

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Análisis de la participación dentro de La procesión del
Señor de los Milagros desde una perspectiva teatrológica

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Artes
Escénicas que presenta:

Carlos Alfredo García Rosell Aramburú

Asesor:

*Andres **Michael** Leon Geyer*

Lima, 2021

Agradecimientos

A mi madre



Resumen

Este trabajo de investigación se enfoca en el estudio de la participación de los asistentes al evento de la procesión del Señor de los Milagros desde una perspectiva teatrológica y en observar cuán útiles para el análisis nos pueden ser los conceptos teatrales y cómo se pueden aplicar al mismo. Desarrollaremos un marco teórico con conceptos teatrológicos como son la puesta en escena, el espacio y el actor/público. La experiencia se ha desarrollado bajo el concepto de observación participante, asistiendo al evento y apoyándonos en material audio visual. Los hallazgos de esta observación serán contrastados con nuestros conceptos teatrológicos, a partir de lo cual elaboraremos un análisis de cómo las reacciones y comportamientos encontrados son indicativos de características que podremos visualizar bajo la perspectiva teatral y desarrollar finalmente un enfoque que nos permita acercarnos a nuestro objetivo de reconocer cómo la participación se construye y funciona dentro del desarrollo de la procesión del Señor de los Milagros.

Índice

Resumen	1
Índice	2
Introducción	5
Capítulo 1 - Definición del evento	10
1.1. Descripción de la Procesión del Señor de los Milagros	10
1.2. Elementos que la conforman	15
1.3. Dónde, cuándo y cómo se produce	17
Capítulo 2 - Estado de la cuestión	21
2.1. Los estudios sobre la participación en los eventos teatrales	21
2.2. Los estudios de eventos multitudinarios de naturaleza religiosa desde una perspectiva escénica en nuestro país	23
2.3. Los estudios sobre la performance en las festividades andinas religiosas desde la antropología	26
Capítulo 3 - Marco teórico	29
3.1. La puesta en escena	29
3.2. El espacio escénico	31
3.3. El Público y el actor	34
3.3.1. el concepto de Público/actor.	34
3.4. La participación	38
3.4.1. definición de participación en un evento teatral.	39
3.5. Los marcos de análisis de Goffman y White. Los conceptos de la autoría procesal, la invitación y el horizonte de participación	41

para la observación y análisis en un evento teatral

Capítulo 4 – Metodología	44
4.1. Indicadores de los conceptos teatrológicos	44
4.2. La observación participante	46
Capítulo 5 - Observación de los indicadores en tres momentos de la procesión	50
5.1. Primer momento	50
5.1.1. el entorno físico.	51
5.2. Reconocimiento de los indicadores en el primer momento (I)	52
5.3. Reconocimiento de los indicadores del segundo momento (II)	56
5.3.1. el entorno físico.	58
5.4. Reconocimiento del tercer momento	63
5.4.1. el entorno físico	63
Capítulo 6 - El desarrollo de la participación en la procesión del Señor de los Milagros	69
6.1. Observación de la participación en tres momentos de la procesión del Señor de los Milagros con los conceptos teatrológicos y bajo los marcos de análisis de Goffman y White	69
6.1.1. participación y funcionamiento de los marcos de análisis dentro del primer momento de la procesión del Señor de los Milagros.	70
6.1.2. análisis de los marcos de participación del primer momento	70
6.2. Participación y funcionamiento de los marcos de análisis dentro del segundo momento de la procesión del Señor de los Milagros	74
6.2.1. análisis de los marcos de referencia.	74

6.2.2. participación y funcionamiento de los marcos de análisis de la participación en el tercer momento de la procesión del Señor de los Milagros.	77
6.2.3. Análisis del tercer momento	79
Conclusiones	84
Referencias	86



Introducción

En el presente trabajo hemos decidido abordar el estudio de la procesión del Señor de los Milagros desde una perspectiva teatrológica, con la finalidad de observar cómo se desarrolla la participación entre los espectadores y el evento mismo.

A lo largo de muchos años de observación de manifestaciones y eventos multitudinarios una pregunta nos ha surgido de manera constante ¿Cómo funcionan estas experiencias y de qué manera llegan a desarrollar un impacto tan profundo en las personas? ¿Cómo pueden generar una respuesta tan viva en aquellos que participan y asisten?

Por ese motivo, creemos pertinente abordar el estudio de la participación en dichos eventos.

Para los fines de este trabajo nos enfocamos en entender cómo funciona la participación en el evento de la procesión del Señor de los Milagros. Para alcanzar este objetivo vamos a tomar la perspectiva teatrológica.

Es, en esa dirección, que deseamos contemplar e investigar el evento de la Procesión del Señor de los Milagros. No clasificándola como un evento teatral per se, sino respondiendo a la proposición: cómo funciona dicho evento si la observáramos como un hecho escénico teatral.

Pregunta de la Investigación

Por lo planteado anteriormente deseo problematizar la siguiente pregunta.

¿En qué medida son útiles conceptos teatrológicos para entender cómo se construye la participación en la procesión del Señor de los Milagros?

De esto se desprenden tres preguntas:

1. ¿Con qué acciones se desarrolla la participación durante la procesión?
2. ¿Cuáles elementos teatrales nos son útiles para analizar la participación en la procesión del Señor de los Milagros?
3. ¿Cómo pueden ser aplicados dichos conceptos al análisis de la participación en la procesión del Señor de los Milagros?

Objetivo

El objetivo de la investigación es analizar, con la ayuda de conceptos de la teatrología, cómo la procesión del Señor de los Milagros desarrolla la participación en los asistentes hasta devenir en una experiencia colectiva.

Experiencia que podríamos comparar a puestas en escena teatrales que desarrollan una participación del público y, sobre todo, aquellas que tienen como objetivo una inmersión profunda en la experiencia.

Planteamos, por lo tanto, los siguientes objetivos para nuestro trabajo:

- Definir y describir los conceptos que desde la teatrología me sirven para observar la experiencia de la procesión del Señor de los Milagros.
- Describir los factores que pueden construir la participación dentro del evento.
- Describir y analizar los elementos encontrados y su funcionamiento para construir la participación de los asistentes.

Hipótesis

Para el problema que deseamos abordar proponemos que dicha participación se puede observar y estudiar bajo la perspectiva de tres

conceptos teatrológicos: el espacio, el público/actor y la puesta en escena. A partir de su aplicación podremos analizar la manera en cómo se construye y desarrolla en la procesión del Señor de los Milagros.

Justificación

Pensamos que la mirada teatrológica nos puede ser valiosa y útil para la investigación de la participación en un evento como el de la procesión del Señor de los Milagros. Los conceptos teatrales pueden sernos de utilidad para definir las partes constitutivas de dicho proceso y su desarrollo.

Entendemos que este tipo de eventos han sido estudiados de manera prolija desde la noción de ritual, pero consideramos de interés también la perspectiva teatrológica puesto que puede ser una oportunidad diferente para aplicar en la investigación académica el estudio de eventos de naturaleza no escénica con dichos conceptos. El teatro podría darnos pistas para comprender la relación que se establecen entre los agentes que constituyen un evento como el que vamos a estudiar.

Pensamos que podría ser de utilidad, además, porque al acercarnos a eventos multitudinarios para observar su funcionamiento podríamos encontrar formas y estructuras que nos ilustren de qué manera la efervescencia e impacto de dichos eventos son alcanzados y quizás darle la oportunidad de conformar un material que traslade lo investigado a la creación escénica.

Nos parece, finalmente, importante ir al encuentro con nuestro saber teatral a una manifestación que tiene cientos de años realizándose de manera casi ininterrumpida y que repite el mismo formato a través del tiempo, ofreciéndonos la oportunidad de confrontar dicho saber a las acciones que vienen siendo

repetidas dentro de una manifestación que no ha dejado de ser multitudinaria hasta nuestros días.

Estructura

Para esto hemos organizado el trabajo de la siguiente manera. En la primera parte abordaremos las características del evento, sus orígenes y desarrollo tratando de resumir los elementos que nos permitan su análisis y nos sean útiles en su estudio posterior.

En la segunda parte desarrollaremos el estado de la cuestión sobre los estudios y publicaciones que nos sirvan de referencia para el presente trabajo. Deseamos poner énfasis en aquellos que nos marcan una línea de ideas útiles para responder a nuestro objeto de investigación o complementarlo sobre la línea de trabajo tal como vendrían a ser los trabajos de Miguel Rubio sobre las festividades del Corpus Christi o la Virgen de Paucartambo hechos como observaciones con el objetivo de adquirir material para la creación escénica.

En la tercera parte desarrollaremos un marco teórico en donde definiremos los conceptos que nos van a ser útiles como instrumentos de análisis en nuestra investigación, para poder aplicarlos luego a la observación del evento, como son los conceptos de puesta en escena, espacio, actor/público y participación. A partir de autores como Fischer-Lichte (2009), Jorge Dubatti (2012) y Augusto Boal (1989) construiremos las definiciones que puedan sernos útiles con la intención de tener un marco conceptual en base a las ideas definidas desde la teatrología y obtener una perspectiva definida al momento de aplicarlas al evento mismo.

En la cuarta parte expondremos la metodología que hemos empleado para obtener el material de trabajo de la investigación: la observación participante. Esta herramienta de trabajo es utilizada mayormente en los estudios antropológicos de campo, tomando los conceptos y recomendaciones de Rosana Guber (2011) y Sarah Merriam (2009) para el desarrollo y utilización de la misma.

En la quinta parte buscaremos aplicar los conceptos teatrológicos que hemos elaborado en el marco teórico a nuestro objeto de estudio a través de la observación participante. Para implementar dicha aplicación hemos definido indicadores de dichos conceptos que nos permitan ubicarlos dentro del evento mismo para su observación y análisis.

Esto nos va a posibilitar encontrar factores visibles con los cuales estudiar la participación dentro de la procesión del Señor de los Milagros. Lo cual haremos en el sexto capítulo utilizando conceptos como los de Erving Goffman (2006) sobre los marcos de análisis en las situaciones sociales y los de Gareth White dentro de sus estudios sobre la participación del público en una obra de teatro. Dicho análisis nos permitirá contrastar la investigación con los autores que hemos citado para el presente trabajo para poder confrontar nuestros hallazgos y poder corroborar la validez de nuestra hipótesis y la utilidad de los conceptos teatrológicos al análisis del evento de la procesión del Señor de los Milagros.

Capítulo 1

Definición del evento

En este capítulo se verá una descripción del evento a investigar, su historia, estructura, elementos y características principales, el lugar, tiempo y duración del mismo para tener una idea concreta y precisa del objeto de estudio.

1.1. Descripción de la Procesión del Señor de los Milagros: una visión histórica

La procesión del Señor de los Milagros es un evento religioso tradicional en la ciudad de Lima. Se realiza una vez al año durante el mes de octubre y a lo largo de varias procesiones de distinto recorrido.

La procesión es multitudinaria en su realización a lo largo de sus cinco recorridos principales. Inicia en el Monasterio de las Nazarenas en donde se encuentra la efigie que es portada en andas por las cuadrillas de cargadores del Señor de los Milagros. En su recorrido final regresa a esta iglesia en donde volverá a reposar hasta el mes de octubre siguiente.

Las andas del señor de los Milagros son cargadas por cuadrillas de cargadores que se encargan del difícil traslado por las calles, de sus maniobras en diversas acciones como saludos, venias o incluso pasajes en donde el anda baila al ritmo de una música en particular. Los hermanos cargadores conforman cuadrillas que van aumentando con el tiempo y a las cuales se ingresa con mucha dificultad. Ellos mantienen muchas de las tradiciones de la liturgia, así como velan por el desarrollo bajo un mínimo de orden de todo el evento.

Para encontrar el origen de la imagen tenemos que remontarnos al siglo XVII cuando fue pintada en el seno de una cofradía de la zona de Pachacamilla, "La zona había tomado el nombre de Pachacamilla, porque, unos cien años antes que los esclavos negros ocuparan este barrio, el encomendero Hernán González había trasladado ahí a los indígenas que vivían en el antiguo santuario-oráculo prehispánico de Pachacamac" (Mujica, 2016, p. 1). Esta zona estaba ubicada donde actualmente se alza el templo de las Nazarenas.

Las cofradías estaban integradas por esclavos negros y cumplían funciones religiosas, sociales y culturales; es así que los esclavos se agrupaban alrededor de pinturas murales de un santo, divinidad o algo referente a sus antiguas costumbres.

El Cristo de Pachacamilla, pintado al temple sobre un muro de adobe por un esclavo sin escuela de dibujo ni pintura, formó parte de estos espacios comunales llamados "corrales" donde se reunían los negros angolas, una de las diez tribus o naciones africanos que llegaron al Perú esclavizadas (Mujica, 2016, p. 4).

El año 1655 un terremoto asola Lima, causando grandes estragos en la capital, de acuerdo con Colmenares, citado por Mujica (2016) quedó "solo en pie el pedazo [de muro] que ocupaba la Imagen del Señor" (p. 4).

Tuvieron que pasar más de 15 años para que la imagen ganara notoriedad en la ciudad a raíz de un milagro producido. Teniendo en cuenta a Mujica (2016), fue recién en 1671 que un hombre piadoso llamado Andrés de León construyó una modesta ermita. Gracias a su fe, devoción y oraciones la imagen

lo sanó milagrosamente de una enfermedad incurable. Los vecinos difundieron la noticia del milagro, con lo que empezaron largas romerías los viernes por la noche para rezarle plegarias (pp. 4-5)

Rápidamente el lugar se convirtió en sitio de culto y peregrinación por parte de la población que pertenecía a los estratos más bajos de la colonia, esto llegó a oídos de las autoridades, causando su preocupación ya que pensaban que era una manifestación que se alejaba de los patrones religiosos y tradicionales.

Escandalizados por estas “juntas”, “desórdenes” y “conurrencias nocturnas indecorosas”, don José Laureano Mena, párroco de la iglesia de San Marcelo, aldeaña a la ermita del Cristo de Pachacamilla, denunció este desorden popular al virrey Conde de Lemos y a don Esteban de Ibarra, el provisor y vicario general en sede vacante del Arzobispado por la muerte de Villagómez. El 3 de septiembre Laureano Mena, acompañado del promotor fiscal del Arzobispado, hace la primera visita oficial al corral de Pachacamilla para dar fe ingresaban al lugar más de doscientas personas, entre hombres y mujeres, para hacer canciones de alabanza acompañados de músicos (Mujica, 2016, p. 5).

