

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



“Esta cocina (no) es mi cocina”

Estrategias de creación desde la dramaturgia de lo real: La performatividad doméstica como recurso de construcción de sentido del vínculo familiar originario

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Beatriz Victoria Ureta Hurtado

Asesora

Marissa Violeta Béjar Miranda

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Marissa Violeta Béjar Miranda*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “20105426 *Esta cocina (no) es mi cocina. Estrategias de creación desde la dramaturgia de lo real: La performatividad doméstica como recurso de construcción de sentido del vínculo familiar originario*”, de la autora *Beatriz Victoria Ureta Hurtado* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-oct.-2022.
- 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, 25 de octubre de 2023

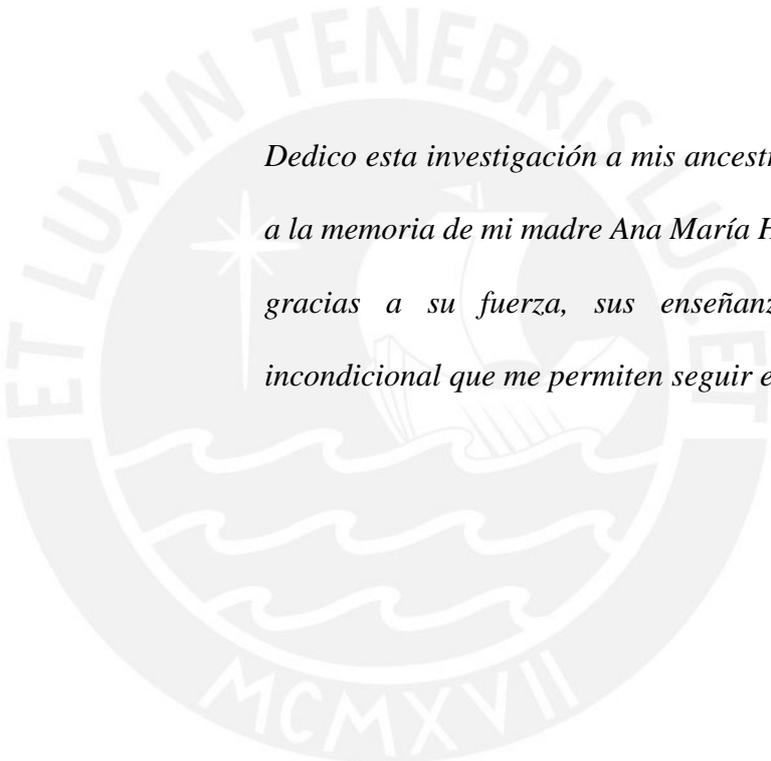
| | |
|--|--|
| Nombres y apellidos de la asesora: <i>Marissa Violeta Béjar Miranda</i> | |
| DNI: 07207206 | Firma:  |
| ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8265-4523 | |

Resumen

La presente tesis es una investigación creativa que indaga en lo que llamo “performatividades domésticas”, término que propongo en la exploración de las conductas restauradas de la cotidianidad doméstica para así hallar un sentido de pertenencia familiar. Desde una exploración performática a partir de la reunión de archivos, objetos-archivo, memorias personales, relatos de 3 tías maternas y el espacio doméstico, se propone un laboratorio de 12 sesiones donde el performer va hallando de manera genuina su propio camino creativo para indagar sobre la construcción de sentido de identidad familiar.

El proceso dio como resultado tres capítulos donde se aborda las memorias vinculadas con el espacio, la niñez y la memoria familiar. Se descubrieron factores como la conciencia de *rehabitar* la cocina como un espacio arqueológico que contiene memorias en diversas capas. Los archivos y objetos-archivos son detonadores de memorias vinculadas a la niñez y, finalmente, cómo halla en la preparación del caldo verde, un ritual para evocar las presencias de las propias ancestas miteñas en el cuerpo de la performer, dando como resultado un proceso transformador sobre su identidad.

Palabras clave: sentido de pertenencia, cotidianidad, identidad, espacio doméstico, ritual doméstico, dramaturgia de lo real, performatividad doméstica



*Dedico esta investigación a mis ancestras y, sobre todo,
a la memoria de mi madre Ana María Hurtado Chombo,
gracias a su fuerza, sus enseñanzas y su amor
incondicional que me permiten seguir en pie.*

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi padre, Justo Ureta Arce que con su trabajo, amor y confianza me ha apoyado incondicionalmente y seguimos en pie a pesar de los obstáculos que se nos han presentado en nuestra familia.

A mis hermanos Cristian, Julio y Arquímedes Ureta Hurtado por su paciencia y apoyo emocional, porque cada día aprendemos a ser una familia y entendemos las cosas importantes de la vida. Y a Fidel que, aunque ya no esté con nosotros, ha sido un sostén importante en nuestro camino.

A mi asesora Marissa Béjar por su apoyo moral, paciencia y sobre todo su confianza que me han permitido fluir y manifestar las reflexiones en esta investigación.

A mis tías miteñas, Cirila Hurtado Chombo, Josefina Crisóstomo Chombo, Domitila Chombo, que con sus relatos han permitido reencontrarme con sensibilidades vinculados al origen de nuestra familia. Por darme más información sobre mi abuela Isidora, mi abuela materna.

A Eduardo Hurtado Campos y Eduardo Villa, pobladores miteños por su disposición a responder mis preguntas y mis inquietudes sobre el pueblo de Mito.

A mis amigas y amigos por sostenerme durante la pandemia, especialmente a Sofía Salazar y Verénisse Ávila por su apoyo incondicional. A Camila Orchard y Brayan Pinto, mis interlocutores por su disposición y paciencia durante mi investigación.

Y finalmente a la Facultad de Artes Escénicas, por la paciencia con sus alumnas y alumnos, ante un contexto tan complejo como la pandemia para sacar adelante una investigación.

Tabla de contenidos

| | |
|--|----|
| Resumen..... | ii |
| Agradecimientos | iv |
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1: Marco teórico y estado del arte | 8 |
| 1.1. Identidad y sentido de pertenencia | 8 |
| 1.2. De los estudios de la performance a la antropología de lo cotidiano | 12 |
| 1.3. Dramaturgia de lo real: la creación dramática | 19 |
| 1.4. La performatividad doméstica..... | 22 |
| 1.4.1. La performatividad de lo cotidiano | 23 |
| 1.4.2. El cuerpo..... | 24 |
| 1.4.3. El ritual: La resignificación y lo cotidiano | 26 |
| 1.4.4. El espacio doméstico | 28 |
| 1.4.5. Objetos de la memoria: el objeto doméstico, objeto-archivo, fotos y videos..... | 29 |
| Capítulo 2: Metodología | 31 |
| 2.1. Interlocutores..... | 33 |
| 2.2. Transmisión por Zoom | 33 |
| 2.3. Las entrevistas: Relatos y testimonios sobre Mito y el quehacer doméstico familiar... | 34 |
| 2.4. La construcción del espacio doméstico desde “el retorno a la cocina de Mito” | 34 |
| 2.4.1. El “Triángulo” y “Huáscar”: en búsqueda de los objetos-archivos..... | 34 |
| 2.5. Instrumentos de recojo de información..... | 38 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo 3: Laboratorio – Esta cocina (no) es mi cocina | 40 |
| 3.1. Punto de partida: la creación del laboratorio “el retorno a la cocina de Mito” - primera sesión 19 de agosto de 2020..... | 40 |
| 3.2. Capas de la memoria en el espacio doméstico | 44 |
| 3.2.1. El retorno a la cocina de Huáscar: el ritual de limpieza como punto de partida | 44 |
| 3.2.2. Construcción del primer relato | 47 |
| 3.2.3. El corazón de la cocina: la cocina como refugio de memorias | 50 |
| 3.2.4. La primera capa de la cocina: 1991-1997..... | 52 |
| 3.2.5. La segunda capa de la cocina: 1997-2006 | 55 |
| 3.2.6. La tercera capa de la cocina: 2006 - 2020 | 55 |
| 3.2.7. Las ollas de barro..... | 56 |
| 3.2.8. El lavadero de Huáscar – tercera sesión del 28 de agosto de 2020 | 58 |
| 3.3. La niñez en lo doméstico: La aparición de Betty para reconocer mi presente..... | 66 |
| 3.3.1. Betty: la foto como sujeto de la presentación..... | 68 |
| 3.3.2. La representación de la familia a través de los vasos: la jerarquía familiar | 70 |
| 3.3.3. La educación del silencio | 73 |
| 3.4. El Caldo verde: cocinando con mis ancestras..... | 89 |
| 3.4.1. Acercamiento breve a la historia de Mito y su cocina..... | 89 |
| 3.4.2. El Caldo Verde: exploraciones | 91 |
| Conclusiones | 103 |
| Referencias bibliográficas | 110 |

Índice de tablas

| | |
|---|----|
| Tabla 1 Archivos de “la casa del triángulo” | 37 |
| Tabla 2 Objetos-archivos de la casa del triángulo | 37 |
| Tabla 3 Objetos domésticos de la casa de Huáscar..... | 38 |
| Tabla 4 Instrumentos de recojo de información..... | 39 |
| Tabla 5 Exploraciones en el retorno a la cocina de Huáscar | 46 |



Índice de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1 La cocina de Huáscar | 44 |
| Figura 2 Monólogo del primer relato..... | 48 |
| Figura 3 Mi madre y yo en la casa de Huáscar | 52 |
| Figura 4 Conversando con las ollas de barro | 57 |
| Figura 5 Diálogo entre la olla y Betty..... | 57 |
| Figura 6 Extracto del relato sobre el lavadero | 60 |
| Figura 7 Reflexiones sobre el lavado de ropa..... | 61 |
| Figura 8 Betty: la foto como sujeto de la presentación..... | 67 |
| Figura 9 Encuentro con Betty | 68 |
| Figura 10 Presentación de Betty | 69 |
| Figura 11 Extracto del relato de irrupción en la cocina..... | 70 |
| Figura 12 Letra de la canción “Mi Perú” | 74 |
| Figura 13 Monólogo de Vito | 76 |
| Figura 14 Exploración de Betty en la mesa | 79 |
| Figura 15 Texto sobre el cuestionamiento de los roles al poner la mesa..... | 79 |
| Figura 16 Exploración con la proyección de fotos familiares | 80 |
| Figura 17 Betty pon la mesa | 82 |
| Figura 18 Didascalias sobre el momento de poner la mesa | 82 |
| Figura 19 Pidiendo permiso a papá..... | 84 |
| Figura 20 El hartazgo de Beatriz y Betty..... | 84 |
| Figura 21 Monólogo de Betty pidiendo cosas a papá..... | 85 |
| Figura 22 Foto de mujeres de Mito..... | 86 |
| Figura 23 Reencuentro con la memoria de Mito | 87 |
| Figura 24 Relato sobre mito..... | 87 |
| Figura 25 Tumba de responsabilidades | 88 |
| Figura 26 Relato de mi tía Tila | 95 |
| Figura 27 Monólogo de la tía Cirila..... | 96 |
| Figura 28 Monólogo de la tía Josefina..... | 98 |
| Figura 29 Monólogo de exploración “YO SOY MACHO VALIENTE”..... | 99 |
| Figura 30 Monólogo final | 101 |

Índice de anexos

| | |
|--|-----|
| Anexo 1: Presentaciones del proyecto..... | 115 |
| Anexo 2: Archivos utilizados durante las exploraciones en la búsqueda de estímulos sobre la memoria familiar..... | 116 |
| Anexo 3: Observaciones del proceso (bitácoras de interlocutores y comentarios del público de Esta cocina (no) es mi cocina..... | 121 |



Introducción

La presente tesis es una investigación-creación que propone explorar aquello que llamo “performatividades domésticas”, este término plantea evocar y recrear comportamientos aprendidos en la cotidianidad del espacio doméstico para reconstruir un sentido de pertenencia familiar. La *performatividad* me permite reconocer los patrones culturales y sociales en la construcción de nuestro propio ser, influenciado por comportamientos aprendidos y heredados de mi familia. Mi cuerpo es la materia para recrear los comportamientos y discursos vinculados a la experiencia cotidiana y doméstica, y genera una construcción de sentido sobre el sentido de pertenencia familiar.

Esta investigación entra en la categoría de creaciones escénicas vinculadas a dramaturgias de lo real, concepto planteado por Juan Manuel Urraco (2012) donde el artista crea desde “la condición de experiencia, de acontecimiento, de lugar estratégico de lucha, de resistencia y de transformación, en tanto espacio de producción y experimentación de la realidad” (p. 23). Hallo en esta categoría la oportunidad de experimentar una metodología donde mi subjetividad, la intuición y la vulnerabilidad generen una propuesta creativa, cómoda y coherente al explorar mi vínculo familiar identitario, es decir, el origen de mi familia.

La exploración en las performatividades domésticas, desde indagar en los quehaceres domésticos, se convierte en el dispositivo que me permite explorar la memoria, la acción, el espacio, el juego, los rituales domésticos y los objetos domésticos como recursos de construcción de sentido de mi identidad personal y familiar. De esta manera, la presente investigación me permite generar un vínculo familiar al volver a pasar de manera consciente por las experiencias que aprendí en el espacio doméstico. Así mismo, se construye una propuesta dramaturgía que aporta a las creaciones de la dramaturgia de lo real para hablar sobre el origen de la familia del performer.

Desde la pregunta ¿cómo las performatividades domésticas pueden generar una construcción de sentido de mi vínculo familiar originario? en esta tesis indago en una propuesta metodológica - empírica al proponer dos puntos de exploración: el primero, desde las preguntas ¿quién soy en el momento de la investigación? y ¿cuál es mi vínculo con lo doméstico en ese momento? el segundo, fue encontrar una actividad doméstica que me permita conectar con los relatos de mis familiares maternas y, por último, observar qué ocurre después de estas dos experiencias. El resultado de ambos procesos lo llamaré *manifiesto*, es decir, una respuesta sobre mi búsqueda del vínculo familiar. Este proceso se desarrolló de manera virtual durante un laboratorio de doce sesiones, con el acompañamiento de dos interlocutores, dos muestras al público, y finalmente dos presentaciones en el Festival Saliendo de la Caja en el 2021 bajo el nombre *Esta cocina (no) es mi cocina*.

Esta investigación se genera desde el luto que pasé por el fallecimiento de 10 familiares entre los años 2016 y 2018. Las muertes se dieron en lapsos de 2 a 3 meses y las pérdidas que más me afectaron fueron el fallecimiento de mi madre, mi abuela paterna (la única que conocí), mis tías, y mi hermano mayor. Como consecuencia de las constantes reuniones familiares, me percaté de lo poco que conocía a aquellos que provenían del lugar de procedencia de mis padres. Ambos nacieron en el pueblo de Mito¹ ubicado como anexo del distrito de Chacayán en la provincia Daniel Alcides Carrión en el departamento de Pasco. El contacto que tuve con ellos, despertó ese vacío que sentía sobre mi identidad vinculada a mi familia proveniente de Mito. La pérdida, mayormente de mujeres miteñas, generó una sensación de muerte de mi raíz familiar. Lo curioso de las visitas es que me reconocían rápidamente por la similitud física entre mi madre y yo, y me ponía a pensar cuántas mujeres

¹ Según Daniel de la Torre Tapia, el pueblo queda en la quebrada Chaupihuaranga donde surgieron 12 pueblos entre ellos Mito. Y cada pueblo “surgió con la unión forzada de diversos ayllus(etnias), que fueron puestos en una o dos o más manzanas contiguas de nuevo pueblo, al que se le denominó “Barrio” que estaba al mando de un curaca pachaca: estos barrios tenían vida propia, casi sin adentrarse en los otros, a tal punto que cada uno hizo su propia capilla (2016)

habíamos heredado esos rasgos, así como nuestros caracteres o posturas frente a la vida. Lamentablemente, no había tenido el tiempo para profundizar en relacionarme con ellas, más allá de darles abrazos cuando las veía.

En estos reencuentros con familiares miteños en los velorios, se generó en mí una sensación de ilusión con respecto a mi familia miteña: aún existían personas que contenían memorias sobre ellas, sentía que había algo por descubrir. Ellas aún estaban aquí, en sus recuerdos, y quería conocerlas, visitarlas, registrarlas, pero sobre todo encontrar en qué coincido y en qué me diferencio. No puedo ser ajena a las consecuencias de mi crianza, no quisiera apropiarme de algo que no soy, mis experiencias me han generado una individualidad, una identidad que va mutando según los acontecimientos que van ocurriendo en mi día a día. A raíz del luto, quise hallar en esta investigación una propuesta para volver a vincularme con ese origen familiar desde mis propias memorias y las memorias familiares maternas, no solo para conocerlas, sino para comprender a través de mi cuerpo y voz esa conexión intrínseca con mi origen.

Para ello, elegí todo lo que estaba a mi alcance para reconectar con el pueblo, como fotos y videos; así mismo, recogí objetos de mi cocina familiar como ollas de barro, cucharones, ropa, etc. Por otro lado, entrevisté a tres familiares mujeres miteñas del lado materno, para indagar sobre su vida doméstica en Mito y en Lima. Por último, decidí preparar el caldo verde, un plato que mi madre cocinaba los fines de semana y me vinculaba inmediatamente con Mito. La realización del plato se convirtió en el ritual para evocar sus memorias, su conocimiento, así como la transformación de mi sentido sobre la identidad familiar al encarnar, a través de mi cuerpo y voz, los relatos familiares. Es decir, mi cuerpo se convirtió en un punto de encuentro entre las mujeres de Mito y yo.

La mayor información que tuve de Mito fue gracias a mi madre, y sus mayores anécdotas provenían de las experiencias que tuvo desde que era pequeña. Me generaba

curiosidad cómo ella tenía tan claro su lugar de procedencia, y hablaba con tanto amor sobre el pueblo, describiéndolo en memorias muy claras sobre el clima, el cielo, los caminos, las chacras, las costumbres, la comida y las interacciones familiares. Además, diferenciaba el trabajo cotidiano de Mito con el de Lima, donde su tarea muchas veces era caminar por muchas horas para alimentar al ganado o recoger leña para encender la vicharra.

Inevitablemente, me comparaba con la forma en cómo compartía sus anécdotas pues yo no tenía un sentido de pertenencia o vínculo con el lugar donde nació, ni ese amor para describirlo, o al menos no era consciente de ello.

Nací en un contexto que se podría llamar “privilegiado”, pues contaba con todas las necesidades fisiológicas satisfechas, y mi familia tenía la ilusión de que yo fuese “diferente” por crecer en un contexto económico distinto al pasado familiar. Entonces, tendría lo que ellos no tuvieron de pequeños: una casa segura, educación particular, relaciones sociales diferentes, ropa y juguetes, comida cuando la quisiera, etc. Por lo mismo, se generaron dos tareas fundamentales para mí en el hogar: compensar estos privilegios a través de la obediencia en casa, es decir, ayudar a mi madre con los quehaceres domésticos y no generar ningún problema que pueda afectar a la familia. Según testimonios de mis hermanos, las tareas de la casa eran la obligación que el menor debía cumplir como regla familiar, no obstante, al ser yo la última hija, no había a quien “heredar” estas tareas, lo que se convirtió en un trabajo permanente. Por otro lado, existía el argumento de que por el hecho de ser mujer era mi naturaleza acompañar obligatoriamente a mi madre en estas actividades.

Durante muchos años obedecí esta norma, mi madre y yo realizábamos las tareas domésticas, las cuales se convirtieron en espacios para compartir anécdotas, sensaciones, historias, lecciones y discusiones. Sin embargo, al ser el quehacer doméstico un trabajo cotidiano y rutinario, este se convertía en un proceso agotador, entonces, tomábamos la decisión de repartirnos las tareas, por lo que estas se convertían muchas veces en trabajos

solitarios para ambas. En esta soledad, es donde podía realizar las actividades a mi manera: jugando y bailando, tomándome el tiempo que quería en la limpieza. Al recordar todo esto, despertaron las dinámicas que se generaron en el espacio doméstico donde se originaron las preguntas que iniciaron esta investigación y volvieron durante el luto: ¿quién soy y de dónde provengo? Mi familia me decía que era limeña porque nació ahí. Otros me decían que, si mis padres eran de Mito, entonces yo era de Mito, pero no conocía el pueblo de mis padres, solo estaba en el lugar que decían que debía estar.

Entendía que había nacido en Lima, pero no la conocía, vivía en Santa Anita, pero tampoco la conocía, específicamente mi casa estaba en Huáscar, y tampoco lo conocía. El único lugar que conocía desde mi primer recuerdo era mi casa: la cantidad de escalones que tenía mi escalera, las mayólicas que tenía mi baño, la cantidad de cajones que había en mi cocina, qué marcas tenía mi puerta, las formas de las manchas que existían en la pared, la cantidad de habitaciones y más. ¿Y es que acaso provengo de mi casa? ¿Ese es mi lugar de origen? Si lo es, ¿qué puedo decir de ese espacio? ¿De su gente, de su rutina, de su música? Si es mi espacio, ¿por qué durante muchos años era el último lugar donde quería estar? Y, sobre todo, si era mi lugar de origen, ¿por qué existía el discurso que debía ser diferente? ¿diferente a qué?

Desde la conciencia de cómo la cotidianidad doméstica configuró mis comportamientos, elijo este espacio de origen como un lugar de disputa personal. Por construcción social, el hogar o la casa ha sido el lugar que le “corresponde” a las mujeres. Si bien es una idea que ha ido decreciendo gracias a la búsqueda de la igualdad de oportunidades, impulsada por el feminismo, estas ideas siguen arraigadas en el pensamiento colectivo. En ese sentido, me pregunté ¿cuáles serían las tensiones discursivas que aparecerían en la exploración de las performatividades? ¿cómo el espacio doméstico, los objetos y los archivos permiten visibilizar la construcción de sentido sobre mi vínculo

familiar? Si lo cotidiano está lleno de conductas restauradas y ordinarias vinculadas desde mi presente y pasado ¿cómo se construye escénicamente estas tensiones temporales? Esta investigación es una búsqueda, también, para poner a prueba de qué manera podemos conectar con nuestra historia familiar y si es posible “llenar” esa sensación de ausencia de vínculo originario.

He dividido el proceso del laboratorio, que llevé a cabo en doce sesiones, en tres ejes. El primero, lo he nombrado como *Las capas de la memoria en el espacio doméstico: el ritual de limpieza al regresar a la cocina de Huáscar*. En esta sección, explicaré cómo mi cuerpo se reencuentra con el espacio doméstico y empieza a generar procesos de creación en los espacios domésticos como la sala, la lavandería y la cocina. Posteriormente, abordaré cómo se generaron los relatos testimoniales desde reconocer cómo los espacios y microespacios son detonadores de memorias personales vinculadas a mi niñez. El segundo eje, lo he llamado *memorias de la infancia: reencuentro con Betty – la identidad de la niñez*, en esta parte, explicaré cómo exploré las memorias de mi infancia y su interacción con los objetos-archivos, específicamente, con los utensilios de cocina, y cómo se redescubren las memorias familiares vinculadas a la pertenencia. El tercer eje lo he llamado *El caldo verde: cocinando con mis ancestras – el reencuentro familiar ancestral*, en este último segmento, explico cómo desde la preparación del caldo verde y la representación de familiares mujeres en la acción de cocinar, se genera un redescubrimiento y sentido sobre mi origen familiar a través del ritual de cocinar. La fuerza física desarrollada al realizar un quehacer doméstico permite que se constituya como un elemento de memoria, y en ese sentido, una acción transformadora que impulsa a mi cuerpo a expresar quién es.

Los discursos y las acciones vinculados a la fuerza, como lavar ropa con las piernas, la preparación del caldo verde, y la interacción con los objetos-archivos relacionados a la memoria familiar ayudaron a revelar corpóreamente un sentido de identidad familiar, donde

pude materializar mi manifiesto escénico. El ritual de cocinar permitió entrar en un estado liminal que me ayudó a volver a pensar en mi construcción de sentido sobre mi identidad, entendiéndome como un nuevo ser “en un nuevo estatus”. Entendí que la reflexión sobre el vínculo familiar responde a sí misma a través de la conciencia de lo que compone mi cuerpo biológico y mi raíz familiar.

Esta investigación pertenece a lo que Prieto y Toriz (2015) podrían llamar una exploración “dramantropológica”, la cual se refiere a las performances que están interesadas en procesos socioculturales y políticos mediante la acción corporizada (p. 22), así como, a investigaciones creativas para la producción y realización de dramaturgias de lo real en búsqueda de un proceso transformador vinculado a la identidad del performer. Finalmente, la exploración en las performatividades domésticas termina siendo un proceso enriquecedor para quien lo ejecuta, pues por medio de él, redescubre su identidad personal, así como la conciencia de cómo se va construyendo a la medida de sus experiencias cotidianas. Así mismo, la evocación de memorias familiares, nos permite ser conscientes de ese conocimiento y origen familiar para fortalecer nuestro sentido de pertenencia familiar y, también, nuestra propia individualidad.

Capítulo 1: Marco teórico y estado del arte

Este marco teórico presentará las definiciones y conceptos con los que dialogaré a lo largo de mi investigación. En primer lugar, explicaré a qué me refiero sobre cómo se configura nuestra identidad y su vínculo con el sentido de pertenencia; en segundo lugar, cómo desde los estudios de la performance surgió la observación de la cotidianidad como objeto de estudio, así como el aporte de la antropología de lo cotidiano. En tercer lugar, explicaré brevemente la definición de dramaturgias de lo real y finalmente, mi definición de performatividad doméstica y cuáles son sus herramientas.

1.1. Identidad y sentido de pertenencia

En un contexto globalizado en el que las identidades cada vez más se hallan difusas y homogéneas, debido a un sistema capitalista y auge tecnológico que configura nuestros comportamientos, la identidad ha sido objeto de estudio de diversas disciplinas como la filosofía, la psicología social y la antropología y las ciencias sociales, y más. En esta oportunidad, para entender de qué manera se activan los estímulos para configurar nuestra identidad, plantearé su definición para entender la construcción de sentido, el sentido de pertenencia y finalmente, la identidad familiar.

Pavis menciona que la identidad ya sea individual o colectiva se “define por su permanencia, su continuidad y su unidad. Es esto lo que permite *reconocer* un elemento como único e idéntico a sí mismo” (2014, p. 168), en otras palabras, nuestra identidad reconoce que tenemos una individualidad que es única; en la continuidad, irá cambiando por nuestras experiencias, así como, contendrá características que permanecerán a lo largo de nuestra vida. Desde que nacemos hacemos un esfuerzo de sentido que permite nombrar, clasificar, diferenciar, reconocer, interpelar y crear un sentido a las cosas del mundo ofreciendo al yo un lugar para sí (Ramírez, 2017, p. 196). De esa manera, ese *yo* genera un sentido que motivará a desarrollar las conductas individuales. Bartra define la conciencia

como un “enjambre articulado e interconectado de instancias neuronales, circuitos emocionales y culturales cuya coherencia y continuidad permiten dar unidad como individuos y les proporciona una aguda sensación de identidad” (citado en Huerta, 2018, p. 91). Esas tres características permiten entender la esencia de nuestra humanidad; sin embargo, para entender esta esencia, ¿qué significa tener una sensación de identidad? Según Beatriz Ramírez la identidad se define como

Una síntesis imaginaria que autoorganiza y auto altera nuestro lugar en el mundo, dada nuestra tendencia conjuntista identitaria necesaria para construir sentido, la cual nos permite concebirnos como “alguien” para otros; esta autoalteración, además, la hace efímera y temporal, pues somos capaces de evolución, resignificación y experiencia; creación permanente que se hace un lugar. Siempre en formación, la identidad es construcción de sentido. (2017, p. 197)

Es así que vamos entendiendo lo que conlleva tener conciencia desde nuestras experiencias y cómo va generando una construcción de sentido el cual no es definitivo ni permanente sino provisional. Ser conscientes de la construcción de sentido, nos permitirá reconocer cómo elegimos, organizamos y creamos un *sentido del yo* al tener presente los circuitos emocionales y culturales que permiten entendernos como individuos. Desde esta construcción, entendimiento y conciencia es que se desarrollan nuestras conductas.

Las conductas son el resultado de los *procesos cognitivos básicos* (percepción, memoria, pensamientos, lenguaje, etc.), agregado a las *emociones* que se generan al momento de registrar la información en la memoria y, por último, la *traducción personal de las propias necesidades*, es decir, la interpretación que le damos a los mismos estímulos lo que impulsará a generar una acción determinada (Huerta, 2018, p. 87). Con ello, entendemos que las conductas de un individuo son la “manifestación visible de sus convicciones y deseos, derivada de un proceso de evaluación introspectivo y razonado dentro de su propia escala de

valores misma que obedece a la satisfacción o no de las necesidades individuales reales de cada persona” (Huerta, 2018, p. 87).

