palabra, cosujetos, usada por Fischer Lichte quien, a su vez, la toma de Richard Schechner (1973: 44), quien experimentó con su Performance Group con distintas formas de participación del espectador, y para cada una de ellas se centró en un parámetro distinto para la negociación de las relaciones entre performadores y espectadores [...] En la primera producción del grupo se intentó establecer una relación equitativa entre cosujetos (Fischer-Lichte 2017: 83).

el resto de los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio. De que ahí su transcurso no sea totalmente planificable ni predecible (Fischer-Lichte 2017: 78).

Es a partir del cuerpo y la acción de la artista, que se han despertado los sentidos de los participantes y dándose un diálogo a nivel corporal y kinestésico entre los miembros de la acción escénica. Dentro de ella, se dará el bucle de retroalimentación autorreferencial al que se refiere Fischer-Lichte, que comprende cada uno de los elementos de la totalidad de la acción escénica, los cuales se relacionan a un nivel corporal, accionando y reaccionando en una dinámica de diálogo corporal y sensorial constante.

Se ha ido quebrando la distancia física que separaba a la artista de la audiencia. Mediante la palabra y acción, Liliana ha logrado que los participantes se empoderen y se acerquen y se coloquen cerca de ella. Esto se puede deducir a partir de los movimientos, expresiones y acciones que los participantes realizan espontáneamente.²⁵ También, se ha quebrado la relación entre los distintos sujetos que compartían la condición de audiencia. Los sujetos han comenzado a interactuar, uno comenta al otro sus emociones y sus sensaciones, pues esta acción despierta los sentidos y produce un impacto inmediato y hasta animal en los espectadores.²⁶ A través del olfato y la vista, desean acercarse a usar el gusto, pues en su memoria conocen el sabor de la papa y la salsa que quieren probar en la acción.

²⁵ Para mayor referencia, observar el video: <https://vimeo.com/112410390>

²⁶ Para mayor referencia, observar el video: <https://vimeo.com/112410390>

Lo que los espectadores dicen o hacen, como el acercarse a la artista, hablarle a Liliana, hablar entre ellos, comer, es un indicador de su reacción, de que algo les ha producido psíquica y, sobre todo, en el caso de esta acción que despierta los sentidos, física y corporalmente. Ellos comparten su condición de cosujetos (Fischer-Lichte 2017). Los espectadores en *La Papa* accionan de distintas maneras: unos quiebran la distancia entre cosujetos, pues se acercan entre ellos a comentar, disfrutar y observar lo que sucede, quebrándose la barrera entre ellos. Otros, se acercan y se alejan de la artista; estos se encuentran en un estado de desconcierto, no saben si adelantarse o retroceder. Los que tienen una reacción más activa, directa, que rompe declaradamente la distancia que los separa de la artista, pero que, además, comen para gozar directamente de la papa, son quienes se acercan a comerla, aproximándose a la artista para lograr su objetivo, y, quebrando la distancia con respecto a ella. Están también los que le dicen las frases revisadas en párrafos anteriores. Estos últimos mantienen la separación o distancia, aunque algunos de ellos, después de hablar, se acercan a comer.

Es interesante observar la diversidad de reacciones,²⁷ convertidas en acciones, por parte de los participantes. La totalidad de la acción escénica se ha convertido en un espacio donde prima el constante movimiento de los participantes, mezclados, y el contacto entre ellos y con la artista. Las distancias se han quebrado a través del contacto verbal, de la cercanía en el espacio físico, del despertar de los sentidos y a través de la acción de comer en conjunto.

El cuerpo presentado de la artista, mostrando los senos, las palabras pronunciadas por ella, referentes a la vagina, la papa y la concha, el levantarse la falda para mostrar su vagina, el olor de la papa, la salsa a la huancaína, y todo en conjunto, despierta y activa a

²⁷ Para mayor referencia, observar el video: <https://vimeo.com/112410390>

los espectadores. La acción escénica se da a lo largo de un proceso de tiempo en el que los elementos se van sumando, y es así como las sensaciones de los participantes van aumentando, culminando en su acercamiento y consumo. La audiencia genera sonidos como parte de su reacción.

En *Estética de lo performativo*, Ericka Fischer-Litche desarrolla el aspecto ritual de la acción, el cual implica negociar las relaciones (2017: 42). Fischer-Lichte estudia la importancia de la renegociación de las relaciones entre artista y participantes, premisa fundamental del arte acción. (2017: 44). A partir del planteamiento de la autora, puede reafirmarse la ritualidad de la acción *La Papa*, pues se ha dado una transformación en los espectadores debido a su cambio de rol. A través del acto de comer la papa, *La Papa* se vuelve un ritual comunitario, donde las experiencias sensoriales unen a esta comunidad formada en torno al acto de comer y gozar.

Fischer Litche (2017: 62) explica la noción del ritual, estudiada por W. Robertson Smith en *Lectures on the Religion of the semites: The Fundamental Institutions* (1894), quien describe los rituales de sacrificio de animales como el centro de un banquete comunitario. Allí, la asimilación corporal, la acción de comer en conjunto la carne y sangre de un animal sacrificado une a los participantes por medio de un lazo inquebrantable. Es mediante este ritual, que se forma una comunidad política, a través del sacrificio y el acto de comer. Hago un paralelo entre la acción escénica de Albornoz, *La Papa*, en la cual se comparte a través de la ingestión de un elemento andino, peruano, cosechado en nuestras tierras. Si bien este ritual no contiene un elemento tan cercano a la muerte y a la vida del mundo animal y humano, como la sangre y la carne, Liliana se ofrece, muestra sus genitales femeninos, muestra su carne, su piel, su contorno y sus formas, generando así un ritual comunitario, una comunión, que se acerca al ritual propuesto por Fischer-Litche y, previamente, por Robertson Smith.

El cuerpo de la artista es el que despierta los sentidos de los participantes. Mientras los sentidos de la vista, con los senos de mujer expuestos, y olfato, a través de la papa que es pelada, al mismo tiempo, la palabra pronunciada por la artista despierta los oídos de los espectadores. En el caso de la palabra, la voz, como forma, entra por el sentido del oído, y como significado, entra a la mente de los espectadores. La transformación ritual es sobre todo corporal y material.

Concluyo que la artista y los participantes establecen una relación en la que, fuera de las formas cotidianas, entrando en el terreno de lo ritual, comparten un alimento peruano, brindado por la artista. La artista los alimenta, para generar una comunión y para compartir el alimento entre todos. Se quiebra la separación, la distancia, para crear una relación en que se comparte. Esta relación ha sido creada por la artista, ella ha provocado a los participantes para que éstos movilicen sus cuerpos. Ella ha quebrado la condición de pasividad de sí misma, al movilizarlos, y en ellos, pues, finalmente, son ellos los sujetos que conducen sus propios cuerpos.

4.3. La acción desplegada: Activando cuerpo y mente de los participantes a través de los sentidos

Albornoz plantea una acción escénica que combina el juego de lo sensorial a través del uso de la acción de pelar la papa, que luego ofrece a los participantes para que estos degusten. Sobre esto, Nitsch afirma: “comer en grupo es un acto de unión. Comer es saborear y asimilar, o tal vez comer no es nada más que una apropiación. Por ello, disfrutar de todo lo espiritual puede expresarse mediante el acto de comer” (Rubio 2005: 94).

Desde el cuerpo de la artista, a través de la acción que ella realiza: pelar papas y dirigir palabras referidas a la papa, a la vagina y a la madre, a los espectadores, la artista

establece un vínculo con ellos. Luego de sentarse en el banco, sobre la tarima, mirando al frente, recoge una papa y comienza a pelarla. El cuchillo puede evocar en los participantes, distintos significados. Por un lado, es un elemento que se usa comúnmente en la cocina, lugar que ha sido un espacio donde se ha desenvuelto la mujer. Pero también es un objeto que puede funcionar como arma de defensa o de ataque. Su forma es fálica. Durante la acción, la artista corta las papas para quitarles la cáscara. Mientras la artista va pelando las papas, va dirigiendo el siguiente texto a los participantes:

La papa. La papa es rica. La papa es nutritiva. La papa es andina. La papa es del Perú, de América del Sur. La papa ha estado presente en la historia a lo largo de diferentes acontecimientos, como, por ejemplo, rescatar a Europa de la hambruna. Me encanta la papa. La papa a la huancaína, la papa al horno, la papa sancochada. En el Perú existen más de 3000 variedades de papa. La papa Huamanga, la papa Yungay, la papa blanca, la papa negra, la papa blanca. La papa blanca. La papa blanca. La papa blanca. La papa negra, la papa colorada, la papa peruanita, la papa perricholi. Me encanta la papa. Esta es mi papa. Mi papa no es tu papa. Mi papa no la comparto. ¿Por qué miras mi papa? Papa igual a concha. Papa igual a chucha. Papa igual a vagina. La papa igual a concha, como la concha de mi madre. Como la concha de tu madre. La concha de su madre. La concha de tu madre. Mi concha es mi concha. Mi chucha es mi chucha. Mi papa es mi papa. Mi papa es patrimonio nacional. Y este es el coctel de bienvenida (Albornoz 2014)²⁸.

Las palabras que Liliana va pronunciando tienen un doble significado. Mientras está hablando de un elemento culinario concreto, que pertenece al Perú, cuestiona cómo

²⁸ Descripción de observación del vídeo: <https://vimeo.com/112410390>

esta tierra ha sido usada para satisfacer a los hombres españoles que vinieron a apropiarse de América y que sometieron a la población indígena en su propio beneficio. Albornoz juega con dos significados de la papa, los cuales pone y expresa mediante sus palabras: por un lado, nombra el tubérculo, que ha sido usado para satisfacer a una población extranjera, desde su primera y gran invasión a nuestro territorio en el siglo SXV. Por otro lado, está nombrando, describiendo y refiriéndose la papa, como la vagina de la mujer. Es decir, rompe el silencio al verbalizar un tema tabú como es el sexo, las relaciones sexuales y el órgano sexual femenino. Quiebra el rol otorgado a la mujer de callarse, de silenciar ciertos temas prohibidos para la mujer.

La acción nace de su cuerpo y se dirige a los participantes. La acción de pelar la papa es una extensión de su propio cuerpo. Su cuerpo sostiene un cuchillo con el que pelará la papa, de la cual emana el olor. Mientras Liliana pela la papa, se genera una presencia integrada del cuerpo que es y hace en escena, mientras también se percibe el significado de una mujer andina pelando el tubérculo. En esta integración de ser y significado, se quiebra el mandato de pasividad del cuerpo en acción. Paralelamente a la mujer pelando las papas, observamos como espectadores a una mujer que posee un cuchillo y devela la papa. De esta manera quiebra con el rol pasivo que suele ser otorgado al cuerpo de mujer, a la mujer que no acciona.



