

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



**“Mi madre la maga”: La defensa escénica ante el testimonio doméstico en  
“Criadero”, obra de teatro testimonial de Mariana de Althaus**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
ESTUDIOS CULTURALES QUE PRESENTA**

**Alejandra Guerra Morales**

**Dirigido por:**

Víctor Miguel Vich Florez

Mayo, 2021

## Resumen

En esta tesis realizaré un análisis sobre la obra de teatro testimonial “Criadero” escrita y dirigida por Mariana de Althaus. En esta pieza, la directora y dramaturga quiso explorar el mundo privado doméstico femenino a través de los testimonios de dos actrices y una música que revelan sus recuerdos de crianza y de qué formas estos incidieron en sus propias experiencias de maternidad. Quiero explorar cuáles fueron los elementos que lograron trascender la literalidad de los testimonios basados en experiencias íntimas sobre la maternidad y la crianza, y por qué motivo se generó dicha complicidad con un espectro bastante amplio de espectadores tanto en la ciudad de Lima, como en las provincias del Perú y otros países latinoamericanos. Para abordar este análisis, me enfocaré en los distintos lenguajes escénicos que fueron empleados para la construcción de los testimonios y de qué forma estos lograron profundizar la mirada sobre las historias personales e íntimas del universo femenino de la crianza desarrolladas en la obra “Criadero”. Quiero sostener que en esta pieza teatral el testimonio no se reduce al discurso, sino que el discurso está constituido y potenciado por el lenguaje escénico. Voy a sostener, además, que la danza y la performance física, las canciones, el uso de los objetos personales y el humor, son elementos decisivos que terminan por politizar el testimonio doméstico y fueron fundamentales para lograr la fuerza estética de la obra.

Palabras clave: Lenguaje físico, distanciamiento, performativo, cadena de herencia

## **Abstract**

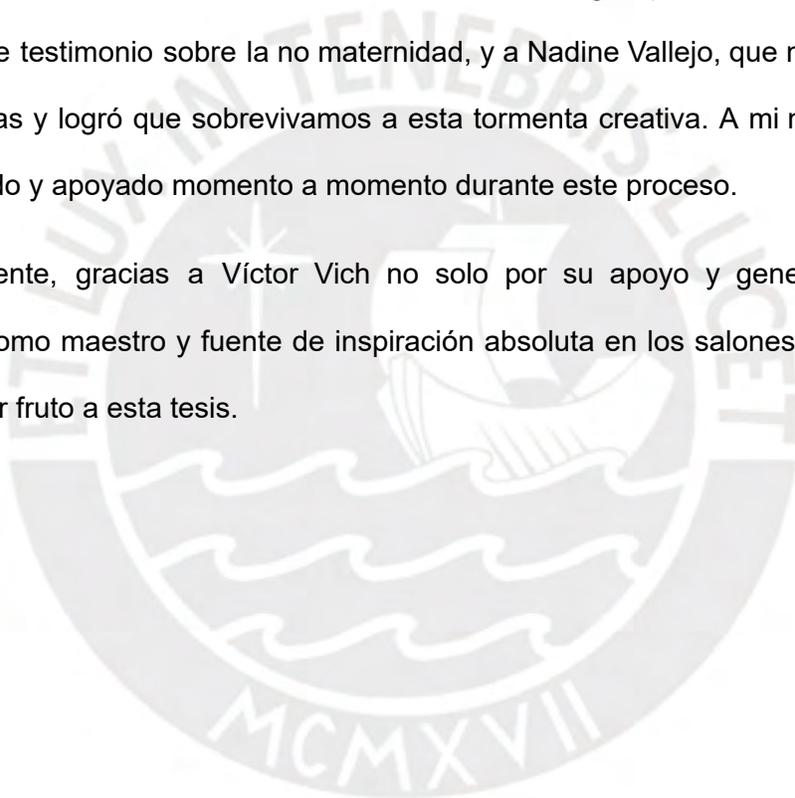
In this thesis I will analyze the testimonial play "Criadero" written and directed by Mariana de Althaus. In this play, the director and playwright wanted to explore the private female domestic world through the testimonies of two actresses and a musician who reveal their memories of their own parenting and how these influenced their own experiences of motherhood. I want to explore what were the elements that managed to transcend the literalness of testimonies based on intimate experiences of motherhood and parenting, and why such complicity was generated with a fairly broad spectrum of viewers both in the city of Lima, and in the provinces and other Latin American countries. To approach this analysis, I will focus on the different scenic languages that were used for the construction of the testimonies and how they managed to deepen the gaze on personal and intimate stories of the female universe of parenting. I want to sustain that in this work the testimony is not reduced to discourse, but that the discourse is constituted and enhanced by the scenic language. I will also sustain that the dance and physical performance, the songs, the use of personal objects and humor, are decisive elements that end up politicizing the domestic testimony and were fundamental to achieve the aesthetic strength of the play.

Keywords: Physical language, distancing, performative, chain of inheritance.

## **Agradecimientos**

Gracias a las mujeres que están plasmadas en esta tesis, desde adentro de la pieza y desde afuera: principalmente, a Mariana de Althaus por lanzarse al abismo cuando nada se había dicho sobre los testimonios acerca de la maternidad de la clase media en el Perú. Gracias a Lita Baluarte por la valentía creativa, a Sandra Requena por equilibrarnos y traer tanto humor a la obra, a Denise Arregui que se unió más adelante con su valiente testimonio sobre la no maternidad, y a Nadine Vallejo, que nos ha cuidado siempre a todas y logró que sobrevivamos a esta tormenta creativa. A mi madre, que me ha acompañado y apoyado momento a momento durante este proceso.

Finalmente, gracias a Víctor Vich no solo por su apoyo y generosidad como asesor, sino como maestro y fuente de inspiración absoluta en los salones de clases que ayudaron a dar fruto a esta tesis.



## ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	8
<b>1. Capítulo 1: El cuerpo de la madre: Partos y lactancias.....</b>	<b>17</b>
1.1 Intervención sobre el cuerpo de la madre y el objeto “carne” como agente de resignificación.....	17
1.2 La resignificación del objeto para politizar un discurso.....	28
1.3 La danza y el uso del humor para desarmar discursos sobre el cuerpo de la madre “para otros”.....	36
1.4 El baile de la salsa para satirizar la imagen de la madre todopoderosa.....	42
1.5 El objeto “tacitas” para representar el fracaso de cumplir con la función materna dentro de lo social.....	47
1.6 La madre incompleta que entrega lo que no tiene.....	49
<b>Capítulo 2: Herencia Materna.....</b>	<b>56</b>
2.1 “Mi madre me cantaba esta canción”.....	56
2.2 La composición escénica como componente narrativo que resalta la intimidad.....	60
2.3 Heredar es nutrirse de lo que la madre se nutrió.....	62
2.4 La madre de las carencias.....	64

2.5 La canción como traspaso de ideología.....	67
2.6 La diferencia de la herencia de acuerdo con el género.....	70
2.7 El legado del padre.....	73
2.8 Mi abuela me decía: “Un plátano alimenta más que un bistec”.....	79
2.9 La huella paterna desde el objeto.....	85
2.10 Habitar el cuerpo de la madre.....	88
2.11 Cadena de herencia.....	91
<b>Capítulo 3: Dentro de la Pieza.....</b>	<b>94</b>
3.1 La defensa escénica ante el testimonio traumático.....	94
3.2 Yo puedo”: La evidencia de la fisura.....	100
3.3 Escenificando el testimonio: hablar desde el cuerpo.....	103
3.4 El objeto “silla de ruedas”: minusvalía para cumplir con el rol paterno .....	110
3.5 El texto como un componente físico que revela lo subtextual.....	112
3.6 El objeto como testimonio de resiliencia.....	118
3.7 El humor a través del clown como herramienta para revertir el testimonio doloroso.....	122

CONCLUSIONES.....	132
Nota Final.....	136
Referencias Bibliográficas.....	137



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotografía de la escena “Procedimiento de una cesárea” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	23
Figura 2: Fotografía de la escena “Procedimiento de una cesárea 2” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	23
Figura 3: Fotografía de la escena “Lactancia de Lita” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	38
Figura 4: Fotografía de la escena “Mi madre me cantaba esa canción” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	59
Figura 5: Fotografía de la escena “El legado de las abuelas” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	82
Figura 6: Fotografía de la escena “El legado de las abuelas 2” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	83
Figura 7: Fotografía de la escena “Habitar el cuerpo de mi madre” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	89
Figura 8: Fotografía de la escena “Yo puedo” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	107
Figura 9: Fotografía de la escena “Yo puedo 2” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	108
Figura 10: Fotografía de la escena “La huida de los placeres” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	116
Figura 11: Fotografía de la escena “Resiliencia” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	119
Figura 12: Fotografía de la escena “Alejandra como clown” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).....	123

## Introducción

Mariana de Althaus es una dramaturga y directora peruana egresada de la Facultad de Letras y ciencias humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Muchas de sus obras de teatro, especialmente las escritas en los últimos años, giran en torno al eje de la maternidad, un tema que de Althaus considera poco explorado y abordado de manera compleja en la dramaturgia peruana.

Luego de leer “Nueve Lunas” de Gabriela Wiener, Mariana encontró en la narrativa del libro una explosividad que abordaba el embarazo, los desafíos de la maternidad y la relación entre madre e hijas de manera cruda, brutal y única (2018: 9). Es así como luego de introducir el tema en muchas de sus obras de ficción, de Althaus decide explorarlo desde el teatro testimonial. Hasta el momento, ella solo había visto piezas testimoniales que hablaban sobre lo social y lo político, y quiso entrar en algo más doméstico, más oculto y menos prestigioso como la maternidad (2018: 10). La obra testimonial “Criadero” es una respuesta a esta inquietud de la dramaturga de suplir ese déficit en la dramaturgia local y la posibilidad de explorarlo esta vez a partir de los recursos que ofrece el dispositivo del teatro documental, convirtiéndose de Althaus así, en una de las pioneras del teatro de autoficción<sup>1</sup> y testimonial en el Perú. El teatro testimonial es un género relativamente nuevo que proviene del teatro documental y se centra en los testimonios de un individuo o de un grupo de individuos (Fernández 2012: 147). Su objetivo principal es el de establecer un vínculo entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo para

---

<sup>1</sup> El teatro documental es un género teatral que inicia en Europa después de la Segunda Guerra Mundial como una herramienta para mostrar los acontecimientos que tuvieron lugar en ese período (Fernández 2012: 148). Los principales recursos que emplea son los documentos tales como fotografías, grabaciones orales, cartas o videos (Fernández 2012: 148). Por otro lado, el teatro de autoficción es definido como un género en el que se prioriza la búsqueda introspectiva que se expresa a través de las experiencias personales a partir de las cuales se construye un relato ficticio (Casas 2018: 71). Esta forma de relatar una historia está unida a otros procesos de hibridación discursiva como la convergencia de diversos géneros, la inclusión de nuevos soportes y medios, y la diversificación de las formas de representación y de autorepresentación (Casas 2018: 71).

cultivar en los espectadores y espectadoras la intención de cambio social a partir del entretenimiento (Fernández 2012:147).

Esta obra se estrena en noviembre de 2011 en Lima, bajo la producción del Centro Cultural PUCP (CCPUCP). En la pieza participaron la actriz Lita Baluarte, la cantante y música Sandra Requena, y yo misma. La obra empezó con una temporada corta de martes y miércoles y, a raíz de la gran acogida que tuvo con el público, se extendió de jueves a lunes con la sala llena y funciones vendidas con anticipación para cada temporada. “Criadero” se montó a lo largo de 3 años y participó en dos festivales internacionales; dentro del marco de la FILBO en Bogotá, Colombia y en el Festival Mirada en Santos, Brasil.

Esta pieza, más que una obra de teatro, se convirtió en un acontecimiento escénico que estuvo en la cartelera local durante varias temporadas a través de los años. Sostengo que el resultado del éxito que tuvo “Criadero” se dio gracias a la forma de abordar dichos testimonios a partir de la construcción escénica que logró universalizar un discurso considerado hasta entonces “femenino”, y por ende politizarlo al colocarlo en una plataforma de visibilidad. Dado que las tres actrices y la directora somos mujeres que pertenecen a la clase media limeña y, desde nuestra subjetividad, sentíamos que nuestras historias no comprendían problemáticas sociopolíticas complejas, ni hechos anclados en eventos históricos relevantes que legitimen las mismas, considerábamos que el desarrollo de una obra construida sobre el testimonio personal implicaría un gran reto.

La obra llevó al público a compenetrarse de manera tal que muchos regresaban a verla repetidas veces sintiendo la necesidad de compartir sus propios recuerdos de crianza. Volvían con sus hermanos, padres e hijos, convirtiendo de esta manera a “Criadero” en un potente espacio de comunión entre el público, la directora y las testimoniadas.

En el primer capítulo me enfocaré en la intervención del cuerpo de la madre por parte de los mandatos impuestos desde las diversas instituciones médicas. Por un lado, exploraré el uso del objeto en la composición escénica como agente de resignificación para problematizar la normalización de las cesáreas en las clínicas privadas. Por otro lado, realizaré un análisis sobre cómo nuevamente el uso del objeto acompañado del humor y el baile, sirven para evidenciar la forma en que ciertos mandatos sociales avalados por autoridades médicas, ejercen presión sobre la importancia de prolongar el período de la lactancia a toda costa por más duro y doloroso que este sea para muchas madres.

En el segundo capítulo haré una exploración sobre la herencia materna. En este caso, me apoyaré en dos elementos centrales dentro de la composición escénica para evocar el legado de la herencia: el primero es la canción cantada por la madre y cómo esta, al proyectar un deseo de nombrar, dota de identidad al hijo. El segundo es el uso del objeto como elemento de representación, pero también de legado. También analizaré de qué manera los objetos de pertenencia “hablan” al convertirse en portadores de identidad de nuestras abuelas y madres. Para entender mejor la herencia materna, analizaré ciertos textos de “Padre Nuestro”, obra testimonial sobre la crianza desde voces masculinas que de Althaus escribió luego de “Criadero”. El realizar un análisis comparativo entre ciertos testimonios de ambas obras me fue útil para resaltar aún más las características particulares de la herencia con relación al vínculo materno.

El tercer capítulo tiene por objetivo teorizar mi propia participación como actriz y creadora de la obra. A partir de mi experiencia de formación actoral en la Universidad de Carnegie Mellon en Pittsburgh, Pensilvania y en la Escuela de Jaques Lecoq en París, Francia, he trabajado de manera continua en obras teatrales y me he desempeñado como docente de actuación desde mi retorno al Perú. Después de haber trabajado juntas en una

obra de teatro de ficción, de Althaus me convoca para ser parte de la construcción de esta obra testimonial. Este apartado se centra en la defensa escénica ante el testimonio traumático, por ello me apoyaré en el uso del trabajo físico, tanto desde el cuerpo como en la “fiscalización” del uso del lenguaje, y en el uso del humor a través de la máscara del clown, como herramientas de distanciamiento para atravesar el testimonio doloroso.

En suma, a partir del apoyo constante en los elementos escénicos mencionados, intento resaltar de qué formas se logró trascender el testimonio puramente oral en el caso de tres mujeres de clase media cuyas historias normalmente se consideraban relevantes dentro de espacios privados-como podrían ser la terapia personal o los libros de autoayuda-, para convertirse, no en una pieza discursiva sobre “mujeres”, sino en una obra donde la gran mayoría de espectadores que acudieron a las salas pudieron verse reflejados<sup>2</sup>. La mirada del ensayista y psicoanalista Massimo Recalcati sobre el legado materno ha sido fundamental para el desarrollo de esta tesis. Recalcati ha hecho un trabajo exhaustivo sobre la herencia tanto materna como paterna. Al deconstruir los conceptos preconcebidos sobre la madre dentro de lo social, Recalcati muestra la multiplicidad de roles que juega esta desde su propia experiencia, y de qué forma esta mirada se traspasa al hijo al proyectar sus propios deseos sobre él (2018: 44). Esa voluntad de la madre de legar sus anhelos al hijo y de dotarlo de identidad, está plasmada en su propia experiencia como hija. Esta cadena de ser criado a criar, ya sea desde la capacidad o la incapacidad de cumplir con el rol materno, es un eje central que atraviesa toda la obra.

---

<sup>2</sup> Desde mi sensibilidad y experiencia como actriz, no recuerdo ninguna otra obra en la que haya participado donde inmediatamente después del final de la función, noche tras noche, todo el público de una sala llena- muchos de ellos quebrados en llanto-, se pusieran de pie y aplaudieran por un período prolongado de tiempo. Varios de los espectadores nos esperaban a la salida del teatro para agradecer la forma en la que estos testimonios los llevaban a recuerdos muy particulares de sus propias historias de crianza.

Recalcati resume la temática de la obra en esta cita de su libro “Las manos de la madre”:

En primer lugar, toda madre responde no al niño real sino a lo que de ella misma ve proyectarse fantasmáticamente en su hijo. Si al mirar a su madre el niño se ve a sí mismo en la mirada del Otro- se ve como la madre lo ve: - Digno de ser amado o no-, cuando una madre mira a su hijo deposita inconscientemente en él gran parte de su propia historia de hija. Es decir, si para el niño ser digno de amor depende de la mirada positiva y amorosa de la madre, para una madre la posibilidad de amar a un hijo puede depender de cómo ha integrado en sí misma su propia experiencia de la maternidad y en particular, sus vínculos con su madre (Recalcati 2018: 44).

Esta pieza explora justamente cómo, a través de esta cadena de crianza, desde abuelas a madres, traspasamos a nuestros hijos la forma en la que hemos incorporado nuestra propia experiencia de crianza desde el legado materno. Cuando el rostro de la madre no nos devuelve una mirada sobre la cual reconocemos la vida, cuando esa vida no se siente deseada por el deseo del “Otro”, entonces no se siente querida y se marchita; se cae al vacío como la imagen de las manos de la “Madre de Turín” de la que habla Recalcati, que sostiene literalmente a su hijo para que este no se caiga del balcón. Ese rostro no es solo el rostro de la madre sino el primer rostro del mundo, el rostro del mundo custodiado en el rostro de la madre (2018: 40).

La obra empieza con una secuencia de danza en sombra donde los latidos de la madre y los del bebé dentro de su cuerpo se confunden. Lita y yo jugamos constantemente con la dualidad; una es la madre de la otra y luego se intercambian los roles. Finalmente, las dos nos miramos unidas por brazos entrelazados, empujándonos en direcciones opuestas, así como las manos del hijo sostenido por la madre que evoca

Recalcati; esas manos que desean mantenerse unidas y que finalmente se desprenden atraídas por una fuerza mayor.

La Canción “I’ll be your mirror” del álbum *The Velvet Underground and Nico* del grupo The Velvet Underground, utilizada en “Criadero” en dos ocasiones, promete ser ese soporte para la hija. La testimoniante Sandra Requena le cantaba a su barriga: “I’ll be your mirror, reflect what you are, in case you don’t know. When you think the night has seen your mind, that inside you’re twisted and unkind, let me stand to show that you are blind, please put down your hands, cause I see you, I’ll be your mirror”<sup>3</sup> (*The Velvet Underground* 1967).

Nuevamente pensando en Recalcati, esta canción se presenta como un anhelo de ser ese espejo que refleja el deseo del Otro sobre uno; la voluntad de ser tus ojos para que en ellos puedas ver el yo visto por la madre; la mirada de la madre como una promesa de totalidad. La canción regresa al final de la obra a la par que se proyectan las diversas fotos de las vidas de las testimoniadas; el espejo aquí cumple una doble función, mostrándose al público y cerrando el círculo. Las historias de las testimoniadas son también las suyas; por ello, bajo un estado de profunda identificación con el tejido de testimonios, cada función terminaba con un público conmovido.

Regresando al tema central de esta tesis y para entender mejor de qué forma los elementos escénicos mencionados inicialmente ayudaron a potenciar el discurso oral, fue fundamental analizar el texto de la versión impresa de la obra. El libro contiene las dos piezas testimoniales, “Criadero” y “Padre Nuestro”<sup>4</sup>. Durante toda la tesis, he realizado un

---

<sup>3</sup> Traducción en castellano: “Seré tu espejo, reflejaré lo que eres, en caso no lo sepas. Cuando pienses que la noche ha visto tu mente, que por dentro eres retorcido y poco amable, déjame mostrarte que estás ciego, por favor baja las manos, porque yo te veo, seré tu espejo” (*The Velvet Underground* 1967).

<sup>4</sup> Versión impresa de las dos obras de teatro testimonial de Mariana de Althaus; una desde la experiencia femenina y otra desde la masculina (de Althaus 2018: 105).

análisis de las escenas creadas con relación al texto escrito para ver de qué forma este pone en evidencia la dificultad de representar la dimensión del testimonio sin su traspaso a la composición escénica. En el caso de “Criadero”, el texto es mucho menor que el de “Padre Nuestro”, lo cual hace visible cuánto de la obra está “escrita” desde el cuerpo, el uso del objeto, el humor y la canción.

Solo se puede entender a profundidad la experiencia de la crianza desde esta cadena de maternidad si analizamos y ponemos de contrapunto la experiencia paterna y para ello fue necesario acudir a los textos “Las manos de la madre” y “El complejo de Telémaco”, escritos por Recalcati. En este segundo escrito el autor, citando a Eugenio Scalfari, llama la atención sobre la ausencia del padre en nuestra sociedad donde la autoridad simbólica paterna ha perdido peso y se ha eclipsado (2014: 11). Es así como se hace evidente en ambas piezas teatrales esta “evaporación del padre” que señala el autor (2014: 11). La diferencia es que en el caso femenino se acudió a evocar los testimonios desde el hecho actoral muchas veces “performativo” y, en el caso de los hombres, se necesitó que el testimonio esté mucho más presente desde la oralidad, una característica poco común en el hombre que, en este caso, puede potenciar el testimonio y generar otra lectura para el espectador.

Siendo entonces “Criadero” un texto dramático donde muchos de los monólogos escritos no capturan la dimensión testimonial, fue necesario analizar los testimonios desde los componentes escénicos que atraviesan todo el montaje para entender la trascendencia del discurso doméstico femenino. Esa imposibilidad de “decir” se simbolizó muchas veces en dicha composición y, para profundizar en cómo estas escenas fueron creadas, me he basado en el análisis de las categorías teatrales de Patrice Pavis (2016)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Categorías como: teatro posmoderno, efecto teatral, performance (Pavis 2016: 44).

y en mi propia experiencia personal como alumna de la escuela de Jaques Lecoq, cuya pedagogía está centrada en la escritura del cuerpo y su interrelación con el espacio.

El uso de las fotografías del montaje me ha servido para que el lector pueda poner en contexto algunas de las descripciones de las escenas analizadas y para entender, por medio del aporte visual, algunos conceptos estéticos de la obra así como para identificar el juego actoral de las testimoniadas. Asimismo, en función de este análisis, he utilizado fuentes bibliográficas de diversas pensadoras feministas como Simone de Beauvoir, Teresa de Lauretis, Luce Irigaray, Marta Lamas, Marta Torres y Maria Emma Mannarelli, para profundizar en el rol que ejerce la hegemonía patriarcal sobre el cuerpo de la mujer y, por ende, sobre el cuerpo de la madre. La perspectiva de Michel Foucault sobre la perversión del poder hegemónico infiltrado en los “dispositivos de sexualidad” (2016: 92), me sirvió para sustentar de qué manera se normalizan estas intervenciones invasivas sobre el cuerpo de la mujer bajo intereses personales por parte de las diversas instituciones médicas, tanto privadas como estatales. Para profundizar el análisis sobre el testimonio traumático me apoyé en el trabajo de Igor Caruso (1997) sobre la fenomenología de la separación amorosa para algunos de los testimonios duros sobre la separación en el tercer capítulo. Ha sido importante también consultar ciertas fuentes bibliográficas que tratan el tema de memoria y testimonio como algunos textos de Elizabeth Jelin, Víctor Vich y Gino Luque, para comparar las memorias colectivas ancladas en contextos históricos con los testimonios de la obra que, a través de una narrativa íntima, son colocados dentro estos contextos de la historia a partir del uso de los datos, las imágenes proyectadas en la pantalla y los objetos de pertenencia de las testimoniadas. Asimismo, para cerrar esta tesis he recurrido a las teorías de crítica del arte de Jaques Rancière para pensar de qué forma en “Criadero” se puede, a partir de la propuesta escénica, politizar lo concebido y categorizado como no politizable, y a la vez,

complejizar la relación espectador/ejecutante al rechazar la relación binaria entre mirar y actuar. Este binarismo reduce el rol del espectador a lo que Rancière en “El espectador emancipado” denomina como “visible”, es decir, como parte de la configuración de dominación y sometimiento, a diferencia del de “interpretar el mundo”, que denota una manera de transformarlo y de volver a configurarlo (2013: 199). Bajo esta mirada, podemos entender mejor que nuestras propias intuiciones, guiadas por la dramaturga y directora para la construcción escénica de la obra, solo se pueden revelar y validar bajo la mirada activa del espectador.

A partir de esta tesis, he podido analizar de qué forma las propuestas de composición escénica empleadas por parte de la dramaturga y las testimoniadas, se basaron en su momento, muchas veces, en la intuición. Es muy probable que dicha intuición esté anclada en ciertos conocimientos aplicados a nuestra praxis teatral pero, en mi caso, al realizar este análisis, la relación con mi objeto de estudio se ha visto transformada de testigo a investigadora. Esta distancia bajo mi rol de analista me permite profundizar también de qué forma se generó esta complicidad tan fuerte entre espectador y ejecutante, y cómo el rol de este último fue también el de aprender de qué forma los apoyos de ese mundo externo del público sirvieron para complejizar y reivindicar nuestro mundo interno a partir de nuestros testimonios. Como señala Rancière, el arte, como el teatro, exige espectadores tan activos como los intérpretes que “traten de inventar su propia traducción para apropiarse de la historia por sí mismos y crear a partir de esta su propia historia. Una comunidad emancipada es en realidad una comunidad de narradores y traductores” (Rancière 2013: 207). Es así como en “Criadero” todas las dudas y miedos sobre la relevancia de nuestro discurso y nuestra búsqueda de encontrar un lenguaje que pueda trascender a la oralidad, se vieron reivindicadas bajo esa mirada del traductor/espectador.

## Capítulo 1: El cuerpo de la madre: Partos y lactancias

### 1.1 Intervención sobre el cuerpo de la madre y el objeto “carne” como agente de resignificación

¿De qué manera hemos sido criados y cómo eso repercute en nuestras formas de criar? Si bien la función materna la pueden cumplir diversas personas, el rol de la madre desde ambos lados-hija y madre, y madre e hija-, es el eje temático de “Criadero”. En este capítulo exploraremos el cuerpo de la madre.

En una conferencia en Quebec, Luce Irigaray ahonda en el matricidio cultural de la madre: la madre/mujer como receptora de proyecciones de fantasmas, de una ambivalencia y locura que no le pertenece, de la palabra no escuchada de la mujer. Esta relación con la madre sigue siendo una sombra en nuestra cultura: “¿Qué ha sido de la relación imaginaria y simbólica con la madre, qué ha sido de esta mujer más allá de su papel social y material de reproductora de criaturas, de nodriza, de reproductora de fuerza de trabajo?” (1980: 36).

Estas preguntas estaban presentes de manera inconsciente durante el período de construcción de la pieza. Existía un tremendo reparo a traer a un escenario el tema de la maternidad puramente bajo nuestros testimonios, una maternidad no avalada por la dramaturgia de ficción, porque todo esto implicaría darle importancia a lo considerado banal. Estos miedos eran claramente miedos producidos socialmente, ya instaurados en nosotras. Era necesario trascender el rol de mujer reproductora y entrar en la complejidad y la relevancia social del rol materno a partir del tratamiento escénico. Es aquí donde el trabajo con los objetos fue fundamental para entrar en el campo de lo simbólico y para revelar lo que no se pone en relieve: el cuerpo de la madre durante el parto y la lactancia.

Los objetos utilizados en la obra cumplen una importante función narrativa para los testimonios. Cada objeto: un sombrero, una foto o un video proyectado, un lápiz labial, un libro, o bien un vestido de novia, documenta y sintetiza un recuerdo y, por ende, un sentido en la historia. Somos definidos no solo por lo que decimos, sino por lo que poseemos: el objeto en la sociedad contemporánea, como sostiene Ian Woodward, juega un rol fundamental en lo social como fijador de la identidad personal. Este representa al sujeto en su ausencia, habla en su nombre simplemente al ser reconocido como objeto de pertenencia y acredita performance e identidad (2007: 137). Entonces, si la vida de los sujetos nunca está desligada de los objetos, se puede entender cómo en ciertos momentos de la obra estos “hablan”; se convierten en protagónicos, permiten al testimoniante callar o desligarse del apego emocional del recuerdo para simbolizarlo en el objeto.

El objetivo de la directora era que quienes salgan tocados por la historia del testimonio sean los testigos de la obra, no las testimoniadas.<sup>6</sup> Es ahí donde se puede lograr un mayor estado de concientización e incidencia sobre el hecho narrado porque el estado emotivo no se ve representado en una actriz que se quiebra en el recuerdo, sino que se vuelve una “servidora” a través de su propia historia de acontecimientos que comprenden mucho más que la historia misma, y en muchos casos, el objeto es capaz de lograr esa trascendencia.

En la escena “Procedimiento de una cesárea”, Sandra Requena narra un texto médico sobre los pasos que se realizan durante la cesárea. La testimoniante Lita Baluarte se coloca unos guantes y procede a cortar y luego a suturar un pedazo de carne de res. Detrás de la testimoniante, se proyecta la foto de su cesárea real. Ella empieza a representar el procedimiento mientras este es narrado:

---

<sup>6</sup> El uso del desapego emocional y distanciamiento de lo literal simbolizado en lo escénico es una herramienta implementada muchas veces en el teatro testimonial.

Después de recibir anestesia local o general, te amarran los brazos. Te colocan un catéter en la vejiga y te ponen una tela que separa tu cabeza de tu cuerpo en forma de telón para que no te impresione ver al equipo quirúrgico trabajando. El cirujano realiza un corte abdominal sobre tu piel. Luego corta la grasa subcutánea, luego corta el peritoneo parietal. Luego corta el útero y, por último, corta el saco amniótico que encierra al bebé. El cirujano saca al neonato de la placenta y sutura todas las capas de tejidos cortados (de Althaus 2018: 54).