Lo anterior me permite señalar cómo generamos esta escala de valores entendiendo que cada persona es única, compleja y cambiante y que las necesidades van transformándose a lo largo de nuestra vida. Entiendo por necesidad por aquello de lo que carezco y lo cual motiva mis búsquedas, en ese sentido, coincido con Huerta al citar a Maslow al entender “a) El hombre es un animal con deseos; es decir, que alguna necesidad domina siempre su conducta; b) Existe una jerarquía de preponderancia en las necesidades del hombre, y c) Una necesidad satisfecha ya no causa motivación” (2018, p. 90). Para ello, debemos recordar que Abraham Maslow propuso una jerarquía de necesidades humanas, donde los dos primeros niveles están vinculados a las necesidades fundamentales para la subsistencia del hombre (necesidades fisiológicas y de seguridad), los dos niveles siguientes son aspectos psicológicos (pertenencia o afiliación y estima) y el último como metanecesidad (la autorrealización) (García-Allen, 2015).

Esta jerarquía solo me permite visibilizar como *guía* sobre las necesidades que han estado contempladas en mi vida (las fisiológicas) y cómo el sentido de pertenencia o afiliación, el cual se manifiesta desde la necesidad que busca trascender la individualidad y establecer vínculos con el entorno social (García-Allen, 2015), me permite resolver en esta investigación, la sensación de desvinculo con el origen familiar, y mi primera propuesta es encontrar dónde se hallan esas similitudes en las familiares maternas.

Entonces entendemos que el sentido de pertenencia es importante para construir una dimensión relacional, el cual permite situarnos en una posición concreta del espacio, tiempo y sociedad humana, y permite conectar a los individuos entre sí (Brooker & Woodhead, 2008, p. 3) Entiendo que desde aquí se desprende cómo nuestra identidad va hallando con qué se identifica y con qué no, desde las experiencias con las relaciones humanas a través de su

vestir, caminar, hablar, bailar, etc. es decir, va generando su propia expresión desde la interacción con nuestro primer hogar, la época en que nacemos, y cómo las personas se comportan en ese contexto.

Reymond Riever citado en Castillo (2018) nos dice que la identificación se desarrolla desde la infancia y se asume un papel de imitación y reproducción de su entorno parental, lo que condicionarán su desarrollo social. De esta manera, se construirá a sí mismo desde la familia y posteriormente de los siguientes roles (p. 47). A medida que vamos creciendo vamos dejando la imitación y desde la interacción con amistades, redes sociales, la tecnología, etc. vamos generando nuestra propia individualidad.

Entonces, ¿cuándo podría decir que encuentro un sentido de pertenencia en mi identidad en este proceso, si reconozco que este irá cambiando? ¿Es mi identidad familiar algo permanente? Beatriz Ramírez (2017) explica que hay dos razones por la cual la identidad genera esta sensación de fijeza: el primero, es nuestro nombre se desempeña como contención y expectativa, nos hace ser conscientes del lugar en la dinámica íntima, entiendo esto como el primer hogar, el cual condicionó mi vida y me dio un lugar. El segundo, es mi propio testimonio de vivencias, “autorización de modos de vínculo, es fantasma heredado, es autoalteración química que incorporo, que creo, que encarno, y me es útil en la comprensión del mundo, o mejor en mi modo de estar con él”. (p. 200)

De esta manera, podríamos decir que nuestro nombre contiene un condicional de nuestras actividades que plantearon nuestros progenitores y dependerá cómo la configuración de sus discursos son propuestas para alienarnos o diferenciarnos. En esa elección, es donde vamos asentando nuestros sentidos, en cómo se configuran nuestras experiencias a través de quienes somos. Desde mencionar mi nombre es Beatriz Victoria Ureta Hurtado, se construye el significado que pertenezco a una familia particular, el cual me ha formado según sus

creencias, anhelos y deseos, el nombre le pertenece un rostro, un cuerpo, un color de piel, y así un reconocimiento que valida mi existencia.

Lo único fijo y me da un sentido de construcción de quién soy, es el nombre que me pusieron mis padres. No obstante, antes de nacer no existía algo que determine cual iba ser las características de mi identidad, ni los pensamientos, ni mi personalidad. Solo se revelarán a través de mis experiencias. Es por eso que Ramírez afirma que la identidad “es trayecto, no esencia anclada en el cuerpo; es proceso y devenir de construcciones de sentido. Acontecer de la palabra que crea anclajes de permanencia con: el espacio, el tiempo, el deseo y la ley” (2017, p. 201, el subrayado es mío). En ese sentido, nuestra investigación al buscar un sentido de identidad familiar, reconoce que es impulsada desde la experiencia del luto familiar. ¿Cómo hallo un sentido de permanencia? Es desde las construcciones de sentido vinculados a mi espacio, el tiempo, el deseo (o necesidad) y la ley. La palabra o el lenguaje nos permite ser el camino para entender cómo se configura, en el momento de la investigación, esa identidad familiar.

1.2. De los estudios de la performance a la antropología de lo cotidiano

Al igual que la identidad, desde la aparición del término *performance* en el arte contemporáneo, simultáneamente, como señalan Taylor y Fuentes (2011), disciplinas ya establecidas como las ciencias sociales, la psicología, la antropología, estudios de género, etc. han estado interesadas en cómo diversas experiencias escénicas - y no escénicas - permiten analizar el comportamiento humano a través de su cotidianidad, los deportes, rituales, enunciaciones, etc. (p. 13). En ese momento, se abrió el campo de los estudios de la performance, donde su carácter interdisciplinar analiza desde las “estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas y comportamiento expresivos” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 11).

Diana Taylor diferencia dos elementos de transmisión que permiten el análisis de estas prácticas: el archivo y el repertorio, donde el primero son esos materiales que resisten al cambio y contienen una memoria archivística como textos, documentos, cartas, revistas, etc.; por otro lado, el repertorio, es la memoria corporal que se manifiesta en las performances, la danza, el canto, los gestos, etc. (Taylor & Fuentes, 2011, p. 14). En ese sentido, podríamos decir que la memoria es transversal en los elementos en la performance. Finalmente, desde el aporte de otras disciplinas que generan conocimiento sobre el comportamiento humano puede nutrir esta investigación para hallar una construcción de sentido al rehabilitar las memorias sobre mi vínculo familiar.

Desde los estudios teatrales, Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt mencionan cómo desde la década de los 70 se consideró que el teatro era el arte performativo por excelencia (2008, p. 118), pues es el “reflejo para vivenciar hechos, acciones o acontecimientos fortuitos y transitorios que no representan hechos sino más bien los presentan bajo su puesta en escena” (Cortés et al., 2018, p. 16). Desde esa perspectiva, lo teatral es el espejo donde podré evocar y despertar mis propios comportamientos vinculados al espacio doméstico, los cuales me permiten analizar cómo se configuraron esas conductas y cómo surge el vínculo familiar. No parte de una propuesta dramaturgica previa, sino de la selección de memorias específicas, para hallar corporalidades y relatos inscritos en mi construcción personal y social.

Partamos del concepto de performance que Pavis define como: “La ejecución de una acción, o de un texto, es el acontecimiento que sale de ahí. La performance se hace *live*: al mismo tiempo, en directo y corporizada por seres vivos” (2014, p. 227). Desde esta definición, la performance es acción realizada en el mismo momento y corporizada por el que lo realiza, es decir, por el performer. Además, estas acciones están contenidas por la experiencia de quien las realiza, lo que le da una particularidad a la acción del performer: su *performatividad*. En otras palabras, en la performance, no solamente es observar la acción,

sino que, además, es reconocer que están nutridas de la vivencia de quien las ejecuta. Desde los estudios de la performance, veremos brevemente cómo se generó este proceso desde lo teatral y antropológico.

Richard Schechner (2000), director teatral y fundador de los estudios de la performance, fue uno de los pioneros en poner sobre la mesa las reflexiones sobre la convivencia humana en un espacio teatral, donde no existiesen barreras entre actor y espectador. Además, él estuvo interesado en el carácter ritual del entrenamiento actoral influenciado por su acercamiento con la antropología desde su visita a la India (p. 14). En estos dos casos, encuentro una búsqueda genuina sobre nuestros comportamientos, considerando que lo teatral ha sido vinculado con la representación de las vivencias humanas. Por otro lado, esta curiosidad de explorar otras culturas a través de la antropología, se encuentra también con “el descubrimiento de sociólogos y antropólogos de los espacios sociales como teatros” (Sánchez, 2010, p. 21), entre ellos se encuentran, Erving Goffman y Victor Turner.

Victor Turner, antropólogo cultural, aportó desde el análisis de los eventos creados para un público como el teatro, la danza, los rituales, la televisión, etc. en “espacios privilegiados para los estudios de los cambios sociales” (Sánchez, 2010, p. 21) lo que se conocería como “cultural performance”. Dicho término acuñado por Milton Singer, lo define como “actividades humanas conectadas, unidades que tienen un espacio temporal exactamente delimitado, un principio y un fin, un programa organizado de actividad, un conjunto de performers, un público y un lugar y una ocasión de espectáculo” (Singer citado en Pavis, 2014, p. 228). En ese sentido, se institucionaliza la acción performática en un espacio por el cual la sociedad la establece apta para ser realizada.

La “actuación cultural” o “performance cultural” ofrece una perspectiva sobre cómo se establecen los eventos culturales y espectaculares en cada sociedad. Dichas actividades

“performáticas” ofrecen, en contraposición, la presencia de actividades que están fuera del propio espacio establecido, por el cual no tienen el mismo fin que las que tienen el consumo espectacular. Es decir, que se establecen también actividades cotidianas, como el caminar, cocinar, conversar, etc., como acciones performáticas. En este caso, la diferencia de ambas actividades performáticas es designada por los propósitos que ambas requieren. No es similar el cocinar, con el fin en sí mismo, como el cocinar, con el fin de su espectáculo, ya que ambas actividades se establecen con las mismas acciones performáticas, pero difieren en sus objetivos.

Esta investigación busca transmitir la estructura de esas experiencias y emociones, y a su vez, observar cómo los objetos culturales definidos “no como proposiciones o técnicas, sino como ‘sentimientos corporizados’ asociados a esos objetos”². En ese sentido, al recordar los quehaceres domésticos, observamos las particularidades de cómo se originan esos comportamientos, cómo se desarrollan en el acontecimiento y, finalmente, en observar en qué se transforma.

Turner menciona que la performance “revela el carácter más profundo genuino e individual de una cultura” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 20). Entendiendo ello, Diana Taylor nos explica cómo estos “dramas sociales” se revelan desde la tragedia aristotélica:

Los dramas sociales se desarrollan en cuatro momentos, que evocan la estructura de la tragedia aristotélica: ruptura, crisis, conciliación, y resolución o aceptación de la no resolución. (...) Turner atribuye el carácter dramático del desarrollo de la crisis social (que va de crisis a resolución) al hecho de que, para él, el teatro y el drama social comparten las mismas raíces; el teatro sale del drama social, y la terminología desarrollada por Aristóteles ilumina las dos áreas. (Taylor & Fuentes, 2011, p. 17)

² Cita de Raymond Williams “es accesible a otros – no a través de un argumento formal o gracias a las destrezas profesionales por sí mismas, sino a través de una experiencia directa – una forma y un sentido, un sentimiento y un ritmo, en la obra de arte, en la pieza, en su conjunto” (Pavis, 2014, p. 229).

En este caso, se entiende el concepto de “drama social”, como los conflictos que suceden en nuestra sociedad, por la cual se pueden manifestar a través de crisis políticas, conflictos sociales, ideológicos, sectoriales, familiares, entre otros. Asimismo, se revela cómo cada drama social expresa una estructura, que naturalmente transita y el cual se extrapola en el carácter de las prácticas teatrales como un medio semejante a los conflictos de la vida.

Entendiendo ello, ¿qué diferencia existe entre el arte de la performance y entre el arte teatral con los conflictos sociales? Ambas transitan y desglosan las tensiones y conflictos de nuestra sociedad para luego poetizar en el campo artístico de cada una. Asimismo, se observa cómo ambas prácticas artísticas plasman los acontecimientos sociales globales, individuales e íntimos. En este caso, y desde los intereses de esta investigación, los conflictos personales sobre la familia y la identidad se establecen dentro del “drama social” al querer indagar en mi propio comportamiento y cómo - desde mi rol como investigadora- hallo las respuestas de mi sentido de pertenencia al encontrarme en una sociedad pluricultural, es decir, donde se reúnen otros conflictos como lo son los roles de género, el territorio, la familia y el sentido de la vida.

Al entender ese paradigma, se halla una serie de creaciones a través de lo dramático, donde se nos permite analizar el origen de nuestros propios conflictos, cómo nos presentamos ante el mundo, cómo afrontamos nuestros problemas cotidianos (Taylor & Fuentes, 2011, p. 17) y, sobre todo, cómo hallamos una resolución o resultado. La experiencia de estos procesos me lleva a algo “inesperado, llamativo y chocante” (Taylor & Fuentes, 2011, p. 11).

Entender el origen del saber sobre los comportamientos domésticos, entendiendo que lo doméstico pertenece o es relativo a la casa u hogar, me permite reconocer que la performance es un copartícipe de la memoria y la historia de quien lo ejecuta (Roach citado en Taylor & Fuentes, 2011, p. 22).

Desde las ciencias sociales, Goffman, Perrén & Setaro en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), califican el comportamiento social de los individuos como “actuación” (performance), y el de los grupos como una actuación que dependía de ciertos acuerdos implícitos. Goffman entiende por performance “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman citado en Sánchez, 2010, p. 21). Entonces, para el autor, en nuestra vida cotidiana nos enfrentamos ante la aceptación de “dramaturgias preestablecidas o bien la toma constante de decisiones dramáticas” (Sánchez, 2010, p. 21). Es decir, se encuentra una analogía entre las relaciones humanas en la sociedad y el teatro, donde nuestras acciones van dibujando una dramaturgia o se van generando nuestras acciones a partir de patrones de comportamiento ya existentes, a lo que él llama “dramaturgias preestablecidas”.

Cito en esta oportunidad a Goffman, ya que es importante resaltar cómo nuestras relaciones sociales (familiares, amicales, laborales, etc.) estimulan nuestros comportamientos a partir de otros y cómo nuestra forma de vestir, nuestros gestos, nuestras posturas, nuestros automatismos, nuestra forma de hablar, los objetos que nos rodean, el lugar donde nacemos, crecemos, migramos, etc. delimita una dramaturgia -establecida y nueva- de nuestra vida cotidiana. Fernando Franco Peplo (2014) menciona que para Goffman “la fachada del actor y sus modos de utilizar el cuerpo no son meros objetos y acciones físicas sino vehículos de significados que contribuyen a crear <<performativamente>> una determinada realidad” (p. 7). En ese sentido, mi cuerpo es el vehículo que recrea las memorias vinculadas a lo doméstico y familiar, así como, va creando lo recreado, y lo que va despertando creativamente para hablar de sí mismo. Es decir, cada exploración será una experiencia nueva en sí misma que permitirá formular la percepción de cómo me reconozco.

Por último, esta investigación al abordar los comportamientos dentro del espacio doméstico, conversa con los estudios de la antropología de la cotidianidad. Autores como

D'aubeterre (2020) nos dice que la “cotidianidad” es un término reinventado por Heidegger en 1972, el cual nos lleva a pensar “nuestro estar en el mundo en su inmediatez reiterativa, y con toda su ambigüedad, constituiría el entorno necesario de nuestra relación más cercana de las cosas, los otros seres y uno mismo” (p. 135). Es decir, desde esta primera propuesta entendemos que la cotidianidad nos puede expresar de qué manera nos relacionamos con nuestro entorno: los objetos, la familia y nosotros mismos.

Por otro lado, desde los estudios de la socio-antropología de la vida cotidiana (SAVC) se considera que las actividades son insignificantes o banales, las pequeñas acciones que pasan rápidamente a través de nuestra vida llevan un doble “mundo atrás”, a la vez material y simbólico, estas actividades entran en los estudios de los SAVC (Salvador, 2008, p. 432). Es decir, las actividades se manifiestan debido a la orientación de un deseo, es ahí donde debemos prestar atención, ¿por qué se origina esa actividad? ¿Con qué está vinculado? ¿A qué necesidad responde?

Los estudios de la SAVC también nos permiten observar que la cotidianidad está compuesta por *actividades*, llamadas ordinarias, e *interacciones*, vinculado a la relación con una persona o con una alteridad, y que al reunir las se generan los *usos*, acciones que transmiten un repertorio cultural (Salvador, 2008, pp. 433-443). De esta manera, los estudios de la cotidianidad nos ayudan a prestar atención sobre el *uso* de realizar los quehaceres domésticos en este trabajo, por ejemplo, una cosa es tender la cama de manera neutra, pero si esta acción es aprendida de alguien y existe una particularidad en la acción, es así que la *actividad* más la *interacción* nos darán los *usos*. Salvador complementa:

Recordemos que los *usos* producen tres categorías sobre los individuos. Son modelos culturales, reproducen tradición al imponer un repertorio de acciones y, por fin – es lo que más nos interesa aquí– son la condición misma de la innovación, puesto que

automatizan la mayor parte de la vida cotidiana, rutinizando la acción ordinaria, y que por lo tanto liberan la creatividad. (2008, p. 433)

Esta información nos permite reconocer cómo un uso en lo cotidiano es un símil de lo que entendemos por performatividad, como un patrón de comportamiento, no obstante, desde esta cita nos permite ver que contiene así misma innovación. Es decir, nuestros comportamientos cotidianos van evolucionando, según nuestras propias necesidades de cambio, lo cual se puede manifestar en la cantidad de artefactos que han surgido para facilitar nuestro trabajo en el hogar.

Estrada citado en D'aubeterre menciona que la vida cotidiana, en la actualidad, implica la manifestación de nuestro ser con una "actitud natural" en nuestro entorno familiar o con quien coexistan y se transmite a través de nuestro hacer, sentir, hablar y pensar (2020, p. 135). Podemos entender que, desde este comportamiento, se generan las relaciones sociales a través de la acción comunicativa humana, (Mora & Habermas citados en D'aubeterre, 2020, p.135) es decir, empezamos a desarrollar nuestro sentido de socialización; en este caso, desde la familia, pues es el primer espacio de nuestro contacto social.

1.3. Dramaturgia de lo real: la creación dramática

Desde la teoría teatral, esta investigación puede entrar dentro de la categoría Dramaturgias de lo Real, donde se encuentran prácticas dramáticas que están vinculadas con la vida cotidiana, los contextos históricos y sociales en búsqueda de una "experiencia umbral", la cual se propone como

una reivindicación a partir de un dispositivo teatral que se instala entre los difusos límites de la ficción y lo real, un presente, un aquí y ahora por el cual poder liberar a la realidad de su carácter virtual, a la vez que establece un marco donde se hace posible pensar en la emergencia de experiencias de la intimidad que encargadas de desplegar nuevas coordenadas para con los procesos de construcción del

sujeto(alternativas a las dominantes), permiten recuperar y/o reconstruir identidades que en la aldea global se muestran bajo una situación de amenaza. (Urraco, 2012, p.18)

María Victoria Flores, define la globalización como “un proceso económico, político y social, que integra a nivel mundial el conocimiento, tiene su referente histórico en los cambios en las formas de abordar procesos, métodos de información, reconociéndose generalmente a la tecnología como variable que incentiva la globalización (2016, p. 39). Las grandes potencias son quienes manejan el poder económico, el cual permite que se genere una cultura de consumo que homogeniza comportamientos cotidianos, sobre todo desde el auge de lo tecnológico. Se desecha lo que no genera ganancia o capital, en un sentido económico y social (y lo social es histórico) entonces, en esta cadena de sucesos se empiezan a moldear los comportamientos hacia lo que es “mejor”.

Si bien, entendemos que las identidades no están prescritas, considero que conocer sobre el pasado de nuestra familia, genera una base sólida al sentido de pertenencia familiar. Es sabido que las grandes migraciones hacia la capital han sido fuente de discriminación como consecuencia de una desigualdad económica y social. Los recursos básicos y oportunidades de crecimiento económico tienen mayor diversidad en Lima, me pregunto si estos recursos hubiesen existido en Mito, mi identidad hubiese sido construido en Mito, así como todas y todos mis antecesores. Desde la experiencia de reencontrarme con amistades y familiares miteños, y sentir esa contradicción de lejanía y cercanía, caí en cuenta que respondían a las consecuencias de un desarraigamiento del espacio originario territorial para cumplir el deseo de un futuro “mejor”.

En ese sentido considero que la “experiencia umbral” me permitirá hallar un sentido sobre el vínculo familiar miteño, y asimismo una dramaturgia de lo real. Existe una necesidad de reencontrarme con esas memorias que se hallan en sus relatos e historias familiares,

tomando como punto de partida mi propia experiencia al rememorar el contacto con mi madre.

Inicialmente, hallé que estas prácticas escénicas son lo que José Antonio Sánchez (2007) llama *Prácticas de lo real* a raíz de las creaciones escénicas contemporáneas a inicios del siglo XXI. En esta categoría, la biografía entra como punto de partida, dando origen a lo que será el Biodrama, el teatro testimonial, docudrama, el verbatim theatre, etc. Estas creaciones serán una versión contemporánea de lo que fue el teatro documental de Erwin Piscator durante la década del 20, donde el archivo y el documento regresa para ser ese testigo de una historia real, no obstante, el testimonio aparece como un diferenciador capital (Insunza, 2017).

No obstante, la categoría llamada *Dramaturgias de lo real* propuesta por Juan Manuel Urraco (2012) me permite reconocer parte de mi investigación tomando como punto de partida la importancia de la experiencia y la intimidad como elementos que impulsan a la creación. En primer lugar, a partir de lo planteado por Fischer-Lichte, lo define como que

Las dramaturgias de real se presentan como acontecimientos, reforzando su capacidad de transformación en tanto que logra acceder a lo real desde la escena, poniendo en evidencia la ficción y el simulacro a partir de una experiencia íntima, que lejos de pretender establecer límites claros sobre dichas categorías, se regodean en la confusión, en la ambigüedad y lo transitorio de ellas, colocando al espectador en un estado en “*betwixt and between*”, es una *experiencia de crisis* resultante del choque entre marcos aparentemente opuestos o distintos, que vive en primer lugar como transformación física, como modificación del estado psicológico, energético, afectivo y motor. (Urraco, 2012, p.24)

Por otro lado, entiendo “experiencia de crisis” en dos niveles: el primero es la necesidad de generar un resultado que responda a la ausencia de sentido de pertenencia que

está atravesada en toda esta investigación; y el segundo, cada exploración previa al momento transformador, es decir, es un espacio donde el cuerpo y la palabra busca resolver la tensión de lo no resuelto o incómodo. En ese sentido, podríamos entender que hay un momento previo a la crisis y que algo detona ese cambio drástico, donde nos permite ir hacia la “experiencia umbral”, la respuesta después de esta experiencia es el camino de la construcción del manifiesto. Siguiendo sobre lo que comprende la Dramaturgia de lo real, Juan Manuel Urraco agrega

Así lo real en el teatro puede abordarse ya no desde su condición metafísica, sino desde su materialidad, desde lo concreto el cuerpo y el encuentro de la intimidad de la experiencia teatral. A lo largo de esta investigación veremos como experiencia, intimidad y cuerpo encarnan pues horizontes de la identidad que encuentra en su bisagra en el carácter social e histórico vivido por los sujetos, y se actualizan en esas estructuras de sentir emergentes en el arte a través de nuevas estrategias como las Dramaturgias de lo real. (Urraco, 2012, p. 24, el subrayado es mío)

Finalmente, Urraco menciona que este tipo de creaciones se sustenta en lo que sería la “experiencia de la intimidad” como espacio de subjetivación y lugar de resistencia (2012, p. 25).

1.4. La performatividad doméstica

La performatividad doméstica es el concepto que propongo para las investigaciones relacionadas a la búsqueda de comportamientos restaurados generados en la convergencia entre lugar doméstico, objetos-archivo, archivos y cuerpo. La integración de otros cuerpos puede incluirse en la medida de lo que la conciencia del performer le permita entender como original, genuino y real. La performatividad doméstica manifiesta las acciones corporales que despierta el espacio doméstico, estos son movimientos narrativos, abstractos o lo que el performer considere real para sí mismo. He vinculado la performatividad doméstica a los

quehaceres domésticos, pues fueron las actividades que en mi experiencia de vida marcaron las relaciones familiares y de conducta. Es por ello que entiendo a los quehaceres domésticos como herramientas físicas que pueden aportar a la manifestación de corporalidades. A continuación, explico las herramientas que la componen.

1.4.1. La performatividad de lo cotidiano

El término *performatividad* es un derivado de la palabra *performance*. Como vimos en el anterior punto, nos da información de los patrones de nuestras acciones, así como signos de una matriz que se manifiesta desde la observación, para ello, incluye también los comportamientos desarrollados en la cotidianidad, Schechner utiliza el término “conducta restaurada”, el cual lo define de la siguiente manera

Las performances - de arte, rituales o vida cotidiana - son “comportamientos restaurados”, “comportamientos de doble comportamiento”, acciones performadas para las que las personas entrenan y ensayan [...] la vida cotidiana también involucra años de entrenamiento y práctica, de aprender pedazos de conductas apropiadas y culturalmente específicas, de ajustarse y performar los roles de vida en relación a las circunstancias sociales y personales.³ (Schechner & Brady, 2013, pp. 28-29, la traducción es mía)

En ese sentido, al nosotros expresar nuestra cotidianidad es implícito que realizamos una actividad previamente establecida aprendida desde las circunstancias personales, entiendo esto como el hogar) y sociales (las interacciones con nuestro entorno). En ese sentido, ninguno de nuestros comportamientos se da por primera vez, sino son acciones aprendidas de nuestro entorno, Además, nos permite “observar las prácticas simbólicas y

³ “Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are “restored behaviors,” “twice-behaved behaviors,” performed actions that people train for and rehearse (see Goffman box). That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one’s life roles in relation to social and personal circumstances”. Traducción mía.

corporales a través de las cuáles los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos” (Taylor & Fuentes, 2011 p. 34). No obstante, esta investigación no solo busca recrear mis propios comportamientos sino encarnar otras conductas vinculadas con familiares maternas, Taylor & Fuentes (2011) mencionan

aun cuando el abordaje del performance como conducta restaurada implica pensar esa conducta en relación con un pasado y dentro de una convención que se reactiva, la definición de Schechner también incluye atención al performance en tanto creación o invención, como una oportunidad para volver a ser lo uno fue, así como para “volver a ser uno lo que nunca fue, pero desearía haber sido”. (p. 34)

1.4.2. El cuerpo

Como menciona María José Contreras (2012) “el cuerpo es el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido y es por esto que se constituye como el lugar de donde nace, se cría y opera el sujeto en relación con otros sujetos-cuerpos” (p. 14). El cuerpo es el espacio donde nuestra cognición nos permite entender y generar nuestro sentido de la realidad y nos ayuda a formular una identidad y así una posición sobre sí mismo; sin embargo, no siempre somos conscientes de él. Por ejemplo, en nuestro cotidiano, mientras cocinamos junto a alguien, no somos conscientes del ritmo, velocidad o fuerza al realizar dicha acción, pues nuestro foco está en la actividad y no en la forma.

Desde la performance, el cuerpo es la materia prima del arte de la performance, lo cual hace que se experimente de “forma intensamente personal, es producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia.” (Taylor & Fuentes, 2011, p.12). En ese sentido, mi exploración en los quehaceres y espacio doméstico será consciente de estas construcciones y buscará deconstruir desde la recreación e intuición que considere realizar.

El cuerpo nos manifiesta información a través de su movimiento, pero también se buscará experimentar de qué manera se comporta en la experiencia de compartir lo íntimo, en búsqueda de su propio lenguaje para hablar de temas que pueden ser dolorosos. El cuerpo entra en apertura a las sensibilidades que genera la experiencia de volver al espacio doméstico vinculado al pasado.

María José Contreras (2012) genera 3 ejes reflexivos desde la semiótica del cuerpo (gracias a su experiencia en desarrollar estrategias de escenificación de testimonios, así como en las prácticas performativas). Estos tres ejes manifiestan cómo “los cuerpos entran en comunicación y cómo se generan los efectos de sentidos, específicamente corpóreos” (p. 27), a continuación, explicaré como divide estos ejes al entender el cuerpo en el trabajo performático.