Esta situación determinó que se decidiera borrar la imagen, sin embargo, después de varios intentos fallidos se llegó a la conclusión que la imagen tenía un origen divino, lo que aumentó más su fama de milagrosa.

Los que habían sido designados para borrar la imagen fueron a la casa del virrey, el conde de Lemos, para comentarle lo que había sucedido, quien,

conmovido por el relato, autorizó se diera culto a la imagen del Cristo crucificado de Pachacamilla (Mujica, 2016, p. 5).

En una ciudad, en que se tenía la costumbre cristiana de “salir en procesión” por las calles de la ciudad con los iconos de las efigies religiosas, no tuvo que pasar mucho tiempo, para que la del Cristo crucificado de Pachacamilla saliera en procesión. La primera procesión se realizó el año 1687 promovida por un capitán español Sebastián de Antuñano, después de producirse un terremoto que causó graves daños en la ciudad de Lima y el puerto del Callao (Benito, 2005, p. 153).

La procesión se inicia entonces en la veneración y posterior extracción de dicho muro, es un evento no solamente marginal y fuera de los cánones oficiales de la iglesia y de la administración de la corona española sino también como forma de resistencia cultural de los sectores populares y marginales de la sociedad virreinal.

Para lograr comprender mejor, la relevancia histórica de Antuñano en el culto del Señor de los Milagros, nos debemos detener en la importante gestión que realiza para adquirir el lugar que servirá posteriormente para construir la iglesia de las Nazarenas.

Después de años de intentos, se consigue la anuencia de Felipe V en 1720, y en 1727 la de Benedicto XIII que viene en forma de bula, mediante la cual les permite convertirse en monasterio de Carmelitas Descalzas, con la condición única de ser además nazarenas, y concediéndoles el uso del hábito morado. Podrán recibir 33 monjas en lugar de 21 y, en lo que no se oponga a la regla de Santa Teresa, podrán conservar sus ejercicios (Hidalgo, 2019, p. 31).

El Santuario se terminaría de construir en el año 1771, e incluso el virrey Amat supervisó la construcción y dispuso que se trajeran ornamentos y objetos litúrgicos.

Los años posteriores, el culto al Señor de los Milagros, que inicialmente no había contado con el apoyo de las autoridades religiosas y políticas, fue ganando adeptos y convirtiéndose en una de las tradiciones religiosas más populares de la ciudad; sin embargo, al ser una festividad que congregaba a una mayor cantidad de gente de color (en especial esclavos), no recibía las mismas atenciones que otras procesiones por parte de las autoridades, como lo menciona Soria (2014), “carecía del estatus privilegiado poseído por otras devociones, fundadas y promovidas por gente acomodada, como ocurría con la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús (p. 201).

Por otro lado, estaba el aspecto religioso de la procesión. La Iglesia católica no la consideraba una procesión importante para efectos de conseguir el perdón. “A pesar del arraigo popular del Señor de los Milagros, participar en su culto no otorgaba “indulgencia plenaria” a los fieles, beneficio que sí recibían los participantes en las fiestas de los santos patronos” (Soria, 2014, p. 203).

Es recién a inicios del siglo XX que el culto al Señor de los Milagros adquirió importancia preponderante en la ciudad cuando miembros de la clase aristocrática limeña empezaron a formar parte activa en el culto.

El culto al Señor de los Milagros adquirió nuevo impulso con el advenimiento del siglo XX, en la medida que fue “ganando a otros sectores sociales, al mismo tiempo que disminuye su autonomía como fenómeno

propiamente negro”. Esta tendencia se acentúa hacia 1920 con el ingreso de feligreses adinerados a las hermandades (Soria, 2014, p. 223)

El tiempo y la fuerza de la veneración terminó por ganar la batalla contra el poder oficial y las convenciones religiosas y sociales, siendo así que la procesión del Señor de los Milagros se fue convirtiendo en el mayor evento de la vida cultural de la sociedad limeña, así como un símbolo de su cultura adoptada por la iglesia y la administración colonial como una muestra de su identidad sociocultural, dando paso a la formación de diversos roles en su realización y mantenimiento. Ha configurado una liturgia y un torrente de fieles que de manera constante han sostenido tanto la veneración religiosa como su liturgia procesional. A lo largo del tiempo ha cobrado importancia en la imagen del espacio social urbano y dentro de su imaginario popular.

1.2. Elementos que la conforman

La procesión conlleva toda una serie de encuentros sociales desde la participación en la procesión misma hasta la profusa aparición de actividades comerciales ligadas a su veneración como al suceso de la procesión misma. Uno puede encontrar durante el recorrido como a lo largo de ese espacio urbano como se ofrece el más variado y diverso paisaje de comerciantes ya sea de comida, objetos y recuerdos de la misma.

Se dice que basta con tres peruanos viviendo en el exterior para que se cree una cuadrilla del Señor de Los Milagros. Es en la imaginación popular un elemento de identidad que nos aglutina y del cual reconocemos todos tanto los fieles fervientes, como los seguidores ocasionales hasta incluso los indiferentes a ella.

Existen muy pocos acontecimientos que identifiquen, de un matiz tan manifiesto, el color de una ciudad y de sus habitantes como lo hace este evento. Las razones para ello son variadas y van más allá de la religiosidad y la tradición.

En el mes de octubre se dan vivencias que expresan el modo de pensar y sentir de muchos limeños. Es el mes morado “en que se engalana Lima”, ... Es un mes de religiosidad en el que para muchos se aviva una experiencia de Jesucristo ... La devoción al Señor de los Milagros es fuente de identidad religiosa y cultural de la ciudad de Lima (Hidalgo, 2019, p. 37).

Como se puede apreciar, hay varios elementos alrededor de la procesión, pero, qué duda cabe el más importante es la efigie misma. En la actualidad, muchas personas creen que la efigie que sale todos los años en procesión es la original, y la pintada por el negro angola, distaba mucho de la que actualmente conocemos. El anónimo autor plasmó en la pared de adobe en torpes trazos solo la imagen del Cristo crucificado, careciendo del resto de imágenes con que hoy la reconocemos. No obstante, de acuerdo con Wuffarden (2016a), el autor, algún conocimiento de pintura debió tener, ya que permitieron que la obra perdure en el tiempo (p. 175).

Para Wuffarden (2016a), los primeros cambios en la efigie debieron darse entre 1655 y 1671, añadiéndose las imágenes de la Virgen dolorosa y María Magdalena, ambas imágenes fueron añadidas por otro pintor anónimo que esta vez utilizó la técnica del óleo en contraste con el temple (p. 176).

La siguiente modificación estuvo relacionada con el traslado de la efigie al nuevo retablo, una proeza técnica que determinó que las imágenes de la Virgen y la Magdalena fueran seriamente dañadas; pero el Cristo crucificado, una vez más, no recibió daño alguno, lo que fue atribuido a un milagro. Ya en el nuevo retablo, la imagen adquirió su forma definitiva de arco de medio y punto, y una vez más, un pintor anónimo rehízo las figuras perdidas de la Virgen y la Magdalena. La imagen definitiva sería realizada a solicitud del virrey el Conde de Lemos (Wuffarden, 2016a, p. 179).

1.3. Dónde, cuándo y cómo se produce

La procesión del Señor de los Milagros se realiza todos los años en la ciudad de Lima, aunque en la actualidad se desarrolla en muchas de las ciudades del interior del Perú y en aproximadamente setenta y siete ciudades fuera del país repartidas por los cinco continentes.

El evento de una enorme popularidad se desarrolla siempre durante el mes de octubre, al cual se denomina el mes morado debido a los hábitos de ese color que desde el siglo XVII usan las Madres Nazarenas Carmelitas Descalzas, como así lo explica Banchemo (1972):

Como ya se ha explicado, la primera procesión se realizó el 20 de octubre de 1687 organizada por Antuñano, sin embargo, en esos primeros años, las fechas de inicio del recorrido van cambiando de acuerdo con las circunstancias, “más tarde [refiriéndose a la procesión] fue trasladada por el mismo Antuñano al 18.

Posteriormente, motivado también por un terremoto devastador

en 1746, el 28 de octubre se convierte en otra fecha de recorrido tradicional” (pp. 43-46).

Hoy en día, la procesión consta de cinco recorridos que se realizan en las siguientes fechas: la primera salida el primer sábado de octubre (partiendo del Santuario y Monasterio de las Nazarenas) para continuar el 18, 19, 28 del mismo mes y el último el 1 de noviembre.

Su recorrido se realiza principalmente por las principales avenidas del centro de Lima, tomando las avenidas Tacna como Nicolás de Piérola y Alfonso Ugarte para dirigirse a sus destinos que son tanto los edificios representativos de la administración pública como la municipalidad de Lima, centros de salud pública como hospitales o centros de representación política como el parlamento y el palacio de gobierno.

El anda sale en procesión en compañía y organización de diferentes grupos de fieles que se dividen en cuadrillas de cargadores, cantoras, sahumadores y hermanos honorarios. Todos ellos reunidos en lo que se conoce como Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas.

Actualmente, la hermandad está conformada por veinte cuadrillas de hermanos cargadores, el grupo de sahumadoras, el grupo de cantoras y la rama de hermanos honorarios; es dirigida por el directorio general y su representante legal es el mayordomo general, nombrado por el arzobispo de Lima.

De acuerdo con Vargas Ugarte, citado por Hidalgo (2019):

la hermandad se constituyó el 2 de noviembre de 1878, con la denominación de Hermandad de Cargadores y Sahumadoras del

Señor de los Milagros, a solicitud de Pedro P. Valderrama, y la conformaban tanto hombres como mujeres, que además de acompañar al Señor en su recorrido anual debían ayudarse entre todos, contribuyendo con una cuota en dinero con el objetivo de crear un fondo común (p. 54).

Mención especial merecen las sahumadoras, uno de los componentes más antiguos de la procesión. Maquívar, citado por Roca (2016) refiere: “Al inicio los acompañantes eran negros, en su mayoría esclavos sahumadores, y los amos seguían el recorrido desde los balcones” (p. 114). Como se puede apreciar, las sahumadoras son las herederas de esos antiguos esclavos negros. En referencia a estos personajes, Wuffarden (2016b) añade:

Otras acompañantes tradicionales de las andas eran las mistureras y la sahumadoras... Por lo general se trataba de criadas negras o mulatas que solían ir vestidas elegantemente para la ocasión con voluminosas sayas y mantones de Manila. Aunque es probable que participaran en casi todas las procesiones, a la postre el personaje de la sahumadora sería identificado casi exclusivamente con la fiesta de octubre (p. 247).

Las actuales sahumadoras cumplen la misma función de antaño, van detrás de la procesión, divididas por sectores, perfumando la senda del Señor. Si bien es cierto, las sahumadoras pertenecen a la Hermandad, tienen su propia organización interna.

Todos ellos unidos a los fieles del culto salen de procesión o se van uniendo conforme esta avanza a lo largo de sus recorridos que dura todo el día

hasta pasada la medianoche cuando regresa a su templo en el convento de las Nazarenas.

Como escribe Hidalgo (2019) la grandeza de la procesión como manifestación colectiva de la fe se debe principalmente a todos los devotos y personas fieles al culto que van con la procesión y la acompañan por largas horas. Sea una manera de expresar gratitud o una manera de orar, la multitud mantiene una vinculación afectuosa con su el objeto de culto, cuya representación es la imagen que sale en procesión (pp. 60-61).



Capítulo 2

Estado de la cuestión

Esta Investigación se centra en las artes escénicas y estudiaremos como objeto de investigación la procesión del Señor de los Milagros, utilizando conceptos teatrológicos, el problema de la participación en ella. Por este motivo, a continuación, observaremos las investigaciones que se han realizado anteriormente de eventos de este tipo, similares y que han utilizado herramientas teatrológicas para llevarlas a cabo o que han problematizado la participación en los eventos escénicos tanto teatrales como no-teatrales de naturaleza multitudinaria.

2.1. Los estudios sobre la participación en los eventos teatrales

Se han realizado diversas investigaciones que desarrollan el concepto del análisis y estudio de la participación en el teatro y de la manera en que el público se relaciona con un evento teatral. De estos, destaco para esta investigación los trabajos de White y de McConachie.

White (2013) estudia la participación del espectador dentro del teatro, con el objetivo de entender su proceso y la forma en que este participa, así como el marco conceptual en el que puede ser observado. También analiza cómo se lleva a cabo la relación con los elementos que una puesta en escena le entrega al espectador para crear esos rasgos que se producen y que el investigador define como empatía y reacción física visible durante el espectáculo: las risas, el llanto, la expectación y atención a la acción de la obra.

Dentro de este estudio tenemos el desarrollo que White hace del concepto de participación. Esta participación se desarrolla durante la puesta en escena

teatral y cómo el público termina (o no) por aceptar la invitación que la obra de teatro le ofrece para introducirse en el espectáculo que observa.

White pone de ejemplo visibles y saltantes de este proceso a eventos teatrales que denomina inmersivo, como lo son las experiencias donde el público es sumergido en una atmosfera cargada de estímulos sensoriales (la música, los olores, la cercanía de los actores o múltiples acciones realizándose al mismo tiempo en un espacio donde se pueden mezclar tanto actores como el mismo público) del *Living Theater* en los Estados Unidos en la década de los 60's o los montajes del grupo argentino *De la Guarda* en los 90's o las performances de Marina Abramovic.

MacConachie (2008) desarrolla en su trabajo la idea de cómo se genera ese enganche entre el público y la obra de teatro. Su análisis parte de la premisa que el compromiso que se produce en un hecho teatral siempre es en las dos direcciones, es decir, entre el público y el actor o actores y viceversa.

Además, este proceso continúa de maneras indirectas: el público y los actores también terminan enlazando con su entorno, más allá del escenario visible (lo que se denomina tras bambalinas) y entre el público mismo.

Entabla MacConachie una aproximación cognoscitiva de lo que puede producirse en la mente del espectador afirmando que utiliza “no una gran teoría de la mente y sus procesos cognoscitivos, porque no existe una, sino un encuentro entre teorías intermedias y en hallazgos basados en su experiencia empírica tanto en la práctica (él es actor de teatro) como en la observación, con la esperanza de que nos ayude a entender el proceso en el que el espectador negocia esta duplicidad que caracteriza al teatro” (McConachie, 2008, p. 7).