El dato estadístico proyectado al final de la escena cita la Organización Mundial de Salud (OMS): “La OMS estima que la tasa de cesáreas en los países desarrollados está entre el 10% y 15%. En el Perú, el 50% de partos que se atienden en establecimientos privados de salud son cesáreas. La tasa sube a 70% si las parturientas cuentan con un seguro privado de salud. Cada año más de 13,000 mujeres sufren una cesárea injustificada en clínicas privadas” (de Althaus 2018: 54). En un estudio más reciente del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), se menciona que: “El nacimiento por cesárea, que se estima debe situarse entre 5,0% y 15,0% de todos los nacimientos como solución final a complicaciones del embarazo y parto, continúa aumentando en el Perú. En el año 2018, la proporción de nacimientos por cesárea fue de 34,5%. El área urbana (41,0%) presenta mayor porcentaje que el área rural, sin embargo, en comparación con el año 1996, el área rural pasó de 2,5% a 15,7%” (INEI 2018: 190).

Del mismo modo, según una declaración escrita por la OMS en el año 2015: “La cesárea es una de las operaciones quirúrgicas más frecuentes del mundo, con tasas que siguen subiendo, en particular en los países de ingresos medios y altos. Aunque puede salvar vidas, la cesárea a menudo se realiza sin necesidad médica, poniendo a las mujeres y a sus bebés en riesgo de problemas de salud a corto y a largo plazo” (OMS 2015: 1). De esta manera, a través de las siguientes fuentes, podemos corroborar que los

datos señalados por la autora en el texto escrito que, además, fueron empleados en la puesta en escena, parten de un estudio científico y estadístico previo.

El tratar de anclar los testimonios en un contexto histórico y sociopolítico, además de contrastarlos con datos tangibles, es un recurso transversal en la obra. Para reconocer las pequeñas historias personales desde el imaginario colectivo, es necesario colocarlas en una línea histórica. El hecho de que una testimoniante haya sido gestada durante el gobierno del general Velasco Alvarado en el que el 5 de febrero de 1975, durante la huelga de policías en el centro de Lima, “mi madre se agarraba la panza para correr, se oían disparos de todos lados” (de Althaus 2018: 40), determina también un embarazo vivido bajo un contexto histórico determinado que condiciona a la madre y al feto. El empleo de los sucesos históricos y políticos del país, ancla el testimonio privado a fenómenos y contextos sociales. Elizabeth Jelin, citando a Maurice Halwachs, habla sobre cómo abordar lo social en los procesos de memoria, ya que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente (2001: 172). Estos marcos son portadores de representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva. (Jelin 2001: 172).

En esta escena, Lita Baluarte representa físicamente la ejecución de su cesárea, esta vez ocupando el lugar del cirujano; como veremos constantemente en la obra, la testimoniante interviene en el recuerdo y reconstruye los hechos; en este caso, ella se convierte en la ejecutante de su propia cesárea. El uso de la carne como objeto de representación de su cuerpo ocupa un lugar protagónico en la escena<sup>7</sup>. Lita levanta el pedazo de carne y lo muestra al público antes de realizar el acto; este código de mostrar el objeto es una constante en la obra. La testimoniante muestra el objeto antes de

---

<sup>7</sup> El uso de los objetos en escena están divididos entre aquellos de pertenencia y aquellos que cumplen la función de representar.

utilizarlo como para “dar cuenta” de los hechos que se narrarán, y luego ella u otra actriz usan el micrófono para narrar el testimonio.

¿Por qué utilizar el micrófono cuando las testimoniadas pueden perfectamente proyectar la voz? Este es un objeto que se usa para ser oído cuando hay un grupo muy grande de gente, o en espacios amplios donde la voz no llega. Las testimoniadas necesitan narrar sus historias más allá de las fronteras físicas del espacio contenido en el teatro, como si le hablasen no solo al público sino a la sociedad desde donde se sienten observadas y desde donde son producidas. El micrófono amplifica el volumen de la voz; es como si la narradora del discurso personal se volviese portadora también de un discurso social. Además, puede convertirse en un objeto que da cuenta de este “ser producido”. Del mismo modo, es empleado como una herramienta para generar un distanciamiento. Este término, comprendido desde la práctica actoral e introducido por Bertolt Brecht, alude a los mecanismos representativos que son utilizados por el actor o la actriz para denotar que está representando un personaje (López Barreda 2018: 4). Según Brecht, quien denominaba este término como “extrañación”: “Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño” (Brecht 1963: 38).

Pensando en Michel Foucault, si el sujeto siempre está ligado a los intereses hegemónicos de diferentes procesos históricos, sometidos a una cadena de relaciones de saber y poder más complejas y perversas de lo que evidencian ser (2016: 16-17), las prácticas médicas por parte de las instituciones privadas de salud-en este caso las cesáreas prescindibles -, dan cuenta de ello. Para mostrar este lado normalizado de la aplicación programada de cesáreas en las clínicas privadas, es necesario nuevamente que la testimoniada esté desligada de la emoción durante la ejecución del corte de la carne. La muestra del objeto suspendido unos segundos antes de ser empleado y el uso

del micrófono para la lectura del texto médico, le dan un carácter de formalidad al testimonio generando así el distanciamiento necesario para que el objeto hable; como si estuviese diciendo “mi cuerpo es un pedazo de carne que se usa como le sea más conveniente al cuerpo médico”.

La composición de todos estos elementos ejecutados de forma simultánea en la escena, junto con la foto del evento real proyectado en la pantalla, generan incomodidad y risas nerviosas en el público. El texto sobre el procedimiento en este contexto adquiere una dimensión brutal; la testigoante no puede sentir ni ver su cuerpo separado de ella por una tela, no puede controlar sus brazos ni su orina. El cirujano corta varias capas de piel hasta llegar al útero y extraer al hijo. La testigoante corta la carne, la vuelve a cortar cada vez más hondo, miembros del público gritan o se ríen de nervios; luego, ella cose la carne y se la pega al cuerpo. En ese momento, aparece la estadística como agente que sustenta y ancla el evento personal a un acontecimiento social. Al cuerpo de la mujer no se le permite parir normalmente porque para el cuerpo médico- relacionado al cuerpo del hombre- no le es conveniente a nivel práctico y económico.



**Figura 1:** Fotografía de la escena “Procedimiento de una cesárea” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).



**Figura 2:** Fotografía de la escena “Procedimiento de una cesárea 2” (Fuente: Archivo privado CCPUCP).

Jorge Lossio, Ruth Iguñiz-Romero y Pilar Robledo (2018) han realizado una vasta recopilación sobre la historia de los discursos científicos a favor de la medicalización en el Perú en su texto titulado “Por el bien de la nación: discursos científicos en favor de la medicalización del parto en el Perú, 1900-1940”. Aquí, hacen una reflexión sobre cambios claves del proceso de medicalización y profesionalización del parto que empezaron después de la Guerra del Pacífico, empujada por los médicos en el Perú (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 944). Estos cambios contribuyeron a que el cuerpo médico se posicionara como portador de conocimiento técnico y autoridad en temas sanitarios políticos y morales, creando una relación mucho más estrecha con el Estado y logrando un mayor control sobre procesos de embarazo y parto (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 944). Los autores señalan que:

Dentro de esta lógica de debilidad de la mujer urbana y su vulnerabilidad durante el embarazo y parto se empiezan a usar con más frecuencia, aunque aún con reticencia, procedimientos como la cesárea. Según Ricardo Moloche (1908), la primera cesárea se practicó en el Perú en el año de 1866, en la Maternidad de Lima. En 1900 se efectuó una segunda cesárea, a manos de Alberto Barton en el Hospital de Santa Ana. A partir de entonces empezaría a crecer el número de cesáreas, pero de forma limitada. Tal es el caso que en 1924 se registraron 24 cesáreas abdominales y en 1935, treinta cesáreas fueron registradas en la Maternidad de Lima. Fue en los 1930s que el número empezó a crecer significativamente (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 951).

Aquí podemos observar cómo en el Perú a lo largo del siglo XX sucedieron una serie de cambios en las prácticas alrededor del parto (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 951). Inicialmente, fue asumido como un hecho natural que podía ser atendido en casa acompañado de una partera, pero luego, desde la aparición del cuerpo médico con el aporte del uso de la tecnología utilizada en una clínica u hospital, la experiencia de dar a luz cambió radicalmente (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 945). Estos cambios

transformaron la forma de concebir el parto. La “medicalización” de este último cambió la manera en la que las mujeres se relacionaban con sus formas de parir desde diversas circunstancias, mediante prácticas de conocimiento compartido socialmente, hasta llegar a una suerte de “patologización” del parto que requería soluciones médicas (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 948).

Estos desarrollos de nuevas tecnologías médicas para responder frente a la necesidad de una cesárea, contribuyen de manera significativa a cómo se configuraron las relaciones jerárquicas y de poder entre los médicos, los obstetras, las parteras y las mujeres (Lossio, Iguñiz y Robledo 2018: 956). En ese sentido y bajo esta mirada histórica, resulta más fácil entender cómo, a medida que el tiempo ha ido avanzando de la mano con la tecnología y los intereses por parte del cuerpo médico, las cesáreas sistematizadas-especialmente en centros privados de salud -fueron incrementando.

Muchas pensadoras feministas, comenzando por Simone de Beauvoir, hablan sobre el cuerpo de la mujer como un espacio desde donde el patriarcado puede ejercer el control; un cuerpo que no decide sino sobre el cual se decide (2000: 17). Una de las grandes contribuciones del feminismo ha sido colocar el cuerpo en la agenda política (de Beauvoir 2000: 17), y en ese sentido, podríamos cuestionarnos: ¿de qué manera el cuerpo sexuado se relaciona con la construcción social de la identidad? La búsqueda del feminismo ha sido la de romper con los mandatos represivos impuestos por el hombre a partir de la diferencia entre los cuerpos femeninos y masculinos (Lamas 2011: 34). Desde entonces han ido en aumento las reflexiones teóricas y las investigaciones empíricas sobre el cuerpo como *locus* de procesos sociales (Lamas 2011: 52). Es importante, desde esta reflexión, colocar el cuerpo de la mujer en la agenda política, y nunca dejar de considerar que el componente binario hombre/mujer genera una simbolización que repercute en todos los aspectos de la vida (de Lauretis 1991: 37). En ese sentido, resulta

inevitable entender que un proceso no natural y que debería ser excepcional como es el de la cesárea, se convierta casi en un hecho protocolar y normalizado por la mujer que cuenta con un seguro privado de salud.

Simone de Beauvoir (2000) señala que, si pensamos en esa fragmentación del sujeto de la que habla Sigmund Freud entre lo pulsional y lo restringido socialmente por la cultura, también en el concepto a partir de la libido de una sexualidad masculina activa y una femenina pasiva, se coloca a la mujer en un rol pasivo no solo dentro de lo sexual, sino también como despojada de su propio deseo en el marco social (de Beauvoir 2000: 19). Únicamente cuando el cuerpo de la mujer- y más específicamente hablando-, el útero de la mujer, es representado como un pedazo de carne que debe ser cortada en varias capas para sacar al hijo sin que esta pueda presenciar el acto, solo en ese momento, el público cae en cuenta de que a la madre se le ha quitado el derecho de parir a su hijo. Si profundizamos nuevamente pensando en Foucault, a la madre no solo se le ha quitado el derecho de parir, sino el deseo sobre su parto.

Una cesárea debe ser -y muchas veces es-, un procedimiento de salvación del hijo o de la madre. Justamente porque lo debe ser, por estar médicamente inscrito y avalado bajo el prestigio de dicha institución, es que se vuelve tan fácil normalizar su sistematización y es ahí donde se encuentra la perversión de la que habla Foucault (2016: 90). La normalización de la cesárea erradica el deseo del parto natural en la madre, es decir, sin ser dueña de su deseo, esta acepta la mayoría de las veces, sin cuestionamiento, este procedimiento. Ese saber producido que se encuentra en el centro mismo del todo actúa entonces como un espejo, genera una verdad creada que invisibiliza la capacidad de reconocer su carácter antagónico (Foucault 2016: 90), creando así el discurso que señala que “lo más normal, seguro y práctico”, es realizarse una cesárea.

En ambos casos, desde el anhelo del parto natural o desde la normalización de la cesárea, hay una intervención en el cuerpo de la mujer para capitalizar sobre el mismo, y esto resulta en un despojo de su capacidad de elección o de reconocimiento de su propio deseo. Visto de cierta forma, las mujeres resultan despojadas de la capacidad de “parir” a pesar de estar pariendo; es decir “yo no puedo usar mi cuerpo, mi fuerza, mi voluntad para extraer a mi hijo de mi propio cuerpo”.

La carne, en este caso, no es un objeto personal sino uno de representación. La carne inerte cae pesada sobre la mesa sin vida: necesita ser manipulada, cortada y vuelta a colocar representando ese despojamiento de la capacidad de accionar de la mujer sobre su cuerpo. Cabe mencionar que, para enfatizar lo implicado en esta escena aún más, Mariana coloca mi testimonio sobre mi parto inmediatamente después de la escena de la cesárea donde, envuelta en una manta de plumas, abrigada y protegida, yo narro mi experiencia de parto natural dentro de un contexto de cierta tranquilidad en Montreal, Canadá.<sup>8</sup>

Podría decirse que el testimonio de Lita sobre su cesárea no es solamente un testimonio de los hechos, sino una intervención sobre ellos. Nuevamente, el objeto “carne” se vuelve el detonador dentro de la composición estética de la escena. Gino Luque hace referencia al uso-en este caso de las fotografías-, en la obra testimonial “1980/2000 El tiempo que heredé” para hablar sobre la intervención en el recuerdo.

Estas en el contexto del espectáculo, son objetos que conectan la memoria de dos generaciones. Y, en la medida en que su significado no está cerrado, son materiales para ser interpretados a la vez que piezas que pueden encadenarse en una narrativa mayor. Sin embargo, más allá de que puedan convertirse en campos de batalla entre diferentes

---

<sup>8</sup> Sobre la base de los testimonios, la dramaturga crea una dramaturgia de estructura aristotélica; elabora un tejido en la manera de hilar las escenas, lo cual aporta a darle peso a los significados detrás del texto hablado.

memorias, en el montaje, crean una oportunidad para los actores para intervenir en el pasado (Luque 2014: 116).<sup>9</sup>

Aquí hay una referencia al objeto como dispositivo de memoria y sobre cómo los testimoniantes intervienen en la fotografía. En este caso, ellos dibujan sobre ella, trazan nuevas líneas y por lo tanto, reescriben su historia. De la misma forma, la testimoniante en la escena de “Criadero” interviene sobre el pasado personal con el objeto “carne” de dos formas; cambia el significado “carne de res” a “carne de mi cuerpo”, y luego interviene literalmente cortándolo en tres capas y cosiéndolo a su cuerpo.

La testimoniante tuvo tres hijas y tres cesáreas, y buscó en esta escena dar cuenta de la violencia de esta triple intervención sobre su cuerpo. La escenificación de la cesárea llevó a muchas mujeres a volver al recuerdo de sus propias experiencias de parto bajo una mirada distinta. El pensar en la cesárea como un acto violento es en sí un acto político porque desnormaliza lo normalizado. Además, gracias a la composición escénica que se utilizó en la obra, muestra su carácter invasivo y recalca lo doblemente violento que es al ser muchas veces producto de una manipulación y no de una necesidad.

## **1.2 La resignificación del objeto para politizar un discurso**

Si pensamos en el teatro a partir de la era posmoderna<sup>10</sup>, podríamos concebir que este trae consigo una multiplicidad de capacidades expresivas, abandona las ideas esencialistas y se convierte en un agente con capacidad de influir en lo social y

---

<sup>9</sup> Obra de teatro documental que reúne a jóvenes nacidos entre 1980 y 2000, hijos de figuras claves de la historia durante el conflicto armado interno (Luque 2014: 116).

<sup>10</sup> El posmodernismo es definido como una actitud cultural y de vida de los seres humanos actuales. Es también considerado como un fenómeno histórico que inicia su desarrollo en el campo literario a partir de los años 1960 en los Estados Unidos y cuya base fundamental es la diversificación y la pluralidad (De Toro 2014: 5). Según la autora June Schuller, el teatro posmoderno inicia en 1970 con los conceptos de performance y happening, y posee las siguientes características: ambigüedad, heterogeneidad, pluralismo, deformación y sobre todo, se resiste a la interpretación (De Toro 2014: 8).

transformar nuestra mirada hacia nosotros mismos. En ese sentido, podríamos inferir que las formas y lenguajes para abordar lo escénico cambian también la manera de concebir la dramaturgia. Al tener esto en cuenta, entonces, una nueva pregunta sería: ¿cuán representativa de la obra en su totalidad es la versión impresa de “Criadero” con relación al montaje?

Se podría siempre decir que nunca una obra leída será igual a una vista por el público, pero, en este caso, mucha de la escritura en escena estaba ligada también a otras dramaturgias que se entrelazaban con la escrita en el papel. Por decirlo de otra manera, creo que es particularmente difícil en este caso leer el libro “Todos los hijos” y poder tener una idea completa de lo que fue la pieza en acción.

Aquí es donde estos componentes escénicos, propuestos muchas veces por la dramaturgia de las actrices y de la directora, lograron complementar y trascender la literalidad del testimonio. En ese sentido, un testimonio doméstico, ya mencionado previamente, considerado muchas veces no merecedor de protagonismo, no dotado de un acontecimiento importante social o histórico que lo avale, adquiere una relevancia mucho mayor; el tratamiento escénico planteado permite al espectador entrar en un mundo pequeño y enorme a la vez porque el imaginario más íntimo de las testimoniadas se amplifica hacia lo universal.

En este caso, muy parecido a lo que ocurre en la performance, el actor pone el cuerpo y adhiere un objeto a este que lo transforma. Hay un componente muy ligado a lo performático en no solo mostrar el objeto “carne”, sino en adherirlo al cuerpo, atarlo con un hilo y hacerlo parte de ti. La carne de res, aquella que freímos para comer, es presentada como una extensión del útero, como un objeto de consumo diario adherido al cuerpo luego de haber sido manipulado. El objeto de consumo “carne” está directamente

ligado al objeto de consumo “cuerpo”, un cuerpo “objetivizado” para el beneficio económico de la industria médica.

Comparemos este momento en escena con la versión impresa de la obra que narra el momento de la cesárea de Lita de esta manera: “Una noche soñé que mi hija tenía algo en el cuello que no la dejaba respirar. Con nueve meses y tres semanas, justo el día que nos mudamos a nuestra nueva casa empezaron las contracciones. La bebé estaba enredada, como en mi sueño y no salía. Las dos estábamos esforzándonos, pero teníamos miedo. Yo estaba aterrada. El trabajo de parto y mis planes de parto natural se fueron al diablo” (de Althaus 2018: 53).

El texto, en este caso, hace una descripción bastante literal de los hechos de la cesárea. No es posible para un lector que no haya visto la obra tener una noción de lo que la cesárea significó y qué implicancia tuvo sobre la testimoniante. Si bien leer un texto dramático nunca es igual a vivirlo desde una butaca, en este caso, el texto no permite percibir la dimensión de lo vivido por la mujer que pasa por esta experiencia. El hecho de que el uso de la carne no esté presente tampoco en las fotografías, ni en la composición de todos estos los elementos descritos, nos deja una lectura más reduccionista; es aquí donde se hace evidente que el evento teatral, la composición con el elemento “carne” como protagonista casi como un juego performático, es el que eleva el testimonio y hace justicia a lo que la testimoniante sintió durante dicho evento.

El rol del artista o intérprete, en este caso, no está vinculado a la construcción de un personaje ya que en la obra las actrices nos representamos a nosotras mismas. Sin embargo, sí hay un trabajo por momentos de performance de identidad. Como menciona Patrice Pavis, “El performer no representa un papel, no imita nada, sino que realiza acciones y con frecuencia es el sujeto mismo de su presentación, verbal o gestual” (2016: 227). Si bien esta escena no es una performance en sí, pues no se trata únicamente de

un acontecimiento que busca corporeizar ciertos símbolos y valores de la sociedad (Pavis 2016: 229), existen elementos altamente performáticos que, de alguna manera, dialogan con la puesta en escena y con los testimonios. Al profundizar en ciertos contenidos de la teatralidad pero a la vez transformar la naturaleza del lenguaje, el acto performático<sup>11</sup> se puede convertir en un dispositivo para mirar la realidad y el sujeto inmerso en ella. La performance inherentemente amplifica y radicaliza el acto escénico, convierte al cuerpo en su dramaturgia, irrumpe con la estética tradicional del arte y, por ende, radicaliza también los puntos de vista para incomodar, cuestionar y replantear la mirada del sujeto sobre lo social. En ese sentido, se podría concebir que la performance es un acto consciente de irrupción de consensos; es una voluntad, es la apropiación de un comportamiento que sirve para generar esa necesaria incomodidad que ayuda a reformular discursos hegemónicos.

En “procedimiento de una cesárea” la carne no es utilería escénica; la carne es un elemento vivo que solo se usa una vez durante cada función, cortada en el momento y donde el espectador reconoce una cierta intencionalidad. Si la actriz estuviese representando un ama de casa en una cocina cortando carne durante una obra, el uso de la carne tendría un efecto distinto sobre el espectador. Cuando este elemento se convierte en el útero y cuando la actriz lo corta despiadadamente, el público no puede soportar la escena<sup>12</sup>. Esta incomodidad generada, esta irrupción sobre la comodidad es parte de la naturaleza de la performance.

---

<sup>11</sup> Al tener en consideración que la noción de performance abarca un campo muy vasto de conceptos y definiciones, la siguiente investigación no pretende ahondar en ellos, sino que busca únicamente el empleo de esta categoría para realizar una asociación con el uso de la intervención de un objeto vivo en escena como un acto simbólico de injerencia en el cuerpo de las actrices.

<sup>12</sup> Durante el transcurso de la escena, se podía escuchar los gritos y las risas nerviosas del público. Muchas de las personas se tapaban los ojos o miraban para el otro lado para evitar verse confrontadas ante la crudeza de lo que estaban observando.

Si el arte y la performance irrumpen en lo cotidiano, también sirven para redefinir subjetividades. El arte deforma la realidad para decir algo mucho más potente sobre ella misma (Vich 2016: 265). El uso del cuerpo, y más precisamente el acto de “poner el cuerpo” acompañado del uso del objeto, es una constante en “Criadero”.

Otra tarea importante que ejerce la composición escénica es la labor de resignificación; de visibilizar lo invisible. Jaques Rancière sustenta que los hechos políticos nos muestran quién puede o no puede tener agencia en el decir. El reparto de lo sensible hace visible quién tiene la competencia para ver y decir sobre el tiempo y el espacio: en ese sentido, el teatro puede convertirse en un lugar de actividad pública y de exhibición de “fantasmas” que confunda ese reparto de identidades, actividades y espacios (2009: 11). Rancière plantea que justamente esa posibilidad de ruptura que ofrece en este caso el acto teatral, ayuda a inscribir un nuevo sentido en la comunidad y por ende se convierte en un acto inherentemente político (2009: 12).

En todo caso, lo interesante de la propuesta de esta obra es cómo se puede politizar lo concebido como no “politizable”. En esta pieza, nuestra realidad no nos lleva a estar inmersas en problemas existenciales de supervivencia, pero nuestro discurso podría haber sido categorizado como socialmente banal, y estos mandatos establecidos sobre la crianza y el mundo doméstico alimentaban nuestro miedo de no sentirnos portadoras de un decir significativo y relevante más allá del mundo de las revistas femeninas o de los libros de autoayuda.

María Emma Mannarelli hace un análisis sobre la esfera pública y privada dentro lo masculino y femenino desde una perspectiva histórica:

Analizo la experiencia de la casa como una experiencia social femenina y como su creación. La “casa” queda presentada como una creación cultural de las mujeres. El hecho de que lo doméstico sea devaluado por la cultura dominante no quiere decir que no

encierre una experiencia cultural digna y significativa. Este trabajo me sugirió la pregunta a propósito de la relación entre la lucha por los derechos reproductivos y sexuales y la estructura de la privacidad (Mannarelli 2014: 43).

Mannarelli le da un significado y un valor histórico al espacio privado siempre presente en la historia de las mujeres, tanto en la vida doméstica como en su propia intimidad constituida por la subjetividad y los sentimientos. Estas relaciones entre estos intereses, confirman la validez del peso que tiene la casa a nivel cultural (2014: 143). Esta reivindicación del espacio doméstico es importante para pensar en los tratamientos empleados en la obra que ofrecen también una visión, no de negación de la “casa”, sino de revalorización de la misma.

En relación con la condición del subalterno y pensando en Rancière, había considerado erróneamente que este debería ser poseedor de una identidad específica cuando en realidad lo subalterno no está ligado a una identidad sino a una red de relaciones. No se es subalterno de manera esencial sino siempre con relación a otros, y esta identidad está fijada bajo una cadena de relaciones de poder. En ese sentido, pensar en la relevancia del vínculo de madres e hijas y de la crianza, fue considerado al inicio por nosotras como subalterna dentro de esta cadena; una labor asignada por sexo e irrelevante de ser explorada.

Hablar públicamente, no desde el espacio de un grupo de apoyo contenido sino en un teatro abierto a todo el público sobre cesáreas, partos y lactancias, nos resultaba aterrador porque considerábamos que, como planteaba Rancière: “La política trata de lo que vemos y lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (2009: 10). En ese sentido, nos resultaba un acto muy arriesgado porque no nos sentíamos totalmente poseedoras de ese “decir”.

¿Podría decirse que hablar sobre lo doméstico se vuelve un acto político en esta obra? ¿Por qué la directora decide poner una obra donde nuestros partos, lactancias, crianzas e hijos son el tema central, cuando el discurso feminista ha estado tratando de desligar a la mujer confinada únicamente a estas labores? Lo doméstico se politiza en tanto que los elementos mostrados-como en este caso el gran trozo de carne-, se resignifican.

En 1949, por primera vez, Simone de Beauvoir comenzó a poner sobre la mesa estos debates haciendo un análisis con un objetivo altamente político hacia un llamado al despertar de la mujer. Ella proclamaba que cuando las mujeres eligen, siempre eligen en contra de ellas mismas (2000: 339). Es interesante, en este sentido, que todo su sistema filosófico esté planteado en la afirmación “uno no nace mujer, sino que llega a serlo” (de Beauvoir 2000: 371), todo esto dentro de un contexto sociopolítico en una época en la que hablar de la mujer y su condición era impensable.

De Beauvoir evoca la mujer dormida en lo doméstico, en una época en la que lo estaba:

...para ella una dimensión de novedad, no es un brotar creador; como está destinada a la repetición, no ve en el porvenir más que un duplicado del pasado; si se conoce el santo y seña, el tiempo se alía a los poderes de la fecundidad: pero incluso esta obedece al ritmo de los meses, de las estaciones; el ciclo de cada embarazo, de cada floración, reproduce idénticamente al que le precedió: en ese movimiento circular, el único devenir del tiempo es una lenta degradación: roe los muebles y la ropa lo mismo que estropea el rostro; los poderes fértiles son destruidos poco a poco por la huida de los años. Así, la mujer no tiene confianza en esa fuerza encarnizada que ha de deshacerse (de Beauvoir 2000: 339).

Hay mucho de esto en los reclamos de los testimonios en la obra, en el sentir la soledad de estar confinadas a parir y parir y cuidar a los hijos; pero también hay un acto

de resistencia a la aceptación. Al crear una pequeña performance con la escena del corte de carne, Lita no solo hace una crítica al sistema de salud privada, sino también vuelve a representar su propia cesárea convirtiéndose ella en el cirujano, reapropiándose de un recuerdo traumático y ejerciendo esta vez el control de su cuerpo. En ese sentido, hay una reivindicación de lo doméstico porque existe una voluntad y una consciencia sobre el acto.

Esta voluntad de escenificar un recuerdo personal desde la composición estética utilizando ciertas herramientas escénicas, puede ser también una forma de acercarse a las “prácticas de libertad” de las que habla Foucault (2016: 92). Esta escena no nos lleva a cuestionar teórica, moral o ideológicamente estos dispositivos de poder, sino justamente a pensar en qué efectos recíprocos de poder/saber ejercen y bajo qué coyunturas se ponen en práctica. Si el “dispositivo de sexualidad” del que habla Foucault extiende sus dominios y formas de control, se instala sobre el cuerpo, sobre lo que este consume y produce, el arquetipo familiar y también las instituciones médicas, rigen este dispositivo sexual (2016: 103).

Estos mandatos confusos y elusivos no nos permiten ver la perversión infiltrada en muchas prácticas como lo es la de las cesáreas sistematizadas; es aquí donde las prácticas de libertad se hacen necesarias como herramientas de identificación y lucha desde estos pequeños espacios. Entonces, bajo este tratamiento escénico, “Procedimiento de una cesárea” se convierte en una reapropiación de un discurso sobre el sexo y sus formas de hablar sobre el sujeto.

### **1.3 La danza y el uso del humor para desarmar discursos sobre el cuerpo de la madre “para otros”**

Siguiendo con la exploración sobre cómo ciertos mandatos sociales se imponen directamente sobre el cuerpo de la mujer en este capítulo, esta escena representa de forma lúdica, a través de la danza y del humor, las dificultades y presiones que tienen ciertas madres para prolongar el período de lactancia. La escena empieza con una lectura dramatizada por parte de Sandra en el micrófono sobre un mito que da origen a la Vía Láctea: “La diosa Alcmena tuvo un hijo con Zeus llamado Hércules. Alcmena abandona a Hércules por miedo a las represalias de su esposa Hera. Cuando paseaba por el campo, Hera encuentra al pequeño Hércules y decide amamantarlo; la fuerza descomunal de Hércules hiere el pecho de Hera del que no deja de fluir la leche dando así origen al más grandioso espectáculo estelar: la Vía Láctea, el camino de la leche” (de Althaus 2018: 59).

El humor en escena funciona a partir del uso del tiempo y el elemento sorpresa. Una luz cenital alumbra a Sandra mientras narra el mito de Hera creando una atmósfera de solemnidad; ella narra la historia con una voz misteriosa mientras toca unos acordes monotonales que dan la sensación de que algo muy místico está por darse. Lita se encuentra de espaldas al público y sostiene dos pequeñas tacitas de juguete de porcelana, pero el público no la ve. Yo me encuentro detrás de ella de cara al público, la música empieza y solo se me puede ver a mí, primero preparándola para el baile y luego corrigiendo sus movimientos. Recién cuando Lita se voltea, el público ve las tacitas colocadas debajo de sus senos y estalla en risa.