El primer eje es la articulación de la sensación en *percepción*, es decir, cómo “el cuerpo aparece como interfaz con el mundo y los otros cuerpos, es un dispositivo sobre el cual quedan impresiones sensibles organizadas como sintaxis sensoriomotora (memoria del cuerpo)” (Contreras, 2012, p. 27). Podríamos decir que el cuerpo representa todo aquello que esté vinculado con sus experiencias y su entorno. El segundo eje, es la estesia, esta es entendida como la experiencia sensible multimodal que implica varios sentidos (polisensorial) y distintas modalidades de articulación (sincretismo, sinestesia, etc.). Entiendo esta definición como las estrategias que se han buscado para generar el sentido y con ello, despertar conductas en el espacio. El tercer eje es lo estético, este es el proceso de significación o construcción de sentido que permite la conjugación del sujeto con la obra y la consiguiente desestabilización de la experiencia cotidiana. Este finalmente, se entiende en cómo se va configurando y construyendo el cuerpo con los acontecimientos en el espacio, lo que finalmente va generando un producto (Contreras, 2012, p. 27). En ese sentido, el cuerpo en esta investigación es la matriz de donde se genera y se observa la performance para hallar

los símbolos y el modo de cómo se generan estos, al pasar por un proceso de encuentro con las memorias vinculadas a lo doméstico. La materia del cuerpo explorará en cómo se despiertan las sensibilidades y memorias que busca resolver el performer, y así ir construyendo su propia dramaturgia corporal en el espacio doméstico.

Por otro lado, soy consciente de que mi cuerpo, entendido como mujer, ha entrado en tensión con su identidad personal, en la construcción sobre cómo “debo ser” por el solo hecho de ser mujer. Josefina Alcázar (2001) menciona que el performance es la oportunidad que nos permite encontrar una definición sobre nuestro cuerpo y sexualidad, buscando una verdad sin la necesidad de obedecer a estas construcciones heteronormativas. Al tomar elementos de la vida cotidiana para explorar sobre problemáticas personales, sociales y económicas y políticas (p. 1), la performatividad, en su sentido de creación performática, es la oportunidad para hacer un ejercicio de deconstrucción sobre cómo nuestro cuerpo interactúa con aquellas dinámicas.

Finalmente, entiendo que el cuerpo no solo rememora, encarna o presenta el acontecimiento, sino que reflexiona sobre sí mismo y lo cuestiona. El cuerpo encuentra una oportunidad en la performatividad doméstica para observar desde la sensibilidad qué movimientos, energías, ritmos surgen al realizar las actividades domésticas y la relación con dichas actividades vinculadas a la memoria corporal.

1.4.3. El ritual: La resignificación y lo cotidiano

El término ritual ha sido un concepto que ha permitido entender cómo las sociedades estructuran sus comportamientos en el día a día, no obstante, partió desde los estudios de la antropología para analizar comportamientos de sociedades en pequeña escala (Cortés et. al, 2014, p. 15), en ese sentido, hallamos diversos conceptos que nos pueden ayudar a definir a qué nos referimos con ritual en esta investigación.

Bianciotti & Ortecho, citados en Cortés, Polanco, Retamal, Guerra & Farfán, mencionan que para Turner la performance y el ritual pueden encontrarse en un mismo espacio al ser “la experiencia condensada, repetitiva, escénica, organizada en secuencias temporales y altamente significativa para sus participantes, cuya potencialidad radica en dar cuenta de las formas de organización social de un grupo y de sus relaciones de poder y jerarquías” (2014, p.14). En esa relevancia significativa entiendo que se halla “una conducta transformada por condensación, exageración, repetición y ritmo, y organizada en secuencias especializadas que cumplen funciones específicas” (Schechner citado en Orchard, 2018, p. 23). Entonces, entiendo que el ritual, en su realización, genera una serie de actos que están estructurados, repetitivos, que manifiesta un orden social, y que genera una transformación del participante en el ritual.

Ya desde los estudios de la performance, al observar los rituales como el estudio de las conductas humanas, se extrapola a las sociedades pluriculturales donde se comprende que son “actos que evidencian procesos culturales de construcción simbólica tras la repetición constante de conductas en la vida cotidiana, en donde prima la ausencia de originalidad o espontaneidad” (Cortés et. al., 2014, p. 14). Para ello, D'aubeterre mencionaba, haciendo referencia a un trabajo propio del 2014, que lo que caracteriza a la cotidianidad sería un encadenamiento de pequeños eventos que se repiten día tras día de acuerdo a un tiempo circular en sentido espiral: “Rituales mundanos domésticos/domesticados, (...) se entremezclan de manera funcional con la espontaneidad de los gestos aprendidos (...) pasan a formar parte de lo ‘lo natural’, lo ‘obvio, lo familiar” (D'aubeterre, 2020, p. 136).

En ese sentido, entiendo que los rituales como comportamientos cotidianos en nuestro día a día, manifiestan un saber, un conocimiento sobre nuestra propia estructura de vida, y nos permiten ver de qué manera se evidencia la construcción social de nuestros comportamientos. En ese aspecto, al hablar de esta cotidianidad, me referiré como *ritual*

doméstico a los comportamientos repetidos en el hogar como lavar ropa, cocinar, limpiar la cocina, etc.

No obstante, esta investigación contiene así mismo un proceso performativo de *ritual*, para hallar una transformación y resignificación sobre mi identidad familiar en la realización del quehacer doméstico. Schechner menciona que el ritual “es una manera de encontrar alivio o placer en la crisis, debido a sus cualidades de repetición, ritmicidad, exageración, condensación, simplificación y también a las cualidades que comparte con el juego, lo cual hace que el cerebro libere endorfinas” (citado en Orchard, 2018, p.23). En ese sentido, se comparte con la experiencia umbral que permitirá resolver la ausencia del sentido de pertenencia familiar.

1.4.4. El espacio doméstico

El espacio doméstico es concretamente el lugar donde vivimos cotidianamente, además, es el segmento de un espacio que separa entre lo público y lo privado. No obstante, dentro de un espacio doméstico, también se establecen espacios comunes y espacios íntimos como las habitaciones o el baño, lo cual delimita otro tipo de comportamiento y así experiencias íntimas. Esta investigación se alinea con las ideas de Collin:

La relación entre el cuerpo móvil e inmóvil y el espacio está marcada, según Collin (1994), por sistemas de desplazamiento cotidiano que se articulan en función de la experiencia subjetiva del individuo. Por lo tanto, cada persona aborda y se apropia del espacio a partir de su contexto social único y personal. (citado en Bifet, 2022, p. 20)

Como menciona Ramírez (2017) al definir el espacio en la construcción de sentido “el espacio por sí mismo no produce ninguna significación, los usos y las acciones que se ejerzan en él están apuntalados a significaciones sociales” (pp. 201-202). En esos significados, es que el espacio convoca acciones, acontecimientos hacen figurar identidades que reclaman reconocimientos, los cuales pueden estar alienados a las propuestas sociales y otras en

oposición, en reclamos de autonomía (Ramírez, 2017, p. 202). En ese aspecto, el espacio doméstico es una construcción de símbolos aprendidos a través de nuestro lenguaje y entorno social al hacer uso y manejo del espacio físico. El espacio doméstico es el lugar donde las interacciones sociales “constituirán una cultura asociada y definida, en parte, por ese espacio, lo que conlleva el desarrollo de códigos de comportamiento, construcción de símbolos e imaginarios ligados a espacios específicos” (Bifet, 2022, p. 21).

Es por ello, que considero que habitar el espacio doméstico, es un estímulo revelador al querer abordar las performatividades domésticas, pues permite ser consciente de cómo le hemos dado significado al espacio, incluso no como algo concreto sino en la memoria del espacio físico, lo que genera una resignificación. Es decir, el tiempo también es un factor a tomar en cuenta pues nuestras experiencias, vinculadas al presente o al pasado, van creando sentido en nuestra propia identidad, al percatarnos que impulsan acciones y con ello memorias.

1.4.5. Objetos de la memoria: el objeto doméstico, objeto-archivo, fotos y videos

Turner mencionaba la dimensión simbólica del objeto y cómo conectaba a modo sensorial, así como, a un conjunto de “significados”, los cuales se encuentran a un nivel consciente, emocional o por voluntad (citado en Orchard, 2018, p. 43). Podríamos decir que somos nosotros quienes le otorgamos un significado a los objetos a través de nuestra experiencia y vamos hallando una destreza o una utilidad en su uso. Si vemos los objetos cotidianos en nuestro hogar, cada objeto empieza a tener una memoria particular si prestamos atención.

Como menciona Aina Farzn (2020) sobre los objetos personales ligados a la persona misma, estos son “reflejos” pues en su sola observación podríamos decir por sus características las singularidades, gustos, costumbres y hechos de quien fue dueño de los objetos pues “muestran una geografía detallada de lo que han sido” (D’Acosta citado en

Farzn, 2020, p. 37). Es decir, es importante entender que los objetos vinculados a una persona pueden darnos información sobre ella, y el material del mismo como, por ejemplo, un juguete de madera, de plástico, etc. nos da información sobre la persona, el contexto y su entorno.

Todos los objetos utilizados en esta investigación están vinculados al pasado familiar, específicamente a mi madre, ya que era quien organizaba y decidía en el espacio doméstico, sobre esto Farzn expresa sobre el objeto vinculado a la memoria

Este objeto antiguo, despojado de su uso para al que fue diseñado, ahora cumple otra función, “significar el tiempo y es que al “rescatar” y revalorar un objeto antiguo interactuamos directamente con el tiempo contenido en ese objeto más que con su funcionalidad original. (Baudrillard citado en Farzn, 2020, p. 46)

Entonces, el objeto me permitirá evocar y conectar con una etapa de mi vida familiar y personal, además de su función doméstica. Una analogía de los que son estos objetos es lo que Farzn llamó “ruinas” en su investigación de “Objetos sobre una vida”, ella menciona

la ruina sería un objeto que se compone por: el mismo como objeto, más la memoria de este objeto en otro tiempo, es decir “el objeto consumido por su propia memoria [...] es el objeto convertido en huella común el objeto ingresado a la historia. De él mismo y de todo lo que cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria”. Entendemos pues, la ruina como un resto de algo que fue y ya no es, de algo del que aún se puede prever lo que en su día y en su máximo esplendor nos enseña. Ruina como lugar de la memoria. (2020, p. 38)

Este concepto permite entender que el material está contenido por una historia propia, no solo personal (de mi madre o mía) sino en un contexto histórico y social vinculado a la familia. Así mismo, el objeto en el presente, si bien ya no es lo que fue (el material de trabajo doméstico de mi madre), contiene un lugar de memoria familiar por su material y uso.

En conclusión, hablar del objeto de la performatividad doméstica, es hablar de un elemento que contiene al pasado y al presente en un mismo espacio; lo pude apreciar desde responder *¿qué es este objeto doméstico para mí? “en esta cocina mi madre preparó su plato regional”*, lo cual no es lo mismo que decir, *“en esta cocina prepararé mi almuerzo”*. La diferencia entre estas dos expresiones es que la primera frase nos remite al pasado, a una memoria, en este caso, familiar. Por esto, podríamos decir que los objetos domésticos explorados en la *performatividad doméstica* como una vía para observar y analizar los patrones aprendidos, la transmisión de saberes, ese pasado que nos informa sobre hoy, generó una diferenciación entre un objeto doméstico y un *archivo doméstico*. Los archivos, según Diana Taylor, son aquellos materiales que son resistentes al cambio y que uno puede regresar a revisarlos para constatar una información (2011, p.14). En ese sentido, descubrí que los primeros archivos para entender mi pasado fueron las fotos y los videos, el observarlos y verlos despertó una vulnerabilidad sobre mi pasado, e inmediatamente, un recuerdo, una información y una emotividad. Entonces, estos objetos elegidos tienen una carga significativa por su propiedad, uso y tiempo, en ese sentido, considero que los objetos que son elegidos en la ejecución de performatividades domésticas deben ser llamados *objetos-archivos*. Estos elementos son los que interactuarán con el performer durante los ejercicios de exploración y serán quienes despierten información sobre mi pasado y sensibilidades en el presente, todo lo que esté detrás como parte del lugar serán objetos domésticos que pertenecen al archivo doméstico. Es decir, el objeto doméstico se puede transformar en un objeto-archivo si el performer encuentra en él un potencial detonador de memorias y sensibilidades.

Capítulo 2: Metodología

Esta investigación, al ser una propuesta desde las artes escénicas, se realizó por medio de un laboratorio donde reuní archivos, entrevistas, objetos domésticos. Si bien en un inicio fue llevado ahí por la cuarentena, el planteamiento de la metodología se fue transformando al

reconocer el valor del mismo espacio como detonador de memorias familiares y personales. La búsqueda de reunir estos elementos fue con el propósito de encontrar un manifiesto, es decir, la experiencia umbral que me permite hallar un proceso transformador sobre la ausencia de un vínculo familiar originario.

En este laboratorio, además, hago uso de los objetos recogidos de dos espacios domésticos: la casa de Huáscar (casa donde crecí) y la casa de Huachipa (casa donde recogí objetos domésticos descartados), así como de testimonios de mis tías maternas procedentes de Mito, y mis relatos personales del quehacer doméstico. Mi punto de partida considerado en 3 fases respondía a las siguientes preguntas específicas.

1. El relato del presente: Desde la reflexión de ser mujer y peruana/miteña/limeña ¿quién soy y de dónde soy?, ¿cómo eso está vinculado con el quehacer doméstico desde mi experiencia personal?, ¿qué comportamientos/memorias aparecen en la primera interacción con el espacio doméstico?
2. El relato del pasado familiar: A través del ritual de un quehacer doméstico (preparar un plato regional o lavar la ropa a mano) y las memorias sobre mi madre y relatos de mis tías maternas, ¿cómo hallo en sus historias domésticas un vínculo sobre mi sentido de pertenencia vinculado a Mito?, ¿qué experiencias coinciden o se diferencian en nuestras experiencias domésticas?, ¿mis tías cómo entienden *ser* de Mito?
3. La presentación del manifiesto: después de escuchar quien soy y pasar por el relato de mis tías a partir de los rituales domésticos, ¿Cómo se transforma el entendimiento de mi ser?, ¿este proceso tiene un efecto transformador?, ¿hallaré la construcción de sentido de mi nueva identidad familiar?

Este proceso no lo realicé sola, ya que me acompañaron dos interlocutores durante 12 sesiones; en el camino se unió un apoyo que me ayudó con la transmisión de video, y mi

asesora de tesis como supervisora del laboratorio. Finalmente, se realizaron dos presentaciones al público donde hubo un conversatorio sobre el proceso de la obra. A continuación, explico la labor en específico de quienes me acompañaron.

2.1. Interlocutores

En esta investigación consideré importante tener otros puntos de vista que pudiesen acompañar a mi proceso. Los interlocutores tenían la función de intercambiar reflexiones y percepciones sobre lo observado de mis exploraciones. Además, guiar que las exploraciones estén encaminadas hacia los objetivos propuestos, para así evitar mi propio ensimismamiento. Y, por último, al ser un proceso en el que en algunas ocasiones podría hallarme en una situación vulnerable, fueron el acompañamiento y soporte emocional que necesitaba.

Para ello, convoqué a Camila Orchard y Brayan Pinto: a Camila, por su experiencia previa con la performance para la resignificación, y con Brayan por la confianza y el bagaje de tener historias similares sobre los orígenes familiares. El laboratorio completo se realizó vía streaming por la plataforma Zoom.

2.2. Transmisión por Zoom

En la primera etapa de mi laboratorio las transmisiones las hice sola con los interlocutores, uno de los problemas recurrentes eran los cortes en las transmisiones por problemas de audio o de visibilidad de ciertos ejercicios. Las exploraciones eran interrumpidas y, de cierta manera, esto generó frustración, entonces, decidí convocar a Sofía Salazar, estudiante de psicología y amiga cercana. El proceso se llevó a cabo con todos los protocolos de seguridad que se debieron por la cuarentena, además, dejar de enfocarme en la transmisión, permitió que la investigación tomara el ritmo que esperaba y estuviese concentrada en mi proceso personal.

2.3. Las entrevistas: Relatos y testimonios sobre Mito y el quehacer doméstico familiar

Los testimonios respondieron a una búsqueda por vincular mi memoria personal a una memoria colectiva, para ello, entrevisté a 3 familiares mujeres del lado materno: Cirila, la hermana de mi madre; Domitila, prima de mi madre y Josefina, prima de mi madre. Todas ellas nacieron en el pueblo de Mito. Por otro lado, entrevisté a otros familiares y referidos del pueblo de Mito para obtener más información sobre el pueblo.

Las entrevistas tuvieron como objetivos: primero, recoger los relatos sobre cómo se vinculaban mis tías maternas con Mito a comparación de Lima; segundo, reconocer cómo se expresaban y qué decían al relatar sus dinámicas y sensibilidades del quehacer doméstico en Mito y cómo cambiaron esas dinámicas en Lima. A través de las entrevistas podía recoger las relaciones entre sus familias de primer grado y compararlas con la mía, tanto por su origen como por su generación. Finalmente, mi objetivo era detectar qué relatos coincidían con mi historia personal, y cómo se manifestarían en mí.

2.4. La construcción del espacio doméstico desde “el retorno a la cocina de Mito”

Una primera propuesta de laboratorio fue crear una cocina que representaba la cocina de Mito. Mi objetivo, en esta parte, fue rehabilitar y recoger información sobre la interacción de mi cuerpo con los objetos domésticos y el descubrimiento de mis propios relatos. La idea era despertar las memorias de mi experiencia al visitar el pueblo junto con mi madre y tías a la edad de ocho años. Para ello, debía hacer una recopilación de archivos, objetos y testimonios en los espacios de mi hogar. A continuación, explicaré brevemente qué eran estos espacios en mi historia personal para entender de qué manera configuraron mi trabajo.

2.4.1. El “Triángulo” y “Huáscar”: en búsqueda de los objetos-archivos

Los primeros quehaceres que tuve en mente al inicio del proyecto fueron cocinar y lavar ropa, ya que las reconocía como dos actividades donde compartía muchas memorias junto a mi madre en varias etapas de mi vida. A través de los objetos quería recuperar las

sensibilidades y memorias para realizar estas actividades. Para realizar el trabajo de recolección visité las dos propiedades de mis padres. La primera, a la cual llamaré “el triángulo”, es una casa - huerta ubicada en Huachipa. Y, la segunda, es la “casa de Huáscar”, es el lugar donde me crié y, también, es el espacio donde decidí realizar mi investigación. A continuación, explicaré la relevancia del primer espacio.

2.4.1.1. La casa del Triángulo. El “Triángulo” es un apodo que recibió nuestra casa ubicada en Huachipa, debido a que cuando se compró, solo era un terreno. Para protegerla, mis padres, con ayuda de mi hermano Fidel, construyeron una carpa de forma triangular y, mi hermano, iba a cuidarla junto con su esposa y pequeño hijo de posibles invasiones. En estas visitas mi sobrino empezó a llamarlo el “Triángulo”, y fue así como quedó el apodo.

El terreno carecía de servicios básicos como agua, luz, desagüe, a diferencia de la propiedad de Huáscar. Mi padre decía que así se iniciaban los barrios en Lima y con el pasar de los años, se urbanizaría y conseguiríamos los servicios básicos, solo era cuestión de tener paciencia. Toda la familia empezó a habitar el espacio constantemente y rotábamos entre todos para vivir en él. En mi caso, llegué a mudarme junto con mis padres durante dos meses.

A medida que se fue construyendo el Triángulo, se creó una cocina con materiales reciclados (latones, madera, muebles, etc.), y se equipó con los utensilios (cucharones, ollas, tazas, etc.) que eran descartados de la cocina de Huáscar. Los más usados, los más resistentes como ollas, sartenes y cucharones, eran perfectos para esta cocina. La casa fue desarrollándose al punto de ser una casa-huerta, donde se empezaron a sembrar tubérculos y crear granjas que permitían ejercer actividades que mis padres relacionaban a su pueblo natal Mito. Al recordar esto, en mi construcción de la “cocina de Mito” es que deseo recoger esos materiales que en algún momento fueron descartados o que aludían a esos relatos.

Regresar al triángulo, me hizo recordar la segmentación de labores entre las mujeres y los hombres de la familia: mi madre y yo nos encargábamos de la cocina y su limpieza, lavar

la ropa de trabajo de mi padre y hermanos, regar los huertos, arar la tierra, así como apoyar en la limpieza de otros espacios. Y los hombres, sobre todo cuando estaban todos presentes,⁴ se encargaban de la segmentación y construcción de los espacios, es decir, la división de perímetros de almacenes, dormitorios, granjas, la construcción de un pozo, entre otros. Pasaron los años y mi madre y mi padre seguían yendo constantemente para dedicarse al trabajo comunal y de la misma casa. Desde la muerte de mi madre, la dinámica cambió radicalmente, lo que me hizo ser consciente de cómo ella a través de su ausencia, reformuló toda la dinámica doméstica.

En conclusión, vine a recoger aquellos objetos-archivos para armar “la cocina de Mito”, pero la visita a este espacio detonó memorias vinculadas a los roles de trabajo doméstico y me permitió ser consciente de cómo un espacio intersecta con otras memorias familiares, es decir, lo que “el triángulo” era para mis padres, estaba relacionado a las dinámicas domésticas en Mito, y lo que era para mí, me llevaba a Mito, Triángulo y Huáscar. Es por ello que llevé los objetos domésticos para generar un vínculo entre los espacios domésticos que despertaban en mi memoria familiar. A continuación, menciono cuáles fueron los que elegí para el laboratorio; los dividiré entre imagen-archivo y objetos-archivos.

⁴ Mi padre y mis 4 hermanos.

Tabla 1*Archivos de “la casa del triángulo”*

| Imagen-archivo | Apunte de bitácora |
|--|---|
| Video-registro de la cocina al ingresar por primera vez después de muchos años a la cocina del triángulo | -La cocina desordenada y llena de polvo me parece un símil al descubrimiento de un espacio arqueológico ¿A quién pertenece esta cocina? ¿A mi mamá, a mí, a las mujeres, a todos? -Todas estas cosas las he visto en mi infancia: muebles, ollas, cucharones, morteros, etc. |
| Fotos familiares encontradas en la habitación | - Las reuniones en casa cuando estaba mi madre y mis abuelas. La diferencia de una fiesta en Lima y otra en Mito. -Presencia de los cuerpos a través de energías, posturas, miradas, vestimentas. |

Tabla 2*Objetos-archivos de la casa del triángulo*

| Objeto-archivo | Pensamiento detonante |
|--|---|
| 1 rallador | Aprendizaje de cocinar desde pequeña, el discurso de la importancia de la comida en mi familia |
| Cucharones de madera/metal | Texturas, olor del elemento para la preparación de alimentos |
| Canasta grande | Vínculo con Mito y mi abuela Vito – recipiente de comida y lana |
| Mortero de madera | Historia de moler, memorias de cocina, tipos de molido, Batán. |
| Tetera de metal pequeña y mediana | Relación objetual de poderes – madre e hija |
| 1 balde de metal donde vendía emoliente | Memorias sobre las dinámicas de vender comida en los noventas. |
| Platos de sopa | La sopa como plato frecuente en mi casa. Memorias sobre la preparación de este. Pista para el caldo verde |
| Mandiles de cocina | El mandil como protección, como norma, y material sensitivo a partir de los colores. |
| Canasta de compras | Peso, carga, fuerza corporal |
| Sartén o fuente de barro Ollas de barro | Vínculo a la cocina con Mito Elemento potente por el barro, este vinculaba directamente a mi madre con su pueblo natal |

2.4.1.2. El espacio doméstico como revelador de memorias familiares “El retorno a la cocina de Huáscar”. La casa de Huáscar es la casa donde crecí y vivo hasta el día de hoy. El espacio ha sido testigo de las dinámicas domésticas, reuniones familiares, procesos en solitario y más. Como mencioné, mi planteamiento inicial fue crear el laboratorio en la sala de mi segundo piso. Luego, decidí ir realmente a explorar dos ambientes de la casa: la cocina y el lavadero, sobre esto hablaré más a profundidad en el siguiente capítulo. Pongo en esta sección, los objetos domésticos que terminaron en el proceso y su carga significativa.

Tabla 3*Objetos domésticos de la casa de Huáscar*

| Objeto doméstico | Significado |
|-----------------------------|--|
| La cocina de seis hornillas | La herramienta principal del espacio de la cocina. Lo que permite cocinar los alimentos. |
| Ollas | Busqué utilizar las ollas de barro y de metal: la primera, me vinculaba a Mito y a mi madre y tías; y, la segunda, a la etapa de preparación de alimentos como negocio familiar. Trabajé con una olla grande de metal, que usualmente se usaba para alimentar a las reuniones masivas de la comunidad de Mito en mi casa. Despertaba el sentir de comunidad y familia, y el recipiente que permite la perpetuación de su existencia a través del alimento. |
| Vasos | Estos eran 7 vasos diferentes que reflejaban las jerarquías de la familia, desde sus tamaños y diseños, manifestaba mi relación familiar hacia mis hermanos. |
| La mesa de madera | La mesa ayudaba a aludir un pasado familiar. Nos quedaba pequeña por la cantidad de personas que éramos. Así también, representaba las dinámicas entre las mujeres de la casa y los hombres. |
| Platos de plástico | También permitieron aludir a un pasado, la textura del plástico ayudó a evocar la condición socioeconómica familiar en la época de los noventas, aunque estos platos no hayan sido de esa época sino actuales. |
| El mortero de piedra | Este mortero me permitió trabajar la fuerza al moler las hierbas verdes junto al ají mirasol. Este era de mi madre y me recordaba a las anécdotas de infancia de mi madre y su batán. Además, solíamos moler juntas. |
| La falda roja | Una falda que encontré guardada en el espacio de la cocina. No me pareció coincidencia y decidí utilizarla para representar a las memorias familiares. |
| Cucharones de madera | Durante muchos años mi madre utilizó utensilios de madera pues consideraba que daban otra textura en la preparación de platos. Los elegí por evocar memorias vinculadas a Huáscar y Mito. |
| Fotos y videos archivo | Decidí utilizar ambos elementos pues a través de la presencia de las fotos, atraía la memoria familiar materna. Por otro lado, edité un video donde se muestra un collage entre los años 1995 y 1998 que son los años que empecé a reflexionar sobre cómo las acciones domésticas empezaron a forjar mi identidad y mi relación con el espacio doméstico. Este se transmitió como proyección en un espacio de la cocina. |

2.5. Instrumentos de recojo de información

Durante la etapa del laboratorio utilicé los siguientes instrumentos para registrar la investigación:

Tabla 4*Instrumentos de recojo de información*

| Instrumento | Utilidad |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • La Bitácora | Cuaderno donde colocaba reflexiones, relatos y ediciones de las mismas. Los interlocutores me enviaron sus apreciaciones por documentos de Word y en un drive, este es el reemplazo de lo que hubiese sido entregarles una bitácora física. |
| Cámara | Ayudaba a registrar las exploraciones personales en la cocina y en la única exploración de la lavandería. Me ayudaba a ir reconociendo las performatividades que surgían al habitar el espacio doméstico. Gracias a esto pude observar, seleccionar y editar los relatos que aparecían para usarlos en una primera etapa del laboratorio. En una segunda etapa, me concentré en grabar las sesiones por zoom para ir afinando la performance. |
| Grabación de entrevistas por zoom y grabadora de sonido | Las entrevistas a mis tías Tila y Josefina pudieron realizarse por la plataforma zoom, la entrevista a mi tía Cerila se realizó por WhatsApp y fue grabada en el celular. De este modo, pude guardar los testimonios de mis tías, así como usarlos durante el laboratorio al preparar el caldo verde. |
| Celular - grabación de sesiones por zoom | El celular fue el transmisor del laboratorio a través de Sofía Salazar. Por lo tanto, la cámara se dejó a un lado, y se decidió grabar las sesiones por zoom a través de los interlocutores, ya que la plataforma no permite grabar desde el celular. |

Capítulo 3: Laboratorio – Esta cocina (no) es mi cocina

Este capítulo se centrará en relatar mi proceso de laboratorio y sus hallazgos. La descripción de este capítulo está fusionada entre exploraciones y reflexiones que hice en solitario, así como en conjunto con los interlocutores. La idea era ir hallando de qué manera se generaba un método que me permita explorar genuinamente la performatividad doméstica y mi vínculo familiar. Como mencioné en la metodología, tenía tres fases a explorar y se fueron trabajando según las necesidades que consideraba oportunas ahondar. Iniciaré con una sección preliminar a la que he llamado “Punto de partida: la creación del laboratorio “el retorno a la cocina de Mito”. Posteriormente, se generaron tres ejes de mi investigación y son los siguientes:

1. Las capas de la memoria: el ritual de limpieza y el espacio doméstico como detonadores de performatividades domésticas
2. Memorias de la infancia: rehabilitar el espacio doméstico a través de Betty
3. Reencuentro con las ancestras: el caldo verde como ritual transformador

3.1. Punto de partida: la creación del laboratorio “el retorno a la cocina de Mito” - primera sesión 19 de agosto de 2020

Ya finalizada mi propuesta de “la cocina de Mito” y antes de iniciar las doce sesiones con los interlocutores, como mencioné, tuve un par de exploraciones en solitario, para identificar un hilo conductor para hablar desde el presente y explorar el relato de las familiares maternas. Mi objetivo era llevar una primera propuesta de cómo retratar las performatividades domésticas desde mi propuesta en la metodología. Finalmente, el 19 de agosto de 2020, en mi primera sesión junto a los interlocutores, presenté una estructura que buscaba indagar en las primeras impresiones sobre lo doméstico.