Figura 2. Performance *La Papa* en El Galpón Espacio

Fotografía: Julián Amaru Estrada

El texto pronunciado por Liliana nombra, por un lado, la papa, como alimento. Por otro lado, nombra la vagina. Así mismo, habla de su madre y de la concha de su madre. Así, al hablar del órgano sexual femenino, y de la vagina de su madre, está remitiéndose a la reproducción y al órgano reproductivo de su madre, mujer que la concibió. Así, estas palabras están íntimamente relacionadas con la reproducción y el nacimiento.

Concluyo, que la acción de pelar la papa despierta los sentidos de la audiencia. Observamos en esta acción a una mujer que cuestiona la condición de la mujer de sumisión, pues se empodera para realizar su acción frente a los participantes. Por otro lado, durante esta acción, los participantes escuchan las palabras pronunciadas por Liliana, las cuales acompañan su acción. Son palabras que buscan evocar un hecho, épocas, un lugar, y seres, como la madre, en los participantes. Si bien ya la palabra se manifiesta a través de la racionalidad y no puramente a través de los sentidos, estas

palabras sueltas pueden generar un camino hacia conexiones inconscientes que hagan los espectadores. Esto se da porque son palabras sueltas, y no oraciones hiladas, lo cual da libertad a los espectadores de relacionarlas con diversos contenidos que cada uno tenga en su imaginario personal.



CAPÍTULO V. *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*: La hija de la guerra rompe el silencio

Este capítulo analiza la acción escénica *Uni-forme, ejercicio para re/acordar*. En el subcapítulo 5.1 estudio qué cuerpo se presenta y de qué manera, en la acción escénica. En el subcapítulo 5.2, desarrollo qué relación se establece entre la artista y la audiencia. Finalmente, en el subcapítulo 5.3, explico en qué consiste la acción desplegada por la artista. En cada uno de estos subcapítulos, determino de qué manera, mediante la totalidad de la acción, se cuestionan el *silencio*, la *pasividad* y la *sumisión*, condiciones asumidas por la mujer.

La acción *Uni-forme Ejercicio para re/acordar* tiene una duración de 20 minutos, aproximadamente. Comprende tres momentos que se diferencian entre sí por los lenguajes escénicos que son puestos en cada uno de ellos. En el primer momento se observa a Liliana, vestida con un camisón o vestido de color claro. Ella se encuentra de pie, detrás de una mesa rectangular mediana que está alumbrada por una pequeña lámpara que ilumina toda la superficie. En este primer momento, Liliana colocará una tela roja, también rectangular, que abarca gran parte de la mesa, dos cajas de tizas o bolas de naftalina, cogerá un martillo y martillará por ocho minutos. Durante esta acción de martillar, los participantes escuchamos emisoras diversas de radio que van cambiando: audios de reporteros de atentados de guerra, boleros, manifestaciones de colectivos que protestan, entre otros. Esta primera parte finalizará con un pequeño apagón y silencio. Luego, se da inicio a un segundo momento: observamos proyectada sobre la pared y ampliada, la fotografía carnet de un hombre vestido con camisa y sombrero de militar. Después de un minuto de proyección, la fotografía irá desapareciendo hasta volver al apagón, sobre el cual comenzaremos a observar diversas frases cortas proyectadas sobre

la misma pared, referentes al olvido y al recuerdo. Las frases proyectadas²⁹ en la pared son relevantes pues se pone en palabras, proyectadas sobre la pared, emociones personales, alusiones a cómo se va sintiendo la artista durante el proceso de olvidar. El tercer momento inicia con la entrada de la artista al espacio, vestida como militar, luego se proyectará sobre su cuerpo, la fotografía en plano medio de su padre. En esta tercera parte, la activista desnudará su torso, produciéndose un juego y superposición interesante entre el cuerpo real, presente y en vivo de Liliana, con partes de la vestimenta de militar y la fotografía del hombre³⁰.

Uni-forme Ejercicio para re/acordar ha sido presentada como final del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual. Matadero de Madrid. España. 2012, en elgalpon.espacio (2013), en el I Festival de la Imagen Perdida. Lugar de la Memoria (2015), en el ciclo de presentaciones de Liliana Albornoz en elgalpon.espacio. (2015) y en el 3er Encuentro de Artes Vivas en Oaxaca. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (2017).



Figura 3. Fotografía usada en el programa de mano de UNI-forme Ejercicio para re/acordar.

²⁹ Las frases pueden leerse en el anexo 6.

³⁰ Ver video de Uni-forme Ejercicio para Re/acordar: <https://vimeo.com/73536630>

5.1. El cuerpo en *Uni-forme, Ejercicio para Re/acordar*: hibridez, masculinidad y feminidad

El cuerpo de la artista es presentado de diferentes formas en la acción escénica. Al iniciar la acción, el cuerpo de la artista se presenta vestido con un camión o vestido largo, neutro, de un color entero claro. Ella lleva el cabello suelto. En el segundo momento, ella vestirá parcialmente el uniforme de militar de su padre, con el torso descubierto. Y luego, en el tercer momento de la performance, entra al espacio, vestida de cuerpo entero con uniforme de militar: sombrero, chaqueta y pantalón.

Como señala Fischer-Lichte acerca de la aparición de la actriz Harfouch, actuando como General en *El general del diablo*:

La escena era muy irritante. La apariencia externa de la actriz mostraba pocos signos de personaje masculino. Se trataba sin lugar a dudas de una mujer sentada sobre el regazo de un hombre. No obstante, no daba la impresión de comportarse como una mujer que pretende seducir a un hombre – más bien como alguien que quiere cometer una violación. [...] la indiscutible feminidad del cuerpo de la actriz y su innegable comportamiento masculino, que remitía al personaje del General Harras, se disociaba irremediabilmente [...] La feminidad del cuerpo de Harfouch remitía a inequívocamente a su físico estar-en-el-mundo (Fischer-Lichte 2017: 180).

Recojo de este fragmento el juego que se plantea en el cuerpo y acción en escena de dicho personaje, y hago un paralelo con la presencia de Liliana en *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*. En ambos, resalta la combinación de géneros sexuales, mujer y hombre, planteados en la corporalidad de la actriz. Es el cuerpo presente, corporalizado de una

manera particular y singular, lo que genera un impacto en los espectadores o participantes de dichas realizaciones escénicas.

En el segundo momento de la obra, Liliana entra vestida con el uniforme de militar, con el cabello escondido dentro del sombrero. Se proyecta la fotografía de su padre, también vestido de militar, sobre el cuerpo de ella. Ella comienza a desvestirse: se quita la chaqueta, la abre y sus senos de mujer quedan al descubierto. Queda proyectada la fotografía de su padre sobre el torso desnudo de Liliana, la corbata de la fotografía aparece proyectada en medio de sus senos, observándose una figura híbrida³¹ de mujer-hombre, cuerpo presente-cuerpo ausente, cuerpo de carne y hueso- cuerpo en fotografía. Liliana da media vuelta, dando la espalda a los participantes y se va quitando toda la chaqueta, mientras la fotografía de su padre aparece con claridad proyectada sobre la espalda desnuda de Liliana. Ella lleva sus manos a su espalda y comienza a hurgar o buscar en su piel. Liliana gira nuevamente y da la cara a los participantes, ella ahora busca y toca sus senos con sus manos. Mientras se toca a sí misma, toca la fotografía proyectada de su padre, baja las manos a su abdomen y comienza a buscar con más energía sobre su tronco, frontalmente.

Liliana se quita el sombrero de militar que lleva puesto, su cabello largo y negro, cae sobre su cuello, hombros y espalda, presentes. Coloca el sombrero redondo sobre la fotografía del padre, mientras ella lo sostiene a un lado. Luego ella se cubre el rostro con el sombrero, y, en lugar de su cara, los participantes observan el rostro del padre. Así podemos ver un cuerpo híbrido: el pantalón de militar de hombre puesto en el cuerpo

³¹ Acerca de “cuerpo híbrido”, Diéguez (2014: 55) se refiere a la expresión planteada por Bajtín (1989), quien usa dicha nomenclatura para denominar la galería de seres humanos extraordinarios (mitad-hombres, mitad-bestias, gigantes, enanos, pigmeos) [...] que influenciaron la concepción grotesca del cuerpo en el medioevo.

presente de Liliana, el tronco desnudo de mujer y sobre él, la cabeza de su padre proyectada mediante la fotografía.

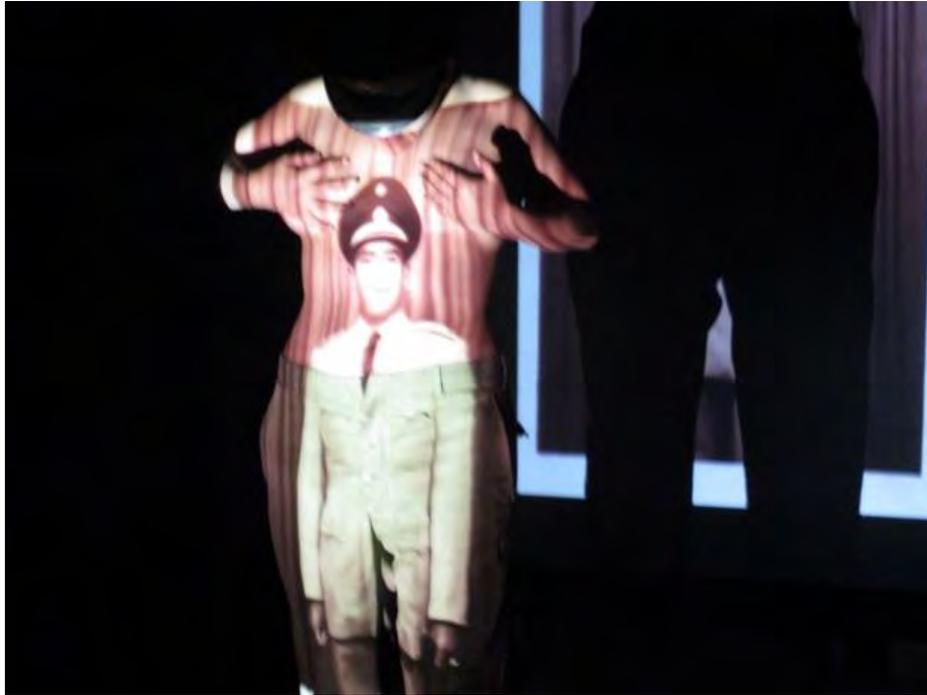


Figura 4. Liliana, con el torso desnudo, observa la fotografía de su padre.