La escena es un baile de salsa: se oye “Llorarás” de Oscar D’León; Lita, la testimoniante, intenta extraer leche de su pecho con pocos resultados. En la escena yo

represento el rol de una profesora que la va adoctrinando, una suerte de madre de “La Liga de la Leche” que la empuja, como una “coach” a través del baile, a continuar. Yo, utilizando unos zapatos de taco muy altos, ejecuto el baile de salsa a la perfección, ella intenta imitar mis pasos, pero no lo logra, durante el baile le voy mostrando cómo debe extraer la leche. Extraigo la leche con total fluidez al ritmo de la danza; la testimoniante intenta imitarme, se exprime el pecho hasta el cansancio. Contrae su cuerpo desesperadamente, no sale nada, se quiere rendir; busca escaparse, yo la vuelvo a traer a escena, exprime todo lo que puede y deja las tacitas sobre la mesa. Finalmente, mido la cantidad de leche extraída, levanto las tazas - aquí nuevamente se juega con el sostener y suspender el objeto delante del público para convertirlo en testigo del acto -, hago referencia de lo poco extraído con los dedos, y me llevo las tacitas con un signo de desaprobación.

La testimoniante queda sola en escena, avergonzada, y baja la cabeza. En ese momento, el público se vuelve parte de los elementos de composición. Juega a interpretar el rol de la sociedad que la mira, que la juzga y que le impone mandatos imposibles de satisfacer.



**Figura 3:** Fotografía de la escena “Lactancia de Lita” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

En esta composición, nuevamente, entra el cuerpo de la madre como territorio sobre el cual se ejercen mandatos sociales; este se encuentra dividido entre el discurso sobre lo fundamental que es continuar la lactancia a toda costa durante el primer año de vida del hijo y, a la vez, la culpa de renunciar a causa del dolor paralizante que esta le produce, o la incapacidad de producir lo suficiente para alimentar al niño.

La presencia de la mujer en el orden simbólico está innegablemente ligada a su cuerpo, a sus misterios, sus “impurezas” y sus límites. Marta Torres realiza un estudio en el que compila diversos artículos en torno al cuerpo de la mujer; desde nuevas formas de ejercer la maternidad, los derechos reproductivos, hasta el climaterio. Históricamente, la mujer ha sido definida por la biología a partir de su cuerpo y sus funciones reproductivas y de la relación socialmente enajenada que la sociedad establece con este. Es un cuerpo de y para otros (2005: 15). El cuerpo de la mujer nuevamente es un territorio de grandes contradicciones. Es un cuerpo para otros en sociedades patrilineales, es un cuerpo que

cuando menstrúa se dice que “está enfermo”, que aún carga con la herencia de lo “sucio” y profano, que tiene la capacidad de gestar y amamantar; un cuerpo que carga con la herencia del misterio, herencia sobre la cual se busca establecer una división precisa entre los sexos que implique dar poder a los hombres sobre las mujeres. No es extraño aún hoy en día escuchar a muchas mujeres decir “estoy enferma” cuando están menstruando.

Esta imagen de la testimoniante riéndose desde su propia condición de madre esclavizada por la necesidad de producir leche materna, genera complicidad con el público. Pero hay algo más: las dos tazas bajo los pechos nos pueden hacer pensar en la imagen de un cuerpo que se “ordeña”, un cuerpo destinado a producir leche, un concepto bastante duro. El uso del humor hace que la escena sea digerible y acerca a muchas mujeres a una experiencia similar, en donde quizás no aceptaron verbalizar el deseo de renuncia a dar de lactar o reconocer la sensación de esclavitud a la que esta las sometía. Esta escena, nuevamente, hace una crítica sobre cómo ciertos mandatos sociales ejercen soberanía sobre el cuerpo de la madre, pero, sobre todo, acerca del cuerpo de la mujer. Esta es una fuerte crítica que está profundamente ligada a una problemática de género cuyo tratamiento lúdico la despoja de estar cargada de un tono didáctico o de denuncia.

El feminismo estalla justamente a partir de la diferencia entre cuerpos femeninos y masculinos; la diferencia en sus anatomías fueron agentes para sustentar las distintas capacidades intelectuales y roles sociales. Marta Lamas desarrolla esta idea planteando que: “Una oposición binaria básica, la de mujer/hombre, genera una simbolización de todos los aspectos de la vida. El género es un conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas en la esfera de la vida” (Lamas 2011: 52).

Después de un reclamo por parte de millones de mujeres de no ser definidas por sus cuerpos y una profundización por parte de la academia, se define el género como la simbolización culturalmente construida sobre la diferencia sexual para establecer normas y expectativas de comportamiento social (Lamas 2011: 8). Desde entonces se han ido elaborando muchas reflexiones sobre “el cuerpo en debate” de la mujer; el cuerpo femenino como espacio donde poder colocar las características diferenciadas.

Esta escena no pretende desacreditar el énfasis de la importancia que se le ha dado a la lactancia materna en las últimas décadas justamente como resultado de toda una generación previa de madres no lactantes, pero es imposible negar que se ha convertido en un mandato social avalado por el discurso médico y por lo tanto, casi protocolar para muchas de ellas:

- “La lactancia natural es una forma sin parangón de proporcionar un alimento ideal para el crecimiento y el desarrollo sanos de los lactantes; también es parte integrante del proceso reproductivo, con repercusiones importantes en la salud de las madres”.
- “El examen de los datos científicos ha revelado que, a nivel poblacional, la lactancia materna exclusiva durante 6 meses es la forma de alimentación óptima para los lactantes”.
- “La leche materna fomenta el desarrollo sensorial y cognitivo, y protege al niño de las enfermedades infecciosas y las enfermedades crónicas”.
- “La lactancia materna exclusiva reduce la mortalidad del lactante por enfermedades frecuentes en la infancia, tales como la diarrea o la neumonía, y ayuda a una recuperación más rápida de las enfermedades. Estos efectos son mensurables tanto en las sociedades con escasos recursos como en las sociedades ricas” (Organización Mundial de la Salud 2001: 413-420).

¿De qué manera la madre que no logra producir la leche necesaria o que se encuentra paralizada por el dolor que siente cada vez que da de lactar, se ve reflejada bajo estos mandatos? Es imposible no sentir que la salud de tu hijo depende de alguna

manera de tu capacidad de alimentarlo exclusivamente de leche materna, especialmente durante los primeros meses de vida. Los datos estadísticos dan fe de algo comprobado y avalado por una institución cuyo propósito es mejorar las condiciones de salud de la población, ¿cómo entonces ir en contra de estos propósitos?

Este testimonio plantea justamente esta disyuntiva. La incapacidad de la nueva madre de desligarse del mandato “una buena madre es la que da de lactar”, al punto en el que muchas veces lleva su cuerpo al límite para poder lograrlo. Si la lactancia es algo propio de la biología materna y sus beneficios están médicamente comprobados, y más aún, si al oír el llanto del hijo los pechos no se llenan de leche como los pechos de Hera quien pudo incluso dar de lactar a un hijo ajeno, no se es todo lo “madre” que se debe ser.

Claudia Rosas (2004) hace una recopilación histórica sobre maternidad y medicina en el Perú en el siglo XVIII. Aquí, recalca la importancia de esta práctica en cuya época era considerada como una “metáfora de la maternidad” encarnada en un ideal de madre que depositaba todo su tiempo al cuidado y protección para su hijo. La lactancia manifestaba la maternidad en todos sus aspectos, no se era madre si no se daba de lactar. Los intelectuales y hombres de ciencia de la época dirigían constantemente sus consejos sobre cómo proceder en torno a la lactancia (2004: 131).

La lactancia entonces era una cuestión vital y la obra de Hipólito Unanue titulada “Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre”, reflejaba este aspecto. Según Claudia Rosas, este médico señalaba que:

La leche es el primer alimento que nos ofrece la naturaleza en los pechos de nuestras madres. Para él la leche era una sustancia media entre lo vegetal y lo animal, que ofrecía grandes beneficios para el ser humano. Luego de resaltada la importancia de tal nutriente, como buen médico higienista daba una serie de prescripciones detalladas sobre el inicio y

el fin del período de lactancia, la regularidad con la que se debe amamantar al niño, advirtiéndole que no era recomendable tenerlos sin mamar muchas horas (Rosas 2004: 132).

La carga de llevar a cabo un período completo de lactancia para tu hijo tan ligado, como menciona la autora, a lo metafórico de la maternidad, tiene un peso histórico enorme legitimado por siglos. En ese sentido entonces, ¿cómo pensar en abandonar esta práctica?

#### **1.4 El baile de la salsa para satirizar la imagen de la madre todopoderosa**

Para transformar y trascender la frustración y sensación de fracaso que estos mandatos ejercen sobre la testimoniante, la directora hace uso del humor representado en el mito de Hera y Hércules y en el baile de salsa al ritmo de “Llorarás” al satirizar la glorificación actual de la lactancia. El humor en la escena devuelve una mirada cómplice a muchas madres del público que pasaron por la misma experiencia. De alguna manera, las despoja por un momento del recuerdo de la sensación de fracaso y frustración que es liberado en risas y que genera un sano distanciamiento sobre el recuerdo propio. Esta escena permite crear un pequeño espacio de resistencia para romper con el mito de la “madre de pecho” ligado a la cultura patriarcal; lo desmitifica al reírse de la glorificación sobredimensionada de esta Hera que puede dar de lactar a pesar de no ser madre de Hércules, porque el llanto del niño hace fluir leche de su pecho. Esta idea extravagante de que la fuerza de Hércules- es decir, su deseo de lactar- logra extraer un flujo de leche interminable capaz de pintar la galaxia con La Vía Láctea, genera risas en el público. El humor en “Criadero”, como podemos ver en esta escena, es una herramienta para

distanciarse del recuerdo o para mirarlo de otra manera; también para banalizar lo no banalizado, y para generar complicidad con el público

El uso de la danza como contrapunto con la letra de la música, potencia aún más el testimonio. La fluidez del baile que ejecuto al representar la madre lactante sin problemas, el movimiento femenino de las caderas y los pechos que se mueven con agilidad en la escena, contrastan con la letra de la canción: “Sé que tú no quieres que yo a ti te quiera, siempre tú me esquivas de alguna manera. Si te busco por aquí, me sales por allá. Lo único que yo quiero, no me hagas sufrir más. Por tu mal comportamiento te vas a arrepentir. Bien caro tendrás que pagar todo mi sufrimiento. Llorarás y llorarás sin alguien que te consuele” (de Althaus 2018: 59).

Existe una doble interpretación sobre esta letra. Por un lado, puede representar el monólogo interno de la testimoniante; llorarás dando de lactar, con el pezón destruido y sangrante cada vez que tengas que hacerlo sin alguien que te consuele, y por el otro, esta misma puede representar el llamado del niño que llorará sin consuelo alguno porque la madre no puede alimentarlo, y por ello, “caro tendrá que pagar” por toda su desdicha. “Por tu mal comportamiento” hace alusión a la culpa, que puede ser la de la madre hacia el hijo, o las palabras de reclamo del hijo hacia la madre.

La salsa transmite una sensación de alegría y de celebración aun cuando la letra habla de una traición, y en ese contraste está la fuerza estética de la escena. El baile quiere “normalizar” las palabras de la letra que canta Oscar D’León, es decir; llorarás y llorarás, pero seguimos con el baile porque “aquí no pasa nada”. La testimoniante debe bailar al lado de la madre lactante exitosa, la “Hera” que baila con ritmo, la que fluye con la música y de cuyos pechos brota generosamente la leche materna.

En “Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo”, Patrice Pavis propone diversas definiciones del humor dentro del espacio escénico. Un concepto es la diferenciación entre humor e ingenio. El humor como “arte de hacer sonreír con”, deja ver una complicidad entre el que ríe y su víctima; la sonrisa es la de un espectador implicado, solidario con aquello que lo divierte. El ingenio muestra la superioridad del que ríe sobre su presa a la que la broma no le deja libertad para defenderse (2016: 307). La presencia de lo cómico en “Criadero” se acerca siempre a la primera definición de Pavis. El humor presente en “Criadero” precede a la broma; es otro recurso para comprender e identificarse con la representación.

Cabe también mencionar que, dentro de la categorización del humor, Pavis hace un análisis entre la risa, la sonrisa y la sub-risa. Reír es a menudo reír contra alguien, explotar en risa sobre el acontecimiento escénico y sonreír es más bien estar con o en agradecimiento con lo visto en escena. El cuerpo se entreabre, pero no estalla en una risa. (2016: 308). La escena de la lactancia es una escena donde el público sonríe con la testificante porque se siente identificado. Es importante recalcar esta diferenciación entre los tipos de humor y relación con este del público, ya que este recurso aparece de modo transversal en la obra y hay ciertas diferencias en el recurso escénico del humor condicionadas por la naturaleza del testimonio. Esta escena en particular despierta sonrisas y complicidad con el testimonio en una sonrisa de labios entreabiertos al reconocer lo ridículo de la situación planteada.

La escena de lactancia que de Althaus coloca dentro del tejido de testimonios para salir de un momento dramático, es empleada antes de entrar a otro. Es importante en ese sentido que el tema, por más duro que sea para muchas madres que se reconocen en el testimonio, sea tratado de manera ligera. Esto no quiere decir que el humor solo sea

empleado en escenas dotadas de mayor liviandad. Exploraremos el humor sobre el testimonio traumático más adelante.

El uso del cuerpo a través del baile es otro evento de mucho protagonismo en la construcción narrativa del testimonio. El testimonio da cuenta de una realidad, pero nunca la narra con palabras. Estas se utilizan únicamente para narrar el mito y el resto de la escena se da con el baile. Las acciones todas son realizadas a través del uso del ritmo de la “clave” utilizada en la salsa que responde a “un, dos tres, un dos”. Este ritmo se convierte en una herramienta de entrenamiento, de empujar a la testimoniante a sacar más leche. Es una orden pulsional existente dentro de la música; el “un dos tres, un dos” que empuja a la testimoniante a seguir. Al aplaudir en clave, un componente rítmico sobre el cual se basan las canciones de la salsa tradicional, lo convierte en un mandato.<sup>13</sup> El uso del ritmo dentro del baile no es una herramienta “espectacular” sino constitutiva de la narrativa interna del testimonio; es un lenguaje que responde a mandatos, estados y pulsiones y que es empleado constantemente en la obra.

El baile de la salsa no es representado como tal. Hay un trabajo muy detallado de composición física para reforzar la propuesta narrativa del testimonio. Jaques Lecoq planteó en Francia a inicios de los años cuarenta toda una filosofía pedagógica sobre la dramaturgia del cuerpo. Las líneas trazadas en el espacio poseen un contenido altamente narrativo. Las diversas variaciones y movimientos ejercidos por el cuerpo crean lo que él llamaba “arquitectura del espacio”. Lecoq planteaba que: “El movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. La base dinámica de mi enseñanza está constituida por la interrelación de ritmos

---

<sup>13</sup> La clave rítmica es un patrón de cinco ataques: los primeros tres tienen un peso y duración pareja, y los otros dos responden después de un tiempo ligeramente más extendido, generando la sensación de una suerte de “empuje” y “respuesta a ese empuje”.

espacios y de fuerzas” (2003: 41).<sup>14</sup> Esta pedagogía forma parte fundamental de mi formación y fue empleada para todo el trabajo corporal en la obra.

En el baile, el uso de los hombros y del pecho son trabajados espacialmente de manera circular, llevando la imagen del baile tradicional de la salsa a un movimiento dirigido hacia los pechos, pero no de la forma tradicional, sino acentuando la fecundidad de estos al moverlos, haciéndolos protagónicos del movimiento. La testimoniante, por el contrario, al intentar emular el movimiento solo puede realizar movimientos bruscos y rectos, realzando la pobreza de la capacidad de producción de leche de sus pechos. Toda esta secuencia de movimiento es altamente narrativa y trabajada puramente desde el humor.

Veamos nuevamente la narración de la versión impresa de la obra:

La mitología griega cuenta que la diosa Alcmena tuvo un hijo con Zeus llamado Hércules. Alcmena abandonó a Hércules por miedo a las represalias de la esposa de Zeus, Hera. Un día, esta paseaba con Atenea por el campo, cuando encontraron al bebé Hércules. Hera decidió alimentarlo. La fuerza descomunal de Hércules hirió el pecho de Hera, del que no dejó de fluir la leche, regando así el líquido que dio origen al más grandioso espectáculo estelar: La Vía Láctea, el camino de la leche (de Althaus 2018: 59).

Luego sigue esta acotación: “Ale y Lita realizan una coreografía con tacitas de porcelana y leche al ritmo de la canción “Llorarás””(de Althaus 2018: 59). En este caso, la descripción no solo es reduccionista, sino que no te permite entender los contenidos de la escena ni la dimensión de la problemática del testimonio. Esta es una transcripción literal del mismo, ya que este no contiene ningún diálogo, es puramente físico y por ende, imposible de transcribir. Nuevamente, aparece la tremenda importancia de la narrativa performática, del componente de la danza, del uso del objeto “tacitas”, de la proyección en

---

<sup>14</sup> Aquí se hace referencia al cuerpo como componente narrativo, por ello el cuerpo como “dramaturgia”.

la pantalla, de la música y del tono de narración de Sandra al inicio con la guitarra. Esta es una escena puramente compuesta por todos estos elementos, donde el testimonio cobra vida y relevancia a través del uso del humor.

### **1.5 El objeto “tacitas” para representar el fracaso de cumplir con la función materna dentro de lo social**

Retomando nuevamente la importancia del uso del objeto, las tacitas de juguete forman una parte importante del discurso del testimonio. La testimoniante le está diciendo al público que su leche solo puede llenar dos pequeñas tazas de miniatura. Lita no trae a escena una taza normal como las de adultos, sino unas de juguete. Es como si “jugara” a dar de lactar porque lo que produce es, por decirlo de alguna manera, una broma, un juego, como cuando las niñas juegan a las tacitas con té imaginario. Aquí la testimoniante nos está diciendo, “mi capacidad de lactar es imaginaria”, “yo juego a dar de lactar, pero no doy de lactar de verdad”; en otras palabras, mi leche materna jamás será capaz de nutrir a mi bebé con todo lo que este necesita para vivir.

Para profundizar en los orígenes del mandato de la lactancia y la culpa de la madre que no logra dar de lactar a su hijo, nos sirve regresar a Recalcati para pensar en la relación madre/hijo dentro del período de los cuidados de este. Si el nacimiento de la vida nace con el nacimiento de lenguaje, “*lalengua*”, denominada por Jaques Lacan, al principio está compuesta de afectos, signos, emociones aún no constituidas por el lenguaje de palabras (Recalcati 2018: 48). Es una lengua del cuerpo que precede al lenguaje alfabético. Si este es el principio del nacimiento hacia la vida, la madre inscribe al sujeto en el campo del lenguaje a través de sus gestos y cuidados. La alimentación y el

cuidado del cuerpo, al igual que los chillidos, el llanto, la mirada y la sonrisa, ya son lenguajes, afirma Gennie Lemoine según Recalcati (2018: 48).

La imagen de la madre de pecho es una de las presentaciones más clásicas que la cultura paternalista se ha ocupado de mantener presente. La madre de pecho cuyo destino inevitable es criar: el pecho simboliza todos los cuidados maternos. Recalcati nos muestra la idea de la madre de grandes pechos como la madre patriarcal (2018: 50), esto se relaciona en la escena con la imagen de Hera y de la bailarina lactante; son imágenes de “la madre del tener”, la que no actúa con lo que le falta sino con lo que posee.

El pecho, en términos Freudianos, es concebido por el niño como parte de su propio cuerpo. Por un lado, ese satisface las necesidades básicas cumpliendo la función de *seno-objeto*, pero el otro lado representa también los cuidados y la presencia amorosa del Otro como *seno-signo* (Recalcati 2018: 50). La “madre del seno” nunca agota a la “madre del signo”. El niño sigue buscando el pezón una vez saciado, existe en él una voluntad de mantener su boca en el cuerpo de la madre y, sobrepasando la necesidad biológica de alimentarse, entra en el impulso de la necesidad. El “seno-objeto” como presencia del Otro, el sentirse deseado por el deseo de la madre (Recalcati 2018: 50).

La frustración de la madre que no puede dar de lactar en la escena de la obra, responde también a estos principios. El primero tiene que ver con la idea patriarcal de la madre de pecho que siempre puede abastecer de leche a su hijo y que pone en evidencia la falta de esta otra que no puede. La segunda es esta idea de ser “menos madre” al no poder alimentar a su hijo a través del pecho porque el acto no solo incluye ofrecer su seno como objeto, sino como signo de su amor.

En ese sentido, la sensación de fracaso o de culpa se da no solo por los mandatos sociales que alientan la lactancia debido a todos los beneficios de salud que esta provee para el niño, sino por ese saber que más allá de recibir la alimentación adecuada, el niño necesita de esa madre que goza alimentándolo. Todo el goce de saberse buena madre es extraído cuando esta no puede dar de lactar, ya sea porque el dolor la sobrepasa, o peor aún, porque no tiene suficiente leche. Existe una incapacidad en ella, su leche no llena la taza, no “está a la medida”.

Regresando entonces a la escena resulta interesante que, para narrar el testimonio se haya utilizado la danza, y más aún, la salsa. La salsa, musicalmente, posee una fluidez y una sensualidad ligadas al placer, todo en ella es placentero. Si bien la letra de la canción “Llorarás” puede estar hablando de una pena amorosa, la salsa musicalmente hablando, nunca deja de representar el placer y la sensualidad cuando se es bailada por quien la maneja; por quien “sabe bailar bien”. Esta idea de lo sensual en la escena no está representada por la mujer que baila bien salsa para seducir a un hombre, sino de la que baila bien para amamantar a su hijo; para seducir a su hijo con sus encantos de madre bondadosa. Como plantea Recalcati, si la madre goza con los cuidados de su hijo, todo en él es felicidad. El placer de la madre debe estar presente, pues de no ser así, toda su actividad resulta sin vida, inútil y mecánica (2018: 52).

### **1.6 La madre incompleta que entrega lo que no tiene**

Luego de hacer un recorrido por varias facetas complejas de la madre, Recalcati hace un llamado a regresar a la “madre del signo”, la que trasciende la madre de los cuidados, la madre que entrega también su propia carencia. La “madre del signo” se

encuentra recorrida por esa carencia: parte de mostrar amor es mostrar la propia insuficiencia y vulnerabilidad, o como plantea Lacan: “amar es dar al Otro lo que no se tiene” (Recalcati 2018: 53). En ese sentido, una madre no debería ser valorada por la eficacia de sus cuidados, sino por cómo sabe corresponder a ese deseo de reconocimiento del niño a través de su propio deseo. Una madre “completa”, libre de carencias, exitosa en sus labores y en las expectativas impuestas bajo mandatos sociales, cae bajo el signo de omnipotencia y no permite ocupar el lugar necesario que el niño necesita para sentirse digno de su amor.

Esa desesperación representada en el baile de Lita, donde el movimiento se vuelve casi frenético, demuestra su enorme deseo de extraer la leche. Lita usa todo su cuerpo, desde las piernas hasta el torso y la cabeza, para llevar toda esa energía hacia sus senos y, cuando estos no responden, aparece nuevamente- como en la escena de la cesárea-, la sensación de fracaso; un fracaso cargado de deseo.

Este acto, como menciona Recalcati, inherente de la “madre del signo”, nos muestra una madre que no puede darle gratificación inmediata a su hijo, pero que sí puede reconocer la urgencia de su necesidad; reconoce al hijo, no como un complemento suyo, sino como un sujeto otro, dotándolo de una identidad propia (2018: 54). La tremenda frustración de no poder darle lo que necesita, presionada por mandatos sociales, dota a la madre de una existencia propia, y más aún, de una existencia cargada de un deseo propio hacia él. Ese niño luego reconocerá ese deseo y fijará su identidad. Como menciona Lacan, el fantasma primario de todo niño se manifiesta en la frase: ¿puedes perderme? Lo que significa, ¿posee mi existencia un valor inestimable e irremplazable para ti? (Recalcati 2018: 54).

Cuando la madre ofrece su pecho, lo más importante no es la leche que lo alimenta, sino su signo de amor. Este es el “seno signo” que sobrepasa al “seno objeto”,

es decir, al seno puramente funcional. Sin este primero, el segundo carece de todo sentido. El niño, más allá de necesitar el alimento, necesita el goce de la madre alimentándolo. Es por ello que el niño, al terminar de lactar, mantiene la boca alrededor del pezón de la madre, o sin tener hambre, igual lo busca.

Cuando el público observa esta escena ríe porque reconoce claramente esa frustración ¿Cuántas madres han dado de lactar hasta que los pechos le sangraban?, ¿cuántas han pasado dolores espantosos durante meses?, ¿cuántas se han sentido esclavizadas, como si su cuerpo ya no le perteneciera, agotadas sin poder dormir? ¿Y cuánto cambió su cuerpo después de lactar? Es por ello que esta sátira de glorificación de la lactancia genera humor en el público; la lactancia para muchas mujeres es un proceso muy duro y muchas intentan no claudicar porque ello significaría ser “menos madres”. Es inevitable entonces pensar que toda esta frustración se encuentra atravesada también por el deseo de la madre, ese mismo deseo transformado en frustración bajo la presión de mandatos sociales que alientan la prolongación de la lactancia.

Ambas escenas presentadas como objetos de estudio en este primer capítulo, nos hablan sobre la dificultad del cuerpo de la mujer de cumplir con la función materna. En un caso se le es negado, en el otro se le es impuesto. En uno la madre es despojada de la capacidad de usar su cuerpo para parir a su hijo y, en el otro, se ve obligada a exponer su cuerpo al dolor y a reconocerlo como deficiente para la tarea, lo cual le devuelve una imagen de fracaso.

Es imposible no pensar en las diferencias de género al hablar sobre el cuerpo de la madre. Marta Lamas en su ensayo “Cuerpo: diferencia sexual y género”, se propone mapear un hecho: “la diferencia sexual-sobre el cual se construye el género en un doble movimiento: como una especie de “filtro cultural” con el que interpretamos el mundo y también una especie de armadura con la que constreñimos nuestra vida” (2011: 51). Si

bien la masculinidad también se encuentra sometida bajo mandatos heteropatriarcales, el cuerpo de la mujer ha sido históricamente un espacio de disputa en donde estos mandatos han encontrado su lugar para ejercer control. Pensando en de Beauvoir, el feminismo justamente estalla a partir de la diferencia entre los cuerpos de los hombres y las mujeres, y bajo estas anatomías distintas, se delegaban diferentes papeles dentro de lo social; se aceptaba tranquilamente que las mujeres no tuviesen los mismos derechos hasta el momento en el que todas salieron a la calle a exigir no ser diferenciadas en función de sus cuerpos (2000: 2).

Ciertas prácticas hoy en día, que parecen no estar vinculadas a la discriminación ni a la dominación como las cesáreas, están también vinculadas a un control sobre el cuerpo. La perversión del acto de la cesárea programada se encuentra en el hecho de que es avalada por el cuerpo médico, el cual muchas veces nos parece incuestionable.

Si una de las contribuciones del feminismo ha sido colocar el cuerpo en la agenda política, el uso del mismo en estas escenas, como elemento protagónico del testimonio, hace lo mismo. Aquí se muestra un cuerpo manipulado, se juega con las múltiples posibilidades de provocar al público desde el shock hasta el humor y también se le invita a reflexionar sobre el poder de dominación en dos fenómenos aparentemente femeninos y biológicos como deben ser el parto y la lactancia. Aquí no hay una testimoniante hablando sobre una violación ni sobre su experiencia de maltrato doméstico. El trabajo escénico elaborado con el cuerpo y el uso del objeto, nos revelan esta perversión escondida. Nuevamente, pensando en términos “foucaultianos”, el poder en estos tiempos se encuentra instalado en la sociedad como un poder que actúa como si no lo fuese. Hay un juego constante donde el placer se infiltra en lo involuntario, le habla al sujeto sobre la verdad de sí mismo (2016: 56). Este saber ya no está oculto ni mediado por nuevos

pudores, sino que se encuentra, como habíamos mencionado anteriormente, en el centro mismo del todo ¿Cómo reconocerlo cuando ocupa el lugar de una verdad creada?

En mi opinión, estas dos escenas ayudan notablemente a visibilizar lo no visibilizado en ese sentido. Como hemos visto en este caso, la diferencia entre el texto escrito y lo representado en escena a través del testimonio, es exactamente lo que genera esa visibilidad. Las escenas logran mostrar de alguna manera cuáles son esos mecanismos y dispositivos de dominación infiltrados. Es aquí donde el público puede identificar aquella perversión de la que habla Foucault, “en donde no hay relación binaria entre lo que se dice y se calla, donde los silencios y las palabras atraviesan los discursos de diversas formas de modo que el sujeto se encuentra en un estado de incapacidad de nombrar aquello contra lo que debe luchar o de reconocer y dotar de identidad aquello que le genera malestar” (2016: 37).

De alguna manera, estas escenas nombran y ponen en un espacio protagónico ese malestar compartido por muchas mujeres, esa sensación de invasión sobre el cuerpo, ya sea de forma directa en la escena de la cesárea, o bajo la terrible presión de mandatos sobre cómo dejar de lactar cuando los procedimientos están estandarizados y avalados por instituciones médicas. A partir de escenas sencillas pero muy lúdicas, se abre la puerta de lo íntimo hacia el público por medio del uso de la reapropiación de este cuerpo y el uso del objeto de representación para visibilizar y mostrar la violencia ejercida sobre este.

Es importante recalcar también cómo en estas dos escenas hubo una reapropiación del discurso femenino doméstico. Aquí la mujer habla sobre su cuerpo sobre un escenario donde, tanto mujeres como hombres, se sentaban en las butacas a escucharla. Durante repetidas temporadas en diversos teatros y países, mujeres y hombres acudieron y llenaron las salas. Es interesante también pensar en qué parte de la

politización del discurso doméstico tuvo que ver con que “Criadero” nunca se consideró una obra exclusivamente para mujeres o dotada de carácter puramente femenino.

Luce Irigaray (1980), habla en una conferencia titulada “Las mujeres y la locura” sobre la falta de presencia masculina en la agenda femenina. Irigaray sustentaba que justamente esta ausencia constituye por sí sola una explicación de esa locura de la que se habla sobre las mujeres porque su palabra no se oye.

Lo que ellas dicen no tiene derecho de ciudadanía en la elaboración de los diagnósticos, de las decisiones terapéuticas que las afectan. Los discursos y prácticas científicas serias siguen siendo privilegio de los hombres. En todas partes, en todo, sus discursos, sus valores, sus sueños dictan la ley. En todas partes y en todo definen la función y el papel social de las mujeres y, desde ya, la identidad que estas deben o no tener. Ellos tienen acceso a la verdad, nosotras no (Irigaray 1980: 38).