1. Hay platos regados en el piso, una silla en el centro. Empiezo a responder ¿qué tengo para decir sobre mí? ¿Qué memoria familiar es el primer detonante para hablar de lo

doméstico? ¿Qué significa estar en la cocina? ¿Cómo manifiesto los tiempos/memorias al relatar? Las respuestas las voy diciendo mientras se proyectan fotos de mi infancia.

2. Después de responder las preguntas anteriores, coloco platos de plástico regados en el espacio, un espacio desordenado, mientras se oye un audio de mi hermano Cristian relatando lo que mi madre esperaba de mí como hija/mujer. El ejercicio es recoger plato por plato como si fuera una niña que juega con armar y desarmar la torre de platos, finalmente, llevo los utensilios a una tina.
3. En esta tina, recreo una conversación entre mi madre y yo, desarrollo el discurso de las obligaciones domésticas y expreso físicamente cómo la tarea era agotadora y extensa para mí.

Desde mis sensaciones personales fue una pasada en la que no me sentí cómoda, ya que no había logrado ordenar lo que quería decir al plantear *¿de dónde soy?* Lo único que tenía certero era sentirme *de mi casa y de mi familia* sin tocar aún la relación con mis tías maternas. Por otro lado, me enfoqué en generar una propuesta a través de proyecciones de fotos, dos cámaras para zoom y un audio, los que, también, ocasionaron problemas técnicos, ya que no podía estar pendiente de si estaba transmitiendo como debería. Al final, Brayan pudo observar lo que realmente quise transmitir y Camila, por un momento, observó y, por otro, solo escuchó.

Desde las bitácoras, Brayan apunta: “Hay muchos temas que su propuesta escénica abarca: el machismo, el tradicionalismo, la familia, la identidad nacional, la identidad y rol de género, etc”. (Revisar anexo 3, p.1)

Al tratar de narrar mi relato personal, inevitablemente, muchas memorias vinculadas a mi infancia y mi familia, llegaron a mi mente, como menciona Alejandra Cebrelli, “la identidad femenina está atravesada por el género, el lugar social y la localización territorial

en el mapa nacional pero también por la propia etnia” (2012, p. 1). Por otro lado, Camila manifiesta que “Bea nos cuenta sobre muchas cosas, pero aún no sabe bien qué quiere decir, está buscando su camino.” Aún no encontraba el punto de encuentro ¿cómo hago converger el trabajo doméstico con la ascendencia familiar?

Durante este primer planteamiento, no pude preparar el caldo verde, debido a que las ollas de barro estaban rajadas y las cocinas eléctricas no favorecían a estimular las sensibilidades vinculadas a Mito. Me hallé en una sensación similar a la construcción de un personaje o una escena, más que encontrar una conexión genuina con los relatos. El objetivo era hallar una sensibilidad donde sintiese que coincidieran las memorias de mi madre, de mis tías y las mías al habitar el espacio doméstico, por ejemplo, qué era cocinar cuando estábamos juntas o qué historias sobresalían al cortar las hortalizas o al preparar los elementos para cocinar. En ese momento, me di cuenta de que la creación de una cocina vinculada a Mito no me favorecía al querer hallar un vínculo familiar. Por lo tanto, al sentir forzada la exploración, decidí concentrarme en profundizar en cómo podía despertar mis sensibilidades, con respecto a lo doméstico, para hablar de mí.

Brayan comenta en su bitácora “Dentro de la estructura que plantea hay un desarrollo que involucra transitar por procesos emotivos. Cuando pretende que algo le incomoda en su familia, se manifiesta la censura. Eso visibiliza la presión por la cual se ve inmersa en el círculo familiar.” (Revisar anexo 3, p. 1 para consultar la bitácora completa)

Como menciona Jelin “la transmisión se organiza no solamente en lo visible y manifiesto; también en los silencios y especialmente en los huecos (...)” (2002, p. 125). En ese sentido, encontré que aquellas sensaciones de “no saber qué decir”, sentirme abrumada, sentirme colapsada de información, es parte de lo que soy y es necesario al menos expresarlo para entender que es parte del proceso y que está bien.

Por otro lado, Camila escribe: ¿A qué se relacionan los quehaceres domésticos: violencia, sacrificio, silencio (...) es una investigación que necesita que Bea se permita ser vulnerable? (Revisar anexo 3, p. 1 para consultar la bitácora completa)

En efecto, esta descripción, expresa que mi planteamiento hasta ese momento había estado enfocado en querer encontrar qué quería decir, más que habitar por los trabajos domésticos como fuente de información en sí misma.

Después de esa sesión, Brayan y Camila, sugirieron que mis exploraciones, junto a ellos, se centraran solo en acciones domésticas y en observar qué conductas o relatos surgían desde ellas. Si debía permitirme trabajar con la apertura de mi vulnerabilidad para despertar información de mi experiencia con los quehaceres, ¿la construcción de una cocina ficticia ayudaba? Estaba abordando lo doméstico y estaba en mi propia casa, y vivía sola, ¿por qué no ir a los espacios reales si finalmente quería descubrir mis performatividades al habitarla?

Un elemento a observar en la creación del laboratorio para la búsqueda de performatividades domésticas es descubrir que cada habitación, como tal, contiene una memoria.

En algún momento, en la búsqueda de generar el relato, me agoté mentalmente al tratar de “reconstruir” una cocina de Mito. Si bien me había sostenido de la palabra, hasta ese momento, para construir mi propio relato al decir lo que pensaba sobre mi identidad y lo doméstico, decidí mirar hacia afuera y empezar a describir cada objeto doméstico del espacio, y lo que despertaba en mí, en ese sentido, el mismo lugar también entró en esa descripción: La sala no era el lugar de las memorias en cuanto a cocinar ni a lavar ni mucho menos a Mito. Finalmente, decidí bajar al primer piso, donde se ubicaba realmente mi cocina. Es aquí donde me di cuenta de que mi búsqueda estaba siendo un genuino retorno a la cocina y que el espacio estaba siendo un factor vital en este reencuentro. A continuación, expondré los hallazgos que obtuve al regresar a la cocina de Huáscar.

Figura 1

La cocina de Huáscar



Nota: fotografía de la cocina de Huáscar antes de la primera exploración

3.2. Capas de la memoria en el espacio doméstico

3.2.1. *El retorno a la cocina de Huáscar: el ritual de limpieza como punto de partida*

Al desmantelar el espacio anterior y regresar las cosas a su lugar, se dio la oportunidad de ordenar y limpiar absolutamente toda mi cocina y así reencontrarme con sus cajones, alacenas, utensilios, las texturas, los olores, escoger los objetos a explorar, es decir, ahora redescubría los microespacios que contiene la cocina.

En sentido, podríamos decir que nuestro cuerpo funciona como una “brújula” en la exploración del lugar doméstico, y esto es gracias a su desplazamiento en él, para ello, Fontanille propone que el cuerpo contiene una memoria o huella deíctica, al entenderla como “cuerpo-punto”. El autor menciona “el cuerpo-punto es el cuerpo deíctico, el que hace que el *Mí*, en cualquier posición que se encuentre, funcione como pista, como punto de referencia para la organización del espacio-tiempo” (Contreras citando a Fontanille, 2012, p.26). Al

reconocer que el cuerpo es quien genera sentido y significativo, es importante reconocer la retroalimentación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo, al despertar los comportamientos y microespacios de cada habitación.

Anteriormente, un patrón genuino que detecté en la recreación de la cocina de Mito, fue que narrar las sensaciones de estar en el espacio doméstico resultó ser una vía para generar conciencia sobre las memorias sobre el espacio doméstico. Entonces, considero que este primer patrón, la oralidad, podría ser un conector con el vínculo familiar. Sobre lo oral vinculado a lo andino Jacobo Alva menciona

El territorio andino está constituido estrictamente por lo oral. La oralidad constituye la fuente vital que preside la transmisión de los saberes. Es la versión por excelencia sobre lo que se sustenta la recreación del mundo. Recreación, reordenamiento que emerge desde el espacio cotidiano, para aprehender el mundo social y encontrar allí su sino histórico. Ello se ha impuesto no obstante la escuela y las sucesivas modernizaciones. La impronta de lo oral en los andes es actuante. (...) Lo oral entendido así ha tenido históricamente un pequeño territorio, muchas veces más reducido que la patria chica: la familia. Los relatos de familia son el testimonio desde donde se condensa y reordena la épica popular. (2003, p.63)

De esta manera, entiendo que la manifestación oral es más que solo transmitir mis pensamientos, es la herencia de expresar cómo he aprendido a convivir y aprender de mi entorno. En ese aprendizaje, como primer filtro, están las actividades domésticas compartidas con mi madre y en solitario. En esta parte, empiezo a traer qué comportamientos despiertan al regresar a la cocina de Huáscar:

Tabla 5*Exploraciones en el retorno a la cocina de Huáscar*

| |
|---|
| La música para empezar la limpieza con ánimo |
| Bailar mientras limpio (¿dispersión o parte del ritual?) |
| No tener un orden para limpiar: limpio lo sucio sin la necesidad de terminar algo. El patrón es el desorden |
| Reconocer los movimientos circulares y repetitivos al limpiar objetos y espacios |
| Reconocer que hay un orden enseñado por mi madre para limpiar y, finalmente, al no hacerlo, termino limpiando a mi manera. Forma enseñada: limpiar el techo, limpiar la zona media (servicios, mayólica, cajones, alacenas), barrer, trapear, desinfectar el piso |
| La sensación repetitiva de soledad (niñez y adultez) |
| Ritual de lavar los servicios: primero las cosas pequeñas y al final las ollas grandes |
| La obsesión y el detalle de la limpieza cuando te entregas a la acción de querer limpiar |
| Parte trasera de la cocina a gas: el espacio olvidado |
| La grasa en la mayólica: sensación de quedarte pegada en la cocina |
| La relación de satisfacción con el lavavajillas al limpiar la cocina. Desaparece todo lo contaminado |
| La sensación de refugio en la cocina y detrás del artefacto de la cocina |
| Mi cocina dividida en dos: Huáscar y Mito. Objetos que tenían propietarios: la taza de la abuela, el vaso de mi papá, mi plato o taza favorita, etc. |
| La cantidad de objetos y el amplio espacio de mi cocina a comparación de otras |

Estas exploraciones las desarrollé en solitario, frente a la cámara e iba recogiendo los relatos que se repetían *al interactuar con los objetos y el quehacer doméstico*. Al empezar a narrar sobre mi presente era inevitable hablar del pasado. En esa acción, cada vez que me sentía incómoda al relatar algo, aparecía mi versión de niña para contarlo por sí misma, en ese momento, me di cuenta de que mi presente se sostenía desde una figura del pasado.

Desde aquí, entendí que debía prestar atención a cómo mi cuerpo empezaba a recrear a la niña que fui a los 7 años. Observé qué memorias surgían de esa niña, al tratar de responder qué significaba para mí volver a la cocina. Me di cuenta de que existía un rango de memorias desde los 4 hasta los 8 años que estuvo de manera permanente en ese espacio, entonces, la cámara se convirtió en el confidente de lo que significaba limpiar para mí. Además, se convirtió en el testigo para manifestar mis performatividades orales, conductuales y gestuales.

Se empezó a generar apatía en mí después de habitar constantemente en el espacio mientras la acción de limpiar era repetitiva. Esta sensación estaba cargada desde el inicio de las actividades -lo reconocí como una sensación del pasado- al recordar los discursos sobre

los roles de género sobre mí: *Debo* limpiar esto, *tienes* que *ser limpia* porque *eres mujercita*.

Apunto en mi bitácora: “Tener que limpiar en mi cocina en el presente, tener, TENER que

hacerlo me lleva a una sensación del pasado, pero, ¿qué diferencia hay en este TENER?

TENER QUE - DEBER -- ¿debo?, ¿a quién debo si ya no hay nadie?”

Entonces, me doy cuenta de que mi búsqueda no solo estaba sujeta a la acción o al espacio, sino, también, al contexto de la investigación: el retorno a mi casa después de la muerte de mi madre y demás familiares en un encierro por cuarentena. Es en este momento en el que me doy cuenta de que la ausencia y la apatía surgían no solo al recordar mi pasado, sino que eran también una sensación del presente. El reconocer esto, despertó los detonantes para crear el primer relato.

3.2.2. Construcción del primer relato

Se genera entonces el primer planteamiento al hablar sobre el presente y al hacer evidente la pandemia y el motivo de regresar a casa, para sentirme protegida. Además, he vuelto a la cocina, ¿qué significa volver a la cocina para Beatriz? Se construye el primer relato, el cual podrán observar aquí la versión final del monólogo:

Figura 2

Monólogo del primer relato

(Proyección de la cocina antigua. Se recorre por el museo de los cucharones y fotos de mi mamá y yo. Estoy sentada detrás de la cocina escribiendo mis nombres Beatriz, Bea, Betty, Victoria, Vito, Vico. Mira a la cámara. Mientras la cámara se acerca a mí)

"Te ha pasado que solo tenías que lavar un par de platos, un par de tazas o un par de cucharas y luego viste una manchita que necesitabas limpiar y luego otra y luego otra y de repente limpias todo el lavadero, volteas limpias la mayólica, sacas, reordenas, limpias los cajones, la alacena, el repostero, el techo, sacas la telaraña, limpias cada rincón, el piso lo barres, lo baldeas, lo trapeas. ¿Te ha pasado? A mí casi nunca, limpio muy de vez en cuando, pero ahora hay tiempo, porque todo el mundo se está protegiendo de un virus que nos recuerda que la vida es frágil y que es importante. Limpiando esta cocina que no es mi cocina, me di cuenta de este espacio, ¿qué tan a menudo lo limpias? Y te reencuentras con ese chaufa, arroz con pollo, esa lenteja, esa sopa de morón, sopa a la minuta ¿Cuántas veces limpias el corazón de tu cocina? Desde el 2016 no volvía y nadie la ha limpiado. Esta cocina le pertenece a mi familia a los Ureta Hurtado. A mi madre y mi padre quienes son de Cerro de Pasco de un pueblo llamado Mito. No el de Huancayo. El de Cerro de Pasco. Tuvieron 5 hijos: 4 hombres y una mujer, yo, la menor de todos, la esperada, la única que iría a un colegio particular, la que tenía que ser diferente. La señorita. Mi nombre es Beatriz Ureta, no, Beatriz Hurtado, no Victoria Hurtado. Mi nombre es ... Mi cuerpo tiene 30 años y he vuelto a esta cocina que no es mi cocina para protegerme. El hecho de que me esté escondiendo de la muerte no quiere decir que ella no haya visitado a mi familia. Hace 5 años se llevó a mi mamá, a mis tías, a mis abuelas, y a mi hermano mayor. ¿Han escuchado que cuando la mamá se va se cae todo? Algo así me pasó. (LIMPIA SU NOMBRE CIRCULARMENTE) Limpiando esta cocina que no es mi cocina me reencontré con ella. (La señala y conversa con ella. Saca la foto y la muestra a la cámara). Ella es Betty, tiene 8 años. Yo te pregunto ¿crees que está triste o está molesta? (Miro la foto de Betty, la contemplo, conecto con su sentir, la escucho) Ella dice que está los dos, pero también me dice que la única forma para que se le pase eso es con música. (La foto de Betty va cerrando el foco. Suena la canción Yo quisiera de Oscar de León.)

Sabía que una forma de evadir pensamientos incómodos era a través de la música y decidí dejarme llevar por ese comportamiento. En las exploraciones, al regresar a la cocina la acción era automática, cojo el celular, pongo música y elijo alguna canción que consideraba bailable y noventera. Sin embargo, durante la limpieza de la cocina, descubrí un objeto-archivo que consideré de suma importancia: una radio casetera. La nostalgia me llevó a usarla.

El sonido de esta radio despertó una serie de memorias a través de mi cuerpo vinculado a la dinámica de la limpieza. Empiezo a ser consciente de cómo ambos convergen para manifestar la estructura de *mi* ritual de la limpieza. Es importante mencionar que ya había explorado bailar en el espacio pues es una dinámica repetitiva que encuentro para facilitar la responsabilidad de limpiar la cocina. Al prender la radio por primera vez, encontré el estímulo para lavar los platos, pero no era cualquier estímulo, ya que en el celular la música la eliges y en la radio es aleatoria. Empecé a buscar una emisora donde hubiese música para bailar. Encontré *Radiomar*, una emisora donde usualmente colocan salsa antigua y actual. Mi exploración se desarrolló en un momento en el que solo pusieron salsa clásica, y fue realmente revelador al cambiar mi estado de ánimo e inmediatamente despertaron memorias y sensibilidades ligadas a mi niñez.

Estaba redescubriendo la acción de lavar platos cargada de apatía y convirtiéndose en voluntad. El cuerpo empieza a distenderse y se convierte en una energía ligera. Desde esta actividad, empecé a ser consciente de mi relación con los quehaceres de limpieza en la cocina. El quehacer de la cocina se desarrollaba desde la **acción-distracción-acción**, es decir, limpio-bailo-limpio. Reencontrarme con esa sensación fue como rehabitar mi cuerpo, rehabitar el espacio y reaccionar a la limpieza desde la memoria de ese cuerpo. La salsa que apareció en la emisora era “No vale la pena enamorarse” de Johnny Rivera.

Esta canción despertó en mi memoria una cocina de 1996. Mi memoria me llevó a los 5 años, y cómo desde ese momento buscaba apoyar a mi madre con los quehaceres que podía. Sin embargo, la cocina que observaba no era la misma que veía en mi presente. Desde aquí fui consciente de que la cocina había pasado por tres remodelaciones, tres etapas de mi vida. Y las tres estaban en el mismo espacio: apunto en mi bitácora: “La cocina está atravesada por una línea temporal, y antes de mí ¿qué cocina estaba? ¿la cocina de mi mamá?, ¿Y antes de

ella qué cocina estaba? ¿acaso la de mis abuelas y bisabuelas?” Poéticamente, el espacio me estaba dando ese acercamiento orgánico con aquello con lo que me quería vincular.

Posteriormente, al ser consciente de las experiencias que contenía la cocina, realicé una exploración donde interactuaba con dos ollas grandes de metal, las ollas me remitían a la preparación de platos como patasca o picante de cuy para las reuniones sociales y familiares de Mito. Este elemento me permitió ser consciente del espacio como lugar arqueológico. Este ejercicio nació de no tener nada preestablecido, no de una memoria, sino meramente de la interacción con el objeto. De una manera lúdica, las ollas se convirtieron en mis juguetes y en la representación de *una máquina del tiempo*, convirtieron la cocina que veía a una anterior a ella, y si movía *el timón* podía ir más atrás, no solo el espacio cambiaba, mi forma de hablar también, según fuera Beatriz de la universidad, Beatriz del colegio, Beatriz de niña, Beatriz balbuceando, Beatriz haciendo solo sonidos guturales, en la placenta de mi madre, soy mi madre. Decido que las ollas son testigo de las vivencias de la cocina previas a mi existencia. Es trascendental, en la cotidianidad, ha permitido la prolongación de la vida humana, cocinamos para alimentarnos. La cocina se resignificó como un espacio que contiene otras cocinas, y ese pasado tiene su propia memoria y energía.

3.2.3. El corazón de la cocina: la cocina como refugio de memorias

Este ejercicio se realizó con el artefacto de la cocina, es decir, con la cocina a gas. El primer paso, fue solo limpiar y reconocer el objeto y el lugar que ocupa, como el espacio posterior, un lugar que me invitó a explorar sobre el espacio doméstico como refugio. *Una oportunidad para poder ocultarme, ¿de qué? De la ciudad, de la calle, de la realidad. ¿Es nueva la sensación? No.*

La cocina se encuentra en un lugar en el que encaja perfectamente con sus 6 hornillas y un horno, saco el artefacto y me encuentro con un pequeño espacio vacío, lleno de grasa y suciedad, reflexiono en mi interacción con ella: *La grasa es amarilla y dura, se queda detrás*

de la cocina, escondida. El piso está negro de grasa y restos secos de comida. Estos restos son el cúmulo de diversos alimentos que han caído durante semanas o meses atrás, son rastros que nos remite al pasado. Así como esa grasa ¿Qué cosas duras hay que sacar de ese pasado? ¿Cuánto me toma? Necesito fuerza más tiempo. Coloco una silla para limpiar más cómoda. Mi cuerpo se siente pesado y me siento juzgada. La pasividad en el quehacer doméstico no me es ajeno. Me sonaba incluso coherente en cómo siempre se me había enseñado cómo debía hacer las cosas (actitud activa) y cómo terminaba haciéndolo a mi manera.

Este pequeño espacio se convierte en mi espacio seguro y de confianza, por ello, decido iniciar aquí mi relato personal, como un espacio íntimo, como respuesta de lo que he estado limpiado hasta ese momento. La analogía tiene una segunda capa, la limpieza del artefacto me hace observar con detenimiento aquellas huellas de limpieza, las consecuencias de restregar con la esponja durante muchos años, aquellas manchas que perduraron hasta hoy. Las experiencias que ha atravesado la cocina me son similares a mi propio cuerpo: ambas necesitamos mantenernos limpias, ambas contenemos experiencias entre la una y la otra, por ejemplo, desde el mínimo accidente por quemarme en alguna preparación o hasta por el comentario de algún familiar porque consideraba que cocinaba rico. Reconecto con el objeto no solo por ser un instrumento que facilita la comida, sino por ser, también, testigo de mis vivencias privadas e íntimas. En ese sentido, el artefacto de la cocina se convierte en el objeto protagónico del espacio donde almacena las memorias entre mi madre y yo. Desde esta lógica, decido colocar las fotos debajo de las parrillas, como representación del espacio privado/cerrado en el que habitábamos ella y yo. Sobre eso profundizaré en la siguiente etapa.

Figura 3

Mi madre y yo en la casa de Huáscar



Nota: Collage de imágenes donde estoy dentro de la casa de Huáscar: la primera de la izquierda, foto de cuando tenía 4 años en navidad de 1995; a la derecha, una foto acompañada de mi madre el mismo año; la siguiente es una foto sosteniendo un documento a los 3 años, y la última a la derecha, es mi madre cosiendo un sostén mientras miro la cámara.

Estas fotos se convirtieron en los detonantes de aquello que quería recordar para resignificar. Los objetos-archivos en comunión con las fotos se unifican para detonar una etapa de la memoria vinculada a mi primer aprendizaje sobre mí misma. Es aquí donde comienza la segmentación de las capas de la cocina.

3.2.4. La primera capa de la cocina: 1991-1997

En la primera capa de la cocina, se manifiestan las primeras memorias sobre mi niñez y los discursos sobre el rol de ser mujer, así como, la transferencia de conocimientos sobre la rigurosidad de realizar los quehaceres de la casa. Desde los 4 años (1995) es donde empiezan los recuerdos, así como, una gran interacción con la televisión y la radio. Es por ello, que decido utilizar, sonoramente y visualmente, estos componentes para evocar esta primera capa de la cocina.

3.2.4.1. La tecnología en los 90's: la radio y la televisión. Las telecomunicaciones tuvieron un gran apogeo durante los noventa, y los quehaceres de limpieza entre mi madre y

yo, ya que siempre estuvieron relacionados con escuchar la radio mientras trabajábamos juntas. La dinámica cambiaba cuando me correspondía hacer sola las labores, lo que me permitió reconocer una reconfiguración del espacio doméstico dependiendo de la acción: la cocina se transformaba entre ser un espacio privado y un espacio íntimo. Por ejemplo, en lo privado, mi labor era limpiar la cocina, esta acción era la tarea que *debía* realizar, y en lo íntimo, está relacionado a los bailes mientras limpiaba, los cuales, según mi memoria, me generaban vergüenza si era descubierta. Los bailes transmitían la liberación física femenina y mis movimientos eran influenciados por lo que observaba en los medios de comunicación. A continuación, enumero las canciones y qué detonaban en mí

- **Yo quisiera - Oscar de León (1995):** La salsa evocaba los gustos de mi hermano Cristian. Asimismo, la letra de la canción expresa el discurso de que el buen desempeño de los quehaceres domésticos generaría aceptación y amor hacia mí.
- **Tonight is the night – Le Bouché (1996):** El tecno evocaba los gustos de mi hermano Fidel. Al ser uno de los géneros que no me gustaba; para mí, sonoramente, era una analogía al trabajo doméstico que debía hacer y que no quería hacer.
- **Mujer Latina – Thalía (1997):** Esta canción evocaba mi primer paso de liberación femenina a través del baile desde el pop latino, a partir de la imitación de movimientos, sensualidad; para mí, fue evocar mi primera percepción de identidad vinculada a un territorio latino.
- **Imposible olvidarte-agua bella (1998-1999):** Mi primer gusto musical localmente peruano fue a partir de la influencia de la tecnocumbia hacia finales de los 90. En la tecnocumbia se encontraba la fusión de la cumbia latinoamericana y la chicha peruana. Arturo Quispe (2014) menciona que este ritmo musical se desarrolla en una etapa de internacionalización del mercado, la innovación tecnológica y la renovación de las

expectativas (p. 6) donde la televisión visibilizó con fuerza a este tipo de música con un apoyo a las diversas clases sociales. Arturo Quispe complementa:

La tecnocumbia adquirió un gran impacto en todos los sectores sociales de Lima y se expandió a nivel nacional, convirtiéndose en un gran movimiento transocial con la presencia de grupos musicales que provenían de las diversas culturas de cada región del país. Ello sería un indicativo de la confluencia de las diversas culturas. (2014, p. 5)

En la interacción con la tecnocumbia, se dibuja una primera performatividad social y cultural, desde el gusto musical, se vincula la influencia de lo latinoamericano como una identidad globalizante y el primer acercamiento a un ritmo peruano (chicha). Estos bailes desde la tecnocumbia, implican “un revestimiento de sensualidad a partir del uso de prendas breves y ajustadas [...] y de movimientos corporales durante el baile de las coristas (el contoneo de las caderas) (p.3). Consideré importante colocar cómo mi expresividad femenina se construía desde la interacción con la influencia de la radio y televisión y cómo finalmente la última cuota proviene algo peruano, pero desde una lógica globalizante aún.

En conclusión, las canciones representan el viaje de cómo se alimentan mis gustos a partir de la estimulación visual y sonora, cómo eso genera corporalidades en el baile y en la limpieza. Esta se convierte en un espacio de expresión absolutamente física desde *mi* baile, la música que sale desde la generación de los 90, y la información que me brinda para generar *mi* dinámica en la cocina. La sobre estimulación por la música, la proyección de programas de televisión, videoclips, publicidad o comerciales termina construyendo mis corporalidades, fusionadas a las experiencias previas con mi madre. Es decir, las tecnologías con las que interactúo en esta primera capa, son parte de lo que formarán la construcción de mi propia performatividad. Schechner menciona sobre esta influencia:

El Internet, la globalización, y la siempre creciente presencia de los medios de comunicación están saturando el comportamiento humano en todos los niveles. Cada vez más las personas experimentan sus vidas como una serie de performances conectadas que muchas veces se superponen (...) La sensación de que la “performance está en todos lados” está reforzada por un entorno cada vez más mediatizado donde las personas se comunican por fax, teléfono, e internet, donde una cantidad ilimitada de información y entretenimiento llega a través del aire. (2011, p. 41)

3.2.5. La segunda capa de la cocina: 1997-2006

La segunda capa de la cocina comenzó en 1997 y duró hasta el 2006, evocaba a una segunda remodelación de la cocina. En esta etapa, exploré las tensiones con los referentes masculinos de mi familia: mis 4 hermanos y mi padre. Desde la representación de mi familia a través de los vasos de vidrio, la interrupción del baile la preparación de la mesa familiar, la experiencia de estar en la mesa familiar. En esta etapa, busqué construir la presencia del otro desde sonidos detonadores: llaves antes de entrar a la cocina, el golpe sorpresivo de una puerta contra la pared o el cambio de comportamiento al sentirme sola y observada.