Esto es útil para nosotros, desde el punto de vista del análisis que planteamos para entender el proceso de participación en el evento de la Procesión del Señor de los Milagros, puesto que tratamos de acercarnos a ese proceso que McConachie llama negociación del espectador frente al fenómeno escénico.

Estos autores nos servirán en el desarrollo de los conceptos tanto de participación como de enganche del público para analizar cómo se produce en el evento de la procesión del Señor de los Milagros y que veremos en el capítulo cinco. Nos son útiles como herramientas que podemos aplicar a un evento multitudinario, en nuestro caso, no-teatral. Y regresaremos a ellos en el capítulo en donde analicemos los indicadores que nos ayuden a observar cómo se produce el proceso de participación.

2.2. Los estudios de eventos multitudinarios de naturaleza religiosa desde una perspectiva escénica en nuestro país

Por el lado de los estudios escénicos en nuestro país Pastor (2015) recoge en su tesis el proceso de estudio que realizó el director de teatro Miguel Rubio y su grupo teatral y que se describe en su libro *El cuerpo ausente* (2006) sobre la festividad de Paucartambo como una de las bases (junto con la procesión del Corpus Christi en Cuzco) para la posterior elaboración del montaje realizado con su grupo Yuyachkani, "Santiago".

En ella se expone como, con el objetivo de crear un montaje teatral basado en la propia festividad, se estudió los distintos elementos que la componían como son los personajes que se presentan, sus elementos característicos (máscaras y vestuario), la relación entre estos y la narración que se desarrolla

durante la procesión, la relación que tienen dichos personajes y el público, así como la transformación del espacio público.

Estos elementos son observados para reutilizarlos, es decir, aislarlos y reproducirlos con la idea de ser llevados a un espacio teatral para una reelaboración escénica.

En dicha investigación Rubio observa que la acción se desarrolla en el espacio común de la plaza que compartían tanto actores como asistentes. Y, aunque el argumento era conocido por todos, va a ser el desarrollo del juego de los actores sobre las acciones y los personajes lo que despierta el interés sobre el evento. Este espacio común, continúa diciendo, es un espacio compartido que se construye con las acciones y los sucesos de los personajes y que fijan el interés en la festividad religiosa de parte del público y constituyen su atractivo.

Aquí Rubio se detiene en elementos que nos son útiles en nuestra investigación como son el espacio compartido y el interés de lo que se produce y crea al momento del evento entre el juego de los actores y los asistentes; donde hay una interacción producto de la improvisación de los actores (acciones como por ejemplo la de sacar a bailar a las mujeres) y que termina por atraer al observador dentro de la fiesta religiosa.

El espacio compartido es aquel espacio que lo cotidiano comparte por ese momento con el espacio de representación y que a su vez incluye a actores y espectadores sin división visible o tangible: es el espacio del juego teatral. En tanto que el interés de lo que se produce está definido desde la perspectiva de lo que es, según Rubio, interesante para el espectador: aquello que lo motiva a

quedarse, involucrar su atención y reaccionar a lo que ve, el juego de los actores, la interacción con el público y la reacción de este a sus acciones (que pueden ser improvisaciones, bromas y acciones físicas con ellos).

En la opinión de Rubio, como lo señala en su tesis Vilcapoma (2019) La fiesta religiosa de la Virgen de Paucartambo es un gran teatro (p. 26). Esta definición nace de su observación enfocada en la teatralidad de la celebración. Esta teatralidad la podemos definir como todo lo que “es específicamente teatral o escénico” (Pavis, 1998, p. 434). Esta celebración se realiza a partir de elementos como una caracterización de personajes que van a ejecutar una narrativa ya conocida por todos, pero ejecutada de manera particular, como por ejemplo los personajes llamados Maqtas, que representan a los campesinos del pueblo, que sacan a las mujeres a bailar en danzas frenéticas hasta marearlas, realizando bromas con ellas y repitiendo parodias sobre escenas o hechos sociales o políticos que todos reconocen o los Qollas que queman ají seco para luego soplarlo sobre los espectadores para que les piquen los ojos, ocasionando que ellos huyan de estos cuando se acerquen.

Rubio en su estudio se centra en los personajes que la festividad ha creado para desarrollar escenas que le puedan servir para contar las historias de la festividad. Como dice Pastor, este material fue utilizado después de su definición y aislamiento desde la sensibilidad de la recreación artística, siendo este mismo proceso sensible, parte de nuestro acercamiento y observación con la procesión del Señor de los Milagros. Esto es, además, relevante en nuestro caso, ya que utilizamos una aproximación similar a lo descrito empleando el marco conceptual de una observación participante como parte de nuestro marco metodológico.

Vilcapoma (2019), además, desarrolla el análisis de la performance de un evento religioso y teatral en su trabajo de tesis “Yo soy el Cristo cholo del Perú: Performance y religiosidad en la experiencia del Vía Crucis de Mario Valencia en la semana santa limeña”. Utilizando los conceptos de performatividad para describir y analizar tanto “lo cholo” como la realización de un evento teatral de naturaleza ritual y religiosa.

Esto es un ejemplo de un evento teatral y a la vez religioso tal como la procesión del Señor de los Milagros. Y lo interesante para nuestro análisis es como lo performático de la actuación de Mario Valencia al representar la Vía Crucis con todo el realismo del que le es posible, consigue una relación tanto con el público que asiste a su performance como con su propio entorno social que termina por trascender (es decir, crear una experiencia significativa en el plano social y cultural tanto para él como para su comunidad y su grupo teatral) el momento y el espacio de la propia performance.

2.3. Los estudios sobre la performance en las festividades andinas religiosas desde la antropología

En tanto que rito religioso encontramos los estudios de Turner (1988) que, teorizando sobre el concepto de *performance*, señala una posición específica frente a eventos de naturaleza religiosa pero que desarrollan también estructuras de otras dimensiones como, justamente, lo teatral. La idea de drama que nos señala nos pone en relación con la identificación y reconocimiento de un conflicto al interior de estas manifestaciones y de la idea de lo performático en la realización de dichos ritos como un símil de lo performático en el teatro.

Encontramos también en la intersección de las nociones de estudios de los ritos andinos desde la antropología la posición de Tito (2012) quién explica en su introducción que la puesta en escena del carnaval y la fiesta de la Candelaria en Puno nos adentra en las complejas relaciones de identidad y de diálogos, encuentros y desencuentros que transcurren durante la performance de la celebración.

En esa dirección, como Cánepa (2001) y Ulfe (2004) mencionaron, gracias al carácter teatral de la fiesta andina, es posible dramatizar una narración colectiva y reinterpretar la historia para construir un dialogo, una identidad y un lugar para cada nueva generación. La importancia de los conceptos teatrales, entonces, nos aparece a la luz de dicha afirmación pertinentes para el análisis que observamos en Rubio y en Vilcapoma y que nosotros nos disponemos a realizar, aportando la idea de que los espacios y tiempos en que se constituye tanto lo que denominamos performance como lo que nombramos hecho escénico son materia y fuente de creación teatral con la posibilidad de ser estudiados bajo esa perspectiva.

Y para terminar nos gustaría mencionar, en el desarrollo de la noción de estudios de performance y festividad religiosa, el trabajo de Bofil (2014) que nos señala que los eventos de tipo religioso, sociales o comunitarios son un tipo de rituales en los que podemos observar el desarrollo de una o unas acciones que representan *dramas sociales* sobre los cuales se desarrollan tanto críticas directas como ocultas al entorno social. Este investigador analiza la creación del espacio social a partir de la fiesta religiosa de Santiago apóstol de Loayza en Puerto Rico en donde estudia el rol que tiene la música en la

construcción de dicho espacio sincrético y cómo se desarrolla la unión entre elementos profanos y sagrados para terminar configurando el *ritual de la fiesta*.

La idea de Bofil (2014) es interesante para nosotros porque a partir de la definición de su marco teórico: los eventos como carnavales, procesiones y desfiles representan dramas sociales (Turner, 1988, pp. 21-22) y como performances culturales, los estudia utilizando sus observaciones de la propia fiesta desde una perspectiva escénica.



Capítulo 3

Marco teórico

A continuación, definiremos en este capítulo los conceptos teatrológicos que vamos a utilizar para analizar los ámbitos en los que se puede dar la participación. Estos los aplicaremos posteriormente para estudiar el evento de la procesión del Señor de los Milagros

A estos conceptos los denominaremos ejes y nos servirán de marco conceptual para ubicarnos en el análisis que deseamos realizar desde el punto de vista de la teatrología. Hemos tomado cuatro conceptos: la puesta en escena, espacio escénico, el actor/público y la participación.

3.1. La puesta en escena

Comenzaremos entonces por definir el concepto de puesta en escena como hecho escénico desde la teatrología.

Pavis (1998) nos presenta una definición de puesta en escena en donde debemos considerar dos acepciones, una desde el punto de vista del gran público y otra de los especialistas.

En la primera, define a esta como el cúmulo de los medios de interpretación escénica: iluminación, escenografía, trabajo de los actores en la realización de una obra de teatro. Esta, nos explica, es una definición amplia.

La segunda, nos dice, es una definición más acotada en donde la puesta en escena se entiende por todos los medios y la planificación llevada a cabo para la realización del juego teatral de los actores en un momento y espacio determinado. Y es sobre esta definición que nos vamos a enfocar.

En este aspecto Fischer-Lichte (2009) coincide con una definición similar, “una puesta en escena se entiende como el proceso de planear, probar y definir estrategias para materializar la actuación que se va a producir de manera performativa”, en referencia a la definición acotada de Pavis en donde, además, menciona que esta presenta dos dimensiones.

Estas dos dimensiones corresponden a, primero, lo que planifica y piensa para materializar el evento teatral y, segundo, lo que se produce en el momento de la actuación en donde se abre un espacio para otras acciones y sucesos no previstos que terminan formando parte de la misma puesta en escena.

Tenemos así, dentro de nuestra definición, lo previsto y lo imprevisto al momento de llevar a cabo una actuación. Estos dos aspectos forman parte de la definición de lo que entendemos por un evento teatral al cual denominamos puesta en escena y que utilizaremos dentro de nuestro primer eje conceptual para aplicarlo en la observación de, en este caso, un evento no-teatral.

Para resumir, en esencia, hablamos de una puesta en escena cuando se planifica la realización, en un momento y espacio determinado, de la materialización de la actuación. Y en donde el juego teatral permite también, en ese momento y espacio, la aparición de lo imprevisto.

Podemos entender bajo lo que hemos discutido y definido el eje de puesta en escena como la capsula en cuyo interior se produce el hecho teatral o hecho escénico. Imaginemos entonces, para nuestro análisis, que dentro de esta capsula pondremos como hecho escénico multitudinario a la procesión del Señor de los Milagros, para observarlo y analizarlo como de un evento teatral se tratase.

Por lo tanto, nuestra definición de puesta en escena es: Un evento planificado para la representación frente a un público con una serie de elementos teatrales como son los actores, la escenografía, la música, la iluminación y todo aquello que posibilite su realización, llevado a cabo en un momento y lugar determinando donde se realiza lo planificado y donde puede, también, ocurrir lo imprevisto.

Así es como identificaremos los aspectos que sirvan a nuestro análisis. Si un aspecto del evento tiene cualidades como las descritas: una acción planificada con la intención de ser mostrada, si utiliza elementos para dicha acción como son la participación de actores, de escenografía, de música y se desarrolla en un espacio específico y en donde, durante su realización, existe lugar para lo imprevisto.

Por lo expuesto, la puesta en escena es un evento organizado y planificado para ser observado, con roles específicos en su ejecución en donde uno o unos actores realizan una acción ante la presencia de otra u otras personas.

3.2. El espacio escénico

Vamos, enseguida, a definir nuestro segundo eje conceptual.

En las primeras palabras que escribe Brook (2015) en *El Espacio vacío* nos dice “puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por ese espacio vacío mientras otro lo observa, y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 19).

Así, el espacio escénico al que hacemos referencia y deseamos definir podría corresponder a cualquier espacio en donde se realice esa acción. Brook

nos muestra como un hecho esencial del fenómeno teatral, que una persona observe a otra haciendo algo. Allí donde ocurre este fenómeno, puede ser definido como un espacio teatral.

Sin embargo, debemos seguir definiendo más profundamente el término para poder utilizarlo con claridad. Roselt citado por Fischer-Lichte (2009) nos expone el espacio es una de las condiciones básicas del teatro, junto con el tiempo y que la presencia en el mismo tiempo, tanto de espectadores y de público, implica un espacio en donde se va a desarrollar la actuación (p. 279). Además, este espacio, nos continúa diciendo, no necesariamente hace referencia a un espacio concreto, a una edificación o construcción determinada, sino a un espacio de encuentro, un lugar abierto o delimitado en donde se desarrolla y produce el evento teatral.

Es decir, cualquier espacio tiene la posibilidad de ser un espacio teatral donde se desarrolle dicho encuentro.

Este aspecto de encuentro es un aspecto útil de la definición que estamos construyendo para nuestro análisis y que nos relaciona con la idea que Dubatti (2011) nos aporta sobre las características esenciales del teatro: el convivio (p. 14). Dubatti (2011) nos aporta más desarrollo al concepto de convivio o vivencia conjunta ligado al suceso donde tiempo y espacio son indivisibles: “que aquello que se vive junto con los otros establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal” (p. 16)

Dubatti nos dice que el teatro es un acontecimiento y dicho acontecimiento se produce de manera convivial, es decir, se vive junto con otros en la reunión presencial y sin ningún intermedio tecnológico (hoy en día después de un año y

medio de pandemia y cuarentena, donde el arte teatral ha debido sobrevivir por medios virtuales quizá podamos discutir la idea, sin embargo, creo que ese es otro tema de investigación fuera del nuestro).

En lo fundamental, la definición que nos aporta Dubatti y que es relevante para nosotros, define al espacio de este convivio como indivisible del tiempo, e inherente a su realización. Y que, también, es cotidiana en el sentido que se puede producir en ese espacio y lugar común en el que desarrollamos nuestra vida (como puede ser una sala, una casa, una calle).

En otras palabras, el espacio es el lugar donde un tipo de experiencia se da y nos influye a todos los participantes.

Entonces, aplicaremos a los espacios de nuestro evento el concepto ligado al definido por espacio escénico en tanto podemos encontrar el paralelo en la realización de la procesión del Señor de los Milagros en los momentos que contenga este convivio donde público y actores confluyen; unos observan las acciones, otras las realizan y en conjunto construyen una experiencia sobre las acciones, todo en un espacio compartido por los dos.