Desde esta premisa, la de la ausencia del hombre en los cuestionamientos y reclamos de la mujer, ella aborda el deseo de la madre y cuál ha sido la relación imaginaria y simbólica con esta, más allá de su papel social de reproductora de hijos y de trabajadora. Hay un reclamo a una voluntad de erradicación de ese deseo por parte del hombre. Irigaray habla sobre un matricidio y hace una crítica muy dura a Freud cuando en “Tótem y Tabú” la mujer madre, necesaria para el establecimiento del orden en la ciudad, es olvidada (1980: 35).

Hay en Irigaray claramente una crítica a la producción del pensamiento psicoanalítico que despoja a la mujer de protagonismo a pesar de ser ella la que se ocupa de la vida pulsional; como menciona Recalcati; en el seno de la madre, la leche materna, su mirada y su voz, existe un reclamo y un olvido a su sacrificio (2018: 36).

Estas escenas en “Criadero” reivindican de alguna manera ese reclamo de Irigaray: el reclamo de la importancia de ese primer vínculo con la madre, de la mujer que

hace nacer a los hombres, de esa primera experiencia de vida en la que ambos, el hijo y la madre, se mantienen enteros. Es importante, como menciona Irigaray, tomar cuenta de ese asesinato original en el que la mujer ha sido inscrita y buscar reivindicarlo.

Siguiendo con esta línea, pensemos nuevamente en las prácticas de libertad de Foucault (2016); estas escenas son un reclamo, un grito a esa reivindicación de nuestros cuerpos y a la valorización de nuestra condición de madres: de cuerpos de madres que son transformados, cortados, adoloridos y sacrificados para su hijo. En ese sentido, regreso al hecho de que la presencia de los hombres llenando las salas durante la obra al igual que las mujeres, fue una pequeña reivindicación para nuestro discurso y de alguna manera, un pequeño triunfo de ese reclamo que plantea Irigaray.

Las herramientas escénicas empleadas en “Criadero” sobrepasan el discurso “literal” del testimonio porque complejizan la mirada sobre hechos considerados cotidianos y por ende, poseedores únicamente de valor personal. Las escenas analizadas validan la frustración y el fracaso de la madre que siente que no cumple enteramente con lo que se espera de ella porque colocan esta sensación vivencial personal sobre la plataforma protagónica de un escenario.

Los tratamientos escénicos empleados en las mismas refuerzan esta idea de Recalcati de la importancia de reconocer el carácter incompleto de la madre. Esta no debe ser únicamente la madre de los cuidados, la autosuficiente, porque si no cae sobre el signo de la omnipotencia y no contribuye a asignar ese lugar simbólico que el niño necesita para sentirse digno de ser amado (2018: 192).

Estos dos testimonios se proponen, de alguna manera, a través de la composición escénica, retratar a esa madre que actúa desde la carencia, que intenta muchas veces dar lo que no tiene. En esa frustración, en ese sentirse no apta, hay un deseo de serlo. En

el esfuerzo por continuar una tarea que resulta casi imposible, está la voluntad; el fracaso solo se siente como tal porque se encuentra cargado de un enorme deseo de triunfo.

Estas escenas lograron replantear la mirada sobre los recuerdos de partos y lactancias de muchas madres del público<sup>15</sup>. En algunos casos, ellas compartieron experiencias personales que solo habían revelado en espacios privados, y esto se produjo como resultado de un pacto formado entre las testimoniadas y el público a partir de la obra. La testimoniada abre su vida privada ante un grupo de personas que serán testigos de su historia personal, y estas no solamente agradecen profundamente su valentía, sino la capacidad de proporcionarles un reencuentro con su propia historia, una nueva mirada hacia sus propios cuerpos de madres.

## Capítulo 2: Herencia Materna

### 2.1 “Mi madre me cantaba esta canción”

Una de las primeras experiencias que recibe el niño al nacer- al igual que la leche materna-, son las canciones cantadas por su madre. La madre suele arrullar a su hijo a través del canto, y este puede sentir la vibración de su voz incluso antes de haber nacido. La canción se convierte en uno de los primeros puentes hacia el reconocimiento de la vida. La vida arrullada por una melodía que el niño recibe de la madre, que lo calma, que lo transporta nuevamente al sueño después de un abrupto despertar; una canción que

---

<sup>15</sup> Después de las funciones, conversamos con muchas mujeres que nos relataron sus propias experiencias de lactancia y de parto por cesárea a partir de lo que habían observado a través de la obra. Por un lado, algunas de ellas se sintieron identificadas cuando se menciona el dolor que genera la lactancia prolongada y, por otro, al observar la escena de la carne siendo cortada, otras de ellas afirmaron haber identificado la sensación de sus propios cuerpos siendo intervenidos de la misma manera.

seca las lágrimas para generar un espacio donde el niño puede encontrar nuevamente el sosiego para descansar.

La canción también se instala en la memoria aun inconsciente del niño y forma parte de ese tejido de sensaciones primarias que quedarán instauradas en él. Como menciona Massimo Recalcati, si el niño es sostenido por el deseo de la madre, una representación de ese deseo es su voz convertida en canto. La madre elige una canción para su niño y en esa canción hay una voluntad de calmar, pero también un deseo de nombrar, de dotar de identidad a este ser que tiene en sus brazos. Si no existe, como sustenta Jaques Lacan, amor por la vida o amor por lo universal, sino amor por el nombre propio (Recalcati 2018: 68), este deseo de librar al hijo del anonimato se encuentra en la canción elegida y cantada por ella especialmente para él.

Habría que reconsiderar a la madre a partir de su memoria, de su herencia, sustenta Recalcati. “El vínculo arcaico con la madre no solo es una ciénaga mortífera de la que debemos liberarnos, sino ante todo una donación que hace posible transmitir no solo y no ante todo la vida como tal sino *el sentimiento de la vida, los deseos de vivir*” (2018: 192). El uso de las canciones cantadas por las madres en “Criadero” es un elemento fundamental de lo heredado dentro del universo de las testimoniadas, que no solo construye ese puente entre ellas y el reconocimiento de la vida, sino que también se convierte en un sello de identidad de la madre traspasado a la hija.

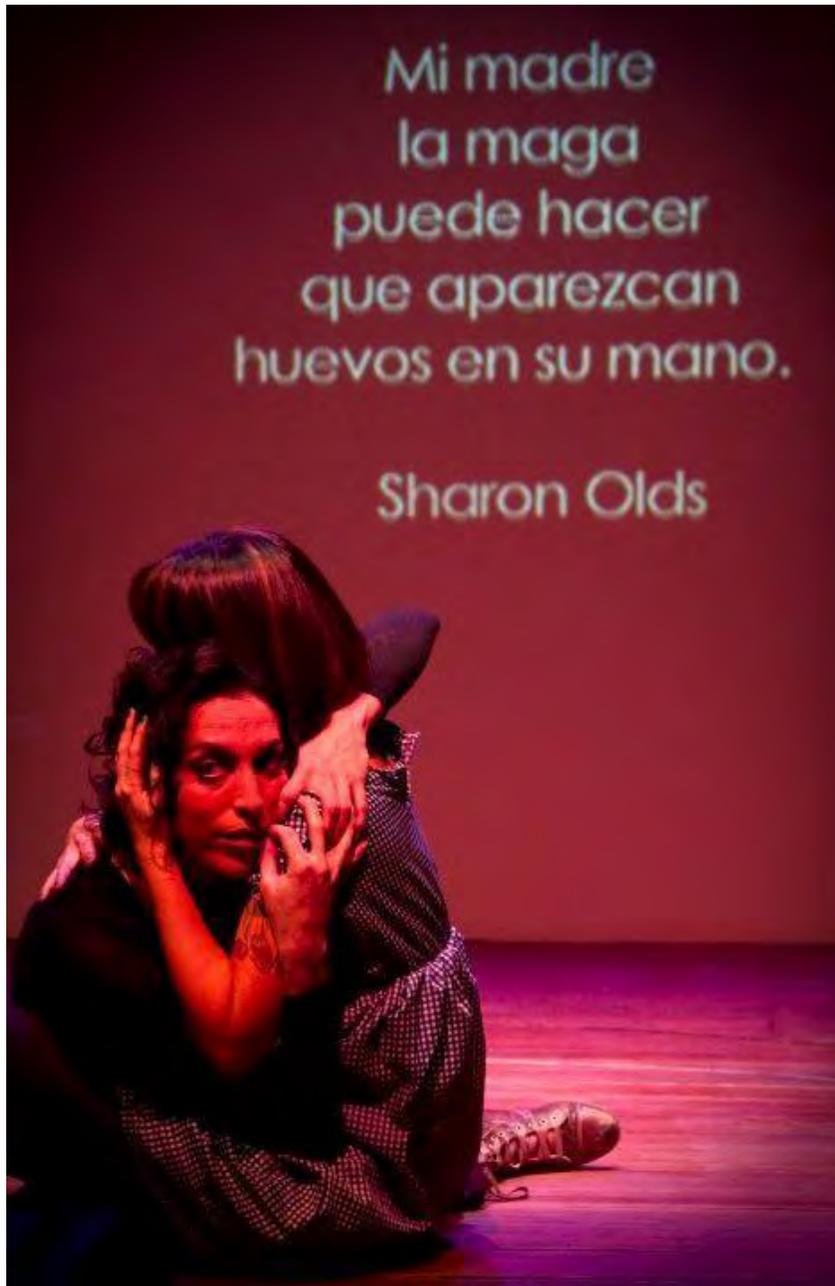
Esta parte de la obra, más que una escena, es una secuencia de pequeños momentos donde se representa la canción como herencia recibida de la madre. En este vínculo creado entre madre e hija a través de canciones, se revela también una forma de inscribir a la hija en el campo del lenguaje a través de la voz, aquella que, como plantea Recalcati, trasciende la estructuración puramente gramatical de esta misma (2018: 48). Las canciones forman parte de este lenguaje primario representado en gestos y cuidados

a través del sonido de la voz; la canción como “*lalengua*”, definida por Jaques Lacan, que escapa a las leyes estructurales del lenguaje, y que forma parte del mundo de los signos, murmullos, gestos; la lengua del cuerpo (2018: 48).

La secuencia empieza conmigo dibujando un círculo de tiza en el suelo a modo de juego infantil, mientras tarareo “Manuelita”, una canción para niños de María Elena Walsh. Trazo en el escenario este círculo, como creando un espacio para acunar los testimonios de canciones de infancia. En la pantalla se proyecta una cita de Sharon Olds: “Mi madre/ la maga/ puede hacer/ que aparezcan/huevos en su mano” (de Althaus 2018: 76). Las testimoniadas vamos narrando pequeños recuerdos recolectados de nuestras madres, de las canciones que nos cantaban antes de dormir, intercambiando roles echadas en el piso, una arrullando a la otra y viceversa. Cuando la actriz se vuelve testimoniada de su historia, la otra se vuelve su madre; esta segunda, siempre de espaldas al público.

Yo recuerdo el poema recitado por mi madre, “Margarita” de Rubén Darío. Se escucha el audio con su voz recitando el poema, pero cambiando “Margarita está linda la mar” por: “Alejandrita, está linda la mar, / Y el viento/ Lleva esencia sutil de azahar; / Yo siento/ En el alma una alondra cantar, /Alejandrita, te voy a contar/ Un cuento” (de Althaus 2018: 76). Se cambian los roles: ahora yo arrullo a Lita. Ella recuerda una canción y la canto representando a la madre: “Esa chiquita linda/ que yo la quiero mucho/ me encanta su carita/ su boquita también. /Su madre la acaricia, / su padre ve por ella...” (de Althaus 2018: 76).

En el momento de cantar “su padre ve por ella”, me quiebro en llanto de modo melodramático generando un juego cómico y jugando con la historia de Lita y el padre ausente.



**Figura 4:** Fotografía de la escena “Mi madre me cantaba esa canción” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

## 2.2 La composición escénica como componente narrativo que resalta la intimidad

Es importante recalcar nuevamente que el efecto visual en el teatro puede ser, por un lado, accesorio o puramente estético, pero también puede convertirse en un agente altamente narrativo como lo fue en el caso de esta escena. El ambiente creado por los tonos, los acordes muy suaves de guitarra tocados por Sandra, la intimidad física creada por las testimoniadas en el piso, recreando la postura de arrullo de madre a hija y luego intercambiando roles de hija a madre, componen prácticamente una suerte de cuadro que conduce al público a reconocerse en un espacio muy íntimo.

El círculo de tiza trazado en el escenario cierra el espacio del testimonio inicial de canciones, como protegiéndolo del mundo para crear un lugar íntimo de intercambio entre madre e hija. La luz en cenital ayuda a reforzar el trazo del círculo marcado por la tiza. El paso de una canción a la otra se da a partir de una secuencia de movimiento en el suelo entre Lita y yo, donde nunca nos desligamos físicamente, pasando de ser hijas arrulladas dando la cara al público durante el testimonio, a convertirnos en la imagen de la madre de la testimoniada, de espaldas al público. La cita de Sharon Olds proyectada en la pantalla enmarca la escena: "Mi madre la maga, puede hacer que aparezcan huevos en su mano".

Toda esta composición escénica busca colocar el testimonio de las canciones en un espacio cerrado y reservado entre madre e hija. Las canciones de infancia dan pie a una secuencia en la que de Althaus busca justamente resaltar el testimonio de la herencia en la obra, y este pequeño núcleo creado en el escenario, con luz cálida y baja, enmarcado por la cita, nos sugiere el inicio de una suerte de homenaje a nuestras madres y lo que nos dieron o nos quisieron dar.

Patrice Pavis se refiere al “Efecto teatral como recurso escénico caracterizado por su súbita emergencia en la que el receptor lo advierte como una puesta en relieve, como algo sólido y tridimensional, pero que a la vez también puede avanzar enmascarado, como para ser todavía más eficaz” (2016: 94). Esta composición generada por el círculo de tiza a modo de espacio protegido, las luces que tenuemente cambian y la proyección de la cita, ponen en relieve un momento fundamental de la obra, casi podía interpretarse como el núcleo que esencializa el mensaje de “Criadero” y este juego constante de las actrices de jugar a ser hijas y madres. Es la plataforma sobre la cual la canción se convertirá en el representante primario de la herencia, de esa voluntad de nombrar a la hija, de dotarla de identidad, de hacerla única ante sus ojos y por lo tanto, ante el mundo. No es por azar que de Althaus utilizó esta imagen de Lita y de mí abrazadas para la portada de la versión impresa de la obra.

El poema de Rubén Darío, “Margarita”, fue recitado por mi madre desde que nací hasta mi niñez, y forma parte de mis primeros recuerdos de infancia. Si bien no es una canción “cantada”, ocupa el mismo espacio de representación que esta misma. El cambio de nombre que hizo mi madre al poema, de “Margarita” a “Alejandrita”, me hizo pensar que ella lo había compuesto para mí. Muchos años después, me enteré del nombre original, y en ese entonces fue irrelevante, ya que el poema recibido por mí en ese momento de la vida donde se acumulan y se instauran los primeros recuerdos que ayudan a fijar la identidad, contenía mi nombre.

### 2.3 Heredar es nutrirse de lo que la madre se nutrió

Como veremos más adelante, estas escenas mostraron diversas formas en las que de alguna manera fuimos “nutridas” por nuestras madres, como las canciones que dotan de identidad, que transmiten ideologías, pero también desde los objetos de pertenencia. Nada más literal y a la vez simbólico que la comida. Un objeto que se mastica y se comparte también comprende esta idea de nutrir al hijo con lo que tú te alimentas: darle parte de ti a él, de tu boca a la suya.

Nadia Seremetakis, en su ensayo “The Memory of the Senses: Historical Perception, Comensal Exchange and Modernity” (1994), explora a través del trabajo etnográfico, la cultura material y los sentidos como una forma de intercambio. Cuando las abuelas griegas mastican el pedazo de pan para ablandarlo y se lo dan a sus bebés, los nutren no solamente de comida amoldada para sus bocas aun sin dientes, sino también de su propia saliva (1994: 2). Esta costumbre narrada por Seremetakis ejemplifica el concepto de herencia como traspaso que nutre no solo con alimento, sino con una parte del propio cuerpo. Las canciones, o en este caso el poema, fue también una forma de nutrir al traspasar la historia narrada en “Margarita” a mí a través del cambio de nombre. Es en ese momento donde mi madre me inserta dentro de la historia del poema como la protagonista del cuento-donde las palabras de Rubén Darío sobre la princesa fueron destinadas para mí-, que el recuerdo de la canción quedó instaurado en mi memoria para siempre.

Seremetakis se refiere a la memoria sensorial como un dispositivo de acumulación y de fijación de identidad: “Sensory memory is a form of storage. Storage is always the embodiment and conservation of experiences, persons, and matter in vessels of alterity.

The awakening of the senses is awakening the capacity for memory, of tangible memory; to be awake is to remember, and one remembers through the senses, via substance”<sup>16</sup> (1994: 4). Este ser nutrido por la madre, o en este caso la abuela, nuevamente salva al bebé de la muerte, de la caída hacia el abismo del anonimato. La comida del niño no solo fue cocinada en el horno, sino también con la saliva de la abuela, con su memoria y sus emociones. En ese sentido, la masa convertida en pan se eleva en el horno al prepararse, y ese elevar es también un elevar de la muerte hacia la vida: hacia el despertar a través de este intercambio.

“Margarita”, recitado en la obra con el cambio de nombre, forma parte de ese intercambio-en este caso de palabras-, en el que se genera una reciprocidad sensorial entre la madre y la hija. Como plantea Seremetakis, al cambiar la mirada del niño por “mis ojos”, la abuela cambia las partes del cuerpo: “This act of sharing and naming parts and senses constructs one heart for two bodies, as one food was baked with saliva for two mouths, as one soul is raised for two persons, as one pair of eyes is imprinted on two bodies. The grandma gives her parts to see them inscribed on the child over time. This is what she receives back from the child: the memory of herself in parts”<sup>17</sup> (1994: 4).

---

<sup>16</sup> Traducción al castellano: “La memoria sensorial es una forma de almacenamiento. El almacenamiento es siempre la encarnación y conservación de experiencias, personas y materia en recipientes de alteridad. El despertar de los sentidos es despertar la capacidad de la memoria, de la memoria tangible; estar despierto es recordar, y se recuerda a través de los sentidos, vía la sustancia” (Seremetakis 1994: 4).

<sup>17</sup> Traducción al castellano: “Este acto de compartir y nombrar las partes y los sentidos construye un corazón para dos cuerpos, como un alimento se cocinó con saliva para dos bocas, como un alma se cría para dos personas, como un par de ojos se imprime en dos cuerpos. La abuela da sus partes para verlas inscritas en el niño a lo largo del tiempo. Esto es lo que recibe de vuelta del niño: el recuerdo de sí misma en partes” (Seremetakis 1994: 4).

## 2.4 La madre de las carencias

Si la “madre del seno” de la que habla Recalcati ofrece lo que tiene, la “madre del signo”, recorrida por la carencia, por su propia insuficiencia y vulnerabilidad, ofrece lo que no puede dar (2018: 53). La canción cantada por la madre de Lita, “esa chiquita linda, que yo la quiero mucho, me encanta su carita, su boquita también. Su madre la acaricia, su padre ve por ella”, se encuentra cargada de esa vulnerabilidad, de esa insuficiencia, de ese dar lo que no se tiene, cuando en la obra la madre llora en el momento de cantar “su padre ve por ella”.

La escenificación de este momento se da conmigo representando a la madre de espaldas al público. Cuando la canción llega a esa frase, me quiebro en llanto. Este no es un llanto real, es un llanto construido por mí que se asemeja al llanto de un melodrama. Nuevamente, aparece aquí el distanciamiento del que hablábamos en el primer capítulo. En ningún momento el discurso de las testimoniadas se encuentra ligado a verdaderos estados emotivos. La madre de Lita lloraba al cantar esa frase porque sufrió abandono por parte del padre de esta. Es decir, su padre “no ve por ella”, sin embargo, la madre le canta esta canción una y otra vez a su hija. En este momento, Lita mira al público y dice: “no pasábamos de esa frase”, y el público ríe.

Como habíamos visto previamente, el humor es otro agente de distanciamiento; el público sabe desde el inicio por los testimonios dados por Lita que ella creció sin padre. Se ha ido viendo durante la obra cómo la madre lidia con el abandono de este, entonces cuando Lita en el momento de cantar la canción, reclama con un tono de hartazgo muy banal que nunca llegan al final porque su mamá se pone a llorar, ya existe una complicidad con el público que lo hace reír.

¿Por qué cantar justamente esa canción a una niña sin padre? Puede haber una voluntad de querer insertar a la hija dentro del esquema familiar tradicional padre/madre/hija, donde la madre “la acaricia”, le entrega su afecto, y “el padre ve por ella”, es decir, se encarga de su manutención. En momentos previos a este podemos ver a través del testimonio de Lita, que su madre busca un reconocimiento legal del padre hacia ella, sin lograrlo.<sup>18</sup> La reacción de hartazgo de Lita porque nunca llega a saber cómo termina la canción debido al quiebre de la madre, es una manera de distanciarse del dolor, de banalizarlo para poder reírse a través de él; es una voluntad de la testimoniante de no convertirse en esa hija receptora de la pena materna. El dolor atravesado por el humor se convierte entonces en un espacio de intervención y de redefinición, más aún cuando este, en complicidad con el público, es validado.

La banalización del canto de la madre no es una banalización del dolor de la madre. Lo que busca de Althaus es mostrar a través del testimonio de Lita, a esta madre de las carencias, la que se quiebra, la que desea pero no puede, la que una y otra vez busca la herida para tratar de reconstruirla, aquella que añora una estructura familiar tradicional para la hija pero que no se la puede ofrecer. Al banalizar el llanto de la madre, la hija lo minimiza de manera que se genera un distanciamiento de su dolor. El humor como agente que interviene el dolor es una búsqueda, una voluntad por parte de la testimoniante de redefinición del mismo.

El testimonio traumático necesita muchas veces apoyarse en el humor. Gino Luque hace un análisis al reincidente uso del humor en la obra de teatro testimonial “1980-2000: El Tiempo que Heredé” de Claudia Tangoa y Sebastián Rubio:

---

<sup>18</sup> La escena donde la madre de Lita busca el reconocimiento de su padre es una de las más duras de la obra; aquí nuevamente de Althaus busca aliviar la dureza del testimonio con el juego de la hija que banaliza la fragilidad de la madre para encontrar una tregua en la progresión de los testimonios.

En esta pieza el humor termina por ser el síntoma de aquel trauma que se pretende superado, en la medida en que la presencia de la risa como mecanismo de protección del individuo, por un lado, da cuenta de la fractura psíquica ocasionada por el episodio traumático, al que aún no se le puede dar sentido narrativamente, y, por otro, evidencia que existe un hecho que escapa a la simbolización y que el sujeto no es capaz de enfrentar directamente (Luque 2014: 54).

Hay una diferencia, sin embargo, en el uso del humor para enfrentar el hecho traumático en una obra testimonial, como la mencionada por Luque donde los protagonistas no son solo hijos de sus padres, sino hijos de la historia de un país donde sus padres jugaron roles fundamentales. En este caso, los testimoniantes llevan la historia de estas décadas sobre los hombros y cargan con la herencia de los actos cometidos por sus padres. Aquí, el testimonio se encuentra dotado de un peso mucho mayor que involucra a todo un país. En esta obra, enfrentar el hecho traumático solo a partir del testimonio sí funciona porque los testimoniantes hablan de algo que comprende mucho más que su historia misma. Del mismo modo, el hecho de que no sean artistas escénicos los coloca en un espacio de desnudez donde a veces el humor es necesario para enfrentar hechos dolorosos en el caso de que no puedan hablar de ellos directamente. En “Criadero”, el testimonio está narrado por personas que poseen un dominio escénico y donde el testimonio, al ser de carácter doméstico, necesita del humor. Esto no quiere decir necesariamente que las testimoniantes no puedan enfrentar el hecho traumático de forma directa, sino que si este no está ubicado dentro de un contexto histórico que lo avale, necesita apoyarse en el humor para sobrepasar un discurso muchas veces reservado para espacios terapéuticos.

## 2.5 La canción como traspaso de ideología

Regresando a la secuencia de canciones, hemos visto cómo estas representan el vínculo, pero también el aprendizaje. Son elementos muy potentes de identificación y de autodefinición. Un tema transversal en la obra es el de plantear cuáles son los aprendizajes que llevamos y de qué manera estos repercuten en nosotras como mujeres y madres. El elemento del aprendizaje a través de la canción se evidencia más adelante en esta secuencia cuando pasamos de ser hijas para representar a nuestras madres. Aquí yo narro un testimonio sobre las canciones que mi madre me cantaba de niña: “Mi mamá siempre me cantaba canciones de protesta un poco angustiantes, de justicia social” (de Althaus 2018: 84).

Sandra canta “El pueblo unido jamás será vencido” del grupo musical chileno “Quilapayun”. Yo narro mi testimonio: “De niña yo no comía a menos que mi mamá me cantara esta canción: Sandra canta “Métale a la marcha métale al tambor, métale que traigo un pueblo en mi voz” de Jorge Sosa. Yo abro la boca para comer cada vez que Sandra canta “métale”” (de Althaus 2018: 86). Nuevamente, vemos en este testimonio ese “nutrir” de la madre hacia su hijo a partir de la canción. En este caso, mi madre solo logra que coma al generar un estímulo con la palabra clave “métale”. Ella “performaba” esta canción acompañada de aplausos, generando así el estímulo visual necesario para la distracción, y luego cantaba la palabra clave que permitía que la comida entrara en mi boca. Recuerdo de niña este pequeño espectáculo como algo muy divertido y estimulante que me hacía olvidar que la comida no me agradaba. Mi madre me nutría con su canción, no con la comida, y a través de esta lograba que comiera.

Aquí hay un juego muy interesante de composición escénica para hablar sobre herencia desde la canción. Yo, vestida con el poncho de mi madre, evoco los cantos, que en ese momento recordaba como angustiantes sobre justicia social, que mi madre me cantaba desde pequeña, mientras Sandra, con una potente composición vocal, recrea una voz que puede representar a la de mi madre pero que, debido a su virtuosismo y potencia, se asemeja a la de Mercedes Sosa, la intérprete de “Hermano dame tu mano”. Yo abro la boca con el estímulo “métale”, como si imaginase a mi madre dándome de comer. Lo que sugiere este momento es que no solo entra la comida en “métale”, sino que entra “un pueblo en mi voz”, es decir la ideología de mi madre. La fuerza de la voz y la letra de la canción que sigue a la palabra clave de estímulo, todas son depositadas en mí. No existía en mi madre en ese momento, sin embargo, un deseo de adoctrinamiento al cantar estas canciones. Eran las canciones que ella cantaba en ese momento de su vida pero que definían una postura que tenía ante el mundo y que, de alguna manera, inconscientemente depositaba en mí.

Si yo en la obra hablase sobre cómo mi visión del mundo está innegablemente condicionada a la visión del mundo de mi madre, o simplemente narrara la canción cantada por mi madre, el testimonio carecería de toda relevancia. Todos heredamos ideas y posturas sobre el mundo de nuestros padres más allá de incorporarlas o rechazarlas, es la composición nuevamente la que lo dice todo; es el ensamblaje de la estructura escénica la que potencia el testimonio sobre la canción.

Patrice Pavis plantea que: “...en la autobiografía escénica, el performer debe saber contar su historia, ir a lo esencial, quedarse solo con lo que le interesará al espectador y en el teatro el arte de contar está vinculado a la enunciación escénica, es decir a la puesta en escena y al arte del actor. En ese sentido no hay nada diferente en el relato

autobiográfico pues siempre hay una diferencia entre el yo vivido y el yo que cuenta esta experiencia del pasado” (Pavis 2016: 43).

Esa diferencia en “Criadero” tiene que ver con que innegablemente, hay una interpretación del pasado y del discurso del recuerdo en el que el testimonio doméstico debe apoyarse y redefinir esa interpretación desde la composición escénica para poder escapar a su propia literalidad. Colocar el discurso del testimonio doméstico desde la enunciación escénica le permite a este reflejar, no solo la experiencia personal del recuerdo, sino revelar cómo este es poseedor de un carácter universal con el que el público se puede identificar profundamente.

El cantar de la madre al niño es una de las experiencias primarias que guardamos en esa acumulación de recuerdos y sensaciones conscientes e inconscientes. Sin estos primeros signos previos a la estructuración del lenguaje no existe acceso a lo simbólico. Esta secuencia muestra cómo esas canciones primarias adhieren al niño a la función del lenguaje y a su significante. Estos salvan al niño de morir bajo la sombra del anonimato como los recién nacidos de los que habla Recalcati que, “bajo una orden realizada por Federico II, fueron negados de la palabra, y privados de dicho alimento, y literalmente fallecieron” (2018: 49).

La estructura escénica de esta secuencia genera las condiciones necesarias para darle a la canción un lugar protagónico dentro del mundo de la herencia de la madre. Este círculo de tiza en el escenario sella ese pacto entre madre e hija, un pacto en el que de Althaus busca representar esa promesa de la “madre signo” bajo canciones elegidas para ser cantadas por nuestras madres. Nosotras, como testimoniadas, tuvimos que regresar a ser niñas en escena y para ello recordar o reconstruir el recuerdo de la canción. Este acto de rememorar nos hizo conscientes de cuánto en nosotras había quedado olvidado

en la memoria pero habitaba en nuestros cuerpos, en los sentidos y en las formas de identificarnos y de relacionarnos con el mundo.

## **2.6 La diferencia de la herencia de acuerdo con el género**

No podemos dejar de pensar, si analizamos la herencia materna en este capítulo, en el legado paterno, ¿de qué manera la relación con la madre, su herencia, el calor de sus manos, o el canto que introduce al niño en el campo de lo simbólico, se resignifica con relación al padre?, ¿cuáles son esos puentes que conducen al niño hacia el reconocimiento de la vida desde la mirada paterna?, ¿cuál es el vínculo y la herencia que deja el padre en el hijo?

Hagamos un breve paréntesis antes de entrar en el campo de herencia desde la paternidad porque me parece importante antes de hablar del padre, mencionar algunos puntos sobre la diferencia de género. Se ha hablado mucho de esta diferencia, de las diversas batallas por encontrar también una propia definición de esa misma, de la lucha por una reapropiación del cuerpo femenino como se mencionó en el capítulo anterior y, sobre todo, de cómo desligarnos como mujeres de definiciones ancladas en conceptos patriarcales.