3.2.6. La tercera capa de la cocina: 2006 - 2020

La tercera capa de la cocina era la última remodelación. La radio me permitió ser consciente de que en un mismo espacio coexistían tres capas de la cocina. Los objetos de la cocina tenían una memoria, un pasado. ¿Pero hasta qué época llegan esas historias? Y ¿de qué manera están conectadas esas memorias realmente a mí? ¿Cómo interactúo con los objetos de modo que me permitan entender mis propios patrones culturales? En una entrevista a mi hermano Cristian, él menciona: “mi mamá siempre llevaba su cocina de Mito a cualquier lado”. Esto me hizo ser consciente de que no solo la cocina de Huáscar tenía sus propias memorias, sino que contenía desde los objetos a la cocina de Mito. En ese sentido, me puse a

observar un juego de ollas de barro, las cuales siempre estaban ubicadas en una esquina de mi cocina, y se usaban muy poco, ya que tenían una función decorativa.

3.2.7. Las ollas de barro

En analogía de cómo mi cocina a gas fue testigo de anécdotas en mi dinámica familiar en Huáscar, las ollas de barro eran los objetos-archivos que me vinculaban a la memoria familiar originaria: a mis ancestros en Mito.

Eduardo Villa, poblador miteño, me cuenta en una entrevista que el nombre de “Mito” era anteriormente “Mit’u”, palabra quechua que significa “barro arcilloso”, en ese sentido, empecé a reflexionar en mi bitácora: “La olla de barro está hecha de mito (barro arcilloso), la olla de barro es de Mito (del pueblo de Mito), si le preguntas a la olla de barro ¿de qué está hecha? Tendrá por seguro su respuesta, si le preguntas por su origen, también, ¿y si me preguntas a mí?”

Desde la comprensión del origen de la palabra Mito como barro arcilloso, decidí traer las interacciones que había tenido con el artefacto de la cocina. De nuevo, lo oralmente lúdico ayudaría a darle sentido y coherencia a la procedencia del objeto-archivo y ayudaría a plantear un detonante para hablar sobre mi procedencia familiar.

Figura 4

Conversando con las ollas de barro



Nota: Beatriz está sentada sobre un banco y habla con la olla de barro

Figura 5

Diálogo entre la olla y Betty

Olla, olle, olli, ollo, ollu, Olla, olle, olli, ollo, ollu, ¡olluuuuquito!" (Juego con los diversos significados y sonidos que habitan en mi memoria y se expresa a través de las palabras)

Olla, olle, olli, ollo, ollu, Olla, olle, olli, ollo, ollu, Olla, olle, olli, ollo, ollu, olluquito

Olla, oye, oyo, jaja olla, oye, Olla, ¡oye! ¿Olla, o' ya? Oyeee, Olla!

Olla: OYO

Betty: ¿oyes?

Olla: OYO

Betty: me oyes? ¿Me escuchas? ¿Desde cuándo me oyes? ¿Desde cuándo existes?

Olla: desde hace 7000 años aproximadamente

Betty: wow, y ¿de qué estás hecha?

Olla: De Mito (de barro arcilloso)

Betty: ¿cómo mi papá y mi mamá? (pueblo de Mito)

Olla: ¿ellos también son de arcilla?

Betty: no no, mis papás son del pueblo de Mito. No sabía que Mito significaba arcilla

Olla: ¿y tú qué sabes de Mito?

Betty: (silencio, aparece un audio y relato la historia de mi último contacto con Mito)

El elemento del barro me remontaba a un pasado más lejano que el de mi familia de primer grado. ¿Desde hace cuánto tiempo existe la cocina? ¿De qué materiales era? ¿Cuánto tiempo ha convivido con el ser humano? ¿Qué me podrían decir los objetos de la cocina si

hablasen? Si bien eran preguntas amplias, generaron una búsqueda genuina por indagar en el inicio de todo: mis ancestras y sus descendientes. Mi cuerpo y las ollas representaban dos elementos en tensión, en el que estas contenían las memorias que yo buscaba conocer y entender.

Reencontrarme con estos objetos y reobservar su ubicación, sus texturas, su fragilidad, reacomodarlos, me permite entender que todo se construye hacia una lógica de función y orden. El objeto doméstico llega a tener una función al depender del espacio en el que está ubicado y el uso que le damos. Vuelvo a la analogía y me conecto con mis tías: ¿cuál es *mi* lugar? ¿Dónde quiero estar? Por construcción social, nos colocan en un lugar: la cocina. ¿Qué pensaban ellas? ¿Dónde querían estar? ¿Cómo encontramos el sentido del territorio-espacio y migrar para estar mejor? ¿Cómo eso me pertenece?

3.2.8. El lavadero de Huáscar – tercera sesión del 28 de agosto de 2020

Este ejercicio se realizó en solitario y se mostró en la tercera sesión, con los interlocutores. Desde el inicio de la investigación quise explorar la acción de lavar ropa a mano, ya que durante mi niñez y adolescencia fue una actividad que compartíamos mi madre y yo. Me pareció oportuno realizar esta actividad antes de pasar por los relatos de mis tías.

Se desarrolló en la misma estructura anterior: relato en el presente, llegar al recuerdo a través de la acción de lavar ropa a partir de la enseñanza de cómo debía lavar ropa, y, por último, observar el resultado.

Si bien, expresar las performatividades domésticas en la cocina respondían inmediatamente a los rituales de limpieza, debido al cambio de espacio del laboratorio, al limpiar y reordenar, el lavadero me permitió indagar en lo opuesto, en ejercicios más contemplativos, el contacto con el agua se hizo más evidente en estas exploraciones. Ello enriqueció mis sensibilidades al volver a la cocina.

El lavadero era el lugar donde recordaba de manera más clara las enseñanzas de mi madre; lavar la ropa a mano requería de un esfuerzo físico particular, en la cual yo quedaba sorprendida por la fuerza que desprendía mi madre de su cuerpo y su nulo temor por lavar prendas que nos doblaban de tamaño. Estos eran mamelucos, frazadas, edredones, jeans, nuestra ropa y demás. Nos pasábamos horas lavando la ropa de la familia los fines de semana. Si hoy pudiese hablar de cómo se generó la fuerza de mi cuerpo, consideraría que fue gracias a las experiencias en este espacio.

La dinámica se dividía entre lavar la ropa (mi madre) y desaguar, enjuagar y escurrir (yo). A su vez, mi madre compartía consejos, relatos y enseñanzas. Por ejemplo, la importancia del trabajo físico como símbolo de fortaleza personal y de vida, así es cómo se generó el siguiente relato en la exploración:

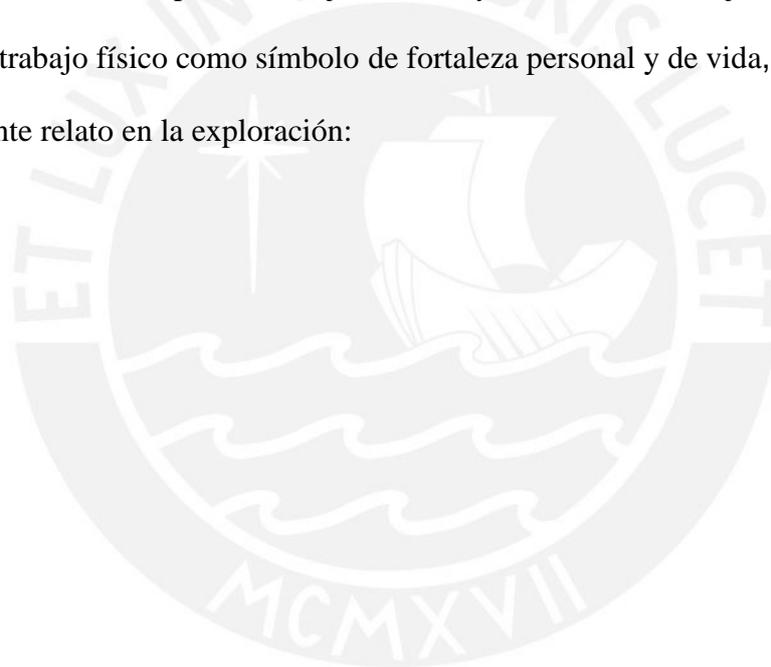


Figura 6

Extracto del relato sobre el lavadero

(Beatriz se coloca encima del lavadero de mayólicas. Ella está sentada sobre un hueco de uno de los dos lavaderos, está mirando sus manos y el contacto con el agua, al rato, mira a la cámara y empieza a lavar los trapos de la cocina)

"Recuerdo que lavar era una de mis actividades favoritas y no era necesariamente por la acción de lavar sino porque el agua estaba conmigo. Mi mano pasaba de ser lisa a estar arrugada como si mi piel pudiese viajar en el tiempo a través del agua. Este espacio era para mi mamá y para mí; aquí ella me hablaba sobre ella: su soltería, sobre Mito, sus sueños, sus ganas de querer hacer negocio propio. Siempre pensé que este lavadero estaba hecho para las dos (señala). Este caño era de mi mamá, ella se encargaba de sacarle la mugre a la ropa y este caño (señala al costado) era el mío y yo me encargaba de enjuagar y escurrir. Luego las dos subíamos la ropa al techo y la tendíamos entre las dos. Cuando terminábamos de lavar todo esto estaba mojado, como si fuera un día de carnavales, mi mamá no tenía problema sobre cómo lavaba con tal que lo hiciéramos. Aquí no solo lavábamos ropa también nos lavamos, la boca, la cara y la cabeza y hasta nos bañábamos después de una tarde intensa. A veces me quedaba aquí partida en dos en estos cuadros huecos y me quedaba mirando el techo, atascada (me sumerjo en los espacios y me quedo en silencio mirando el techo) Nuestra ropa era fácil, lo difícil era la ropa de mis hermanos: sus ropas eran más grandes que yo, pero ninguna era tan pesada como la de mi papá y Cristian, ambos trabajaban como técnicos en la mina, en la sierra, la ropa eran chompas, ropones, frazadas y mamelucos. Cuando mi mamá decía que íbamos a lavar yo ya ponía mi caraza y mi mamá renegaba por mi actitud. Yo solo me preguntaba: oye ma' ¿y de dónde sacas tanta fuerza ah? (voy al espacio de mi mamá y empiezo a hablar como ella)

Mamá: ¡Ya te estás quejando tú ya! Tú tienes que pensar en que tú tienes que ganarle a la ropa, para eso ¡ALIMÉNTATE! Yo he comido comida natural desde chica, no como acá que todo es arroz, tallarín, arroz. Mira, mira, mira y aprende: la ropa al inicio está duro agarras el mazo y los chancas (coge un pedazo de madera y golpea fuertemente durante un momento, voltea y continúa con la acción) ¿no quieres hacer eso toda tu vida? Estudia, estudia, trabaja gana tu propia plata. Para eso se te paga un colegio particular para que no termines como ama de casa. Cuando chancas a la ropa se ablanda lo más pesado es el puño y el cuello hasta que se ponga suave (sigue lavando en silencio) hay que lavar porque tu papá se va a la puna a sacarse la mierda para nosotros, él trabaja con frío o con calor para que comamos, para que estudies, para vivir, él trabaja y gana su dinero si él trae la plata tú haz nomás (desde aquí los golpes van creciendo en intensidad) si él trae la plata, tú haz nomás, si él trae la plata tú haz nomás, si él trae la plata tú haz nomás (golpea la ropa con el mazo, con la manos, contra el lavadero, lo hace un buen rato hasta que se ve agotada) cuando te cansas con los brazos hazlo con la piernas (sube al lavadero y empieza a lavar con las piernas golpeando la ropa tratando de sobarlo y pisarlo) cuando te canses con la pierna usa tu otra pierna, usa todo tu cuerpo, piensa ¡yo soy macho valiente! ¡La ropa no me va a ganar! (Mira hacia donde estaría Beatriz) Y le sacas la mugre con toda tu fuerza, no te rindas, Beatriz no te rindas" (sigue lavando por un largo rato) ahora te toca a ti.

(vuelvo a Beatriz observo el mameluco no sé qué hacer con él, lo extiendo, quiero repetir lo que hizo mi madre, pero en vez de empezar a lavarlo me coloco el mameluco, el casco de minero me quedo quieta por un momento, lo lavo sobre el cuerpo, utilizo la escobilla para lavarlo, y de repente toco el pedazo de madera para empezar a golpearlo sobre el mameluco o sobre mí, extiendo el brazo como si fuese a empezar a golpearme el cuerpo-mameluco, solo me quedo en esa tensión, boto el mazo).

Esta exploración tuvo como intención registrar la performatividad de mi cuerpo a partir de evocar los discursos de mi madre, así como las memorias corporales en la acción de lavar ropa. Al repetir sus palabras, muchas cosas se resignificaron en mí, sobre todo el sentido de sus palabras a mis 29 años y los recuerdos de escucharlas a los 12 o 13 años.

Una de las primeras cosas que percibí fue la fuerza que tenía mi cuerpo en el presente. La sensación de que hace años no lavo la ropa a mano, ya que cuento con lavadora. Ahora percibo una pesadez y falta de práctica o entrenamiento al tocar una prenda tan grande. Sin embargo, cuando empiezo a *representar* a mi madre, desde que pasan unos segundos al hablar como ella, empiezo a reconocer, un desenvolvimiento distinto en mi cuerpo: ya no se piensa pesado, todo lo contrario, mi cuerpo se siente en oposición a la primera sensación, como una ráfaga de energía y se manifiesta, lo que entiendo, como una *encarnación* de mi madre.

Las palabras fluyen, no son pensadas. La memoria empieza a transmitirse a través de mi cuerpo. Los golpes al mameluco (ropa de trabajo de la mina de mi padre) en su hacer y repetición se manifiesta oralmente “si el trae la plata, tú haz nomás”, ‘la acción de lavar ropa se transformó en esta lógica de pensamiento no mencionado en la exploración:

Figura 7

Reflexiones sobre el lavado de ropa

"tener su ropa limpia porque mi esposo es quien trae la plata, tengo que lavar su ropa, porque esto me toca, él hace su parte yo hago la mía, 50-50, él me ayuda yo lo ayudo, él se esfuerza, yo me esfuerzo, él gana plata ... yo también quiero ganar plata... no puedo, no puedo porque dicen que no gano mucho, no puedo porque dicen que gano huevadas, él gana cientos yo gano céntimos, y prefieren que me quede aquí en la casa, lavando la/su ropa"

Lavar se convierte en una analogía de castigar a la ropa, al punto que termino agotada de los brazos, pero eso no me impide la acción de seguir lavando. Luego, subo al lavadero y me sostengo de los fierros de la pared y sigo pisando el mameluco, al mismo tiempo, manifiesto que no debo rendirme, que la *ropa* no me debe vencer y que si me agoto debo usar mi cuerpo entero hasta que pueda finalizar con lo que empecé. Mis piernas, al pisar la ropa,

rememoran no solo a las pisadas a la ropa, me vincula con los pasos del baile del Charicamay que alguna vez exploré en el laboratorio, las pisadas empezaban a tener ritmo para aflojar la ropa, las pisadas se vinculaban a un trabajo del cuerpo anterior al mío. Soy mi madre, usando su conocimiento para transmitirlo a otro, y utilizando todos sus sentidos para hacerme entender. Reconozco sus gestos en mi cara, la tensión en el cuerpo, el cansancio y no parar porque hay algo más importante que mi cuerpo desea transmitir: la enseñanza de que un mameluco no me va a vencer.

Una sensación bastante fuerte al realizar esta encarnación, era sentir que mi madre realmente estaba hablando a través de mí, como si mi cuerpo activara *su* memoria sanguínea en mí, es decir, soy parte de mi madre y mi padre. Si bien ella ha fallecido y estoy trayendo los recuerdos que tengo de ella, esta exploración no ha sido una escenificación sobre un hecho, sino que ha despertado la conciencia de contenerla en mi cuerpo y manifestar la ira de sentirme en un espacio opresivo.

La sensación de lavar la ropa *siendo* mi madre, se convirtió en una experiencia catártica, ella se siente liberada y con energía por mí. Ha pasado sus enseñanzas para que yo pueda continuar. Sin embargo, al regresar a ser yo, me siento confundida, entiendo que debo repetir para mostrar lo aprendido, pero me siento conflictuada por el vínculo entre el mameluco y mi padre. No pude dejar de recordar la sensación de ira que tuve al golpear y aplastar con mis piernas la ropa. Al observar el mameluco siento que quiero abrazarlo, porque ahora entiendo que también es parte de mí, y como impulso decidí ponerme el mameluco sucio y mojado. Luego, empecé a lavarlo sobre mi piel, como si yo fuese una tabla de lavar ropa, mojo y escobillo el mameluco, por todas mis extremidades, como me enseñó mi madre, cojo el mazo y estoy a punto de golpearme, realmente lo quiero hacer. Sin embargo, he decidido parar el ejercicio. El motivo es porque estoy sola, y considero que lo más

responsable por la naturaleza de esta investigación es ir más lento, igual reconozco el impulso y la tensión que ha generado el ejercicio.

Otro asunto que me generó conflicto fue el vínculo del mameluco con la mina. Mi familia se ha beneficiado económicamente gracias a la labor del mi padre; sin embargo, tengo conocimiento de los conflictos socioambientales⁵ que tiene el Perú y que aún existen en ciudades como Cerro de Pasco⁶. Si bien mi padre ha trabajado en empresas de minería legal, el uniforme no dejó de generar tensiones en mí sobre lo que representa la minería en el país. ¿Cómo se relaciona esto con mi investigación performativa? Para ello, es útil mencionar a Mariemma Mannarelli, quien reflexiona sobre cómo se manifiestan los vínculos familiares desde la relación de las instituciones estatales relacionadas a la familia:

De allí que para pensar en la situación de la infancia en el Perú es crucial prestarle atención a cuáles han sido las características del intercambio normativo y emocional entre los vínculos de parentesco y las instituciones. Esto pasa por observar los grados o las formas de renuncia de las autoridades y de las responsabilidades, tanto del Estado como de los progenitores, o de los adultos bajo cuya autoridad y poder crecen los niños. (2018, p. 143)

Las reglas o la falta de atención de las instituciones estatales hacia las familias resuenan en las dinámicas familiares. La tensión que genera mi madre hacia el mameluco, refleja la tensión de una estructura social en nuestra familia, así como, fuera de ella. Y el mameluco, a mi entender, no solo representa a mi padre, sino a una forma de gobierno dominada por el hombre al ser quien representa el auge económico y que determina cómo

⁵ Según el instituto nacional de Economía, de acuerdo con el último reporte de la Defensoría del Pueblo, publicado hasta el mes de marzo de 2019, existen 183 conflictos sociales que amenazan al Perú. De esa cifra, 115 son socioambientales y de ellos 73 son mineros. (sacado de <https://www.ipe.org.pe/portal/en-el-peru-existen-73-conflictos-mineros-segun-la-defensoria/>)

⁶ Cerro de Pasco, capital de Pasco, es probablemente la ciudad más contaminada del mundo debido a los desechos mineros según informes de la BBC.

funcionan las cosas en el hogar. Se generan patrones de comportamiento, órdenes y normas que cumplir: una performatividad doméstica.

Camila coloca en su bitácora *La lavandería es el espacio de confesiones por excelencia, a ella nadie entra, están las mujeres libres, solas, pueden hablar de todo. Pueden soñar, batallan sus demonios. La lavandería = momento de Bea y mamá... la esencia de mamá, su fuerza*. Esta nota coincide con los objetivos de la exploración, poder manifestar la fuerza de mi mamá a través de mi cuerpo, y presentar un recuerdo sobre la herencia de su enseñanza y cómo eso perdura en mí. Ese momento de manifestación de fuerza en el ritual de lavar es lo que llamo performatividad doméstica, la conducta restaurada a partir de las acciones cotidianas aprendidas particularmente desde la enseñanza directa de mi madre, en la replicación del acto.

Camila agrega: *Lavar con el mazo es liberador y al mismo tiempo es difícil de ver, hay mucha vulnerabilidad en ello*. Los actos de golpear la ropa eran para mí la manifestación de lucha de mi madre, como una declaración de seguir adelante a pesar de los conflictos que le podía traer el hecho de depender económicamente de mi padre, lo que por una parte entendía, pero al mismo tiempo me confundía. Lo transmito en mi interacción con el mameluco, ya que la fuerza y la energía se hereda, lo manifiesto a través de mi cuerpo, quiero traspasar el cansancio porque no es una opción. Finalmente, Camila comenta sobre esto en su bitácora: “Bea vestida con la ropa de papá la lava y me duele verlo, siento que es doloroso, que es algo fuerte de ver. Parece un autocastigo.” (Anexo 3, p.3) Brayan apunta como reflexión: “Me parece alucinante cuando Bea se convierte en la madre y visibiliza todo el ímpetu que tiene para lavar la ropa, pero a la vez me pregunto: Si la madre tiene una justificación racional que usa cómo motivación, ¿Cuál es la de Bea?” (Revisar anexo 3, p.3)

Mi silencio representa que aún no sé cómo lidiar con aquello. La acción termina en la tensión de mi brazo con el palo contra mi cuerpo, como si fuese a golpearlo para lavar el mameluco.

El espacio permitió que pudiese explorar discursos que en la cocina no había encontrado. El contacto con el agua fue de suma importancia gracias a esta exploración, ya que este elemento también está involucrado en la cocina, pero con una interacción diferente. Es importante observar cómo a partir del relato generamos más información, no solo sobre el habitar en la cocina o el lavadero, sino también sobre lo que significa el gran sistema de la casa. Camila me comentó en su bitácora: “huyo de mi casa estando dentro de ella”. ¿A dónde me lleva el lavadero para equilibrar lo que significaba vivir dentro de este hogar?

El ejercicio me permitió entender que lavar es un acto de resistencia, lavar es un acto de lucha por el cual lo oral pasa a segundo plano y toma protagonismo el cuerpo. La fuerza se manifiesta a través de la energía, de la tensión corporal. Si bien se hereda enseñanza para vivir mejor, también se hereda conflicto.

Esta exploración me permitió entender lo siguiente:

1. Indagar inicialmente sobre un referente externo que más influenció mi identidad y tener como alternativa otros lugares del espacio doméstico vinculados a la memoria familiar.
2. Descubrir los espacios de calma y contemplación en la acción de habitar el espacio y el agua. No todo tenía que empezar desde lo racional u oral, mi cuerpo necesitó tiempo para recordar qué era estar en la lavandería y expresarse físicamente con el lugar. Recordemos que, al ser este un espacio real, nos encontramos en un espacio sobre estimulante.

3. Distinguir un ejercicio que permita generar un trabajo físico que lleve a un límite y aporte a la construcción del manifiesto. Sé qué quiero decir, pero mi cuerpo aún no lo reconoce, lavar la ropa despertó ese impulso.
4. La comparación de las percepciones de diferentes generaciones y lugares de origen. El cuestionamiento sobre la construcción del género de mi madre a partir de la idea de creer que lo masculino puede minimizar la percepción de fuerza de lo femenino (percepción personal sobre lo masculino), lo cual me invitó a investigar sobre el pensamiento de la mujer andina desde el feminismo decolonial o similares.

En conclusión, ser consciente de las etapas de la cocina permite diferenciar las energías y dinámicas al estar en ella, diferenciar cómo cambiaron las dinámicas y discursos familiares, según la situación socioeconómica, permite entender cómo se genera la organización dentro de la cocina. Sobre la organización dentro de lo doméstico Jelin menciona lo siguiente

importan los cambios en la situación económica y política en que ocurren las transiciones a lo largo del ciclo de vida, ya que estas situaciones suelen influir en la forma de organización doméstica en ese momento específico, y este, a su vez, en la manera como se mantiene o cambia posteriormente. Es decir, la organización doméstica tiene a mantenerse a lo largo del tiempo según un patrón de actividades y de asignación de tareas, responsabilidades y autoridad establecido. Los cambios se producen como resultado de transiciones en el ciclo de vida de los miembros o como respuesta a situaciones coyunturales especiales - internas o externas- que requieren un ajuste en las estrategias acostumbradas. (1984, p. 17)

3.3. La niñez en lo doméstico: La aparición de Betty para reconocer mi presente

Como mencioné en el eje anterior, las memorias empezaban a manifestarse a través de relatos contruidos desde mi versión de niña. Si bien mi planteamiento era construir desde

el presente, sabemos que este existe a partir de un pasado. Es por ello que elegí reencontrarme con aquellas memorias y discursos de la infancia, pubertad y adolescencia para entender las sensibilidades de lo que soy en mi edad adulta.

Para empezar, recordé que mi familia no me llama Beatriz, sino por su hipocorístico: *Betty*. Debo mencionar que desde que terminé el colegio, a los quince años, he evitado que las personas que iba conociendo me llamen *Betty*, pues consideraba que era un nombre que aludía a lo infantil. No sé si de una manera inconsciente, lo evitaba, porque para mí significaba debilidad. Desde ese momento, he preferido que me llamen *Bea*, sonoramente me generaba mayor fortaleza.

Desde recordar que *Betty* me detonaba la sensación de debilidad, frágil y vulnerable, decido hurgar en aquellas experiencias que generaron ese sentir. En la infancia, los únicos lugares a los que iba fueron al colegio y a mi casa, siendo este último espacio el que más habité y me crié, me pregunté: *¿qué memorias contenía de mi niñez que ayudaran a visibilizar las performatividades domésticas? ¿podría recuperar las sensibilidades de esa/mi/yo niña? ¿por qué en las primeras exploraciones mi cuerpo aludía a la memoria de mi infancia para generar reflexiones y preguntas?*

Figura 8

Betty: la foto como sujeto de la presentación



Nota: Foto de mi niñez cuando tenía 7 años.

3.3.1. *Betty: la foto como sujeto de la presentación*

En la exploración de los archivos de mi infancia, encontré una foto que me recordó las tensiones familiares y las emociones de sentir furia y tristeza a los 7 años. Decidí plantear un ejercicio donde se da el primer encuentro entre Beatriz y Betty a modo de conversación, ¿qué me diría Betty sobre su experiencia en la cocina? ¿Qué temas son los que salen a primera vista? Surgieron, inevitablemente, memorias de los orígenes de experiencias que me causaron dolor, entonces, como una forma de contención, Beatriz (mi presente) sería el acompañamiento para que Betty pueda expresar aquellas experiencias.

El ejercicio generó un encuentro y un distanciamiento para repasar por aquellas experiencias. Desde aquí se genera un primer ritual, antes de recrear las actividades de Betty en la cocina: termino el primer monólogo, mencionando que al limpiar la cocina me he reencontrado con alguien, la invito a salir y se empieza a relatar físicamente mis dinámicas al estar en la cocina.

Figura 9

Encuentro con Betty



Nota: En la primera imagen se encuentra Beatriz hablando con la foto de Betty, en la segunda foto presento a Betty a través de la foto. Fotograma de la muestra del 26 de noviembre de 2020.

En conclusión, la foto se convierte en el archivo para evocar a Betty: la reconexión con el pasado para habitar, en la materia de mi cuerpo y mis experiencias en el espacio

doméstico. Camila colocó en la bitácora: “La foto de Betty es fantástica, me alegra conocerla, se hace muy real” (Revisar anexo 3, p.4), desde ese momento, la foto se hallará en ese espacio íntimo, detrás de la cocina. Por otro lado, la cocina como habitación se transforma de ser un espacio privado, para hablar de mi familia, a ser un espacio íntimo, para hablar meramente de mí.

Hablar de la conexión entre el espacio doméstico y yo nace desde las memorias de la infancia; al hurgar en los espacios secretos de la cocina me reencuentro con ella como si se hubiese quedado en la cocina todo este tiempo, me pregunto *¿por qué no ha salido? ¿tiene miedo?* La animo a salir para contarnos su historia. Es la forma en cómo yo me reencuentro con mi pasado, como si le diese paso a Betty, a mi infancia, qué era habitar la cocina.