Finalmente, la definición que vamos a utilizar de espacio escénico es la siguiente:

Aquel lugar donde se realiza un evento teatral y en donde la acción de los actores es observada por otras personas y delimitada y organizada por la naturaleza de esta acción y la experiencia común de público y actores.

Así pues, definimos nuestro segundo eje conceptual sumándolo al concepto de puesta en escena. Pasemos a continuación a definir nuestro tercer eje conceptual: el actor-público.

3.3. El Público y el actor

Aquí nos avocaremos a definir el concepto de público y de actor que utilizaremos de forma enlazada dentro del evento de la procesión del Señor de los Milagros. Estas dos partes constituyentes del evento teatral, como vamos a observar, tienen roles que pueden bien definirse por separado, pero como Boal (1989) lo propone, estos roles pueden mantener un diálogo que intercambie en el juego teatral estos mismos roles y constituir una entidad en la cual público y actor también tengan la potestad de asumir roles más activos o tomar ciertas decisiones en cuanto a cómo y de qué manera se relacionan con el convivio teatral.

3.3.1. el concepto de Público/actor.

Sauter nos indica que “el público es la parte de una representación que, junto con la representación teatral constituye un evento teatral”. Es decir, es la parte constitutiva al hecho teatral que la define y sin la cual no podría haber representación (Fischer-Lichte et al., 2011, p. 65). Además, agrega, este público debe tener el poder de comprender e interpretar lo que ve en el desarrollo del evento teatral y en la circunstancia, también tener la capacidad de contagiarse de lo que se está representando.

Entendemos que el público es aquel que va a presenciar una representación teatral. Pero, además, el público va a observar, absorber y posiblemente reaccionar a lo que presencia. Es esta interacción, en palabras de Fischer-Lichte, la esencia de lo que denominamos público.

Boal (1989) adjudicaba a su visión una igualdad entre espectador o público y actor como una propuesta política en donde las relaciones jerarquizadas del

teatro podían volverse horizontales, democráticas. Esta interrelación donde el actor también podía volverse observador creando un juego teatral más profundo y transformador nos sirven para observar como la participación en profundidad puede crear eventos teatrales en donde las interacciones sean significativas, incluso, más allá del evento mismo, como una propuesta educativa a través de la experiencia teatral.

Tomamos esta idea en donde tanto actores y espectadores pueden ser definidos con una similar capacidad de interacción dentro del juego teatral, se produce una alternancia de los roles, si se da el caso, tanto dentro de lo previsto, como de lo imprevisto.

A esto podemos complementar con los conceptos que Dubatti nos ha aportado sobre la convivencia del hecho teatral. Tenemos a un elemento vivo, cuya percepción está atento a lo que sucede y que va a reaccionar en alguna dirección a lo que observa.

En su Estudio de lo performativo, Fisher-Lichte hace referencia a la búsqueda de precisión conceptual que Max Herrman buscaba para definir el hecho teatral en la constitución de sus elementos indisolubles, tanto público como actores: “El sentido original del teatro ... radica en que era un juego social -un juego para todos. En donde todos participaban -protagonistas y espectadores-. El público toma parte de manera activa. El público, es por así decirlo, creador del arte del teatro” (Fischer-Lichte, 2011, p. 64). Aquí cogemos la noción de juego para complementar el concepto de público. La idea es que el público acepta la convención del juego teatral que ve y se une a ella.

Es, concluyendo, solamente con la presencia de los dos, actores y espectadores, que se puede dar el hecho teatral.

Como corolario a este concepto recogemos la idea que esa participación está compuesta, en palabras de Herrman, de un “juego en el que todos participan”.

Podemos entender entonces que el juego teatral que mencionan construye elementos concretos que van produciendo la representación en sus partes constitutivas. Y que la interacción de esas partes constitutivas, público y actores, van creando el tiempo y espacio preciso del convivio teatral.

El dialogo y la interacción entre estas partes conforman un hecho teatral dinámico. Por lo tanto, están en constante movimiento e interrelación entre ellos. No son elementos inconexos o pasivos que se dejan llevar por una inercia. Por el contrario, la experiencia teatral se nos presenta en constante flujo tanto de acciones y reacciones, implicados dentro de este juego al que las partes han accedido a participar al asistir de manera presencial.

Si la “realización escénica surge pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, pp. 65-66) entonces las reglas de ese juego deben de ser entendidas como las reglas compartidas entre todos los involucrados y que se negocian durante el hecho teatral entre los espectadores y los actores.

Es en esta complejidad de tejido que se va formando lo teatral como una experiencia en común, donde el público entable relaciones con su contraparte: los actores.

Aquel que tiene el rol dinámico y proactivo asumiendo un personaje dentro de una ficción o como diría Friedemann Kreuder, del juego entre actor y público. Fischer-Lichte (2009) nos mencionan algo importante que nos es útil en nuestra construcción de conceptos como ejes de estudio: que dentro del análisis de la performance del actor encontramos tres niveles que es necesario mencionar: actor, rol y figura y que corresponden, a su vez, a tres niveles de percepción de la realidad, a saber: realidad, juego y ficción (p. 308).

En estos niveles podemos entender que un actor en la realidad puede interpretar un rol dentro del juego que comparte con el espectador creando a su vez con la participación del público el nivel de ficción. Y que el momento en que este mediador (el actor) juega su rol va creando la ficción.

Dicha ficción se crea en ese momento y circunstancia siendo organizado como principio activo en el momento que se produce, estableciendo un marco de referencia para que todo lo que suceda en ese momento y lugar, sea parte del juego, es decir, del hecho teatral.

Este tejido efímero y circunstancial del evento entrelazan a los actores como mediadores de la formación del juego teatral con los espectadores que participan de dicho juego en ese momento y en ese lugar.

Esta relación tiene como consecuencia la construcción de esto que hemos definido anteriormente como puesta en escena. Esta construcción tiene, una vez establecida, reglas que funcionan para ese momento y terminan dividiendo sus roles en co-jugadores en donde unos realizan con acciones que comunicarán a los espectadores por la vía de la percepción su rol dentro del juego. Y en esta percepción el público responderá imaginando por un lado y

reaccionando por el otro a lo que le plantea el actor (Fischer- Lichte, Kolesch & Warstat, 2014, p. 128).

Como conclusión el concepto del tercer eje público y actor son aquellos que participan, conviven y crean el hecho teatral y que el rol de actor también puede ser tomado en algún momento por los que observan.

Así, nuestros indicativos serán, en los momentos que elijamos para analizar, aquellos que vienen a observar y participar, aquellos que realizan un rol y, en conjunto, construyen un evento teatral.

A partir de todo lo expuesto nuestra definición de actor/público es la siguiente:

Son aquellas personas que realizan una acción y son observados al realizarla estableciendo una experiencia en común que les permite la posibilidad de intercambiar sus roles como parte de su reacción durante el evento teatral.

Pasamos entonces a definir nuestro cuarto eje de nuestro marco teórico: la participación.

3.4. La participación

Ya hemos definido los conceptos de puesta en escena, espacio y actor/público. Ahora pasaremos a definir el concepto de participación. Una vez construida dicha idea pasaremos a complementar su definición con las propuestas de Goffman (2006) para el análisis de sucesos y eventos sociales y las propuestas de White (2013) para la observación y análisis de la respuesta del público en un evento teatral.

3.4.1. definición de participación en un evento teatral.

White (2013) en su libro *Audience Participation in Theatre* define la participación en términos de la forma en que esta se relaciona con la performance que observa (p. 4). Y es, además, una de las características propia del público que observa un evento teatral.

Ranciere (2010) en su libro *El espectador Emancipado* señala sobre la relación entre actor y público que, al observar, entendemos una acción que confirma y a la vez transforma la distribución de los roles. El espectador también actúa, al seleccionar, comparar, interpretar y reaccionar. Compone su propio poema y participa en la performance reconstruyéndola a su manera.

Sin embargo, el desarrollo del arte teatral adquiere la necesidad de emancipar la idea de que los espacios y los roles están separados. Se busca una independencia del público espectador de su rol único. Se cuestiona el mirar y actuar cuando se entiende que el espectador también actúa y acciona dentro de la relación que se construye durante una obra teatral. Al momento de componer lo que ven y experimentan son, en la medida de su propio criterio actores, dramaturgos o directores (Ranciere, 2010, p. 20)

Por mayor descripción, White imagina también, que ocurriría si no existiera participación de parte del público. Sencillamente la performance solo sería una serie de acciones o sucesos en presencia de alguien (White, 2013 p. 3)

Antes habíamos desarrollado los conceptos ejes de nuestro marco teórico exponiendo cómo el tejido que construían se basaba en una interrelación a la que incluso denominábamos un juego en conjunto. Una construcción con la necesidad que los elementos vivos, es decir, las personas, tomaran la atención

de unos y otros para interactuar, percibir y experimentar aquello que denominamos convivio.

Pero que sucedería si, como lo sugiere White en su búsqueda de definición de participación, imagináramos a los asistentes de un evento teatral no establecer ninguna relación con lo que están viendo y experimentando. En otras palabras, si fueran indiferentes al juego propuesto.

El ejercicio nos puede plantear la posibilidad de que ese convivio teatral no se concrete, a pesar de que hubiera gente presente en el lugar y tiempo requerido.

La participación es, al parecer, algo más que la sola presencia de una o más personas. Eso es lo que nos está proponiendo White. La audiencia ríe, llora, aplaude, suspira, exclama, se queja. Durante el evento teatral puede sentirse afectada emocionalmente por lo que percibe y entiende, o alejarse en sentido metafórico y volverse indiferente a lo que ocurre (incluso de manera física, porque puede irse del teatro o del lugar).

Todas estas respuestas contribuirán a realización de las acciones que percibirán la conexión dirigiendo sus acciones sea en esa dirección o en contra o quizá negándolas. En todo este sentido, continua White explicando, debemos considerar a todo el teatro desde su naturaleza interactiva.

Tomaremos este criterio de la relación viva entre público/actores, que se perciben e influyen entre sí, como un indicador dentro del concepto de participación que planteamos como eje y que nos permita analizar los momentos que hemos escogido en la procesión.

Tomamos esta idea en donde tanto actores y espectadores pueden ser definidos con una similar capacidad de interacción dentro del juego teatral, se produce una alternancia de los roles, si se da el caso, tanto dentro de lo previsto, como de lo imprevisto.

Dicho esto, nuestra definición de participación es la siguiente:

Es la relación que se desarrolla entre los que realizan las acciones de un evento teatral y quienes la observan y que comparten un mismo espacio y tiempo. Desarrollando en esta relación la experiencia de convivencia y el evento escénico.

3.5. Los marcos de análisis de Goffman y White. Los conceptos de la autoría procesal, la invitación y el horizonte de participación para la observación y análisis en un evento teatral

Estos marcos de análisis son conceptos desarrollados para la observación e interpretación del fenómeno participativo en el caso del público que asiste a un evento teatral y que autores como White toman para el análisis de las interacciones. Nosotros vamos a utilizar en este capítulo dichos conceptos para ver como los indicadores que hemos definido pueden estar trabajando y en qué sentido y circunstancia lo hacen.

En un primer nivel proponemos los marcos de interacción, que en el sentido de la creación teatral extrapolada de la experiencia de teatro para la educación (Jackson citado por White, 2013), describen una serie de marcos referenciales que facilitan las diversas participaciones del público.

Goffman (2006) añade, por su lado, que esta elaboración de marcos entraña una relación de poder en el sentido de quienes son capaces de

controlar lo que está pasando y como se está desarrollando la situación, y cómo, además, son capaces de controlar lo que se hace y se dice y que acciones se toman (p. 21).

Esto quiere decir que aquellos que por su rol proponen la acción, están controlando lo que puede suceder, aunque en términos de posibilidades el público puede tomar distintas elecciones. Esto se define como una autoría procesal.

La autoría procesal es, según Murray, citado por White (2013) el establecimiento de las condiciones y circunstancias bajo las cuales suceden las cosas y a su vez responde tanto a las acciones de los participantes como a establecer posibles circunstancias para que esto suceda (p. 152).

Entendiendo lo anterior la idea cobra importancia en el análisis de la procesión para poder esclarecer quienes propician esta reglamentación o, como veremos enseguida, esta invitación a la participación y en qué términos se realiza.

Estos marcos clave, que señalan patrones de comportamiento conectados a los contextos que los rodean (Goffman, 2006) son los que permiten a su vez asumir dichos comportamientos (los de repuesta del público, por ejemplo, o las reacciones de una persona en una conversación) sin una explicación explícita anterior y poder pasar de uno a otro mientras el flujo de las acciones continúe dentro del evento y se sigan las reglas del juego.

Los marcos clave contienen lo que se denomina convenciones episódicas, signos o acciones que crean una convención clara, como podría ser en el

teatro levantar el telón o un monólogo inicial dirigido al público (White, 2013, p. 37).

Como White (2013) amplía “la señalización de un marco participativo es lo que constituye el uso y la aceptación de una convención episódica por parte de quienes participan en la interacción” (p. 37). Lo que quiere decir que, si un comportamiento es utilizado con regularidad y fijado como comportamiento aceptado, ha sido propuesto, desarrollado y fijado desde un marco participativo, convertido en un marco clave que señala y asienta un comportamiento que permite la participación del público.

Dentro de este marco clave podremos observar una convención episódica que le dé tanto partida como cabida a dicho marco en tanto que permite la posibilidad de su aparición.

Resumiendo, la autoría procesal es la idea por la cual se le adjudica responsabilidad de las posibles acciones que puedan tomarse al individuo o grupo de individuos que definen una determinada secuencia de acciones para producir un determinado abanico de posibilidades como respuesta durante un evento.

Capítulo 4

Metodología

4.1. Indicadores de los conceptos teatrológicos

Procederemos en esta parte con la elaboración de los indicadores de acuerdo a cada característica que hemos desarrollado como concepto en el marco teórico y que nos sirven de eje.

- a. Puesta en escena: La puesta en escena es un evento organizado y planificado para ser observado, con roles específicos en su ejecución en donde uno o unos actores realizan una acción ante la presencia de otras u otras personas.
- b. Espacio escénico: Aquel lugar donde se realiza un evento teatral y en donde la acción de los actores es observada por otras personas y delimitada y organizada por la naturaleza de esta acción y la experiencia común de público y actores.
- c. Actor y público: Son aquellas personas que realizan una acción y son observados al realizarla estableciendo una experiencia en común que les permite la posibilidad de intercambiar sus roles como parte de su reacción durante el evento teatral.
- d. Participación: Es la relación que se desarrolla entre los que realizan las acciones de un evento teatral y quienes la observan y que comparten un mismo espacio y tiempo. Desarrollando en esta relación la experiencia de convivencia que construye el evento escénico.