Teresa de Lauretis plantea cómo dentro de la ideología feminista esta mirada hacia la noción de género como diferencia sexual, se convirtió durante mucho tiempo en la piedra angular para la sustentación de la lucha feminista (1991:37). Sin embargo, desde la diferencia, y a partir de lo femenino, la feminidad se ha convertido en una desventaja para el fortalecimiento de la ideología feminista. De Lauretis propone enfatizar la diferencia sexual como noción de lo femenino y lo masculino, no vinculada necesariamente desde lo

biológico, sino desde lo discursivo. Ella hace una crítica al propio discurso feminista cuyo lenguaje se encuentra atado a una lógica patriarcal, y esto a su vez, erradica la posibilidad de complejizar las diferencias dentro de las mujeres y de resignificar su identidad (1991: 38).

Pensando en cómo este concepto está profundamente atado al lenguaje, otra de las grandes limitaciones cuando se habla de la diferencia de género tiene que ver con un concepto epistemológico donde esta ideología se encuentra atrapada por este lenguaje y sus definiciones desde la mirada patriarcal. La mujer entonces se encuentra producida desde representaciones culturales y lingüísticas que se multiplican y se contradicen, atrapada en esta “prisión del lenguaje”, como plantea de Lauretis: “Por potencial epistemológico radical, quiero decir la posibilidad de concebir al sujeto social y las relaciones de la subjetividad para la socialización de otro modo: un sujeto constituido en el género, seguramente, no solo por la diferencia sexual sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales” (1991: 38).

Pensando en esto, deconstruyamos las escenas analizadas en la obra. Es importante no idealizar la mirada sobre la madre que arrulla a su hijo en un canto que siempre lo remitirá a ese cariño primario, ya que, si bien puede ser el caso en muchas ocasiones, no podemos olvidar a la madre de las carencias. La madre, que, como plantea Recalcati, da lo que no tiene pero en ese dar, el hijo hereda esa carencia también, como Lita que tenía escuchar cada noche “su padre ve por ella” y a su madre quebrarse en llanto. Mi madre desde el otro lado, una mujer fuerte y militante, me cantaba canciones sobre justicia social cuyo contenido, según recuerdo, me resultaba altamente angustiante en muchos casos. Si bien algunas canciones y poemas me han marcado y forman parte constitutiva de quién soy, había una suerte de búsqueda no consciente de ideologización muchas veces a través de contenidos bastante fuertes para ser oídos por un niño.

Aquí está la figura de la madre débil y la madre fuerte, ambas igualmente atrapadas en estereotipos anclados en esta estructura patriarcal de la que habla de Lauretis. Una mujer que milita, y más aún en los años 1970, tiene que ser más fuerte, más “hombre” para ser escuchada, y para ello debe entrar a jugar bajo los códigos masculinos establecidos. En esas canciones que me cantaba mi madre había también una búsqueda de reivindicación, una proclamación de una identidad construida desde lo político que además la alejaba de sus orígenes; de su familia conservadora tradicional donde terminaría siendo la “esposa” de alguien y manteniendo su estatus social. Al alejarse de esa vida “preparada” para ella y al entrar en el campo de la militancia, mi madre tuvo que lidiar igual con su propia resignificación bajo códigos patriarcales.

Tanto de Lauretis como Joan W. Scott elaboran una crítica hacia la producción del pensamiento marxista relacionado al género en el que, como recalca Scott; “Dentro del marxismo, el concepto de género ha sido tratado durante mucho tiempo como el producto accesorio en el cambio de las estructuras económicas; el género carece de estatus analítico independiente propio” (1990: 14). Igualmente, de Lauretis considera la visión marxista como reduccionista en consideración a la problemática de género: “Se objetará que el equiparar género con ideología es una reducción o sobre simplificación. Ciertamente Althusser no lo hace y tampoco el pensamiento marxista tradicional donde el género es algo así como un tema marginal, algo limitado a la cuestión de la mujer” (1991: 12). Resulta en ese sentido paradójico que, al buscar liberarse de los cánones tradicionales impuestos por su círculo social, de alguna manera mi madre entraba en otro espacio que planteaba una deconstrucción de la sociedad bajo una lucha contra el capitalismo, pero desde una visión igualmente patriarcal.

Desde el otro lado, vemos en la figura de la madre de Lita a esta mujer resignada, disminuida y finalmente abandonada emocional y económicamente. La canción

representa ese canto de todos los padres que “no ven por ellos”; una mujer que no se puede sostener sin la compañía del hombre y del padre de su hija, una imagen bastante reincidente en nuestra cultura. De igual modo, sin idealizar ni condenar, no se puede negar que ese legado recibido desde la canción es portador de una voz femenina, y esa voz carga consigo otro legado más que ha sido traspasado por generaciones y cuya identidad ha sido forjada por mandatos de una sociedad patriarcal. No podemos pensar en la herencia como herencia en sí misma, sino como herencia de la madre y por ende de la mujer dentro de lo social. Veamos ahora de qué manera dialogamos estas escenas con la experiencia paterna.

## **2.7 El legado del padre**

En su libro “El complejo de Telémaco”, Recalcati hace una reflexión esta vez sobre la relación paterna. Desde su propia mirada personal, a partir del vínculo con su padre, reconoce este constante estado de ausencia. En este libro, Recalcati busca liberarse y reivindicar el dolor de esa ausencia sustentando que la figura del padre es estructuralmente una del “no estar”. Ser hijo, afirma Recalcati, es también ser heredero y huérfano (2014: 11). Es aquí donde hace alusión al mito de Telémaco, que:

...se emancipa de la violencia parricida de Edipo; busca a su padre no como a un rival con el que batirse a muerte, sino como un presagio, una esperanza, como posibilidad de devolver la Ley de la palabra a su propia tierra. Si Edipo encarna la tragedia de la transgresión de la Ley, Telémaco encarna la invocación de la Ley, él reza con el fin de que su padre regrese del mar y cifra en ese retorno todas sus esperanzas de que llegue a haber una justicia equitativa para Ítaca (Recalcati 2014: 7).

Telémaco representa la figura de quien no deja de mirar al horizonte para esperar el retorno del padre, pero sabemos que ningún dios encarnado en la figura del padre podrá salvarnos. A pesar de esto, la nostalgia por esa ausencia se sigue alimentando; esta es una era, sustenta Recalcati, de la espera de esa llegada, a pesar del ocaso irreversible del padre (2014: 12). Si bien no todo padre es un padre ausente, la figura del padre que abandona el hogar, que no se responsabiliza por el cuidado de sus hijos, ya sea emocional o económicamente, está totalmente presente en nuestra cultura latinoamericana. De Althaus juega constantemente a crear un espejo entre el testimonio de la hija sin padre de Lita, y mi testimonio de madre soltera. Recalcati sustenta que lo que está en juego no es la búsqueda de la restauración del orden, sino de la recuperación del legado, del testimonio del padre (2014: 14). Nuevamente, pensando en “La madre de Turín” que vimos en el primer capítulo, el hijo necesita que el padre sea testigo de su existencia; al ser este testigo le daría un sentido a la vida, una herencia paterna no anclada en lo dicotómico sobre lo que es bueno o malo, sino en un padre humanizado.

A diferencia de Telémaco, Recalcati plantea que “no somos herederos de un reino, los jóvenes que se proyectan en esta imagen de Telémaco, son jóvenes sin herencia, carentes de un futuro, de una seguridad laboral. En ese sentido ¿Qué padre podría salvarnos de ese ocaso irreversible? La herencia que nos deja este padre ausente es una “tierra agotada” una economía sobre explotada, deudas económicas, un futuro sin futuro” (2014: 15).

¿Por qué entonces la defensa de Recalcati hacia Telémaco? Telémaco es un hijo que no solo busca a su padre, sino a quien también le hace falta un padre. Es uno que hereda la orfandad; representa un hijo sin legado. Como plantea Recalcati, la herencia no es un derecho garantizado sino un movimiento singular sin ninguna garantía. No existe padre alguno que pueda salvarnos de este viaje tan duro y sin garantías del heredar.

Regresemos entonces a la diferencia en términos de género: ¿De qué manera esta ausencia o presencia paterna se ve manifestada en la hija versus el hijo?, ¿de qué manera se fija una identidad en términos de género?, ¿qué legado deja el padre sobre el hijo y sobre la hija y de qué forma repercute este sobre el modo de criar de la mujer y del hombre?, ¿bajo qué mandatos están ancladas las diferencias?

Pero más importante aún, para regresar al tema central de esta tesis; ¿De qué forma las herramientas de representación escénica ayudan o no a trascender el testimonio discursivo sobre la herencia materna y paterna? Para ello haremos un análisis comparativo entre algunos testimonios del texto impreso de “Criadero” y de “Padre Nuestro”, la versión de la obra testimonial masculina sobre la paternidad.

El primer testimonio de Lita al inicio de la obra empieza con el tema de la ausencia paterna, este es uno de los hilos conductores centrales de la obra con los que de Althaus hila el resto de los testimonios: “Cuando mi mamá estaba embarazada de mí, mi papá se fue a Rusia. Años después habían leído en el periódico que él había vuelto de Rusia trayendo aviones de guerra. Nunca nos vino a buscar. Él tuvo dos hijas con otras dos mujeres, luego se casó con otra más y adoptó a los hijos de ella. No hay una sola foto de mi mamá embarazada” (de Althaus 2018: 37).

Aquí surge nuevamente la figura de un padre no solo ausente que desaparece, sino que no toma la responsabilidad de despedirse, un hombre cuya existencia solo es transmitida a través de los medios y no solo eso; un padre que abandona a la madre durante el período de gestación. De alguna manera, lo que da cuenta Lita en su testimonio, es que ya estaba destinada a ser una hija sin padre. No puede haber dolor más grande que perder a un padre mientras se gesta un hijo, de tener que pasar por el período de gestación y parto en soledad; Lita es una hija heredera del abandono. La

madre puede ver en ella una parte de la ausencia del padre, y también ve reflejada su propia soledad.

Omar García, nuevamente abre la obra “Padre Nuestro” con el siguiente testimonio:

Mi padre se definía a sí mismo como un caballo, hombre de campo, luchador. No cree en la familia, no sabe construir vínculos afectivos. Cuando me acercaba a la adolescencia, se convirtió en un hombre cada vez más gris y ocupado. “Yo no los necesito a ti ni a tu hermana”, me dijo. Y se fue de la casa. Nos dejó. No le guardo rencor. Es un caballo salvaje que necesitaba salir del establo correr y ser libre. Me quedé en el establo con las yeguas y me convertí en el papá de mi hermana y el esposo de mi mamá. Mi padre es el desarraigo y el desapego. Mi madre es la tierra, el hogar y la necesidad (de Althaus 2018: 105).

En el testimonio de Omar, clara y duramente, se ve la incapacidad de cumplir con el rol paterno; esta imagen idealizada del caballo salvaje, casi como alguien que nació con un destino marcado por la libertad, por la necesidad del padre de salir a “cabalgar” libremente dejando las ataduras familiares, prácticamente lo justifica. En él ya están inscritas las palabras “padre”, como equivalente a “desarraigo”, y “madre” como “tierra”, pero sobre todo, “madre” como “necesidad”. De alguna manera, la madre está siempre necesitada; sin el padre no es completa, vive con la huella del abandono y, al estar en ese estado de desamparo, el hijo debe entonces asumir el rol del padre. Recalcate resalta esta época como una de “evaporación del padre”:

¿Qué se hereda, en definitiva? ¿Y qué se hereda cuando el pasado es un cadáver? ¿Cuándo el padre es un padre sádico, un padre sin amor? ¿Cuándo los adultos se han evaporado? La herencia no implica el hallazgo de una identidad ya formada, de raíces sin tiempo, porque es un movimiento que va más allá de lo familiar (2014: 17). No se hereda un certificado de identidad porque no hay herencia genética. La filiación, siendo simbólica, trastoca la descendencia de la estirpe. Al heredar, me sumerjo en mi pasado no para

reencontrar mis Orígenes, sino para regresar, para emerger de ellos. El movimiento del heredar implica siempre el ser hijos sin padres, en el sentido de que no se trata en realidad de recibir del Otro, sino de perder al Otro. El auténtico heredero siempre es un huérfano del Otro. Tal como le ocurre a Telémaco, quien va en busca de su padre sin haberlo conocido realmente nunca. La Telemaquia homérica es, de hecho, una búsqueda del padre a partir de su ausencia” (Recalcati 2014: 134).

Pensemos entonces en la ausencia desde una perspectiva de género y también desde cómo se compuso escénicamente el testimonio femenino versus el masculino. El hijo hombre sin padre pasa a cumplir el rol paterno en el hogar. Es un hijo heredero de la imagen paterna precoz, un hijo convertido en padre y en esposo, un hijo que hereda la paternidad antes de ser padre aún. La hija no asume ningún rol porque no puede hacerse cargo, por un tema de roles establecidos de género. Como decía la mamá de Lita en la canción, es el padre el que debe “ver” por los hijos. Ya no hay cuidador del hogar, hay dos mujeres “solas” y una madre emocionalmente frágil que descarga su pena a modo de canción a su hija.

Es bastante interesante observar que el texto escrito de “Padre Nuestro” es más extenso que el de “Criadero”, ya que “Padre Nuestro” fue una obra mucho más apoyada en lo discursivo. Si leemos la versión impresa de “Criadero”, el contenido puede parecer por momentos corto o difícil de entender en su dimensión total para quien no vio la obra. Regresando al tema central de la tesis entonces y pensando en roles adjudicados a partir del género, si la fuerza estética que logró trascender el discurso en “Criadero” está basada en los componentes escénicos y no necesariamente en los discursivos, ¿cuáles serían los elementos que lograron trascender el testimonio doméstico en “Padre Nuestro”?

Omar habla sobre su padre y su abandono frente al público con un micrófono y la foto de su padre proyectada en la pantalla. Hay algo bastante impactante en esa

simpleza: la de un hombre que habla desde su vulnerabilidad, porque el hombre en la sociedad heteropatriarcal habla desde el mandato impuesto por esta misma, pero no desde sus propias carencias o fragilidades. El hombre minimiza, calla, evade u oculta lo que siente. Ver a este hombre contar su historia puramente desde la palabra funciona en este caso porque rompe con los cánones de los roles tradicionales de género.

Durante la narración del testimonio del abandono de su padre, Lita viste a tres muñecas que representan a sus tres hijas; mientras las viste y las peina, representando su rol de madre, habla sobre el no reconocimiento de la paternidad de su padre. El testimonio es bastante doloroso: “Cuando tenía 16 años, me llamó mi hermana por parte de papá para conocernos. Un carro nuevo con lunas polarizadas estaba parado en la esquina y nosotras subimos. Éramos dos completos extraños. Quería preguntarle ¿por qué me abandonaste? Pero no fui capaz. Me dijo que me reconocería ante la ley, pero me pidió paciencia. Me dejó en la esquina y se fue. Pasó el tiempo y mi papá no apareció más” (de Althaus 2018: 172).

Mientras Lita narra el testimonio, está tratando de vestir, peinar y cambiar los pañales de tres muñecas. El acto de hacer esta maniobra, como es el caso de esta madre que en la vida real tiene estas tres hijas y debe hacer malabares para poder resolver las tareas domésticas de su cuidado, resulta muy gracioso. Nuevamente aparece el humor que se mezcla con el dolor de la ausencia paterna, y esto humaniza profundamente el testimonio.

En ambos testimonios vemos a este padre “cadáver” del que habla Recalcati (2014), hay una búsqueda de fijar una identidad a partir de esa ausencia; ambos testimoniantes, madre y padre a su vez, crían a sus hijos desde una identidad forjada en esta “evaporación del padre”. El anhelo de Lita de que su padre la reconozca legalmente está anclado en la necesidad de verse inscrita bajo la ley, bajo el mandato del Nombre del

Padre, un anhelo nunca logrado. Sin embargo, lo que Lita sustenta luego a través de la obra, es justamente lo que menciona Recalcati; al final no es lo legal lo que la convertirá en hija de su padre sino lo filial, y al nunca encontrarlo, ella puede atravesar el dolor para reivindicarse bajo una nueva identidad y convivir con ella.

Si bien no todo padre evidentemente es padre ausente, la presencia del padre “evaporado” es reincidente en varios de los testimoniantes de ambas obras, y la presencia de la madre en el caso de “Criadero”, muchas veces se manifiesta, sobre todo en la etapa inicial del reconocimiento de la vida, a modo de canción. La experiencia de la herencia primaria materna, a diferencia de la paterna como hemos visto, se ve representada muchas veces en esa canción; suele ser la voz de canto de la madre y no la del padre lo que el niño recibe al nacer y durante los primeros años de vida. Así es que Sandra, incluso antes de dar a luz, le cantaba a su barriga “I’ll be your mirror, reflect what you are, in case you don’t know”. Nuevamente, aparece la voluntad de dotar de identidad a través de esta promesa de la que habla Recalcati (2014). Es decir, “si tú no sabes ver, te doy mis ojos para que mires el mundo a través de ellos”, como dice la canción de The Velvet Underground. Es una canción convertida en promesa de no dejar al hijo caer en la oscuridad ni en el abismo, sino de ser sostenido por las manos salvadoras de la madre.

## **2.8 Mi abuela me decía: “Un plátano alimenta más que un bistec”**

Regresamos a otro de los componentes transversales de la obra para reforzar el tema de la herencia: el uso del objeto. Como habíamos mencionado en el primer capítulo, los objetos son parte del texto en “Criadero” porque cumplen una función narrativa fundamental. Estos pueden ser reales o representativos de una identidad anclada a un

testimonio. En esta segunda secuencia nos enfocaremos en los objetos como piezas hablantes de la herencia de nuestras madres y abuelas.

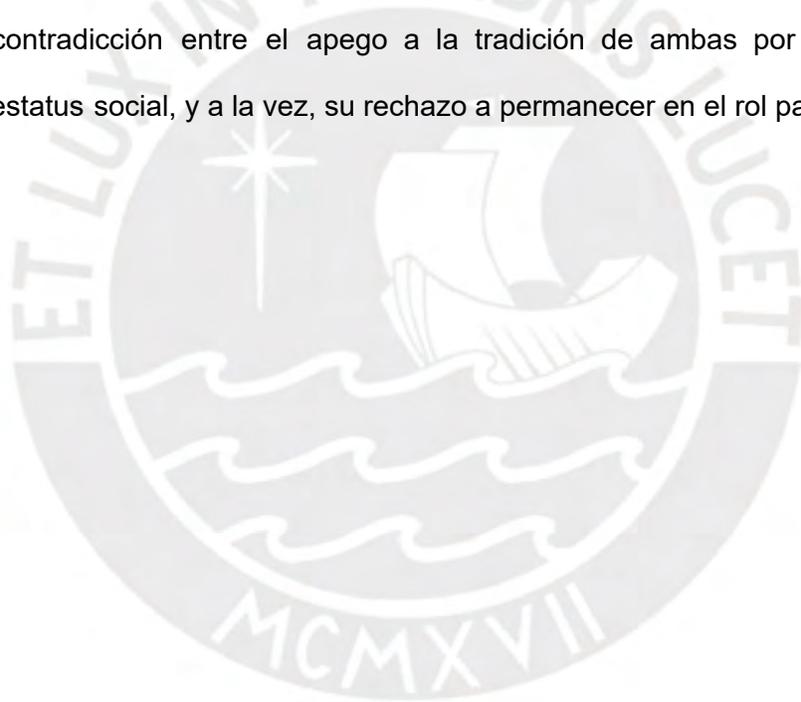
Pensando en Ian Woodward, los objetos pueden reflejar estilo de vida, preferencias o gusto personal, vinculando así objeto con identidad (2007: 113). Pueden pertenecer al orden funcional o al expresivo, este último relacionado con el estatus social sobre el cual estas personas se desenvuelven: “Material things can be understood in their full human significance only if their roles in both these orders are identified<sup>19</sup>” (2007: 134). Bajo la combinación de estos ambos órdenes entonces, el objeto fija identidad y contextualiza al sujeto dentro de una comunidad; define cualidades, roles y estados emotivos. Este es el caso del uso de los objetos en esta secuencia sobre la herencia; estos nos hablan del cuerpo ausente, de cómo vivía, qué rol cumplía en el marco de lo social y, sobre todo, cuáles eran sus cualidades emocionales.

En la pantalla, las imágenes de las abuelas son proyectadas. Sandra canta “Rien de Rien” de Edith Piaf con un fusil en la mano evocando a su abuela: “Mi abuela montaba a caballo y vigilaba sus tierras armada, perdió sus haciendas en la reforma agraria, decía poseer pureza y estirpe real, en la etapa final de su vida, creía seguir viviendo en sus haciendas de Quikapata y se la veía orgullosa en su gran jardín” (de Althaus 2018: 80). Luego entro yo con un megáfono, se proyecta la imagen de mi abuela: “Mi abuela debió ser presidenta, no le interesaban las labores domésticas, iba a las cárceles, trabajaba en la municipalidad, hizo el parque en frente de mi casa, cuando veía a enamorados revolcándose en su jardín gritaba ¡salgan de ahí no pisen mis plantas!” -esto último gritado a través del megáfono -” (de Althaus 2018: 82).

---

<sup>19</sup> Traducción al castellano: “Las cosas materiales solo pueden entenderse en toda su significación humana si sus funciones se identifican en estos dos órdenes” (Woodward 2007: 134).

El fusil y el megáfono de las abuelas representan su fuerza, su capacidad de comandar y también su rol de liderazgo en el contexto de una cultura altamente patriarcal. El fusil de la abuela de Sandra empleado para cuidar sus tierras y para disparar si fuese necesario; el megáfono, un objeto utilizado para amplificar la voz y que es portado por alguien que desea capturar la atención o movilizar grandes grupos de personas, son objetos de liderazgo y de fuerza. Ambos nos hablan de mujeres de estatus social alto cuyo comportamiento se ubica fuera del contexto sociopolítico de su época. Es interesante observar cómo de Althaus, al elegir estos dos testimonios sobre nuestras abuelas, representados por el uso de estos objetos nada convencionales para su época, genera una contradicción entre el apego a la tradición de ambas por un deseo de mantener su estatus social, y a la vez, su rechazo a permanecer en el rol pasivo femenino de la época.





**Figura 5:** Fotografía de la escena “El legado de las abuelas” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

Esta performance de identidad de la que habla Woodward (2007) representada en estos dos objetos, deposita en nuestra memoria un recuerdo de mujeres fuertes que rompían con los cánones sociales de la época. Sandra, al sostener el fusil y cantar la canción de Edith Piaf, personifica esa fuerza. Su voz llena todo el teatro, su presencia al cantar es imponente. La canción irrumpe un momento anterior de la obra de manera brusca y cortante, como si Sandra le hiciera un homenaje al coraje que tuvo su abuela al transgredir los consensos de la época.

Siguiendo con la progresión de los testimonios sobre las abuelas, Lita recuerda a la suya que enviudó joven después de que el avión de su esposo se estrellara en la selva. La abuela estaba embarazada del tercer hijo de ambos. Lita arma un avión de papel y lo lanza en el escenario, luego narra la historia de su madre que enviudó de la misma manera que su abuela. Lanza un segundo avión de papel que se cae en el escenario. Luego evoca un momento en el carro cuando ella era una niña y su abuela la llevaba al colegio: “En la guantera del carro tenía un plátano, me lo daba y me decía ¡cómelo, un plátano alimenta más que un bistec!, luego sacaba su lápiz de labio rojo y se pintaba la boca y yo le preguntaba ¿Catita, por qué te pintas la boca? Qué pasa si tu abuelo regresa, por lo menos me va a ver arreglada, mi abuela nunca se volvió a casar, ponía su música favorita y partíamos a la escuela” (de Althaus 2018: 83).

Lita se pinta los labios, se oye un tango de Gardel mientras yo bailo cruzando el escenario de espaldas al público y Lita se come el plátano.



**Figura 6:** Fotografía de la escena “El legado de las abuelas 2” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

El plátano no es un objeto de pertenencia, pero sí uno de uso que ejemplifica el traspaso de herencia de abuela a nieta. Después de haber narrado la historia de su abuela viuda cuya hija hereda el mismo destino trágico que ella, después de pintarse los labios en homenaje a ella que se los pintaba para esperar a un hombre que nunca llegará, Lita se come el plátano. El plátano es uno de los objetos en la obra que mejor refleja el vínculo de abuela a nieta por herencia. Cuando Lita come el plátano en la escena, recuerda la enseñanza de su abuela: al digerir el plátano, ella digiere su dolor, su calidez, su sentido del humor, el Volkswagen en el que la llevaba a la escuela. El plátano es un objeto que simboliza presencia y legado. Tanto la madre como la abuela de Lita sufrieron penurias económicas por el hecho de enviudar jóvenes. “Un plátano alimenta más que un bistec”, es una manera de la abuela de decirle a la nieta que con poca plata puedes sobrevivir. El plátano es un elemento para nutrirse de bajo costo, el plátano representa un modo de supervivencia ante lo trágico, ante la soledad, poseedor de todos los nutrientes que se necesitan para adquirir fortaleza.<sup>20</sup>

Según Seremetakis, el cuerpo que despierta a la vida es un cuerpo abierto a la semiosis. Los sentidos o “puntos del cuerpo” son espacios donde la materia entra en el campo de la significación (1994: 4). En este caso, la semiosis es inseparable del intercambio. La nieta ha sido expuesta, no solo a la materia, sino a la materia compartida, aquella que todos los días le daba la abuela para alimentarla antes de llegar al colegio. En ella se encuentra su soledad, su dolor, su precariedad económica pero también su fortaleza, su resiliencia y su amor. Después de haberse pintado los labios como lo hacía

---

<sup>20</sup> Vale la pena mencionar cómo en la escena “un plátano alimenta más que un bistec”, la fuerza del “dicho” de la abuela, adquiere una dimensión potente por la composición escénica sin necesidad de emplear ningún texto.

su abuela, Lita se come todo el plátano en escena mientras se oye un tango de Carlos Gardel con la imagen de su abuela proyectada en la pantalla. La escenificación termina siendo no solo un testimonio, sino un conmovedor homenaje a la valentía y fuerza de su abuela.

## **2.9 La huella paterna desde el objeto**

¿Qué nos deja esa ausencia, como la de la abuela de Lita desde los objetos de pertenencia del padre?, ¿de qué manera podemos pensar en herencia de objetos de pertenencia o simbólicos desde la experiencia paterna? Veamos algunos ejemplos de testimonios del Padre en “Padre Nuestro” para poder contrastarlos con los de “Criadero”. Nuevamente, para poder entender claramente la relación con la madre, nos sirve contrastarla con la del padre y para ello es importante plantear varios ejemplos de testimonios que de alguna manera reinciden en la temática de la ausencia paterna. Y si bien claramente ese no es el caso siempre, es innegable pensar en esta ausencia en el caso de Latinoamérica. En “Padre Nuestro”, Diego López da un testimonio sobre el legado de su padre representado en sus zapatillas: “Tengo muchos recuerdos de mí esperando a mi papá. Mi papá iba a mi cumpleaños, pero llegaba tarde. Jugábamos fulbito. Yo solo tenía un par de zapatillas y una vez cuando ese par estaba fatal, le pedí a mi papá que me compre unas, y me hizo ponerme un par de él que me quedaban gigantes” (de Althaus 2018: 130).

Aquí se ve representada la figura de un padre “presente” pero totalmente ausente a la vez, que no solo no puede proveer a su hijo con un par de zapatillas, sino que lo obliga a usar las suyas que le resultan incómodas, más aún para jugar fútbol. Este

también es un testimonio de abandono, de incapacidad del padre de poder proveer a su hijo de las necesidades básicas; hay una falta del “cuidar”, aunque sea desde la precariedad.

Otro testimonio sustenta nuevamente la difícil relación con su padre: “Era un niño gordo y mi cuerpo no respondía como ahora. Me decían Chanchín. Mi papá me hizo luchar con unos amigos del barrio fuertes y atléticos. En dos segundos me tumbaron. Yo era un niño tranquilo, intelectual. Ellos eran el tipo de hijo que mi papá quería tener” (de Althaus 2018: 132). En este caso vemos la violencia que ejerce una sociedad terriblemente patriarcal, primero hacia el padre que siente vergüenza de no tener un hijo “macho”, y luego traspasada de forma doblemente violenta hacia el hijo. Al lado de su testimonio podemos ver su foto de niño con un pijama de carritos y su juguete inflable de Spiderman. El pijama de franela, su olor, y el inflable con su superhéroe favorito, lo transportan hacia un pequeño refugio para escapar del hecho de sentirse estigmatizado por su padre.

Recalcati habla sobre la ambigüedad que habita en la memoria de la herencia, en realidad, ¿cuánto de lo que recordamos está constituido por una realidad absoluta? ¿Somos definidos por el recuerdo mismo o por nuestra interpretación de este?

El movimiento del heredar se sitúa en los confines mismos entre la memoria y el olvido, entre la lealtad y la traición, entre la pertenencia y la errancia, entre la filiación y la separación. No uno contra el otro, sino uno en el otro, el uno atornillado en la madera más dura del otro. Mientras el fracaso de derechas de la herencia se produce por un exceso de fidelidad hacia el pasado, el de izquierdas se lleva a cabo por un revoltoso rechazo del pasado. Es el derrocamiento especular de la veneración (Recalcati 2014: 128).

Diego reivindica ese pasado en otro testimonio donde se enfrenta a su abuelo, otra figura traumática, hija de la herencia patriarcal: “Mi abuelo maltrataba psicológicamente a

mi abuela. Un día cubrí el lomo del perro de la casa con tinta china, mi abuelo me empezó a regañar, ¡pero le dije “Calla Abolo!”, yo creo ese día entendió que ya había llegado un nuevo hombre a la casa que probablemente no le permitiría tratar mal a nadie y decidió morir” (de Althaus 2018: 146).

Aquí, vemos una reconstrucción de un recuerdo en donde por una coincidencia, el abuelo muere justo después de que Diego pinta al perro; el perro se convierte en el objeto detonador de la rebeldía del niño y de su sublevación hacia la tiranía del abuelo. Diego entonces interpreta que el abuelo “decide” morir porque ahora ya hay un hombre nuevo en la casa. Aquí aparece nuevamente la figura del hombre como el cuidador, el que toma la posta del otro hombre, como en el testimonio de Omar.

En este caso, a diferencia de “Criadero”, hay nuevamente un legado muy fuerte de ausencia. En el caso de las madres también lo hay, pero a través del recuerdo del padre o del esposo ausente. La madre de Lita es heredera de la ausencia del esposo de la abuela de Lita; se crea una cadena de hombres ausentes simbolizados en la soledad de quien se pinta los labios como la abuela por si algún día regresa su marido, o en el plátano que se come para “ser fuerte”. En el caso de “Padre Nuestro” vemos la herencia desde la violencia patriarcal, el abandono, y la tarea del hijo de asumir el rol paterno de manera prematura.