Figura 10

Presentación de Betty

(...) y limpiando esta cocina que no es mi cocina me encontré con ella (*Señala a Betty y conversa con ella- el público no escucha- es una conversación entre ellas dos. Beatriz mira a la cámara le cuesta convencer por un momento a Betty, la llama con las manos, agarra la foto como si agarrara de la mano a una niña, acerca la foto a la cámara*). Ella es Betty, tiene 8 años. Yo te pregunto *¿tú crees que ella está triste o está molesta? (acerca la foto a su oreja)* ella dice que está los dos, y la única forma para que se le pase es con música. (*La foto se va acercando a la cámara hasta dejar en oscuridad.*)

Habitar el cuerpo de mi niña en un cien por ciento era irreal, pero despertar la fisicalidad a través del archivo fue esencial para reencontrarme con las dinámicas de la niñez y que en mi presente aún pueda recordarlas como base de mi identidad sobre todo en la performatividad de género.

La foto se convirtió en el elemento trascendental para volver a conectar con la vulnerabilidad de Betty, así mismo, entender que debía rehacer mi pasado para expresar qué significaba regresar a la cocina para Beatriz en el presente, en este sentido, el archivo genera la intersección de dos etapas a través de mi cuerpo.

3.3.2. La representación de la familia a través de los vasos: la jerarquía familiar

En el reencuentro con los pequeños espacios y los objetos, descubrí los diversos modelos de vasos que existían en mi cocina. Como mencioné durante la sección dedicada a la limpieza, encontré una analogía entre el objeto y el sujeto, decidí llevar esa significación a los vasos y la jerarquía familiar. En este ejercicio, encontré la oportunidad desde el juego para que Betty pueda expresar oral y físicamente la percepción que tenía sobre la convivencia con los integrantes de mi familia, que como mencioné, constaba de cinco hombres (mi padre y mis cuatro hermanos) y dos mujeres (mi madre y yo). A continuación, comparto el relato que transmitía desde la irrupción de alguien en mi cocina por segunda vez:

Figura 11

Extracto del relato de irrupción en la cocina

(Susurra a la cámara) Ese era Cristian, solo entra a molestar si estoy haciendo las cosas o no. (coge el secador y se acerca a los vasos que están en la mesa, la cámara interactúa entre la foto familiar y la presentación de los vasos). Estos son los vasos de la casa cuando no hay visita. Este es mi papá, Justo Ureta Arce, él es de Mito trabaja en la mina y se va por meses y vuelve por días, cuando nos vemos siempre me aviento a sus brazos. Él es el que trae la plata a la casa, cuando viene mi papá siempre trae galletas con chocolate. Yo lo quiero mucho y cada vez que vuelve me defiende de mis hermanos, cuando él llega no me jala ni un pelito. Este es Fidel, mi hermano es bien bueno, él se ha ido a hacer servicio militar, a veces vamos a visitarlo a la marina y le llevamos cositas y caramelos de limón. Cada vez que vuelve me pregunta si he comido mis lentejas y cuando le digo que sí me carga y me da cariño. Él siempre construye cosas con madera suele hacer sus metralletas y hace poco me hizo un parante de micro para jugar como si estuviera en un escenario. Este es Cristian (silencio, tensión en la mirada con el vaso) y Julio César (tensión, silencio más corto), Arquímedes, a él le decimos charqui, este vaso es como Arqui, flaquito, a veces trata de enseñarme lo que no entiendo en el colegio y siempre nos está contando sus historias en su colegio el Chaparral. Este es el vaso de mi mamá, Ana María Hurtado Chombo, ella dice que como ella es de Mito le gusta todo lo que tiene que ver con la naturaleza y por eso le gusta este vasito, porque tiene fresas y la fresa nace de la tierra como mi mamá. Y este último vaso, pero no el menos importante, es mi vaso: yo soy Beatriz Victoria Ureta Hurtado pero mi familia me dice Betty o Bettica, porque dicen que así le dicen a las Beatriz. Mi mamá dice que yo soy un vaso limpio como de cristal, que nadie debe tocarme, y por eso es mejor estar encerrada en la casa sin juntarme con nadie del barrio, nosotros vivimos en Huáscar-Santa Anita...

El relato manifiesta, por primera vez, la forma racional en como Betty, construye sus vínculos familiares, desde mi padre, como la cabeza de poder familiar hasta ella misma, como la menor y la única mujer. Sobre la importancia de entender este relato de la niñez y el vínculo familiar Mariemma Mannarelli (2018) nos dice,

Para entender tanto el significado del concepto de la niñez como la experiencia del sujeto propiamente dicha, debe prestarse atención a las configuraciones del mundo doméstico y a sus relaciones e intercambios con las instancias que están más allá de las fronteras de ese universo (...) la vida de niños y niñas adquiere sus significados y sus referentes emocionales y por lo tanto de conducta, de acuerdo a las configuraciones de la estructura familiar. (p. 140)

Al narrar a quién correspondía cada uno de los vasos, hallo una forma de detonar los comportamientos que generaba el interactuar con ellos en el espacio doméstico. Se origina una oportunidad para revivir la experiencia con mi vínculo familiar y poder habitar el espacio en determinada época, en este caso, a mis 7 años, lo que me permite entrar a un estado vulnerable diferente a aquél en el que empecé, y me permite reconocer los discursos que existían al interior de mi familia. En ese sentido, se manifiesta el discurso familiar sobre las expectativas de un hijo dependiendo de su edad y género, sobre ello, Jelin menciona:

Existen patrones sociales que diferencian el compromiso esperado para diversos miembros según su ubicación dentro de la unidad en términos de edad, sexo y relación de parentesco con los demás miembros. Lo que se espera de la hija mujer niña es diferente de la adolescente y por supuesto, del adolescente varón. Y se espera un patrón de comportamiento diferente para la madre y el padre, para hermanos, tíos y abuelos. (1984, p.19)

Debo admitir que durante la exploración se generó mucha tensión sobre cómo Betty recordaba los conflictos familiares, pues, efectivamente, recordaba cómo mi familia tenía una

expectativa y presión en mí por ser la menor y mujer. De hecho, durante muchas exploraciones, los interlocutores y yo empezamos a cuestionar sobre qué y cómo me refería a ciertas memorias. Me percaté de que, si bien mis primeros impulsos querían abordar esas tensiones familiares, también debía permitirme encontrar matices. ¿cómo los hallo a través de Betty? Debía revivir lo lúdico en esa niña.

Entonces, decido que me quedo con este relato, en el que la forma de narración y juego se convierte en un ritual, pues me permite conectar emocionalmente con una etapa doméstica y familiar y, así, expresar la diferencia de mis sentires con mi familia. El nombrar persona por persona es un repaso de las tensiones y distensiones que encontraba al volver a la cocina, los vasos son el objeto que me permiten jugar y reconocer cómo entendía mi estructura familiar y la naturaleza de mi relación intrafamiliar.

Por otro lado, en el relato, identifico cómo hay términos que unen la comida con mi familia, como es el caso del vaso de Arquímedes. Así, menciono lo siguiente: *y este vaso es de Arquímedes, a él le decimos charqui, este vaso es como Arquí, flaquito*. En este caso, me refiero a la palabra quechua ch'arki⁷; este término nos manifiesta cómo se configura el lenguaje en el entorno familiar, ya que el término lo aprendí de mi madre, para ello, el libro *Cocina e Identidad*, del Ministerio de Cultura, nos habla sobre la relación entre el lenguaje y la comida

La infinidad de expresiones referentes a la culinaria son importantes ya que son constitutivas de identidad, sobre todo a partir de su asociación con un espacio simbólico determinado, el territorio peruano, y con el grupo de personas que se relacionan dentro de este. (Cánepa et al., 2011, p. 62)

⁷ Al mencionar esta palabra, charqui proviene del quechua ch'arki a través del español charqui o charque. Este es la desecación de la carne de camélido deshuesado que da lugar a un producto comestible de larga duración (La traducción es mía). (Stahl, 1998, p. 1347). Mencionar esa palabra manifiesto el juego de palabras que encuentro en la referencia del aspecto físico de mi hermano, así como la similitud del nombre de mi hermano con la comida. (Arqui=charqui)

Así, hallo la performatividad doméstica, en la que mi patrón de comportamiento congrega “dimensión afectiva, de refuerzo, recreación, ruptura y autonominación de lazos y relaciones sociales, y una dimensión simbólica ligada a valores e ideologías propias de cada clase o sector social” (Jelin, 1984, p.34).

En ese reconocimiento hallo en la jerarquía familiar, a mi madre y a mí, siendo nombradas al final de la presentación. Al momento de querer hablar sobre mí, soy interrumpida por una presencia que entra de manera agresiva a la cocina, en este momento, mi cuerpo entra en tensión, se transforma y presenta una curva en la espalda lo cual hace que lleve la cabeza hacia abajo. La presencia de otro en mi momento íntimo limitó mi comportamiento y empecé a manifestar las contradicciones que habitan mi cuerpo y que distan entre la libertad del movimiento y las tensiones por el cumplimiento de las tareas del hogar.

3.3.3. La educación del silencio

He llamado a esta sección la educación del silencio porque son todas las exploraciones donde Betty decide callar, desde la presencia de alguien, desde el comentario de alguien, o cuando habita la memoria del dolor. Esta sección se separa en las siguientes actividades.

3.3.3.1. Aprendiendo a callar: Cantando Mi Perú. La memoria de cómo decidí dejar de cantar a los 7 años la tenía de manera súper vívida: mi profesora nos asignó a todo el salón de tercer grado de primaria, aprender la canción *Mi Perú*⁸. Al empezar a practicar, junto a mi madre, ella finalmente se frustra y me dice que mejor deje de cantar porque mi voz no era bonita. Este ejercicio me permitía volver a habitar la vulnerabilidad sobre mi voz comparada con “algo mejor” o “más aceptado” que la mía. Para ello, recreo la memoria y voy encontrando qué sensibilidad despierta desde el comentario de mi madre, así como, el

⁸ Vals peruano escrito por Manuel Raygada e interpretado por Los Hermanos Zañartu.

reencuentro con esta canción, es decir, con el sonido y la letra, lo que sucedió posteriormente fue importante para el descubrimiento de performatividades, Arturo Sulca (2011) menciona sobre la canción Mi Perú:

El sentido es claro: el de difundir la creencia entre los sujetos de que los productos simbólicos que favorecen el mantenimiento de la ideología están más allá de la historia. En el ámbito del criollismo, el origen de "Mi Perú" tiene el carácter de un mito. (p.112)

En la exploración, Betty escucha la canción y trata de aprenderse la canción, pero también cuestiona la letra que va escuchando.

Figura 12

Letra de la canción "Mi Perú"

Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz,
de haber nacido en esta hermosa tierra del sol,
donde el indómito inca prefiriendo morir,
legó a mi raza la gran herencia de su valor.
Ricas montañas, hermosas tierras, risueñas playas,
¡es mi Perú!,
fértiles tierras, cumbres nevadas,
ríos, quebradas ¡es mi Perú!
Así es mi raza noble y humilde por tradición,
pero es rebelde cuando coactan su libertad,
entonces uniendo alma, mente y corazón,
rompe cadenas cuando la muerte vea llegar.
Ricas montañas, hermosas tierras,
risueñas playas, ¡es mi Perú!

Esta parte fue una oportunidad para vincular la canción a los testimonios de mis familiares sobre lo que recordaban de Mito. A excepción de *las risueñas playas* todo lo demás aludía al pueblo. Betty, en las exploraciones, empezaba a preguntar sobre esto, “oye,

mami, todo esto hay en Mito, ¿no? Hay montañas, hay tierras, ¡hay nevadas! (...) ¡hay quebrada! Mami, ¿¡El Perú es Mito!?”. Particularmente, la palabra *quebrada* fue la que me vinculó a Mito, ya que, en las entrevistas, me enteré de que el pueblo surgió de la quebrada de *Chaupihuaranga* en Pasco.

Desde el juego de palabras, apunté en mi bitácora:

Mito es el Perú y Mito queda en el Perú, ¿mito no es esa historia creada entre la fantasía y la realidad para contar el origen de algo? ¿Es que acaso deconstruir mi historia, no está siendo la construcción del mito de mi identidad de lo que soy y de lo que, supuestamente, creo ser?, ¿de familia miteña, de familia peruana? ¿Cómo se origina el mito? ¿Desde la idea de darle sentido a algo desconocido?

Mencioné esto pues recordé las entrevistas a mis tías y para varias ya era ciertamente algo difuso. Ellas mencionaban que no recordaban el nombre de familiares de segundo grado de ascendencia, ya sea por ser huérfanas o abandonadas. Sus relatos estaban llenos de historias contadas por otros, entonces, ¿cómo saber lo certero de tu identidad?

Seguí indagando sobre la letra de la canción: *donde el indómito inca prefiriendo morir, legó a mi raza la gran herencia de su valor*. Esta parte me hizo reflexionar sobre la representación del inca como un *ser indómito*, la herencia y la energía masculina que también contiene nuestros cuerpos, recordé las exploraciones sobre mi madre, los discursos sobre el valor de la fuerza de ella y sus antecesoras, otras frases de la canción como *Así es mi raza noble y humilde por tradición, pero es rebelde cuando coactan su libertad*. De esa manera, me reencontré con una memoria relacionada a mi abuela Victoria: *Vito*. Desarrollé un ejercicio donde proyecté una foto donde estaba toda mi familia e incluida ella, y me percaté que era la única que vestía con la ropa típica andina.

El ejercicio terminó siendo un relato sobre la resistencia de la identidad a partir de la vestimenta cultural, ya que ella utilizaba todos los días un polo blanco, chaleco de lana, blusa,

calzón, enagua, mínimo 3 polleras, un mandil, chompa, una manta y un sombrero. Desde que era pequeña, veía cómo mi familia sugería y presionaba que dejara su forma de vestir, pues consideraban que en Lima ya no era necesario vestir así, ya sea por el clima o porque pensaban que en la ciudad ya no se vestía así, sin embargo, ella siempre se opuso tajantemente a esto. Como mencioné líneas arriba, mi abuela Vito simbolizaba, en mi hogar, esa ascendencia andina y, por lo mismo, un estigma. Desarrollé un ejercicio donde esa voz que sentía perdida por el comentario de mi madre, la resignifiqué a una de resistencia a partir del recuerdo de mi abuela.

Figura 13

Monólogo de Vito

"pero la realidad es que en la casa éramos 8 personas y esta persona de aquí es Vito, su nombre era Victoria Arce Carhuaraquí, mi abuela paterna, la única que conocí, ella me recordaba que mi familia provenía de un lugar anterior a este, Mito. Vito me recordaba que había un Mito (Betty se pone a cantar Mi Perú, en la parte del coro), oye, mami, todo esto hay en Mito, ¿no? Mami, el Perú es Mito (sigo cantando y una voz que representa a mi madre dice): "Hija, mejor no cantes, no cantas muy bonito". (Betty se coloca la pollera roja para atraer en ella "la resistencia" de Vito. Ahora Vito habla a través de ella) ¿Por qué me vas a quitar mi pollera? Suelta mi ropa ¿Acaso yo te molesto? ¿Acaso tú te lo pones? ¿Y qué pue'? mi ropa es, no, yo no tengo calor, frío siento, si me quitas mi ropa me voy a enfermar, y ¿quién me va a curar? Cuando esté con la tos, con el pulmón ¡Déjame mi ropa! (Vito se va de la cocina, se va al lavadero).

La sensación de silenciar mi canto la relaciono con silenciar mi expresión y en ese sentido, es una analogía, a la vestimenta, a la pollera de mi abuela. Así, represento la opresión de la expresión social y cultural desde la voz y la vestimenta, performatividades heredadas que finalmente se oprimen en un espacio doméstico. Aquí me doy cuenta de que cada vez que trato de encontrar una representación que manifieste poder, este se genera desde la fuerza física, en la acción del quehacer (ejercicio en la lavandería) o en el hablar (mi abuela defendiéndose). Ahora con este recuerdo sobre Vito, surge el vínculo de poder sobre la vestimenta de lo doméstico y el origen familiar: la pollera. Surge el pensamiento: *No*

entiendo cómo un comentario puede hacer tanto, dejé de cantar porque comparé mi voz constantemente con otras “mejores voces”. Ya no, estoy del lado de Vito, su pollera es la resistencia de una identidad que no quiere que le quiten, esa sensación la tuve con mi voz, y ya no quiero que me lo quiten, Vito me representa, y Vito es Mito.

Desde este momento, la exploración con la pollera empieza a tener un sentido coherente hacia la indagación sobre Mito. En sus voces, en sus palabras, Vito fue el inicio de sentir que quiero escuchar más. Ese fue el camino para empezar a explorar con mis tías y el caldo verde, si bien iba a traer los relatos de ellas, me di cuenta de que debía reconocer las memorias vinculadas a mis ancestras paternas. Desde este momento, las invocaré cuando realizo la preparación del caldo verde.

En conclusión, mi voz, la vestimenta, la identidad y la obligación del quehacer doméstico, interconectado entre las tres mujeres de diferentes generaciones, despertó las reflexiones sobre los discursos y dinámicas en mi espacio doméstico, y con ello, el ejercicio performático sobre mi origen.

Observaciones sobre el ejercicio:

1. La música y el canto fueron estimulantes de memorias y sensibilidades. La calidad de la voz sea entrenada o no, representa el uso, manejo y performatividad vocal y, con ello, cultural del performer. En mi caso, la experiencia de ser educada en el espacio doméstico familiar en el que existe “algo mejor” o “más bonito”, trae la manifestación de la vergüenza, la cual presenté de manera auténtica, al ocultar mi rostro con un cuaderno.
2. Una forma de explorar con el canto, además de jugar, fue expresar qué era cantar “bien” para Betty, y cantar “bien” para Beatriz en una misma pasada, de esta manera, con la vulnerabilidad, no se trata de representar el pasado de Betty, sino de evocar y rehabilitar la vulnerabilidad del pasado.

3. El jugar y deconstruir la canción (cuestionar, segmentar, encontrar repeticiones, palabras clave) es un ejercicio vital de este tipo de exploración. Me quedo con la sensación de seguir ahondado en la deconstrucción y reflexión de la canción “Mi Perú”, pues es en el cuestionamiento es donde hallo las performatividades, el porqué de ciertos comportamientos y la clave para resignificar una experiencia por otra vinculada a la familiar.
4. Al confiar en los ejercicios que puedan salir intuitivamente, el estudio lo que busca es qué memorias, qué frases o qué pensamientos son reiterativos en las exploraciones y observar cómo eso despiertan otras memorias que pueden ayudar a entender nuestras performatividades vinculadas a nuestras experiencias en el espacio doméstico.
5. Si bien no seguí ahondando en el ejercicio, consideré que para la muestra la canción “Mi Perú” aparecería como símbolo del momento familiar al momento de comer en familia, en dos planos: primero, como practica social de escuchar música criolla a la hora de comer, vinculada con Lima, lugar social en el que se desarrolla la memoria; y, segundo, como detonador personal que me vinculaba con el “silencio”. En las primeras exploraciones, llevaba las memorias sobre la censura y la dinámica a la hora de comer, al ser la menor, mis opiniones no solían tener el mismo valor que el de mis hermanos.

3.3.3.2. La mesa: Recrear y redescubrir el compartir de la mesa familiar. Esta exploración llevó a un siguiente ejercicio, donde una forma de distender mi comportamiento era hablar sobre ello, entonces, improvisé una escena basada en la interacción con mi familia. Este ejercicio recreaba la preparación de la mesa y la cena con toda mi familia, después, Betty empezaba a cuestionar sobre los roles que teníamos entre los hermanos. Para ello, se desarrolló el siguiente texto:

Figura 14

Exploración de Betty en la mesa



Nota: Betty está en la mesa, los platos son la cantidad de personas que están sentada en ella, las tres ollas de barro que están detrás representan a su madre usando mandil verde.

Figura 15

Texto sobre el cuestionamiento de los roles al poner la mesa

"Tengo algo que decir... se supone que las normas de la casa son que mi mamá y yo hagamos la limpieza, cocinemos, ordenemos...y ustedes hacen las cosas de los hombres... el tema es que las cosas de los hombres son algunos días y las cosas de las chicas es de todos los días, yo me pregunto porque si todos ensuciamos la casa por qué no todos limpiamos... por qué Cristian no limpia lo que es de Cristian por qué Julio no limpia lo que es de Julio, por qué Fidel no limpia lo que es de Fidel, por qué Arquímedes lo que es de Arquí, papi tú no hagas nada porque tú pones la plata... pero por qué los demás no hacen... (le dan una respuesta que proviene de los hermanos) no, no, no sé qué es pobreza... ya sé que nací cuando había todo... no no... no sé qué es terrorismo... Ya sé que no sé qué es hacer colas para conseguir comida... "si ya sé que no sé cómo es allá afuera, porque estoy encerrada en la casa, pero eso son cosas que no quieren que yo aprenda... yo podría salir a vender chupetes y podría salir a limpiar lunas, yo podría salir a pedir plata y trabajar, pero no me dejan salir... (silencio) ¿porque soy mujer? ¿No salgo de aquí porque soy mujer? Entonces, no quiero ser mujer... ya no quiero ser mujer... (pide ayuda) pa' papi, no quiero ser mujer... ;no quiero ser mujer! ;no quiero ser mujer!! ;;;yo no quiero ser mujer!!! ;yo quiero estar con ustedes (me pongo de pie) yo quiero entrar también (voy hacia la foto proyectada de la cocina donde está la mayoría de mis hermanos mi papá y mi mamá) yo quiero entrar acá yo quiero hazte a un canto (le digo a la proyección de Fidel, poso en la foto y le digo a la cámara) ¿me veo bien, entro bien?"

Este relato se construyó al recordar cómo me sentía en la familia y me permitía volver a observar cómo en lo privado se construía mi rol de mujer y mis obligaciones con los quehaceres del hogar. Las sensaciones se enriquecen, además, al reconocer cómo el contexto de mi nacimiento genera una diferencia con ellos: por ser la menor, la única mujer, por la década que me tocó vivir, donde existía la sensación de que las cosas habían mejorado por el gobierno de Alberto Fujimori. Mi relato manifestaba que para ellos me sentía afortunada, aunque mi percepción era contraria.

La repetición “no quiero ser mujer” a manera de grito, se transformó en una forma de evocar, discusiones que tenía con mi familia, y recordar que cada momento álgido traía un momento de calma. Betty suele comportarse de una manera bastante histriónica, como una forma de hacerse notar, habla fuerte porque quiere que la escuchen. Recrear los discursos de Betty, se convirtió en una forma catártica de sacar una energía que, en primera instancia, sabía que quería enunciar. Reconozco, una vez más, que hay un primer impulso de explorar el dolor del recuerdo, no por querer meramente revivir el dolor, si no por volver a pasar cómo uno se confronta con eso. Desde ese momento posterior de calma, surge la pregunta y ¿ahora qué?, ¿qué quiere Betty?, sigo explorando en el relato.

Figura 16

Exploración con la proyección de fotos familiares

Todo hubiese sido más fácil si mi familia hubiese sido así (foto proyectada de mi papá, mamá y yo. (Le hablo a la parte de mi papá) ¡pero te ibas a trabajar! Y solo nos quedábamos tú y yo (foto proyectada de mi mamá y yo, en el mismo lugar y tiempo que la anterior), pero luego tú te ibas al equipo de la gente mayor y entonces solo me quedaba así (foto proyectada solo de mí saludando a la cámara contra la pared) Ni siquiera : ve mi cara...

Por otro lado, me doy cuenta de que toda esta etapa es como aquello que siempre quise decir o expresar a mi familia. La foto se convierte en el representante de esa presencia familiar, y mi búsqueda de encajar en ella y se transforma, también, en la vía para exigir a

mis padres más comprensión. Es interesante cómo en la calidad de la imagen me reconocca borrosa, una analogía a mi presencia en la familia.

Camila mencionó:

Cuando aparecía Betty podía entender otras cosas de Beatriz en ese momento de pequeña y me parecía que Betty era sincera (...) Para mí siempre fue Betty desde el inicio fue como entrar poco a poco cómo se iba construyendo esa niñita y como tú te ibas encontrándote con tu niñita porque es todo un proceso encontrarlo y a medida que más lo exploras vas encontrando diferentes cosas de tu niña y vas encontrando y las vas sanando.

Esta nota de Camila me hizo reflexionar sobre los tiempos que necesitan estas exploraciones y a confiar en el proceso de mi investigación. En algún momento sentí que me estaba tomando mucho tiempo conectar con esta primera etapa, no obstante, sí fue necesario encontrar ejercicios para sacar de mi cuerpo y mi mente, muchas cosas que quería expresar para ir a otros niveles de construcción escénica y, como menciona Brayan, debía “permitir que Betty habite el espacio y hable por ella misma” (Revisar anexo 3, p.5) y con esto poder crear cómo eso aún permanece en mi presente. Para ello, indagué en por qué tengo esta necesidad de encarar a mi familia, desde ahí reconozco las memorias que me llevan a ese estado de vulnerabilidad.

3.3.3.3. La performatividad de la obligación: Betty pon la mesa. Este ejercicio propone recrear cómo era la percepción de Betty al poner la mesa todas las noches en mi casa, ya que era una actividad que recaía solo en mí. La explicación era que todos habían pasado por esa experiencia y ahora era mi turno; sin embargo, al ser la última, ya no existía la posibilidad de dejarle esa tarea a un menor, lo que llevó a que sea una labor que se quedó solo conmigo. Cuando reclamaba que no era justo, la respuesta siempre era “pero tú eres mujercita”.

Figura 17

Betty pon la mesa



Nota: En la foto se encuentra Betty colocando la mesa para comer con su familia, fotograma de la función de Esta cocina (no) es mi cocina en el festival Saliendo de la caja 2021

Figura 18

Didascalias sobre el momento de poner la mesa

(Estoy sentada y aparece una voz) "Beeeeeetty, pon la mesa" (mi cuerpo se encorva, camino en 4 patas me pongo debajo de la mesa, la cargo con la espalda, la coloco en medio de la cocina, salgo y llamo a mis hermanos) ¡Papá, Fidel, Cristian, Julio, Arquímedes, a comer! (aparece canción de Mi Perú)"

Desde la experiencia anterior, donde la mesa era el objeto que permitía a Betty decir todo lo que quería decir, y pasando por las memorias vinculadas al silencio, decidí fusionar ambas exploraciones, es decir, hacer toda la dinámica de poner la mesa en silencio y que sea un ejercicio que me permita cargar con esa sensación de censura para, finalmente, explotar en algún punto de la performance. Finalmente, como mencioné en la anterior sección, decido agregar al ejercicio la canción *Mi Perú*, porque era un detonador que me recordaba a la censura de mi voz.

Este ejercicio tenía dos capas de la memoria: la primera, era la personal, sentir que éramos muchos en una mesa, donde la presencia de mi padre y mis hermanos era mayor que

la mía y de mi madre y por eso éramos desplazadas de comer en la mesa. Por otro lado, representaba, un recuerdo que narraba mi madre sobre la dinámica de la mesa en su casa en Mito, al ser su padre el único que comía en la mesa, mientras que su mamá e hijos, lo hacían en la cocina. Desde mis ganas de pertenecer a la mesa (impulsada por mi madre), empiezo a acercarme lentamente hasta que mi cara termina en la mesa en la última nota de la canción. Esta vez no hablé, sino que, en el intento, me callaron.

En estas exploraciones y memorias, empiezo a reconocer lo que nuestra figura paterna ha sido para mi madre y para mí, como símbolo de poder pues era quien proveía económicamente a nuestras familias. A pesar de que mi madre y mi padre eran quienes daban órdenes en casa, al llegar mi padre de viaje, los permisos o las cosas que deseábamos debían pasar por su autorización. El resultado dependía, en gran medida, de mi buen comportamiento en los quehaceres domésticos. Es aquí donde reconozco un patrón de comportamiento, pues este no solo sucedía en mi casa, sino que reconocía en los relatos de mi madre y de mis tías, cómo se generaba la aprobación de sus padres hacia sus hermanas y ellas, según la obediencia en su hogar.

Es por ello, que decido traer el ejercicio de recoger los platos mientras hago peticiones a mi padre, el movimiento va acelerándose a medida que voy pidiendo cosas y estos se vuelven repetitivos; decidí no utilizar la voz en ese momento, porque mi cuerpo quiso expresar qué era pedirle cosas a mi padre hasta el punto del hartazgo. Los pedidos los realizo por un audio grabado para representar que pertenecen a un comportamiento que ha estado durante varias etapas de mi vida. El audio me despierta un conflicto en ese presente y solo puedo expresarlo por mi cuerpo. Esto nace desde aquello que mi madre y yo callamos por tener que pedir cosas con miedo e incomodidad porque ante la lógica familiar, debíamos evitar generar gastos económicos.