Para esta parte pasaremos uno a uno nuestros criterios descritos (a, b, c y d) como ejes, para elaborar un esquema teatral con el que luego elaboraremos

un análisis para tratar de entender, a partir de ese punto de vista su funcionamiento y comprobar cómo se desarrolla la participación dentro de la procesión del Señor de los Milagros en puntos y mecanismos del evento en tres momentos precisos de la procesión.

Para Identificar fenómenos que podamos comparar con la puesta en escena, nos enfocaremos en dos características, organización y planificación del evento, así como roles específicos dentro de este. Para detectar lo primero, nuestros indicadores serán secuencia acciones y aquellas coordinadas por un grupo, y para lo segundo, queremos reconocer la función precisa y repetida, así como acciones concretas.

Para identificar el espacio nos centramos en dos características, delimitación del espacio y señales del evento. Para identificar estas características nuestros indicadores serán barreras y bloqueos, así como dirección de las acciones y para la segunda característica serán imágenes referidas al culto del Señor de los Milagros y elementos escenográficos.

Finalmente, para identificar fenómenos de comparables a la idea de actor/público tomaremos dos características, señales distintivas en la persona relativo a la procesión del Señor de los Milagros y la respuesta a los sucesos del evento. Como indicadores tomaremos para la primera característica, prendas personales relacionadas al evento y señales de pertenencia a la organización del mismo. Para la segunda característica observaremos la velocidad de respuesta a los sucesos y las respuestas grupales y/o individuales a dichos sucesos.

A continuación, esta tabla muestra los ejes con las correspondientes características y sus indicadores:

Ejes	Características 1	Indicadores 1	Características 2	Indicadores 2
Puesta en escena	Organización y planificación del evento	Secuencia de acciones: entrada-salida	Roles específicos en el evento	Función precisa y repetida
		Acciones coordinadas por un grupo		Acciones concretas
Espacio	Delimitación del espacio	Barreras y bloqueos	Señales del evento	Imágenes referidas al culto
		Dirección de las acciones		Elementos escenográficos
Actor/público	Señales distintivas en la persona	Prendas personales asociadas al evento	Respuesta a los sucesos del evento	Velocidad de respuesta
		Signo de pertenencia a la organización del evento		Respuestas individuales/ Grupales

Para reconocer estos indicadores haremos uso de la observación participante que explicamos a continuación.

4.2. La observación participante

Para nuestro trabajo abordaremos, en este subcapítulo, una descripción de la metodología que empleamos: la observación participante.

Esto corresponde a la sistematización de nuestras observaciones hechas durante las procesiones del Señor de los Milagros del mes de octubre tanto en su primer recorrido como en su último recorrido los años 2018 y 2019.

Observaciones que tuvimos que detener los años siguientes a causa de las restricciones sanitarias por la pandemia de COVID 19.

Guber (2011) nos explica que la observación participante consiste en una técnica que la etnografía configuró como un método de campo para el recojo de información que, comparado con otras ciencias sociales, se caracteriza por una falta de sistematicidad. Esta, sin embargo, adquirió personalidad e identidad propia como técnica de obtención de información (p.51).

La aplicación de esta técnica para la investigación y la obtención de información de eventos disímiles supone la presencia y la experiencia del investigador en las circunstancias que desea estudiar.

Esta noción hace referencia al cúmulo no definido de actividades que puede comprender dicha observación, desde integrar un equipo de fútbol hasta ser parte de una conversación en una reunión social. En otras palabras, su indefinición, es su principal virtud distintiva. Y es, en esa virtud, que su objetivo principal ha sido “detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad” (Guber, 2011, p. 52).

Esta técnica comprende dos dimensiones: la observación y la participación. Como su nombre lo indica, se refiere a dos acciones en la que uno observa sistemáticamente todo lo que sucede en su entorno y en la participación de estas mismas experiencias que desea estudiar en la misma forma que los que participan en ella lo hacen. Supone un grado de mimetismo y participación con el grupo que desarrolla el suceso y a la vez de involucramiento.

Guber (2011) nos señala que el mejor ejemplo de la idea de observación ideal es lo que podría ser “la figura de quien asiste a una obra de teatro como

mero espectador y toma notas” (p. 53). Esto nos plantea una posición en la que extraemos información al mismo momento que experimentamos los eventos.

A partir de estas dos dimensiones podemos comprender que tanto nuestra experiencia de viaje a través de las circunstancias del evento como la reflexión durante las mismas son fuentes tanto internas como externas que nos sirven de material de análisis y que las dos se van produciendo en paralelo.

Esta técnica es utilizada de acuerdo con la idea de que los fenómenos sociales, como el que deseamos analizar, no pueden estudiarse de manera externa, como lo mencionan Becker, Geer y Tonkin citados por Guber (2011)

pues cada gesto, cada acto, cobra sentido más allá de su apariencia física, en los significados que le atribuyen los actores... tal como un juego se aprende jugando, una cultura se aprende viviéndola... en esa perspectiva, el nombre de la técnica debería invertirse y pasar a denominarse participación observante (p. 55)

Así pues, el investigador se convierte en su instrumento y su experiencia en material de análisis. Para ordenar el material obtenido, la investigadora Merriam (2009) nos aporta un esquema sobre los elementos que debemos tener definidos y en cuenta para la observación participante (pp. 141-142).

Ella propone seis factores que aconseja desarrollar: Entorno físico, participantes, actividades e interacciones, participación del investigador. De las cuales tomamos cuatro que, a continuación, explicamos.

1. El entorno físico. Descripción del entorno físico, localización, así como el contexto en que se da el evento en esa localización.

2. Los participantes. La descripción de los que participan en la experiencia, sus roles y la forma en que se relacionan con ella.
3. Actividades e interacciones. Descripción de los sucesos en el evento, de las secuencias tanto de sucesos e interacciones entre ellos. Reconocer y describir aquellas actividades que podrían tener una línea de secuencias y están relacionadas o, por el contrario, son inconexas.
4. La experiencia del observador participante: La experiencia del investigador dentro del evento y como este se relaciona con el objeto de estudio ya sea como observador distante o participante íntimo de la escena que observa. Esto incluye cuáles son sus pensamientos sobre lo que ve y experimenta.

Ella nos aconseja para una buena y efectiva labor de campo en el desarrollo de la observación participante tener siempre en mente el objetivo concreto de lo que se desea observar en relación directa con nuestro marco teórico y el problema que deseamos analizar en el evento social (Merriam, 2009, p. 140).

En el desarrollo del presente trabajo vamos a tomar los elementos que nos propone Merriam para detallar y sistematizar lo observado. Una vez hecho esto, con los elementos que nos son útiles bajo nuestros objetivos de estudio los cruzaremos con las nociones teóricas que desde la teatrología nos van a servir para definir lo que observemos y experimentemos bajo los términos escénicos.

Definidos estos elementos procederemos a su análisis e interpretación bajo la pregunta principal del trabajo: que elementos construyen la participación del asistente en la procesión del Señor de los Milagros.

Capítulo 5

Observación de los indicadores en tres momentos de la procesión

A continuación, vamos a describir y ubicar los elementos indicadores de los ejes conceptuales que hemos definido en tres momentos de la procesión que hemos elegido trabajar bajo la metodología de observación participante.

Hecho esto pasaremos a explicar los hallazgos encontrados y a establecer un dialogo con los autores que nos han servido de instrumento para esta investigación.

5.1. Primer momento

Para este primer análisis tomaremos el momento donde el anda de la procesión del Señor de los Milagros pasa por el cruce entre los jirones Huancavelica (donde se encuentra la salida posterior del monasterio de Las Nazarenas) y Chancay.

Esta forma parte de su quinto y último recorrido, con el que cierra la procesión todos los años. Como es el último recorrido, una extensa multitud se reúnen para contemplar el paso despidiendo a la imagen hasta el próximo año.

Figura 1



Tabla de ubicación (La República, 2019)

5.1.1 el entorno físico.

El espacio es urbano. Las construcciones de las calles están constituidas por edificios de cuatro a cinco pisos. Muchas de ellas tienen negocios de ventas de algún producto en el primer piso. Este espacio urbano corresponde al distrito del Cercado de Lima, Se puede observar claramente que los edificios están sucios y polvorientos, así como la calle misma, con papeles y restos de comida en el suelo. Hay un olor muy presente que mezcla una gran cantidad de aromas y olores. Al incienso y el sahumero se le unen unos olores de comidas hechas en el lugar por vendedores ambulantes y puestos al paso.

En este momento el anda del Señor de los Milagros va a pasar por el cruce de los jirones Chancay y Huancavelica, donde una multitud lo espera. El anda entra al espacio precedido por la música, las sahumadoras y cantoras

nazarenas. Al aparecer la imagen la gente aplaude de manera inmediata, alza los brazos con las palmas hacia la imagen del Señor de los Milagros y en muchos casos graba la escena. El anda realizará movimientos dirigidos a todos los que están allí: saluda con una inclinación en las dos direcciones. Luego sigue su camino. Al salir de ese espacio la multitud se dispersa rápidamente.

5.2 Reconocimiento de los indicadores en el primer momento (I)

Figura 2



Pasaje del anda cruce jirón Chancay con Huancavelica (Fotografía del autor, 2019)

En el primer momento descrito con anterioridad encontramos un espacio concreto en donde un grupo de personas se ha reunido para asistir al paso de la procesión.

Indicadores de espacio

Indicador 1: Barreras y bloqueos.

Al momento de que el anda del Señor de los Milagros entra al espacio en el cruce de las calles y es observado por los asistentes un grueso cordón llevado

por miembros de los hermanos nazarenos rodea al anda manteniendo este como un espacio exclusivo e intangible para las cuadrillas de cargadores

Indicador 1: Dirección de las acciones

Un grupo de las cuadrillas de la procesión entra al espacio precediendo al anda del Señor de los Milagros caminando de espaldas a la dirección en que avanza la procesión, mirando al anda, cantando y desplazándose todo al mismo tiempo.

Indicador 2: Imágenes referidas al culto.

En la esquina a nuestra derecha, desde la perspectiva de la imagen observamos un enorme cartel que identificamos a la distancia con la imagen de un Jesús en la crucifixión, con corona y con una inscripción “Décimo Novena Cuadrilla” haciendo referencia a las cuadrillas de cargadores del anda del Señor de los Milagros.

Podemos adjudicarle un valor escenográfico, no solamente al enorme anuncio sino al propio paisaje urbano que enmarca esta imagen. Puesto que esta imagen le otorga una connotación precisa relacionándolo con la procesión misma.

Recuerda el uso de las tramoyas en el teatro cuando se dibujaban grandes telas como fondo de las puestas en escena. Si observamos el enorme anuncio, está colgado desde un balcón muy típico y característico de la arquitectura virreinal, acentuando para los observadores una significación tradicional. Sin embargo, lo concreto es que establece un símbolo propio de la procesión y que este se encuentra justo por el lugar por donde entra a escena el anda del Señor de los Milagros.

Indicadores de Actor/público

Indicador 1. Prendas personales asociadas al evento.

Las personas que se reúnen en ese espacio escénico tienen puestas en ellas elementos relacionados con la procesión: estampas adosadas a sus prendas de vestir o elementos de ropa similares a los usados por los hermanos nazarenos, sea de color morado, el velo blanco o el cordón del mismo color.

Indicador 1. Signo de pertenencia a la organización del evento.

En este caso hay un reconocimiento evidente al portar uniformes. Los hermanos nazarenos de las cuadrillas de cargadores y las hermanas de las cuadrillas de sahumadores y cantadoras usan un vestuario distintivo, a ellos se unen la imagen del uniforme de la Policía Nacional que acompaña también la procesión.

Indicador 2: Velocidad de respuesta.

Al momento de entrar en anda en el espacio observable (el cruce de calles) las personas inmediatamente realizan una acción: levantan las manos con las palmas dirigidas a la imagen del Señor de los Milagros. En complemento, mucho también utilizan sus teléfonos celulares para grabar la escena.

Indicador 2. Respuestas individuales/ grupales

La respuesta de los asistentes al entrar el anda al espacio escénico, respondiendo a la presencia y visión de la imagen del Señor de los Milagros, fue la de levantar las manos con las palmas hacia la imagen. Esta se realizó al momento de ver a la imagen y al mismo tiempo que los demás, consistiendo en una reacción grupal.

Indicadores de Puesta en escena

Indicador 1: Secuencia de acciones (entradas y salidas)

El anda del Señor de los Milagros entra por la derecha desde mi perspectiva. Pero antes, tomo dos factores que anuncian su entrada. Uno es la música y el otro el humo característico del sahumerio que precede la procesión.

La música está ejecutada por la banda música de la benemérita Policía Nacional del Perú y entra tocando la marcha característica de esta procesión, compuesta precisamente para ella. La música va anunciando la llegada y pasaje de la procesión desde que es audible: se anuncia la llegada, luego el anda entra en el espacio y se detiene a realizar acciones, en el centro del cruce de las calles: gira 360 grados para que pueda ser observado por todos, se inclina para saludar, descansa, vuelve a ser levantado y la música reinicia su camino y la salida de ese espacio. Cuando deja de verse, las personas disuelven el grupo: unos van a seguirla, otros abandonan el lugar, el lugar pierde el foco de atención.

Indicador 2: Función precisa y repetida

Los cargadores del anda del Señor de los Milagros realizan una secuencia de acciones al reposar el anda y al volver a cargarla. La secuencia es visible solo en lo que respecta a la imagen del Señor de los Milagros al descender y ascender, ya que el público obstaculiza su visión, aunque, la secuencia siempre se repite en el mismo ritmo con la marcación de una campana: hay una señal de aviso, a la segunda campana el anda es cargada y asciende en un movimiento firme; igualmente se produce cuando la descenden.

Así vamos tomando los indicadores para establecer una puesta en escena donde tenemos un público que asiste a observar una acción realizada por unos actores en un evento organizado, intencional, previsto, reforzado por la utilización de la música omnipresente y de elementos que se observan como teatrales que inducen una determinada atmosfera a través de los sentidos, en este caso el sentido olfativo con la fuerte presencia del sahumero (tomando solo este elemento de los múltiples que uno puede percibir, pero siendo el principal y gestionado por la cuadrilla de sahumadores del Señor de los Milagros). Todo esto conforma una puesta en escena (a) en donde veremos ahora como desarrollan su participación las personas que vienen a ella.

