

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Mujeres invisibles en escena: La representación de la mujer amazónica a través de la ficción teatral en la obra *Savía* de Luis Alberto León y Chela De Ferrari del Teatro La Plaza

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Estudios
Culturales que presenta:

Mirtha Alejandra Vieira Aliaga

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda

Lima, 2022

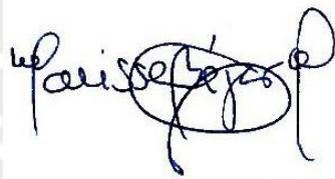
Informe de Similitud

Yo, Marissa Violeta Bejar Miranda, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada “Mujeres invisibles en escena: La representación de la mujer amazónica a través de la ficción teatral en la obra *Savia* de Luis Alberto León y Chela De Ferrari del Teatro La Plaza”, de la autora Mirtha Alejandra Vieira Aliaga, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 2%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17/02/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 3 de marzo del 2023

Apellidos y nombres de la asesora: <u>Bejar Miranda, Marissa Violeta</u>	
DNI: 07207206	Firma 
ORCID: 0000-0001-8265-4523	

RESUMEN

Esta tesis parte de un cuestionamiento sobre las implicancias de representar “la otredad” en el teatro limeño, particularmente cuando se trata de grupos humanos subalternos que suelen estar invisibilizados y cuyas representaciones con mayor alcance tienden a ser generadas por miembros ajenos a su comunidad. En ese sentido, este trabajo busca analizar cómo se realiza la representación de la mujer amazónica en la obra *Savía* del Teatro La Plaza. Considero que es parte de nuestra responsabilidad como artistas procurar poner en escena temas que requieran ser pensados por nuestra sociedad. Sin embargo, se debe tener una conciencia particular al hablar sobre algún grupo humano al que no pertenecemos. Para lograr este análisis, en esta investigación se han descrito diferentes representaciones de la mujer amazónica que aparecen en la obra y reconocido los elementos a través de los cuales se compone dicha representación. Asimismo, se han identificado las problemáticas que se dan en dichas representaciones desde la perspectiva de los estudios poscoloniales y la teoría de la subalternidad, para finalmente examinar la forma en la que se construye en escena empatía entre la historia contada y el público, para lograr conectar con y visibilizar a las mujeres amazónicas. La metodología se centra en el análisis del texto dramático de la obra y de la grabación de la puesta en escena. Esta investigación nos brinda alcances sobre las complejidades de la representación de comunidades subalternas, pues inclusive cuando se tratan de evidenciar los discursos racistas y colonialistas, la obra puede hacer uso de estereotipos pertenecientes a dichos discursos, pues son parte del imaginario de sus creadores.

Palabras clave: representación, teatro contemporáneo, subalternidad, mujeres amazónicas, visibilización.

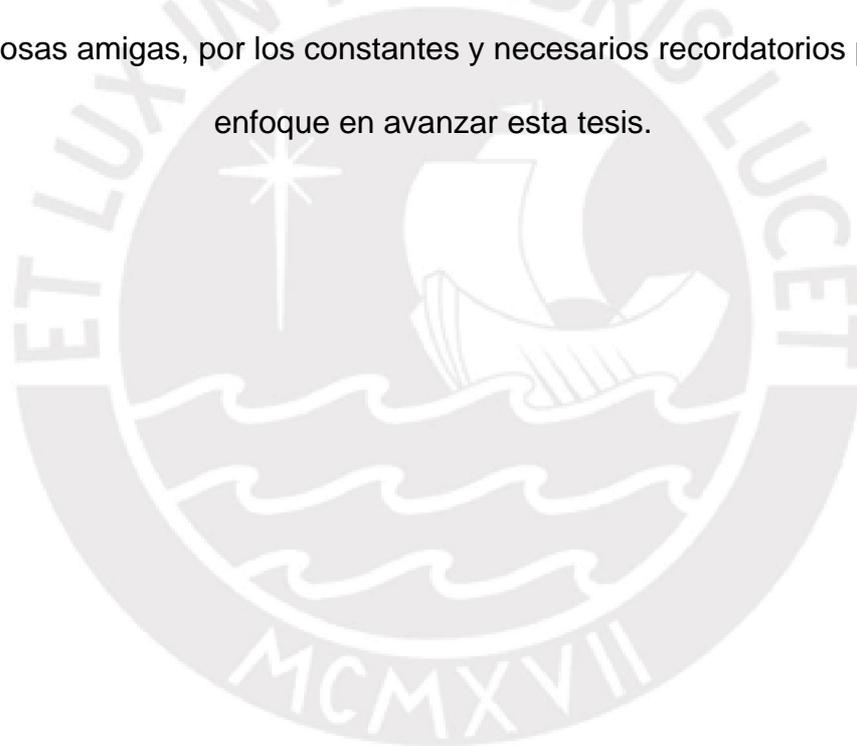
ABSTRACT

This thesis is based on a questioning about the implications of how "otherness" is represented in the theater of Lima, particularly when it comes to subaltern human groups that are usually invisible and whose representations with a greater reach tend to be built by members outside their community. This research intends to analyze how the representation of Amazonian women is portrayed in the play *Savia* of Teatro La Plaza. I believe that it is part of our responsibility as artists to show on stage issues that need to be addressed by our society. However, we must be specially aware of how we portray human groups that we don't belong to. To achieve this analysis, the different representations of Amazonian women that appear in the piece have been described and the elements that compose those representations have been recognized in this research. In addition, the problems that stem from these representations have been identified from the perspective of postcolonial studies and the subaltern theory, to finally examine the way in which empathy is built on stage between the story and the audience, in order to sympathize with Amazonian women and give them visibility. The methodology focuses on the analysis of the dramatic text of the play and the recording of the performance. This research gives us notions about the complexities of the representation of subaltern communities, because even when it comes to highlighting racist and colonialist discourses, the play may use stereotypes associated with those discourses, since they belong to their creators' social imaginary.

Keywords: representation, contemporary theater, subalternity, Amazonian women, visibility.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi mamá y papá, a quienes les debo todo lo que soy y la mirada crítica que siempre me han incentivado a tener respecto a la realidad; a mi hermano, a quien tengo la suerte de tener como mi compañero inseparable y por ende, ha estado ahí durante todo el proceso de escritura de la tesis; a mi asesora, quien ha sido una gran guía y apoyo en todo sentido durante este proceso; al equipo del Departamento de Artes Escénicas, del cual soy parte, por su comprensión y disposición a brindarme apoyo para que la tesis se realice en el tiempo preciso; y a mis maravillosas amigas, por los constantes y necesarios recordatorios para que me enfoque en avanzar esta tesis.



ÍNDICE GENERAL

Resumen	1
Abstract	2
Agradecimientos.....	3
Introducción.....	7
Un encuentro entre las AAEE y los EECC	15
CAPÍTULO 1 - La Mujer y La Niña: la salvaje violenta y la buena salvaje.....	23
CAPÍTULO 2 - María Josefa: el objeto sexual.....	45
CAPÍTULO 3 - Rosa: la mujer amazónica “real”	73
3.1 Las madres	74
3.2 La mujer real.....	84
Conclusiones.....	96
Bibliografía	100

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Teatro La Plaza. (2017). Las tres mujeres observando a Don Jesús en su primer encuentro. [Fotografía]. https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/a.10151758525745563/10154738222090563)	23
Figura 2: TV Perú. (2017). María Josefa siendo expuesta por Don Jesús en la escena 12. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra <i>Savia</i>	30
Figura 3: Teatro La Plaza. (2017). La Niña escuchando a Don Jesús [Fotografía]. https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/)	34
Figura 4: TV Perú. (2017). La Mujer al final de la escena 12. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra <i>Savia</i> .	38
Figura 5: TV Perú. (2017). La Niña en contacto con juguetes en escena. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra <i>Savia</i>	40
Figura 6: Teatro La Plaza. (2017). <i>Savia</i> . [Afiche]. https://www.facebook.com/teatrolaplaza1/posts/10154565478110563/	46
Figura 7: Teatro La Plaza. (2017). Las tres mujeres. [Fotografía]. https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/)	49
Figura 8: TV Perú. (2017). María Josefa bailando con Don Jesús en la escena 11. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra <i>Savia</i> .	51
Figura 9: TV Perú. (2017). María Josefa invitando a Don Jesús en la escena 11. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra <i>Savia</i> .	57
Figura 10: Teatro La Plaza. (2017). Don Jesús abusando a María Josefa [Fotografía]. https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/) para la difusión de la obra	58
Figura 11: TV Perú. (2017). María Josefa siendo expuesta como avance científico en la escena 12. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra <i>Savia</i> .	61

Figura 12: TV Perú. (2017). María Josefa observando la máscara previo a las escenas 11, 12 y 13. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra *Savía*.64

Figura 13: TV Perú. (2017). La niña liberándose del tul que le recubre el rostro. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra *Savía*.....66

Figura 14: TV Perú. (2017). Detalle de la máscara. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra *Savía*67

Figura 15: Teatro La Plaza. (2017). Las tres mujeres al final de la obra frente a la proyección [Fotografía]. Archivo del Teatro La Plaza 201770

Figura 16: Teatro La Plaza. (2017). Don Jesús abrazando a la madre. [Fotografía]. <https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/10154713357570563>.)75

Figura 17: Teatro La Plaza. (2017). Don Jesús recibiendo atención de la madre. [Fotografía]. <https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/10154803620875563>.)77

Figura 18: Teatro La Plaza. (2018). Ingreso de la madre biológica sobre un caballo blanco. [Fotografía]. Archivo del Teatro La Plaza.78

Figura 19: TV Perú. (2017). Don Jesús inclinándose por su madre de leche. [Captura de pantalla]. Videograbación de la obra *Savía*.....80

Figura 20: Teatro La Plaza. (2017). Rostros de las actrices que encarnan a Rosa. [Fotografías]. <https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/10154745057255563>.)85

Figura 21: Espacio inicial previo al inicio de la obra. [Fotografía]. Archivo personal.....87

Figura 22: Teatro La Plaza. (2017). Elenco de la obra. [Fotografías]. <https://web.facebook.com/teatrolaplaza1/photos/a.10154734344935563/10154734344>.)92

INTRODUCCIÓN

Hasta hace algún tiempo, pensaba muy poco en la Amazonía, menos aún en las comunidades que la habitan. Quizás lo más honesto sería decir que, realmente no pensaba en ellas, ni en sus históricas problemáticas y necesidades. No era por una cuestión personal, sino más bien porque vivimos en un país bastante centralizado, por lo cual, quienes vivimos en la capital tendemos a no ver más allá de lo que nos circunda. La producción y consumo cultural de quienes nos dedicamos profesionalmente a las artes escénicas en Lima, también refleja dicha realidad, gran parte de los productos culturales que producimos nos muestran realidades ciudadinas o extranjeras y en caso no sea así, lo más común es encontrar creaciones acerca de la sierra del Perú. Nuestra selva está lejos, no solo físicamente, sino también en nuestro imaginario como artistas del circuito hegemónico.

Frente al escenario descrito anteriormente, resulta interesante que una obra actual sobre un hecho que demuestra el histórico abuso a nuestras comunidades amazónicas, se haya presentado en uno de los teatros más populares entre los sectores limeños más pudientes. Esto es particular, pues este grupo que tiene el poder adquisitivo y el interés de invertirlo en actividades de ocio y disfrute, llega al teatro y de pronto toma conocimiento sobre una situación que los podría llevar cuestionar su lugar en la historia. Asimismo, la obra en cuestión tiene como protagonistas a tres mujeres amazónicas. Si las comunidades amazónicas están bastante invisibilizadas en nuestro país, más aún lo están las mujeres de dichas comunidades, pues históricamente las mujeres se encuentran en una posición de menor agencia en la sociedad en la que se desarrollan.

De acuerdo con Brenny Mendoza, la colonialidad del poder “afectó de manera particular a las mujeres, pues en los procesos de colonización ellas no solo fueron racializadas, sino que también fueron reinventadas como mujeres de acuerdo a los códigos y principios discriminatorios de occidente” (2007, p.23). Es decir, las mujeres que vivían en sociedades como las amazónicas donde las relaciones de género eran más complementarias que en occidente (Belaunde, 2005, p.28-29), se vieron subordinadas no solo por los colonizadores, sino también por los hombres colonizados miembros de sus mismas comunidades. La subordinación por género fue como un “precio” que transaron los hombres colonizados con los colonizadores, para conservar cierto poder dentro de sus sociedades (Mendoza, 2007, p.23).

Así las mujeres de las diversas comunidades nativas quedaron en el último eslabón de la cadena del poder. Esta “inferioridad” fue remarcada a través de la violencia sobre los cuerpos femeninos. Entonces, en los cimientos de nuestra sociedad contemporánea está la afirmación del poder patriarcal sobre el cuerpo de la mujer indígena, ya que durante la conquista se da:

Una apropiación sexual de las mujeres del grupo derrotado como afirmación de superioridad del vencedor. Es por esto que, en América Latina la violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres negras e indígenas y la mezcla resultante es el origen de todas las construcciones de nuestra identidad nacional (Carneiro, 2017, p.1).

Es así como, las mujeres indígenas que se encontraban (y aún se encuentran) en uno de los últimos eslabones de la cadena de poder en la sociedad, tenían (y aún tienen) agencia reducida para alzar su propia voz y presentar sus propias problemáticas en la agenda pública, así como para difundir sus propias representaciones. Es por ello que, siempre que en nuestro contexto encontramos representaciones de mujeres indígenas, éstas suelen estar realizadas por un tercero, y esta obra no es la excepción.

La obra *Savía*, escrita por Luis Alberto León y dirigida por Chela de Ferrari fue estrenada a fines del año 2017 en el Teatro La Plaza. La obra cuenta la historia de tres mujeres amazónicas Muruy que llegan a la habitación del ya agonizante Don Jesús, quien, aseguran, tiene sus cabezas. A lo largo de la obra, que es toda la agonía de este hombre, ellas intentan hacerlo consumir un preparado de hierbas para purgarlo, poder recuperar sus cabezas y lograr descansar en paz. Sin embargo, él se niega a ingerir alimento o bebida alguna y al parecer está convencido de que alguien intenta hacerle daño, por eso, ellas deciden meterse dentro de sus recuerdos felices para que él beba la purga en contextos de celebración. Es así como se revela la historia del pasado de Don Jesús, quién en su juventud fue un exitoso cauchero en Loreto, culpable de la explotación de la tierra y del abuso a miles de personas de las comunidades amazónicas.

Como artista escénica siempre me he cuestionado sobre el derecho, y al mismo tiempo, el deber que tenemos de hablar en nuestras creaciones de realidades ajenas a la nuestra. Por un lado, es lógico que toquemos temas que conocemos, experiencias que hemos vivido directamente o cercanas a nuestro entorno. Por otro lado, considero valioso que aprovechemos nuestro esfuerzo creativo para poner en escena temas que consideramos necesitan mayor visibilidad, pues involucran alguna problemática que perjudica a parte de nuestra comunidad, en especial aquellas que se encuentran en condición de vulnerabilidad. Por el contrario, creo que es importante que evitemos quedarnos en lo cercano y conocido, pues en su mayoría, quienes nos podemos dedicar al arte pertenecemos a un grupo con ciertos privilegios que nos permiten ejercer una ocupación que no suele tener a la rentabilidad como objetivo central. Por ende, si solo creamos a partir de nuestras experiencias, terminaríamos siempre

hablando de las problemáticas de un grupo que ya tiene suficiente agencia y visibilidad, por lo menos en comparación con otros.

Sin embargo, hablar del “otro” es un tema bastante complejo, pues nos hace surgir la pregunta sobre quién soy yo para hacerme de esa voz que no es la mía. En esa línea, creo que es relevante analizar una pieza de este tipo para poder discutir cómo se realiza la representación escénica de sujetos subalternos. Considero que, si bien es importante realizar obras que pongan sobre la mesa problemáticas que afectan a grupos humanos en situación de vulnerabilidad, es necesario conocer y problematizar las implicancias de representar a un sujeto ajeno a mi realidad y cuyo imaginario podría ser completamente desconocido para mí.

De acuerdo con Chakravorti Spivak el sujeto subalterno¹ no puede hablar de una manera en que realmente nos interpele, pues carece de una posición desde la cual pueda construir su propia representación o responder a las construcciones externas que se hacen sobre su persona (1998, p.15). Esto no quiere decir que los sujetos en condición de subalternidad, no tengan agencia alguna o que no generen en sus contextos sus propias representaciones, sino que la subordinación que sufren por parte de los grupos hegemónicos no permite que estas propias representaciones tengan alcance fuera de sus contextos. Aplicándolo al caso de la obra, la voz de las mujeres amazónicas no llega a nosotros, las y los artistas limeños de clase media y alta, como para poder conocer su propia representación o como para que puedan responder a lo que decimos de ellas o sobre su contexto. Por supuesto que ellas pueden comunicarse como cualquier otro ser humano, pero no tienen acceso a una plataforma donde logren

¹ La subalternidad es un concepto e instrumento analítico para nombrar la condición de marginalización y/o explotación producidas por la hegemonía de una sociedad. Este concepto tiene un origen marxista, que es luego esbozado por Gramsci y finalmente es teorizado por un grupo de historiadores hindúes formados en Reino Unido, encabezados por Ranajit Guha, quienes fundan la Escuela de Estudios Subalternos con el objetivo de revelar las voces negadas por la cultura colonial (Modonesi, 2012).

difundir sus mensajes con un verdadero impacto. Aunque lo lograsen, esta voz no podría ser comprendida al tratarse de mujeres que no hablan español e incluso si lo fuese, carecería de “autoridad”, ya que sería muy probable que no tengan estudios o una profesión, entre otros criterios que en el mundo occidental consideramos validan a una persona como una fuente confiable o incluso digna de ser escuchada. Es por esto que, van a estar sujetas a lo que diga alguien más, a pesar de que quien vive en esa realidad es por lógica la persona más idónea para hablarnos del tema.

Además, según Spivak, y como lo hemos mencionado líneas arriba, ellas serían incluso doblemente subalternas por el hecho de ser mujeres además de indígenas (1998, p.22), pues dentro de su propia comunidad es muy probable que tenga menos agencia que los hombres. Es de conocimiento que, pese a algunas variaciones, en la gran mayoría de culturas las mujeres se encuentran subordinadas a los hombres, ya que se les asigna el rol doméstico, relacionado a su función reproductiva, lo cual tiene menos prestigio que las actividades asociadas con el espacio público (Rosaldo, 1979, pp.1-7).

Entonces, si de por sí conocemos poco de las comunidades nativas amazónicas, tendremos aún menos información particularmente de las mujeres amazónicas. En esa línea, Belaunde, antropóloga especializada en estudio de pueblos amazónicos, resalta la falta de estudios que tengan como sujeto central de la etnografía a las mujeres y sustenta esta carencia en lo complejo que resulta trabajar con mujeres en la Amazonía, pues a menudo ellas solo se comunican en su propia lengua y son bastante más discretas, especialmente si se trata de relacionarse con un antropólogo varón (2005, p.26).

Dicho todo lo anterior, *Savía* es una pieza teatral sobre la Amazonía, pero que no se ha trabajado con mujeres miembros de una comunidad amazónica en base a sus

propias vivencias, recuerdos o pensamientos. Además, ha sido realizada en uno de los teatros más conocidos de Miraflores, un distrito de clase media alta; ha sido escrita y dirigida por profesionales limeños visiblemente blancos, y ha sido interpretada también por actrices y actores mayoritariamente limeños. Es decir, se trata de una obra que nos habla de personajes y un conflicto que tuvo lugar en la Amazonía, pero a través de una ficción creada e interpretada por terceros ajenos a esa realidad.

Es importante recalcar que, con lo mencionado anteriormente, no quiero decir que las y los artistas escénicos solo debamos hacer teatro sobre las realidades que nos son propias o cercanas, sino que, quiero preguntarme y problematizar, ya que es una pregunta constante desde mi propia experiencia como dramaturga y directora, sobre lo que sucede en el proceso de representación. Considero valioso, con una respectiva y respetuosa investigación, llevar a escena situaciones y contextos ajenos para visibilizarlos e interpelar al público con el objetivo de poner en sus mentes realidades sobre las que piensan muy poco o nada, generar algún tipo de conciencia, que, además, alimentada por la sensibilidad a la que apela el teatro, pueda generar algún tipo de reflexión.

En esa línea, considero apropiado comentar que fue similar la intención de Luis Alberto León, dramaturgo de la pieza, al escribir *Savía*. Al ser consultado en una entrevista sobre la motivación de esa pieza comenta que “es una necesidad personal, un tributo por haberlos olvidado en un periodo de nuestra historia. Una especie de reconciliación. Chela decía que hacer obras de teatro de esta naturaleza te ayuda a saldar deudas” (López-Cubas, 2017).

Como se puede ver, por el uso de algunos términos empleados como “género”, “subalternidad” u “otro” esta tesis nace como parte de una investigación para obtener el grado de magíster en Estudios Culturales. Esta corriente de estudios, le ha permitido

a mi “yo artista” nombrar y profundizar sobre determinadas problemáticas que siempre me han llamado la atención como la desigualdad de género, el racismo, clasismo, el colonialismo, entre otros. De por sí, creo en un arte escénico que ponga sobre la mesa pedazos de realidad donde se presenten, y, por ende, se proponga la sensibilización y crítica sobre dichas problemáticas en nuestro contexto.