Nuevamente, aparece la diferencia en el tratamiento escénico de los testimonios. En el caso de “Padre Nuestro”, los testimoniantes también hablan frente a un micrófono con alguna foto del padre o del abuelo proyectada atrás, pero no existe un tratamiento escénico mayor; es solo la crudeza del testimonio dicho, y el impacto por parte del público al escuchar a estos hombres hablar sobre lo que recuerdan de sus padres. Es interesante que normalmente el testimonio traumático en esta obra se da bajo esta dinámica, mientras que en “Criadero”, muchas veces, es compuesto a través del uso de la danza, el canto o

el humor. Si bien el humor también está muy presente en “Padre Nuestro”, es utilizado en otros momentos más lúdicos de la obra y, en ese sentido, como mencionaba anteriormente, escuchar a un hombre- en este contexto social en el que vivimos-, hablar sobre temas vulnerables como el abandono paterno, resulta por momentos sumamente potente.

## **2.10 Habitar el cuerpo de la madre**

Este es un momento de la obra donde los testimonios se dan a partir del “habitar” el cuerpo con objetos de vestimenta totalmente vinculados a su identidad. Si bien los elementos no son los objetos originales como en otros casos, estos son altamente representativos de la ideología de nuestras madres. Empiezo yo entrando al escenario con un poncho largo y unos zapatos de flamenco: Se proyecta la foto de la mamá de Lita en bikini en la playa. Lita aparece con un sombrero de playa enorme: “Mi mamá fue finalista de Miss playa, Sandra canta “Be my baby” de Phil Spector” (de Althaus 2018: 85).

Lita se coloca de espaldas al público con el torso desnudo, el enorme sombrero de playa y una biblia narrando los momentos en los que su madre recitaba la Biblia en “topless” en el jardín. Yo cierro la secuencia: “Mi mamá era una chica terremoto, bailaba flamenco con su vestido de primera comunión y mi abuela pensaba que había sido poseída por el diablo, se escapaba de la casa en las noches para jugar. Cuando creció toda esa energía la canalizó hacia el teatro y hacia la política” (de Althaus 2018: 86). Durante el testimonio, el poncho pasa a convertirse en una falda mientras bailo flamenco, el testimonio termina con la transformación del baile en un puño levantado. Lita y yo

decimos “viva el paro nacional del 19 de julio de 1972”, y lanzamos papeles al aire como si fueran volantes.



**Figura 7:** Fotografía de la escena “Habitar el cuerpo de mi madre” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

Aquí, de Althaus juega nuevamente a través del humor, con un contraste entre la frivolidad de la madre de Lita representada por el enorme sombrero de playa, y la militancia política de mi madre representada por el poncho. El poncho y el sombrero son objetos de la vestimenta de la madre, agentes de representación materna utilizados por las hijas. Este es un momento en donde las testimoniadas buscan explorar la herencia habitando el cuerpo de la madre. Durante esta secuencia, Sandra canta, pasando rápidamente de “El pueblo unido jamás será vencido”, a “Be my baby” para acompañar cada momento. La madre de Lita se echaba “topless” en el jardín mientras recitaba la Biblia. Lita se pone el enorme sombrero de su mamá de espaldas con el torso desnudo. El

sombrero representa la playa, el relax, la preocupación por no solo protegerse del sol, sino por verse hermosa haciéndolo. Yo empiezo a narrar el testimonio con el poncho puesto sobre los hombros, recordando las canciones de protesta, y luego me lo pongo en la cintura como si fuese una falda, evocando un momento en el que mi madre, vestida para la primera comunión, comienza a zapatear y a cantar una canción de flamenco, y mi abuela queda mortificada por lo inapropiado de la situación.

Si pensamos desde el campo psicoanalítico en la pulsión como una fuerza constante que representa “una excitación” para lo psíquico, esta, dentro de las diferentes categorizaciones planteadas por el pensamiento freudiano, comprende una fuente, un empuje, un objeto, un fin. La pulsión como fuente existe dentro de lo corporal, procede de la excitación de alguna parte del cuerpo. En el caso de este testimonio, la excitación viene de los pies, del deseo de bailar flamenco, de transformar los zapatos de la primera comunión en zapatos de bailadora para golpear el suelo frenéticamente. Los zapatos y el poncho que visto para representar a mi madre, se transforman en falda y zapatos para bailar flamenco. A través del uso del objeto de representación de la madre y de la danza, mi testimonio sobre ella recalca ese instinto pulsional, ese deseo de ella de romper con los cánones sociales impuestos.

Mi abuela se aterroriza al ver a mi madre bailar flamenco cuando debería estar preparándose para recibir el cuerpo de Cristo, vestida de blanco. Desde un instinto pulsional, mi madre al bailar zapateando en el piso, irrumpe con la tradición impuesta por su familia, algo que más adelante de joven realizará nuevamente con la militancia política. Yo bailo flamenco mientras narro el testimonio y al dar la vuelta, el brazo del baile se convierte en un puño levantado en el aire. Mi madre, paradójicamente, hereda de mi abuela ese deseo de seguir impulsos primarios que la llevan a trazar caminos diferentes de los esperados por su familia y por su entorno social. El testimonio da cuenta que,

desde niña, existía en mi madre una pulsión de escapar- como cuando se escapaba de su casa-, de irrumpir consensos establecidos como cuando zapateaba golpeando el piso. El uso del objeto y la danza ejemplifican esa transformación de mi madre niña en mi madre militante.

## **2.11 Cadena de herencia**

En esta secuencia completa, que empieza en las canciones de infancia, pasando por los objetos de las abuelas y por la representación de las madres a través de los objetos de vestimenta, de Althaus escenifica una cadena de herencia. La madre de Lita hereda la viudez de su madre, con su primer marido que fallece de la misma forma, y también el abandono del segundo; el padre de Lita, quedando así destinada a la soledad, al igual que la abuela. Lita hereda la pena de su madre-heredada de su abuela-, personificada en el plátano, en el lápiz de labio rojo, en la canción de cuna triste de la madre. Lita hereda también el legado de crecer sin padre. Mi madre hereda la misma rebeldía de mi abuela a pesar de no heredar sus creencias conservadoras. Esa voluntad de escapar de una realidad que la restringía, me llevó a mí también a entender el mundo de otra manera; mi madre me ofreció a través de su mirada un puente hacia el mundo que constituye una parte fundamental de quién soy yo ahora. En la herencia materna se ve reflejada esta idea de Recalcati,

...el mundo del Uno está siempre dominado por el mundo del Dos, dado que es siempre un acontecimiento del Dos y nunca del Uno. Todos nacemos en la oscuridad privados de la luz que nos permite reconocer el mundo. La luz proviene de la palabra del Otro, desde el exterior del vientre materno. Dar a luz a un hijo, alimentarlo con el cuerpo propio supone ya

desde el principio, perderlo, reconocerlo como pura trascendencia, generarlo como una alteridad (Recalcati 2018: 33).

Nacemos una y otra vez, vivimos la experiencia de liberarnos de la oscuridad, de la noche ciega del Uno mil veces, porque estamos siempre sujetos a esa dimensión irreversible de la pérdida; nunca regresará el fruto salido del cuerpo de la madre hacia su cuerpo. La madre sabe que guarda un cuerpo que ya no pertenecerá al suyo después de salir y busca darle al hijo un reconocimiento de la vida a través de su mirada, un puente para entender el mundo, un alimento del que se nutre la vida, anclado en ese deseo del Otro representado por ella.

No hay nada más vinculado a este “dar” de la madre que la herencia a través de los cuidados primarios, donde el canto y las palabras elegidas para ser transmitidas al hijo a través de la voz cantada, están presentes. La voluntad de la madre de darle a su hijo su cariño no solo calma el miedo de ese despertar al mundo, sino que también sella al niño con la identidad de esta. Ella plasma, a través de su deseo de calmar, una manera de relacionarse con esta vida que el niño comenzará también a interpretar como suya.

No es posible, a pesar de los testimonios planteados en ambas obras, pensar solo en los cuidados de la madre y la ausencia del padre. Como he mencionado con anterioridad a través de la imagen de la madre de las carencias, muchas veces en esos cuidados, en esas canciones y en los objetos, también hay un traspaso de dolor y de orfandad. En el caso de la abuela de Lita, hay una pérdida real de un esposo cuyo avión se estrella; es un abandono involuntario. Este hecho se repite de la misma forma con el primer esposo de la madre de Lita, como si hubiese una suerte de “maldición”- que menciona en uno de sus testimonios- y finalmente, un abandono voluntario por parte de su padre. En mi caso como madre soltera, está la figura del padre que no logra estar, un padre cuya estructura no le permite hacerse cargo de la vida de su hijo. Sería como un

padre de las carencias pero que, a su vez, no puede ni siquiera dar desde la precariedad donde se encuentra.

En este análisis comparativo que he realizado para profundizar en la herencia desde ambas obras, podemos reconocer cómo existe una capacidad de actuar, de perseverar y de guardar estos recuerdos; estos pequeños objetos como legados de nuestras madres o padres para entender mejor quiénes somos y para poder mirarnos, no solo como herederos, sino como seres que se constituyen también a partir de la voluntad propia, como el Telémaco de Recalcati:

La espera, el ser desiderantes, no agota su posición con respecto al padre. Ya hemos señalado el riesgo nostálgico que aflige su vigilia. El complejo de Telémaco parece tener dos almas: la nostálgico-invocadora y la práctico-activa. Telémaco no se limita a esperar y a invocar a su padre, sino que actúa, sabe arrancarse de la espera, ponerse en movimiento. El ciclo homérico de la Telemaquia nos habla de esta voluntad de actuar, de este movimiento del hijo hacia delante, relata el viaje de Telémaco (Recalcati 2014: 132).

Más allá de esta búsqueda de entrar en el complejo campo de la maternidad/paternidad, lo importante de resaltar aquí es que de Althaus quiso- en esta secuencia de la obra-, rendir un homenaje a nuestras madres y abuelas, a su legado, a sus logros y fracasos en esa voluntad de despertarnos hacia la vida. “Mi madre la maga, puede hacer que aparezcan huevos de su mano”, es la cita que esencializa todo este momento. Es esa madre que hará lo que sea, que hará magia para conseguir lo que no tiene. La madre convertida en maga para resolver, para convertir ese nada en algo, la madre que se las ingenia para crear un mundo para el hijo, un mundo inventado por ella para él; un pasaje que amortigua ese viaje del duro despertar hacia la vida.

## Capítulo 3: Dentro de la Pieza

### 3.1 La defensa escénica ante el testimonio traumático

Al ser esta una obra testimonial, es imposible dejar de analizar mi propia participación en ella y de qué forma mi historia personal aportó a la construcción de la pieza. En este capítulo, buscaré teorizar desde afuera lo que en su momento fue resultado de una propuesta como actriz y creadora, basada más que nada en intuición sobre el testimonio personal traumático, siempre en la búsqueda de la trascendencia, a través de lo escénico, sobre aquello que pudiera quedar atrapado en lo puramente discursivo. Como se ha mencionado muchas veces durante esta tesis, era imperativo para nosotras que el testimonio doméstico-el de los partos, la maternidad, la herencia, la ausencia paterna y, en este caso, la ruptura violenta de una relación-, trascendiese la oralidad pura para encontrar en dicha reinterpretación escénica una simbolización que pusiese en relevancia y universalizase nuestras historias.

Durante la creación de mis testimonios vinculados a esta ruptura violenta, nos dimos cuenta de la enorme dificultad que comprendía- ya sea dando cuenta de los hechos frente al micrófono o apoyándonos en los componentes escénicos-, el revelar lo ocurrido en su totalidad. No obstante, nos encontrábamos en la disyuntiva entre tener que reparar en ciertos eventos muy difíciles de mi historia personal, ya que ellos terminaban de armar una serie de componentes necesarios para ligar esta variedad de conducta presente en otros testimonios, y la preocupación de exponer temas delicados vinculados al padre de mi hijo y por ende, también de mi hijo.

El reto mayor como actriz y testimoniante fue entonces encontrar la forma de escenificar estos momentos difíciles de mi vida personal dentro del formato que exigía “Criadero”. Ya que la pieza explora fundamentalmente temas de crianza desde todas las aristas, en mi caso, era inevitable entrar en mi testimonio como madre soltera y dar cuenta de los acontecimientos que desencadenaron en la caída de una profunda depresión y finalmente, en la desaparición del padre de mi hijo de nuestras vidas.

Apoyándose de alguna manera en una estructura de dramaturgia aristotélica<sup>21</sup> que ayudase a hilar todas estas piezas sueltas y tan diversas contenidas en los testimonios, de Althaus vio la posibilidad de crear una línea conductora, como una suerte de espina dorsal, que atravesara toda la obra donde una testimoniante-Lita-, crece sin padre, y la otra- yo-, cría a un hijo sin padre. Para lograr esto, hicimos un extenso trabajo preliminar a la primera escritura, y la directora/dramaturga se apoyó en muchas de nuestras entrevistas para elaborarla. Nos convertimos entonces en investigadoras de nuestras historias, y en mi caso, tuve que entrar en recuerdos que había dejado atrás hacía muchos años y sobre los que únicamente había ahondado en sesiones de terapia psicoanalítica.

La lectura de la primera versión de la obra fue terriblemente tensa. De Althaus nos entregó la primera versión del libreto que aún era un borrador de todo lo que había recopilado de nuestras entrevistas con ella. Ella recuerda que su mente bloqueó lo que pasó: “Solo recuerdo sus silencios tensos, algunos llantos, cierta sensación de disconformidad. Aparecieron las preguntas ¿A quién le va a interesar mis problemas de crianza? ¿Cómo vamos a resolver esto en el escenario si es pura narración?” (2018: 12). Todas sentimos pavor de pensar que íbamos a tener que decir estas palabras en escena.

---

<sup>21</sup> Estructura clásica de dramaturgia compuesta por un elemento que gatilla una historia, la intervención de los personajes sobre esta, puntos de quiebre, anti clímax, clímax y desenlace (Aristóteles 1948: 25).

En mi caso recuerdo algunas frases en particular: “Me da miedo mi soledad, dormir sola en mi cama”; “La larga convivencia con mi pareja, el padre de mi hijo y su fracaso como padre; su ausencia se ha vuelto un peso difícil de sobrellevar”; “A pesar de que la convivencia era ya insostenible, no sé cómo reconstruirme desde su desaparición porque mi identidad se había forjado, de alguna manera, también a partir de nuestra propia dinámica, por más disfuncional que esta fuese”<sup>22</sup>. No sé si las frases eran exactamente tal cual las he escrito, pero muchos textos estaban elaborados en ese estilo de prosa que, a mi modo de ver, deberían estar reservados únicamente para espacios de terapia. Al ser este formato uno nuevo también para de Althaus en ese momento del proceso, no hubo un tratamiento al contenido de nuestras entrevistas, sino una transcripción de estas del audio al papel.

De Althaus, al percibir nuestra incomodidad en la lectura, sintió una tremenda frustración al pensar que sus actrices no confiaban en su capacidad como dramaturga. Este no era el caso porque de haberlo sido, no nos hubiésemos entregado a pesar del miedo a un proceso creativo de alto riesgo como este. Intenté, dentro de este momento difícil y muy tenso donde además no solo éramos actrices y directora/dramaturga, sino amigas, explicar que mi vergüenza no se anclaba únicamente en el hecho de revelar ciertos eventos de mi historia traumática personal sino, peor aún, que esta quedase desvalorada por el estilo narrativo del testimonio.

Como toda obra creada, los procesos son complejos y difíciles. De Althaus sabía perfectamente cómo hilvanar las historias para crear una estructura en la que se apoya muchas veces la dramaturgia de ficción para que la pieza fuese eficaz y pudiese conectar con el público; sin embargo, estos textos tan desnudos sobre mi separación seguían cargados de una literalidad que me resultaba imposible de enunciar en un espacio

---

<sup>22</sup> Las siguientes frases provienen de pensamientos propios que surgen a partir de las vivencias que experimenté en ese momento.

escénico, no solo por pudor sino sobre todo, porque me parecía que carecían de trascendencia. Pero si bien esto podría ser cierto, esta impaciencia y disconformidad prematura después de haber leído un borrador de la obra, revelaba claramente también nuestros miedos ocultos. En mi caso, el pavor de pensar que iba a tener que entrar, nuevamente, ahora desde el recuerdo, a una de las etapas más difíciles de mi vida.

Igor Caruso explora a fondo los diversos procesos y etapas de una de las experiencias más dolorosas a las que se enfrenta el hombre: la separación definitiva de quien se ama, o en este caso, de quien se amó (1997: 5). Esta “catástrofe humana”, término que emplea Caruso para expresar la fenomenología de la separación amorosa, es la que pone en marcha un sinfín de mecanismos de defensa después de dicha separación (1997: 5). En ese sentido, entrar en este espacio que había “dejado atrás” y que consideraba ya trabajado en terapia, me resultaba no solo incómodo como creadora escénica, sino también doloroso como mujer; la elaboración de estos testimonios implicaba atravesar el fantasma, ya no desde el diván, sino desde el escenario.

Existía entonces, en este caso, una doble labor; la de defender mi postura como actriz y creadora desde una respuesta escénica al testimonio traumático, y la de abrir una puerta clausurada hacia el recuerdo doloroso para atravesarlo a la vez que contar lo necesario, para poder hacerle justicia a la magnitud que este hecho tuvo en mi vida. Era, como plantea Caruso, regresar al momento de la “catástrofe del Yo”, en donde la “separación amorosa y la muerte son cómplices; la primera se nos presentará como precursora y símbolo de la última. Estudiar la separación amorosa significa estudiar la presencia de la muerte en nuestra vida” (1997: 6). Para mí, en ese sentido, entrar en la construcción de este testimonio significó abrir las puertas al fantasma de esa muerte.

Para entrar en esta labor, intenté seleccionar los elementos relevantes de la historia del padre de mi hijo. Los eventos ocurridos que lo llevaron a dejar el Perú y a

renunciar a su paternidad no iban a ser mencionados en detalle, pero sí considerábamos importante que el público pudiese entender la magnitud del problema y la presión bajo la cual me encontraba en ese momento, al punto que no hubo otra opción que sacarlo de mi casa y enviarlo a su país, y más importante aún para la construcción de la dramaturgia, cómo dicha cadena de acontecimientos me convirtió en madre soltera.

Previo a su partida, ocurrieron una serie de hechos que desencadenaron la ruptura final de mi familia. El padre de mi hijo no logró nunca un nivel de constancia laboral y, hacia los últimos meses, se sumó en una profunda depresión extremadamente autodestructiva. Yo trabajaba todo el día, apoyada por mi madre y mi mejor amiga, nos ocupábamos de proteger a mi hijo de cuatro años para que se viese afectado lo menos posible por todo lo que estaba sucediendo. Luego de este episodio, seguido por un desenlace con consecuencias irreparables, el padre de mi hijo nunca más regresó al Perú, vio a su hijo muy pocas veces y nunca más se pudo recuperar. Durante este período tuve que regresar a casa de mi madre debido a problemas emocionales y económicos hasta poder recuperarme.

Había entonces que encontrar una manera de escenificar lo “in escenificable”. Era necesario encontrar un lenguaje que mostrara el nivel de agotamiento emocional en el que me encontraba; al recordar ese momento se me apareció en la mente la imagen de un triatlón o de estos retos imposibles, como “Iron man”, en los que, de pronto, tuve que convertirme -a modo de supervivencia-, en una suerte de “Iron woman”. De Althaus, muy inteligentemente, hila el fin de una escena donde se quema la imagen de la Mujer Maravilla proyectada en la pantalla, con el inicio de mi secuencia. Pensando en esta imagen del triatlón, propuse trabajar muchas partes del testimonio a partir de una secuencia física que pudiese narrar los eventos ocurridos únicamente a través del uso del

cuerpo; de la performance física. En ese sentido, no estaría dando cuenta de los hechos específicos, pero sí de la dimensión que ellos tuvieron en mí.

El dramaturgo Sergio Blanco trabaja el formato de la autoficción; una dramaturgia que juega con los límites entre lo biográfico, es decir, entre la verdad, lo ficticio y la mentira. Si bien esta práctica de jugar con las fronteras entre lo real y lo ficticio ha existido durante mucho tiempo, fue Serge Doubrowsky el que bautizó este género literario al organizar una producción de pensamiento que pueda, al identificarlo como tal, teorizar para problematizarlo aún más (2018: 21). Blanco sustenta que se “autoficciona” porque al trabajar sobre *la escritura del yo*, no se celebra a sí mismo, sino que intenta comprenderse para comprender a los demás; “Todas mis autoficciones fueron escritas no tanto para exponerme sino para buscarme. Todas ellas están escritas a partir de un yo que busca en la escritura una posibilidad de encontrarse a sí mismo para, de esta forma, encontrar a los otros” (2018: 55). Esta idea de compartir algo íntimo, no para exponerse ante un público, sino para encontrarse consigo a partir de una dinámica de intercambio, me parece clave para el planteamiento escénico del testimonio traumático.

Pensando entonces en esa frontera entre lo real y lo ficticio, buscaba de qué modo, sin traicionar la naturaleza de una pieza testimonial que, a diferencia de la autoficción, mantiene un pacto de verdad y no de mentira con el público, podía abstraer algunos momentos para no solo hablar de mi experiencia personal, sino de la de muchas mujeres desde mi propia historia. La autoficción, según Blanco, propone esta intersección de confluencia entre lo real y lo que no lo es, en donde lo interesante no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo (2018: 22). En ese sentido, regresando a “Criadero” y pensando en esta dualidad, podríamos decir que al ocultar los detalles del hecho traumático y traspasarlos a una narrativa- en este caso corporal-, se está diciendo más sobre los hechos de lo que podría decirse si estos fuesen enunciados a través de la

“tiranía” del lenguaje. Digo tiranía, en este caso, porque muchas veces, como se ha mencionado a lo largo de esta tesis, el lenguaje restringe, delimita, categoriza y no hace justicia a la dimensión del recuerdo, y más aún, en este caso, al recuerdo traumático personal.

Después de una revisión del texto, decidí traer propuestas físicas concretas que pudieran remplazar las escritas en el texto, para probar si estas funcionaban. Quedaba claro de antemano que lo relevante para nosotras, y en este caso en particular, era presentar mi testimonio de madre soltera y las dificultades de sobrellevar primero, el hecho traumático ocurrido, incluidas todas las responsabilidades económicas que ahora caían sobre mí para sacar adelante a mi familia desde una situación emocionalmente extrema. Desde esta premisa entonces empezamos a desarrollar toda esta secuencia de un triatlón, pero traspasada al lenguaje de la vida doméstica. Aquí, el uso de la performance física, como mencioné previamente, fue clave para revelar la narrativa interna y emocional de lo que estaba viviendo.

### **3.2 “Yo puedo”: La evidencia de la fisura**

El segundo aspecto que exploré durante la construcción de mis testimonios fue la secuela que dichos eventos generaron en mí y en mi dinámica familiar y social. Al continuar con la vorágine de trabajo y a la vez al no permitirme procesar a fondo lo ocurrido aun estando en terapia, entré en un período de euforia para somatizar lo ocurrido. Este, en realidad, era un momento de evasión enmascarado bajo una aparente regresión adolescente donde me escapaba en las noches hasta la madrugada con amigos, muchos de los cuales también buscaban este “escape” de la realidad.

Esta “huida de placeres”, como plantea Caruso, se presenta como un aparente mecanismo de defensa, una fuga en busca de placeres sostenida por el *Ello*, aunque muchas veces sublimada, donde las dosis flotantes de libido buscan nuevos objetos de excitación (1997: 21). En ese sentido, lo que aparentemente se presenta como mecanismo de defensa es, en realidad, un mecanismo de intercambio con un cierto compromiso con la muerte (1997: 25). Esta “huida de placeres” fue en realidad un dejar ese peso muerto que deja el vacío de una ruptura, pero a la vez, intercambiarlo por el ruido; por un otro compromiso con la muerte materializado en las descargas de excitación que adormecen toda posibilidad de aterrizar sobre el dolor.

Recuerdo en alguna sesión de terapia estar profundamente confundida cuando mi psicoanalista me decía que la ausencia de mi expareja me había dejado como una amputada, como si una extensión de mi cuerpo hubiese sido extraída; y eso que ya finalmente no está y que he deseado desde hace mucho tiempo que no estuviese, evidencia cuánto de él aún queda en mí al yo, paradójicamente, espejar su conducta de alguna manera. Este comportamiento me remite nuevamente a la idea de la recíproca sentencia de muerte que analiza Caruso donde, “cuando se condena al otro a la muerte se pronuncia la propia sentencia, puesto que la condena se cumple, sobre él, en su conciencia y en la conciencia del otro. Los dos seres se volverán amnésicos, pero el “recuerdo” que aún vive es una pequeña momia” (1997: 20). Años después, entendí lo que mi psicoanalista me estaba diciendo; ese espejo es el cuerpo del Otro en uno, no fuera ni más allá de él. Por decirlo de otra manera, al pasar tanto tiempo juntos, creando rutinas, hábitos, lenguajes comunes, este Otro se vuelve también un espejo desde donde uno se ve, por más destructiva que pudiese ser la imagen. En presencia de la ausencia, uno se queda con el reflejo fantasmal del Otro, y esa ausencia, esa muerte, retumba fuerte. Así, bajo la paradoja de sentir el vacío de una partida aparentemente deseada, uno

termina recreando los actos de la persona ausente, a modo de suplir un espacio que todavía no procesa una vida sin el reconocimiento de la muerte del Otro.

Bajo este espejarme en el padre de mi hijo yo era entonces, en aquel momento, parte de un grupo de sujetos que nos autoalimentábamos la pena disfrazada de éxtasis, entrando en el campo de pulsión de muerte para evadir el dolor. Por otro lado, mi sentido del deber, mi estructura y mi educación anglosajona y disciplinada, lograba que nunca evadiera mis responsabilidades; aquí aparece el lado opuesto a “la huida de los placeres” que Caruso denomina “la huida hacia adelante”, determinada ante todo por las exigencias del Superyó para conservar el ideal del Yo que “se manifiesta primordialmente como huida en la actividad, especialmente en las personas obsesionadas por el deber” (1997: 21). Bajo este otro mecanismo de defensa, lograba levantarme al día siguiente y cumplir con mis responsabilidades laborales a la par que atender los temas domésticos y reservar un espacio para estar con mi hijo, viviendo así, de alguna manera, la euforia o “huida de placeres” de noche, y el trabajo frenético o “huida hacia adelante” de día.

A partir de esta experiencia, que ha sido sin duda, una de las más traumáticas de mi vida, nace esta escena de la obra a la que llamo “yo puedo”. “Yo puedo” es un mandato autoimpuesto; es un deber sobre el sentir, un deber en el que pase lo que pase, yo puedo resistir, salir adelante, no claudicar ante las peores adversidades. Esto es evidentemente también una falsedad, un ideal imposible bajo el cual se revelará inevitablemente la fisura, el quiebre. Mientras más frenético es el impulso de supervivencia ante lo que definitivamente no está superado, más presente se hace la pulsión de muerte. Esa búsqueda de satisfacción, ese “más allá del principio del placer” freudiano (Freud 1981:81) que busca ahorrar el displacer y potenciar al máximo el sentido de adrenalina y que, paradójicamente, termina por desatar justamente ese estado de no vida, ese deseo de vivir más allá del placer para terminar muriendo una y otra vez.

Este momento profundamente difícil me lleva nuevamente a pensar en esa la “madre del signo” de Recalcati; la madre maga que hace lo que puede con lo que no tiene. Ser madre de mi hijo durante este período fue muy duro; no tenía la capacidad de atender mis propias carencias ni de sostenerme aún. Esta regresión, este retornar a la casa de mi madre, me convirtió en hija de mi madre y a mi madre, en madre de mi hijo. Al mismo tiempo, me parecía inconcebible no estar “completa” para él. Una madre nunca es pura luz, manos, rostro, seno, como sustenta Recalcati; ella es también una fuerza oscura que puede aniquilar la vida (2018: 152). A pesar de realizar todo lo necesario para seguir subsistiendo sobre mi mandato “yo puedo”, me cargaba la culpa de no poder estar presente para mi hijo como sentía que debía estarlo, de no ser esa “toda madre” que sentía que debía ser. Me resultaba difícil vivir bajo este decreto que exigía de mí atender las necesidades y responsabilidades que me correspondían ¿Cómo no ser esa “madre de seno”, la madre de los cuidados, cuando mi hijo había perdido a su padre? Esa exigencia, ese no procesar, ese no poder aceptar y convivir con la carencia, es la que produce el quiebre.

### **3.3 Escenificando el testimonio: hablar desde el cuerpo**

A través de la creación de esta obra, nos íbamos dando cuenta que, mientras más duro el testimonio, más difícil era poder utilizar el lenguaje, por más reducido que este fuese. Si leemos la versión impresa de “Criadero”, durante toda la secuencia-desde el quiebre del padre de mi hijo hasta su partida y la secuela que esta deja-, la única frase que digo es: “Cuando vinimos a vivir al Perú, el papá de mi hijo tuvo una crisis” (de Althaus 2018: 70).

No era necesario decir nada más: la fuerza estética se da en este caso fuera del lenguaje verbal, mucho más allá de las palabras; estas no pueden contener la dimensión de los hechos, ya que, si los hubiese narrado, caerían lamentablemente en un reduccionismo descriptivo y a mi parecer, autocomplaciente. Las herramientas que proporciona el teatro- si son bien aprovechadas-, permiten abstraer la realidad amplificándola, en este caso, a través de lo simbólico o lo poético y muchas veces, a través de la autocompasión reflejada en la capacidad de poder reírnos de nuestras propias desgracias.

Veamos entonces de qué manera el uso, no solo de la danza sino del lenguaje puramente corporal, componen en su totalidad la narrativa de este testimonio. Previo al análisis de la escena, es importante acotar que existen pequeños momentos durante la obra donde aparezco bailando tap y diciendo “yo puedo”, mientras me encuentro cruzando el escenario. Estos momentos previos parecen estar inconexos al resto de escenas, lo que genera un desconcierto que lleva a risas en el público, hasta que, más adelante, el “yo puedo” se engancha con mis siguientes testimonios. Así como utilicé los zapatos de flamenco para resaltar el instinto pulsional de rebeldía de mi madre desde niña, ahora uso los zapatos de tap para autoimponerme el “yo puedo”. Cruzo el escenario varias veces bailando tap y repitiendo la consigna “yo puedo”. La escena empieza después de la proyección de la Mujer Maravilla en la pantalla. Lita lee el texto final de esta escena: “Hoy en día, el síndrome de la Mujer Maravilla es aquella enfermedad que padecemos algunas mujeres y que nos hace creer que podemos lograrlo todo a la vez: los hijos, el trabajo, el éxito, la casa, el amor y la belleza. En el video se quema la foto de la Mujer Maravilla.” (de Althaus 2018: 69).