Liliana avanza hacia el público, cargando el sombrero a un lado, siempre con el rostro de su padre proyectándose sobre este objeto circular. Finalmente, ella coloca su cuerpo en el espacio, de tal manera que sostiene el sombrero, y con él la imagen en fotografía del rostro de su padre, al lado de sus senos de mujer. Rodea el rostro del padre con la parte interna del sombrero, como si el rostro del padre reposara adentro del sombrero. Baja el sombrero, recoge su chaqueta, la luz va bajando, la foto se va difuminando, la proyección se va apagando y, mientras se va dando el apagón, los participantes observan la silueta de la artista recogiendo la chaqueta para luego ver el espacio vacío que la fotografía de su padre antes ocupaba. La artista mira el espacio y vemos, en penumbra, la figura de Liliana alejarse, salir del espacio. Se proyecta la palabra: silencio, en video, sobre la pared.

Liliana regresa al espacio con el torso desnudo, trayendo consigo su chaqueta y sombrero. En el espacio queda colgado un gancho de ropa de armario. Liliana se baja el pantalón, arregla el uniforme, pantalón y chaqueta, y los cuelga cuidadosamente en el colgador. Finalmente, coloca el sombrero en la parte de arriba. Ella se para, quieta, al lado de este uniforme que parece estar vestido por una presencia invisible, como si un cuerpo invisible lo habitara, pues está colocado como si estuviera de pie.



Figura 5. Uniforme colgando y tres fotografías a sus pies.

Liliana extrae tres fotografías de los bolsillos derecho e izquierdo del uniforme, luego la muestra a los espectadores, para finalmente colocarlas a los pies del uniforme. Liliana sale del espacio. La luz queda en penumbra. Los participantes irán acercándose a observar estos elementos que han quedado en el espacio como una instalación.



Figura 6. Una fotografía de Liliana infante y dos fotografías de su padre.

A lo largo de la acción escénica, la corporalidad de Liliana se ha presentado de una manera compleja. La combinación de partes de su cuerpo, presentes, con partes del cuerpo de la fotografía, que corresponde a un cuerpo que está físicamente ausente, propone un juego y complejidad que integra significados y más de una presencia en sí misma. Los fragmentos yuxtapuestos del cuerpo presente claramente femenino y el cuerpo en fotografía claramente masculino componen una presencia singular, que a su vez está cargada de significado. La corporeidad no solo se manifiesta como una oscilación entre cuerpo y significado, si no también entre femenino y masculino. La combinación de elementos genera una mayor combinación de elementos y niveles integrados a través de la percepción de quienes la recibirán.

Como puede observarse, a lo largo de la acción escénica se ha jugado y combinado constantemente partes del cuerpo presente de la artista y la fotografía de su padre. Así mismo, se dan diversos juegos entre el cuerpo de mujer, el uniforme de un hombre militar y la fotografía antigua de un cuerpo de hombre que no está presente. Así, además de

hibridizar³² dos lenguajes, presencia corporal y fotografía, de un cuerpo presente y un cuerpo ausente, Liliana trae al presente un cuerpo que ha muerto, trae un cuerpo que existe en el pasado. Ella hurga en sus recuerdos personales, atravesando el dolor, para traer al presente un cuerpo que ya no está. Pero al traer al presente este cuerpo, lo combina con su propio cuerpo, pues forman parte de una misma familia, se pertenecen, ella nació de él.

Liliana no solo está hablando de ella y su pasado personal, si no que está trayendo un pasado que nos compromete a todos, del cual queda el vacío de cuerpos asesinados y desaparecidos durante el conflicto armado interno. Albornoz invita a los participantes, de una manera cercana, personal, a entrar al terreno de lo social para hacer memoria y no olvidar cómo el cuerpo militar peruano ha ejercido la violencia, desapareciendo otros cuerpos que hoy están ausentes, y que ella, a través de los audios del primer momento, trae al presente.

Concluyo que Albornoz quiebra la condición de silencio de la mujer que calla la violencia. Habla desde su propio cuerpo presente, desde su historia personal, trayendo historias de otros y otras, mujeres y hombres que murieron en manos del cuerpo militar. Así mismo, se empodera, quiebra con la condición de sumisión que una hija, mujer, sostiene en una relación jerárquica con su padre hombre. Desde una reflexión y experiencia de su cuerpo fragmentado, Liliana propone una mirada personal hacia el cuerpo de su padre, que está muerto, y hacia su propio cuerpo. Se empodera para apropiarse y traer un cuerpo que vivió durante los horrores de la guerra del lado del estado

³² Como señala Diéguez (2014: 54) acerca del concepto planteado por Bajtín (1989: 177), lo híbrido es un concepto, dentro de los espacios artísticos, que alude a un procedimiento en el cual se mezclan dos lenguajes sociales o conciencias lingüísticas distintas. Para Bajtín, el híbrido es un sistema de combinaciones de lenguajes organizado, intencional y consciente, desde el punto de vista artístico. La hibridación, pues, está estrechamente vinculada a la confrontación de lenguajes.

patriarcal que ejerció la violencia, lo reconoce parte de sí misma, lo combina con su propio cuerpo.

5.2. La relación entre artista y audiencia: activando nuestra memoria

La artista se coloca frente a los participantes que la observan al inicio de la pieza. A través de la combinación de diversos lenguajes: presencia corporal, audio y fotografía, la acción escénica genera un impacto en el público. Este impacto se va desarrollando a través del tiempo de la acción. El tema tratado es el pasado de violencia vivido por la población, mientras se desató el terrorismo y los militares lo combatieron, cometiendo excesos y crímenes injustificados. Son momentos oscuros y dolorosos de un pasado peruano común para los miembros de nuestra sociedad, así como de diferentes sociedades que hayan atravesado el momento de guerra interna.

Como en *La Papa*, una distancia espacial marca la separación inicial y es mantenida a lo largo de la acción escénica culmina. En el espacio, el cuerpo de la artista, la fotografía, la mesa y el uniforme, dentro de cada uno de los momentos en los que estos elementos son presentados, abarcan una misma zona espacial, la cual se encuentra en una posición frontal con respecto a los espectadores. Las acciones realizadas y el cuerpo de la artista y los objetos, son proyectados, presentados y dirigidos de manera frontal hacia los participantes, quienes van recibiendo la performance.

Fischer-Litche (2017) plantea que el espacio performativo es siempre de por sí un espacio atmosférico. [...] la espacialidad no surge únicamente a partir del uso específico que actores y espectadores hacen del espacio, sino también a través de la particular atmósfera que este parece irradiar. Es por ello, importante señalar la particularidad de los cambios de atmósfera generados en *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*. Es una performance que se sostiene en el tiempo, manteniendo un ritmo lento creado por los

distintos elementos que la conforman, como el sonido, las presencias, los colores, la textura de las fotografías.

La transformación y cambio de roles que se dan en este ritual, se generan por una acumulación de sensaciones y sentimientos producidos en los espectadores, a través de las acciones que realiza el cuerpo de la artista y de los elementos proyectados de fotografía, la música y los objetos. A diferencia de *La papa*, el impacto de esta acción sobre los participantes se va dando a lo largo de un tiempo sostenido, y haciendo uso de tecnología y recursos menos “naturales”, como el uso de la luz y la oscuridad, la música minimalista, el color rojo de la tela colocada sobre la mesa, el cuerpo desnudo, el cuerpo vestido con el uniforme de militar, los golpes del martillo, las palabras proyectadas sobre la pared. Si bien el impacto de esta performance no es tan directo y fuerte, perdura a lo largo del tiempo. Así como la longitud de la acción escénica es mayor que la de *La Papa*, y los sentidos son estimulados lentamente, el impacto se va dando también lentamente.

Esta acción busca remover la memoria de los participantes. Esto puede observarse en la videograbación, a partir del uso de los elementos y el contenido presentado por la artista a lo largo de la acción. Intenta conectar, a través de diversos estímulos, los recuerdos de la sociedad. En un primer momento, se observa a la artista martillar tizas blancas o bolas de naftalina, sobre una tela de color rojo. En ese momento prima la oscuridad, que se contrasta con la iluminación, dirigida hacia la mesa, que sale de una lámpara pequeña. Mientras observamos a Liliana martillar, escuchamos una radio que va proyectando y cambiando de emisora, que toca el tema de la violencia vivida en el país en los años ochenta y noventa. Dichos audios pertenecen a más de un período temporal, pues se van combinando audios del presente, con audios de distintos momentos del pasado. Todos ellos se refieren al período 1980-2000, algunos de ellos grabados en el pasado, durante esa época. Ellos se presentan intercalándose con otros más actuales, que

hablan de lo vivido en ese terrible pasado. Al mismo tiempo, los martillazos del presente taladran los oídos de los participantes para interrumpir o sonar en simultáneo con los audios transmitidos por la que se asemeja a una radio.

Es por ello por lo que esta acción presenta hibridez, pues se presenta una fusión de lenguajes y tiempos que resulta interesante y potente ante los oídos y ojos de espectadores. Es esta manera híbrida de presentar los distintos elementos, cuerpo, audio, fotografía, video, a través de la cual los participantes se irán conectando con los sentimientos de la artista, presentados a través de su rostro, gestos y acciones y simultáneamente, se conectará con una realidad social cargada de significado a nivel histórico para los miembros de nuestra sociedad. Al escuchar y compartir estos temas, juntos, los cosujetos³³ son invitados a recordar.

En *Uni-forme Ejercicio para re/acordar* no solo se apela a los sentidos instintivos y animales de los espectadores, si no también a la memoria, los recuerdos, la mente de ellos. Si bien, el oído y la vista son estimulados, son los significados que traen consigo las palabras proyectadas, como dolor, memoria, pasado, presente, olvidar o lo que significa el uniforme de un militar, lo que moviliza internamente a los espectadores, generándose un profundo silencio por parte de ellos al observar la obra.

La particularidad de esta pieza es la mezcla constante, la cual produce una percepción que oscila constantemente entre lo que se siente y lo que se entiende. Los elementos presentados, significan un pasado personal y social común de la artista y de quienes presencian la pieza. Ellos se combinan con las sensaciones y el despertar de los sentidos que provocan la presencia real del cuerpo y los senos desnudos de una mujer, el

³³ Término que extraemos de los planteamientos de Fischer-Lichte (2017).

color rojo de la tela, la oscuridad, el sonido intenso del martilleo, la música minimalista³⁴ y la textura de la fotografía del pasado.