Al ser en primer lugar una artista escénica, he incorporado autoras y autores quienes proponen análisis de puestas en escena y de la creación en sí desde una perspectiva de las artes escénicas. Asimismo, ellas y ellos ponen en valor la naturaleza de lo escénico que trabaja con subjetividades, emociones y sensaciones. Es así como, en este trabajo, para analizar la representación de estos personajes subalternos en la obra, intentaré hacer dialogar ambas perspectivas: las artes escénicas y los estudios culturales.

La metodología empleada implica el análisis del texto y análisis de la puesta en escena, a la cual he podido acceder a través de una videograbación de la misma. Es importante mencionar que, he seleccionado cinco escenas en las cuales las mujeres amazónicas tienen un rol central. Estas son: toda la tercera escena donde las mujeres llegan a la habitación de Don Jesús y parte la acción dramática de la obra, la sexta escena donde la Mujer y María Josefa interactúan con Don Jesús y las escenas once, doce y trece, que son los tres episodios del pasado que las mujeres representan para que Don Jesús beba la purga en contextos de celebración. Como hemos mencionado anteriormente, el análisis se realizará con conceptos sobre los procesos creativos en las artes escénicas entrelazados con los estudios culturales. A través de ello, espero poder responder a la pregunta de investigación: ¿Cómo se representa a la mujer amazónica en la obra *Savía* del Teatro La Plaza?

Sostengo que en esta obra teatral se crean voces para las mujeres amazónicas de acuerdo con aquello que las y los artistas creadores consideran que podría ser la voz de estos personajes subalternos, las cuales están inevitablemente influenciadas por las perspectivas colonialistas bajo las cuales se rige el mundo occidental al cual pertenecen el autor, la directora de la obra y todo el equipo. En ese sentido, la voz del personaje de la Mujer recrea el discurso del indígena bárbaro y violento; la Niña, por el contrario, es vulnerable y dócil o una buena salvaje y María Josefa, es propuesta en muchos episodios como un objeto sexual.

Considero que la creación de estas voces en la obra, si bien podría brindar algunos alcances al público sobre la realidad a la que alude o tener la intención de denunciar algunos discursos, también podría tener el efecto contrario al esperado. Esto podría pasar en caso aquello que se termine por comunicar reproduzca estereotipos sin cuestionarlos, dado que el equipo creador no reconozca por completo el alcance de sus propios sesgos y, por ende, en algunos aspectos se escape la mirada crítica sobre sus propios puntos de vista.

Asimismo, sostengo que sucede algo muy interesante con Rosa, una cuarta mujer amazónica, que es la madre de leche del cauchero, quien es interpretada en escena por una actriz que pretende ser una mujer amazónica real. A diferencia de María Josefa, la Mujer y la Niña, ella tiene una apariencia bastante más cercana al fenotipo de una mujer amazónica y habla en lengua Muruy, la cual es la lengua nativa de la comunidad de la que se habla en la obra. Si bien su aparición por momentos colinda con la exotización, entiendo que con su intervención se pretende poner frente al público a una mujer amazónica real, lo cual tiene una serie de implicancias en la visibilización de la ficción teatral y al mismo tiempo, podría ser una estrategia para otorgarle verdad a la puesta en escena en su conjunto, lo cual podría cargar una serie

de complejidades que desarrollaremos a profundidad en el último capítulo de este trabajo.

A continuación, comenzaremos este trabajo con una breve reflexión sobre el punto de encuentro que propongo entre las Artes Escénicas y los Estudios Culturales. Luego de ello, encontraremos los capítulos de análisis, a partir de las escenas que hemos seleccionado. Sin embargo, el análisis está organizado alrededor de los personajes de cada una de las mujeres amazónicas: Capítulo 1: La Mujer y La Niña: la salvaje violenta y la buena salvaje, Capítulo 2: María Josefa: el objeto sexual, y Capítulo 3: Rosa: la mujer amazónica “real”.

Un encuentro entre las Artes Escénicas y los Estudios Culturales

Al ingresar a la maestría en Estudios Culturales, sentí que ponerme los “lentes” de dicha interdisciplina me daba muchas herramientas para pensar y analizar la realidad que me rodea, para luego, con esa mirada crítica poder trabajar artísticamente en escena. Sin embargo, mis ojos detrás de dichos “lentes” son de artista escénica, por lo que, en esta investigación, donde analizaré el contenido de la obra desde una perspectiva de la teoría poscolonial, los estudios subalternos y de género; partiré de un análisis escénico del montaje para intentar capturar aquello que está más allá de los discursos más tangibles.

Es importante resaltar que *Savía* al ser una pieza teatral, es una creación escénica la cual excede a los discursos textuales y académicos. Esta tiene diversos lenguajes inmersos en sí misma. Estas formulaciones, a través de los diferentes mecanismos que emplea en particular cada puesta en escena, configuran un solo lenguaje complejo, diverso, cargado de sentido y disparador de emociones en el público. Al respecto, Knowles menciona la relevancia de la intertextualidad en el

análisis escénico dónde diversos elementos discursivos, cada uno codificado de forma distinta, se cruzan (2014, p.194). Es decir, cada elemento de una pieza teatral no está aislado y está más bien entrecruzado con muchos otros, afecta y es afectado por los otros elementos de la obra, lo cual se debe de considerar en el análisis.

En esa línea, resulta muy útil el punto de vista de Erika Fischer-Lichte, quien afirma que el teatro adapta diversos sistemas de signos usados en la realidad cotidiana y los reconfigura en formas imaginativas (1999, pp.7-10). Una puesta en escena se trata entonces, de una red de sistemas de signos, que dialogan entre sí, entregándonos finalmente una creación, que logramos comprender pues los sistemas de signos empleados provienen de la cultura que nos rodea. Considero que allí reside gran parte de la potencia y la relevancia del teatro, las y los espectadores podemos aproximarnos fácilmente a las experiencias humanas que nos presenta la puesta en escena, sin mayor requisito para poder comprender que haber vivido en el contexto que nos circunda.

Asimismo, debemos tener en cuenta que el teatro es producción literaria y performance a la vez. Dicha esencia lo hace paradójico, pues es eterno en tanto se puede reproducir indefinidamente y en ese camino siempre renovarse; al mismo tiempo, es del instante, porque nunca se reproduce igual (Ubersfeld, 1999). Es decir, es una red de sistemas de signos que está viva, pues al partir del cuerpo, se transforma en cada representación y al mismo tiempo puede ser reproducida indefinidamente de distintas formas en diversidad de montajes, sin que ello implique que se requieran conocimientos previos para lograr la comprensión de cada una de estas posibles versiones.

Por otro lado, en el teatro el reconocimiento de los signos como signos es inevitable, pues las personas aceptan que lo que están viendo no es parte de la realidad

(Carlson, 1990). Es decir, las personas saben que están viendo una ficción en el escenario y no un fragmento o reflejo de un evento real. Si bien lo que se representa en escena, puede estar basado en algo real, o hacer referencia a algún hecho histórico, como es el caso de *Savía*, las y los espectadores saben que son actores representando tal o cual situación y que no se trata de la situación en sí misma. Además, se reconoce la posibilidad de que en un proceso de representación se hagan cambios y añadiduras a los sucesos sobre los que se hace referencia. En esa línea, hay algunos recursos en esta puesta en escena que refuerzan que se trata de una ficción, como el uso de proyecciones con fotos de los hechos reales a los que se hace referencia y la inclusión de un personaje aparentemente “real”, que contrasta con todos los demás. Sobre esto hablaremos en detalle más adelante, particularmente por la pretensión de realidad que propone.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, de acuerdo con Beverley, las representaciones que se encuentran vigentes en el mundo son producto de las estructuras de poder existentes y al mismo tiempo, aseguran y refuerzan dichas estructuras. Estas son representaciones hegemónicas, creadas por aquellos que consideramos tienen la “autoridad cognitiva” de representar el mundo de determinada manera (2004, p.23). Esto nos lleva también a preguntarnos por la responsabilidad de las y los creadores de una puesta en escena, los grupos de poder a los que pertenecen, los intereses de los mismos, su lugar en las estructuras de poder vigentes de nuestro contexto, así como la capacidad que tienen para tomar distancia de las mismas.

En esa línea, Beverley y Spivak mencionan que, es el mismo saber académico el que produce la subalternidad, pues legitima determinada manera de ver el mundo. En ese mismo sentido, Fairclough habla de la relevancia del discurso, en tanto este trae consigo formas hegemónicas y naturalizadas de pensar de una sociedad, se trata

de un instrumento mediante el cual se producen, reproducen y se transforman relaciones de poder (1992). En este caso particular, el discurso de *Savía* está condicionado por su contexto y el de sus creadores, pero también puede apuntar a transformarlo incidiendo sobre el punto de vista del espectador, y es precisamente ello lo que quisiera explorar. Al fin y al cabo, el discurso nos determina, pero también tenemos cierto espacio para la resistencia (Burr, 2003, p.124).

Si bien todo el tiempo estamos representando a través del discurso, considero que la representación escénica, es una posibilidad bastante particular, pues pone frente a un interlocutor, una representación viva y tangible. Son cuerpos los que encarnan los diversos discursos que presentan, en el caso de esta obra, la historia de las estas mujeres amazónicas. Nos dice Jose Antonio Sánchez que en el arte performativo es el cuerpo el lugar donde ocurre la fabricación de imágenes, lo cual genera que la representación en sí misma se convierta en un camino de verdad (2016, p.235). Es decir, dado que son los cuerpos los que crean las imágenes que componen los discursos, los discursos se vuelven en cierto sentido parte de la realidad. Esta posibilidad es poderosa como herramienta de visibilización, pero al mismo tiempo peligrosa, pues hace “real” una representación que, como hemos mencionado, reproduce las estructuras vigentes de poder. Asimismo, también permite la posibilidad opuesta, pues puede hacer “real” una representación que resista el orden vigente.

De acuerdo con la directora de teatro Anne Bogart, las historias son una forma en la que, como seres humanos, tratamos de tomar el control sobre la realidad que nos rodea. Ella afirma que es por ello que tenemos una tendencia por contar y componer nuestras propias historias, pues en ese camino escogemos cómo narramos los eventos y evitamos en esas narrativas ser sujetos a los que algo simplemente les sucede, es

decir, la pérdida del poder. No obstante, esto implica asumir una gran responsabilidad (2014, p.3).

Entonces, al momento de contar una historia en el teatro, se están haciendo una serie de elecciones sobre qué contar y cómo contarlo. En esa línea, considero que la agencia está, principalmente, en quienes están contando la historia, pues ellas o ellos han decidido qué contar y cómo hacerlo. Son estas personas quienes se comprometen con que la obra reproduzca el orden vigente o se resista al mismo.

Asimismo, de acuerdo con Bogart, a través de una historia es posible recolectar información sin tener que pasar por una experiencia, por ello, una pieza teatral se convierte en un espacio útil para la reflexión. Presenciar una puesta en escena involucra todo el cerebro, se despierta la empatía y se generan fuertes impresiones que pueden generar impulso para transformar actitudes (Bogart, 2014). De acuerdo con ella, lo más retador es crear un momento que genere una experiencia emotiva distinta para cada persona, porque entonces, no es un panfleto, sino que es un espacio para la experiencia emocional de cada persona. En esa misma línea, Fischer-Lichte menciona que el teatro representa la realidad y esa representación la presenta para el pensamiento reflexivo (1992, p.10).

Sumando todo lo mencionado hasta el momento, el teatro captura y pone una experiencia humana frente a nosotros para que pensemos al respecto. En dicho proceso emplea una serie de signos de nuestra realidad cotidiana, por lo cual podemos comprender la representación sin necesariamente tener conocimientos específicos sobre el tema de la obra. Además, sabemos que lo que estamos viendo, comprendiendo y pensando es una representación y no la realidad en sí misma. No obstante, lo que se presenta configura un discurso en el cual se decide qué contar y cómo contarlo, por lo cual hay una gran responsabilidad sobre sus creadores, quienes

están también influenciados por discursos hegemónicos, en cómo configuran dicha representación donde un determinado discurso se vuelve verdadero por lo menos por lo que dura el espectáculo y es una posibilidad para brindar información sensible a un público sin que este tenga que pasar por la experiencia de la que trata la obra.

Asimismo, la elección del relato que se cuenta en la obra y el mensaje que esta trae consigo, también tiene una particularidad y es que el autor no habla de manera directa a través del texto, sino que crea “otras voces” para que hablen en su lugar (Ubersfeld, 1999). Estas “otras voces” son los diversos personajes que existen en la obra, que inclusive tienen puntos de vista contradictorios entre sí. Por ello, tampoco se puede entender que los personajes dicen cosas que directamente piense el autor, sino más bien están ahí para construir un mismo relato a través de sus diferentes voces. Esto nos lleva a la pregunta de ¿cuál es entonces el punto de vista de la autora o autor? ¿Será que lo podemos identificar? ¿Tiene algún sentido identificarlo?

En ese punto, es relevante tomar en cuenta que una obra de teatro tiene muchos autores, en donde también están incluidos las y los espectadores. (Ubersfeld, 1999) Es decir, cada persona que asiste a ver la obra, se vuelve parte del proceso de comunicación, pues si bien no tiene espacio para responder de manera directa, responde a la obra, con sus reacciones, emociones y finalmente la energía que proyecta hacia los actores en escena, componen también la pieza teatral final. Por ejemplo, si un espectador se ríe en un momento que no estaba planteado, puede cambiar el significado que tiene para él o ella una situación de la obra y de cierta forma completar la propia versión que recibe de la misma.

Esto me lleva a pensar sobre las capas que tiene una pieza teatral. Primero es un texto escrito, por lo menos en el teatro de texto, como lo es la obra de la que trata esta investigación. En un segundo nivel es una puesta en escena, pero dado que esta

ha sido hecha para un público que deberá recibirla y comprenderla, está el tercer nivel de la recepción y diálogo con el público. Lo nombro de esta manera, pues dado que la obra se sigue representando en su temporada, seguirá dialogando con el público y desarrollando sus posibilidades mientras esté viva. Esta investigación se ubica entonces principalmente en el segundo nivel, pero también en el tercero, pues mi punto de vista para el análisis es indesligable de mi mirada como espectadora de la obra.

Debido a que, nuestro cerebro tiene una afinidad por la construcción narrativa, la ficción brinda un patio de juegos y ejercicio para nuestra función cognitiva (Bogart, 2014, p.5). Por ello, si la pieza cumple su objetivo de manera efectiva, cada espectador se encontrará capturado por la misma y con aquello que la obra le provoque, con lo cual, le brindará su propio sentido a la obra. Entonces, la pieza teatral va a tener una lectura particular para cada persona, pues cuando las personas ven teatro conectan emocionalmente y conceptualmente con el estímulo que registran y escogen que es significativo para cada uno de ellos (Abulafia, 2015). Esto también va a depender de lo que cada persona trae consigo. Es decir, de acuerdo a sus experiencias pasadas, sistema de valores y contexto personal, cada uno configurará su propia versión de la obra. Esto quiere decir que el “tercer nivel” de la puesta es bastante complejo de capturar pues dependerá de la experiencia de cada espectadora o espectador.

No obstante, no todo en el teatro se dice con la intención de comunicar un mensaje, puede que solo se busque expresar alguna imagen o sensación, por ello, si bien se puede perder información en el camino, también se puede ganar algo inesperado (Bogart, 2014). Esto quiere decir que, si bien todo lo anterior nos lleva a pensar que este entramado de lenguajes que es el teatro está dirigido a generar una reflexión o crítica, no necesariamente todo está calculado matemáticamente para tal

fin. Hay mucho espacio para la intuición y el azar, finalmente se trata de una pieza artística y no de una ecuación algebraica.

Las particularidades del quehacer teatral, algunas de las cuales hemos mencionado anteriormente, hacen que el análisis del discurso textual o de una dimensión del discurso escénico, por ejemplo, analizar sólo el uso del cuerpo o el uso de determinado vestuario, resulte un análisis incompleto. No obstante, tenemos que partir desde algún punto, por lo cual, intentaremos analizar, desde las diversas dimensiones, las cinco escenas seleccionadas en las cuales las mujeres amazónicas tienen un lugar protagónico.

De acuerdo con Linda Alcoff, no se puede resolver la problemática que implica hablar por otros, solo se puede reducir el daño (1992, p.17). En ese sentido, espero que con el siguiente análisis podamos aproximarnos a las complicaciones y posibilidades que esto implica, particularmente en el campo de las artes escénicas, de forma que sea un aporte para la reflexión de las y los artistas que se dedican a tocar temas o problemáticas que no necesariamente les son propias, pero sobre las cuales les interesa trabajar, lo cual considero sumamente valioso. Es por esto que esta investigación analizará las posibilidades de la representación escénica de personajes subalternos, sus complejidades y oportunidades.

Este trabajo propone ser un intento de deconstruir lo intangible de las artes escénicas en lo tangible de los diversos discursos que confluyen en la puesta en escena. El objetivo de dicha deconstrucción es detenernos a analizar cómo se produce el entramado de discursos que ha generado la representación, en este caso de las mujeres amazónicas, para considerar los conflictos, cuestionamientos y posibilidades que podrían permitir que la representación se resista a reproducir relaciones de poder que mantienen condiciones de subalternidad.

Capítulo 1

La Mujer y La Niña: la salvaje violenta y la buena salvaje

La obra *Savía* tiene como protagonistas a tres mujeres amazónicas: María Josefa, la Niña y la Mujer, (las podemos ver en la Figura 1) a lo pues ellas son las que llevan la acción dramática. De acuerdo con Stanislavski, la acción del drama es aquello que se realiza en escena con un fundamento, un propósito y es productiva, es decir genera algo en la realidad del drama (2010, pp.54-60). Precisamente, la acción de la obra, es que ellas tres quieren recuperar sus cabezas del vientre de Don Jesús. Si bien esto pone a las mujeres, que como hemos mencionado, representan a personajes subalternos, en una posición con agencia, resulta importante ver las diferencias que la obra plantea entre ellas. En este capítulo vamos a analizar a los personajes de la Mujer y la Niña, quienes particularmente tienen nombres genéricos. Como sus nombres lo dicen, una representa a una mujer adulta, la mayor de las tres, y la otra, a una niña pequeña.

Figura 1

Las tres mujeres observando a Don Jesús en su primer encuentro.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

A pesar de que me encargué de analizar al personaje de María Josefa en el siguiente capítulo, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que es la única de las tres mujeres con nombre propio. Coincidentemente ella es la que vivía en la casa del patrón y, por ende, ha estado en mayor contacto con el mundo occidental. De hecho, ella tiene un nombre español. Reconocer a un sujeto por un nombre particular tiene un peso importante, en especial cuando esto contrasta con los otros personajes, pues implica que, en su caso, sí se reconoce su identidad. Por ejemplo, durante la colonización la etiqueta de “indio” borró el pluralismo cultural que existía detrás de ese y otros sustantivos colectivos, pues las diferencias étnicas que había entre los diversos grupos humanos no eran importantes en las agendas de los extranjeros que llegaron a América y era una manera de debilitar los sentimientos de lealtad en las diversas comunidades (Klor, 2010, p.113).

En ese sentido, los nombres genéricos como de los personajes la Mujer y la Niña restan importancia a la identidad particular de cada uno de estos personajes y parece comunicarnos que se tratan de una representación genérica del colectivo de las mujeres amazónicas. No importa mucho quién es esa mujer y quién es esa niña, de hecho, en la misma pieza no se hace referencia a su historia anterior o incluso a la relación que existe entre ellas, solo sabemos que son de la misma comunidad de la que proviene María Josefa y que han sido víctimas de Don Jesús.

Esta falta de identidad también se refuerza con el vestuario elegido para los personajes, que es de cierta forma neutro y bastante similar entre sí, por lo cual no nos brinda información sobre la comunidad amazónica específica a la que pertenecen las mujeres y pareciera que las uniformiza. Entonces, podemos decir que la obra nos propone a la Mujer y a la Niña como una especie de arquetipos de las mujeres amazónicas, por lo que resulta de suma importancia analizar lo que estos nos

proponen. No obstante, respecto al vestuario, es importante también mencionar que el hecho de que no haga referencia directa a una comunidad amazónica específica es una manera de remarcar la distancia necesaria con la realidad. Como se mencionó en la introducción, el teatro tiene la particularidad de que hace evidente que no nos está presentando la realidad misma y aquello nos brinda ciertas licencias para poder intervenir la realidad que representa.

Desde que se inicia el argumento de la obra, podemos ver que *Savía* intenta visibilizar el abuso sistemático hacia nuestras comunidades amazónicas, pues conocemos desde el planteamiento de la acción que tres mujeres amazónicas vienen a reclamar sus cabezas al cauchero responsable por su muerte. Inclusive, en la obra se ubica muy bien el origen de esta problemática que es la reproducción de un discurso oficial racista, y, por ende, de una ideología, de que la selva y aquello que la habita es salvaje y necesita ser domesticado o educado. Aquello lo podemos ver expresado en diversos momentos de la obra que mencionaremos a lo largo de este capítulo. No obstante, probablemente porque dicho discurso está ya inmerso en el imaginario de las y los sujetos occidentales, considero que la construcción de los personajes responde a ciertos estereotipos que serían aquellos que se intentan desmantelar.