5.3 Reconocimiento de los indicadores del segundo momento (II)

Figura 3



Primer recorrido (La República, 2019)

En este segundo momento específico hemos elegido tomar el paso de la procesión en el cruce de las avenidas Tacna y Emancipación. Allí el anda, que viene por la Av. Tacna, dobla a la izquierda para entrar en la Av. Emancipación.

En ese lugar se realizan los cambios y descansos de las cuadrillas como a lo largo de toda la procesión, sin embargo, en este momento el anda sufre un percance que obliga a detenerse a la procesión por un momento más largo, mientras se producen una serie de reacciones de todos alrededor, tanto el público como los que cumplen funciones de organización para el funcionamiento de la procesión.

Aquí la procesión está en marcha y bajo una apariencia de caos, el núcleo de ella se puede apreciar por indicadores, los distintivos en las ropas de las personas y en la distribución de los asistentes. Habíamos mencionado la forma particular que la procesión tomaba en este punto, moviéndose tanto hacia adelante, pero fluctuando alrededor del anda, siendo esta el centro de la atención y el eje del movimiento de la procesión.

Cuando la cuadrilla de cargadores del anda tienen un tropiezo al momento de volver a alzar su carga (que pesa 1.7 toneladas aproximadamente) la multitud reacciona al unísono con exclamaciones de miedo o inquietud. El anda, por un momento, ha estado en peligro de caer. Todas las acciones se han detenido en ese momento y cuando el anda es puesta en el suelo se extiende un suspiro de alivio y luego un silencio que contrasta con el bullicio que normalmente se escucha. La procesión, entonces, anima a los cargadores que se toman un tiempo para volver a levantarla: un aplauso generalizado y sostenido. Aplausos que se repetirán de manera sostenida junto con

exclamaciones de aliento al retomar la marcha (Periodismo en línea Perú, 2019).

5.3.1. el entorno físico.

Es el cruce de dos avenidas de principales. La avenida Tacna y la avenida Emancipación. Es un entorno urbano, con espacio amplio para la circulación de tránsito peatonal como automotriz, la vereda es amplia, así como los seis carriles para automóviles que existen. Los edificios aparentan más un uso comercial, los paneles de todo tipo de observan en todos los edificios lo que denota la gran actividad económica y laboral que se produce en su uso cotidiano. El paisaje urbano se parece al primer momento por ser el mismo distrito de la ciudad, el Cercado de Lima, sin embargo, denota una gran diferencia de espacio y de uso, marcado netamente por las actividades comerciales: tiendas de todo tipo y oficinas de empresas son visibles en las fachadas.

Figura 4



Primer recorrido procesional (Periodismo en línea Perú, 2019)

Indicadores de espacio

Indicador 1: Bloqueos y barrera

En este espacio abierto por donde transita la procesión está compuesto por avenidas amplias de varios carriles, la multitud rodea el anda del Señor de los Milagros que se vuelve un centro sobre el cuál las personas convergen. Las barreras de metal que dividen a la avenida durante la actividad cotidiana separan a la gente, aunque no se aprecie sino hasta estar frente a las barreras mismas, y la calle principal con sus restricciones físicas como las estaciones de bus, logran emancipar el cortejo central de la masa de seguidores, a los cuales el espacio les impide seguir masivamente al anda en este viraje en su recorrido.

La sensación es que corresponde más a una manifestación que a una procesión con una dirección definida por la que todos avanzan. En la visión de la acción podría describirse más como un girar sobre el anda, que solamente marchar con ella.

Indicador 1: Dirección de las acciones

En este espacio encontramos una multitud de personas que acompaña el anda del Señor de los Milagros, y la dirección del anda marca la dirección a seguir, aunque al frente de la procesión las cuadrillas de cantadoras caminen de espaldas mirando a la efigie en todo momento.

Indicador 2: Elementos escenográficos.

Las cuadrillas de sahumadores y cantadores continúan, en todo momento, cantando o rezando manteniendo dos elementos constantes a lo largo del

recorrido, la música y el humo del sahumerio. Dos elementos que están siempre presentes en todo el recorrido.

Indicadores de actor/público

Indicador 1: Prendas asociadas al evento y de pertenencia a la organización de esta.

Aquí observamos elementos que los asistentes portan: Velo característico, túnica de color morado, cordón blanco o rosario con la imagen del Señor de los Milagros. En los casos de las personas que tienen roles específicos son claramente reconocibles, ya que los llevan de manera distintiva. Fuera de los roles reconocibles de las cuadrillas nazarenas, las personas llevan algún distintivo e inclusive también túnicas de color morado. La diferencia está en que las cuadrillas nazarenas la llevan como un uniforme completo y distintivo del grupo al que pertenecen.

En el centro, las cuadrillas con sus funciones específicas: cargar, cantar, ahumar, tocar música o proteger el espacio del anda son observadas realizar la tarea que su rol conlleva.

Indicador 2: Velocidad de respuesta a los sucesos del evento.

El público que acompaña y/u observa, cada maniobra y movimiento que el anda realiza. Cuando la cuadrilla hace el descanso correspondiente o el cambio mismo de cuadrilla, el protocolo por el que se realiza esta acción es recompensada con un aplauso en cada oportunidad. El campanazo que sirve de señal a los cargadores se transforma en una señal para todos los asistentes de que el anda vuelve a poner en movimiento.

Cuando en el momento de volver a cargar el anda, esta trastabilla y se inclina pareciendo por un momento que podría caer, la gente reacciona de inmediato. Esta reacción no está compuesta por una acción proactiva, es decir, no corren o se lanzan en su ayuda rompiendo los espacios establecidos en salvaguarda del anda, con la importancia que tiene esta para la ceremonia que observamos. La reacción es la de un testigo que observa algo sobre lo que no se puede o debe intervenir.

La gente exclama gritos de temor y el clamor aumenta ante la imagen que, como una persona, pareciera perder el equilibrio y caer. Esta reacción inmediata se extiende por la multitud y tanto el público que observa como los que realizan la acción que se contempla paralizan por un momento el movimiento de esta. Se insta un silencio y tanto música como oraciones y clamores se silencian.

Existe en esta imagen la sensación de una reacción grupal, colectiva. En esta circunstancia podemos bien delimitar a los que adjudicamos el rol de actores, siendo atentamente observados y sobre los cuales se extiende una división espacial clara y que no se rompe. Los actores y el público (c) desarrollan la procesión a lo largo de un recorrido, la acción transcurre siendo observada y está en su totalidad se traslada en un recorrido planificado.

Indicadores de Puesta en escena

Indicador 1: Secuencia de acción (entrada y salida).

En este caso, la acción se desarrolla en un continuo. No hay un marco definido para hablar de una entrada y una salida de este espacio. El espacio (b) que forman, por lo tanto, es un espacio que va con ellos en el desarrollo de su

acción, no es un espacio que hay que atravesar. Este puede, como lo vemos en este momento, ampliarse a límites menos visibles, a ser enmarcado por la estructura arquitectónica de calles estrechas y edificios a pasar a ser constituido por las personas que asisten al evento.

Indicador 1: Acciones coordinadas por un grupo

En este momento y por el suceso imprevisto que explicamos más arriba, es donde el anda estuvo en peligro, la acción fue interrumpida ante la posibilidad de poner en riesgo la imagen del Señor de los Milagros y que esta pueda caer.

Como comentamos más arriba, en el movimiento de la procesión en esta etapa a través de los espacios abiertos de las grandes avenidas se describe como girar en torno al anda. La posición de la cuadrilla de cantadoras es evidente: ellas miran hacia el anda en todo momento, caminando de espaldas a la dirección de la procesión.

Indicador 2: Acciones visibles y concretas.

Vemos y oímos a las cantadoras, percibimos y vemos el humo de las sahumadoras, escuchamos la música de la procesión y somos testigos del esfuerzo de la cuadrilla de cargadores por cagar el anda y en un determinado instante, esforzarse por que no caiga al suelo. Vemos el círculo interno delimitado por el cordón que carga un grupo de las cuadrillas de los nazarenos y el agente policial que rodea a estos instigando a las personas a moverse y a estas cerrando el espacio alrededor del anda fusionando el espacio en uno solo. Todo en un aparente caos que guarda el orden que los roles mantienen a pesar de las apariencias.

El orden que se nos presenta es indicativo también de la importancia de estos elementos dentro del orden que la procesión establece. Las sahumadoras van primero luego las cantadoras y la banda después del anda del Señor de los Milagros.

En esta secuencia de acciones observamos la puesta en escena (a) en movimiento. Movimiento que realiza con todos factores que la componen, evolucionando con el espacio conforme los actores y el público mantienen la acción y expectación de lo que sucede, llevando con ellos los elementos que forman y construyen lo que podríamos llamar un evento teatral.

5.4 Reconocimiento del tercer momento

Figura 5



Tercer recorrido 2019 (HSMN, citado por El Comercio, 2019)

5.4.1. el entorno físico.

Es el cruce de dos avenidas de principales. La avenida Tacna y la avenida Emancipación. Es un entorno urbano, con espacio amplio para la circulación de tránsito peatonal como automotriz, la vereda es amplia, así como los seis carriles para automóviles que existen. Los edificios aparentan más un uso

comercial, los paneles de todo tipo se observan en todos los edificios lo que denota la gran actividad económica y laboral que se produce en su uso cotidiano. El paisaje urbano se parece al primer momento por ser el mismo distrito de la ciudad, el Cercado de Lima, sin embargo, denota una gran diferencia de espacio y de uso, marcado netamente por las actividades comerciales: tiendas de todo tipo y oficinas de empresas son visibles en las fachadas.

En este tercer momento que vamos a observar nos acercaremos al círculo interno de lo que observamos como núcleo de la procesión: el anda del Señor de los Milagros y sus cargadores.

El espacio (b) en donde se desenvuelven las acciones esta vez tiene elementos del primer caso como del segundo. La procesión sale de una calle estrecha, pero delimitada por un espacio amplio, un paseo urbano para entrar en una avenida. Rodeando en ese momento, la Iglesia en honor a Santa Rosa de Lima.

En este punto la procesión sale de un espacio cerrado como son las calles paralelas a las vías y avenidas principales para entrar en una avenida amplia como es la Av. Tacna.

Aquí la cuadrilla, al lado de la Iglesia dedicada a Santa Rosa de Lima, realizara algunas acciones que, como describimos, parecen dirigidas a tradiciones dentro de las propias cuadrillas de cargadores del Señor de los Milagros. Se realizará un alto donde la cuadrilla desarrolla un homenaje a un miembro de la cuadrilla, a lo que el público que la rodea reconocerá con

aplausos constantes. Hasta ese momento el acompañamiento de la procesión ha supuesto una permanencia larga de varias horas.

Los miembros de la cuadrilla cargan el anda y el jefe de esta dice el nombre en voz alta de uno de sus miembros. Las personas alrededor aplauden, pero también se mantienen conectadas al anda misma con el gesto corporal del brazo alzado en la dirección de la imagen, como si se quisiera tocar el anda misma.

Figura 6



Hermanos cargadores junto a la iglesia de Santa Rosa (Periodismo en línea Perú, 2019)

Indicadores de Espacio

Indicador 1: Barreras y bloqueos.

Este momento tiene la característica de ser una observación más centrada en las acciones de los cargadores. Por la naturaleza del espacio y la ubicación en el recorrido, la multitud no es densa (a comparación de los otros dos momentos) ni evita la circulación de quien desea acercarse o salir de la procesión.

En comparación con los otros dos espacios, este parece menos concurrido. La procesión mantiene su estructura, pero aquí hay una pausa en las acciones vistas en los otros momentos para incluir una que pertenece a quienes van cargando el anda.

Indicador 1: Dirección de las acciones.

La ejecución de las acciones en este espacio y en este momento pertenece exclusivamente a las personas que van a cargar el anda del Señor de los Milagros. El círculo externo continúa como una presencia alrededor, pero acciones precisas ocurren en el círculo interno que son menos visibles por el resto de la multitud.

Indicadores de actor/público

Indicador 1: Prendas personales asociados al evento.

Dentro del espacio que delimita el cordón que rodea el anda, como lo mencionamos antes, es exclusivo del uso de las cuadrillas de cargadores cuyo uniforme distintivo es visible en todos sus detalles.

Indicador 2: Velocidad de respuesta.

El actor y el público (c) en este momento de diluye a comprensión y el juego parece tomar una pausa. Los cargadores realizan lo que podría ser un homenaje a uno de ellos en una secuencia que podría ser descrita como una pequeña ceremonia.

En la cuadrilla de carga, al levantarse el anda se deja un lugar vacío en donde se cuelga un cordón blanco como los que llevan alrededor del cuello. Se da tres "presentes" a viva voz: el jefe de cuadrilla grita el nombre de una

persona y los miembros responden “presente”. Se quita el cordón y un hermano cargador ocupa el lugar vacío.

Indicativo de Puestas de escena

Indicativo 1: Secuencia de acciones: entradas y salidas.

Aquí el momento pareciera un lugar de transición en donde la puesta en escena (a) deja, por un momento, los elementos que la acompañan y que son los más visibles, como hemos descrito: la música y el sahumerio (el humo y la comparsa) para retraerse sobre algo más íntimo en relación al público que los rodea.

Nuestra observación nos da la oportunidad de ver un proceso que parece de transición. Donde el flujo de gente es menor construyen un momento de pausa o intermedio.

Indicativo 2: Acciones visibles y concretas

En este momento la dirección de la atención está dirigida a las acciones de la cuadrilla de cargadores. Como hemos descrito anteriormente, la secuencia de cargadas se realiza con acciones precisas, al sonido de la campana, para desarrollar una secuencia de homenaje a un antiguo miembro (quien es nombrado en voz alta tres veces) es el centro de la atención.

Indicativo 2: Función precisa y repetida.

Observamos ahora en la cercanía del círculo de los cargadores roles más específicos y precisos: el jefe de cuadrilla ordena y organiza, con voz de mando, las acciones de la cuadrilla, señalando el inicio y el final de la acción en

conjunto con una campana adosada al anda misma. Observamos también el esfuerzo físico que conlleva el traslado del anda.