En el segundo momento, se observa a Liliana entrar, vistiendo el uniforme de militar. La artista hace uso de un testimonio personal para despertar la memoria de los espectadores, hurga en su propio dolor, para conectar emocional e internamente a los espectadores. Al mismo tiempo que desnuda su cuerpo, desnuda su verdad como hija de un ex militar del conflicto armado interno. Es a partir de allí que busca generar esa conexión con los otros, las personas que forman parte del público. Esta acción está cargada de símbolos que remiten a un pasado común, presentados a través de los objetos, los cuales se combinan con elementos que despiertan nuestros sentidos.

Como mujer, Albornoz cuestiona la condición de ser un ser pasivo de la historia. Siendo hija de un militar, ella cuestiona el mandato de pasividad, ejerciendo frente al público el rol de dar testimonio de quién es, de quiénes somos, de hacer memoria como sociedad para que la historia no se repita. Si bien se reconoce como hija de un hombre militar, ella quiebra con su rol pasivo, no solamente colocándose el uniforme de su padre, sino trayéndolo a la vida a través de esta experiencia escénica, reviviendo una parte de la historia común. Une a espectadores y artista, a través de un ritual que hace a los participantes recordar sentir y revivir juntos ese pasado en este marco de la acción escénica.

³⁴ Richard Schechner, en el capítulo *El futuro del ritual en Performance. Prácticas interculturales* (2000: 205) hace una revisión del planteamiento de Turner: la actividad rítmica del ritual, ayudada por lo sónico, lo visual, lo fótico y otras clases de “impulsores” puede llevar con el tiempo a una máxima estimulación simultánea de los dos sistemas, haciendo que los participantes del ritual experimenten lo que los autores (d’Auli) llaman “afecto inefable, positivo” También usan el término de Freud “experiencia oceánica”, así como “éxtasis yoga” [...] “luz interior” de los cuáqueros, la “conciencia trascendental” de Thomas Merton y la *samadhi* yoga (Turner: 1938:230).

La artista cuestiona su propia pasividad, busca generar una movilización interna en los espectadores. Y luego, genera una movilización de sus propios cuerpos, pues en el presente de la experiencia, hacia el final de ella, cuando queda el uniforme y las fotografías del pasado de un padre militar y una hija, ambos peruanos, los espectadores activan sus cuerpos, se acercan y transitan por el espacio. Así, los cuerpos de los participantes se acercan a la historia y forman parte de ella en ese presente de la experiencia.

La obra constituye una experiencia. Liliana no habla en esta acción escénica. El vínculo inicial se da a través de la escucha y observación por parte de los espectadores a una persona, la artista, que entra en contacto con su propio pasado, que a la vez es nuestro. Así, busca involucrar a los participantes conectándolos con sus recuerdos personales. La artista va involucrando a los espectadores en este primer momento, para luego pasar a un segundo momento en el cual, ella, a través de su cuerpo de mujer, manipula el uniforme de militar de un hombre que está ausente. Hacia el final de la acción, se quiebra la distancia física entre espectadores y el lugar de la escena. Los espectadores entran en contacto físico con la fotografía y el uniforme, acercándose. Son sujetos desde que parte de ellos caminar y acercarse a observar lo que ahora es una instalación.

Los participantes son sujetos que se han conectado con su interior, luego se han acercado, quebrando así, parcialmente la distancia con la performance. No se da un intercambio de roles en esta acción, pues los participantes no accionan corporalmente, pero sí se acercan a observar a una distancia menor. Se puede establecer que Liliana se ha vuelto sujeto, al accionar sobre sí misma y, al mismo tiempo, despertar la memoria y hacer conectar a los espectadores con su propio pasado. Ella se convierte en sujeto mujer, una mujer que decide y hace. Si bien ellos son sujetos activos que, hacia el final de la experiencia, se acercan a observar las piezas como si fuera un museo, ellos, activan la

conexión con su memoria, sus recuerdos y el espacio que Liliana dejó, pero no lo comparten con su presencia física. Los cosujetos (Fischer-Lichte 2017), invitan a activar un recuerdo juntos lo que han vivido en conjunto como sociedad en un pasado lejano, y como comunidad formada en esta experiencia, recordando juntos aquel pasado lejano. Sobre este aspecto, Herrmann sostiene:

La singular y efímera materialidad de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos de los actores que se mueven en y por el espacio [...] No concibe el cuerpo del actor en el espacio escénico como mero portador de significado, como era habitual desde el siglo dieciocho, sino que se centra en la materialidad específica del cuerpo y el espacio. Son ellos los que contribuyen en mayor medida a la constitución de la realización escénica [...] (Fischer-Lichte 2017: 68).

A diferencia de lo que sostendría Max Herrmann (1930) acerca de la realización escénica, en esta acción, la artista establece una relación entre ella y los espectadores, a partir de las provocaciones corporales, pero también de los significados que cada material o cuerpo trae a la acción. Es así como, mediante el encuentro de espectadores que han vivido el conflicto armado interno, es posible activar la conexión, al observar y escuchar su propia historia. Esta historia ha sido puesta en escena bajo ciertos símbolos corporales y materialidades, de determinada manera, por Liliana.

Se crea una comunidad en *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*, en tanto que algo se ha transformado luego de vivir la experiencia de la performance. Los participantes, a través de la observación, han recorrido y revivido el pasado junto con las acciones realizadas por el cuerpo de la artista, las acciones ejecutadas por ella.

Al acercarse a observar, algunos participantes, conversan brevemente con el otro, pero prima el silencio. La acción ha generado en ellos una sensación que los lleva a guardar silencio³⁵, pues les ha exigido mirar hacia adentro, una acción femenina, que involucra la mente y las emociones, mientras que caminan juntos, recorren el espacio observando los elementos que la artista ha dejado instalados. Se ha producido una intimidad compartida entre los cosujetos y la artista, en la que, partiendo de la escucha a Liliana, cada uno ha hurgado en un pasado colectivo que despertará y conectará con recuerdos personales.

Al inicio de la acción, los audios invitan al espectador a revivir o recordar esa época pasada, haciendo el intento de escuchar en una combinación de martillazos y audios de la radio. Los cuerpos de los espectadores están atentos, acompañándola de manera silenciosa. En el segundo momento, la observan, presencian cómo ella recoge, encuentra, toca, busca, a través de su cuerpo, sus recuerdos. Utilizo esos verbos, pues ella entra en contacto con su propio cuerpo, hurgando en él. Es un momento íntimo para ella, hecho público, en el que los participantes observan cómo ella va entrando en contacto con sus recuerdos, con lo que estos dejaron o no dejaron, con la pregunta física y corporal que podrían llevarse a palabras: ¿adónde está el cuerpo de mi padre? ¿adónde están los cuerpos que ya no están? ¿el pasado está en mi cuerpo? Ese pasado une a todos en un ritual que transforma el estado inicial de los participantes, a través del hecho de recordar, de revivir cuerpos que ya no están, y de recordar para no olvidar y para que no se repita la atrocidad.

La hibridez es una característica importante de la acción, pues al inicio, el contenido de lo social, la guerra interna, es presentada a través de los audios, mientras una mujer

³⁵ Ver video de *Uni-forme, ejercicio para re/acordar*: <https://vimeo.com/73536630>

martilla tizas blancas sobre la tela roja, dejando una bandera peruana, símbolo nacional. El símbolo del martillo y la bandera roja alude al grupo Sendero Luminoso. Al mismo tiempo, se usan los colores blanco y rojo, aludiendo a la bandera nacional peruana. Los estímulos son los audios, el sonido de los martillazos, la música, el cuerpo de la artista vistiendo de hombre militar, el cuerpo desnudo, el uniforme de militar, las fotografías del pasado, las palabras proyectadas en la pared.

Concluyo que la transformación que se vive en *Uni-forme*, se determina por una combinación del despertar de los sentidos de los participantes y los recuerdos mentales a los que se les lleva a estos, para que la acción culmine con ellos acercándose a apreciar materialmente los restos dejados por la artista. La acción, moviliza el sentido de la vista, a través del juego con la oscuridad y la penumbra, la presencia del cuerpo desnudo de mujer, la provocación a través de sentido del oído. Todos esos elementos presentados movilizan los sentidos y emociones de los participantes. La carga de significado que contienen los objetos es alta, es por ello que en esta acción escénica prima la combinación de cuerpo y mente.

La oscuridad propuesta que tiñe de negro el lugar y la música minimalista conduce al espectador a través de la vista y oído a entrar en contacto con su inconsciente³⁶ y, lugar que guarda oculto los recuerdos de la infancia y lo que lo consciente decide olvidar. El impacto que se genera es alto, pues además del despertar de los sentidos y el contenido brindado por la artista, los participantes serán conducidos a recordar, a indagar, a buscar en sus propias mentes, emociones ocultas. Aquí radica la complejidad de esta experiencia

³⁶ Estudiando las ideas de Barbara Lex, quien trabaja junto a d'Aquili, Richard Schechner afirma en el capítulo "El futuro del ritual en Performance. Teoría y prácticas interculturales" lo siguiente: "Exponerse a estímulos múltiples, intensos, repetitivos y provocadores de emociones asegura la uniformidad de conducta en los participantes del ritual [...] técnicas empleadas en los rituales están concebidas para sensitivizar o "afinar" el sistema nervioso y, con ello, disminuyen la inhibición del hemisferio derecho (2000: 205).

escénica, en la que el ritual es un intento por crear una memoria colectiva. Tiempos diversos, lenguajes diversos, sentidos distintos, a través de un cuerpo que combina lo femenino y masculino, son percibidos multiespacialmente por participantes.

Mediante la corporeidad presentada y la acción desplegada, la percepción de los participantes se activa como *embodied mind* (Fischer-Lichte 2017), recibiendo la acción escénica a través de los sentidos, unidos a los significados presentados. La relación entre la artista y los participantes, establecida a través de la presencia corporal y la acción, se modifica. La artista cuestiona la condición de pasividad corporal sobre sí misma. La artista activa a los participantes, quienes, han pasado de jugar un rol corporal y espacialmente pasivo, a tener un rol activo.

5.3. La acción desplegada en *Uni-forme, ejercicio para Re/acordar: Hurgando en nuestro cuerpo y nuestra historia.*

En el primer momento, Liliana martilla el polvo blanco sobre la tela roja. El sonido físico del martilleo busca aturdir los oídos de los participantes a través de golpes, mientras que intentan escuchar los audios que refieren a la violencia o conflicto armado interno. El ritmo es un elemento importante que se da en esta experiencia escénica, pues la música tiene una presencia sonora importante. En el segundo momento de la performance, la música presentada. Mientras se proyectan las palabras, suena una música instrumental minimalista. Su ritmo es sostenido, penetra, presiona a lo largo del tiempo.