El uso de estereotipos es una de las estrategias discursivas principales del discurso colonial, pues a través de su carácter repetitivo, rígido e inmutable, que degenera las representaciones, asegura la repetibilidad incluso en coyunturas históricas cambiantes y genera marginación de grupos subalternos (Bhabha, 2002, p.91). Es decir, los estereotipos presentes en los medios de representación y comunicación sobre la Amazonía y sus habitantes, han hecho prevalecer una imagen alterada de estos sujetos que los reduce a determinadas características y contribuye a su marginación.

Es así como según Gramsci, se logra una supremacía cultural, a través del consenso, en lugar de la dominación directa (citado en Said, 1990, p.25). Se habla de consenso, pues la representación tiene como posibilidad que las mismas personas que están siendo recreadas de determinada forma en la representación, dada la aceptación y repetición de la misma por su entorno, acepten la imagen que se les está atribuyendo e incluso hagan uso de dicha representación, lo cual de cierta forma la legitima. Esto resulta aún más potente que la dominación a través de la violencia física, pues el sujeto termina por convencerse por su propia racionalidad del lugar que este sistema le otorga en la sociedad.

Durante la colonización de América Latina, mal llamada “descubrimiento de América”, se invisibilizaron las experiencias y conocimientos de ciertos grupos humanos, que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, actores históricos y entes racionales, dado que la colonización consistió precisamente en generar la idea de que ciertos sujetos no tienen la misma categoría que aquel que llegó a “descubrirlo” (Mignolo, 2007, p.30). De esta manera, se justificó que no se respetaran sus costumbres y tradiciones y, por ende, el uso de la violencia en los procesos de occidentalización y evangelización. Como menciona Mignolo, bajo el discurso de la salvación, el progreso, la modernización y el bien común, se buscó dominar y explorar el territorio americano y las personas que lo habitaban. Fue así como, tras un discurso de supuestas buenas intenciones, se enmascararon las consecuencias opresoras de la lógica de la colonialidad (2007, p.32-37).

Escobar, por su parte, señala que las prácticas concretas para generar el tan ansiado desarrollo y el pensamiento que estaba detrás de las mismas, fueron los responsables de la creación del “tercer mundo” (1996, p.33). En otras palabras, el “sueño” se convirtió en pesadilla, pues los discursos que se generaban, es decir, la

representación misma fue utilizada como una herramienta de dominación. Así, las prácticas para lograr el progreso se convirtieron en un mecanismo que invalidaba ciertas voces y, por ende, determinaba la forma que se tenía de interactuar con o imaginar a aquellos grupos silenciados; de esta manera, se colonizó la realidad misma (1996, p.21-23).

Este proceso, fue según Mohanty, una “jugada colonialista”, pues construía en el discurso al sujeto “tercermundista” de modo que se podía ejercer poder sobre él (citado en Escobar, 1996, p.29). Se generó entonces un círculo vicioso, pues el discurso oficial, que provenía de aquellos en posición de poder, no tomaba en cuenta aquello que esas personas “tercermundistas” tenían que decir; mucho menos su modo de comprender y vivir en el mundo, porque supuestamente eran seres inferiores. Al mismo tiempo, esos discursos respondían a la necesidad de construir a esas personas como inferiores y poder disponer de su territorio y sus recursos. El éxito de esta estrategia residió en que los mismos grupos perjudicados en esa representación de la realidad, pero supuestamente beneficiados por las acciones para su desarrollo o civilización, comenzaron a creer en esa construcción y en consecuencia aceptar “su lugar”.

Podemos ver cómo el personaje de Don Jesús, el cauchero explotador victimario de las tres mujeres protagonistas de esta historia, que está ahora viejo y agonizante, expresa el discurso anteriormente mencionado para referirse a las mujeres amazónicas:

DON JESÚS	<u>¡Maleras disfrazadas de mujeres!</u> Eso vino cuando no estabas, como es tu costumbre. Vienen para maldecirme, para matarme. Por eso es que la uta ha rebrotado.
LALIA	¿Pero quién lo va a querer matar?
DON JESÚS	¡Ellas! Las chapé por ese olor a tabaco rancio que echan por las narices. Quieren hacer de la Trinidad, comida de huaca, porque

son antropófagas, como todas esas indias selváticas.

Quieren ejercer dominio. (...)

LALIA

Ah, ¿y qué le van a hacer?

DON JESÚS

Quieren subvertir el orden de todas las cosas. Ser las dueñas de nuestras cajas de seguridad, cuentas bancarias, bonos, letras de cambio. [los subrayados son míos] (León, 2017, pp. 10-11)

Se les llama “antropófagas”, adjetivo que remarca un carácter violento y primitivo, y “maleras”, sustantivo que las coloca como seres marginales y malvados. Además, se niega su carácter humano al decir que están “disfrazadas de mujeres” y no nombrarlas como tales. Asimismo, se menciona que hay un orden, al cual se hace referencia con elementos del sistema económico capitalista, que ellas quieren “subvertir”. Es decir, están en contra de ese sistema, que es “el orden” correcto de todas las cosas según los ideales occidentales del desarrollo. En esa misma línea, a lo largo de la pieza, Don Jesús emplea las palabras: “barbarie”, “degeneración”, “primitivos habitantes”, “chunchos”, “vulgaridad”, “inveteradas”, “salvajes”, entre otras, para hacer referencia a ellas y su comunidad. Hay entonces una cadena léxica que le otorga a las comunidades nativas una identidad de seres incivilizados, es decir, que se encuentran en un estado anterior, que por ende los hace inferiores.

La repetición de determinadas formas de nombrar, trae consigo una ideología (Fairclough, 1992). A partir del inicio de la modernidad, se propone una cultura basada en la racionalidad, que se establece como opuesta a la naturaleza considerada como descontrolada. Esta cultura se fundamenta en el control de esta naturaleza que aparentemente se resiste a ser civilizada. Es así como tanto Hobbes como Rousseau, plantean un concepto de naturaleza fundamentada en la necesidad de controlarla, ordenarla y domesticarla (citados en Burgaleta, 2018).

Es en este contexto que se inserta el descubrimiento de América, donde todo el “nuevo mundo” cayó en la categoría de aquello que necesita ser civilizado y que por

ende, como se ha mencionado, está en un nivel inferior. De acuerdo con la antropóloga peruana Angélica Motta, al considerarse a la selva como una alteridad lejana, se creó un imaginario diverso sobre este territorio como 'la tierra prometida' abundante de recursos y del espacio de naturaleza salvaje. En ese sentido, el sujeto proveniente de este espacio fue visto como una analogía de lo que se pensaba acerca del territorio amazónico (2011, p.33), un sujeto al que había que dominar y del cual podían servirse.

Espinosa de Rivero plantea como incluso hasta el día de hoy, sigue vigente la insistencia en perpetuar la imagen del primitivismo en la cultura amazónica. Desde la conquista hasta la actualidad, hay una constante voluntad de atribuirle al indígena de las comunidades amazónicas, características de otras comunidades indígenas de tiempos pasados, perpetuando así la imagen de bárbaro o violento (2009, p.131).

Como peruanas y peruanos somos conscientes de ello, inclusive los medios de comunicación durante los conflictos sociales que se han dado en esa región del país, y hasta nuestras mismas autoridades, se suelen referir de esa manera a nuestras comunidades amazónicas.

De la misma manera, Espinosa de Rivero plantea que a lo largo de la historia se ha asociado a las personas indígenas con la pobreza, con lo cual pertenecer a una tradición cultural y étnica distinta a la hegemónica, ha implicado ser marginado socialmente. Esto ha llevado a muchos al error de pensar que eliminar las diferencias étnicas, elimina la pobreza como si esta fuera una característica sustancial de determinada tradición étnica cultural (2009, p.153).

En el segundo de los recuerdos que las tres mujeres evocan, vemos la inauguración de la gran feria mundial de Iquitos, como parte de su discurso, Don Jesús menciona lo siguiente:

DON JESÚS	Civilizar la selva no solo es explotar los recursos que Dios nos ha brindado para el progreso del hombre, sino también salvar de la
-----------	---

barbarie y degeneración a sus primitivos habitantes enseñándoles a ser temerosos de Dios y a vivir al Perú cobijados bajo pabellón bicolor (León, 2017, p. 49).

Luego, presenta a María Josefa como uno de sus avances científicos y menciona:

DON JESÚS Probaré irrefutablemente que la instrucción de cultura bíblica y greco-latina, las actividades gimnásticas, la buena alimentación y el uso terapéuticos de enemas, serán la técnica metodológica para el mejoramiento de la raza. (León, 2017, p. 50)

Figura 2:

María Josefa siendo expuesta por Don Jesús en la escena 12.



Captura tomada de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

Como he mencionado en la introducción, el teatro es intertextual, producción literaria y todos los elementos que involucran la performance a la vez, por lo que, no solo se trata de lo que dice Don Jesús, sino también de cómo este acciona y todo lo que compone ese momento en escena. En escena, (véase la Figura 2) vemos cómo Don Jesús expone el cuerpo de María Josefa como si fuese una atracción de circo y escuchamos un sonido de ovación del público, que entendemos son los asistentes a la

feria. Todo está centrado en el cuerpo de María Josefa, tenemos luces frías que la enfocan frontalmente de forma bastante dura, la manipulación violenta que realiza Don Jesús sobre ella para mostrar cómo ha “mejorado su raza” y el sonido de un público que celebra lo que escucha y observa.

De esta manera, y por todo lo anteriormente mencionado, se transmite la idea de que la aculturación de personas como María Josefa, es decir, miembros de una comunidad amazónica, logrará “salvar de la barbarie a esos primitivos habitantes”. Es decir, Don Jesús se posiciona como un héroe al ser partícipe de la dominación y violenta aculturación de las comunidades amazónicas.

Sin embargo, no debemos perder de vista que en el texto hay un meta discurso. Como ya se ha mencionado, quien se expresa literalmente con este discurso es el victimario de las mujeres, aunque ahora lo vemos indefenso y reducido en una camilla, fue él quien abusó sistemáticamente de esta población y asesinó a estas tres mujeres. Esto lo sabemos desde la tercera escena, cuando se plantea la acción de la obra y conocemos que lo que les sucedió a estas mujeres:

MUJER: Nos quemaron en la maloca. Siento quemándome todavía. A mis padres despedazaron, a las niñas les violaron, varias veces. Preñadas les partieron su barriga. Tanto nos abusaron y nos quitaron que ya no nos recordamos nada, ni de nuestro sufrimiento nos recordamos (León, 2017, p.15).

Este hecho “voltea” todo lo que él afirma. Es decir, él se construye como un héroe y justifica sus acciones con el discurso colonialista, pero no le podemos creer, sabemos que es un asesino, que es culpable del sufrimiento de estas tres mujeres. En esa línea, todo el discurso del personaje, que puede tener sentido para muchos

miembros del público, pues como ya hemos mencionado, sigue estando vigente², se ve contrastado con lo que sabemos que este hombre ha hecho, que es también parte del discurso de la obra. Como hemos mencionado anteriormente, en una obra de teatro la o el autor no habla directamente a través de la voz que le otorga a sus personajes, por lo que aquello que los personajes dicen, puede ser resignificado por la información que se nos da sobre el personaje.

Es así como el teatro permite la re-significación de los discursos, en tanto le agrega diversas capas que lo complejizan. No se trata solo de lo que se dice (texto del personaje), sino quien lo dice (el personaje en sí) y para qué lo dice (acción dramática del personaje). Entonces, se emplea un discurso literalmente racista, pero con el objetivo de llamar la atención sobre el mismo. Este es un ejemplo claro de cómo una obra teatral está sujeta a las fuerzas históricas y culturales en las que ha sido producida, pero también puede producir nuevas lecturas, es decir, está producida por la cultura, pero también produce cultura (Knowles, 2014, p.2). En este caso, produce una crítica a la cultura que pone en escena.

Como ya hemos mencionado, el discurso colonial es altamente denunciado en la pieza. Incluso, hay una parte donde Don Jesús le pide a Lalia, su enfermera, que le lea *El Porvenir de las Razas en el Perú* de Clemente Palma, donde también se pueden apreciar de forma directa y literal, estas dos visiones de los indígenas:

DON JESÚS ¡Palabras **empoderadas por la ciencia!** ¡Palma! Busca
a Palma. (...) *El Porvenir de las Razas en el Perú*, Clemente
Palma.

Lalia encuentra el libro. Apaga el televisor. Lalia se sienta. Abre el libro.

² Espinosa de Rivero hace un análisis de la imagen que proponen los medios de comunicación respecto a las comunidades amazónicas en las movilizaciones sociales en *¿Guerreros o Salvajes? Los usos políticos de la imagen de los indígenas amazónicos en el espacio público mediático* (2011). En este análisis podemos ver cómo los discursos de los indígenas como salvajes opuestos al progreso siguen vigentes y son promovidos por los medios.

LALIA “Universidad Nacional mayor de San Marcos. Facultad de...”

DON JESUS. Lee. “Raza india”, tercer capítulo, página siete.

Pausa.

LALIA “Físicamente, el **indio es débil; parece que cargara sobre sus hombros el peso de un ideal malogrado.**”

DON JESÚS Lee bien. Párate.

Lalia se pone de pie.

LALIA “...El indio, a los doce años, es todo un hombre. Y la india, a los catorce años, es toda una mujercita que se siente capaz de ser madre.”

Entra la niña.

DON JESÚS Vocaliza.

LALIA “El indio, **a pesar de su contextura raquítica, tiene una asombrosa resistencia para el trabajo...**”

DON JESÚS ¡Más alto!

LALIA “... supersticioso, tímido por naturaleza, **cobarde y servil**, puede, sin embargo, arrostrar la muerte y hacer **actos de valor temerario**. En su **cerebro no es posible la labor activa de una idea, sino de un jefe...**”
Pausa.

DON JESÚS ¡Sigue! ¡Sigue!

LALIA “Y va a donde ese hombre le lleve. Por eso el **indio, vigilado y explotado, es un soldado espléndido**; con el pecho irá, si se le ordena, a cubrir las bocas de los cañones...” [los subrayados son míos] (León, 2017, p.29-30)

El discurso de Don Jesús, esta “avalado” por un académico real (aunque de 1897) de una prestigiosa universidad de nuestro país. El hecho de que este texto real esté colocado en la historia nos permite, no solo comprender que aquello de lo que se está hablando responde a algo que sí sucedió, sino que es puesto en escena, en el aquí y ahora, para que esta representación que se propone pueda ser revisada a la luz de la conciencia que tenemos hoy en día sobre la mirada colonialista y todo el racismo que esta traía consigo.

El director peruano Rodrigo Benza, menciona que, a través del teatro se pueden traer verdades pasadas a nuestra realidad y, por ende, se pueden visitar y

revisar estos hechos del pasado con el objetivo de generar nuevas lecturas (2013, p.2). En este caso, resulta sorprendente y hasta absurdo que un libro académico haya descrito de esa manera a un grupo de seres humanos. Asimismo, como hemos mencionado, el teatro no solo es un discurso textual, por ello, resulta interesante analizar lo que sucede en escena mientras se lee dicho texto.

Tenemos al personaje de la niña que ingresa a la habitación y la atraviesa. Don Jesús está echado en su cama, que se encuentra al centro del escenario, y Lalia está de pie a un lado quieta mientras lee, lo cual contrasta con el movimiento de la Niña. Su presencia nos genera una contradicción como público frente a aquello que se está diciendo, pues ella es el personaje del que supuestamente se está hablando. Todo eso terrible que escuchamos se supone que describe a esa pequeña niña que vemos caminando temerosa en el fondo de la escena (véase la Figura 3).

Figura 3

La Niña escuchando a Don Jesús.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

La representación escénica es bastante compleja y nos brinda posibilidades interesantes, es por esto que se debe manejar con bastante responsabilidad. José Sánchez nos habla de una ética de la representación donde el espectador debe tener la confianza suficiente en el artista creador sobre la eficacia de la representación que le está proponiendo; es decir, que esta le proponga una nueva lectura que evoque nuevas reflexiones, que logre un movimiento del pensamiento (2016, p.19).

La posibilidad de una ética de la representación implica, en primer lugar, el reconocimiento del artificio que toda representación conlleva, es decir, aceptar que las representaciones no son contrastables con ciertos criterios de verdad, y que su sentido radica en su utilidad. Pueden ser útiles en cuanto medios de conocimiento, en cuanto medios de manifestación de realidades invisibles, en cuanto juegos o divertimentos, en cuanto generadoras de placer estético o en cuanto instrumentos para la creación de comunidad. (Sánchez, 2016, p.27).

En este caso, considero que la representación propuesta en *Savía* permite a las y los espectadores poner su atención sobre los discursos colonialistas, los cuales evidentemente se utilizan, pero con el fin de visibilizar el perjuicio que estos generan en nuestra sociedad y cómo estos se mantienen vigentes en la actualidad. No obstante, como hemos visto, al emplearlos, inevitablemente también se refuerzan dichos discursos, pues estos no solo están presentes en la voz de Don Jesús, sino que también están en la misma construcción de los personajes de La Mujer y la Niña que analizaremos a continuación.

En ellas podemos ver aquello que Espinosa de Rivero menciona son las dos caras de la misma moneda del discurso colonial: los estereotipos de la indígena salvaje y la mansa o ignorante (2009, p.127). En ambos casos, se está asumiendo que son seres que no pueden valerse por sí mismos, ya que se pone en tela de juicio que puedan razonar y tomar sus propias decisiones. Por un lado, tenemos a un ser salvaje

que se deja llevar por sus impulsos y por ende necesita ser domesticado. Por otro, al inocente que desconoce lo que es mejor para él y requiere tutela.

Lo mencionado anteriormente, lo podemos ver directamente en las acciones que se plantean para cada uno de los personajes desde la tercera escena, que es donde arranca la acción dramática en la obra. Las tres mujeres llegan al lecho de Don Jesús (este momento es el que se puede ver en la Figura 1), y al acercarse a él y cerciorarse que tiene dentro sus cabezas, la Mujer incita a las otras dos a abrirle el estómago con un cuchillo, mientras que, María Josefa apela por purgarlo y el personaje de la Niña sigue lo que esta última dice.

En los siguientes fragmentos de la tercera y cuarta escena vemos como la Mujer apela al uso de la violencia contra el personaje de Don Jesús:

“MUJER Dios nos odia. **¡Hay que partirle la panza!**” (León, 2017, p.14)

“MUJER Hay que sacarle esas almas de nuestros muertos que están llorando adentro de sus pelos, orejas, ojos. **Si lo matamos, se irán como las pulgas de un animal muerto.**” (León, 2017, p.15)

“MUJER **Con los enemigos se necesita cólera.**” (León, 2017, p.15)

“MUJER **¡Hay que partirlo!** ‘

La mujer **se va enfurecida.** María Josefa la sigue. La niña se queda un momento y sale.” (León, 2017, p.23)

“Entra la mujer y se acerca a la panza de Don Jesús **con un cuchillo en la mano.**” (León, 2017, p.26)

“La mujer **saca un cuchillo de su vestimenta.** Se acerca a Don Jesús. (León, 2017, p.27)

Asimismo, la construcción física del personaje refuerza esta imagen. En el teatro, el gesto del actor oscila entre la realidad (la reacción orgánica de la actriz frente a lo que está pasando en la escena en ese momento) y la ficción (es un gesto que le pertenece a un personaje en las situaciones planteadas por la obra), así como el cuerpo, es al mismo tiempo el del actor y el de otro cuerpo que está siendo representado (Ubersfeld, 1996, p.96). El cuerpo de la actriz, representa a través de

sus gestos, lo que ella, en conjunto con el punto de vista de la dirección, consideran que le corresponde al personaje que se está encarnando, que como hemos mencionado, es una representación del colectivo más que de una persona en particular.

Como hemos mencionado, siempre generamos representaciones sobre todo lo que nos circunda, es nuestra forma de comprender y comunicarnos en el mundo. Sin embargo, la representación escénica tiene un nivel más porque corporeiza esa representación en un cuerpo tangible, que se encuentra físicamente frente a nosotros en un mismo tiempo y espacio. De acuerdo con Jorge Dubatti:

El teatro es vivido, en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Ese es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede. Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio tiempo de la vida cotidiana (2007, p.32).

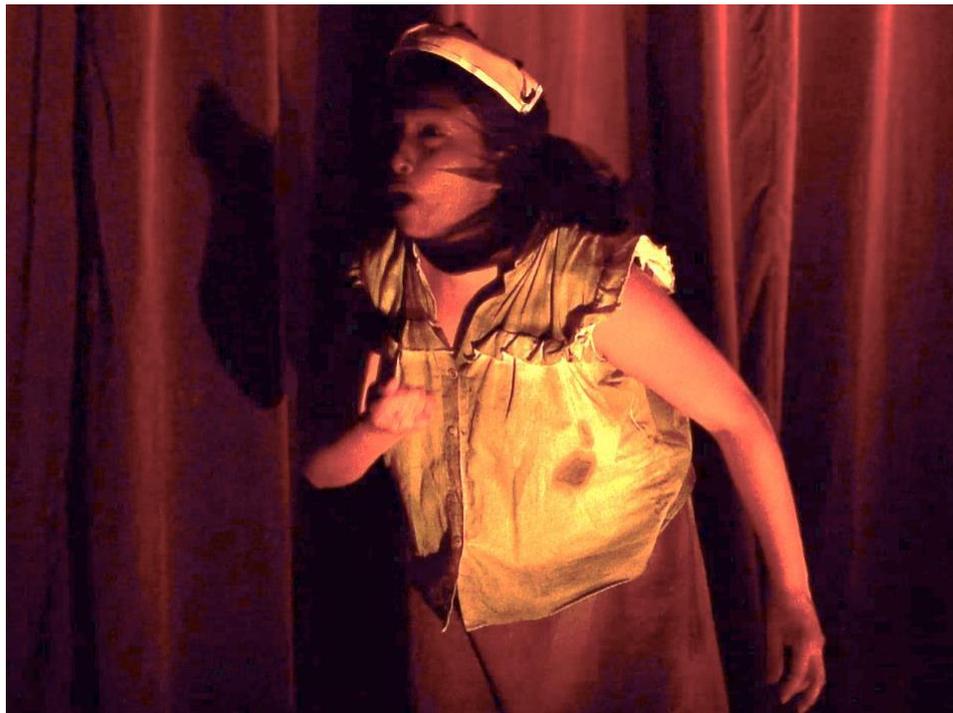
En otras palabras, trae a nuestro plano de realidad, determinada propuesta de representación. En el campo de lo teatral, la representación escénica es también representación de ideas, pero a través de la imagen, transmisión de mensajes cifrados, metáforas visuales y fónicas que conmueven (López, 2017, p.276).