De Althaus utiliza esta imagen para hacer la conexión a la siguiente escena; el colapso del padre de mi hijo y mi propia necesidad- basada en mandatos como este -, de

querer lograrlo todo. La imagen de la Mujer Maravilla y los primeros testimonios de nuestras experiencias con este personaje, nos conecta con esta imagen icónica presente en el imaginario de toda nuestra generación. Todas nosotras jugábamos una y otra vez a dar vueltas para transformarnos en Linda Carter; la hermosa actriz heroína que lo podía todo. Recuerdo claramente el día que mi mamá me compró las muñequeras y la capa de la Mujer Maravilla y yo cantaba “Wonder woman” mientras jugaba a transformarme: el juego típico del niño que se identifica con el superhéroe; en este caso, una mujer increíblemente bella, con un cuerpo perfecto, fuerte, valiente y capaz de hacerlo todo. En ese sentido, no resulta extraño que la primera imagen que vino a mi cabeza cuando recordé este momento donde corría desesperadamente para tratar de cumplir- desde todos los frentes-, para que la casa no se caiga a pedazos, fue la de “Iron Woman”; una mujer de hierro, con una fuerza descomunal, capaz de sostenerlo todo. Como mencioné previamente, de Althaus gatilla la escena de la pérdida del padre de mi hijo con la quema de la Mujer Maravilla. Después de la frase mencionada anteriormente, se lee en el texto: “Ale empieza a hacer una rutina de ejercicios extenuantes” (de Althaus 2018: 69). Sandra narra el resto del texto como si fuese una suerte de “coach” de ejercicios repetidas veces:

Ale repite la secuencia de ejercicios, ahora más cansada

Llegas del mercado, acomodas las cosas en la refri, vamos tú puedes, eres perfecta, cocinas, no te rindas, recoges a tu hijo del colegio, eres súper mamá, vas a dictar clases, vamos tú estás preparada, vas a tu ensayo de teatro no pares, regresas a casa. ¡Eres fenomenal!

Ale se desploma. Se oye una puerta que se abre. Sonido de una ambulancia. Una luz sobre una silla de ruedas vacía. Una voz de un niño que dice “Chau papa”. Un avión que parte (de Althaus 2018: 70).

Nuevamente, es muy difícil poder imaginar esta escena leyéndola, especialmente si nos apoyamos únicamente en el texto: “Cuando volvimos a vivir al Perú, el papá de mi hijo tuvo una crisis depresiva”, porque no sabemos exactamente qué tipo de crisis tuvo. Mucha gente tiene crisis de depresión y puede ser algo duro de afrontar para una familia, pero no necesariamente es un acontecimiento traumático o causante de una ruptura violenta. Luego, si leemos los comandos que da Sandra, podemos entender que estoy trabajando y encargándome de las tareas domésticas todo el día. Se podría pensar que cuando dice irónicamente “eres súper mamá”, se está refiriendo a cómo las madres hacemos tantas cosas a la vez, y esto puede resultar una tarea extenuante; por ello, la escena podría caer en lo puramente anecdótico cuando lo que está ocurriendo a partir de la secuencia física y el trabajo actoral contrastan, de forma absoluta y progresiva, lo que se lee en el texto o lo que dice en escena.

La escena está compuesta de tres repeticiones de la misma rutina. Yo realizo esta rutina de ejercicios acrobáticos extenuantes, primero con una canasta de mercado, un aspa de molino, planchas sobre una silla y piruetas con vueltas hasta terminar agotada. Abro una puerta imaginaria donde supuestamente está el padre de mi hijo, pregunto si está bien, luego se ve una reacción a lo que estoy viendo, la cierro y empiezo la rutina física con las pautas de la “coach” nuevamente. Lo que no se puede ver en el texto es la progresión del movimiento y su deformación, la reacción a lo que veo al abrir la puerta cada vez, y la caída al suelo al final hasta decir “basta”.

Esta primera parte de la escena podría ser interpretada como una dinámica de esposa que trabaja mucho mientras el marido está en casa con algún tipo de depresión. Si analizamos únicamente el texto, “el papá de mi hijo tuvo una crisis”, no estoy indicando qué tipo de crisis le dio ni de qué manera transformó su comportamiento. Existían en la historia muchos otros elementos, no solo vinculados a la salud mental que no quise

mencionar para proteger su identidad, especialmente como padre de mi hijo. No fue necesario describirlo porque el tratamiento escénico, a través de la secuencia física, ayudó al público a entender que el problema era mucho más grave que el de una mujer que hace de todo mientras el marido se queda en casa. La repetición de la secuencia se dio tres veces; la intensidad con la que Sandra narraba el texto era cada vez más fuerte y la deformación de los movimientos cada vez más intensa hasta llegar al colapso.

La primera ronda de movimientos es casi acrobática: las líneas del cuerpo se extienden en su totalidad, los giros son fluidos y equilibrados. En la segunda, se empiezan a desdibujar ligeramente los movimientos; la pierna no llega hasta arriba, hay una pequeña pérdida de equilibrio y el cansancio se hace más evidente.



**Figura 8:** Fotografía de la escena “Yo puedo” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

Los comandos de la “coach” son cada vez más exigentes, lo que genera un mayor obstáculo para poder realizar las maniobras. En la tercera ronda, no solo los comandos son más fuertes sino más rápidos, lo que produce que los movimientos se deformen mucho más. Sin dejar de repetir la misma rutina, la plancha con los brazos en la silla ya no se puede sostener y me caigo. La voz de Sandra grita “párate mujer, vamos”; la rutina ya es casi un garabato de la primera secuencia. Un cuerpo rendido que no puede más pero que debe seguir con la misma secuencia día tras día, en el que los músculos se cansan y las piernas ya no rinden, hasta que grito “basta”. Se escucha una voz en off de niño diciendo “chau papá”, y el sonido de un avión despegando.



**Figura 9:** Fotografía de la escena “Yo puedo 2” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

Debo reconocer que mi aporte en la obra, a partir de la creación de estas secuencias, se apoyaron mucho en el trabajo físico y esto se debe en gran parte a mi

formación como alumna graduada de la escuela de Jaques Lecoq. Lecoq fue un pedagogo francés que fundó una escuela en París cuyo eje principal se centra en lo que él llamaba “la búsqueda de las permanencias”. Todo es mutable y todo está siempre en movimiento, sustentaba Lecoq, “las leyes del movimiento en el espacio fijan estados, relaciones, pasiones y pueden convertirse en la pieza de escritura del actor/creador, en la dramaturgia del actor” (2003: 40). Es decir, la forma en la que se traza o se dibuja algo con el cuerpo y su interrelación con el espacio, con la “arquitectura” del entorno, define estados, relaciones, pasiones, y por ende historias.

Para Lecoq, el mundo interno del actor se revela bajo los apoyos externos del mundo donde el cuerpo ocupa un lugar protagónico. El movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto al otro. Si la base de la pedagogía de Lecoq entonces está basada en las interrelaciones de ritmos, espacios y fuerzas, estas leyes se encuentran tanto en el cuerpo del actor como en el del público; el espectador sabe perfectamente cuándo un espectáculo está en equilibrio o en desequilibrio (2003: 40). El equilibrio, en términos escénicos, es el funcionamiento orgánico de algo planteado en escena que hace que el público se conecte, y el desequilibrio, tiene como resultado el aburrimiento general o la desconexión con la propuesta planteada. Esta formación que recibí se ha convertido en la piedra angular de mi trabajo como actriz- y en este caso, actriz/creadora-, y fue fundamental en mi aporte para la elaboración de mis testimonios.

### 3.4 El objeto “silla de ruedas”: minusvalía para cumplir con el rol paterno

Otro elemento importante de esta secuencia que se encuentra presente en las acotaciones del texto impreso, es la presencia de la silla de ruedas como objeto representativo del padre. Durante estos meses finales, el papá de mi hijo intenta escapar de la clínica donde se hallaba recluido y, al hacerlo, se rompe el talón en mil pedazos, recibe una operación de emergencia, y termina en una silla de ruedas. Nada de esto se dice, solo se proyecta una luz cenital sobre la silla de ruedas durante el audio de “chau papá”. Al no saber qué fue lo que ocurrió, uno puede imaginar que no solo hay una fractura o parálisis del cuerpo, sino una fractura psíquica, pero más allá de todo, muestra en ausencia la presencia de un hombre fracturado dentro del marco de lo social; incapaz de cumplir con su rol paterno y su rol como proveedor dentro del espacio doméstico.

El rol de la ausencia del padre proveedor es otra línea conductora que atraviesa la obra. Así como veíamos en el segundo capítulo cómo la madre de Lita, de alguna manera inscribía en la consciencia de su hija la ausencia del padre al cantarle todas las noches “su padre ve por ella” y quebrarse luego de esta línea, aquí, nuevamente, aparece la imagen no solo de un padre ausente porque se tuvo que ir del país, sino de un padre ausente dentro del espacio de las obligaciones profesionales y económicas en el núcleo familiar. Más allá de las circunstancias que llevaron, en este caso al padre de mi hijo a esta crisis, es inevitable pensar de qué manera la cultura bajo la cual el hombre se halla inmerso le devuelve también esta imagen de fracaso ante la incapacidad de cumplir con ciertas obligaciones que son esperadas de él. Una cultura, como menciona Caruso, donde el rendimiento para llegar a ser “más”, vivir “más”, se traduce también en la capacidad de acumular, de generar un nivel de éxito económico. Es decir, la cultura que protege a la vez

que te exige; este es el principio de rendimiento bajo el cual el hombre resulta esclavizado (Caruso 1997: 187).

Es así entonces que, bajo estos mandados del “principio del rendimiento”, soy yo quien debe hacerse responsable de proveer en lo económico a la vez que atender las labores domésticas, encargarme de mi hijo y protegerlo de lo que estaba sucediendo alrededor ante la presencia de este hombre “paralítico”, incapaz de pararse y caminar por sí mismo.

Como podemos apreciar, tanto en la descripción de la escena como en el trasfondo emocional que comprende dicho testimonio, era necesario asistir al acontecimiento escénico para poder entenderlo en toda su dimensión. La relevancia del aporte físico introducido en esta escena y más aún, el tratamiento que se le dio a dicha secuencia seguida por el objeto “silla de ruedas vacía”, fueron claves para comprender el sentido del testimonio en su totalidad. Esto terminó de darle a esta secuencia de eventos la dimensión necesaria para que el público pueda comprender que, más allá de no saber cuáles fueron los hechos específicos que llevaron al padre de mi hijo a desaparecer de nuestras vidas, ellos fueron determinantes y cambiaron el rumbo de mi historia.

El hecho de contar y no contar en el testimonio, a diferencia de la autoficción, no convierten el testimonio en una verdad parcial, sino en una narración verídica de los hechos a través del uso del dispositivo escénico que permite entrar al fondo de la realidad y comprender las dimensiones del acontecimiento sin tener que caer en la literalidad de los detalles, ya que lo más importante no son los detalles y las causas del deterioro del padre, sino el efecto que tuvo dicho acontecimiento en mí como heredera de este “principio del rendimiento”.

Esta escena se centra en el testimonio de una madre que, sintiendo que es su profundo deber siempre “poder”, simplemente no puede más; la madre de las carencias, la madre que necesita refugiarse en el ser hija nuevamente. Así, de Althaus entrelaza mi testimonio de madre soltera con el de Lita de hija sin padre, para evidenciar esa ausencia. Ambos testimonios son parte de un mosaico interminable de historias donde prolifera la ausencia paterna. Aparece nuevamente la imagen de Telémaco esperando el retorno del padre a la orilla del mar que evoca Recalcati: “La demanda del padre oculta siempre la insidia de cultivar una espera infinita y melancólica de alguien que no regresará nunca. Ningún Dios-padre puede salvarnos: la nostalgia por el padre-héroe es una enfermedad siempre al acecho” (2014: 7).

### **3.5 El texto como un componente físico que revela lo subtextual**

La segunda mitad de esta escena se apoyó, nuevamente, en muchas de las técnicas basadas en la pedagogía de Jaques Lecoq. Es interesante poder percibir ahora otra mirada de la obra a partir de esta tesis, ya que durante el proceso de creación no recuerdo haber elegido un método específico de trabajo para reelaborar la estructura del testimonio. Resulta un tanto revelador, a partir del trabajo de teorización de lo que se dio de forma intuitiva, ver cómo estas técnicas para la creación ya formaban parte constitutiva de mi trabajo y de mi identidad como actriz y que, de alguna manera, creo siempre haber aplicado, ya sea en una pieza de creación o en una obra de dramaturgia escrita.

El descubrir el movimiento como dinámica y como dramaturgia en el espacio también me ha hecho entender que el cuerpo y el texto son lo mismo; es decir, el texto tiene un contenido altamente físico y a su vez, las palabras habitan el cuerpo. A lo que me

refiero con el “texto es físico”, es que este último está relacionado con la fuerza física contenida en el texto. Es decir, las palabras no solo sirven para informar o hablar “del cuello para arriba”, sino que contienen una memoria, y una energía conductora.

Cicely Berry (2015) fue directora del departamento de voz de la Royal Shakespeare Company y pasó décadas investigando el sonido y el uso de las palabras como componentes siempre relacionados. Berry sustenta que existe una energía que pasa de una palabra a otra, de una frase a otra y de una idea a otra (2015: 13). Si bien se ha escrito extensamente sobre la voz y los sonidos que ejercemos, la articulación y la claridad verbal, tenemos muy poca información sobre cómo se transfiere esto específicamente al texto hablado. Pareciera que esta energía creativa se restringe al no saber cómo entregarse al texto cuando este se encuentra atado por el propio lenguaje. Berry propone reconocer la carga de significado en el texto, no como un componente intelectual, sino como un componente físico. Esta energía informa cómo una palabra se relaciona con la siguiente, sin ella es imposible tener un proceso de acumulación. Bajo esta premisa entonces, donde existe una energía que avanza a través del texto en donde las palabras son los “peldaños”, podríamos decir que los estados emotivos son el resultado de una acumulación y no un esfuerzo por llegar a ellos. Entonces, al reconocer la energía conductora, que a su vez avanza a través de estas palabras, se podría crear, como fue el caso en esta escena, una suerte de “metalenguaje” que “dice las palabras sin decirlas”; esto sería entonces, una forma de “fiscalizar” la palabra.<sup>23</sup>

Al comprender la naturaleza profundamente física de las palabras, uno las puede llenar de sentido y expresarlas con todo el cuerpo, sin la necesidad de moverse. Asimismo, el texto puede pasar por el cuerpo cuando este está disponible para recibirlo; el

---

<sup>23</sup> Entender el fondo físico y no intelectual de la palabra; la palabra atada a los instintos primarios para entender el fondo de su significado, como cuando se dice “me tengo que sacar algo del pecho”.

cuerpo contiene circuitos que pueden ser espacios para depositar estados, es decir, el cuerpo tiene su propia memoria y es ahí donde transitan los estados sin tener que apoyarse necesariamente en el texto ni en los recursos psicológicos. He ahí la “búsqueda de las permanencias” que planteaba Lecoq (2003: 41). El actor no necesita recurrir siempre a recursos psicológicos para llegar a un estado o para transmitirlo, porque siempre lo puede encontrar en el cuerpo. Este está siempre al servicio de él, como un camino siempre disponible para ser recorrido.

Así como el cuerpo y la palabra escrita, a mi forma de ver, están siempre entrelazados, el texto no tiene que estar siempre compuesto de palabras que representan lo que dice de forma literal. Del mismo modo, la palabra tiene también un contenido profundamente físico; después de hablar, si estas palabras están cargadas de un subtexto potente, nada es igual. Luego de pronunciar un hecho doloroso, de hacerlo físico frente a un testigo, algo cambia. Es por ese motivo que mi propuesta para esta segunda mitad de la escena, en la que narro mi momento de “escape” de la realidad en un bar bebiendo y fumando se apoya, en este caso, no en el lenguaje literal sino en el contenido subtextual del lenguaje donde lo que prevalece, más allá de las palabras, es el estado en el que me encuentro como testimoniante.

Luego del colapso y de la partida del padre de mi hijo, retomo los zapatos de tap con el comando “yo puedo” mientras sigo bailando; es recién en este momento que el público conecta el zapateo del tap con la consigna “yo puedo”. Avanzo bailando hacia una mesa donde hay una botella de pisco, cinco vasos y un paquete con muchos cigarros. Caigo en la silla y empiezo a servirme múltiples vasos de pisco mientras voy fumando uno, dos, tres, hasta cuatro cigarros prendidos a la vez. En este “monólogo”, la mayoría de las palabras no se entienden salvo algunas que sí suelto para poder contextualizar al público sobre qué estaría diciendo y para poder evidenciar la progresión de mi estado. Al

principio, hay mucho humor dentro de todo este metalenguaje que no se entiende, donde suelto palabras o frases como “practico yoga”, “hay que tratar de tener estructura”, “buscar un balance”, hasta llegar a “yo también necesito descansar”, “¿no tengo derecho a parar?” “¿Por qué yo no me puedo ir a la mierda?”, etc. El monólogo pasa de ser algo divertido a convertirse en una catarsis de todo lo que siento: como si a través de los cinco tragos y los cinco cigarros que fumo y tomo simultáneamente, quisiera vomitarlo todo. Las pequeñas frases que suelto forman parte de otras que no se entienden pero que digo de forma interna, como si lo que hiciera el trago no fuera hacerme hablar como una típica borracha, sino que desatara todo ese fuego, ese estado pulsional, ese “yo no puedo” que revela la fisura transformada en pulsión de muerte. Ese frenetismo del tap se transforma en un frenetismo de querer hacer catarsis hasta morir en el suelo. Luego de explotar, caigo en el piso. En la versión impresa de la obra se lee: “Ale toma varios vasos de alcohol, habla cosas que no se entienden y fuma varios cigarros a la vez. Luego se desploma, borracha. Sandra canta. Lita barre a Ale con una escoba y la deja dormida en un rincón” (de Althaus 2018: 73).

Nuevamente, este pequeño párrafo para alguien que no ha visto la obra no es muy útil para comprender la dimensión completa del testimonio, sino para entender, quizás de forma más racional, la progresión de los eventos. Esta es otra escena que, debido a su alto contenido “físico” en el uso del lenguaje, es imposible de transcribir en un texto escrito.



**Figura 10:** Fotografía de la escena “La huida de los placeres” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

Así pues, este uso físico del lenguaje se convierte en un elemento vinculado a lo pulsional que lo sobrepasa, como es el caso de esta escena del bar donde lo que se dice es irrelevante, porque lo que al público le interesa ver es esa progresión del estado donde, la dramaturgia de lo subtextual, se convierte en textual. Lecoq proponía siempre empezar desde el silencio porque la palabra olvida muchas veces las raíces de las que nació. Antes, cuando todavía no se ha hablado, uno se encuentra en un estado de ingenuidad primaria que permite que la palabra nazca del silencio y que así, al evitar el discurso y lo explicativo, esta tenga más fuerza (2003: 52). Toda esta preparación de profundizar en el silencio como punto de partida para generar el impulso de hablar, forma parte fundamental de mi trabajo. El texto viene cargado de un silencio y en ese silencio el texto se gesta para

transformarse en acción. De la misma forma, una secuencia física como la realizada en mi testimonio no es solo una pieza de danza o de movimiento performático, sino que también puede ser un monólogo sin texto; un texto dicho desde el cuerpo<sup>24</sup>. La escena del bar es también un monólogo creado desde un texto que no se apoya en las palabras sino en el estado. Esta se convirtió en una de las escenas donde muchos miembros del público pudieron reconocerse: “yo he sido esa persona, en ese bar hablando cualquier cosa, partida en ocho, riendo, llorando”, me decían muchas mujeres y hombres.

Durante esta transición previa a la escena del bar, se proyecta una frase de Bob Dylan: “Estamos aquí desamparados, aunque hagamos todo lo posible por negarlo” (de Althaus 2018). Las proyecciones en la pantalla, no solo de fotos, imágenes o videos, sino también de frases como esta, son componentes narrativos imprescindibles para los testimonios. Aquí, de Althaus coloca esta frase que talla de forma precisa el preámbulo para la escena del bar.

Esta es, definitivamente, una escena sobre el desamparo, y bajo la amenaza de tener que racionalizar lo ocurrido aparecen, como mencionaba Caruso, los mecanismos de defensa; en este caso desde el escape, también concebido bajo el nombre de la “huida de placeres”. Esa sensación de desamparo que se da cuando la conciencia reclama su parte, ese “hacer todo lo posible” por negar el desamparo, revela el pavor que sentimos de quedarnos atrapados en esta soledad: “La libido retirada, insegura ya de su posesión, refluye hacia el propio Yo, pero no encuentra allí satisfacción alguna; porque también mi Yo es un Yo para la muerte, un Yo moribundo; puedo poseerme definitivamente tan poco, puedo ser Yo tan poco, puedo permanecer en mí tan poco, ser conmigo tan poco como fui Otro por identificación” (Caruso 1997: 24). Toda actitud humana contiene vida y muerte a

---

<sup>24</sup>Así como Lecoq, hay teatristas como Eugenio Barba, Anne Bogart, Arianne Mnouchkine, entre otros, que elaboran aproximaciones que trabajan el texto vinculado al movimiento; a la partitura de lo que se inscribe dramáticamente en el escenario a partir de la elaboración física del actor o actriz.

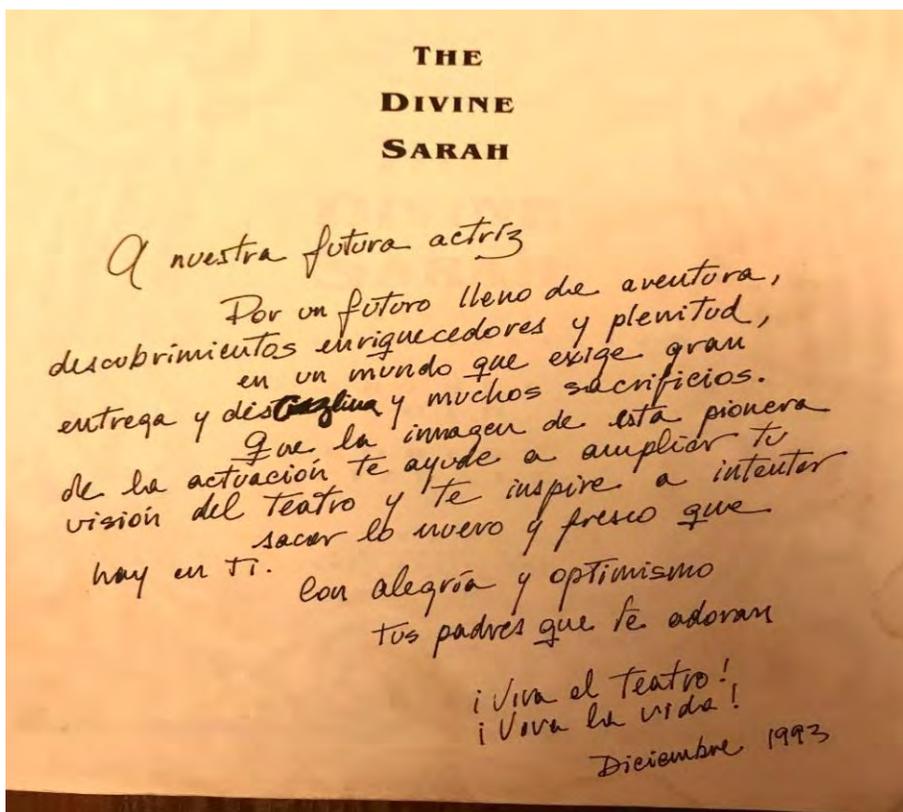
la vez; nos entregamos a esta muerte, pero también nos rebelamos contra ella. Existe una lucha que se resiste a morir a pesar del duelo, de la separación y la ruptura, en este caso, del núcleo familiar. Esa rebeldía, aún escondida bajo la desesperanza, sigue siendo una rebelión en sí. Como sustenta Caruso, “La vida es un cáncer incurable en el cuerpo de la muerte. Pero donde hay vida, allí hay libido: actuación del principio del placer, búsqueda de la felicidad” (1997: 255).

En el caso de este testimonio, todos los recursos mencionados fueron de enorme utilidad para trascender la literalidad del texto crudo y psicológico e incómodo de enunciar, y fueron fundamentales para transitar por ese espacio doloroso sin tener que revelar de manera literal el trauma. Al mismo tiempo y sin conocer los hechos en detalle, el público podía percibir la dimensión de estos al estar yo profundamente involucrada con lo narrado desde otro lenguaje; de esta forma, se pudo generar una profunda empatía y comunión con el público, la cual me permitió poder “atravesar el fantasma” y trascender el dolor.

### **3.6 El objeto como testimonio de resiliencia**

Parte de la compleja labor de hilar los testimonios para la directora, fue saber dónde colocar las historias para poder crear- como mencioné previamente-, una línea conductora coherente, que permita al espectador sentir el viaje y no la fragmentación, de dichos testimonios. En ese sentido de Althaus, rápidamente después de este momento de caer en el piso y ser “barrida” fuera de escena, coloca un testimonio donde leo una dedicatoria de mis padres escrita en un libro de Sarah Bernhard, una actriz francesa que revolucionó el mundo del teatro. Mis padres eligieron regalarme ese libro justo antes de partir al conservatorio de actuación en la Universidad de Carnegie Mellon en Pittsburgh.

Yo presento el libro y leo la dedicatoria al público: “A nuestra futura actriz; por un futuro lleno de aventura, descubrimientos enriquecedores y plenitud, en un mundo que exige gran entrega y disciplina y muchos sacrificios. Que la imagen de esta pionera de la actuación te ayude a ampliar tu visión del teatro y te inspire a intentar sacar lo nuevo y fresco que hay en ti. Con alegría y optimismo tus padres que te adoran. ¡Viva el teatro! ¡Viva la vida! Diciembre 1993” (de Althaus 2018: 75).



**Figura 11:** Fotografía de la escena “Resiliencia” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

El libro que contiene esta dedicatoria se convierte en un potente objeto que representa la forma en la que fui criada, la relación de mis padres conmigo, el apoyo absoluto al embarcarme en una profesión tan difícil, y la libertad de expresar lo que sienten, que denota también el tipo de padres que son. Este es un objeto, no de representación, sino de pertenencia. Al terminar de leer la dedicatoria, volteo el libro y

muestro al público, a modo de sustentación de la lectura, la dedicatoria escrita en la primera página. Este es un testimonio que me redime de todo lo anterior. Aquí, de Althaus termina esta secuencia violenta y caótica previa, con una dedicatoria que revela un profundo reconocimiento del Otro. Esta dedicatoria se presenta como un canto de esperanza y amor después de los testimonios anteriores. Lo que plantea de Althaus en este momento es que, a pesar de todo, lo que prevalece es esa “casa” sólida, capaz de sostenerme hasta en los momentos más duros. Hay un trabajo muy cuidadoso de dramaturgia por parte de la directora; ella me deja lanzarme al abismo para luego rescatarme y levantarme con este último testimonio.

Esta progresión de eventos representa también un rescate, un saber que uno no se caerá por completo, que siempre está esa “casa” que no permitirá esa caída, como “la madre de Turín” de Recalcati que se rehúsa a soltar las manos del hijo, que no acepta pasivamente su desaparición, su caída al vacío (2018: 69). Este saberme única ante mis padres, dotada de identidad, siempre ha sido mi salvavidas; me ha dado una estructura sólida, una capacidad de recomponerme y una ética frente a la mirada hacia el mundo y mi trabajo, que me permitió tener esa resiliencia hasta ahora ante todo lo adverso que he vivido. El amor, como afirma Recalcati citando a Lacan, es siempre el amor por el nombre, “el amor maternal pone en relieve esta verdad. El amor materno no es nunca amor genérico, no es amor por lo universal, amor por la vida, otro amor. El amor materno más que cualquier otro amor revela al sujeto en su singularidad, que el amor es siempre y exclusivamente amor por el nombre propio, por su existencia única, irrepetible e irremplazable” (2018: 68). Aquí, Recalcati sustenta que “el amor materno más que cualquier otro amor, es el que tiene la capacidad de dotar de identidad al hijo” (2018: 68). Si bien esto es cierto, ya que el cuerpo y los cuidados de la madre se convierten en esta primera “casa” y este puente hacia el mundo externo, hay una segunda casa, una

estructura que sostiene todo lo que contiene, donde este hijo continúa formándose y por ende reconociéndose: el de la estructura familiar.

En la construcción de las escenas, hay un paralelo entre la historia de Lita y la mía que de Althaus, muy inteligentemente, utiliza -como mencioné previamente- como hilo conductor de toda la obra. Yo vengo de una familia sólida, de una casa donde siempre hubo amor, respeto y comunicación, pero al crecer, terminé en una relación destructiva que desemboca en la desintegración del núcleo familiar. Lita crece sin padre y hereda toda la inestabilidad de la madre en un entorno doméstico disfuncional y luego pasa a crear una familia sólida, una casa con hijas y un padre que cumple con su rol paterno. De esta forma, la directora arma esta línea de la obra de principio a fin bajo esta premisa; el resto de los testimonios, tanto los de Lita, los míos, y los de Sandra, se van adhiriendo a esta trama central.

Si bien el uso del cuerpo como componente narrativo y la transformación del lenguaje para revelar el subtexto emocional fueron propuestas que traje al montaje, de Althaus como dramaturga y directora, hizo un trabajo exhaustivo para transformar algunos textos sueltos en potentes testimonios; hilvanó las historias, profundizó y elevó muchos de nuestros testimonios otorgándoles un contenido altamente poético. Creo que la trascendencia que pudo tener, en este caso, el testimonio traumático doméstico-no el avalado por eventos históricos trascendentales o por historias de desamparo y violencia que traen consigo muchos testimonios de mujeres subalternas-, fue el de transformar las palabras en hechos escénicos que pudiesen hablar mucho más que las palabras mismas. Mi aporte en ese sentido fue transformarlo, a partir de las herramientas que tenía como actriz y creadora, en una partitura física/actoral para trascender el texto traumático de terapia. Este aporte, junto con la dramaturgia escrita e hilvanada con tanta precisión por de Althaus, fue lo que logró que estos testimonios logaran la trascendencia deseada.