Como señala Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo*, son, sobre todo, el uso de la luz y el sonido, los elementos que contribuyen a la creación de atmósferas, pues las sensaciones que éstos determinan son asimiladas por debajo del umbral de la percepción consciente (2017: 241). El sonido punzante de la música minimalista en *Uni-forme*, va calando en los sentidos de espectadores. Los martillazos generados en presencia

de los espectadores, y la combinación de ese sonido con los usos diversos de la luz, en la que predomina la oscuridad y la penumbra, determinan una atmósfera adecuada para que los espectadores ingresen a su inconsciente. Mediante esta atmósfera sonora y visual creada, puede generarse una apertura mayor para ingresar a recuerdos que están en zonas ocultas de los participantes.

Durante el primer momento de la acción escénica veremos a Liliana vestida de mujer, parada tras una mesa, que está alumbrada por una pequeña lámpara. Ella saca una tela roja grande, la cual extiende sobre la mesa y colocará dos cajas de tizas sobre la superficie plana. Mientras, a lo largo de ocho minutos, escuchamos diversas emisoras radiales que dan cuenta de hechos que se dieron en los años ochenta y noventa durante el conflicto armado interno en algunos puntos del Perú, observaremos y escucharemos a Liliana martillar las tizas de color blanco sobre la tela roja, logrando formar así la bandera peruana.

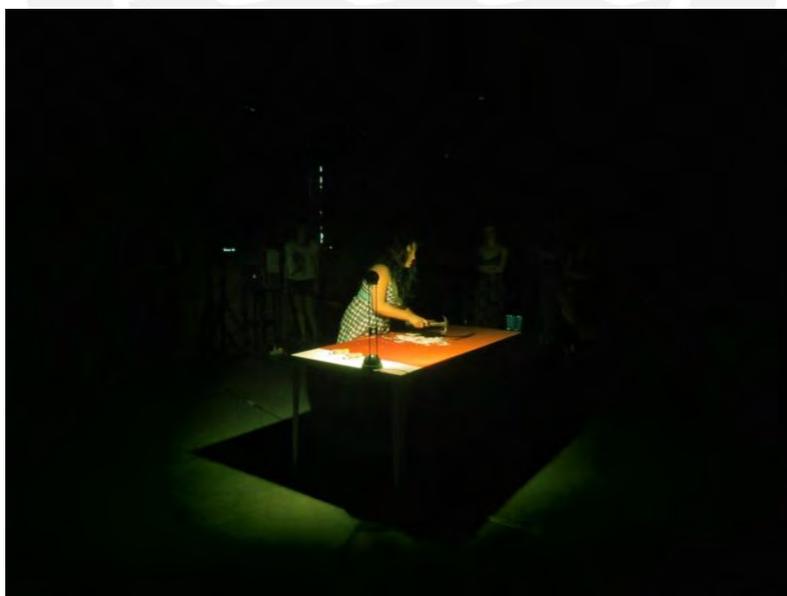


Figura 7. Liliana martilla tizas blancas sobre la mesa.

Como puede leerse en el Anexo 4, el audio que se oye está compuesto por fragmentos de emisiones realizadas ya en el siglo XXI refiriéndose a los hechos atroces vividos por los ciudadanos del Perú durante el conflicto armado interno. Hechos como la matanza en Accomarca, el coche bomba en Tarata, un reconocimiento a María Elena Moyano y su asesinato, y la violencia cometida hacia su cuerpo ya muerto se combina con boleros de los años setenta, un fragmento de telenovela mexicana que posiblemente se emitía radialmente en esa época. A su vez, este audio es oído mientras escuchamos el martillo golpeado por la artista, contra la mesa, para romper las tizas blancas. En este primer momento de la acción, veremos y escucharemos el golpe del martillo que realiza Liliana, que por momentos tapa el audio radial que escuchamos. Liliana irá utilizando mayor fuerza y energía en determinados momentos, mientras que, en otros, permite a la audiencia escuchar el audio de momentos atroces vividos en el Perú, dentro de ellos la violencia militar o de Sendero Luminoso, aplicada sobre poblaciones y territorios tanto rurales como de la capital.

Concluyo que, Liliana, al tomar el martillo e ir martillando las tizas blancas sobre la mesa, utilizando elementos simbólicos que reactivan memorias, hace uso de su poder. Observamos a una joven empoderada, quien, canaliza su rabia, haciendo este golpe fuerte hacia la mesa. De esta manera, ella rompe con el mandato de sumisión, cogiendo fuertemente el martillo y, en una imagen híbrida, dibuja o pinta simultáneamente la bandera del Perú, mientras escuchamos los golpes. La acción de tomar el martillo y golpearlo contra la mesa, cuestiona la condición de sumisión, empoderando a Liliana, para pintar una bandera.

Tras los golpes ejecutados por Liliana, escuchamos audios reveladores de hechos crueles y violentos realizados a poblaciones peruanas y, particularmente a una dirigente

peruana, María Elena Moyano. Así, la performance quiebra el silencio para poner en palabras los abusos cometidos durante la guerra.



Conclusiones

Tanto la performance *La Papa* como *Uni-forme, Ejercicio para Re/acordar* cuestionan las condiciones de *silencio, pasividad y sumisión*, a través del cuerpo, la acción desplegada y la relación establecida entre artista y espectadores.

El cuerpo de la artista en la pieza de arte acción *La Papa* es percibido como *embodied-mind*. Haciendo uso de una pollera y llevando el torso desnudo, el cuerpo cuestiona la condición de silencio, pues habla de él mismo, del cuerpo y sexualidad de la mujer, temas tabúes, a través de su presencia. Dicho cuerpo es percibido multiespacialmente a través de los oídos de los espectadores. El efecto de recibir estas palabras, mientras perciben las partes íntimas y sexuales desnudas de la artista, activa a los espectadores, los transforma a un estado de atención absoluta, integrando cuerpo y mente. Desde la acción desplegada por la artista: pelar la papa y pronunciar las palabras referidas a esta, se cuestiona las condiciones de sumisión y silencio. A través de la relación que establece la artista con la audiencia, se cuestiona la condición de pasividad: desde el empoderamiento de la artista y la ruptura del silencio, moviliza a los espectadores, volviéndolos y, volviéndose estos, participantes activos.

En *Uni-forme Ejercicio para re/acordar*, desde el cuerpo, haciendo uso del uniforme y la fotografía, la artista cuestiona la condición de sumisión. Mediante la acción desplegada por Albornoz, se cuestionan, simultáneamente, las condiciones de sumisión y silencio. Durante la acción de martillar que la artista ejecuta, se escuchan las palabras a través de los audios radiales que rompen el silencio de los hechos ocurridos en la etapa de violencia ocurrida en el país. Finalmente, la relación que establece la artista con los espectadores, cuestiona la condición de pasividad: ella quiebra este mandato ejerciendo un rol activo al hacer memoria y activar la memoria de los asistentes, al punto de que

luego éstos se movilizarán físicamente, acercándose a observar lo que queda en el espacio luego de la acción.

La acción nace del cuerpo de la artista. En *La Papa*, la artista pela papas mientras pronuncia las palabras que se refieren a la misma; en *Uni-forme*, es ella quien martilla, golpeando fuertemente la mesa, formando la bandera peruana, mientras los audios radiales pronuncian las palabras acerca de la violencia. Es la acción ejercida por el cuerpo de la artista la que cuestiona en un rango más amplio, las condiciones atribuidas a la mujer.

A partir del análisis, se encuentra un punto en común en la forma y estructura de las acciones con respecto a la relación entre artista y espectadores. Ella se encuentra espacialmente frente a los espectadores, desarrollando un uso frontal del espacio. Desde su lugar, separado de los espectadores, moviliza físicamente a éstos hacia el final de la experiencia, en *La Papa* generando que estos se acerquen y entren en contacto con ella, en *Uni-forme*, generando que se acerquen a observar los objetos.

El cuerpo de mujer de ascendencia andina, que carga con un pasado histórico de violencia, se reivindica a través de la acción, al ser percibido como sujeto-cuerpo que se empodera. El cuerpo de mujer se activa y activa a otros, habla desde ella, en el presente, mientras habla también por otros cuerpos. Esta afirmación proviene no únicamente de lo observado, si no también de la entrevista realizada a Albornoz., en la cual afirma creó la acción, incluyendo la presentación de leyendas de mujeres desaparecidas. Luego, tuvo que eliminar dicha parte ya que no se leía el objetivo de denunciar la violencia ejercida a dicha población. Sin embargo, Liliana aún expresa a través de la palabra que su papa es suya, es decir, que ella decide sobre su papa, señalando el tema de ser dueña de su cuerpo y de su vagina. La simultaneidad y oscilación creada y presentada, corporizada en el

tiempo de las acciones escénicas, la que perciben los espectadores. El cuerpo de mujer es reivindicado. El cuerpo, ella ahí, en el presente, se reivindica a sí misma y a las mujeres que están ausentes, trayéndolas al presente a través de los símbolos presentados en la vestimenta y las acciones desarrolladas.

En el caso de las acciones *La Papa* y *Uni-forme, ejercicio para Re/acordar*, es importante señalar cómo Liliana cuestiona los mandatos de género desde el momento en que coloca su cuerpo en escena. Ella, como mujer asume, posee y muestra su cuerpo, se presenta como sujeto dueño de su cuerpo, así, pone en juego la condición de sumisión. A través de sus indumentos y acciones, además de activar los sentidos de los participantes, presenta el contenido de mujeres que forman parte una población violentada. Esta unión de lo percibido por los sentidos y de los significados recibidos, esta percepción de ambos como un todo, transforman los roles de la artista y de los participantes. Los participantes se transforman de ser posibles espectadores pasivos, a participantes activos dentro de la performance.

A través del cuerpo semidesnudo, el olor y la voz, en *La Papa*, unido a los significados presentados a través de símbolos en la pollera andina, lo que significa la papa a la huancaína, el significado de papa y vagina, la acción escénica busca generar una transformación en la condición de los espectadores.

En *Uni-forme*, el cuerpo semi-desnudo, la música y el uso de la luz, unido al significado presentado a través de los símbolos patrios, como la bandera peruana o el uniforme de militar, generan también corporalidades singulares que estrecha el vínculo artista-participantes, y los efectos que son percibidos por ellos desde una totalidad cuerpo y mente.