Podemos observar al personaje de la Mujer y cómo todo lo mencionado se encarna en el cuerpo de la actriz. Los gestos, son parte de nuestra vida cotidiana, pero en escena, son empleados con una concentración o intensidad particular y además pasan por un proceso de “estetización” (Ubersfeld, 1996, p. 97), al fin y al cabo, se trata de una obra de arte. En este caso podemos ver (véase la Figura 4 a continuación) cómo la postura de la actriz, siempre con las rodillas un poco flexionadas y la espalda no erguida, genera un esquema corporal que nos remite al de un ser humano primitivo. Asimismo, la mirada intensa, directa, una respiración pesada y tensión en los movimientos nos transmite un cuerpo que está lleno de ira, como si esperase el

momento para atacar. Lo mismo se transmite con el sonido de su voz, es la que tiene un registro más grave de las tres y se tiende a sentir mucho su respiración como si se le quisiera dar un tono más animalizado.

Figura 4

La Mujer al final de la escena 12



Captura tomada de Savia [Videograbación] TV Perú, 2017.

Por otro lado, el personaje de la “niña” (véase la Figura 3) responde al estereotipo opuesto. Se trata de un ser indefenso, inocente, infantilizado, al punto que el personaje en sí mismo es una niña. El personaje tiene poco texto a lo largo de la obra (salvo al final) y se comporta más como la acompañante que obedece a las otras dos mujeres o que reacciona vulnerable dejándose afectar por lo que sucede a su alrededor. A falta de texto, su corporalidad y las acciones físicas que lleva a cabo toman bastante importancia para poder entender la propuesta que se tuvo con este personaje.

Como podemos ver en la imagen, la Niña tiene una mirada abierta, pero indirecta, y no hay tensión en su cuerpo. Por el contrario, su movimiento es ágil, rápido,

para que se entienda que es bastante joven, y por lo general, se maneja en un nivel bajo, pegada al piso. Además, es quien más interactúa con los objetos que la circundan, juega con ellos como lo haría cualquier infante en un espacio nuevo, esto genera ternura en el público que la observa o provoca una que otra situación graciosa que aliviana la tensión del drama. Está acompañada por una muñeca de trapo, a quien se aferra, también como lo haría una niña cualquiera con su juguete favorito. Son más las acotaciones que sus textos, lo que nos puede describir su comportamiento, como lo podemos ver a continuación en el texto de León (2017):

La niña la sigue divertida. Don Jesús se mueve, ellas retroceden.

NIÑA Parece un Dios blanco. [Subrayado propio] (p.14)

NIÑA ¡**Escúchala. ella nos ha guiado!** [Subrayado propio] (p.15)

MUJER (A la niña) Y tú, ¿qué me miras?

La niña llora. María Josefa la abraza.

 Esta lo resuelve todo con llanto. [Subrayado propio] (p.15)

“La niña llora.” [Subrayado propio] (p. 40)

“La niña está asustada, no sabe qué hacer. Se queda en silencio.” [Subrayado propio] (p.41)

“La niña llora.” [Subrayado propio] (p.41)

“La niña. emocionada. corre hacia los elementos de utilería y toma una botella de champagne que encuentra en una banca.” [los subrayados son míos] (p.46)

La infantilización de los indígenas se debe a que se cree que su ignorancia no les permite aprovechar bien sus recursos (Espinosa, 2009, p.136). De acuerdo con Degregori y Huber, durante mucho tiempo el discurso sobre el desarrollo planteaba que todas las sociedades debían pasar por las mismas etapas evolutivas, siendo la más avanzada (evidentemente occidental) el modelo para las demás (2007, p.455). En ese sentido, occidente esperaba que todos siguieran su receta o modelo de desarrollo

según su concepto sesgado del mismo. Es por esto que las sociedades occidentales también señalaban a las sociedades indígenas como la gran traba en la ruta hacia el desarrollo y por ende culpables del subdesarrollo (Degregori & Huber, 2007, p.456). Asimismo, se les considera incapaces de pensar por sí mismos, por lo que resultan fáciles de manipular (Espinosa 2009, p.139).

En este caso, el personaje de la niña, obedece a sus compañeras y no parece tener una voluntad propia. Si la vemos hacer algo fuera de lo que le mandan, se trata de actividades sin importancia para la acción dramática de la obra, relacionadas con el juego. Las actividades que realiza la niña, dado que distienden la acción dramática, podrían dar la impresión de banalizar la presencia de este personaje. En las imágenes que presento a continuación (Figura 5) , podemos ver que, en medio de una discusión entre los personajes de María Josefa y la Mujer, la Niña se pone a jugar con el caballito de la infancia de Don Jesús. Asimismo, es indefensa y vulnerable, la vemos llorar repetidas veces, todo lo opuesto al personaje de la Mujer.

Figura 5

La Niña en contacto con juguetes en escena



Capturas tomadas de Savia [Videograbación] TV Perú, 2017.

No obstante, ambas tienen en común que parecen embargadas por sus emociones en lugar de la razón, la cual parece estar presente en el personaje de María Josefa, que como hemos mencionado, sería la mujer amazónica que ya ha pasado por cierto proceso de “domesticación” al vivir dentro de la casa de los patronos. La Mujer y la Niña, una tomada por la ira y la otra por el temor, se presentan como seres altamente volubles, que necesitan alguien que las guíe.

Es importante mencionar en este punto que, en la cosmovisión amazónica, de acuerdo con Belaunde, las emociones tienen una connotación bastante positiva y se carece de esta idea de separación entre las emociones y la razón. Es más, se considera que estas fluyen en la sangre y tienen que circular por nosotros para evitar que nos pudran por dentro. No obstante, de acuerdo a lo expuesto en la obra, considero que se coloca a las emociones como un obstáculo para la acción dramática, lo cual le otorga cierta connotación negativa, lo cual refleja la mirada occidental sobre las mismas (Casado & Colomo, 2006) y descalifica la valoración que tienen en la propia cosmovisión amazónica.

De acuerdo con José Sánchez, la representación es un gesto del sujeto en relación con el objeto ante la ausencia de este (2016, p.57). Asimismo, menciona que, una vez que una representación ha sido creada, esta no se disuelve tan fácilmente (2016, p.17) En ese sentido, es hasta lógico que, a la Mujer y a la Niña, que intentan encarnar a la mujer amazónica que se encuentra ausente, se les presente haciendo uso de las formas en las que se ha representado históricamente a esta población.

Incluso cuando la niña rompe con su vulnerabilidad y se abalanza para ahorcar a Don Jesús, quebrando el estereotipo manso e ingenuo sobre el cual se le ha construido, lo hace en perjuicio de la acción que tienen las mujeres en la obra, pues

ellas necesitan que este esté vivo para poder recuperar sus cabezas. Es decir, el personaje se deja llevar por su impulso y actúa incluso en contra de lo que es mejor para ellas. En otras palabras, cruza al otro lado, y se comporta como la indígena salvaje, negándose la posibilidad de generar otro tipo de representación.

La niña se lanza sobre Don Jesús para callarlo. Lo ahorca. La mujer la aparta y se la lleva con fuerza al fondo del escenario. Don Jesús se ahoga, tose. Lalia se asusta y va a socorrerlo. María Josefa sale de debajo de la cama.

LA NIÑA (**Como deslenguada**) La voz de pinga, ¡que se calle! Buscando sin encontrar éramos tristes pero tranquilas. Que se quede con mi cabeza, no me importa.

La mujer abraza a la niña. la acaricia. la mece. [los subrayados son míos] (León, 2017, p.45)

Ya sea porque se trata de un ser salvaje o uno inocente, este discurso justifica la dominación violenta por la que estas comunidades incapaces de valerse por sí mismas pasaron, pues era por “su bien” (Espinosa, 2009, p.129). Como hemos mencionado, detrás de la idea de civilizarlos y educarlos, estaba la intención de que logren asimilarse al sistema urbano capitalista occidental, el cual era “obviamente” mejor desde una visión completamente occidental.

Este caso particular ejemplifica claramente cómo resulta imposible escapar a la representación en base a lo que hemos aprendido a través de las representaciones hegemónicas previamente construidas. En este caso, puede que las y los autores de la pieza no tengan la intención directa de descalificar las capacidades de las mujeres amazónicas, pero los estereotipos se mantienen. Tal representación ha sido sostenida durante tanto tiempo que ya se ha vuelto parte de nuestro imaginario. Inconscientemente, y aunque sepamos que son estereotipos que tenemos que destruir, parece que se sigue pensando en las y los nativos amazónicos como peligrosos salvajes o niños ignorantes.

Si no son ninguna de esas cosas ¿qué son? Si jamás hemos estado en contacto con ellos o ellas, ¿cómo podemos representarlos en nuestro arte escapando a las imágenes que ya tenemos preconcebidas en nuestras mentes? En ese punto es importante mencionar la experiencia del dramaturgo que motivó la escritura de *Savia*.

Por muchos años me relacioné con la cultura shipiba-coniba. Establecí amistad con ellos y percibí que el país no había asimilado su cultura. Fue a principios del año 2000. Descubrí la segregación, el prejuicio que la sociedad tenía sobre esta cultura. También observé el intento de integración de parte de la comunidad shipiba-coniba. Una vez instalados en Lima ellos empezaron a trabajar y enviar a sus hijos a la universidad para darles mayores posibilidades económicas. Formaron pequeños negocios en la ciudad para vincularse social, cultural y económicamente con el país. Cuando uno estudia y profundiza sobre este tema concluye que esta marginación llegó a niveles genocidas. Vincularme con mis conciudadanos amazónicos me dio la oportunidad de conocerlos y percibir que la pugna, la falta de integración y desprecio continuaba (López-Cubas, 2017).

Entonces, el dramaturgo tiene una aproximación a esta comunidad. No obstante, esto nos lleva a pensar que quizás no basta solo con vincularse con el grupo sobre el cual se pretende hablar, pues aunque se conozca y se intercambie con ellas y ellos ¿cómo los represento de esa manera distinta a la hegemónica, sabiendo que tengo que dirigirme a un público que debe comprender sobre quiénes estoy hablando y que, muy probablemente, tengan ya asimilada la representación colonialista a la cual me debería de resistir a apelar?

En ese sentido, pienso en lo que menciona Boris Groys sobre la experiencia estética:

Puede ser una experiencia de una visión utópica que guíe a la humanidad desde su condición actual hacia una nueva sociedad en la que reine la belleza; o, en términos un poco diferentes, que redistribuya lo sensible de modo tal que reconfigure el campo de visión del espectador, mostrándole ciertas cosas y dándole acceso a ciertas voces que permanecían ocultas o inaccesibles (2014, p.10).

Es decir, la experiencia artística, en este caso la puesta en escena de *Savía* nos brinda la oportunidad de reconfigurar la realidad, para a partir de dicha reconfiguración hacer evidente, a través de la representación escénica, y con la ayuda de diversas maniobras estéticas propias de la disciplina, la explotación de nuestra selva y cómo se generó un discurso detrás que la justificó, del cual no hemos podido aún escapar. Asimismo, hace evidente la tensión entre la denuncia de ese discurso y la necesidad de valerse de algún referente para poder llevar a cabo la representación de los personajes amazónicos.

Para resumir este capítulo, en las representaciones de los personajes de la *Mujer y la Niña* podemos ver ejemplificado el discurso colonial que la misma obra trata de denunciar. Se plantea escénicamente a la niña como una buena salvaje y a la *Mujer* como una salvaje violenta. Por otro lado, tenemos a un Don Jesús que todo el tiempo se está refiriendo a ellas evidenciando ese discurso colonialista y racista, lo cual nos genera como espectadores gran rechazo, ya que sabemos que es un asesino.

No obstante, esto genera una tensión, que no deja de ser interesante, pues como hemos mencionado, en el teatro los espectadores también somos de cierta manera autores de la pieza y dicha tensión nos puede llevar a la reflexión. Si bien se puede pensar que esa repetición del estereotipo que la misma obra intenta denunciar es porque los mismos autores no pueden escapar a las representaciones hegemónicas de dicha comunidad, también podría ser una estrategia para hacernos reflexionar al respecto. Veamos qué sucede con los demás personajes.

Capítulo 2

María Josefa: el objeto sexual

Si queremos hacer un breve resumen de *Savía*, podemos decir que se trata de tres mujeres que vienen en búsqueda de sus cabezas. Su asesino, quien tiene las cabezas dentro suyo, se resiste a ser “purgado” y, por ende, a devolverlas. Dado que hemos visto que la Mujer y la Niña son personajes arquetípicos, sin mayor historia anterior y cuya acción es seguir o reaccionar a lo que plantea María Josefa, podríamos establecer que los dos personajes principales de *Savía* son María Josefa (la líder de las tres mujeres) y Don Jesús (el cauchero), pues son la protagonista y el antagonista respectivamente. Son las dos fuerzas en pugna que se requiere para que exista el conflicto dramático a lo largo de la historia, que permita que la obra de teatro funcione y capture la atención del público de inicio a fin (Alegría, 2004, p.10).

Si bien las tres mujeres tienen la misma acción, María Josefa es quien funciona como líder de las tres, por lo cual podríamos decir que ella es la protagonista. Como podemos ver en la imagen del afiche de la obra (véase a continuación la Figura 6), espacialmente ella siempre se ubica al centro de las tres. Esta es una constante que se mantiene a lo largo de toda la pieza. Además, es quien tiene más texto y por ende, mayor agencia, ya que en una obra de teatro aristotélica³, es principalmente a través de la palabra que se acciona. Por último, como se ha mencionado, María Josefa es quien tiene un nombre propio, las otras son la Mujer y la Niña lo cual nos hace referencia a una generalidad, mientras que ella sí tiene un nombre particular, que implica identidad personal.

³ El teatro aristotélico es aquel que opta por la representación imitativa de acciones humanas que provoquen espanto y compasión con el objetivo de generar una identificación del espectador que lo lleve a una catarsis o purificación (Brecht, 2010, p.19-20).

Figura 6

Afiche de difusión la obra *Savia*



Imagen tomada de Teatro La Plaza, 2017.

Esto último también se ve en que dentro de la obra se hace una mayor referencia a detalles de su vida pasada a diferencia de las otras dos mujeres. Es así como nos enteramos que María Josefa era quien trabajaba en la casa de Don Jesús, por lo que, a diferencia de las otras dos, es quien ha pasado menos necesidades para la supervivencia. No obstante, esto también ha significado que ha sufrido un constante y sistemático abuso sexual por parte de Don Jesús, quien parecía disponer sexualmente de ella en lo cotidiano. En el texto a continuación podemos ver cómo la Mujer la acusa de haber vivido una situación privilegiada:

MUJER	<u>Qué fácil hablas. siempre en la casa del patrón.</u>
MARIA JOSEFA	¡Abusada! ¡Sin cabeza!
MUJER	<u>¡Bien comida! ¡Bien vestida!</u>
MARIA JOSEFA	Conozco al shinguero, por eso te he guiado.
MUJER	A ver, <u>ponle el culo a ver qué te hace.</u> ¿Tan buenita te crees? [los subrayados son míos] (León, 2017, p.16)

La Mujer y María Josefa están discutiendo, y la Mujer le echa en cara que ella tenía una condición más cómoda que la de las demás. Sin embargo, María Josefa

declara que esa supuesta comodidad fue a costa del abuso, que luego conocemos fue sexual, y que finalmente, fue asesinada igual que quienes no vivían en la casa del patrón.

Es importante mencionar que la obra tiene dos líneas temporales, una en la cual Don Jesús está agonizando, que según el autor en las acotaciones del texto suceden en 1968; y los hechos sucedidos en la Amazonía durante el boom del caucho, que parece ser alrededor de 1890 -1910, tomando en cuenta que Don Jesús ya tenía uso de razón para entonces. Si bien los estudios sobre la situación de las trabajadoras domésticas en nuestro país son bastante recientes (y aun así bastante escasos), la situación solo pudo ser aún más grave en el tiempo en el cual se dieron los hechos de acuerdo con la obra, donde el racismo era bastante más explícito, no existía una legislación al respecto y tampoco regulaciones sobre el trabajo doméstico.

De acuerdo con un estudio realizado por el Ministerio de la Mujer:

Las trabajadoras del hogar reúnen tres características que determinan su condición de discriminadas y excluidas: la condición de género, su condición étnica y finalmente su condición social. En ellas se reúne lo que se denomina como la trenza de la dominación: ser mujer, ser india y ser pobre (Viviano, 2007, p.31).

Es decir, están presentes las condiciones para la deshumanización que implica la colonialidad del género, de la cual se es víctima cuando se intersectan las condiciones de ser mujer y ser de color (Lugones, 2008, p.82). En el estudio citado, se menciona también que el 28% de las trabajadoras entrevistadas señaló ser víctima de acoso sexual por parte del empleador o los hijos del mismo. Asimismo, se menciona que la familia tiende a reaccionar culpando a la víctima de provocar al abusador y por ende ser la culpable del abuso sexual (Viviano, 2007, p.48). Esto concuerda con la postura que parece tener el personaje de la Mujer sobre la relación de María Josefa con el cauchero:

“MUJER Entonces, ¿Te le vas a regalar como siempre hiciste?” [el subrayado es mío] (León, 2017, p.15)

Ella, a pesar de no ser de la familia del cauchero, sino más bien de su propia comunidad, dice que el abuso fue responsabilidad de María Josefa. Entonces, si bien a lo largo de toda la obra hay un intento de denuncia explícita del abuso de Don Jesús hacia esta comunidad, como lo vimos en el primer capítulo, para el caso del abuso sexual, no queda clara la denuncia, pues en muchos momentos se plantea que María Josefa utiliza la provocación como estrategia para aproximarse a Don Jesús y es acusada por su propia compañera de entregarse a él.

En el contexto del libre mercado, los cuerpos de las mujeres han sido asumidos como una mercancía de la que se extraen plusvalías necesarias para la reproducción social de los patriarcados contemporáneos y del capitalismo neoliberal (Cobo, 2015, p.1). El subtexto de estos procesos de desindividuación y de reducción de la subjetividad de las mujeres nos remite, a pesar del supuesto progreso de la sociedad, a una nueva reconceptualización de las mujeres con una inferioridad ontológica (Cobo, 2015, p.12). Si esto es lo que sucede con todas las mujeres en la actualidad, entonces, imaginemos la condición de las mujeres pobres e indígenas, que como ya hemos mencionado, desde siempre se han encontrado en una situación más precaria. Es precisamente de esta manera en la que se representa a María Josefa. Ella es un objeto sexual, a disposición del deseo del patrón.

Comenzaré analizando el vestuario que lleva. El vestuario es un elemento que se usa para la construcción visual de los personajes para brindarle veracidad histórica o simbólica y varía de acuerdo con las concepciones de la puesta en escena y las corrientes estéticas de la representación teatral. Este comunica a través de los diversos signos que le otorga al personaje, por lo que es un emisor de mensajes que van desde

un orden social, una opción ideológica, hasta de convicciones morales (Fernández, 2015, p.2-3).

De acuerdo con Pavis, el vestuario tiene un carácter cada vez más importante en el teatro contemporáneo en tanto su relación con el cuerpo del actor y su capacidad de servirle para adaptarse al gesto, desplazamiento o actitud de personaje que se va a representar (1998, p. 507). Es decir, la forma del vestuario, o el material del mismo, puede facilitar al actor a adoptar el esquema corporal desarrollado para su personaje.

Figura 7

Las tres mujeres



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

En este caso, el vestuario elegido para las actrices no tiene nada que ver con la ropa verdadera de la comunidad Muruy, por lo cual, no funciona como un elemento para la veracidad histórica. Sin embargo, sí nos transmite ciertas características que le dan veracidad al discurso de las mujeres y ayudan a la comprensión de la historia. El vestuario es más bien neutro, una especie de túnica en el color natural de la tela, de estructura simple y visiblemente sucio y con manchas de tierra y/o sangre seca, para

denotar ese pasado de precariedad o maltrato que mencionan. Además, este es coherente con el hecho de que se trata de tres mujeres de condición humilde y que no son del tiempo actual.