Para ocasionar una sensación más caótica propuse que la cámara, no solo interactúe conmigo en la mesa, sino con otras presencias a través de las fotos de mis abuelos, mis hermanos, mi padre, etc., es decir, con los hombres de mi familia. El audio, que se reproduce al momento de recoger los platos, dice lo siguiente:

Figura 19

Pidiendo permiso a papá



Nota: Fotograma de función Esta cocina (no) es mi cocina en el Festival Saliendo de la Caja)

Figura 20

El hartazgo de Beatriz y Betty



Nota: Sosteniendo el hartazgo (fotograma de función Esta cocina (no) es mi cocina en el Festival Saliendo de la Caja)

Figura 21

Monólogo de Betty pidiendo cosas a papá

Papi, ¿me das una galleta con chocolate?... papi, ¿me compras un helado?... papi, ¿podemos salir a la pasear?... papi, ¿vámonos de viaje?... paaapi, ¿me puedes comprar ropa?, papi, ¿puedo ir a mi fiesta de promoción?, papi, ¿puedo ir a una universidad particular?... papi, ¿puedo trabajar?, papi, ¿puedo respirar?, papi, ¿puedo tener una pareja?, papi, ¿puede estudiar teatro?, papi, ¿puedo dejar la universidad?, papi, ¿puedo terminar la tesis?, papi, ¿puedo irme a la casa, papi, ¿puedo moverme? (se repite de manera rápida)

El ejercicio, es un viaje que va desde la voz de Betty a Beatriz, decido llevar esa tensión al subir la mesa y tratar de ir en contra de mi padre, sin embargo, su imagen termina inmovilizándome, porque representa aquello que me genera conflicto: esa autoridad que contiene un discurso patriarcal donde me he sentido invalidada por no ser “la mujer” que esperaban, así como las formas que su generación consideró correctivas quien no obedeciera sus órdenes, y, porque a la par, reconozco en las experiencias de Betty, su amor, su dedicación al trabajo para proveer a su familia económicamente y compartir sus conocimientos a nosotros sus hijos.

El ejercicio me genera confusión, tensión e impotencia por no saber qué hacer o pensar en cuanto a la autoridad de mi padre, en mi búsqueda de encontrar una solución, es que hallo los discursos de mi madre y de mis tías, y me pregunto *¿por qué al habitar el espacio doméstico desde los inicios de la investigación he hablado del Charicamay?, ¿de la fiesta? ¿por qué surge el baile en el momento que yo decido limpiar en mi espacio?* Estas experiencias compartían el baile, la libertad, lo íntimo y el sentido del origen. En esta investigación, todo esto nos intersecta en el espacio de la cocina, es así que genero un punto de reencuentro entre mis tías, mi madre y yo, al evocar sus relatos como una etapa previa al momento de resignificación y transformación.

Figura 22

Foto de mujeres de Mito

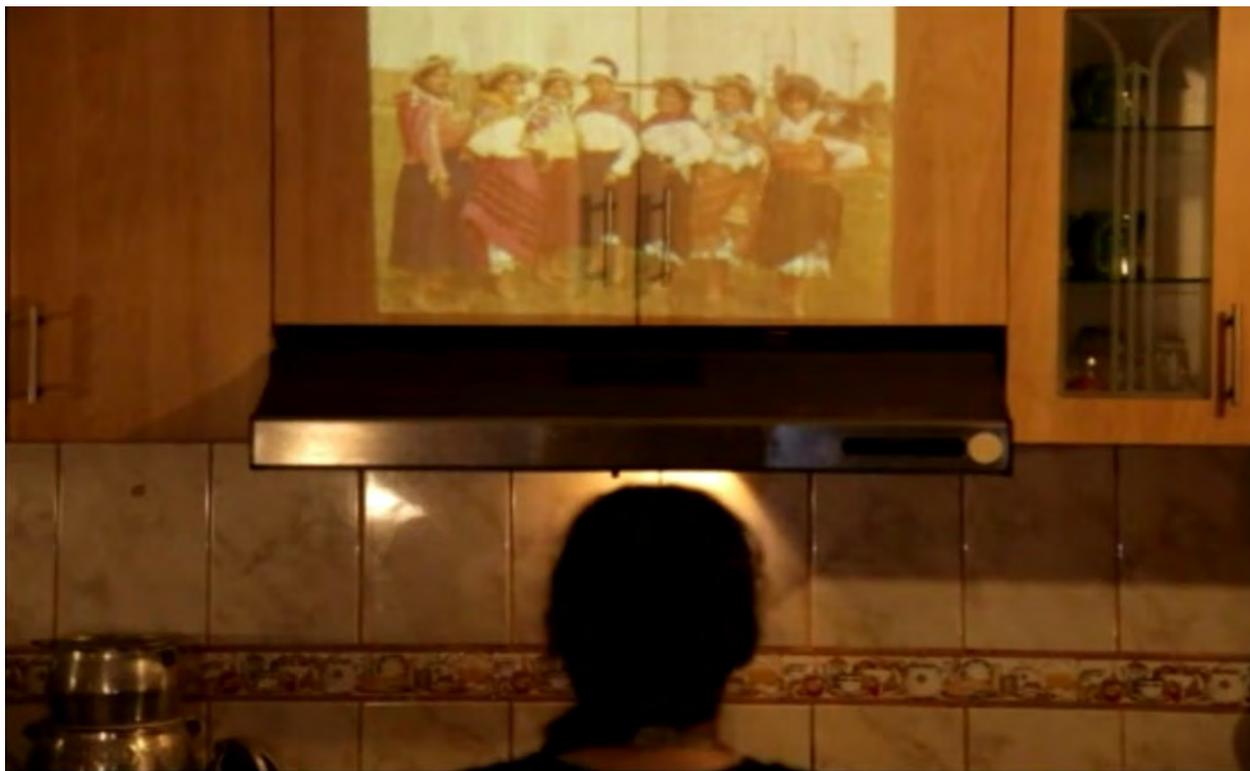


Nota: En la foto aparecen mujeres miteñas vestidas para bailar los carnavales de Mito, la tercera mujer de izquierda a derecha es mi madre

3.3.3.4. El reencuentro con la memoria de Mito. Las responsabilidades que tenía en casa estaban sujetas, también, a mi desempeño escolar. Al ser la única hija al ir a un colegio particular, mi deber era sacar buenas notas; sin embargo, al cursar el cuarto año de primaria, saqué un rojo en el curso de matemáticas, lo que provocó que un día mi madre me diga que mi padre había decidido que no volvería a Mito. Decidí recrear esta memoria desde un relato a través de un audio:

Figura 23

Reencuentro con la memoria de Mito



Nota: Betty está en la cocina mirando la proyección de la foto de mujeres miteñas durante los carnavales.

Fotograma de función Esta cocina (no) es mi cocina en el Festival Saliendo de la Caja

Figura 24

Relato sobre mito

Cuando tenía 8 años fuimos con mamá a Mito llegamos para los carnavales,
 conocí más tías, más primas, más abuelitas. Todas bailaban, cantaban,
 tomaban y a nadie callaban.. "má, hay que quedarnos aquí". Mi mamá sonrió.
 Cuando volvimos a Lima, una mañana, mi mamá me despierta y me dice "tu
 papá dice que ya no vas a ir a Mito". "¿Por qué?" Respondo, "te has sacado
 un rojo en matemática", "¿qué?" -"Has sacado 10 en matemática"-, "¿por qué
 no iría a Mito?", - "Has jalado matemática"-, "¿y qué tiene que ver
 Mito?", "Te has sacado un rojo en matemática"

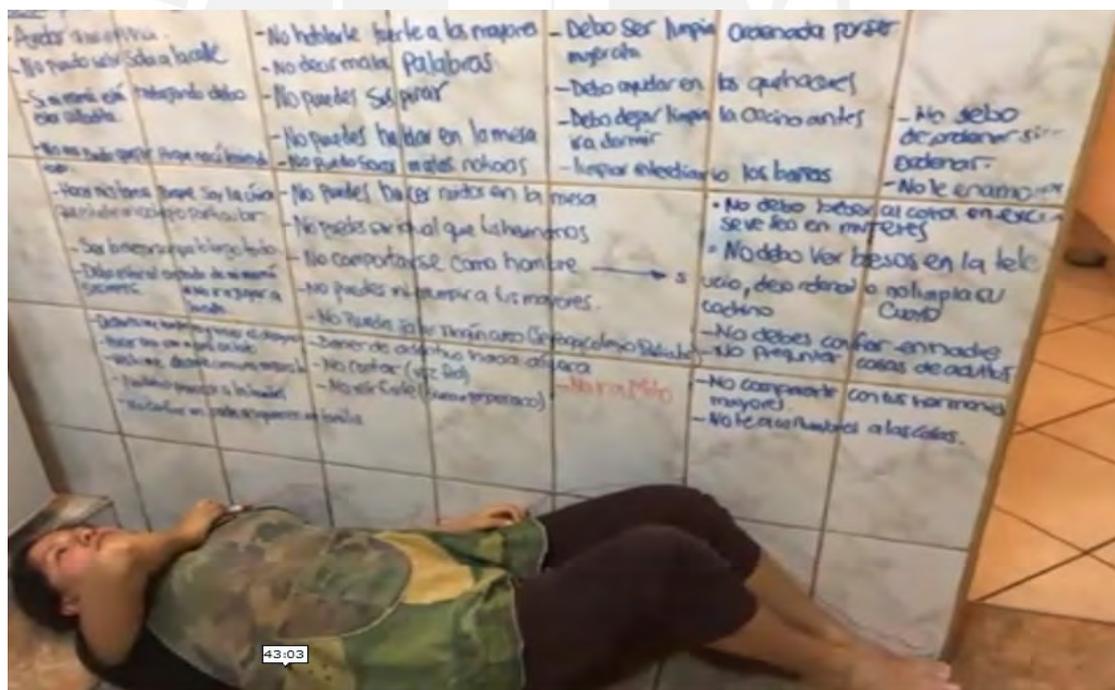
El calificativo en rojo se convierte en un estigma por las notas desaprobadas en el
 colegio y estaba relacionado con vetarme de ir a Mito, para mi padre, era un pueblo que no se
 había desarrollado económicamente ni socialmente. En ese sentido, él creyó que, si me
 gustaban las dinámicas de Mito como las fiestas de los carnavales, el Charicamay, terminaría

siendo influenciada por la “pobreza” del espacio y no atraería las expectativas económicas ni profesionales que mi familia tenía para mí.

En una exploración, sentí que la cocina contenía ciertas memorias de adoctrinamiento, aún no sabía cómo ordenarlas, así que empecé a dibujar en una pared de mayólica todo aquello que me detonaba estar en la cocina: todos los comportamientos que me habían dicho en mi vida sobre lo que debía y no debía hacer. La pared se llenó de decenas de reglas, en el ejercicio de leerlas y releerlas, muchas de ellas me generaron una sensación de angustia de opresión, es así que decido colocarme debajo de ellas, como una forma de resignación que ese sería mi final. Dibujo con el plumón rojo (color de reprobación escolar) la silueta que determina que estoy debajo de todo el texto.

Figura 25

Tumba de responsabilidades



Nota: Beatriz escribe en rojo “no ir a Mito” a lado de las frases que son reglas que debía cumplir, se recuesta y dibuja su silueta en color rojo (fotograma de muestra final del laboratorio del 26 de noviembre de 2021)

En un ejercicio para salir de esa sensación triste de recordar qué cosas me alejaron del lugar de origen familiar, decido colocar el audio de mi tía abuela Celestina⁹. El audio retrata cómo extraña el caldo verde y lo difícil que era volver al pueblo porque ahora el camino estaba malogrado. Su historia me parece una analogía de mi propia búsqueda del reencuentro con Mito. En escena propongo que su voz me despierta, me levanta, me lleva a un espacio en la cocina donde me reencuentro con una pollera roja, siento que es momento de escuchar a los relatos de las mujeres de mi familia y así invocar a mis ancestras.

3.4. El Caldo verde: cocinando con mis ancestras.

3.4.1. Acercamiento breve a la historia de Mito y su cocina.

Como mencioné anteriormente, mi madre me contaba cómo en Mito los niños y niñas ayudaban a cocinar, ya sea cortando los ingredientes o trayendo leña u hortalizas de la chacra. Para este ejercicio busqué si existía algún cuaderno de recetas que mi madre pudo haber dejado, no encontré más que cuadernos de recetas de dietas que desintoxicaran y fortalecieran el cuerpo humano, pero que no se vinculaban con Mito. Estas recetas me indicaban la importancia que le daba mi madre al alimento como medicina natural, como un proveedor de vitalidad y fuerza, además de recordar los discursos sobre la importancia de alimentarse.

A partir de esto, recordé el orgullo que mi madre sentía al hablar de las hortalizas o tubérculos que provenían de Mito: la particularidad de su sabor, el clima y el tiempo del pueblo, el trabajo comunal para sembrar y cosechar, entonces, entendí que todas esas experiencias generaron en mi madre una construcción de sentido sobre su vínculo con Mito. Como menciona Gisella Cánepa: “la comida es uno de los principales espacios de producción

⁹ Celestina era la hermana menor de mi abuela materna Isidora y la única que estaba con vida. La grabación la realicé durante la investigación.

de la cultura de los pueblos” (2011, p.18) y complementa sobre la práctica alimentaria con lo siguiente:

En el Perú, las prácticas alimentarias se enmarcan dentro de un sistema simbólico, expresivo y sensorial complejo y dinámico, convirtiéndose además en referentes de identidad regional y nacional. Es un universo que contiene una serie de expresiones y elementos derivados e identificables, como por ejemplo técnicas y utensilios de origen ancestral para la producción y conservación de alimentos, insumos nativos, modos de preparación específicos, mecanismos de distribución, contextos de consumo, usos sociales y especialistas. Es a través de la realización conjunta de todos estos elementos, y en el marco de procesos históricos y ambientales acaecidos en el territorio, que se establecen las características que le confieren particularidad a la cocina en el Perú. (2011, p. 18)

Entonces, para conocer un poco más sobre Mito, por sugerencia de mi padre, decidí entrevistar al señor miteño, Don Eduardo Hurtado Campos, ya que me podía brindar información sobre la historia, la cotidianidad y sus comidas. Él señaló que este pueblo es una comunidad campesina y un pueblo originario indígena. Conocía la historia de su fundación, así como las tradiciones festivas y domésticas desde el lavado de ropa, el trabajo en la chacra, y la cocina. Sobre esto me contó que existían platos tradicionales del pueblo como Laguapa, o el Kachupa, platos preparados en base de tubérculos y hortalizas sancochadas; sin embargo, desde la expansión de alimentos baratos como el arroz o los fideos, comenta que el pueblo perdió la tradición de preparar esos platos.

Gracias a su testimonio, me enteré de que él fue testigo del momento en que las personas empezaron a migrar hacia Lima, de cómo el quechua empezó a ser reprimido desde la llegada de ciertos terratenientes, y de cómo los profesores en las escuelas empezaron a obligar que las clases se den en español desde inicios de los años 50, la etapa donde nacieron

mis padres. La información que me compartía Don Eduardo fue una gran sorpresa, ya que tenía muy clara la historia de Mito y sus habitantes, e incluso memorias de mi abuela y bisabuela materna, lo que despertó en mí imágenes sobre ellas.

La primera idea que tuve durante la entrevista con Don Eduardo, fue querer preparar los platos que mencionó. Pensé que la preparación de esos platos del pasado, y el traerlos hoy, sería un elemento interesante de explorar, sin embargo, al preguntarle por la preparación, ni su esposa ni él recordaban la receta. Cuando pregunté a mis tías miteñas, no reconocían los platos mencionados por Don Eduardo o no coincidían en los ingredientes. Entonces, consideré como primer acercamiento de la investigación, preparar un plato que me vincule genuinamente a Mito. Aquí es donde decido preparar el caldo verde, aquella sopa que mi madre preparaba como desayuno los fines de semana, cada vez que mi padre estaba en casa. Ella solía decirme “así se desayuna en Mito”.

3.4.2. El Caldo Verde: exploraciones

La preparación del caldo consta de sancochar papa Yungay y amarilla cortadas de manera delgada en agua con sal, si desea se puede agregar choclo, olluco, calabaza o habas. Al hervir colocar queso o huevos al gusto. Y, por otro lado, se prepara una pasta verde, que contiene perejil, culantro, hierba buena, ruda hembra, paico y muña. Esto podía ser licuado o ser molido con un mortero. Tenía el recuerdo de que mi madre hablaba del batán, como el reemplazo de la licuadora en la sierra. Y como objeto similar eran sus morteros de piedra en Huáscar y Triángulo. Decidí utilizar el que tenía en la cocina de Huáscar y moler las hierbas junto al ají mirasol, este último ingrediente fue recomendado por mi tía Cerila.

3.4.2.1. Sesión de acercamiento a la preparación del caldo verde. El ejercicio consistía en preparar el caldo verde, desde pelar las papas, buscaba encontrar un ritmo, un tipo de corte, detonadores para relatar las anécdotas de mis tías. En una primera etapa, trabajé el cuerpo y el relato de manera disociada en exploraciones frente a la cámara. Este primer

acercamiento me permitió observar cómo mi cuerpo entraba en una acción de reencontrarse con la actividad de pelar papas y las historias familiares. Estas acciones se desarrollaban frente a la cámara en solitario con Sofía, se buscó observar la forma en cómo se manifestaba aquello que quería contar y en qué espacio de la cocina podía desarrollarse.

Posteriormente, la primera vez que decidí preparar el caldo verde, lo realicé frente a mis interlocutores, y tuve como guía la exploración personal de relatos de mis tías. Se empezaron a desarrollar los siguientes momentos:

Primera preparación

La primera vez que cociné frente a mis interlocutores fue la primera vez que preparaba el plato completamente. En esta pasada, busqué explorar a través del sonido, pedí que en algún momento de la preparación se pusieran los audios de las entrevistas con mi tía Celestina y con mis otras tres tías. De esa manera, buscaba que sus relatos despertaran acciones en mi cuerpo, una acción hablada o un ritmo corporal; los comportamientos que empezaron a salir fueron replicar la repetición de palabras o frases en los que momentos que me naciera hacerlo. En esta preparación propuse incluir el ají mirasol con las verduras; al ser un ají seco entero, me tomó mucho tiempo para moler, los pensamientos empezaron a darse en forma de loop *fuerza, agotamiento, cansancio, no puedo parar, si me están mirando se están aburriendo, tiempo, no me puedo rendir, su voz*. Los audios que me permitían conectar de manera más inmediata eran los de tía abuela Celestina y de mi tía Cirila.

Las frases que me estimularon del audio de Celestina eran las que expresaban esa añoranza que tenía de Mito al recordar su huerta, y que antes esa era su fuente de alimento, salud y economía, sin embargo, en la actualidad, se refería a ella como *mi huerta está lleno de pasto, el camino hacia Mito está deshecho*. Su relato resonó conmigo por esa frustración de no poder volver a Mito, y cómo esta investigación escénica se convertía en mi vía para volver.

Empecé a segmentar las actividades: cortar las papas se convirtió en el momento de recrear los relatos de mis tías; y moler hierbas y el ají mirasol, en generar mi propia manifestación de manera oral. Esta última actividad fue la que me tomó más tiempo y mis pensamientos me hicieron juzgar si los interlocutores estaban aburridos de verme hacer algo tan repetitivo y cotidiano. Una forma de sobreponerme a ese pensamiento, era repetir las frases que resonaron en mí del audio de mi abuela, la frustración se activó al recordar el motivo por el que no volvía a nuestro lugar de origen familiar. Decidí dirigirme a los interlocutores y decirles *esto me va a tomar tiempo si quieres irte, vete, este es mi tiempo*, sin embargo, sentí que esas palabras no solo eran mías, era como si por primera vez, corporal y mentalmente, pudiera tener certeza de algo y sentí una energía coherente. *Ahora es mi turno de hablar, he estado callada durante mucho tiempo, este tiempo es mi tiempo, es para que me observes, para que me escuches. No solo me estás escuchando, nos estás escuchando*, me refería a Celestina y a mí, sin embargo, empecé a tener conciencia de las mujeres de mi familia que hablaban de esa añoranza por volver: mis ancestras.

Por otro lado, me di cuenta de que, para mi familia, el caldo verde es un plato que consideran sano y que ayuda a desintoxicar al sistema digestivo y eso es, debido a la pasta verde. Como metáfora, el ejercicio se convertía en la preparación del alimento que permitía “limpiar” los pensamientos, lo que me llevó a recordar el relato de mi madre en la lavandería, y cómo la energía y fuerza revelaban los pensamientos de quienes ejecutaban el quehacer doméstico. Es decir, el ejercicio de recrear una actividad doméstica que implicase una exigencia física, permitía generar, en cuerpo y palabra, su propio manifiesto, apoyado además en que el relato no es solo el propio, sino que es el encuentro de varios, donde convergen la vida familiar y la propia.

3.4.2.2. El relato familiar: las cuatro mujeres de Mito

Durante las entrevistas a mis tías identifiqué en qué puntos nuestras historias coincidían: las tareas de la infancia en el espacio doméstico, la estructura de autoridad familiar, la búsqueda de mejorar la calidad de vida, y, por supuesto, Mito. Decidí que sus relatos representarían de qué manera sus historias resonaban conmigo; para ello, propuse crear una voz y un ritmo corporal que me conectara con la energía que me brindaron ellas en nuestras conversaciones. Mi objetivo no fue imitarlas, sino *transmitir su sentir* a través de mi cuerpo y mi voz.

Como mencioné, mi propuesta para abordar los relatos de mis tías fue en la acción de pelar las papas (blanca y Yungay), en ese sentido, planteo que la performatividad doméstica se transmite en dos niveles de memoria: mostrar cómo mi cuerpo encuentra una facilidad al realizar la acción, como, por ejemplo, cómo cojo la papa, cómo la pelo, cómo limpio los hoyuelos, cómo las limpio. El patrón de comportamiento se transmite en la misma acción, es decir, mi cuerpo representó lo que Fontanille llamó cuerpo-envoltura, el cual “genera una organización sintáctica de las huellas, una organización sensorial sintagmática. En este nivel se puede observar no solo la huella, sino también su trazado entendido como experiencia en el tiempo” (Contreras, 2012, p.26). Es decir, se observa que los movimientos de mi cuerpo transmiten un orden y un significado y que a su vez presentan la experiencia de la acción hasta ese momento. El segundo nivel surge al representar el relato familiar, ya que recreo extractos de los relatos que más resonaron en mí durante las entrevistas. A través de mi cuerpo y voz entendí que se presentaba la “memoria muscular” familiar. Fontanille citado en Contreras menciona

el tipo de memoria que se activa en la acción y que contiene la capacidad de integración y ligazón necesaria para aprehender secuencias de movimiento. Esta memoria es fundamental puesto que es la encargada de analizar las atmósferas y los estados emocionales que emanan de la carne del mundo, mediante un “ajuste

hipoicónico” logra adoptar la estructura sensible de otra carne. Esta es la dimensión principal de lo que he denominado “contagio intercorporal”, es decir una reacción hipoicónica de sintonización sensorial, afectiva y tímica. (2012, p.26)

Por lo tanto, en la acción de cocinar el caldo verde, transmito dos memorias corporales, la “envoltura” de mi propio cuerpo presentando a sí mismo en imagen y movimiento, es decir, a mí misma en mi propia experiencia, y la memoria que me conecta con lo aprendido, el vínculo sensorial y afectivo de saber cocinar gracias a mi madre y, enlazar esa memoria física, a los relatos de mis tías maternas. La memoria corporal reconoce que hay algo que nos une, evoco esa coincidencia a través de la idea de que el mismo origen nos une para representar sus relatos como elementos que inciden en mi propia historia. No obstante, en la sensación de percibir distancia en nuestra construcción de sentido identitaria, me percibo ajena a la imagen de mis familiares miteñas. Es por ese motivo que decidí ocultar mi rostro mientras transmitía los relatos de mis tías, y solo expresé a través de la voz, las coincidencias que hallé en nuestras historias. En ese momento, consideré que mi rostro al igual que mi nombre, tenía una identidad única y quise mostrarla solo en mi propio manifiesto, como un momento de mi verdad. A continuación, coloco el relato de mi tía Tila:

Figura 26

Relato de mi tía Tila

Puedes decirme Tila, ¿por qué me fui de Mito, sobrina? Yo no tenía papá entonces mi mamá se iba a traer dinero. Y yo prácticamente era ama de casa como si fuera una mamá. No era bonito vivir en mi casa, no era feliz, vivía con miedo. ¡Un día mi tío ángel me dice vamos a Lima, sobrina! Y yo me emocioné me alisté mi ropa y todo. Mi tío luego me dijo que me lo había dicho en broma. Y como me vio ya para viajar me trajo nomás y tenía que volver a la semana. No volví sobrina, llegué a Lima y me terminé quedando y para mejor, sobrina, para mejor.

El relato de mi tía Tila compartía conmigo su percepción como “ama de casa” dentro de su hogar y la oportunidad que tomó ni bien pudo irse de ella. Dentro de la estructura familiar, al no tener padre, me recuerda a los relatos de demás familiares, lo cual me hace

pensar que esa ausencia genera ciertos comportamientos como la búsqueda de salir del hogar para encontrar una mejor calidad de vida. En mi familia de segundo y tercer grado originaria de Mito, se dio desde que eran adolescentes o niños, es donde se empieza a desarrollar el discurso de que hay un lugar que es mejor que el propio territorio e incluso el hogar.

La migración se genera porque uno busca la oportunidad de tener una mejor calidad de vida, porque el espacio de origen no ofrece las características necesarias para la existencia o subsistencia de quién vive ahí. En esta oportunidad, el relato de mi tía resuena en el deseo que sentí como Betty, quien quiere irse del espacio que le corresponde “por ser mujercita”. Propongo relatar este pequeño pedazo de nuestra conversación pues coincidimos en que esa “salvación” se da al irnos de nuestro territorio de origen. Como Beatriz me alienta conocer que no estoy sola, sino que sanguíneamente nos conecta el querer irnos del espacio que no nos gustaba y que nos generó miedo.

3.4.2.2.1. Tía Cirila: el trabajo privado versus el trabajo público

Figura 27

Monólogo de la tía Cirila

Interpreta a la tía Cirila: Cirila, no Cerila. Mito es un pueblito que está en el valle más hermoso y esa hermosura quizás siempre nos recuerde donde estemos. Ay, niña, yo trabajo desde los 5 años, aprendí a cocinar, lavar, limpiar, hasta tejer. Ah ¿te gusta la sopa verde también? A mi Pina también. Ese era nuestro desayuno, casi todas las mañanas mi mamá mientras prendía la vicharra y hervía el agua yo me iba a recoger las hierbas de nuestra huerta. De ahí llevando nuestra cancha, papa o chicharrón nos íbamos a trabajar en la faena con mi mamá o me iba a Goyarisquisga a vender las hortalizas, de chiquita aprendí a ganar mi sencillo. Mi papá me prestaba el burro y me decía que dijera que yo era hija de Hurtado ya la gente sabía hija de quién era y la gente me compraba, chica. Desde ahí me gustaba trabajar para ganar mi plata.

Mientras mi madre estuvo viva, con quien tuvo más contacto fue con mi tía Cirila. Desde que yo era pequeña, percibí su gran energía y carisma, características que apreciaba mucho de ella, así como, esa actitud de orden y claridad. Para ella, Mito, es el pueblo de sus padres, de su origen, y hay que quererlo y respetarlo. Su relato, me daba información sobre Mito, través de su sentir sobre el pueblo, *Mito es un pueblito que está en el valle más*

hermoso y esa hermosura quizás siempre nos recuerde donde estemos, al repetir estas frases, me reencontraba con ese espacio que extrañan mis antecesoras, ese lugar personal y familiar. El espacio nos va manifestando sensaciones contradictorias, tanto porque es un territorio que representa belleza por la riqueza de su tierra, a través de su flora y fauna, como porque contiene dinámicas familiares de las que huyeron como es el caso de mi tía Tila.

Por otro lado, los quehaceres domésticos no solo contribuyen al mantenimiento familiar en el espacio privado sino, también, en espacios públicos, como el trabajo en las chacras. Al mencionar *de ahí llevando nuestra cancha, papa o chicharrón nos íbamos a trabajar en la faena con mi mamá o me iba a Goyarisquisga a vender las hortalizas, de chiquita aprendí a ganar mi sencillo*, se evidencia cómo las dinámicas domésticas de Lima difieren a las de Mito. Esa descripción me permite reconocer cómo se desarrolla el trabajo de mi tía y da luces al valor de la fuerza física, considero que el lugar donde se expresa esto es en las faenas comunales. Repasar esta historia me permite reconocer cómo las dinámicas que compartían mi madre y mi tía dan origen a las performatividades domésticas propias, por ejemplo, de dónde surge el valor de la fuerza corporal en mi exploración en la lavandería.