Las barreras quebradas en ambas acciones, a través de la transformación de la subyugación de los participantes con respecto a la artista, en una relación en la que cada cuerpo en el espacio acciona, conforma una experiencia escénica que apunta a ser vivida, percibida y presentada como total, conformada por cosujetos capaces de accionar, empoderarse, movilizarse y alzar su voz.

A partir de mi observación de los archivos de video, con sidero que el cuerpo de la artista, presentado en *La Papa y Uni-forme, Ejercicio para re/acordar*, ha generado diversas sensaciones en el cuerpo y mente de los espectadores. Esto puede determinarse a partir de la observación del movimiento corporal y espacial y de las palabras o comentarios pronunciados por ellos. Si bien el quedarse inmóvil también podría haber sido un indicador de que ellos habían sido impactados por la acción, la transformación de un estado de inmovilidad al de movilidad, es una manera en que se manifiesta a través de su cuerpo, que algo ha sucedido en ellos. Así mismo, es a partir de la presencia del cuerpo y la acción de la artista, que se ha generado una transformación en las relaciones de la activista y los espectadores. Ello se ve reflejado en la movilización que ha habido de todos los cuerpos dentro del espacio y en el acercamiento corporal entre ellos.

Bibliografía

ALBORNOZ, Liliana

2012 *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*. [Proyecto final del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual] Madrid: Matadero de Madrid. Fecha de realización: Junio del 2012. Consulta: 10 de abril del 2020.

<http://lilianaalbornoz.weebly.com/uni---forme.html>

2011 *La papa*. [Instalación performática]. Lima: elgalpon.espacio Fecha de realización: Julio, 2011. Consulta: 20 de abril del 2020.

<http://lilianaalbornoz.weebly.com/la-papa.html>

ALCÁZAR, Josefina

2008 “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”. En ARAUJO, Kathya y PRIETO, Mercedes (editoras.). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, pp. 331 – 350.

BARRIOS, Olga

2010 *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Caracas/Madrid: Editorial Fundamentos

BAJTÍN, Mijail

1989 *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

BOSCH, Esperanza y Victoria A. FERRER

2013 *Nuevo modelo explicativo para la violencia contra las mujeres en la pareja: el modelo piramidal y el proceso de filtraje*. Barcelona: Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano.

BOURDIEU, Pierre

1999 *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUTLER, Judith

2007 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidó.

CÁNEPA, Gísela y María Eugenia ULFE (Eds.)

2006 *Mirando la esfera pública desde la cultura el Perú*. Lima: CONCYTEC.

CASTAÑEDA, Marina

2002 *El machismo invisible: un enfoque interpersonal*. México D.F.: Este país.

REJTMAN, Cecilia

Cecilia Rejtman / Mik'umik'u [página de Facebook]. Consulta: 10 de abril de 2020.

<https://www.facebook.com/Cecilia-Rejtman-Mikumiku-370438939680223/>

COLLAZOS, Diana

2013 *Nadie me quita lo bailado*. [Intervención en espacios públicos] Lima. Fecha de realización: 18 de enero de 2013. Consulta: 30 de marzo de 2020.

<https://www.dianadafcollazos.com/blank-gzq17>

DE BEAUVOIR, Simone

1949 *El segundo sexo*. s/l: s/e. Consulta: 30 de marzo de 2020.

https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf

DIÉGUEZ, Ileana

2014 *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

2014 “Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte”. En *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.

ECOS LATINOS

2013 *Llega obra teatral peruana La Rebelión de las Polleras a Buenos Aires*. [videograbación] Buenos Aires. Consulta: 30 de Marzo de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=5VXxzN5Ljvc>

EntreNos

2019 *EntreNos 7_ Micaela Tavara, Colectiva Trenzar*. [videograbación] Tantaka TV. Consulta: 20 de abril de 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=qX1mGaXT2zs>

FISCHER-LICHTE, Erika

2017 *Estética de lo performativo*. 3ra Ed. Madrid: Abada editores

FORTE, Jeanie

1988 “Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism”. *Theatre Journal* Vol. 40, No. 2, pp. 217-235

IDENTIDADES PERUANAS

2014 *Qarla Quispe. La rebelión de las polleras peruanas*. [videograbación] Consulta: 20 de abril de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=mDDVz-bDOUA>

KARLAF

2019 “Micaela Távora y las mujeres peruanas: vaginas, polleras y disparidad.” *ARTS ET INNOVATIONS EN AMÉRIQUE LATINE. Des éditions cartoneras à la cyberculture*. Consulta: 4 de abril de 2020.

<https://blogs.univ-tlse2.fr/arts-innovation-amerique-latine/2019/03/13/micaela-tavara-y-las-mujeres-peruanas-vaginas-polleras-y-disparidad/>

LAGARDE, Marcela

2005 *Para mis socias de la vida. Claves feministas para el poderío y la autonomía de las Mujeres*. Managua: Puntos de encuentro.

1999 *Acerca del amor: las dependencias afectivas*. Valencia: Associació Dones Joves P.V.

1998 “Identidad de género y derechos humanos. La construcción de las humanas”. En: PAPADIMITRIOU, Greta (Coord.). *Educación para la paz y los derechos humanos. Distintas miradas*. México: Asociación Mexicana para las Naciones Unidas. A.C. Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Perro sin Mecate.

MOLINA, María Ángela

1997 “Ana Mendieta: La artista como criminal.” *Revista de Cultura Latinoamericana*. Guaraguao, Año 2, nro. 4, pp. 113-115

PATIÑO, Maria Claudia

2017 “Historia de la papa a la huancaína: conoce lo que hay detrás de esta receta” *Redbus* Consulta: 20 de julio del 2020

<https://blog.redbus.pe/gastronomia/historia-y-receta-papa-a-la-huancaina/>

PICAZO, Gloria

1993 *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.

PRIETO, Antonio

1997 “Identidades incorporadas: el manejo del estigma en el performance art de Luis Alfaro.” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 26, nro. 2, pp. 72-83.

RAVENTÓS-PONS, Esther

2011 “El cuerpo en performance: Algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa.” *Letras Femeninas*, vol. 37, nro. 1, pp. 15 – 30.

RIZK, Beatriz

2000 *El arte del performance y la subversión en las reglas del juego en el discurso de la mujer*. Kansas: The Center of Latin American Studies and Caribbean Studies, The University of Kansas.

ROBLES, Leticia

2019 “Poner el cuerpo: Performance, derechos sexuales y reproductivos, feminismos transnacionales.” *Dramateatro Revista Digital* Consulta: 10 febrero de 2020.

<http://dramateatro.com/?p=63>

RUBIO, Miguel

2006 *El cuerpo ausente*. Lima: Yuyachkani.

2005 “Material de trabajo” *Taller de Producción Teatral 2*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2001 *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

SANCHO, Lidón

2015 “La investigación sobre la construcción sociológica, educacional y de género del mundo actual a través de la obra de Regina José Galindo”. *Dossiers feministes*, Valencia, nro. 19, pp. 135 – 147.

SCHECHNER, Richard

2000 *Performance..* Buenos Aires: Centro Cultural Rojas.

STRIFF, Erin

1997 “Bodies of evidence: Feminist performance art.” *Critical Survey*, vol 9, nro 1, pp. 1-18.

TARAZONA, Emilio

2005 *Accionismo en el Perú (1965 - 2000) Rastros y fuentes para una primera Cronología*. Lima: Galería ICPNA San Miguel.

TAYLOR, D. y M. FUENTES (editoras)

2011 *Estudios avanzados de Performance*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica

WARR, T. y A. JONES (editoras)

2011 *El cuerpo de la artista*. Londres: Phaydon Press Limited.

Anexo 1: Primera Conversación con Liliana Albornoz. 18 de setiembre 2019

Carolina: entrevistadora.

Liliana: entrevistada.

Carolina: Como estudiante de la PUCP, tus raíces, ¿cómo se origina esta necesidad para ti de relacionarte de esa manera con el público?

Liliana: Además hemos crecido juntas. Y has sido parte de esas preguntas cuando se originaban. ¿Te acuerdas de “yo quiero ser”? Eran provocaciones antes que me reconociera feminista. Era tan orgánico con lo performativo.

Carolina: ¿De dónde es tu mamá y de dónde es tu papá?

Liliana: Mi mamá, de Arequipa, de Tingo. Mi papá de Lima, de la Sierra, de un pueblo llamado Caujul, que está por Oyón.

Carolina: Sé que no debe ser fácil mirar una época difícil, como cuando se fue tu papá

Liliana: Bueno, definitivamente su partida, el que no esté con nosotres, ha sido al mismo tiempo otra forma de reencontrarme con él. Sigo trabajando mi relación con él, desde otro lado.

Anexo 2: Entrevista a Liliana Albornoz. Realizada en octubre de 2019.

Parte 1. Introducción a ambas performances

Carolina: ¿Cómo se origina tu interés por performance art? ¿Hay algún momento o evento que determina el camino que irás tomando?

Liliana: Estudié artes escénicas en la PUCP y, siendo estudiante, entraba en conflicto sobre otras formas de expresar una idea o la palabra. Sentía que los personajes teatrales (lugar donde me encontraba) estaban encasillados en una estructura, y yo buscaba salir de esa forma.

En un momento, siendo estudiantes, nos tocó Miguel Rubio como profesor de facultad. Y ahí fue que tuve un primer acercamiento a la performance art. Nos propuso otra forma de contar algo. Algo nuestro, desde una honestidad y verdad que luego pudiera ser traducida en una acción. Y a la par, pensar quién la contaba. Yo encontré un momento de verdad real: hablar desde la muerte, y cómo ella se acercaba a mí (a mi familia). Era una despedida. El cuadro: una mujer bebiendo champagne frente a una ventana. Al fondo, el mar. En medio del proyecto, mi papa falleció. La despedida del “te estoy despidiendo”, te estoy diciendo adiós, se transformó en el adiós para siempre. Fue muy intenso. No abandoné el tema.

Fue después de este trabajo que me empecé a cuestionar e investigar, otras formas de decir lo que quiero decir, desde un nivel muy simbólico, desde la piel, la interacción con el público, el riesgo, quebrar la cuarta pared. La verdad. El pulso. El aquí y ahora.

Parte 2. *La Papa*

Carolina: ¿Cómo y cuándo nace tu trabajo de La Papa?

Liliana: Por el 2010, empezó el boom de la gastronomía peruana, y la comida tradicional se volvió famosa. Los productos también, entre ellos la papa. La papa se hizo tan famosa que hasta le hicieron un museo. Se hablaba de las dos mil variedades de papas y la riqueza de nuestras tierras. Yo decidí tomar la papa para llevarnos a pensar en las mujeres, y la violencia que vivimos. Hacer la papa fue un acto de protesta. Hablar de ella, exponerla. Colocarla en un lugar vulnerable y al mismo tiempo de poder.