Definidos nuestros indicadores en los tres momentos que hemos decidido analizar pasaremos ahora a analizar los resultados a la luz de los conceptos de White y Goffman para poder llegar a interpretar la participación que se desarrolla en la procesión del Señor de los Milagros en el siguiente capítulo.



Capítulo 6

El desarrollo de la participación en la procesión del Señor de los Milagros

6.1. Observación de la participación en tres momentos de la procesión del Señor de los Milagros con los conceptos teatrológicos y bajo los marcos de análisis de Goffman y White

Para este análisis utilizamos la definición de participación que elaboramos en el capítulo sobre el marco teórico: la participación es la relación de los observadores frente a los actores en el evento teatral, cuya naturaleza de juego les otorga, también, la capacidad de tomar el rol de actor y a los actores el rol de observadores bajo un horizonte de posibilidades, integrándolos en una experiencia común que denominamos convivio.

Seguidamente y utilizando los conceptos de Goffman (2006) y White (2013) sobre los marcos de análisis describiremos como podría funcionar dicha participación bajo la perspectiva escénica. Esto nos puede permitir llegar a algunas conclusiones que nos acerquen al objetivo de esta investigación: observar y analizar la participación del público en el evento del Señor de los Milagros bajo una mirada teatrológica.

White utiliza el concepto de marcos clave para encontrar aquellos momentos en donde se produce una invitación al público para que este responda de acuerdo con el horizonte de posibilidades que tiene en esa circunstancia.

En el teatro estas invitaciones están construidas por lo que White denomina autoría procesal, como hemos expuesto en el capítulo tres del marco teórico de esta investigación.

6.1.1. participación y funcionamiento de los marcos de análisis dentro del primer momento de la procesión del Señor de los Milagros.

En nuestro primer momento encontramos los siguientes indicadores que nos muestran el desarrollo de la participación:

- Indicativos de actor/público.
 - Respuesta inmediata de los asistentes.
 - Respuestas grupales.
- Indicativos de puesta en escena.
 - Secuencia de acciones (entrada y salida).
 - Acciones visibles y concretas.
- Indicativos de espacio.
 - Dirección de las acciones.
 - Elementos escenográficos

6.1.2. análisis de los marcos de participación en el primer momento.

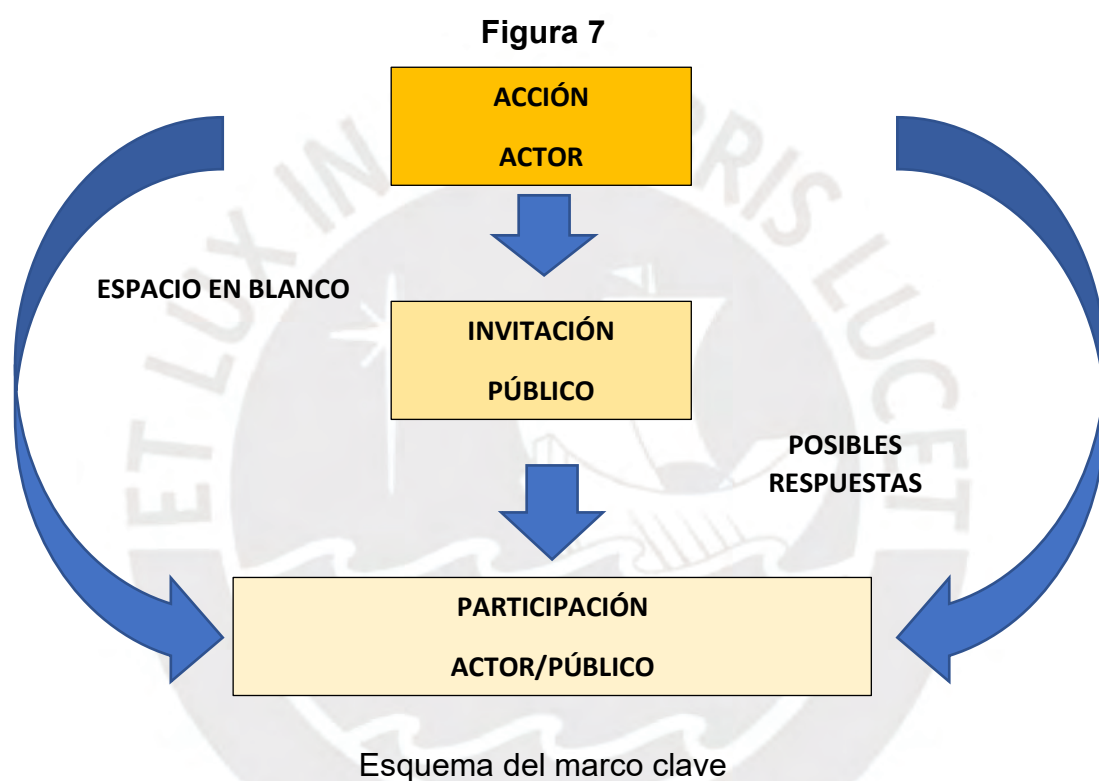
Cuando la imagen del Señor de los Milagros entra al espacio de la puesta en escena, la acción está dirigida al objeto principal que en este momento vendría a ser el anda del Señor de los Milagros.

Todos estos elementos que hemos descrito como indicadores en los capítulos cuatro cinco trabajan al mismo tiempo y desencadenan la reacción del público. El espacio escénico establece un marco con los elementos descritos y les da la invitación a las personas a unirse a lo que sucede.

Dentro de este marco clave, son las convenciones episódicas, signos o acciones que crean una convención clara para invitar al público a una

respuesta, lo que nos permiten identificar cuando este se produce y que le da al público un horizonte de posibilidades para reaccionar o responder (Goffman citado por White, 2013, p. 251).

Así pues, encontramos una estructura: acción (convención episódica) – espacio en blanco (invitación) – participación (horizonte de posibilidades). A esto denominamos marco clave.



En el primer momento, el anda hace su entrada al espacio donde es esperado por una multitud (acción), que al ver la aparición (invitación) reacciona de manera inmediata tomando el gesto de levantar las manos con las palmas hacia la imagen del Señor de los Milagros (horizonte de posibilidades) participando de la acción con una respuesta precisa a la que se unen numerosas personas al mismo tiempo.

Este responde, como hemos dicho, de forma física: levantar las manos en dirección del anda y grabar con su teléfono celular lo que sucede. La decisión de responder de esa forma por parte del público participando desde su lugar con ese gesto, en ese instante, lo hace responsable de la autoría procesal que según White funciona cuando el marco clave se presenta.

La autoría procesal de estas acciones nos interesa. Si como observamos, dentro de los marcos de interacción entre evento y público de la puesta en escena existe una estructura que provoca y da origen a una reacción visible y sostenible en el tiempo de parte del público, entonces alguien debe de ser el responsable de tomar la decisión de la respuesta.

En este caso, la autoría procesal es tomada por el público como desarrollo de su participación en la acción, proponiendo una acción grupal coordinada y precisa durante el desarrollo del paso de la imagen del Señor de los Milagros.

Frente al juego teatral que Boal (1989) nos propone, entendemos la capacidad de que roles que consideramos pasivos, como la de observar, se puedan transformar en roles activos, proponiendo acciones que se unen a lo que se observa.

Los marcos de participación son siempre citatorios según White (2013), es decir, invita y anima a la participación; uno tiene la elección y se crea la posibilidad de reaccionar (p. 60). Una persona levanta las manos y muchas otras se unen a la acción. Sin ninguna otra información como otro miembro más del público, en ese momento mi única referencia como observador y participante de la procesión es la acción de los que me acompañan.

Dentro de un horizonte de posibilidades, el público propone una respuesta que probablemente tiene que ver con las características de la experiencia que vive pero que utiliza una capacidad activa en el rol de actor/público. El anda del Señor de los Milagros responde a la interacción de los participantes. Maniobra para responderles con un saludo, mostrando una serie de acciones coordinadas.

Como secuencias preparadas en una puesta en escena ante la aparición de determinada acción o respuesta del público, estas se repiten a lo largo de la procesión. Podemos pensar que son acciones ya pauteadas y que se realizan sin que medie respuesta de parte de todos los que participen. Sin embargo, lo interesante es lo que provoca.

Si la autoría procesal es ejercida en este momento por los participantes, propiciando una interacción y una respuesta continua es, porque existe el espacio, el marco clave que lo permite (White, 2013). En el evento, el público recibe una invitación para llenar un espacio con alguna respuesta.

Y la relación que se observa en la respuesta que se produce, manifiesta el desarrollo de una participación en donde la multitud se compromete realizando acciones y sosteniendo esta interacción hasta que el anda desaparece del espacio y la acción, en ese lugar, finaliza.

Observando el análisis en los siguientes momentos, describiremos los marcos de participación observables donde la invitación aparece y la respuesta del público permanece en un horizonte de posibilidades presente a lo largo de los tres momentos que analizamos.

6.2. Participación y funcionamiento de los marcos de análisis dentro del segundo momento de la procesión del Señor de los Milagros

En este segundo momento observaremos la participación, de la misma forma que en el anterior, recordando que este segundo momento se produce en el flujo mismo de la procesión en las avenidas del centro de Lima, más exactamente en el cruce entre la Av. Tacna y la Av. Emancipación.

Indicadores de espacio: Barreras y bloqueos. Dirección de las acciones.

Indicadores de actor/público: Signo de pertenencia a la organización del evento. Velocidad de respuestas. Acciones grupales.

Indicadores de puesta en escena:

- Acciones coordinadas por un grupo.
- Acciones visibles y concretas.
- Funciones precisas y repetidas.

Podemos observar que aquello que mencionamos dentro de una puesta en escena en el capítulo dedicado al marco teórico, las acciones planificadas y los sucesos imprevistos son visibles en este momento de la procesión. El suceso imprevisto que hemos descrito más arriba manifiesta respuestas de los participantes, tanto inmediatas como generalizadas. Las expectativas y las reacciones de todos los involucrados estuvieron unidas con lo que pasaba.

6.2.1. análisis de los marcos de referencia.

En la realización de las acciones de los actores, en la interacción con el público y en la respuesta que el horizonte de posibilidades puede otorgar, el imprevisto es un factor constitutivo del teatro.

Cuando el anda trastabilla peligrosamente y corre el riesgo de caer o da la impresión de que así puede ser, todos los participantes exclaman y exteriorizan su temor o aprensión de que pueda suceder.

En este punto la secuencia de acciones y la estructura de la procesión no ha planteado la posibilidad de un marco referencial clave que abra la invitación a que el público participe y exteriorice en la manera que vimos en el primer momento. Lo que se produce es algo imprevisto. Y es ese imprevisto el que abre una invitación al público a que responda e interactúe con lo que sucede.

La sorpresa del imprevisto es lo que transforma a ese momento en una invitación donde la convención episódica es lo imprevisto, que aporta peligro o incertidumbre a la continuación de la acción.

La respuesta es, en el primer momento, exclamaciones de susto. La multitud grita y sus gritos aumentan cuando el movimiento acentúa el peligro por unos segundos. La reacción se extiende por la multitud y solo se detiene cuando los cargadores logran llevarla al suelo con seguridad. Aquí siguen unos momentos de silencio que es roto por los aplausos que la misma multitud realiza, para animar posiblemente a los que participan en cargar al anda.

La gente arenga a los cargadores, los anima y repite sus aplausos con fuerza cuando el anda es levantada por la cuadrilla de cargadores, esta vez con éxito y sin percances.

La multitud lo aplaude como una victoria o un logro que pone las cosas en movimiento otra vez, es decir, retoma la procesión que por un segundo pareció estar en peligro.

La imagen del anda es el centro de la atención y de toda la estructura escénica que hemos descrito. Tanto el espacio y la relación que tienen los participantes, público como actores, gira sobre el anda y como este cumple su recorrido.

Así es como tenemos: levantar el anda (acción) - hecho imprevisto (convención episódica) – espacio en blanco (invitación) – reacción del público (horizonte de posibilidades) - participación en el evento.



Esquema de marco clave en acciones imprevistas

Aquí podemos señalar que la relación dentro de la procesión se muestra constante y activa. Las acciones no pasan desapercibidas y cuando ingresa lo imprevisto, la respuesta dentro de la decisión de los que acompañan, asumiendo la autoría procesal de dicha acción en esa circunstancia, es el propio público.

El público acompaña al actor de forma activa. Lo anima, premia y conforta y sus silencios crean mayor tensión ante la crisis que se vive. En este momento este acompañamiento se vuelve parte del cuadro, el público constituye parte de la escena. Este acompañamiento, activo en estas interacciones forman un suceso. Esto corrobora la idea que nos plantea Dubatti (2011) que, en el convivio, tanto actores y público crean dicha experiencia compartiendo dentro del marco de participación una relación recíproca.

Como lo dice Boal (1989) en un mismo plano horizontal, la escena también puede funcionar por propuesta del participante y la escucha del actor. En este flujo, la creación de estructuras que permitan que la autoría procesal pueda ser compartida parecen necesarias.

Como veremos a continuación, las acciones que los cargadores realizan están organizadas bajo una secuencia de movimientos y en un protocolo que termina produciendo un marco referencial.

Dicho marco funciona para todos aquellos que lo observan, construyendo una convención episódica que va a funcionar a lo largo de la procesión del Señor de los Milagros y cuya autoridad procesal es la organización misma de las cuadrillas de cargadores.

6.2.2. participación y funcionamiento de los marcos de análisis de la participación en el tercer momento de la procesión del Señor de los Milagros.

- Indicadores de espacio:
 - Barreras y bloqueos.
 - Elementos escenográficos.

- Indicadores de actor/público:
 - Signos de pertenencia a la organización del evento.
 - Respuestas individuales y grupales.
- Indicadores de puesta en escena:
 - Acciones coordinadas por un grupo.
 - Funciones precisas y repetidas.

Es una constante en la procesión del evento que el foco de la atención sea el anda del Señor de los Milagros, aunque hayamos dirigido nuestra atención por un momento en la cuadrilla de cargadores.

La gente desarrolla respuestas y acciones concretas a lo que sucede y a la presencia misma del anda: aplaude, anima, se aproxima lo más posible, acompaña, reza o pide bendiciones, toca o trata de tocar el anda. Para acercarse a ella se necesita esfuerzo y determinación por la densidad de la gente, incluso en momentos como este que esta densidad pareciera bajar.