Asimismo, ese vestuario neutro tiene algunas variaciones para darle cierta particularidad a cada una de las mujeres, como podemos ver en la imagen anterior (Figura 7). En el caso de la Niña, el corte del vestido permite infantilizar su imagen, pues disimula el busto de la actriz que la encarna. En el caso de la Mujer, es una falda y una blusa, que la avejenta, pues hace que la actriz se vea más gruesa de lo que realmente es, otorgándole peso a su fisicalidad. Esto logra que, quien la encarna, que es probablemente de la misma edad que las demás, se vea mayor. Por otro lado, en caso de María Josefa, que tiene una túnica que marca su cintura y lleva la falda por encima de las rodillas, parece otorgarle cierta sensualidad acentuando la feminidad del personaje.

Como mencionaba Pavis, el vestuario no es solo una herramienta para exteriorizar en el mundo signos para el espectador, sino también materia sensible para la actriz o actor, pues aporta a su transformación desde su interior al momento de encarnar el personaje (1998, p. 508). El vestuario es entonces aquello que permite a la actriz o actor sentirse distinto y, por ende, actuar distinto. La zona ceñida en la cintura y la falda corta, puede ser entonces una herramienta que le permite a la actriz representar a una sensual María Josefa en los recuerdos que se recrean para lograr que Don Jesús beba la purga, como se puede observar en las siguientes imágenes (Figura 8). Asimismo, esa sensualidad es verosímil para el público porque hay una concordancia con su apariencia física. Probablemente si esta estuviera vestida como la Mujer, esto no tendría el mismo efecto.

Figura 8

María Josefa bailando con Don Jesús en la escena 11.



Capturas tomadas de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

Es claro que la forma de vestir y actuar no justifica en lo absoluto el abuso sexual. Sin embargo, tomando en cuenta que es una obra que busca visibilizar el abuso hacia la población amazónica y que una de las constantes en nuestra sociedad es culpar a las mujeres⁴ de la violencia que se ejerce sobre ellas, el vestuario elegido y las estrategias que se proponen para que consiga su acción, podrían reforzar dicha constante, lo cual no resultaría muy conveniente.

Asimismo, la construcción del personaje de María Josefa resulta problemática pues, precisamente en nuestro imaginario sobre la selva se erige la figura de la “charapa ardiente”. De acuerdo con Angélica Motta, el desorden y el exceso, relacionado con el primitivismo, al cual desde la conquista se ha asociado a las

⁴ Vignija Langbakk, directora del Instituto Europeo de Igualdad de Género, habla de este tema en el artículo “La sociedad aún trata de justificar al agresor y culpa a la mujer víctima de violencia” escrito por María R. Sahuquillo del Diario El País. (Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2017/11/21/actualidad/1511288682_711621.html)

poblaciones indígenas, ha primado en la concepción de la sexualidad de la mujer amazónica. Esta representación, según la cual la mujer de la región tendría una sexualidad exuberante, capaz de satisfacer las más altas exigencias masculinas, ha sido ampliamente difundida en el Perú (Motta, 2011, p. 33). Al considerarse a la selva como una alteridad lejana, se ha generado un imaginario sobre este territorio como un espacio salvaje, abundante de recursos, habitado por seres primitivos; en ese sentido, la mujer parece ser una analogía de lo que se piensa acerca del territorio amazónico (Motta, 2011, p. 33). Es decir, este concepto de lugar exuberante y disponible parece ser el mismo que se tiene respecto a las mujeres procedentes de allí. Esto lo expresa directamente Don Jesús cuando se dirige a sus subordinados en su último recuerdo antes de su muerte:

DON JESÚS Normand, Jiménez, Macedo... Se les ve destemplados, mis queridos. **La lascivia de las chunchas** reblandece el carácter. Ninfas perversas, inveteradas antropófagas que **succionan todo su magma viril**. Los conducirán inevitablemente a la impotencia. **Cuando una los tiente**, quémelas envuelta en la bicolor. [el subrayado es mío] (León, 2017, p. 53)

Para él, son ellas las libidinosas que tientan a los hombres y para nada son víctimas del abuso sexual. Este discurso lo podemos comprender cuando proviene de la boca de Don Jesús, quien sabemos es un hombre que ha abusado de las comunidades amazónicas, pero resulta confuso cuando proviene de la Mujer, quien también ha sido víctima del cauchero, pertenece a la misma comunidad que María Josefa, pero sorpresivamente no está de su lado.

Entonces, tomando en cuenta lo que vimos también en el primer capítulo, en la obra tenemos varios estereotipos coloniales en la representación:

- El ser indígena como el buen salvaje, representado en la Niña.
- Por el contrario, el salvaje violento, representado en la Mujer.

- Por otro lado, ya que se trata de mujeres de la selva, a la charapa ardiente, representada en María Josefa.

Nos es muy útil tener en cuenta que, de acuerdo con Knowles, toda representación es falsa, pues si no lo fuera, sería la cosa en sí misma y, por ende, sería innecesaria para los fines para los cuales se requiere la representación (2014, p.2). En esa línea, considero que para representar es imposible no apelar a los imaginarios existentes, pues no hay un afuera de los sistemas de pensamiento que manejamos. Por ello, solo podemos ser conscientes de ellos, pero no deshacernos de los mismos y quedarnos en una especie de punto cero.

Entonces, sí debemos servirnos de lo que existe y hemos aprendido a lo largo de nuestra vida e historia, es comprensible que la obra apele a estas formas de ver a las comunidades indígenas de la Amazonía para su representación. Además, una obra intenta contar una historia o transmitir sensaciones a un público, cuyos imaginarios probablemente apelen también a imágenes que contienen esos mismos estereotipos, por lo cual deshacerse de ellos por completo, podría generar problemas en la comunicación. No obstante, volvemos a la idea presentada en el capítulo anterior cuando hablamos de la ética de la representación (Sánchez, 2016) y la necesidad de visibilizar el artificio, es decir que la representación no es una muestra fidedigna de la realidad, sino que más bien ha sido modificada con el objetivo de hacernos conscientes de algo al respecto de sí misma.

En ese sentido, hablando de artificios, para lograr el desenlace, la obra tiene tres episodios de recuerdos de la vida pasada de Don Jesús, los cuales son representados por las mujeres como estrategia para que él beba la purga en contextos de celebración. El primero es una fiesta, el segundo es la inauguración de la feria mundial de Iquitos y el tercero es un ataque a la comunidad amazónica que tiene por

desenlace la muerte de las tres mujeres por órdenes del cauchero. Es interesante el uso del recurso explícito de representar dentro de la misma representación escénica, pues hace evidente que la obra en sí misma es una representación y no una fantasía de realidad. Esto me hace pensar en lo que proponía Brecht en el teatro, tomar distancia de la identificación emocional que distrae al espectador de la toma de partido frente a lo que es representado en escena (2004, p.20).

Aquello sucede cuando María Josefa hace evidente que nos encontramos en un teatro, mencionando que harán una escena, dirigiéndose a la cabina para pedir sonidos que nos ubiquen en el espacio en el que sucederá dicha escena y colocándose una máscara para representar a la María Josefa del pasado:

MARÍA JOSEFA Le gusta recordar.

MUJER Recuerda solo lo que quiere.

*María Josefa va hacia la columna de donde asoma un telón y **toma una de las máscaras** que hay en la pared de la columna.*

MARIA JOSEFA Que recuerde todo, así va a soltarnos.

*La mujer y la niña se acercan. **María Josefa toma el telón y lo corre** para cubrir la cama.*

Hagamos una escena que lo haga festejar.

MUJER ¡Con purga!

NIÑA ¡Con champagne!

***La niña, emocionada, corre hacia los elementos de utilería** y toma una botella de champagne que encuentra en una banca.*

MARIA JOSEFA ¡Mucho champagne!

Se coloca la máscara.

MARIA JOSEFA **Cruzaremos el río de las máscaras.** Sin memoria no hay purga.

La mujer y la niña salen.

(Mirando hacia cabina). Grillos, barco a vapor, fiesta lejana, Luces. Música.

Suenan grillos, el sonido del barco a vapor y de fiesta lejana. Bajan pequeñas luces sobre el escenario. Se oye la canción de Josephine Baker. [el subrayado es mío]

(León, 2017, p. 47)

Además, esta es una manera de llevar a cabo la utopía de que los sujetos subalternos tengan la agencia de manipular la realidad de una manera que realmente nos interpela (aunque en este caso se trate de manipular la ficción teatral, pero que en ese contexto es la realidad en la que se ubican los personajes). De acuerdo con Beverley, no se trata simplemente de hablar sobre el subalterno, ni buscar nuevas maneras de la producción de conocimiento, sino que se trata de intervenir la producción del conocimiento tradicional (2004, pp. 55-56).

Irrumpir en la historia, romper con la construcción escénica tradicional, haciendo visible que es una ficción, parece ser una metáfora de lo anteriormente mencionado. Ellas están interviniendo la obra de teatro que habla sobre ellas, para reelaborar el pasado, actuando en el presente sobre el mismo (haciendo que Don Jesús beba la purga), con lo que lograrán que su asesino les devuelva sus cabezas. En ese sentido, una de mis líneas favoritas de la obra es: “sin memoria no hay purga”. Siempre pensé que esta frase iba dirigida a que Don Jesús debía recordar sus crímenes para que ellas puedan descansar en paz, pero creo que es en realidad para ellas, son ellas las que deben reelaborar esa memoria, ponerla desde su propio punto de vista sobre la escena, en el presente, frente a un público que es testigo de ese pasado, para poder recuperar sus cabezas (o su identidad, de esto hablaremos más adelante) y descansar en paz.

Es importante mencionar que este momento de la obra difiere con el texto original, pues en este, si bien sí existen estos momentos del pasado de Don Jesús, estos se presentan en escena no a pedido de las mujeres amazónicas, sino como parte del desvarío del mismo Don Jesús que está a punto de morir. Esto es una clara muestra de cómo hay transformaciones esenciales en la pieza desde la dirección, pues en una

entrevista el dramaturgo (al ser consultado por un detalle de la puesta en escena) comenta que la obra que vemos es más bien la versión de la directora del texto:

Este es un juego creado por Chela y quien te habla. El dialogo de la televisión con lo que está sucediendo es algo que ya existía en la obra. Tanto Chela como yo aportamos cosas. Es importante decir que Savia, la obra de teatro es una versión de Chela de Ferrari (López-Cubas, 2017).

Entonces, al momento de encarnar la historia presente en el texto dramático, se le da una vuelta al texto, precisamente para lograr una reconfiguración de la realidad que nos permita ver otras posibilidades, como brindarle agencia a personajes que históricamente no la han tenido.

Lo que resulta un tanto contradictorio es que, en esta reelaboración del pasado, se plantea que la principal estrategia de María Josefa para que Don Jesús beba la purga, sea la seducción. Conociendo todos los estereotipos que se han creado sobre la mujer de la selva, que son reforzados día a día en diferentes medios de comunicación y los discursos que se elaboran para culpar a las víctimas de los abusos, el hecho de que María Josefa tenga un comportamiento que concuerda con todo lo anterior, demuestra lo complicado que resulta escapar a los estereotipos para los mismos creadores de la pieza. En el primer recuerdo ella se comporta seductora mientras canta una canción de Josephine Baker que habla de una mujer que extraña el amor, mientras invita a Don Jesús a acercarse (véase la Figura 9).

María Josefa se contornea sensualmente.

MARÍA JOSEFA **Sin amor.**

Sin una sola caricia.

Sin la sombra de una ternura.

Sin un corazón.

Para compartir mi pena.

Sin esperanza alguna.

De ser arrullado por las noches [el subrayado es mío] (León, 2017, p.47)

Figura 9

María Josefa invitando a Don Jesús en la escena 11.



Captura tomada de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

Cuando Don Jesús se acerca a ella y pretende iniciar un acto sexual, ella se resiste, él la toma por la fuerza, y pareciera que el acto está allí presente para visibilizar el abuso en escena. Sin embargo, ya hemos visto el abuso en otra escena anterior, por lo que resulta un acto repetitivo, nos brinda información nueva y cuya repetición, parece ser innecesaria y podría resultar hasta morbosa.

En cuanto a la primera vez que somos testigos del abuso sexual, se trata del momento posterior al intento de la Mujer de matar a Don Jesús hacia el final de la cuarta escena:

...Don Jesús se levanta raudo. La mujer se paraliza. Don Jesús saca un látigo de bajo el colchón y lo hace tronar. La mujer se echa en el suelo boca abajo con piernas y brazos abiertos. **Entra María Josefa. Ésta acaricia a Don Jesús. Don Jesús se calma. María Josefa se echa boca abajo en la cama ofreciéndose a Don Jesús para distraerlo de la mujer. Don Jesús monta a María Josefa.** La mujer recupera el ánimo y se para. Tiene un cuchillo en la mano. Suena La muerte afinando su violín grabado.
Apagón.

Vuelve la luz. Se ve la imagen de la muerte fornicando a Don Jesús. La mujer estupefacta suelta el cuchillo.

Apagón. [el subrayado es mío] (León, 2017, p.28)

En esta escena, también es María Josefa quien va por voluntad propia a la cama de Don Jesús. Aunque a diferencia de la acotación del texto, donde no se especifica su reacción, en el montaje si se ve el desagrado y sufrimiento del personaje en ese momento. La escenificación del abuso sexual podría resultar un ejercicio exhibicionista que nada ayuda en la reparación (Sánchez, 2016, p. 149).

Figura 10

Don Jesús abusando a María Josefa en la escena 6.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

Siempre me ha resultado una interrogante la puesta en escena de forma realista de la violencia sexual, pues creo que hay un límite muy delgado entre la denuncia y el espectacularizar este acto de violencia con el fin de llamar la atención sobre la obra, que termina revictimizando, y por ende arrebatándoles la agencia a quienes sufren este tipo de abuso, en la representación que se presenta. Tal y como

dice Sánchez, el propósito de la ficción para las acciones, cuya realidad resulta tan contundente, puede resultar más bien en una apropiación indebida, en lugar de una proyección simbólica (2016, p.179).

Sin embargo, al tratarse de casos sobre los cuales no existe una extensa cantidad de información y la que existe es poco conocida (creo que para muchas personas que vieron la obra, esta pudo ser la primera vez que escucharon sobre el boom del caucho y la explotación que esto conllevó) puede ser un buen recurso para la búsqueda de la compasión y la empatía en el público, pues usar la mimesis para presentar hechos reales puede permitirnos que se aumente su complejidad e impacto (Sánchez, 2016, p.180). No obstante, me sigo preguntando por la necesidad de la repetición y por la legitimación del uso de la violencia sexual a modo de una especie de venganza, en el hecho de que “la muerte” representada por un hombre afroperuano, viole a Don Jesús, riéndose escandalosamente, tras el abuso a María Josefa. Es, además, muy representativo que sea un hombre cuya raza fue históricamente esclavizada. Este acto, no solo implica una ruptura con el orden establecido, sino un fuerte agravio especialmente a un hombre blanco que se jacta de ser poderoso, católico y heterosexual. Dado que, sabemos los actos que ha cometido Don Jesús, existe el peligro de que esta segunda violación nos genere cierta satisfacción, lo cual terminaría por legitimar el uso de la violencia sexual.

Un punto interesante para pensar, es la posibilidad de que todos estos estereotipos presentes en la obra, están porque toda la historia podría estar siendo contada desde el punto de vista de Don Jesús, quien tiene todos estos prejuicios en la cabeza (podemos afirmar esto, ya que como hemos ido viendo, los hace explícitos a través de su discurso). Sin embargo, esto no resulta del todo coherente en toda la obra, pues las tres mujeres no se comportan solo de acuerdo con los estereotipos

colonialistas en los recuerdos de Don Jesús o cuando están en contacto con él. Por el contrario, son comportamientos sostenidos durante toda la historia, incluso en los momentos cuando están ellas solas o cuando intervienen los recuerdos, en los cuales se supone que ellas tienen la agencia.

Por otro lado, en el siguiente recuerdo, en el cual Don Jesús Inaugura la Feria Mundial de Iquitos, sí podemos ver una clara denuncia de la objetivación de la mujer amazónica. Como parte de sus palabras de bienvenida, Don Jesús decide presentar a María Josefa como su descubrimiento científico:

DON JESÚS: Y ahora sí, queridos amigos, ha llegado el momento de compartir con ustedes **mis modestos avances científicos**. Permítanme presentarles a María Josefa, la nueva mujer amazónica.

María Josefa, con vestido blanco eduardiano, está parada al fondo del escenario. Avanza hacia el público lentamente.

Sabemos que son seres humanos, una mujer, con el perdón de las señoras presentes, porque es **posible la hibridación entre un espécimen caucásico ario-odínico y una especie mongólica americano amazónica, saliendo el engendro... ¡fértil!**

Vivas, aplausos. La mujer le sirve una copa de champagne a Don Jesús.

Probaré irrefutablemente que la **instrucción de cultura bíblica y greco-latina. las actividades gimnásticas. la buena alimentación y el uso terapéutico de enemas. serán la técnica metodológica para el mejoramiento de la raza.**

Don Jesús entrega la copa intacta a la niña para que la sostenga. Toma mediciones a los ojos.

Miren, hay **ya una reducción de melanina en la cara anterior del iris.**

Don Jesús tiene la copa en la mano. Necesita tener las manos libres. Le entrega la copa a la niña para que se la sostenga. Don Jesús toma medición a la nariz.

Las aletas nasales, más pequeñas. El surco sub nasal, más delgado. El tubérculo del labio superior más pronunciado. ¡Abajo pantalonetas!

María Josefa se baja las pantalonetas. Don Jesús la coloca en posición para ver sus genitales. Levanta la falda y mira.

¡La pigmentación de los labios vaginales y el esfínter se ha aclarado!

La niña le entrega la copa.

¡Entraremos a la academia de ciencias de Gottinger con la nueva aborigen del brazo! ¡Viva Loreto! ¡Viva el Perú! ¡Viva la patria! [el subrayado es mío] (León, 2017, p.51)

Figura 11

Detalle de María Josefa siendo expuesta como avance científico en la escena 12.



Captura tomada de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

Las ideas de “mejoramiento de la raza” surgen gracias a un racismo legitimado por la ciencia que surge en los siglos XVIII y XIX, que clasificó a los seres humanos según una hipotética diferencia biológica de las razas humanas que supuestamente se relacionaban directamente con el coeficiente intelectual, ético y moral de los sujetos. Como es de esperarse, en estas clasificaciones, la raza blanca era la superior, por lo cual estos sistemas fueron empleados como un instrumento para justificar la dominación (Gallego Durán, 2011, p.75). Como menciona Said, occidente se constituyó en oposición a oriente, para lo cual produjo conocimientos acerca del mismo y estableció un conjunto de representaciones que justificaron la dominación política-económica (1990, p.23). Si nos remontamos a nuestro pasado, desde la conquista, los

colonizadores produjeron una serie de ideas sobre los pueblos andinos y amazónicos para justificar su autoridad sobre los mismos y, por ende, todos los abusos que se cometieron en su perjuicio. En la obra, podemos ver como se relaciona a esta idea del “mejoramiento de la raza”, directamente con la de “avance científico” y de acuerdo con las palabras que dice Don Jesús al iniciar su discurso, vincula todo esto con el “progreso de hombre”.

Espinosa de Rivero plantea cómo, a pesar del paso de los años, sigue vigente la insistencia en perpetuar la imagen del primitivismo en la cultura amazónica. Hace no mucho tiempo Alan García Pérez, en ese momento Presidente de la República, se refirió a las comunidades indígenas que protestaban contra decretos legislativos referidos a la Ley Forestal y Fauna Silvestre como personas que “no son ciudadanos de primera clase⁵”. Este discurso refuerza la idea del sujeto que se encuentra fuera de la modernidad, del progreso y el desarrollo, un sujeto de biológicamente salvaje (Espinosa, 2009, p.131). Si esto se encuentra vigente al día de hoy, es evidente que lo estuvo cuando suceden los hechos de la obra. Fue, además, una de las formas en las que se justificó la explotación de los nativos amazónicos a costa de la extracción del caucho en la Amazonía a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (Uribe, 2013, p. 38).

El discurso de Don Jesús, que además aparenta ser de un lenguaje rebuscado que suena científico, describe a María Josefa y señala partes de su cuerpo, como podemos ver en la imagen, como si ella fuera un objeto inanimado puesto para la instrucción del público. Esto se ve agravado en el momento en el que le hace bajarse las pantalonetas en público, para comprobar los supuestos cambios en sus partes íntimas. Este un humillante acto, la deshumaniza y se puede notar en la reacción del

⁵ Se puede ver el video de su declaración en el siguiente enlace:
<https://youtu.be/nQzFEJ14L7M?t=21>

personaje. Sin embargo, la supuesta demostración de cambios en su color de piel y en sus facciones, de los cuales que habla Don Jesús, hacen evidente lo ridículo y ficticio que resulta este tipo de discurso.

Asimismo, (véase la Figura 11) María Josefa está vestida como toda una mujer occidental, como si solo por vestir diferente, fuera menos indígena y de pronto se convirtiera en un ser humano superior. El esquema corporal de la actriz denota la incomodidad del personaje dentro de aquello que no le es propio, la restricción absoluta de su movimiento y, por ende, de su libertad. Durante la colonia, si un indio adoptaba costumbres occidentales como cambiar la vestimenta, aprender castellano o estudiar una profesión podía pasar por un mestizo, este hecho implicaba un supuesto mejoramiento de su raza de acuerdo con el orden social de su tiempo. Entonces, los indígenas pueden definirse no sólo a partir de una sumatoria de rasgos físicos o culturales, sino también de una agregación de relaciones (Barrig, 2001, p. 21). Esto explicaría por qué Don Jesús habla de que las actividades que realiza esta persona o la instrucción que recibe, pueden variar sus rasgos raciales. Al poner esto en escena de manera literal, se hace explícito que resultan ideas profundamente absurdas, pero que se permite su enunciación en el espacio de la ficción. En este caso, se le objetiviza en escena, pero con el fin de denunciar esa objetivación.