Fue durante el proyecto “Ejercicios de belleza” donde empiezo a investigar, y luego ya toma su lugar propio generándose una instala-acción.

Carolina: ¿En qué lugares han presentado La Papa?

Liliana:

1. Experimento performativo del colectivo Cuaderno de Anatomía Cuerpos y Violencias, dentro del Encuentro Internacional: Memorias y Re / Presentaciones en la Escena Latinoamericana Contemporánea. 2011
2. APPUF Lima 2014. Feria de Arte Alternativo. Nnm Studio. 2014
3. I Festival de Performance Lima014 (FLIMP1). Casa Pausa. 2014
4. Ciclo de presentaciones de Liliana Albornoz en elgalpon.espacio 2015

Carolina: ¿Qué cambios ha habido en la performance La papa? En elementos plásticos, vestuario, desnudo, semidesnudo, forma en donde se coloca la performer (por ejemplo: al centro, al frente, a un costado de los “observadores”). ¿Piensas que varía eso tu relación con los demás?

Liliana: La estructura se ha mantenido. Al inicio ella ya estaba en “el altar” donde solo era una mesa con papas sobre ella. Luego se modificó, se realizó una estructura (una mesa) llena de papas desde el suelo hasta la mesa. Como un puesto de papas, como una

montaña. Los carteles de las papas que estaban al inicio variaron. La primera vez tenía leyendas de mujeres desaparecidas. Luego se omitió esa información pues no se terminaba de leer (entender).

Ella ya no está sentada. Está el altar: las papas, la mesa, el banco, la falda, la luz negra. Ella llega caminando. Va desnuda, en tacos, los labios rojos y lleva un cuchillo en la mano. Ella atraviesa el espacio y mira a todas y todos. Se dirige hasta el altar. Se coloca la falda y se sienta sobre el banco. Hinca una papa y la empieza a pelar.

La relación con el público ha sido siempre similar. Se acercan, comen de las papas que se les ofrece. La untan con ají. Comen hasta saciarse.

Carolina: ¿Buscas generar algo en quienes la presencian? ¿Qué?

Liliana: El momento que identifiqué como el más interesante es cuando invito al público a que coma de mi papa. Es en ese momento que se invita al público a comer las papas y untar el ají de mi vagina es el más intenso. Esa relación tan cercana y vulnerable. La acción de acercar sus manos a mi vagina como un acto de juego, de tomar. Genero y provoqué la objetualización del cuerpo de una mujer. No sé si ahora reconociendo el lugar que ocupa la mujer en nuestra sociedad sucedería igual. Quizá sí, quizá no.

Carolina: ¿Te llevas algo luego hacer esa experiencia o performance? ¿Qué recuerdas acerca de eso? Quizás tienes algunos momentos que más recuerdes (reacciones del público, cantidad de personas, lo que se produjo en el lugar).

Liliana: Sí. Me llevo mucho. Recuerdo cada acción, cada espacio y cada reacción. Usualmente recuerdo la voz de asombro (cuando se devela la vagina) y luego las risas. Las risas compartidas de poder comer sabrosas papas desde la vagina de una amiga/conocida/desconocida/artista/mujer/cuerpo objeto/ vagina. Hacerla es un

aprendizaje. Es un momento de vulnerabilidad, de entrega, de verdad. Salir de allí te cambia el cuerpo. Me empodera.

Parte 3. *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*

Carolina: ¿Por qué elegiste ese título?

Liliana: La palabra uniforme estaba frente a mis ojos. El elemento que me acompañó y me sigue acompañando en este trabajo fue el uniforme de mi padre. Su pantalón, su chaqueta y su gorra. Uniforme también contiene la palabra de: una – forma. Una forma de ser, de crecer, de construirnos. Una forma de pensar, de recordar. Por eso la rompo sin transformarla.

El subtítulo: ejercicios para re/acordar es porque todo el proceso de generar este proyecto fue a través de ejercicios que me fui inventando y/o fueron apareciendo. Escribir cartas, proyectar imágenes, hacer líneas del tiempo, levantamiento de memorias sensibles, etc. Eran diversos ejercicios que buscaban generar recuerdos.

Carolina: ¿Cómo y cuándo nace tu trabajo *Uni-forme, ejercicio para Re/acordar*?

Liliana: Empieza por el 2009 con el taller de Violeta Luna, llevo por primera vez el uniforme de mi padre y empiezo a investigar la relación de una mujer en el uniforme militar, enmarcándolo en el conflicto armado interno. Al mismo tiempo no soy cualquier mujer, sino la hija de un alto militar que trabajó durante la época de conflicto.

Por el 2011 me voy a hacer una maestría en Madrid, y dentro del programa del mismo, en el laboratorio de Los Torreznos, donde la finalidad era presentar un trabajo final desde la performance, decido explorar y desarrollar este tema, esta relación con mi padre y el uniforme que traía conmigo. Allí se termina de configurar el proyecto.

Carolina: ¿En qué lugares han presentado *Uni-forme, Ejercicio para Re/acordar*?

Liliana:

1. Como final del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual. Matadero de Madrid. España. 2012.
2. En elgalpon.espacio 2013
3. I Festival de la Imagen Perdida. Lugar de la Memoria. 2015
4. Ciclo de presentaciones de Liliana Albornoz en elgalpon.espacio. 2015
5. 3er Encuentro de Artes Vivas en Oaxaca. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO)

Carolina: ¿Qué cambios ha habido en la performance *Uni-forme*? En elementos plásticos, vestuario, desnudo, semidesnudo, forma en donde se coloca la performer (por ejemplo: al centro, al frente, a un costado de los “observadores”). ¿Piensas que varía eso tu relación (performer) con los demás?

Liliana: Este trabajo se ha mantenido tal cual como empezó. Las únicas veces que ha variado ha dependido de los espacios que me ha tocado habitar.

Carolina: ¿Buscas generar algo en quienes la presencian? ¿Qué?

Liliana: Recordar. Invitar a mirarse tras sus pasos.

Carolina: ¿Te llevas algo luego hacer esa experiencia o performance? ¿Qué recuerdas acerca de eso? Quizás tienes algunos momentos que más recuerdes (reacciones del público, cantidad de personas, lo que se produjo en el lugar).

Liliana: Tengo varios recuerdos. Intensos e importantes. La primera vez que la presenté, casualmente, por coincidencias de la vida estaba mi madre presente. Yo no le había

contado nada del proyecto, pero sí sabía que algo tenía que ver mi padre. Fue muy intenso. Revelador. Fue un encuentro familiar. El público se conmovió mucho.

Esa vez que la presenté en España y luego en México, fue muy potente reconocernos en los recuerdos, y que las historias de violencia militar a todos no ha tocado vivirlas. Reconocernos sin fronteras, en este caso desde el dolor, es potente.

Cuando acaba la presentación los materiales se quedan como si fueran instalaciones, como si fuera un museo. El público tiende a acercarse, mirar los restos. Mirar las fotos, oler la naftalina.



Anexo 3: Segunda conversación con Liliana Albornoz.

Esta conversación fue elaborada a partir de las necesidades que surgieron en la investigación, luego de haber tenido una primera conversación y haber realizado la primera entrevista. Noviembre 2019

- ¿Has presentado *La Papa* o *Uni-forme*, o algún fragmento de ellas, en la calle o siempre los has hecho en espacio cerrado?

Liliana: *La Papa* y *Uni-forme* las he presentado en espacio cerrado.

- ¿Qué te hizo elegir una pollera andina para *La Papa*? Porque muchas veces usas falda, vestido de mujer de ciudad.

Liliana: La pollera ha adquirido nuevos significados. Una vez hice la acción con la pollera en Asturias... en espacio abierto. En el campo. Y era un recorrido. También en tetas. La gente me siguió por el camino de Santiago de Compostela. Y luego hice una videoperformance que se llama Hecho en Perú donde uso la pollera, en tetas y cargo un saco de papas. Se reinventan los símbolos o resignifican.

La falda huanca, si bien al inicio tenía que ver con una estética, también tenía significado por la zona de Huancayo... que es de donde viene mi familia paterna... con esa falda hay una danza sobre la cosecha de la papa. Mi familia paterna es familia campesina. He allí la relación y el afecto. Esa danza, es terrenal, zapateo... la tierra, la papa.

Anexo 4: Audio transcrito de *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*

A continuación, se presentará una reconstrucción de los textos emitidos en el audio proyectado en el primer momento de la performance *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*. Algunas partes de las palabras no se pueden oír en la performance, es por ello que el siguiente texto mostrará la mayor parte del audio, aunque no es el registro completo.

“Radio la inolvidable, tus mejores recuerdos”. Sirenas de policía, lamentos, sonidos de calle, caos. Música andina, guitarra. Palabras de una mujer reportera: “Entre el 14 de agosto y 30 de setiembre de 1985, comuneros del distrito de Accomarca fueron asesinados cruelmente por tropas del ejército. El primer día, sesenta y nueve peruanos, entre ancianos, mujeres y niños, fueron acribillados y quemados en manos de la compañía LINCE de Huamanga.” Fragmento de bolero. Voz masculina: “Y cuando el jefe de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, sentenciado...” Se escucha una manifestación colectiva, arengas. Voz de periodista: “Bomberos, comuneros, campesinos nativos y también, por cierto, a dirigentes vecinales y barriales como María Elena Moyano. Este 15 de febrero se cumplen 20 años de su asesinato. La dirigente social de Villa el Salvador fue asesinada por Sendero luminoso, su cuerpo despedazado, con una carga de dinamita que pusieron sobre ella una vez ya sin vida. Esto es, la *madre coraje*, la inmortal, María Elena Moyano.” Voz de mujer: “Era bastante normal pasar por la calle y de repente encontrar un muerto y seguir nuestro camino.” Música de programa concurso. Voces de telenovela mexicana. Voz masculina: “El 16 de julio de 1992 se dio uno de los atentados más sangrientos de nuestra historia. Dos coches bomba llenos de dinamita estallaron en la calle Tarata de Miraflores. La explosión acabó con la vida de veinticinco personas, hirió a doscientas y redujo a escombros a ciento ochentatré casas. Lima vivía en medio del horror de la guerra. Dos días después del atentado mirafloresino, un grupo de

encapuchados se trasladó a la Universidad Enrique Guzmán Valle, La Cantuta), allí se detuvieron a nueve estudiantes y a un profesor. Los llevaron a un club de tiro en Huachipa y los asesinaron. Luego calcinaron sus cuerpos y los enterraron. A los estudiantes y al profesor, el servicio de inteligencia del ejército los indicó, sin pruebas, como los responsables del atentado en Tarata.”