### **3.7 El humor a través del clown como herramienta para revertir el testimonio doloroso**

Este es otro testimonio que aborda también un recuerdo doloroso del pasado ocurrido durante la época en la que tuve que dejar el Perú y viajar a Pittsburgh, Estados Unidos, en 1986 a causa de la crisis política y económica que vivió nuestro país. Empezamos a ensayar esta escena recreando un momento en el que yo tenía que leer un texto en inglés en voz alta en el salón de clase. No recuerdo claramente qué era lo que estaba leyendo en aquel entonces, pero sí recuerdo que la profesora me corregía constantemente y recuerdo también la risa burlona de mis compañeros de clase. Era una de tres alumnas migrantes en el colegio y la única latinoamericana. Fue un período muy difícil, de mucha marginación y soledad.

Al abordar la escena de forma naturalista narrando el testimonio de los hechos, me resultó doloroso e incómodo entrar en el recuerdo de esa niña sola, sin amigos, que había tenido que dejar su país, y a la que le daba vergüenza hablar en público por no hacerlo bien. Mi relación con los Estados Unidos nunca fue buena. Mis padres iban y venían desde que cumplí cuatro años, ya que debido a la crisis económica, no podían vivir de su trabajo en el Perú. Cada vez que empezaba a adaptarme a un lugar, a su cultura e idioma, tenía que mudarme nuevamente. Esta era la tercera vez que regresaba a Pittsburgh: tenía 10 años y hablaba inglés con acento, lo cual me avergonzaba.

Le propuse entonces a la directora utilizar el recurso del clown que había estudiado en la escuela de Jaques Lecoq para el inicio de la escena, cuando tengo que representar mi momento de niña en clase. Me pareció que las herramientas que

proporciona el juego del clown podían ser muy útiles, en este caso, para salir de esta narrativa literal y psicológica de la descripción. La dinámica de la lectura sería un cuento que se llamaría “El viaje de Alana”. Yo entro a escena con la nariz de clown y el cuaderno leyendo este cuento en inglés mientras se proyecta en la pantalla el mismo texto en castellano. Voy leyendo el texto, se escucha la voz de la profesora corrigiéndome en inglés y las risas y comentarios de los niños.



**Figura 12:** Fotografía de la escena “Alejandra como clown” (Fuente: Archivo privado CCPUCP)

“Ale: “One time lives in far town a Little girl called Alana”...

Profesora: GIRL (*Sobrepronuncia*)

Ale: "Alana lives with her little brother and her mama and her papa and her dog..."

Profesora: DOG (*Sobrepronuncia*)

Ale: "Mommy and dad not enough money for the job".

Profesora: JOB (*la profesora corrige la pronunciación y los niños ríen y comentan*)<sup>25</sup> (de Althaus 2018: 42-43).

Esta dinámica se da durante la primera parte de la escena en la que el cuento de Alana, leído en un inglés mal hablado por mí, en realidad cuenta el testimonio de mi partida del país con mi familia, narrada como si fuese un cuento que debo leer en clase. Toda la fonética mal pronunciada es corregida. Yo trato de repetir la palabra corregida desde el juego del clown, imitando de forma exagerada la pronunciación "correcta" de la profesora.

El juego del clown se centra en actuar siempre desde el estatus bajo<sup>26</sup> y buscar aprobación, lo cual le da a la escena mucho humor. Yo me estoy riendo de mí y de la niña que lee este cuento, que es en realidad su historia de migración, y trata de corregir las palabras "mal dichas", pero se divierte haciéndolo. La inocencia y el juego se rompen cuando la frustración se vuelve más grande. Todavía en clown, me escondo detrás del libro y hablo bajo en voz muy aguda, casi como para que no me entiendan.

---

<sup>25</sup> Traducción al castellano:

"Ale: Una vez, vivió en un pueblo muy lejano una niña pequeña llamada Alana.

Profesora: NIÑA (*Sobrepronuncia*)

Ale: Alana vive con su hermanito y su mamá y su papá y su perro...

Profesora: PERRO (*Sobrepronuncia*)

Ale: Mami y papi no suficiente dinero por el trabajo...

Profesora: TRABAJO (*la profesora corrige la pronunciación y los niños ríen y comentan*)" (de Althaus: 2018: 42-43).

<sup>26</sup> El clown es el que acepta el fracaso. Él malogra su número, y con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través de ese fracaso el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír (Lecoq 2003: 210).

Lecoq sustenta que el clown no existe por separado del actor que lo interpreta (2003: 210). Todos somos clowns en el momento en que nos creemos o nos imaginamos hábiles, inteligentes o fuertes para luego caer en cuenta de nuestras debilidades que muestran ese lado ridículo de nosotros mismos, que cuando se manifiesta, hace reír. El clown- bajo la pedagogía de Lecoq-, se juega desde lo más personal; es la capacidad que tiene el actor o quien se pone detrás de esta pequeña máscara, de reconocer ese lado ridículo de él mismo. Es por ese motivo, que me pareció que podía ser un elemento muy útil para la elaboración de este testimonio, ya que la nariz del clown no exige construir un personaje, sino que pide justamente despojarse de todo artificio para encontrar esa vulnerabilidad pero siempre desde la mirada del payaso. En ese sentido y como plantea Lecoq, este encubrimiento bajo la nariz del payaso libera al intérprete de su máscara social (2003: 214).

Esta herramienta fue de gran utilidad para distanciarme de mi propio estado natural de infancia y traspasarlo al juego. En esta escena, sigo representando a mi yo niña, humillada y retada, pero esta pequeña máscara eleva el testimonio de recordar ser niña desde la narración, a jugar a serlo desde la humanidad y pureza del clown. Como sustenta Lecoq, “cuanto menos se defiende, cuanto menos trate de interpretar un personaje, cuanto más se deje sorprender, el actor por sus propias debilidades, con más fuerza aparecerá su clown” (2003: 213).

El clown tiene siempre un contacto directo e inmediato con el público, solo puede vivir bajo la mirada de los demás. Este se pone en contacto con todas las personas que constituyen el público y, en el caso de esta escena con la voz de la profesora y las risas de los alumnos, las reacciones influyen profundamente en el juego interpretativo de él. Al colocarme dentro de esta dinámica del juego del clown, mis reacciones a las correcciones de la profesora, primero tratando de imitarla y fracasando, luego jugando con los sonidos

que me parecían extraños de los diptongos, se crea un espacio lúdico donde luego, en complicidad con el público, este puede reírse conmigo. El humor nace, en este caso, de los ejercicios extenuantes y exagerados que hacía a través del clown para poder pronunciar las palabras correctamente. La profesora con voz en off era obviamente la voz de una locutora americana nativa.

Una vez escondida bajo el libro y ya sintiendo el peso de la humillación cuando la profesora dice: “Alahandra, Alahandra! We can’t hear you, we can’t see you”<sup>27</sup> (de Althaus 2018: 45).

Yo me saco la nariz y continúo leyendo el cuento, esta vez de pie: “The first day in school Alana felt miserable and missed her Friends and her home and her DOG (repetiendo a modo de sacarle en cara la forma en la que me corregía la palabra). But she grew up in this northern city and learned their strange language and then began to speak it quite well”<sup>28</sup> (de Althaus 2018: 45-46).

Durante la lectura, ya sin la nariz, se ve el enorme esfuerzo físico por pronunciar las palabras mientras leo como si estas estuviesen siendo empujadas, forzadas hacia adentro, para poder ser digeridas; los sonidos, cada vocal y consonante, se convierten en un ejercicio extenuante hasta que progresivamente, comienzan a adquirir mayor naturalidad. Cuando leo el texto final, las palabras ya salen de manera fluida y sin ningún acento extranjero: “She grew up and made many friends and no longer spoke quietly. She then went on to live in many cities and lived many wonderful adventures. But never forgot

---

<sup>27</sup> Traducción al castellano: “¡Alahandra, Alahandra! No podemos escucharte, no podemos verte” (de Althaus 2018: 45).

<sup>28</sup> Traducción al castellano: “El primer día de escuela Alana se sintió miserable y extrañó a sus amigos y a su casa y a su perro (repetiendo a modo de sacarle en cara la forma en la que me corregía la palabra). Pero creció en esta ciudad al norte y aprendió su lengua extraña y luego comenzó a hablarla bastante bien” (de Althaus 2018: 45-46).

the far away city on the other side of the world where she was born<sup>29</sup>”(de Althaus 2018: 45-46).

Esta última parte termina conmigo hablando en perfecto acento estadounidense, dejando de leer el libro y hablando directamente con el público.

El cuento de Alana es un testimonio sobre mi experiencia dura de crecimiento y de adquisición de un lenguaje y una cultura impuestos. El texto del cuento es el testimonio literal contado en tercera persona a partir del personaje ficticio de Alana y mi tratamiento del testimonio, primero a partir del clown y luego, nuevamente, desde el uso físico del lenguaje. Esto le da la fuerza que necesita la historia para transmitir lo que sentía yo como testimoniante.

El texto impreso de la obra explica en una acotación: “Ale empieza a hablar muy bien en inglés” (de Althaus 2018: 45). Lo que nuevamente es imposible de transcribir al texto es la progresión; esta progresión que se da únicamente en acción y que lo que la representa es el paso del tiempo, la adquisición de un lenguaje y por ende, de una cultura, a partir del tiempo en el que uno habita otro lugar, en este caso, otro país. El testimonio narra también la posibilidad de resiliencia ante la imposición de una cultura. Mi capacidad de hablar inglés “perfecto”, es decir, “como ellos”, hace referencia a que puedo convertirme también en uno de ellos. Esta adquisición del lenguaje se da en el momento en el que, desde el inglés, cuento que crecí y tuve amigos y ya no hablaba silenciosamente. Esta progresión da cuenta también de mi capacidad de superar las dificultades de crecer en una cultura ajena con la que no me sentía cómoda.

---

<sup>29</sup> Traducción al castellano: “Ella creció e hizo muchos amigos y nunca más hablo bajo. Luego se fue a vivir a muchas ciudades y vivió aventuras maravillosas. Pero nunca olvidó la ciudad lejana en el otro lado del mundo en donde nació” (de Althaus 2018: 45-46).

Al final del testimonio, me sobo la mandíbula para soltarla como indicando que este ejercicio, a pesar de haber sido logrado, es extenuante y ha dejado un cansancio en mí: el cansancio de mudarme, de empezar una nueva vida, de aprender un idioma cuyas consonantes y vocales me exigían cambiar toda mi forma de concebir el lenguaje y por ende, la cultura y, finalmente, el cansancio de migrar una y otra vez.

Las historias de migración son infinitas; ¿cuántos de nosotros que nos tocó vivir la crisis de nuestro país en los años 1980 y 1990 nos tuvimos que ir? Millones. Este es nuevamente un testimonio común para muchos. Crecer en otro país, añorar el tuyo, sentirse marginado y pasar por la dificultad de adaptarte a otra cultura, forma parte muchas veces de la experiencia migratoria. Recrear la escena del salón de clase de mi yo niña bajo la mirada del clown es muy eficaz para el inicio, porque le permite al público reírse de mi testimonio. De alguna manera, me desvictimiza porque yo también bajo la mirada del payaso, me río de las correcciones de la profesora, de los sonidos extraños que me pide emitir. Bajo el estado de verdad y de profunda identificación con los que se debe jugar cuando se lleva la nariz, uno puede burlarse de uno mismo y romper la cuarta pared, buscando complicidad con el público y, a la vez, otorgándoles la libertad de reírse contigo.

Cuando las burlas comienzan a ser más crueles, decido dejar el juego del clown para responder a los ataques con la transformación de la lectura, desde el inglés con acento, hasta el inglés perfecto. Me reapropio de las enseñanzas condescendientes que recuerdo de mi profesora para convertir sus palabras en mías, para decirlas correctamente y, al mismo tiempo, me inserto en una cultura distinta donde puedo dejar de ser un “ellos” para ser un “nosotros”, pero porque he tomado esa decisión. Nuevamente, aparece la oportunidad de salir de la literalidad del lenguaje; el cuento leído

de “Alana” es mi historia y mientras simultáneamente ella crece, yo crezco, yo aprendo y transformo algo que me fue inicialmente impuesto en algo mío.

A través del uso del humor que proporciona el clown, es posible generar esta reapropiación del recuerdo. La nariz roja permite estar vulnerable en escena pero, a la vez, demanda jugar, y es ese juego el que permite esa distancia que impide caer en la literalidad. Es aquí, por medio de la ruptura de la cuarta pared, que puedo interactuar con el público y lograr esa complicidad que permite el humor, al reírme de mí misma.

Estos testimonios elaborados desde el cuerpo, el tratamiento físico del lenguaje y el objeto de pertenencia, son imposibles de transcribir en su totalidad a un texto escrito. Este tratamiento escénico es lo que Lecoq llamaba la “dramaturgia del actor” (2003: 145).

El actor no escribe el texto pero escribe con su cuerpo; en su forma de elaborar un movimiento hay un gran potencial para profundizar sobre la lectura de un acontecimiento. El movimiento no solo aporta a la propuesta escénica una calidad estética o plástica, sino narrativa. Asimismo, las posibilidades de abordar el lenguaje dejando de lado las reglas gramaticales y su naturaleza racional, nos permite profundizar en lo pulsional. El metalenguaje, ese lenguaje no dicho con palabras que se rigen bajo la lógica, libera impulsos mucho más vinculados a lo visceral. El público, muchas veces, puede entender un estado, una historia y, la dimensión de esta, prescindiendo de la construcción clásica del lenguaje. Esto es especialmente cierto cuando un texto basado en un testimonio doméstico no logra siempre hacer justicia a lo vivido bajo dicho acontecimiento.

Esta nueva mirada sobre mis testimonios difíciles- algunos durísimos en mi recuerdo-, permitió transformarlos y reapropiarlos a través del tratamiento y el juego escénico. Me resulta increíble ahora- analizando esto tan personal-, cómo todo lo que se creó en su momento, tanto mi propia elaboración como la organización de los testimonios

bastante duros de Lita sobre su padre, se hicieron a partir de la intuición, no desde ningún tipo de construcción analítica que, a veces también, se da en la creación. En mi caso, el haber escenificado estos momentos frente a un público, al sentir la recepción de este y luego, al escuchar a tantos que se acercaban y nos contaban cómo los había tocado el testimonio porque les hacía acordar a una vivencia de ellos mismos, fue verdaderamente único y emocionante.

La escenificación de estos testimonios, tanto en el proceso de creación como en el momento de enfrentarlos al público, ha sido una de las cosas más difíciles que he tenido que hacer como actriz. Haberlo logrado significó, realmente, atravesar el fantasma; un acto casi-en palabras de Alejandro Jodorowsky-, de “psicomagia” en el sentido en que, a través del rito del teatro, de estos actos poéticos y teatrales, se puede lograr desbloquear el recuerdo que aún yace en el inconsciente y sanar el trauma (2004: 5). Para quienes trabajamos en el teatro, sabemos que muchas veces este lugar se puede convertir en un espacio sanador. El simple hecho de poner el cuerpo en escena y de enfrentar al público, es ya de por sí un acto único. Ese repetir este “acto único”, que será distinto de alguna manera cada noche, como fue en el caso de esta obra y, especialmente, las escenas analizadas en este capítulo, puede ser duro, retador por momentos, pero también redentor y definitivamente sanador. De Althaus termina la obra con una frase que reescribió a partir de un sueño reincidente que tenía. Este es uno de esos momentos donde la palabra sí lo encapsula todo; en este caso, por su contenido poético y porque termina cerrando mi historia. De Althaus había transformado lo que algún momento le conté de manera cotidiana sin darle mucha importancia, en una de las grandes razones por las cuales pude perseverar a pesar de todo lo sucedido: “De niña, yo soñaba que el mar se salía, inundaba todo el malecón y se comía el barranco. Mi casa quedaba intacta sobre un

abismo. Ahí estoy yo, todavía, en esa casa con mi hijo. Soy la misma niña. Paso el mar. Y la casa aún no se ha caído” (2018: 97).



## CONCLUSIONES

A través del análisis de estos testimonios en esta tesis, se puede entender mejor por qué, a partir de la construcción escénica de nuestras historias de crianza, se creó una conexión tan fuerte e inmediata con un espectro muy amplio de público. Si el teatro es, muchas veces, un espacio provocador de reflexiones y puede convertirse en un espejo que revela verdades sobre la realidad y la del receptor dentro de ella, el dispositivo generado por el teatro testimonial tiene la capacidad de acercar al espectador a sí mismo con mucha más fuerza. En palabras de De Althaus: “Cuando hice Criadero no tenía demasiada conciencia de lo que hacía. Trabajé guiada por impulsos y a tientas. Ahora puedo saber lo que hicimos, entender por qué generó un impacto tan grande. Muchos hablaban de la crisis de la ficción, de la sed de realidad en el arte” (2018: 17).

Es así como, a partir de la misma intuición que tuvo de Althaus para aventurarse a escribir desde el territorio del teatro testimonial nosotras, guiadas por ella, nos lanzamos atravesando el miedo a cumplir el rol de testimoniantes, pero también de creadoras de nuestros testimonios.

En el primer capítulo planteé cómo Lita, al escoger un pedazo de carne de res como su objeto central para la escena, logra desarmar la mirada del espectador sobre las cesáreas. Bajo las pautas que propuso de Althaus, ella levanta el objeto “carne” y lo muestra al público antes de cortarlo y cocérselo al cuerpo, mientras Sandra narra todo el procedimiento. De esta forma, no es necesario decir palabra alguna; el mensaje queda claro a través del impacto que da esta imagen.

Asimismo, el uso en este caso del humor, la danza y el objeto “tacitas”, nos sirvió para crear una escena lúdica a través de la sátira, con la cual hicimos hincapié sobre cómo los mandatos sociales, avalados por las instituciones médicas, inscriben

definiciones sobre lo que debe ser una “buena madre”. A través del ritmo de la salsa “Llorarás”, Lita muestra nuevamente su cuerpo adolorido por la imposibilidad de dar de lactar pero con la obligación de seguir intentando; como un cuerpo al servicio de estándares creados por “otros”.

En el segundo capítulo, busqué explorar el mundo del legado materno a partir de las canciones y los objetos de pertenencia de nuestras madres y abuelas. Exploré primero la canción como recuerdo primario de traspaso de madre a hija y cómo en este, nuevamente, aparece un anhelo de inscribir a esta hija en el campo del lenguaje, no solo a través de las palabras, sino de los primeros gestos que recibe el niño; los gestos primarios vinculados a la voz y al sonido; esos primeros cuidados que crean un puente para afrontar la vida.

A partir del juego con los objetos de pertenencia de las abuelas y las madres, busqué plantear cómo estos pueden convertirse en potentes agentes de representación, cuya capacidad de “hablar” sobre identidad y herencia, sobrepasa cualquier discurso oral. Asimismo, para entender mejor esta cadena de herencia, realicé un análisis comparativo con algunos testimonios de “Padre Nuestro” para, a partir de ciertos hallazgos de las diferencias entre ambas experiencias, poder profundizar la mirada sobre la herencia materna. En ese sentido, lo que se puede resaltar es que en ambos casos, más allá de las divergencias, la ausencia paterna es la que prima como eje central en muchos de los testimonios.

En el tercer capítulo, analicé mi propia participación en la obra como actriz y testimoniante. Al regresar a este momento del proceso de creación desde otra mirada, como investigadora de mi propio proceso, pude identificar de qué formas busqué transformar el testimonio traumático de mi propia historia a través del uso del cuerpo y de la performance. Con relación al uso de la performance para la elaboración de mi

testimonio, me refiero a la definición de Pavis: “Es la ejecución de una acción o de un texto, en el acontecimiento que resulta de ahí” (2016: 227). En ese sentido, el trabajo de composición desde el cuerpo para la secuencia de la “triatlón”, así como el uso del “metalenguaje” para la escena del bar, fueron dos lenguajes cuyo contenido performático logró transmitir al público los hechos del acontecimiento- sin entrar en un discurso personal o de estilo confesional-, que dejaría al testimonio fuera de su propia capacidad de transmitir la dimensión de lo ocurrido. Finalmente, regresar a la escena del clown me sirvió para entender cómo, nuevamente, el humor reincidente dentro de la pieza, se hace absolutamente necesario, y el saber dónde colocarlo como lo hizo la dramaturga, fue esencial para lograr la trascendencia del testimonio.

En conclusión, podemos decir que la fuerza contenida en el dispositivo del teatro testimonial se logró potenciar dentro del contexto del testimonio doméstico en esta obra, a partir de las propuestas de la directora y dramaturga, y de la construcción de los testimonios a través del constante uso de los elementos escénicos mencionados.

Si bien el testimonio revela las características y la experiencia personal, muchas veces y, especialmente en el caso del testimonio doméstico personal, transmitir lo vivido puramente a través de la oralidad, pone en evidencia justamente lo difícil que es hacerle justicia a dicho acontecimiento. Es así que aquello que escapa a las palabras se puede simbolizar en la composición para, de esta manera, complejizar las problemáticas del mundo personal de la maternidad, la crianza, la vida conyugal y la herencia. De esta forma y bajo la validación de un receptor, los testimonios en esta obra pueden entenderse como una manera de volverse a mirar bajo la mirada del Otro. Ese atravesar el fantasma a través de la reconstrucción del testimonio a partir del hecho artístico, logró no solo un reconocimiento por parte del público, sino que significó también para nosotras una sanación simbólica personal.

Asimismo, es importante reiterar que todo este proceso, desde la concepción del proyecto por parte de la directora y dramaturga, su convocatoria y los retos que aquella responsabilidad implicó, hasta la construcción de la obra a lo largo de un período de creación bastante difícil, se edificó a través de la intuición y de los impulsos-muchas veces inconscientes-, que salían durante los ensayos. Esto evidencia que, muchas veces, en el arte el ejecutante no es necesariamente portador de un discurso; viene con ideas e intuiciones de lo que desea hacer, y es el receptor de esta ejecución el que interpreta, o como sustenta Rancière, el que traduce los contenidos: “Los artistas, al igual que los investigadores, construyen el escenario sobre el cual la manifestación y el efecto de sus capacidades se exponen a la discusión en la medida que formulan la historia de una nueva aventura en un nuevo idioma” (2013: 207). Este idioma entonces, exige traductores tan activos como los ejecutantes del hecho escénico, que puedan darle un significado al acontecimiento; este cobra un nuevo sentido porque se revela bajo la propia experiencia personal de quien lo está interpretando.

Bajo esta premisa tan precisa que plantea Rancière en “El espectador emancipado”, podría concluir que este trabajo ha sido también uno de traducción. El haber sido parte de la construcción de mi objeto de estudio y, ahora, al analizarlo desde otra perspectiva, me hace constatar cuán determinante es el trabajo intuitivo en el arte. La condición del que investiga o el que busca deconstruir su objeto de estudio es, como sostiene Rancière, “la condición primera de cualquier aprendizaje” (2013: 197), ya que hay un poder igualitario, tanto en el hacedor desde la praxis artística como en el receptor de esta; es así que “la emancipación intelectual, tal y como la concebía Jacotot, implica la toma de conciencia y la institución de este poder igualitario de traducción y contra-traducción radical entre dos inteligencias” (Rancière 2013: 197). Es así como en

“Criadero” se creó, mediante el hecho teatral, una comunión entre dos inteligencias; ninguna puede existir por separado y ambas se revelan bajo la mirada de la otra.

### **Nota final**

Esta tesis se terminó de escribir durante la pandemia causada por el Coronavirus, en donde uno de los tantos grupos damnificados fuimos los artistas escénicos. Escribir este trabajo en medio de esta coyuntura, cambió también la relación con mi objeto de estudio. Por un lado, me resulta revelador descubrir todo lo que en su momento se creó a partir de nuestros impulsos guiados, inteligente e intuitivamente, por Mariana y, por otro lado, me resulta doloroso ya que estos me recuerdan a la incertidumbre que afrontamos. Me es imposible analizar esta obra sin pensarla también desde el otro lado; el vínculo personal se hace aún más presente al pensar en la experiencia teatral como algo efímero y, en estos momentos, imposible de concebir como la conocíamos. Rescato, sin embargo, lo necesaria que se hace la expresión artística, más aún en estos tiempos inciertos. Recuerdo claramente el miedo al inicio de este proyecto; el pensar como imposible el poder colocarnos a nosotras mismas a través de nuestras historias personales en un espacio escénico sin que esto pudiese fracasar terriblemente. Cuanto mayor el obstáculo, más fuerte se debe hacer uno para atravesarlo; es así como ahora se hace necesaria esta misma fuerza para seguir creyendo que volveremos al teatro en un futuro no tan lejano, recargados de nuevas propuestas y escrituras que se hacen necesarias para continuar repensando y dialogando realidades.

## Referencias Bibliográficas

ARISTÓTELES

1948 *El arte de la Poética*. Cuarta edición. Buenos Aires: Emecé Editorial.

BRECHT, Bertolt

1963 *Breviario de Estética Teatral*. Tercera edición. Buenos Aires: La Rosa Blindada Ediciones.

BERRY, Cicely

2015 *The actor and the text*. Tercera edición. Barcelona: Alba Editorial.

BLANCO, Sergio

2018 *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Cuarta edición. Madrid: Punto de Vista Editores.

CASAS, Ana

2018 "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción". *Revista de Literatura*. Alcalá, número 159, pp. 67-87. Consulta: 01 de junio de 2021  
<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura>

CARUSO, Igor

1997 *La separación de los amantes*. 21ª edición. México D.F.: Siglo XXI Editores.

DE TORO, Alfonso

2014 *Mesa Redonda. Hacia un modelo para el teatro postmoderno*. 11ª edición. Augsburg: ISLA Universität Augsburg.

DE ALTHAUS, Mariana

2018 *Todos los hijos*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.

DE BEAUVOIR, Simone

2000 *El segundo sexo*. Vol. I. Madrid: Ediciones Cátedra.

DE LAURETIS, Teresa

1991 *La tecnología de género*. Tercera Edición. Ciudad de México: UNAM.

FERNÁNDEZ, Marta

2012 "Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensle". *Asparkia*. Madrid, número 23, pp. 145-166. Consulta: 01 de junio de 2021

<https://shorturl.at/stxWZ>

FOUCAULT, Michel

2016 *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

FREUD, Sigmund

1981 "Más allá del principio del placer". *Obras completas*. T.2. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 2748-2751.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI)

2018 *Salud materna* [informe]. Lima. Consulta: 01 de junio de 2021.

[https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1656/pdf/cap008.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1656/pdf/cap008.pdf)

IRIGARAY, Luce

1980 "El cuerpo a cuerpo con la madre". Conferencia presentada en 5o. Coloquio quebequés sobre la salud mental. Las mujeres y la locura. Université du Quebec. Quebec, 30 y 31 de mayo de 1980.

JELIN, Elizabeth

2001 *Los trabajos de la memoria*. Tercera edición. Madrid: Siglo XXI Editores.

JODOROWSKI, Alejandro

2004 *Psicomagia*. Tercera edición. México D.F.: Ediciones Siruela.

LAMAS, Marta

2011 "Cuerpo: diferencia sexual y género". *Debate feminista*. México D.F., año 5, volumen 10, pp. 51-83. Consulta: 30 de abril 2021.  
<https://doi.org/10.22201/cieq.2594066xe.1994.10.1792>

LECOQ, Jaques

2003 *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. España: Alba Editorial.

LOSSIO, Jorge, Ruth IGUIÑIZ-ROMERO y Pilar ROBLEDO

2018 *Por el bien de la nación. Discursos científicos en favor de Medicalización del parte en el Perú, 1990-1940*. Tesis de Maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Letras Humanas.

LÓPEZ BARREDA, Romina

2018 *La memoria emotiva y la desvinculación- el distanciamiento brechtiano y la memoria emotiva imaginada-como herramientas en el proceso creativo del*

personaje. *Estudio del montaje "Financiamiento Desaprobado"*. Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Artes Escénicas.

[http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12590/L%c3%93PEZ\\_BARREDA\\_LA\\_MEMORIA\\_EMOTIVA\\_Y\\_LA\\_DESVINCULACION\\_EL\\_DISTANCIAMIENTO\\_BRECHTIANO.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12590/L%c3%93PEZ_BARREDA_LA_MEMORIA_EMOTIVA_Y_LA_DESVINCULACION_EL_DISTANCIAMIENTO_BRECHTIANO.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

LUQUE, Gino

2014 "Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado en 1980-2000, el tiempo que herede". *Gestos: teoría y práctica del teatro latinoamericano*. Lima, volumen 48, número 58, pp. 145-174. Consulta: 30 de abril 2021.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5764177>

MANNARELLI, Maria Emma

2014 "Sobre la historia de lo público y lo privado en el Perú desde una perspectiva feminista". *Revista Iberoamericana*. Lima, volumen LXX, número 206, pp. 141-156. Consulta: 30 de abril 2021.

<https://10.5195/reviberoamer.2004.5589>

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS)

2001 *Estrategia mundial para la alimentación del lactante y del niño pequeño* [informe]. Ginebra. Consulta: 30 de abril de 2021.

<https://www.who.int/topics/breastfeeding/es/>

2015 *Declaración de la OMS sobre tasas de cesárea* [informe]. Filipinas. Consulta: 01 de junio de 2021.

[https://www.who.int/reproductivehealth/publications/maternal\\_perinatal\\_health/cs-statement/es/#:~:text=Desde%201985%2C%20los%20profesionales%20de.como%20en%20pa%C3%ADses%20en%20desarrollo.](https://www.who.int/reproductivehealth/publications/maternal_perinatal_health/cs-statement/es/#:~:text=Desde%201985%2C%20los%20profesionales%20de.como%20en%20pa%C3%ADses%20en%20desarrollo.)

PAVIS, Patrice

2016 *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México D.F.: Paso de Gato

RANCIÈRE, Jaques

2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

2013 *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

RECALCATI, Massimo

2018 *Las manos de la madre*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

2014 *El complejo de Telémaco*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

ROSAS, Claudia

2004 "Madre solo hay una. Ilustración maternidad y medicina en el Perú en el siglo XVIII". *Anuario de estudios americanos*. Lima, volumen 61, número 1, pp. 103-118. Consulta: 30 de abril 2021.

<https://doi.org/10.3989/aeamer.2004.v61.i1.144>

SCOTT, Joan

1990 *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

SEREMETAKIS, Nadia

1994 *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

TORRES, Marta

2005 *Nuevas maternidades y derechos reproductivos*. México D.F.: El Colegio de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.

VICH, Víctor

2016 “Poéticas del duelo: memorias que toman la ciudad”. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria, y violencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

WOODWARD, Ian

2007 *Understanding material culture*. Londres: Sage Publications.

YOUTUBE

YouTube: *The Velvet Underground-I'll be your mirror*. Consulta 30 de abril de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=dMeZCPbM6bA>