No obstante, durante todos los recuerdos de Don Jesús, incluido el que acabamos de mencionar, algo bastante característico es que las mujeres están usando máscaras. Previo al primer recuerdo, María Josefa misma hace mención, mientras toma una máscara en su mano (véase la Figura 12), de que “cruzarán el río de las máscaras”, por lo cual, este pareciera ser un elemento para reforzar la idea de que las mujeres amazónicas se están sirviendo de la representación y que aquellos episodios están en otro tiempo y espacio. Sin embargo, las máscaras les cubren todo el rostro,

evitando que podamos ver sus expresiones, sus gestos y en última instancia, que podamos reconocerlas.

Figura 12

María Josefa observando la máscara previo a la escena 11.



Captura tomada de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

De acuerdo con Erika Fischer-Lichte, la máscara fija significa un determinado ser (humano o no humano), es decir, transforma a su portador en dicho ser que es completamente distinto del sujeto que porta la máscara (1999, p.155). Bajo esa premisa, la máscara funciona como un elemento que le resta identidad a la actriz o al actor que la porta, en el sentido en que le hace desaparecer como el sujeto que es detrás de esa máscara. Si bien, durante toda la obra, como parte del vestuario de cada una de las mujeres, se les ha colocado un velo de tul negro que les cubre el rostro, como se puede ver en la fotografía anterior, el tul deja entrever sus rostros, con lo cual sí podemos verlas a diferencia de si tuvieran puesta una máscara fija. Considero que este accesorio funciona como lo que Fischer-Lichte nombra como máscara de maquillaje (cara pintada o tatuada), pues le atribuye una identidad a la persona en cuestión, sin borrar a la persona en cuestión (1999, p.155).

En este caso, les atribuye a las mujeres la condición de que están muertas y sin cabeza, lo cual lo podemos entender como una metáfora de que las y los sujetos que ellas representan en nuestra sociedad, son invisibles, no en sí mismos, sino porque el sistema en el que vivimos les ha despojado de su identidad con el fin de quitarles su poder y disponer de sus recursos, territorios y hasta de sus propios cuerpos. Esta intención la comprueba la directora en el dossier de giras de la obra:

La agencia de la obra está en poder de tres mujeres. Ellas quieren recuperar sus cabezas, tragadas por un hombre. Que la **responsabilidad simbólica de la recuperación de la cabeza, es decir, de la visión. voz e identidad de una cultura** sea llevada a cabo por mujeres, le dio particular sentido a mi trabajo... [Subrayado es mío] (De Ferrari, 2019, p.5)

Asimismo, la escenificación de la recuperación de la cabeza, sucede al final de la obra cuando ellas se retiran los velos, segundos antes del fallecimiento de Don Jesús, como podemos ver en las imágenes a continuación. La poética de la luz juega en este momento un papel muy importante, pues nos permite notar claramente aquello que está sucediendo. De acuerdo con Abulafia, la poética de la luz son aquellas formas creativas en las que se generan signos que son parte de la experiencia de la pieza (2015, p.3). En este caso (véase la Figura 13), sucede una transformación en todo el campo lumínico del espacio, pasamos de una luz tenue, que ilumina todo por igual y que por momentos, en conjunto con el tul negro que cubre sus rostros, hace sombras que nos dan esa impresión de que están sin cabeza, a tener puntos de luz muy clara y específicos para cada una de ellas, con lo cual podemos completar finalmente toda la visión de cada una de las mujeres. Es decir, visualmente se completan los cuerpos. Posterior a este momento, ellas hablan en su propia lengua, que como espectadores no podemos comprender, lo cual termina por completar esta idea de la recuperación de la identidad.

Figura 13

La niña liberándose del tul que le recubre el rostro.



Capturas tomadas de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

Volvamos al tema de la máscara fija en las escenas de los recuerdos que evocan las mujeres. Si bien la idea del uso de la máscara es que esta permite al actor o actriz disolver su identidad con la idea de representar a otro (Fischer-Lichte, p.156), esta función de la máscara se comprendería en los casos en los que las mujeres están representando a otros personajes que no son ellas en los recuerdos que evocan en escena. Sin embargo, en el momento que María Josefa está siendo expuesta como descubriendo científico, ella se está representando a sí misma en un episodio del pasado. Inclusive Don Jesús la presenta explícitamente por su nombre, por lo cual no habría motivo por el cual ella tenga que dejar de ser ella misma. Podríamos entender que se evita mostrar su rostro pues lo que le sucede en dicha escena es deshumanizante. Sin embargo, en la obra hay otros momentos de este tipo, como los acercamientos de índole sexual entre María Josefa y Don Jesús; y, por el contrario,

hay una intención clara por mostrarnos las expresiones que genera aquello que le sucede en escena a María Josefa.

Esto se suma a que la expresión corporal de las actrices no cambia radicalmente, como para considerar que la máscara es entonces una herramienta para el trabajo corporal, como la máscara neutra de Lecoq (Naranjo Velásquez, 2017, p.66). Por el contrario, considero que su incorporación le juega en contra a la obra, pues la máscara termina reforzando este anonimato de las mujeres históricamente ignoradas e invisibilizadas, no como una metáfora que visibiliza ese problema, sino más bien como una posibilidad que pareciera haberse omitido en servicio de emplear el elemento para reforzar la idea de la representación.

Figura 14

Captura de detalle de la máscara.



Captura tomada de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

Es importante en ese punto, pensar en qué nos dice dicha máscara. Al observarla de cerca (véase la Figura 14), notamos que es una máscara similar a la de la chonguinanda o tunantada. Estas son danzas peruanas de la sierra central que surgen de la mezcla entre los elementos prehispánicos y las expresiones escénicas

que llegaron con los españoles, en la época de la colonia (Benza, 2020, p.4). En las mismas, las máscaras son empleadas para representar a modo de remembranza y sátira a personajes españoles (Orellana, 2003, p.348).

Tomando en cuenta que la obra trata de la Amazonía, incluir máscaras más relacionadas con las danzas andinas resulta curioso. No obstante, le encuentro sentido en tanto dichas máscaras eran empleadas como sátira de personajes españoles, es decir, de cierta forma, para subvertir el orden establecido, pues era para burlarse de aquellos que tenían la posición de poder. Asimismo, estamos en un contexto en el cual se propone que las mujeres amazónicas se están empoderando empleando conscientemente la representación para lograr su acción en la obra, que es que Don Jesús beba la purga. En ese sentido, hay un paralelo coherente, sobre todo porque se aterriza la idea del teatro al contexto peruano, donde el teatro tiene su origen en la teatralidad presente en las diversas danzas de las fiestas y rituales populares (Benza, 2020, p.4).

Sin embargo, también existen máscaras en las tradiciones de las culturas amazónicas. Al emplear máscaras que no son de la cultura amazónica a la que se hace referencia en la obra, se corre el riesgo de dar la impresión de que se considera a todas las culturas peruanas como una sola, invisibilizando la diversidad y particularidad de cada una de ellas. Con esto, no quiero decir que esta haya sido la intención en la obra, sino que se podría generar esa lectura en función a lo presentado. No obstante, es también cierto que las máscaras amazónicas probablemente no sean tan reconocibles por el público como las de las culturas andinas.

Es importante recalcar que la codificación y decodificación de todos los signos presentados en la obra, puede variar y la experiencia es sobre todo individual (Knowles, 2014, p.2). Cada uno puede interpretar cosas distintas al presenciar un montaje, pues

no todos tenemos los mismos sistemas de pensamiento, experiencias vividas y sensibilidad, aunque puede que compartamos algunas cosas en común. En ese sentido, no se espera de ningún espectador que mire de esta manera todo lo que sucede en la escena y le encuentre un significado y una coherencia concreta a la obra. Al fin y al cabo, las obras de teatro no se crean para ser analizadas, sino para llegar a un conjunto de espectadores y transmitirles algo.

Esto que se busca transmitir, lamentablemente no se puede determinar por completo, solo se puede dirigir de cierta manera, a través de los signos que se deciden poner en escena, pero al final no hay garantías de que se transmita un mensaje determinado. Si lo hubiese, sería una obra más bien panfletaria en lugar de ser un estímulo para la consciencia crítica del espectador. En ese sentido, este análisis intenta dar cuenta sobre el complejo proceso que implica la representación del otro y la lucha con los estereotipos que se encuentran presentes (y rigen en muchos casos los imaginarios colectivos), en los procesos de transmisión de ideas a partir de un producto cultural como lo es una obra de teatro.

En esa misma línea, tampoco se está negando que el equipo de trabajo del montaje haya investigado sobre los temas de los cuales hablan, sino que, a pesar de esa búsqueda historiográfica y aproximaciones a las comunidades de las que hablan, siempre es muy complejo de-construir las estructuras de pensamiento que tenemos ya formadas, a través de las cuales representamos la realidad que nos circunda. Por último, es importante tener en cuenta que no se puede separar al montaje del sistema que lo produce, por lo que la elección de las actrices y actores que interpretan a los personajes, y algunas de las razones de ciertas decisiones del montaje también pueden haber estado ligadas al consumo. En este caso, la obra teatral, es también un producto para el consumo, pues se busca que la gente compre una entrada para ir a ver la obra.

En especial recordemos que esta pieza es producto de uno de los teatros con mayor posicionamiento en nuestra escena local, por lo cual el consumo es definitivamente una preocupación innegable en sus producciones. Por ello, también se podría estar pensando en colocar referentes que le sean más cercanos a las y los espectadores, quienes, considero es menos probable que reconozcan una máscara de alguna de las culturas amazónicas.

Finalmente, hacia el cierre de la obra, tenemos otro momento de ruptura con la ficción. Cuando las mujeres logran que Don Jesús beba la purga, pues él se encuentra celebrando una especie de ataque a una comunidad amazónica, él comienza a agonizar, la luz cambia a múltiples colores y ellas comienzan a darle vueltas a la cama donde este se encuentra agonizante. Entonces, aparecen unas proyecciones en el fondo del escenario y en las paredes de los lados del teatro, con imágenes de la vida real, donde se ven fotos de conflictos sociales reales en la Amazonía como se puede apreciar en la imagen a continuación (Figura 15).

Figura 15

Las tres mujeres al final de la obra frente a la proyección.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

La aparición de la vida real en la escena crea un espacio de verdadera tensión (Sánchez, 2019) Este se ve acrecentado por las actrices quienes dejan de representar, se quedan mirando al público interpelándolo. Considero que esto provoca que constatemos con la realidad todas esas acciones vistas anteriormente que consideramos como parte de la ficción. Entonces, comprendemos que incluso estas ideas tan absurdas sobre la raza, fueron realmente legitimadas en su momento y vigentes hasta la actualidad, pues en la proyección podemos ver imágenes desde la época de la colonia hasta los conflictos sociales contemporáneos, donde se repite la misma historia. Esta ruptura potencia la visibilización de que se trata de una ficción, pero al mismo tiempo señala que refiere a la realidad, a problemas que suceden en nuestro contexto, y a su vez, aportan a generar un efecto que relaciono con el distanciamiento brechtiano que nos permite tomar partido, sobre lo que vemos en escena.

Asimismo, hacia el final de la obra, nuevamente tenemos una proyección, pero esta vez son fotografías de los pueblos amazónicos, podemos ver rostros reales de personas a las que se ha hecho referencia en la obra, en su espacio, con su comunidad, viviendo su vida, así como nosotros vivimos la nuestra. Esta nueva aparición de la realidad contrasta con la representación, pero ahora para generar un paralelo que nos entenece y nos conmueve, en el fondo se escucha un canto amazónico, un Ícaro⁶, un canto sin instrumentos, solo con la voz que nos transporta a otro lugar que no conocemos, pero que ahora que hemos visto esta historia conocemos un poco más.

En resumen, en el caso del personaje de María Josefa, curiosamente es la que ha tenido mayor contacto con el mundo occidental y es la más mesurada y capaz de

⁶ Es muy significativo que un Ícaro sea un canto central en los rituales amazónicos que carga a un objeto o pócima el poder de limpiar, sanar, proteger o dañar al sujeto receptor de la misma (Giove, 1993).

las tres mujeres, pues no peca ni de salvaje ni de ingenua. Por ello es quien se plantea como la guía de las mujeres. No obstante, es propuesta también como un objeto sexual y lo particular, es que no se propone solamente que esa es la mirada desde afuera (por ejemplo, desde Don Jesús) hacia el personaje como para denunciar dicho discurso, sino que María Josefa misma emplea estrategias para lograr su acción que tienen que ver con la seducción.

En el montaje, a diferencia de en el texto, se realiza un giro muy importante que le brinda agencia a las mujeres amazónicas y es que ellas mismas apelan a emplear la representación para lograr su acción. No obstante, sucede que en uno de esos episodios María Josefa usa la seducción para lograr que Don Jesús beba la purga, es decir, se pone a sí misma como un objeto sexual.

Asimismo, pasa algo bastante particular con el uso de la máscara, pues esta es empleada como un elemento para reforzar la idea de que están empleando la representación a su servicio. Sin embargo, la máscara fija tiene como fin el anonimato de quién está interpretando al personaje. Dado que aquí es una herramienta meta-teatral, es decir, el personaje es quien interpreta (no la actriz al personaje, sino el personaje a otro personaje), el uso de la máscara termina por invisibilizar a los personajes de las mujeres amazónicas. Sin embargo, es interesante que se haya empleado máscaras de tradiciones andinas que eran empleadas para burlarse y de esta manera liberarse, por lo menos por lo que duraba la fiesta o el ritual, del dominio español.

Finalmente, la aparición de lo real, esta vez como imágenes en las proyecciones, nos permite constatar lo que nos parece terrible en la ficción con aquello que sabemos que en efecto sucede en el mundo que nos rodea.

Capítulo 3

Rosa: la mujer amazónica “real”

En los capítulos anteriores, hemos analizado la representación en el discurso y en la escena de los personajes de María Josefa, la Mujer y la Niña, en quienes hemos encontrado la reproducción de algunos estereotipos colonialistas, pese a que la obra se propone precisamente denunciar dichos estereotipos. No obstante, recordemos que una de las características de una obra teatral es que el público sabe que se trata de una representación y no de la presentación de la verdad, y además la propuesta escénica de *Savia*, tiene momentos donde claramente se evidencia la idea de la representación como herramienta para lograr la acción. Entonces, existe un juego con la representación y la visualización de la misma, que abre nuevas posibilidades de trabajar con los referentes existentes, como lo son los estereotipos, de visibilizarlos y denunciarlos al mismo tiempo.

En el presente capítulo, analizaremos a una cuarta mujer amazónica, Rosa, la madre de leche del protagonista, que solo aparece hacia el final de la obra, en los últimos minutos de la escena trece, tras el último recuerdo. Sin embargo, el personaje de Don Jesús, se refiere a ella en varias ocasiones a lo largo de la obra. Comenzaremos por analizar la relación que tienen Rosa y Don Jesús, de acuerdo con lo que se dice de ella y luego pasaremos a examinar la representación en escena de la misma. Es importante mencionar, que la representación del personaje de Rosa en conjunto, también se genera en oposición a la madre biológica del protagonista, por lo cual también nos será de utilidad analizar la representación de la madre biológica. Asimismo, analizaremos, especialmente, el hecho de que Rosa sea representada por una persona que se presenta como una mujer amazónica real.

Las Madres

A través los recuerdos que Don Jesús comparte a lo largo de la obra con Lalia, su enfermera, y la escenificación de sus sueños o delirios, conocemos que él tenía una relación bastante compleja con su madre biológica. Ella era una viuda con una gran vida social que aparentemente no pasaba mucho tiempo con él, y más bien él estaba bastante apegado a Rosa, la mujer encargada de cuidarlo y hasta de darle de lactar. En el siguiente fragmento de uno de los sueños de Don Jesús, podemos conocer un poco de su relación con su madre. El sueño parece evocar un recuerdo, pues el actor que interpreta a Don Jesús cambia completamente su fisicalidad y se comporta como un niño pequeño (véase la Figura. Vale aclarar, que no cambia absolutamente nada de su aspecto y solo se transforma su calidad de movimiento y el tono de su voz. Ello nos lleva a pensar que es un recuerdo o delirio que Don Jesús tiene en su tiempo actual, sobre su pasado. En este fragmento, vemos a la madre ingresar a la habitación con un entallado vestido rojo y nos da a entender que ha regresado de madrugada de una fiesta:

DON JESÚS **Quiero darte un beso, mami.**

MADRE **No puedes.** soy la “esfera cuyo centro está en todas partes”.

DON JESÚS **Abrazarte.**

MADRE **Tampoco,** “no hay circunferencia alguna.”

DON JESÚS **Échate a mi costado.**

MADRE **No tengo lados.**

DON JESÚS Acércate.

MADRE Me duelen los pies. **Estoy muuuuuy cansada.** (...)

Don Jesús la abraza.

MADRE **¡Suelta, cariño! ¡Me ahogas!**

Pausa. Don Jesús la suelta. [subrayado es mío] (León, 2017, p.21)

La negación de la madre al contacto con su hijo, tanto en el texto, como en la corporalidad que apreciamos en ella en la imagen a continuación, y, a su vez, los intentos de Don Jesús para conseguir un poco de afecto de su parte, nos demuestran una relación donde el niño desea a su madre y quiere ser su objeto de deseo, pero ella no lo desea de la misma manera. De acuerdo con Recalcati (2018), solo a través de la mirada del otro uno puede reconocer su propia identidad y la madre es el primer “otro” en la vida de un niño. Entonces, si la madre no le brinda ese reconocimiento, es decir, cuando el niño no se siente objeto de deseo del otro, se genera un sentimiento de rechazo o abandono.

Figura 16

Don Jesús abrazando a la madre.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

Esa mirada del otro, es necesaria para la apertura del sujeto al mundo, sin ese reconocimiento, que le dice quién es, el sujeto se pierde en el vacío; y al mismo tiempo, intentará recuperarse del narcisismo herido por esa falta de interés maternal (Recalcati, 2018, pp. 42-44). Esto explicaría el discurso de Don Jesús de creerse en sus delirios un ser todopoderoso y todos los actos que conocemos ha llevado a cabo, que son

bastante egoístas y poco empáticos. Lo anterior, sumado al hecho de que su padre ha muerto, y por ende, no existió una figura que lo castre simbólicamente, resulta en que Don Jesús sea un sujeto que no se inscribe en lo social de manera exitosa. La escena continúa con la mención de Rosa:

DON JESÚS **Rosa me quería.**

MADRE **¿Te atreves a invocarla?**

DON JESÚS **Ella me amaba.**

MADRE **¿Qué ella?**

DON JESÚS **Rosa. Su savia era tibia, dulce.**

MADRE **En el destello del filo de tu espada danzaba la corte celestial. ¿Qué hiciste de ella? ¿Un chupón? ¡No hay manjar blanquillos!**

DON JESÚS **No, mamita, no, no, no... [subrayado es mío] (León, 2017, p.21)**

Recalcati menciona lo importante que resulta la lactancia en ese proceso de reconocimiento, pues es un momento propicio para la conexión de la mirada de la madre con el niño, y si en ese momento, la mirada de la madre es ausente o fría, entonces el mundo se le presentará al niño de igual forma, como un espacio hostil (2018, p. 44). De acuerdo con lo anterior, resulta determinante que Don Jesús haya tenido una madre de leche, es decir, fue otra mujer aquella que le dio de lactar y por ende quien probablemente le brindó ese reconocimiento.

Entonces, podemos decir que la identidad está escindida, entre esa mirada que no consiguió de su madre real y aquella que recibe de una madre simbólica. La denominó como madre simbólica, pues es quien actúa como una madre para él en el plano simbólico, es el seno-signo, la presencia amorosa del otro (Recalcati, 2018, p.50). Por un lado, ha sido reconocido por la madre amazónica, quien le brindó la mirada y por ende le otorgó su identidad. Por otro lado, en él persiste el deseo de ser el objeto de deseo de la madre biológica, pues nunca consiguió ese reconocimiento de su parte y por ello, sueña sobre aquello inclusive en su vejez.

Como se ve en el fragmento anterior, cuando él menciona a Rosa frente a su madre biológica o real y la propone como objeto de deseo suyo, cuando se refiere a que ella le daba de lactar y le brindaba afecto, la madre biológica reacciona con celos. Ella quiere ser el único objeto de deseo del niño, a pesar de que el niño no es el único objeto de deseo de ella. En el sueño, por ratos parece que lo enamora y hasta lo seduce (como podemos ver en la imagen a continuación). Ella quiere que él la desee, pero luego se niega al contacto que este le demanda. Por supuesto, que no debemos olvidar que se trata de un sueño del personaje. Los sueños de acuerdo con Freud, son el espacio de retiro del mundo donde se manifiestan los anhelos inconscientes (Sierra, p.102). Por ende lo que vemos, no debe ser leído de manera literal, sino que considero vendría a ser una mezcla entre lo que Don Jesús niño anhelaba, ser el objeto de deseo de su madre, lo cual se manifiesta con la seducción y los celos, mezclado con fragmentos de lo que en realidad sucedía, el rechazo de esta madre.