Anexo 5: Textos escritos proyectados en la acción *Uni-forme Ejercicio para Re/acordar*

El contenido ha sido extraído de la observación del video <https://vimeo.com/73536630>

(2013)

Sobre la pared se va proyectado letras blancas sobre fondo negro, mientras la música instrumental suena como fondo durante todo el momento. Las frases aparecen, luego desaparecen para que entre la siguiente:

El proceso de recordar... La persistencia en la memoria. Persistir. Recordar. No olvidar. Permitirse viajar al pasado. Emocional. Sanador. Cuestionador. Negador. Enfermo. Persistir. Volver a recordar. Una y otra vez recurrentemente. ¿Hasta qué momento?... ¿Hasta un momento determinado? Recordar. Olvidar. Ejercicio de la memoria. Ejercicio de la cabeza. Ejercicio del corazón. Ejercicio mío. Estoy olvidando tu rostro. Estoy olvidando tu voz. ¿Cuál es tu edad? ¿Cuándo es tu cumpleaños? El tiempo pasa y los recuerdos también. No quiero sentir como si me hubieran lavado el cerebro. No quiero sentir que me han vaciado el corazón. Te estoy olvidando, y al mismo tiempo, me olvido de mí, de los míos... El dolor de la ausencia.

Anexo 6: Entrevistas a performers

1. Entrevista a Cecilia Rejtman

A) ¿A qué marchas has asistido que han tenido como temática o propósito la lucha contra la violencia femenina o la lucha por los derechos de la mujer? (Una o más marchas)

Día internacional de la No violencia contra las mujeres, Día Internacional de la mujer, Día internacional de la Lucha del VIH. Desde el 2008 un cálculo de 40 marchas aproximadamente.

Nombre de la marcha o convocatoria / Año / Provincia y distrito (de inicio):

Canto a la vida 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 del Colectivo Canto a la vida por el 8 de marzo. Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. Lima-Perú. / Marcha Internacional de las Putas en parque Washington. Lima-Perú-2013. / Déjala Decidir, colectivos de mujeres por el aborto legal, Plaza San Martín. Lima-Perú - 2011, 2012, 2014, 2015. /Día internacional de Lucha contra el VIH en Plaza San Martín. Lima-Perú-2013, 2014. / Marcha Contra Keiko, organizada por el Colectivo Dignidad, Plaza San Martín. Lima-Perú-2011, 2015, 2016. / Ni una Menos 2016, 2017 organizado por el colectivo Ni una Menos de Perú, en Plaza San Martín. Lima-Perú-2016, 2017. / No al Indulto, organizada por diversxs ciudadanxs peruanxs y latinoamericanxs en el Arco de la Dignidad y en el Monumento a los 43. Ciudad de México-México-2018. / Un billón de Pie, organizado por Las Rosas Rojas y diferentes colectivos, en marzo. Ciudad de México-2018. / Marcha internacional de Mujeres por el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo. Ciudad de México - México- 2018. / La Caravana de Juárez, organizada Colectivos y familiares de las mujeres de Juárez, en el monumento a Benito Juárez el 23 de abril. Ciudad de México-México-2018. / "2074 y Muchas Más" - 2015, 2016, 2018. Colectivo 2074 y Muchas más. Plaza San Martín. Lima - Perú. / "Marcha Internacional

de Mujeres 8M", colectivas feministas de Ayacucho. 8 de marzo del 2020. Plaza de Armas de Ayacucho - Perú.

B) ¿Qué performances o acciones observaste en dichas manifestaciones? (Una o más acciones)

Performance de colectivas independientes como el de Aboliciónistas del Perú. 2074 y muchas más.

Ana Correa de Yuyachkani y un grupo de jóvenes. / Colectivo 25N, diferentes acciones que se realizaban durante el recorrido. / "Breve descripción de acción que se realizó/ Quién la realizó (colectivo o performer). / 2074 y muchas más. COLECTIVO 2074 Y MUCHAS MÁS. Performance de memoria y resistencia por las esterilizaciones forzadas. Las mujeres usan úteros con el número de aproximados de casos de mujeres esterilizadas, se usa el color rojo como símbolo de dolor, sangre, desgarró. En ésta última versión 2018 se realizó con una secuencia de coreografía teatralizada para hacer incidencia en la lucha y búsqueda de justicia, también se usó el grito como símbolo y elemento catártico para liberar botar y expresar la furia colectiva de las mujeres que buscan justicia.

C. ¿Qué acciones performáticas has realizado en favor del reconocimiento de derechos de la mujer? (una o más acciones)

Nombre de la acción/ año de realización/ provincia en que se realizó:

Miedo" -performance por el 25N como parte del colectivo 25N-2010, junto a Ana Villafana artista plástica. Co creación. / Decir" -Performance de GatoAraña Colectivo Escénico con mi compañero de colectivo Christian Villegas, Co-creación. En Estado Manuel Bonilla. Lima-Perú-2010. / Relaciones" -Performance, visibilizando las relaciones lesbianas, creada para el colectivo Purita Carne. Dirección y creación Cecilia

Rejtman. En Plaza San Martín. Lima-Perú-2013. / "Latidos" - performance para visibilizar el feminicidio, creado para el colectivo Purita Carne. Dirección y creación Cecilia Rejtman. En Plaza San Martín. Lima-Perú - 2013.

/ "MISES Violencia: Lo que no se nombra no existe" , performance para visibilizar los 7 tipos de violencia contra las mujeres, creando "Miss esterilizaciones forzadas" . Dirección y Creación a grupo de activistas Cecilia Rejtman. Creado para el colectivo Purita Carne. Lima-Perú-2014. / "2074 y Muchas Más" - 2015, 2016, 2018. Colectivo 2074 y Muchas más. Plaza San Martín. Lima - Perú. / "Mujer Resistencia", visibilizando la violencia sexual contra las mujeres. Ciudad de México-México - 2018. Dirección y creación de Cecilia Rejtman. / "Mi Voz no se apagará", visibilizando los feminicidios en Ciudad de Juárez, en homenaje a las mujeres de Juárez y a la resistencia de sus familias. Dirección y creación Cecilia Rejtman. Ciudad de México-México-2018. / "El Peso de Nuestras Muertas", creada por el Día Internacional contra las violencias hacia la mujer, visibilizando los feminicidios. Recorrido duracional. Dirigida y creada por Cecilia Rejtman. Lima-Perú - 2018, 2019. /DECIR-2010-Lima-Perú. / Relaciones-2013-Lima-Perú. / Latidos-2013-Lima-Perú. / Miss esterilizaciones forzadas-2014-Lima-Perú. / Pertubadoras melancolias-2013, 2014. / Im-perdibles-2015, 2016. / Mujer Resistencia-2018-Ciudad de México - México. / Mi voz no se apagará - 2018-Ciudad de México - México. / El Peso de Nuestras Muertas - 2018,2019-Lima-Perú.

D. ¿Qué acciones performáticas en favor del reconocimiento de derechos de la mujer peruana, has presenciado? (fuera de las ya mencionadas)

Nombre de la acción/ año de realización/ provincia en que se realizó:

"Gritos", performance para el Festival Nosotras estamos en la Calle. 2013. CCEspaña y Parque Washington. Lima-Perú. / "La Respuesta Ausente", performance para el Festival

Nosotras estamos en la Calle. 2014. Parque Neptuno-Centro Histórico de Lima-Perú. / "El paso de las ausentes", el 5 de Abril, memoria sobre años de corrupción de Alberto Fujimori. 2014, 2015. Plaza San Martín. / Dignificadas, por el Día internacional de los derechos humanos, 10 de diciembre, 2014, 2015, Poder judicial. Lima-Perú. / "Ríos de Sangre" performance por nuestrxs desaparecidxs. Con la Colectiva Hysterix en el Averno. 2014. Centro histórico de Lima-Perú. / "Mapa de memoria" por la lucha de memoria y dignidad, recordando la CVR. 2015, Villa María del Triunfo-Parque de Huaycan. Lima-Perú. / "Y dónde están las zorras", con la colectiva Las Insurgentes. 2016-Lima-Perú. / "Decodificación de la Palabra Patria", 2016, en Trujillo. Lima-Perú. / "Dulce sangrar", sobre el aborto. Seminario de Cuerpo Intervenido 2015, 2016. Pontificia universidad Católica del Perú. Lima-Perú. / "Coexistencia", danza performance con Christian Villegas, con GatoAraña Colectivo Escénico. 2014-Universidad de Lima. Lima-Perú. / "Territorios Frágiles", con GatoAraña Colectivo Escénico, junto a Christian Villegas. 2017. Casa de la Cultura de Cuzco. Cusco-Perú. / "Tiempos De Luna". Performance con Esmeralda Pérez Tamiz por el Día Internacional de la Mujer. Parque Hundido- Ciudad de México. 11 de Marzo del 2018. / "Cargando a nuestras muertas". 7 de marzo. 2020 Ayacucho-Perú.

2. Entrevista a Sheillah Gutierrez

A) ¿A qué marchas has asistido que han tenido como temática o propósito la lucha contra la violencia femenina o la lucha por los derechos de la mujer? (Una o más marchas)

Nombre de la marcha o convocatoria / Año / Provincia y distrito (de inicio):

A las del 08 de marzo en Lima. La última ha sido la que se hizo el 07 de marzo del 2020 que partió de Jesús María al Centro de Lima.

B) ¿Qué performances o acciones observaste en dichas manifestaciones? (Una o más acciones)

Breve descripción de acción que se realizó/ Quién la realizó (colectivo o performer)

- Mujeres que llevaban falda rojas e iban bailando al ritmo de una banda de música folclórica, en donde cantaban y bailaban, con arengas.
- Un colectivo musical femenino que tocaban batucada y apoyaban a musicalizar las arengas del público.

C. ¿Qué acciones performáticas has realizado en favor del reconocimiento de derechos de la mujer? (una o más acciones)

Nombre de la acción/ año de realización/ provincia en que se realizó:

- En la creación de una obra performática que se llama MALA, en mayo y en octubre del 2019. La primera presentación fue un trabajo en proceso en el distrito de Miraflores.
La segunda vez, fue la presentación de la obra completa en una de las Salas del Teatro Municipal en el Centro de Lima.
-Kapital 2.5 es una obra que aborda el tema de la violencia contra la mukeres a través de la historia que cuentan 3 presidiarias. Esto se llevó acabo en marzo/ abril y en octubre/noviembre del 2019.