El anda es un centro de atención donde los roles están definidos, pero se suma los que acompañando la procesión tratan de relacionarse de alguna manera. Es un acompañamiento activo y el esfuerzo en el cumplimiento de los roles es visible: las cuadrillas de cargadores, sus cambios y relevos, la cercanía al anda que pareciera un objetivo de la multitud que la rodea, la intención de tener una relación con ella tanto en distancia como en acciones físicas.

Deseamos describir el proceso en la dificultad que nos plantea separar los elementos que funcionan unidos y en relación uno con los otros. La imagen vendría a ser la de un ente vivo que se desplaza desarrollando un movimiento una interacción entre sus miembros cuya participación unen al evento y lo va

definiendo en su desarrollo, un suceso planificado donde la participación de cada uno hace posible la realización de lo previsto, así como la aparición de lo imprevisto.

6.2.3. análisis del tercer momento.

En el momento en que el jefe de la cuadrilla de cargadores de Señor de los Milagros organiza las acciones de los cargadores utilizando una campana que hace sonar con un tañido y, cuya señal inequívoca es escuchada no solo por los cargadores mismos sino por la multitud que rodea el anda.

Entonces, se producen reacciones de parte del público que quisiéramos analizar a la luz de los conceptos que hemos elaborado hasta aquí.

Dentro del tercer momento, la acción del jefe de la cuadrilla es claramente visible. Existe una secuencia definida para la acción tanto de carga como de descarga del anda. El jefe habla con los integrantes de su equipo, organiza y da directivas, sin embargo, esta comunicación queda circunscrita al círculo del espacio que les es exclusivo. La señal de partida de comienzo y final de estas dos acciones es el sonido de la campana tocada por el jefe de cuadrilla.

Como está conformado el espacio en todas las ocasiones el centro de la atención de la procesión es el anda del Señor de los Milagros. Los cargadores (cuyo espacio exclusivo es delimitado por un cordón), las cantadoras, las sahumadoras, la banda de música, la policía que forma un círculo externo y luego el público que asiste y se acerca lo más que las circunstancias se lo permiten tienen como centro de atención el anda.

Así, la acción que se desarrolla en este centro cobra una relevancia. Cargar el anda se convierte en la acción visible central dentro de la puesta en escena.

En el marco de referencia el espacio ha sido definido y luego ocupado por la procesión. El público que observa, mira la acción de los cargadores y al anda como el punto central del evento. Así que el momento en que la acción entra de nuevo en movimiento y se produce la señal de la campana, un marco clave entra en funcionamiento como explicamos a continuación.

La campana funciona como una convención episódica que permite la aparición de un espacio en blanco. Esto quiere decir que, a una acción concreta realizada por los actores, estos han abierto un espacio para la posible intervención del público. El público en respuesta aplaude el reinicio de la acción principal: cargar el anda para seguir con la procesión.

Esto se produce con regularidad, cada vez que la campana anuncia la acción y el anda es levantada se produce la reacción y respuesta del público

La acción de aplaudir es una reacción a la acción central ejecutada por los cargadores que, al parecer, son el centro de la acción escénica. Esta nos indica que se está celebrando y reconociendo el trabajo realizado por la cuadrilla, también podría indicarnos la celebración del reinicio de la procesión. Pero lo que nos indica principalmente es que las personas allí reunidas están participando de lo que sucede.

Siguiendo con la lógica podemos asumir que la dirección de la reacción del público fue la de reconocer y celebrar con aplausos el éxito de la acción y la

continuación de la procesión, que es esencialmente llevar el anda cargada a lo largo de un recorrido ya establecido.

Esta simple acción de aplaudir y alentar de manera constante el inicio y termino de cada acción muestra una relación constante y una interacción permanente entre lo que sucede en el círculo interno del anda y, por su puesto, con el anda misma y el público.

El público acompaña las acciones durante todo el recorrido con pruebas manifiestas de presencia y con respuestas sonoras y visibles que forman parte del cortejo. La procesión está integrada con el público como parte integral de ella.

La respuesta a un suceso escénico se vuelve parte de la obra. Nos es difícil imaginarnos a la procesión sin sus acompañantes, y el impacto de la experiencia no sería lo mismo. La carga en los sentidos y la percepción serían diferentes.

La pandemia de COVID 19 nos ha entregado ejemplos de cómo espectáculos masivos antes realizados con multitudes, se realizan sin público. La diferencia entre ellas es observable ya que se muestra un espacio vacío que antes ocupaban personas y que ahora solo está desocupado y en silencio.

El desarrollo de los marcos de participación de la audiencia es referencial para nuestras actividades y hacen uso de nuestro comportamiento en nuestra vida cotidiana. Pero vertidas en una interacción teatral, como nos acota White (2013) es donde se articula la participación del público (p. 56).

Al público se le invita a participar y su interacción se muestra vital para el desarrollo del suceso teatral. A esto se llega no por imposición de lo que White

llama autoría procesal (el responsable que organiza cuando y como el público participa) sino que se llega a este marco a través de la “interacción de todos sus elementos que contribuyen al proceso como una percepción de la audiencia participante” (White, 2013, p. 56).

Las respuestas del público y su inclusión dentro del flujo de acciones y reacciones que se construyen tienen un abanico de posibilidades cuyo origen es diverso, producto de todas las influencias que cada persona de manera individual y grupal puedan tener. A esto se suma el hecho que los eventos que estudiamos son públicos y estamos frente al hecho de estar ante la mirada de los otros.

Esto quiere decir que los aspectos que le dan importancia y relevancia a los objetos que encuentran en un evento también los pone cada persona entrega de acuerdo con su experiencia y necesidades.

Finalmente, para resumir, hemos observado a través de los indicadores señalados cómo los factores constitutivos de la procesión evidencian lo que se denomina un marco clave: una estructura de referencia para que las personas presentes tengan la oportunidad de desarrollar respuestas frente a las acciones o a lo que sucede.

Hemos observado que esta relación la que constituye y construye el evento junto con todos los demás agentes que la conforman.

Al tomar la oportunidad de respuesta dentro del marco clave, las personas han tomado la autoría procesal y la han ejecutado, creando la relación en una determinada dirección (de acuerdo a sus respuestas e interacciones) y

produciendo el evento en una unidad en donde público y actor mantienen un flujo más fluido convirtiéndose, los dos, en uno solo a través del evento mismo.



Conclusiones

La procesión del Señor de los Milagros así observada nos muestra que la participación, es decir, la relación que se crea entre público y actor se desarrolla bajo condiciones observables, como son la aparición de marcos de referencia que permiten las respuestas de dicho público y que forman parte de la experiencia misma: el convivio.

Esta experiencia guarda relación con la profundidad en que dicha participación se desarrolla. Como hemos observado, en la procesión del Señor de los Milagros existe una confluencia de elementos que construyen estructuras reconocibles y como si de una experiencia teatral se tratase, vehiculan el rol de público para hacerlo activo. No es, evidentemente, la intención de este trabajo probar que la procesión es un hecho teatral, sino que analizarlo bajo la perspectiva escénica, nos puede dar algunos indicativos de como este tipo de participación se puede crear.

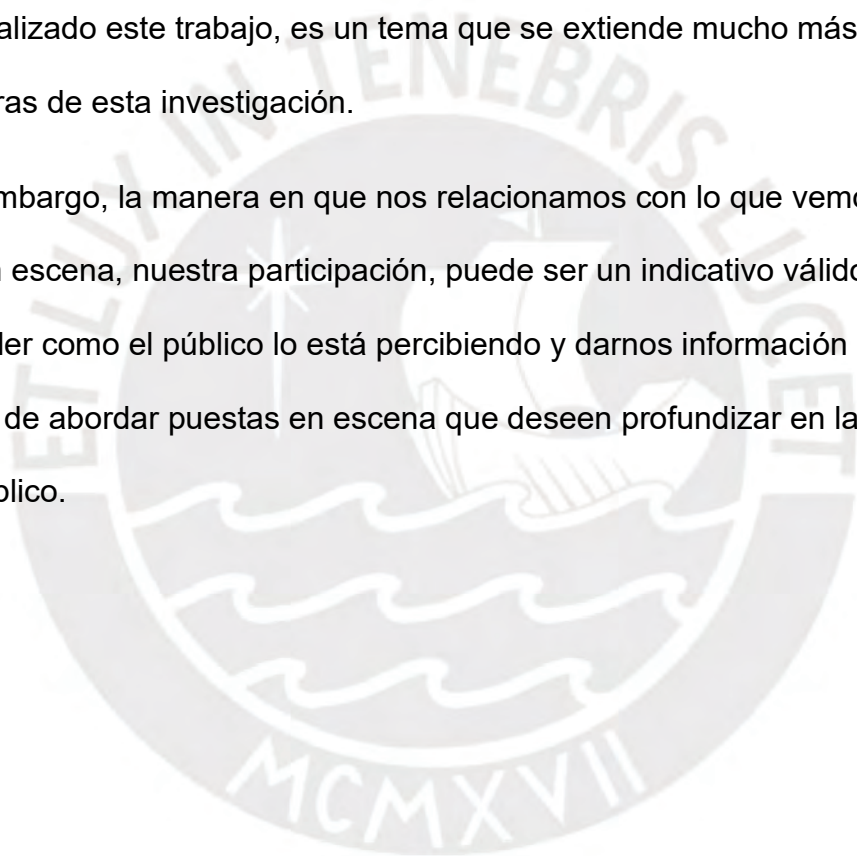
Dentro de estas estructuras observamos que la noción de autoría procesal es un concepto que es útil desde el punto de vista de la creación de marcos de participación que pueden dar pie a un desarrollo de la participación del público que a su vez busquen generar experiencias con la intensidad que manifiesta la procesión del Señor de los Milagros.

Vivimos una época en que la reacción al evento se ha vuelto un espectáculo en sí mismo. El público comienza a no estar suscrito a un rol pasivo, aquel que el teatro de la cuarta pared le adjudicaba y tanto experiencias y convivios con una notoria participación de los espectadores se desarrollan con más prolijidad.

Al definir los conceptos teatrales para ser usado como un prisma de observación hemos encontrado que estos nos pueden ayudar a entender como el teatro funciona fuera del teatro. Y esperamos que los hallazgos que hemos realizado puedan ser parte de la construcción de la experiencia teatral y le den a los teatristas una herramienta más frente al acto de creación.

La intensidad de la experiencia es algo difícil de medir en un estudio académico. Pero, aunque este tema está en el núcleo del interés de los que hemos realizado este trabajo, es un tema que se extiende mucho más allá de las fronteras de esta investigación.

Sin embargo, la manera en que nos relacionamos con lo que vemos en una puesta en escena, nuestra participación, puede ser un indicativo válido para comprender como el público lo está percibiendo y darnos información al momento de abordar puestas en escena que deseen profundizar en la relación con el público.



Referencias

- Banchero, R. (1972). *Lima y el mural de Pachacamilla. Historia del Señor de los Milagros de Nazarenas, del monasterio y la hermandad*. Aldo Raúl Arias Montesinos.
- Benito, J. (2005). Historia del Señor de los Milagros de las Nazarenas. En Gian Corrado, (Coord), *El rostro de un pueblo. Estudios sobre el Señor de los Milagros* (133-257). Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Boal, A. (1989). *Teatro del oprimido 1: teoría y práctica* (4a ed). Patria.
- Bofil, J. (2014). Bomba, danza, calipso y merengue: creación del espacio social en las fiestas de Santiago Apóstol de Loíza. *Latin American Music Review*, 35 (1), 115-138.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Ediciones Península.
- Canepa, G. (2001). *Identidades Representadas, performance, experiencia y memoria en los andes*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- El Comercio (18 de octubre de 2019). Señor de los Milagros EN VIVO: conoce su recorrido de este viernes 18 de octubre. *Mag.El Comercio*. <https://bit.ly/308Gb2m>
- Fischer-Lichte, E. (2009). *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. A. Francke.
- Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (2014). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. J. B. Metzler.

- Fischer-Lichte, E., Cornago, O., González, M., & Martínez, P. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores.
- Hidalgo, P. (2019). El mes morado. En Municipalidad Metropolitana de Lima, (Ed.), *Señor de los Milagros. Guarda y custodia desta ciudad*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- La República (1 de noviembre de 2019). Señor de los Milagros: guía de todas las calles cerradas por el último recorrido procesional [rutas y mapas]. *La República* [edición digital]. <https://bit.ly/3usOj94>
- MacConachie, B. (2008) *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Palgrave.
- Merriam, S. (2009). *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation* (3rd ed). Jossey-Bass.
- Mujica, R. (2016). El Cristo imborrable y las Nazarenas: arte sagrado y espiritualidad femenina en la Lima virreinal. En Banco de Crédito del Perú, (Ed.), *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad* (1-51). Banco de Crédito del Perú.
- Pastor, A. (2015). *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del "Santiago" de Yuyachkani*. (Tesis de licenciatura). Recuperada de repositorio tesis digitales Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Periodismo en línea Perú (5 de octubre del 2019). *Procesión del Señor de los Milagros en vivo: Recorrido procesional 2019* [video]. <https://bit.ly/3tkzAKZ>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Roca, F. (2016). Antropología de un movimiento popular y ritual. En Banco de Crédito del Perú, (Ed.), *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad* (103-115). Banco de Crédito del Perú.
- Rubio, M. (2006). *El cuerpo ausente*. Yuyachkani.
- Soria, M. (2014). *Crónicas procesionales: religiosidad católica popular, siglo XIX*. Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Tito, C. (2013). *Performance e identidad en la fiesta “carnavalesca” de la Virgen de la Candelaria en Puno: la puesta en escena de dos mundos que entran en tensión*. (Tesis de maestría). Recuperada de repositorio tesis digitales Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Ulfe, M. (2004). *Danzando en Ayacucho. Música y ritual del rincón de los muertos*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vilcapoma, D. (2019) *Yo soy el Cristo Cholo del Perú. Performance y religiosidad en la experiencia del Vía Crucis de Mario Valencia en la Semana Santa limeña*. (Tesis de maestría). Recuperada de repositorio tesis digitales Pontificia Universidad Católica del Perú.

White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*.
Palgrave MacMillan.

Wuffarden, L. (2016a). El mural y su estela iconográfica. En Banco de Crédito del Perú, (Ed.), *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad* (171-191). Banco de Crédito del Perú.

Wuffarden, L. (2016b). La fiesta del Señor de los Milagros en el arte. En Banco de Crédito del Perú, (Ed.), *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad* (245-255). Banco de Crédito del Perú.