Figura 17

Don Jesús recibiendo atención de la madre.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

Los elementos que componen la atmósfera del momento también nos marcan que se trata de un espacio que escapa a la realidad que nos ha planteado la ficción (véase la Figura 17). Tenemos una iluminación con luces desde atrás que delinean los cuerpos de la actriz y el actor con un tono azulado, que los despega del espacio, lo cual contrasta con la iluminación de la línea temporal de la historia en la cual vemos la agonía de Don Jesús.

Este deseo de Don Jesús por la madre, lo vemos también en cómo esta es presentada escénicamente en su sueño, pues contrasta completamente con la sobriedad que mantiene el montaje en líneas generales. Ella aparece, (véase la Figura 17) con un vestido de fiesta rojo voluminoso, cantando y bailando, y luego (véase la Figura 18) sobre un caballo blanco e iluminada desde atrás, lo cual alude a la aparición del héroe de la historia (en este caso sería la heroína), como vemos en la imagen. Sus ingresos a escena son espectaculares, en todo el sentido de la palabra. Aparece con cambios de luz, humo y un registro de movimientos grandilocuentes.

Figura 18

Ingreso de la madre biológica sobre un caballo blanco.



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

Como hemos mencionado, una ficción es una composición donde hay una responsabilidad en aquello que se elige mostrar y como mostrarlo. Es decir, existe un propósito particular en la información que se nos presenta, hay una lectura que se espera que hagamos de este episodio. En esa línea, más allá de lo que vemos en el sueño, que tiene esta condición de proyección de los anhelos del niño, están también los hechos que se relatan, sucesos que realmente se llevaron a cabo en la historia anterior del personaje y que Don Jesús cuenta cuando está consciente. Debido al apego generado entre Don Jesús y la madre de leche, la madre biológica decide romper el vínculo que el entonces pequeño Don Jesús ha generado con Rosa y tras la resistencia del niño al destete, termina por mandar a matar a la madre de leche, como podemos ver en el siguiente fragmento:

DON JESÚS **La India que me cuidaba me daba de tomar leche hasta los siete años.**

LALIA Tremendo manganzonazo, ¡qué vergüenza!

DON JESÚS **Ubres pequeñas, chorreadas, oscuras, ásperas. Una liana correosa que chupo con devoción. En la madrugada, mi madre me encuentra encaramado en el cuerpo de Rosa, igualito que cría de maquisapa.**

Pausa.

DON JESÚS **Mamá me hace masticar ají y manda cortar los pezones a Rosa.**

Pausa. Lalia le echa agua de colonia en la cabeza. María Josefa sigue detrás de la lona.

Otra vuelta me encuentran lamiéndole las costras a la india... Le cortan la cabeza y la tiran al río en frente de mí.

DON JESÚS **Me aviento al río detrás de su cadáver. Me sacan de estos pelos...**

Su leche me hace sabio; su sangre, perpetuo. (...) [subrayado es mío] (León, 2017, p.24)

De esta manera, se anula a la madre simbólica y el niño se mantiene como objeto de goce de la madre biológica. Además, con los actos que se llevan a cabo para lograr lo anterior, se le enseña el desprecio a las mujeres, cuyos cuerpos son reducidos

a solo a su función de carne, por lo cual el personaje incluso fantasea incluso con la posibilidad de poder tener hijos sin tener que unirse con ninguna, así su madre no dejaría de ser la única mujer de su vida (Benetti, 2017). Entonces, con el fin de lograr ser objeto de deseo de su madre real, este debe encajar en el espacio que le corresponde en el mundo al ser hijo de caucheros, adquiere el desprecio por los nativos amazónicos y su universo, todo aquello que “Rosa”, su madre simbólica representa.

Es así como al final de la obra (véase Figura 19), cuando Don Jesús está a punto de morir y llama a su madre, al encontrarse aterrado por su inminente muerte, aparecen las dos mujeres en escena, su madre real (biológica) y su madre simbólica (Rosa). Él observa a ambas y luego se inclina hacia la segunda, en señal de que fue ella realmente la que cumplió la función de madre.

Figura 19

Don Jesús inclinándose por su madre de leche



Captura tomada de *Savia* [Videograbación] TV Perú, 2017.

DON JESÚS ¡Mamaaa...! ¡Mamaaa...! ¡Mamaaa...!

Aparecen La Madre y Rosa. Una por la puerta izquierda otra por la derecha. Don Jesús da vuelta hacia Rosa, luego hacia la madre. De pronto le extiende los brazos a Rosa. La Anciana se acerca. Don Jesús quiere alcanzarla pero no puede. Rosa se niega a tocarlo.

ROSA Ei redo, kue drue, oit kue, kue fnodo naie dga (*Madre tuviste. Mi savia te di, ¿qué hiciste con ella?*)

En la pared del fondo se proyectan las palabras de Rosa en español. Rosa camina hacia la puerta de la madre. Rosa y la madre se miran. Rosa sale. (...) [subrayado es mío] (León, 2017, p.56)

En las palabras de Rosa, podemos ver el reclamo de una madre que le entregó todo lo que tenía al niño, incluso su vida, para que este luego desconozca todo aquello que ella le dio. Al ser una mujer amazónica, el reconocimiento, la identidad que le otorgó al niño debió estar ligada con ese universo, el respeto por la naturaleza y su comunidad. De acuerdo con Recalcati, una madre no responde al niño real, sino a lo que ella misma ve proyectarse fantasmáticamente en su hijo, es decir, se ve a sí misma en su historia de hija (2018, p. 44).

Entonces, esta madre de leche o madre simbólica, ubica al niño como si fuera el suyo propio, como si fuera un hijo miembro de la comunidad amazónica. Esto se ve en las palabras de Don Jesús, quien, al contar sobre su infancia, emplea palabras que hacen referencia al mundo amazónico, incluso para referirse a sí mismo dice que estaba “igualito que cría de maquisapa”. Sin embargo, él termina haciendo todo lo contrario a lo que ella le transmitió. Es por esto que, a pesar de que ahora es un hombre moribundo e indefenso, “Rosa” lo rechaza. Es interesante, pues aquí no se coloca a la mujer amazónica, ni cómo excesivamente buena o inocente, como para perdonarlo, ni como un ser salvaje que busca venganza por todo lo que ha hecho. Como se puede leer en el fragmento anterior y observar en la imagen (Figura 19), ella solo lo observa, le dirige unas palabras y luego se retira tranquilamente de allí.

Es importante tomar en cuenta el nombre de la obra: *Savía*. Como ya se ha mencionado, la obra trata sobre lo sucedido en la época del boom del caucho y este material es producto de la savia de varias plantas; pero la savia es además visiblemente una sustancia lechosa, de modo que, esta imagen, que además es proyectada literalmente antes del inicio de la obra, hace también referencia a la leche materna. Es

decir, se resalta el tema de la maternidad y se le conecta con lo anterior, pero ¿qué tiene que ver el boom del caucho con las relaciones madre e hijo? Pues la obra nos habla de la herencia, de cómo este desprecio por aquello que es distinto, este complejo de superioridad frente a la alteridad, que justificó todos los abusos que se llevaron a cabo durante ese período de la historia de nuestro país, es traspasando de generación en generación. Esto también está presente en las palabras de la directora de la obra:

Dos frases de la obra guiaron la dirección del trabajo de manera muy concreta: “Sin memoria no hay purga” y “Yo te di de comer” ... “La otra frase o concepto, “yo te di de comer”, nos recuerda que estos monstruos no se hacen solos. Nacen por causas y condiciones creadas colectivamente cuando no tomamos parte activa en nuestra sociedad (De Ferrari, 2019, p.5).

Con lo anterior, no considero que se esté quitando responsabilidad al cauchero sobre sus actos, aunque también podría entenderse de esa manera, sino que se visibiliza que el traspaso del racismo y la discriminación, es también responsabilidad de quienes lo heredamos y nuestra inacción para detenerlo, a pesar de tener muchos elementos alrededor que nos hacen notar que no está bien. Como es el caso de Don Jesús, quien tuvo a Rosa, una mujer que es parte de todo eso que su familia y la sociedad le enseña a despreciar. Rosa le dio el cuidado y el afecto que no obtuvo de su madre, y, sin embargo, es asesinada por la propia familia del cauchero. Esto se conecta también, con las proyecciones de las que se ha hablado en capítulos anteriores, a través de las cuales podemos ver en escena fotos de otros conflictos sociales de la Amazonía más actuales. Con esas imágenes se refuerza esta idea de que las actitudes de Don Jesús, aprendidas por herencia de sus progenitores, siguen siendo pasadas de generación en generación hasta el día de hoy.

No obstante, algo importante a considerar es que, quizás con la intención de generar esta metáfora de la herencia, se ha elegido asociar la relación con la madre,

con el desprecio por la Amazonía que desarrolla Don Jesús. Tomando en cuenta que vivimos en una sociedad machista, que suele culpar siempre a las mujeres⁷ este discurso de la obra pareciera también replicar dicho modelo. Si bien, la obra brinda agencia a las mujeres amazónicas, que dentro de todo, son quienes llevan la acción de la obra, pues se apropian de la misma representación, entre otros aspectos; tenemos por otro lado, a la madre biológica, la mujer hegemónica, presentada de cierta forma como la culpable de toda la barbarie.

El padre del niño está casi ausente en la historia, al punto que solo sabemos que era un hombre importante en el negocio de la extracción del caucho y que murió cuando Don Jesús estaba pequeño. Asimismo, todo el contexto social que también habría podido influir en el desarrollo de Don Jesús fuera de su entorno doméstico, no cobra la misma relevancia que los episodios con la madre, pues no se desarrollan en escena. De cierta forma, entonces se corre el riesgo de que se entienda que la obra busca visibilizar el abuso hacia las comunidades amazónicas, particularmente hacia las mujeres, en la época del boom del caucho, pero asociando la responsabilidad de lo sucedido a la crianza del agresor, es decir, a su relación con su madre biológica.

Es importante mencionar que en toda la teoría psicoanalítica que hemos empleado para sustentar lo analizado, considero que podemos encontrar concordancia con el discurso de siempre culpar a las mujeres. Al respecto, Rodríguez, hace dialogar a las feministas Irigaray y Mitchell, quienes responden a la teoría psicoanalítica y resaltan que es interesante trabajar con la misma para “investigar los fundamentos psíquicos

⁷ Afirmo esto no solo por mi experiencia de vida como mujer en este país, sino también en base al marco conceptual de violencia basada en género del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables que da cuenta de que en los mismos sistemas de protección a la mujer disuaden a las mujeres de denunciar la violencia, cuestionando su responsabilidad en lo sucedido. Además, las mismas mujeres tienden a tener declaraciones donde se inculpan debido a que en los sistemas de violencia en los que están inmersas tienen una posición de subordinación frente a su agresor (MIMP, 2016).

del patriarcado y los mecanismos inconscientes por los cuales se transmite la ideología machista” (Rodríguez, 2019, p.9). En esa línea, y de acuerdo a lo que hemos mencionado a lo largo de la tesis, inclusive cuando queremos analizar o criticar las estructuras de poder que queremos transformar, nos valemos siempre de las teorías e ideas existentes que se sustentan y refuerzan la hegemonía machista.

La mujer “real”

Más allá de la historia, en un nivel de la representación escénica, es importante tomar en cuenta la intención de la directora de proponer para el papel de Rosa a una mujer amazónica real. Las mujeres que encarnaron a “Rosa” fueron Marlena Churay, madre del artista plástico amazónico, Brus Rubio y luego, la actriz Antonieta Pari. Marlena Churay carece de formación actoral y es contactada para la obra a raíz de que se le encarga a su hijo hacer una pintura sobre *Savía* para el hall del teatro. Ella iba a estar solo unos días, pues la actriz elegida para el papel de Rosa, no podía estar presente para los pre-estrenos de la obra.

Sin embargo, cuenta la directora que, una vez que Marlena Churay se sube al escenario en un ensayo, el impacto que tiene la presencia de una mujer amazónica, un cuerpo real y no uno que representa ser uno, hace que se intente preservar esa intención y luego se le pide a la actriz, que interprete a Marlena Churay (C. Ferrari, comunicación personal, setiembre de 2017). En otras palabras, a la actriz Antonieta Pari, se le pide que observe la performance de Marlena Churay y que actúe como ella para todas las funciones de la obra, en lugar de proponer una composición actoral para el personaje de Rosa.

Figura 20

Rostros de las actrices que encarnan a Rosa



Fotografías tomadas de Teatro La Plaza, 2017.

Asimismo, antes de la llegada de Churay, se tenía pensado que Rosa aparezca desnuda en escena (C. De Ferrari, comunicación personal, noviembre 2017). Considero que, este resultaba un intento de generar un impacto y de aproximarse, quizás de una manera simplista, a intentar representar un cuerpo amazónico real. Considero que dicha intención, hubiese resultado en una exotización de la mujer amazónica, pues busca colocar a esta mujer de acuerdo a un imaginario donde se le confieren características de un ser salvaje e incivilizado, que, por ende, no usa ningún tipo de vestimenta. Además, esto no sería para nada verdadero, pues hoy en día las comunidades nativas que, en su mayoría, han tenido que insertarse en el mundo urbano occidental, usan ropa como nosotros los hacemos. Así que, si se buscaba dar la impresión de que se trata de una mujer amazónica real, entonces lo lógico es que esté vestida.

De acuerdo con Hall, en la representación del otro se puede tender a la fantasía, pues se le confieren características que se cree debe tener por oposición, lo cual lleva a su exotización (2010, p.433). Bajo ese pensamiento, parece que la lógica hubiese sido que, si se trata de una mujer amazónica, por oposición a una mujer urbana, esta primera debería estar desnuda. Fue gracias a la aparición de Churay, a quien, al no ser actriz, no se le podía pedir que esté desnuda en escena (pues eso hubiese tenido otro tipo de implicancias para ella), que el equipo creativo nota que, en efecto, lo real es que la representación de Rosa tenga vestimenta como ella la tenía. Además, se dan cuenta de que eso era más potente, pues genera la impresión de que es, aunque en una versión actual, una mujer amazónica real, en lugar de la evidente representación de una de aquella época.

De acuerdo con Alcoff, siempre va a ser problemático hablar por otros, sobre todo cuando quien habla está en una posición de privilegio y no conoce por experiencia propia aquello de lo que quiere hablar. La representación que se va a construir de ese otro siempre va a estar sesgada por la propia interpretación que confiere quien está hablando (1992, p.5). Esto no quiere decir que no se deba de hacer, pero hay que ser consciente de lo problemático que puede resultar, sobre todo cuando se está en un lugar de autoridad, por lo cual, aquello que se diga puede ser tomado como una verdad absoluta. En la experiencia relatada, se puede ver cómo en esa distancia, esas asunciones que se hicieron desde afuera, podrían haber provocado una exotización del personaje, que hubiera jugado en contra a lo que pretende lograr la obra.

Es por esto que resulta relevante, como ya lo hemos mencionado anteriormente, que todo el tiempo se esté haciendo visible que se trata de una obra de teatro. La metateatralidad de los recuerdos que ponen en escena las tres mujeres amazónicas, visto en el capítulo anterior; el inicio de la obra a modo de museo, al cual

se invita al público a visitar, donde se encuentran los actores calentando o conversando con algunos espectadores; y las proyecciones con imágenes de eventos reales que irrumpen en la historia, a las cuales hemos hecho referencia en el primer y segundo capítulo; quiebran en diversos momentos la ilusión de verdad de la obra. Estos momentos pueden invitar al espectador a tener una consciencia sobre lo que está observando que lo induzca a tomar una actitud crítica y una positiva percepción de que todo lo visto se puede cambiar (Brecht, 2010, p.31).

Figura 21

Espacio inicial previo al inicio de la obra



Nota: Fotografía tomada personalmente.

No obstante, si bien hacer visible que se trata de una representación nos plantea, en estas breves interrupciones, que no se está hablando por la comunidad amazónica o que se le está dando voz, sino que más bien se está hablando sobre esta comunidad, de todas formas se está generando una representación determinada la mayor parte del tiempo durante la obra. De acuerdo con Alcoff, el principal problema de la representación, además de los ya mencionados, es que no rompe con las jerarquías existentes, y por ende no propone la creación de un nuevo orden (1992,

p.16). En efecto es muy difícil romper completamente con las jerarquías existentes; como hemos visto en los capítulos anteriores, el uso de los estereotipos sobre las mujeres amazónicas siguen vigentes en la misma construcción de los personajes y por otro lado, se termina replicando discursos hegemónicos machistas en la elaboración de las metáforas que intentan visibilizar la herencia racista de nuestro país.

Sin embargo, en el caso de la representación teatral, considero que este es un espacio donde sí se plantean transformaciones significativas, desde la acción y no solo desde el discurso. Aunque estas sean en un espacio ficticio y no de la realidad real, es precisamente la ficción la que permite un sinfín de posibilidades de subversión del orden establecido que nos permite re pensar e imaginar nuevas posibilidades para la realidad en la que vivimos. Vemos cómo a través de toda la obra hay una tensión que sí busca señalar y resignificar los discursos para finalmente visibilizar los problemas que presenta nuestra realidad que mantienen a las comunidades amazónicas en condiciones de subalternidad.

En ese sentido, el director de teatro Santiago García dice que el teatro es un espacio donde se ordenan imágenes en la mente del espectador, generando una nueva imagen, de la que ya no tenemos control, que existe entre la obra y el espectador (1989, p.110). Entonces, la puesta en escena se convierte en un espacio que nos permite trabajar con fragmentos de la realidad y reorganizarlo de tal manera que modifique nuestra mirada, que nos permita ver más allá de lo que veríamos en la realidad misma. Aunque esto también implique perder un poco el control sobre lo que se está comunicando.

Es decir, sumando esto a lo anterior, en el espacio de la ficción teatral sí hay una ruptura de las jerarquías, aunque sea una ruptura particular en la mente de cada espectador, pues dependerá de lo que se cree en el imaginario de cada uno. Esto lo

conectamos inmediatamente con lo que presentamos al inicio sobre la autoría de una obra de teatro, la cual podríamos decir, termina de escribirse en la mente de las y los espectadores que acuden a ver la obra. Finalmente, esta obra propone esta tensión entre el uso de los discursos hegemónicos sobre la Amazonía y el cuestionamiento de los mismos, pero cada uno se llevará consigo la reflexión particular que esta haya despertado en su mente, pues se entremezclan los conocimientos que cada uno tiene sobre este episodio de la historia y su sensibilidad particular respecto a su experiencia humana.

Siguiendo con Alcott, ella menciona que lo mejor es entablar un diálogo con el otro, en lugar de hablar sobre él o ella, o por él o ella (1992, p.16). De acuerdo con esto, podríamos decir que en una obra de teatro sí se genera un diálogo, pues si bien la o el espectador no puede enunciar nada en lo que dure el espectáculo, su mente está funcionando durante todo este tiempo y generando sus propios contenidos y significados a partir de lo que se le presenta en escena. En el caso específico *Savia*, la producción organizaba todos los jueves foros luego de la obra, donde el público asistente podría preguntar o comentar sobre el espectáculo. Sin embargo, de acuerdo con Alcott, se trata de entablar un diálogo con aquel que se está representando, un diálogo donde se asegure una igualdad de condiciones entre el que quiere representar y el sujeto a ser representado.

En esa línea, es importante resaltar que es tan importante no solo lo que se dice, sino quién lo dice (Alcott, 1992, p.7) Como ya hemos mencionado, los autores principales de la obra (digo principales porque los actores, técnicos y el equipo de producción también son autores de la puesta en escena) son ambos dos sujetos limeños artistas de clase media o alta, lo cual implicaría una dificultad en la comunicación al no necesariamente compartir un mismo imaginario que los miembros

de las comunidades amazónicas. El diálogo del que nos habla Alcoff se ha dado, de cierta forma, pues en el proceso ha intervenido Brus Rubio, artista plástico Muruy-Bora, y su madre (que es quien interpreta a Rosa), pero se trata intervenciones limitadas (vale recalcar que desconozco hasta qué punto se les ha involucrado en la investigación sobre la realidad en la Amazonía, más allá de las tareas para la cuales se les convocó) y proporcionalmente pequeñas en comparación con la cantidad de otras personas que han participado en la obra y no son parte o descendientes de alguna comunidad amazónica.

Quizás un mecanismo necesario, aunque tampoco considero que sea suficiente, cuando se quiere hacer teatro que hable de realidades que nos son ajenas, debería ser plantearnos el reto de acercarnos a los sujetos de los cuales hablaremos en la obra, no solo investigar sobre ellos y su contexto a través de libros u otras fuentes académicas, que tienen también un sesgo de quien los ha escrito. El contacto con otro ser humano, el hecho de que te cuente su punto de vista de la historia, que te hable desde su propio lugar de enunciación e imaginario, será siempre muy enriquecedor. Además, como artistas recogemos no solo información a nivel de hechos y datos, sino de la experiencia corpórea. De esta manera, se puede conocer el comportamiento del otro y poder “citarlo con el cuerpo” (Schechner citado en Robles Moreno, 2016, p.128). Vale volver a traer la experiencia que contó el dramaturgo donde sí mencionaba haberse relacionado con comunidades amazónicas, no obstante, no es él quien está en escena. Por ello, considero que lo central sería el contacto entre quienes van a representar y quien será representando para que esta proceso de “citación corpórea” pueda funcionar de la mejor manera.

En cualquier caso, para hablar del otro considero que es muy importante mantenernos conscientes de nuestra mirada y los prejuicios y preconcepciones que

esta puede traer consigo. En ese sentido, son de utilidad los aportes desde la antropología que plantea que el análisis de una cultura diferente a la nuestra se debe realizar tratando de tomar distancia de las concepciones y valores de la cultura a la cual se pertenece (Archenti, Attademo, Salva & Weingast, 2013, p.21). Asimismo, si nos llegamos a aproximar al otro para conocer desde la experiencia misma aquello de lo que pretendemos hablar, resulta importante trabajar en generar las condiciones que nos permitan que este intercambio genere una construcción conjunta de sentidos y no un encuentro que resulte extractivista. Es decir, que solo se trate de tomar lo que nos es útil para nuestros fines y no de un verdadero intercambio y co-construcción.

Entonces, volviendo al caso de la representación de Rosa, considero que existe, no una intención de representar, sino de presentar a una mujer amazónica real para este personaje. Al mismo tiempo, la pieza rompe en algunos momentos con la ilusión de la ficción, lo cual genera un pequeño espacio que podría permitir a los espectadores entrever las jerarquías sobre las cuales se ha estructurado la obra y, por ende, la posibilidad de reconfiguración de las mismas en su mente.

Sin embargo, con lo anterior, no hemos logrado esclarecer las implicancias de colocar un cuerpo supuestamente real en escena. Digo supuestamente, pues hay una clara intención de hacer creer que es un sujeto real, pero al mismo tiempo no deja de ser una representación. Al subirse a un escenario frente a un público, Marlina Churay, aunque es en efecto en su vida cotidiana una mujer amazónica real, sale de su comportamiento cotidiano. De acuerdo con Dubatti, el acontecimiento teatral es la expectación de póesis corporal en convivio (2011, p.34) Lo cual implica que una reunión de personas, un grupo tiene la intención de mostrarle algo a los demás a través de un comportamiento poético. En este caso, la acción en escena de Rosa, por más

natural que sea (solo caminar decir algunas palabras y salir de la escena) es parte de ese comportamiento poético que se quiere mostrar a los espectadores.

Figura 20

Elenco de la obra



Fotografía tomada de Teatro La Plaza, 2017.

El cuerpo de Marlena Churay, tiene entonces un carácter liminal, es un cuerpo que representa porque no está en una situación cotidiana y es parte de la creación poética en su conjunto; pero al mismo tiempo, evoca a un cuerpo real, pues se diferencia de los demás actores de la obra en sus rasgos y registro escénico. Se trata de un cuerpo que tiene una presencia distinta, de un cuerpo fronterizo (Diéguez, 2009). Aunque finalmente se trató de una actriz, que representa a una no actriz, se buscó que esa organicidad permanezca en la escena. Asimismo, para la actriz que toma ese lugar, se buscó un perfil fenotípico mucho más real, cosa que no necesariamente se buscó con las otras tres actrices que interpretan a las mujeres amazónicas. Además, su fiscalidad contrasta completamente con la imagen de la madre biológica (véase la Figura 20), con quien comparte la escena, haciendo notar esa diferencia de la que se habla toda la obra, pero que no vemos tan corpóreamente como hasta ese momento.

Esta es una diferencia que nos interpela, pues recién al final de la obra, luego de solo haberla imaginado, vemos a Rosa y es una mujer amazónica, no solo su representación, como sí lo son las otras tres mujeres.

La liminalidad, esta situación de margen, de existencia en el límite, es portadora de cambio y propositora de umbrales transformadores (Diéguez, 2009, p.43). Si bien Diéguez, se refiere a la performance que irrumpe la realidad como las intervenciones urbanas, instalaciones o arte acción, considero pertinente traerlo a esta argumentación pues creo que ver un cuerpo real en medio de una ficción, o por lo menos creer que es un cuerpo real en escena, intensifica el mensaje de la obra, nos dice: te estamos hablando de personas de verdad. De acuerdo con Diéguez, las y los artistas escénicos siempre hemos visto al teatro como forma de acceder a aquello que está oculto en nuestra realidad, pero en la actualidad, con la vorágine de problemáticas que nos circundan, se ha hecho evidente que no basta con tocar un tema a través de una ficción, sino que es necesario regresar a lo real del cuerpo sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos (Diéguez, 2009, p.48-51).

No obstante, en este caso, tenemos una historia de ficción y personajes dramáticos y al mismo tiempo, un cuerpo real, que es más bien un cuerpo que se nos quiere proponer como real, un cuerpo que se propone como algo que realmente no es. Si el público jamás supiera que no se trata de una actriz quien interpreta a Rosa y le genera todo lo anteriormente mencionado, lo interpela y le genera preguntas, entonces daría lo mismo si se trata o no de un cuerpo real, pues su aparición aportaría a visibilizar como las problemáticas presentes en las estructuras vigentes de poder, en este caso es el racismo sistemático, los discursos colonialistas, la desigualdad de género, entre otras, afectan a personas reales hasta el día de hoy.

No obstante, si este cuerpo más bien pasara como algo anecdótico o exótico, como una atracción de la obra, que incluye un cuerpo visiblemente distinto, entonces más bien reproduciría todas las problemáticas anteriormente mencionadas. En este segundo caso estaríamos frente a una instrumentalización del cuerpo quizás con la intención de denotar que hay un intento por conectar con la Amazonía de manera verdadera. No obstante, ¿no sería aquello más bien todo lo contrario, pues en dicha tentativa primaría la intención de demostrar al público algo que no necesariamente se ha dado en el proceso creativo donde no han tomado partido en la construcción de sentidos de la obra las comunidades amazónicas sobre las que se está hablando?

Resulta muy complejo porque una obra de teatro es una mezcla de lenguajes y signos, que además no pueden ser analizados de forma aislada, porque todo el tiempo se afectan entre sí. Como hemos mencionado, un espectáculo teatral está compuesto por una multiplicidad de elementos, pero al mismo tiempo es solo uno y es indivisible (Knowles, 2014, p.194). Es decir, para el análisis podemos partir de un elemento particular, como lo hemos hecho en ese trabajo, pero no podemos perder de vista que este no está aislado y está más bien entrecruzado con muchos otros, afecta y es afectado por los otros elementos de la obra. Es así como tenemos un texto escrito, donde hay un discurso particular; pero también tenemos determinados cuerpos que encarnan a los personajes de ese texto bajo la dirección de una persona con su propio punto de vista, entre otros lenguajes como la luz, el sonido y los elementos de la escena, donde quizás lo más determinante, es que todo esto es decodificado por el público, que es un conjunto de personas que tiene cada una un punto de vista particular. Nada es separable de lo anterior. En ese sentido, la decodificación de este cuerpo liminal, será también particular para cada uno de los espectadores.

Si hay algo que sí es innegable, es el valor del cuerpo en el teatro, en una cultura completamente mediatizada, la presencia del cuerpo en el mismo espacio y tiempo tiene un gran impacto (Auslander, 2008, p. 63). En esa misma línea, la posibilidad de sumar significados a lo que se dice, con aquello que se hace, con la acción que persiguen los personajes en escena, repotencia y complejiza el discurso de la obra en su conjunto. Es así como la metáfora cobra valor no solo en lo dicho, sino en lo que podemos ver en los cuerpos de las actrices.

Representar personajes subalternos se vuelve entonces un poema vivo. Es así como se nos presentan en frente tres mujeres con un velo negro que les cubre todo el rostro, símbolo de esa identidad que les ha sido arrebatada. Al librarse de eso que las priva de ser vistas a plenitud, hablan en un idioma que no podemos comprender, en el mismo en el cual le habla Rosa a Don Jesús. La metáfora entonces se completa. Ellas recuperan la identidad arrebatada por la realidad en la que vivimos, pero lo pueden lograr solo en este espacio que permite la ficción teatral. No obstante, detrás de este poema vivo está también, aunque no necesariamente haya esa intención por parte del equipo creador, la afirmación de que solo podemos representar personajes subalternos apropiándonos de sus cuerpos y otorgándoles la voz que nosotros les atribuimos, cumpliendo aquello que ya nos decía Spivak, que el subalterno, en sí y por sí mismo, no puede hablar, no porque no tenga su propia voz, sino porque en cierto sentido, no se lo permitimos.

CONCLUSIONES

La representación de la mujer amazónica en la obra *Savía* de Luis Alberto León y *Chela* de Ferrari se lleva a cabo de forma diversa y compleja en cada una de las construcciones de los personajes de las mujeres amazónicas. En el caso de los personajes de la Mujer y la Niña, que son propuestas como una especie de arquetipos de la mujer amazónica, ya que, si siquiera se les da un nombre propio, estos se sirven de los estereotipos colonialistas de los sujetos amazónicos como salvajes violentos o buenos salvajes. Por su parte, en el caso de María Josefa, si bien su personaje tiene mucho más desarrollo, ya que conocemos más de su historia anterior, cae muchas veces en la presentación de la mujer amazónica como la “charapa ardiente”, ya que ella misma utiliza la estrategia de la seducción para lograr su acción. En el caso de Rosa, la madre de leche del protagonista, hay un intento por que esta sea presentada como una mujer amazónica real. No obstante, esta presencia, que en efecto se acerca mucho más en sus rasgos a una mujer amazónica verdadera, por contraste, podría resaltar que las otras mujeres son un artificio.

La resignificación de lo que se presenta en escena es una constante a lo largo de la obra, en la cual encontramos una tensión entre la visibilización y denuncia de los discursos colonialistas sobre las comunidades amazónicas y el uso de los mismos, pues si bien pareciera que el equipo creador de la obra quiere cuestionarlos, al mismo tiempo, estos están inmersos en sus imaginarios. Esto puede resultar problemático considerando que la representación escénica hace real, por lo menos por el momento de su duración, lo que nos propone, ya que lo vuelve corpóreo. La obra no solo reproduce un fragmento de la realidad para visibilizar y cuestionar, sino también reproduce algunos patrones y estereotipos en ese intento.

Ser conscientes de ello es clave, porque si bien, como dice Alcoff, no podremos resolver la problemática de hablar por otros, sí podemos tomar conciencia de sus implicancias y riesgos para ver cómo estos pueden ser reducidos. Visibilizar que se trata de una cuestión irresoluble es un acto de honestidad, que nos invita como artistas a plantearnos la intención de lograr lo imposible, como una utopía que nos motive a trabajar tomando en cuenta, e incluso inventarnos mecanismos para lograr representaciones que no reproduzcan las jerarquías hegemónicas. Recalco que no se trata de dejar de hacer teatro sobre “la otredad”, creo más bien que es necesario encargarnos de poner en escena aquello que normalmente no se ve o se evitar ver.

Sin embargo, este trabajo se debe de realizar con una constante auto crítica y tomando en cuenta la mayor cantidad de formas de incluir la voz y la mirada de aquel grupo humano que estoy representando. Lamentablemente, el sistema en que vivimos hace muy difícil que ciertos grupos humanos puedan hablar por sí mismos sobre sí mismos, en plataformas que tengan impacto y alcance fuera de su comunidad, por lo cual creo que las y los artistas podemos aportar en este proceso. No obstante, también nos queda la tarea pendiente, de trabajar en generar plataformas que permitan que estos grupos también puedan generar sus propias representaciones, e incluso aportar para que sus propias plataformas lleguen a más personas.

En el caso de la representación del personaje de Rosa, se trata de un cuerpo con carácter liminal pues es un cuerpo de una mujer amazónica real, sin embargo, al estar en escena es también una representación. Asimismo, al intervenir luego una actriz que se presenta como una mujer amazónica no actriz, se genera un simulacro de lo real que atenta con el pacto con el espectador, pues este ha venido a ver la obra aceptando que se tratará de una ficción. Además, durante todo el montaje se ha pretendido reforzar ese pacto con los distintos momentos en los que se ha visibilizado

que se trata de una ficción, como el uso por parte de las tres mujeres amazónicas de la representación para lograr la acción dramática. Asimismo, la aparición de este cuerpo liminal, hace surgir la pregunta de por qué si sí era viable poner una mujer verdaderamente amazónica, no todas lo fueron, lo cual nos plantea otro cuestionamiento ético al sistema de producción escénico sobre las oportunidades que se brindan en el teatro limeño a actores no reconocidos por el circuito teatral comercial.

Las complejidades que se nos presentan en esta obra visibilizan la responsabilidad que tenemos como artistas de cómo narramos y qué representamos, tomando en cuenta que la ficción permite este espacio de reconfiguración de la realidad. Considero que debemos ser conscientes de ese poder que tenemos, y también de la capacidad que tiene una puesta escénica de generar pensamiento reflexivo (Bogart) y cómo es poderosa en tanto esta puede ser comprendida por cualquier persona al emplear signos de la realidad cotidiana (Fischer-Lichte). Consideremos que lo que proponemos en el escenario es un discurso al fin y al cabo y que, de acuerdo con Beverley, el discurso configura la realidad. Por ello, es importante tener en cuenta todas las posibles lecturas de la obra que podrían tener las y los espectadores, pues estamos configurando un pedacito de realidad para ellas y ellos.

Al final la obra tiene diversidad de creadoras y creadores y lo que importa es lo que se lleva el público y no tanto lo que analizamos aquí. Por ello, sería muy interesante saber que se llevó el público de *Savía*. Aunque ello excede a la presente investigación, creo que vale mencionar que personalmente, cuando me aproximé a esta pieza como espectadora la primera vez que la vi, quedé profundamente conmovida en especial con la aparición final de lo real. No con la aparición de la madre de leche, supuestamente real, sino con las proyecciones de las fotografías de las comunidades amazónicas en

su cotidiano. Particularmente, para mí esto demuestra la importancia y el poder de aparición de lo real en la escena.

El teatro está vivo, como menciona Bogart, quien resalta lo paradójica que es esta disciplina en tanto se puede seguir reproduciendo infinitamente y al mismo tiempo puede transformarse en cada una de sus reproducciones. Esto nos da espacios para replantearnos la puesta en escena; incluso a partir de un mismo texto, esta puede cambiar y brindarnos nuevos significados. Aquí considero que reside la utilidad de estas y otras investigaciones sobre las creaciones escénicas, pues podemos tomar conciencia de aquello que puede ser problemático para experiencias futuras de estas u otras creaciones.



BIBLIOGRAFÍA

Alcoff, L. (1992) The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, (20), 5-32. <https://doi.org/10.2307/1354221>

Abulafia, Y. (2015) *The Art of Light on Stage. Lighting in Contemporary Theatre*. Routledge

Auslander (2008) *Liveness: Performance in Mediatized Culture*. Routledge

Barrig, M. (2001) *El mundo al revés: imágenes de la Mujer Indígena*. CLACSO-ASDI. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D3399.dir/barrig2.pdf>

Benetti, L. (2017) Tu puta madre. [Texto de Programa de Mano de Savia] . Teatro la Plaza.

Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Manantial.

Benza, R. (2013) Una Mirada al Perú: Teatro Documental Contemporáneo. *14 Simpósio da International Brecht Society*. https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf

Benza, R. (2020) Calles, iglesias y plazas: Los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2 (38), 1-26. <https://doi.org/10.5965/14145731023820200009>

Beverly, J. (2004). *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Iberoamericana.

Belaunde, L. (2005) *El recuerdo de luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. UNMSM.

Bogart, A. (2014) *What's the story. Essays about art, theater and storytelling*. Routledge.

Brecht, B. (2010) *Escritos sobre teatro*. Alba.

Burr, V.(1995). Discourse and subjectivity. En *Socialconstructionism* (pp. 104-125). Routledge.

Burgoleta, E., Rodríguez, N. & Martínez, M. (2018) Identidades amazónicas en conflicto: el indígena dócil frente al insurrecto. *Revista Mexicana de Sociología* 80(1),139-166. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032018000100139&lng=es&tlng=es

Carlson, M. (1990) *Theatre Semiotics*. Indiana Univ Press

Casado, C. & Colomo, R. (2006) Un breve recorrido por la concepción de las emociones en la Filosofía Occidental. *A Parte Rei* 47. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/casado47.pdf>

Carneiro, S. (2017) Ennegrecer el feminismo. En *Mas allá del decenio de los pueblos afrodescendientes*, 109-116. CLACSO. https://www.jstor.org/stable/j.ctv253f4nn.10?seq=1#metadata_info_tab_contents

Spivak, G. C. (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/p_r.2732.pdf

Cobo, R. (2015) El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad. *Investigaciones Feministas*, 6, 7-19 http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51376

Dieguez, I. (2009) *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Artea.

Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida*. Libros de Godot.

Degregori, C. & Huber, L. (2007) *Cultura, poder y desarrollo rural*. SEPIA.

Escobar, A. (1996) El desarrollo y la antropología de la modernidad En: *La invención del tercer mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Norma.

Espinosa, O. (2009). ¿Salvajes opuestos al progreso? : aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana. *Anthropologica*, 27(27), 123-168. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1602>

Fairclough, N. (1992). A social theory of discourse. En *Discourse and Social Change*. Polity Press. (pp. 62-100).

Fernández, D. (2015) *El vestuario en la historia y en la ficción escénica*. [Tesis de Maestría en Diseño y Arquitectura de Interiores de la Universidad Politécnica de Madrid]. http://mdai.aq.upm.es/wp-content/uploads/2014/05/introduccion_cursos_vestuario_escenico.pdf

Ferrari, C. (2017) De Ferrari, C. (Directora). (2017). *Savia* [Videograbación]. TV Perú.

Ferrari, C. (2019) Palabras de la Directora. [Dossier de Giras de Savia]. Teatro la Plaza. https://laplaza.com.pe/wp-content/uploads/2019/05/Savia_Giras.pdf

Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiotica del teatro*. Arco/Libros.

García, S. (1989) *Teoría y Práctica del Teatro*. Ediciones Teatro La Candelaria.

Gallego Durán, M. (2011) El racismo científico del siglo XVIII y las estrategias de auto-representación: la narrativa interesante de Olaudah Equiano. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*. (19), 71-87.

Groys, B (2014.) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.

Klor, J. (2010) La poscolonización de la experiencia (latino) americana. En *Repensando la subalternidad : miradas críticas desde/sobre América Latina*. CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/iep/20170327041637/pdf_162.pdf

Knowles, R. (2014). *How theatre means*. Palgrave Macmillan

Leon, L. (2017) *Savia* [Texto dramático]. Teatro La Plaza

López-Cubas, R (2017, 22 de diciembre) *Luis Alberto León: “La fortaleza femenina me conmueve, me inspira y me levanta”* [ENTREVISTA] Lima en Escena. <https://limaenescena.pe/luis-alberto-leon-la-fortaleza-femenina-me-conmueve-me-inspira-y-me-levanta/>

López, J (2017) Derrida y la Tragedia de la Representación. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, 40, 275 - 290. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-2017-40-7110/Pag_275.pdf

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, Pp 73-101. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1501>

Mendoza, B. (2007) La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. En: Espinoza, Yuderlys (coord.) *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. En la frontera.

Mignolo, W. (2007) América: la expansión cristiana y la creación moderna/colonial del racismo. En: *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.

Modonesi, M. (2010) *Subalternidad, antagonismo, autonomía : marxismos y subjetivación política*. CLACSO; Prometeo Libros.

Motta, M (2011) La “charapa ardiente” y la hipersexualización de las mujeres amazónicas. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, (9). <https://doi.org/10.1590/S1984-64872011000400003>

Naranjo Velásquez, S. (2017). Los gestos de la vida cotidiana y las máscaras de Jacques Lecoq, entre la técnica extra-cotidiana de inculcación y la técnica extra-cotidiana de aculturación: estudio desde la óptica de la Antropología Teatral de Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 57-80. http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass11_4.pdf

Orellana Valeriano, S (2003) La tunantada de Xauxa-Yauyos : chutos y huatrilas . *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 30. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/114183>

Pavis, P. (1998) *Diccionario de Teatro*. Paidós.

Recalcati, M. (2018) *Las manos de la Madre*. Anagrama.

Robles-Moreno, L. (2016). Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de la memoria en Antígona, de Yuyachkani. *Hispanic Issues on Line*.

Rodríguez, S.(2019) ¿Es el psicoanálisis machista? Apuntes feministas en torno a la sexualidad femenina actas del séptimo congreso internacional de investigación en psicología. *Congreso Internacional de Investigación de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/134937>

Rosaldo, M. (1979) Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica, en: Harris, Olivia y Kate Young (eds.), *Antropología y feminismo*. Anagrama.

Said, E. (1990) *Orientalismo*. Libertarias

Sánchez, J. A. (2016) *Ética y representación*. Paso de Gato.

Sánchez, J. A. (2019) Cuerpos poéticos el espacio escénico como campo de experimentación ética [Conferencia] III Seminario de Artes Escénicas - PUCP.

Sierra, María Laura (2009). Los sueños de Sigmund Freud. *Historia y Grafía*,(33),85-111. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922949005>

Stanislavski, K (2010) *El traje del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*. Alba.

Ubersfeld, A. (1996). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra. Ubersfeld,

A. (1999) *Reading Theatre*. University of Toronto Press.

Uribe, T (2013) Caucho, explotación y guerra: configuración de las fronteras nacionales y expropiación indígena en Amazonía. *Memoria Y Sociedad*, 17(34), 34–48. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8303>

Viviano, T. (2007) *Detrás del mándil: Trabajadoras del hogar, víctimas de maltrato y hostigamiento sexual*. Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social (MIMDES)