Además, en este extracto nos habla sobre la influencia de la figura paterna, al ser el apellido una expresión de reconocimiento: *Mi papá me prestaba el burro y me decía que dijera que yo era hija de Hurtado ya la gente sabía al menos hija de quién era y la gente me compraba, chica. Desde ahí me gustaba trabajar para ganar mi plata*. Mi abuelo, al tener una panadería en Goyarisquisga, era conocido por ser comerciante. Esto expresa cómo la figura paterna, es quien provee económicamente con tan solo pronunciar su apellido en el espacio público y no teniendo ninguna injerencia en el trabajo que realizaba mi tía.

Menciono esto pues encuentro un patrón de autoridad paterna que se repite en mi propia experiencia. No obstante, existen dos diferencias en el trabajo infantil, desde el relato de mi tía y el mío en el trabajo doméstico, y es que al existir una remuneración puedo percibir un

sentir de satisfacción personal, “*desde ahí me gustaba trabajar para ganar mi plata*”, entonces, identifico que la retribución económica al trabajo es importante para quien lo realiza y, además, se sostiene por el reconocimiento del apellido paterno en el espacio público. Por su parte, el quehacer doméstico, al pertenecer al espacio privado y familiar, difiere del reconocimiento paterno y la contribución económica, generando así, la insatisfacción al realizar el trabajo doméstico en mi propia historia.

Me gustaría aclarar que no romantizo el trabajo infantil remunerado, sino la percepción de mujeres que han trabajado en el espacio público y privado y cómo se manifiesta los sentires de las mujeres de mi familia en la experiencia de trabajar y la retribución por ello. Considero que este relato me permite hallar un matiz diferente sobre la labor doméstica. El tono y la narración de mi tía, me recuerda que, tal vez, no se trate de una cuestión que nos corresponda por ser mujeres, sino porque necesitamos seguir avanzando para mantener la propia familia con la ayuda de quien pueda hacerlo, ya sea tu padre o madre.

3.4.2.2.2. Tía Josefina

Figura 28

Monólogo de la tía Josefina

Interpreta a tía Jushi: Josefina, pero me dicen Jushi... ¿quieres aprender a hacer caldo verde? Necesitas papa blanca, papa amarilla, olluco, hierba buena, muña, paico, culantro, ruda hembra, perejil y si quieres que te salga más rico le echas un pedazo de ají mirasol, ay de oler la hierba nomás me lleva a Mito, aunque en sabor no se compara en nadita con la hierba de aquí. Al final le echas quesito y con cancha ya está.

A mí nunca me ha gustado que me falten el respeto, una vez mi hermano me llamó la atención, porque estaba conversando con un chico, yo estaba regresando montando mi caballo, me bajo, ¡y me manoteó! y dije ah no! Lo agarré lo empujé, y justo su poto se cayó en un balde con agua, y le dije bien claro, ¿qué cosa? tú a mí no me faltas el respeto, tú eres mi hermano, a mí regálame tu consejo no tu maltrato.

Mi tía Jushi era prima de mi mamá, si bien ella había nacido en Mito, a los dos años se fue a vivir a *Goyarisquisga*, debido a que su padre empezó a trabajar en la mina. No obstante, ella constantemente tenía contacto con el pueblo, pues su madre, mi tía abuela

Celestina, viajaba constantemente a Mito. Decidí narrar a través de ella la preparación del caldo, como forma de compartir la receta y las sensibilidades que generaba hablar del plato, por ejemplo, cómo su sentido gustativo recuerda la diferencia entre los ingredientes que provienen de las huertas de Mito, a los que llegan a la ciudad de Lima. De nuevo, se transmite una añoranza por aquello que provee el territorio.

Por otro lado, mi tía Josefina compartió conmigo una experiencia con su hermano, esta coincidía con la sensación que tuve con los míos, sobre todo con la frase “*a mí regálame tu consejo no tu maltrato*”. Al escucharla me permitió reconocer que mis pensamientos dentro del espacio doméstico, no estaban solos. Mis tías me acompañaban en los sentires y ahora llegaba el momento de llamar a nuestras antecesoras. Invocar la idea de ellas, para que juntas me acompañen a aquello que quería decir con el manifiesto.

3.4.2.2.3. Ana María, la primera ancestra: invitación al manifiesto

Ya están sancochándose las papas, ha llegado el momento de empezar a moler la pasta verde junto al ají mirasol, me doy cuenta de que el tiempo que requiere esta acción es de larga duración. Mis brazos presionan la piedra contra los ingredientes, el uso de la fuerza se desarrolla solo en mis brazos. La acción es agotadora; sin embargo, esta sensación no es nueva, decido evocar las palabras que salieron en la exploración de la lavandería al recordar a mi madre.

Figura 29

Monólogo de exploración “YO SOY MACHO VALIENTE”

Ay Betty, ¿ya te estás cansando? Tan rápido, cuando te pasa eso piensa YO SOY MACHO VALIENTE, si te cansas con un brazo, usas el otro, si te cansas con los dos usas los pies y si te cansas los pies, usa el cuerpo (sigue moliendo) ... Si no lo quieres hacer puedes usar la licuadora, pero va a saber distinto. Beatriz dice ¿Cuál sabe más a Mito? Mi mamá responde -Que lo muelas, pero te va a costar más-

Olla, oye, ollo. Olla, oye, oyo, oigo. ¡¿Oy, Ya?! ¡Hoy, ya! ¡HOY YA!

La frase, *cuando te pasa eso piensa YO SOY MACHO VALIENTE, si te cansas con un brazo, usas el otro, si te cansas con los dos usas los pies y si te cansas los pies, usa el cuerpo*, era un incentivo que mi madre solía decir para no rendirse al realizar cualquier actividad doméstica, bajo la lógica que nada me podía ganar, propongo decir *soy macho valiente*, como una forma de aceptar la masculinidad como fuente de fortaleza, y continuar las actividades domésticas hasta completarlas, no porque me corresponda hacerlo *como mujer*, sino como persona que está realizando su trabajo doméstico: *no te enseñe a cocinar porque seas mujer, te enseñe a cocinar para que puedas vivir, acuérdate de eso*.

La acción de moler las hierbas y el ají amarillo tiene como objetivo que la pasta esté cremosa; el trabajo es agotador, y mi mente piensa en cómo evitar que me tome tanto tiempo. Tengo como alternativa lo que me ofrece la modernidad: una licuadora; sin embargo, al reconocer que esta investigación ha requerido su propio camino y encuentro, fue vital para mí respetar el tiempo que realmente me toma moler, porque esa acción física me vincula más a las dinámicas narradas por mi madre y mis tías. Durante el ejercicio, repetía las palabras que surgían en mi mente; al repetir la palabra “olla”, encontré la oportunidad de convertirla en la frase “¡hoy ya!”, para recalcar mi presente, para traer mis propios pensamientos, para hallar mi propio manifiesto.

3.4.2.2.4. El manifiesto: invocar a las ancestras - manifestación del ser

El manifiesto final es el resultado de las exploraciones al preparar el caldo verde frente a los interlocutores, el cual fue modificándose para encontrar una coherencia personal, pues durante las sesiones del laboratorio, aún estaba indagando en cómo las exploraciones construían mi sentido de vínculo familiar.

El propósito del manifiesto no fue generar un texto para aprender y replicar, sino la búsqueda de cómo mi cuerpo reconocía una respuesta real sobre sí mismo. La fuerza física que se requiere para moler, así como la invocación a mis ancestras maternas y paternas, me

ayudaron a conectar con las memorias de familiares y conocidos que me permitieron conectar con mi historia familiar, y así sacar una manifestación de la resignificación del proceso.

El evocar los relatos de mis tías me permite generar y cargar sensaciones donde convergen en mí las experiencias de mis tías. Mi cuerpo reconoce que no solo hay coincidencias en nuestras historias, sino que también compartimos a las ancestras, es por eso que las invoco, las llamo, nombro a mi abuela y a mi madre. Mi cuerpo es consciente de que no solo contiene un solo cuerpo, en el que despierto las memorias de luchas de vida, y al hacerlo, entiendo la mía; soy la continuidad de estas luchas y de sus resistencias, no solo lo sé por escuchar, sino que la acción de moler favorece a que mi cuerpo lo sepa y lo active: *soy un nuevo ser.*

Figura 30

Monólogo final

Carolina, Isidora, Celestina, Ana María, Bárbara y Victoria. Carolina, Isidora, Celestina, Ana María, Bárbara y Victoria. Carolina, Isidora, Celestina, Ana María, Bárbara y Victoria. Este es nuestro tiempo encuentra el tuyo, este es nuestro tiempo encuentra el tuyo, este es mi tiempo, mi tiempo, mi tiempo. ¿Tienes tiempo? Me voy a tomar mi tiempo. Hoy ya me voy a tomar MI TIEMPO ¿Quién eres?, ¿De dónde eres? ¿desde hace cuánto eres? ¿para qué eres?

Hoy ya quiero manifestarles que sí soy una mujer limeña, pero que vive gracias a una cerreña y miteña, Ana María Hurtado Chombo, ella fue lo fue por ser hija de Isidora Chombo Coronel, mujer cerreña, madre y hermana quien trabajó por su familia, Carolina coronel Arenas, mujer miteña. La única abuela que conocí, Victoria Arce Carhuaraqui mujer hermosamente terca quien luchó hasta el último día para que no le quiten sus polleras, ni su manta, ni su esencia. Todas mujeres de Mito, Mito, Mito, pero que hoy son más reales que nunca porque por ellas fui ayer, hoy y mañana.

Hoy no quiero hablar por ellas, hoy solo quiero que me entiendas un poco por ellas. Soy el inicio, el final y la continuidad. Hoy tengo que pelar, escoger, sacudir, moler, remover, presionar, cortar, rascar, para seguir entendiendo quién soy. Este es el primer paso. No te canses, Beatriz. Un día a la vez. Si tienes que irte, vete, no quieres depender de nadie, vete, pero aliméntate. Si quieres luchar te tienes que alimentar, si quieres seguir te tienes que alimentar, si te quieres ir te tienes que alimentar. Yo no quiero olvidar. Me tengo que alimentar. Yo no quiero olvidar. Me tengo que alimentar.

Suena música de Chariccamay la cámara va yendo hacia las fotos de la olla, están las fotos de las mujeres de Mito en carnavales, en algún momento la cámara vuelve a Beatriz brinda el caldo verde y se cierra la cámara.

Al sentirme *un nuevo ser* pude percibir cómo mi cuerpo contiene energías femeninas y masculinas, las cuales son la herencia de un registro biológico de otros cuerpos: mis ancestras. El manifiesto es la presentación de este ser que quiere ser vista(o) y escuchada(o), no tiene género, se siente completa, autosuficiente, y fuerte. Mientras declaraba el manifiesto, mi cuerpo entró en una especie de trance donde me reconozco y al mismo tiempo me descubro: mi cuerpo es la materia donde puedo sentir a quienes me precedieron y mis movimientos, mi lenguaje, mi fuerza, mi vestimenta son la comunión de nuestros discursos, es decir, de nuestras performatividades domésticas, porque finalmente es en el trabajo y espacio doméstico donde nos hemos encontrado. Sin embargo, también sé que este espacio ha sido impuesto más desde una construcción social, y no por decisión.

En otro nivel, cocinar el caldo verde como una acción de larga duración me permitió ser consciente de que mi cuerpo estaba preparando un plato que me permitía alimentarme y limpiarme, redescubro que sus conocimientos, sus patrones de comportamiento en la cocina me permiten seguir con vida, y no solo la mía, sino la memoria de ellas, ahora incorporándome en esa continuidad. El momento de congregación, de sentirnos reunidas, quise recrearlo con la sensación que tuve en mi experiencia con la fiesta de carnavales en Mito. Es por ello, que decido integrar la despedida de mi manifiesto con la música *Charicamay*.

Conclusiones

A continuación, presento las conclusiones que se generaron durante esta investigación creativa de performatividades domésticas como recurso de construcción de sentido del vínculo familiar originario. Los principales hallazgos son los siguientes:

En primer lugar, sobre la definición de la performatividad doméstica, durante la investigación se exploró dos maneras de indagarla: la primera, fue la recreación de actividades domésticas para hallar qué movimientos y discursos surgían en mi cuerpo y en mi habla; y, la segunda, la presentación de la acción de cocinar en tiempo real. La primera exploración está atravesada en todo mi laboratorio hasta antes de empezar a cocinar. Si bien el cuerpo durante estas exploraciones manifestó sus patrones de comportamiento y los discursos, este proceso recogió las teatralidades para componer una dramaturgia en búsqueda de una construcción de sentido sobre mi pasado para entender mi presente. Así mismo, este proceso fue un ejercicio de reconocimiento, de volver a pasar por las memorias para entender de qué manera se configuró mi presencia en el espacio doméstico; sin embargo, en la experiencia de cocinar el caldo verde, en la búsqueda de respetar una *memoria vinculada a Mito*, la repetición de moler durante un largo tiempo *impulsa que Beatriz se entienda a sí misma* a través de un sentido personal y colectivo, el cual genera que el ejercicio sea un *rito* de la acción de cocinar para despertar la memoria corporal para entenderse parte de la descendencia familiar. En sentido teórico, podríamos decir que el desarrollo de la acción doméstica en un tiempo determinado en el presente, genera una conciencia del movimiento en alusión a ese presente y al pasado a través del mismo cuerpo, lo que conllevará a un proceso de transformación. Entonces, podemos decir que hay una diferencia en las exploraciones de la performatividad doméstica, como espacio de recojo de información y sensibilidades, y que nos invita a otra etapa para hallar un espacio de una *transformación*. Por tanto, considero que la exploración de performatividades domésticas debe estar encaminada

hacia un *proceso de transformación para reconocer cómo la memoria corporal opera sobre el performer*.

La performatividad doméstica se convierte en un dispositivo escénico para construir nuestro sentido de identidad familiar, desde la recreación de actividades domésticas que nos *impactaron* en nuestra vida cotidiana. Volver a realizar el trabajo doméstico, nos brinda información y despierta sensibilidades que nos permiten reconocer de qué manera se originaron esas actividades que elegimos explorar. A su vez, lo teatral se convierte en un espejo para observar nuestros patrones de comportamiento y para la creación de la construcción de sentido. Las memorias personal y familiar trabajan alineadas con el presente, en un trabajo de construcción y deconstrucción, “*no puedo hablar del presente si no hablo del pasado*”. La performatividad remite a la memoria, a la transmisión de información puesta en nosotros, el pasado y el presente se halla en nuestras acciones, y no hay mentira en esas acciones, nuestros movimientos nos delatan saber, en ese sentido, el ejercicio de la performatividad nos permite jugar en la diversidad de abordar lo “real”, desde la recreación de actividades para detectar las teatralidades de nuestra vida cotidiana hasta la realización de una *performance* o *acción* que nos permite un cambio, una transformación, un nuevo sentido de percepción sobre nosotros mismos. La cotidianidad cobra un valor diferente en su realización escénica, permite volver a observar nuestra configuración de vida y hace que lo ordinario se convierta en un proceso extra-ordinario generado en la creatividad del performer.

En segundo lugar, las memorias de la niñez son fuente de información para indagar en la identidad. Ha sido revelador que, en la búsqueda de entender mi vínculo familiar originario, volví a pasar por las memorias domésticas en la interacción con mi familia de nuclear. Las memorias de la niñez permitieron volver a recrear las actividades domésticas y con ello despertar las sensibilidades que tuve al habitar el espacio doméstico. El primer hogar, así como los archivos (a través de fotos y videos), fueron detonadores que permitieron

hacer un ejercicio de deconstrucción de cómo mi cuerpo desarrolló una construcción de sentido al reconocer movimientos, discursos y relatos que experimenté en la niñez. La casa es nuestra primera fuente de información para socializar con nuestro entorno, el ejercicio de recordar nos permite detectar de qué manera hoy en día somos aquello que aprendimos o cómo decidimos diferenciamos. Por otro lado, explorar en memorias que nos causaron dolor, también puede ser fuente de información de aquella carencia que estamos investigando, desde tratar de responder ¿por qué no tengo un sentido de pertenencia familiar? ¿qué originó dicha carencia?

En tercer lugar, la intuición es fundamental en la exploración de performatividades domésticas, y esta se manifiesta en el camino que desea abordar una memoria doméstica. El performer conoce más que nadie su propia configuración de vida cotidiana, ya que esta se construye a partir de nuestras experiencias, y a su vez, se van transformando en memorias de su vida doméstica. Es por ello, que considero que en materia de abordar lo “real”, la intuición permite hacer y deshacer la búsqueda de las performatividades del performer. Por ejemplo, si bien mi primera propuesta en la creación de “una cocina de Mito” pudo ser un camino para explorar la memoria familiar doméstica, en mi caso, no generó ningún tipo de motivación o detonante para desarrollar mi propia narrativa. Mi percepción lo vio como algo superficial, por lo que no facilitó la apertura de sensibilidades genuinas y coherentes durante esa propuesta. En ese sentido, considero que nuestra intuición corporal nos va proponiendo situaciones que nos ayudan a detectar cómo los comportamientos aprendidos en casa generaron una construcción de sentido de nosotros mismos. La performatividad doméstica es una revisión de las conductas restauradas en el hogar, y estos son el resultado de acciones repetitivas que generan una construcción de sentido de nuestro *ser* dentro de ella, de que hacemos las cosas por *algo* que nos aporta y *construye*. El cuerpo es la “brújula” que nos va

dirigiendo en la búsqueda de comportamientos que nos han marcado y construido en el espacio doméstico.

Por su parte, he indagado en el saber del cuerpo cotidiano. Nuestro cuerpo, en la cotidianeidad, puede estar absorbido por la rutina de las actividades domésticas, y eso puede ser desgastante mentalmente, en ese caso, considero que, en la exploración de lo doméstico, el cuerpo debe permitirse *ser*, el ejercicio de relajación es sumamente favorable para este tipo de investigaciones, ya que la cantidad de información que se genera en un espacio lleno de memorias puede ser abrumadora. Debemos confiar en nuestro cuerpo pues contiene un saber cotidiano que debemos dejar fluir. Si bien recreé memorias que no estuvieron vinculadas con el trabajo doméstico, tales como el canto de “Mi Perú”, comer con mis familiares, jugar en la cocina, etc., estas permitieron llenar las ausencias de sentires sobre la configuración familiar nuclear en la niñez. La memoria es frágil y nuestras experiencias de la niñez pertenecen a un pasado que puede ocasionar bloqueos en nuestro presente. Cada exploración ha permitido volver a habitar sensaciones que permiten seguir entendiendo mi sentido familiar originario. Sin la exploración del canto no hubiese conseguido el vínculo entre la pollera de mi abuela Victoria y su relación con la restricción de cantar. Nuestro cuerpo revela sus propias memorias de manera inconsciente, si bien no sabía qué iba a conseguir al volver a pasar por esos recuerdos, encontré información para seguir tejiendo mi propia construcción de sentido y, así, mi propia dramaturgia. No he tenido ninguna exploración que no haya sido útil para despertar una idea o un sentido en otro ejercicio.

Asimismo, hice descubrimientos interesantes sobre el cuidado emocional del performer y apoyo en el ejercicio introspectivo. Cada persona tiene una relación particular con su espacio doméstico, y la cantidad de memorias que habitan nuestro espacio de origen pueden ser sobre estimulantes y abrumadoras. Los ejercicios necesitan de un cuidado emocional del performer, ya que regresar al pasado es una puerta a nuestra vulnerabilidad

sobre nuestro vínculo familiar y uno mismo, más todavía si su espacio de investigación es el mismo que habita. Recordemos que nuestra identidad está en constante construcción a medida que vamos experimentando y estamos descubriendo a medida que vamos recordando. Vivimos en un contexto donde las redes sociales masifican información sobre cómo comportamientos cotidianos que antes eran normales, hoy en día no lo son, es decir, la deconstrucción de comportamientos puede revelar información con la que hoy no sea cómodo recordar. Es importante la escucha a sí misma, el acompañamiento, y los ejercicios que le permitan ingresar y salir de ejercicios al pasar por procesos que ocasionan dolor. La performatividad doméstica nos lleva inevitablemente a recordar las dinámicas personales y familiares, y es importante reconocer con qué cosas se puede trabajar y qué otras es mejor dejar de lado, considero que debe existir un rol ético al desarrollar este tipo de investigación, donde el cuidado al performer es prioridad.

Por otro lado, los archivos domésticos se muestran como principales detonadores de relatos: los archivos y los objetos-archivos son unos de los principales detonadores de memorias personales de las performatividades domésticas. Los objetos-archivos contienen una carga significativa in situ lo que facilita y estimula la reconstrucción de nuestras historias y motiva a la creación escénica al interactuar con ellos. En la performatividad doméstica, el objeto-archivo toma, por momentos, el mismo o mayor protagonismo con relación al performer, debido a que hay una historia real en la que ambos se complementan, el objeto-archivo, a través de su uso, genera *una deformación* (como diría Fontanille) en el cuerpo del sujeto y eso ya es información en su sola presencia y acción. El objeto-archivo, que no deja de ser el objeto doméstico cotidiano, se convierte en un material que conecta muy fácilmente con el espectador. Los objetos cotidianos los compartimos todos, al ver las diversas formas de interacción con el sujeto, es inevitable no sentirse identificado. Por ejemplo, ha sido revelador escuchar cómo los 7 vasos que representaban a cada miembro de mi familia, despertaban

memorias sobre los vínculos familiares del espectador, las diversas lecturas de la escena estimulaban la evolución de composición de mi proceso creativo. Las fotos de mi casa nos permitían ver un pasado anterior a ella, la foto de Betty fue el vínculo para poder hablar sobre la construcción de sentido sobre mi familia nuclear, los archivos a través de los videos de comerciales y música fueron los estimulantes para conectar corporalmente con ese pasado, los vasos son los objetos-archivos para hablar sobre la relación con mi familia y los objetos-archivos para preparar el caldo verde. Las presencias del objeto-archivo y el cuerpo en acción son la manifestación concreta del pasado y el presente en un mismo lugar escénico.

Si queremos hablar de identidad debemos hablar de memoria, ambas están amarradas y en permanente construcción. La performatividad se manifiesta en la misma acción que transmite un conocimiento aprendido a través del cuerpo, eso quiere decir que al recrear las actividades domésticas estamos generando que *nuestros recuerdos* se conviertan en acción, por lo tanto, estamos *presentando* una memoria performativa a través de nuestro cuerpo. La memoria performativa me invita a recrear y presentar el quehacer doméstico a nivel sensible, el cual me permite observar la teatralidad que contiene al realizar la acción. El resultado genera un recurso de sentido de mi identidad, así como un mecanismo de composición de sentido a nivel escénico y audiovisual que a su vez genera una herramienta para reflexionar sobre nuestra identidad desde un lado sensible y creativo. Podríamos decir que la memoria performativa es otro de los principales elementos trascendentales en la exploración de performatividades domésticas y que este se manifiesta a través del cuerpo del performer al realizar la acción doméstica, con la ayuda del objeto-archivo, los archivos y el espacio doméstico.

El contexto en el que se desarrolló esta tesis me permitió explorar lo íntimo y creativo a través de la imagen. El confinamiento trajo la virtualidad y la necesidad de mostrar nuestro trabajo a través de la plataforma zoom, lo cual generó un doble razonamiento creativo de no

solo enfocarme en generar material sensible para una propuesta escénica, sino que ahora se agregaba el componente audiovisual. Durante la investigación se manifestó cómo la distancia entre el espectador y yo solo era separada por un lente, el cual me permitió generar estrategias de proximidad al mostrar las particularidades de ciertas acciones, por ejemplo, la cámara al estar dentro de mi cocina me permite dar detalles, en primer plano, de los movimientos de mi mano al cortar la papa. Otro ejemplo es el sonido directo al susurrarle a la cámara como si estuviera compartiendo un secreto con el espectador y, finalmente, el salto de los tiempos a través de la foto de Betty cuando cubre el lente. Así, lo audiovisual se convierte en una opción creativa para remitir a lo íntimo, la proximidad con el espectador y el detalle de las acciones cotidianas lo cual permite ser una “lupa” para observar las performatividades domésticas. Y nos deja un camino para seguir indagando en el lenguaje audiovisual, así como la inclusión de lo tecnológico en una realización escénica en vivo.

Finalmente, esta investigación ha sido un punto de partida para analizar cómo desde el teatro y nuestras cotidianidades, se genera una oportunidad para hablar de la identidad y nuestras necesidades. En ese sentido, terminar esta investigación, teniendo claro mi sentido de pertenencia familiar, además de dejarme con una satisfacción sumamente grata, me brinda nuevas directrices para ahondar la investigación, en este caso, en el mismo lugar de origen de mis padres, así como en procesos creativos vinculados a la cotidianidad doméstica, la memoria y la identidad. Considero que esta investigación es un camino para explorar nuestra configuración de vida a través de lo doméstico gracias a las herramientas que nos ofrece el teatro. La identidad está en constante cambio, y dependiendo de nuestras experiencias, llegamos a ser conscientes de ella y cómo impacta en nuestra vida. Es por ello que considero que la exploración de las performatividades domésticas es una puerta que nos invita a despertar la conciencia construcción de sentido de quienes somos, nuestras particularidades y nuestra verdad con la vida.

Referencias bibliográficas

- Alva, J. (2003). El testimonio oral en los andes centrales. Travesía y rumor. En *Tradición oral, culturas peruanas-una invitación al debate-*
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Literatura/trad_oral/alva_mj.pdf
- Alcázar, J. (2001). Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte. *Latin American Studies Association LASA XXII International Congress, Washington, DC.*
<http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf>
- Bifet, L. (2022). *Los espacios que habito. Búsqueda de una definición del concepto de domesticidad a través de un registro de mi actividad.* [Trabajo final de grado, Escuela Técnica de Arquitectura del Vallès, Universidad Politècnica de Catalunya].
https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/361824/Los%20espacios%20que%20yo%20habito_BifetGraciaLaura.pdf?sequence=1
- Brooker, L., & Woodhead, M. (2008). *Developing positive identities: Diversity and young children* (No. 3). Open University.
- Cánepa, G., Hernández, M., Biffi, V., & Zuleta, M. (2011). *Cocina e identidad. La culinaria peruana como patrimonio cultural inmaterial.* Ministerio de Cultura.
<https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/1383-cocina-e-identidad-la-culinaria-peruana-como-patrimonio-cultural-inmaterial>
- Castillo, L. (2018). *Arte para la vida: referentes de la identidad cultural a través del teatro popular como espacio de comunicación.* [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Marcos] <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10337>
- Cebrelli, A. (2012). Cuando la intimidad es colectiva. Narrativas del yo e identidades emergentes. En *Luchas y Transformaciones sociales en Salta.*

https://www.academia.edu/38629407/CUANDO_LA_INTIMIDAD_ES_COLECTIV
A_Narrativas_del_yo_e_identidades_emergentes

Cortés, L. L., Polanco, M. V., Retamal, M., E. Guerra, K., & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.

https://www.researchgate.net/publication/325921149_LO_PERFORMATIVO_EN_LA_PERFORMANCE_ART

Contreras, M. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de artes*, 12, 13-29.

<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7586>

D'aubeterre, L. (2020). ¿Una antropología de la cotidianidad y del sentido común escolar en tiempos digitales? En *Antropología para la educación: Itinerarios epistemológicos y derivas interdisciplinarias*.

https://www.researchgate.net/publication/346828482_Capitulo_6_Una_antropologia_de_la_cotidianidad_y_del_sentido_comun_escolar_en_tiempos_digitales

De la Torre, D. (2016) *Proceso Histórico de Pasco*. Autoedición.

Fischer-Lichte, E., & Roselt, J. (2008). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. *Apuntes de Teatro*, (130), 115-125.

<https://xdoc.mx/documents/la-atraccion-del-instante-5e275c06104f9>

Flores, M.V. (2016). La globalización como fenómeno político, económico y social. *Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas*, 12(34), 26-41.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70946593002>

Farzn, A. (2020). *Objetos de una vida. Una investigación sobre la memoria de los objetos*.

Universidad Bau-centre University of Design de Barcelona

https://www.socbau.net/memories/grau/OBJETOS_DE_UNA_VIDA_FARZON_AIN_A_FINAL_compressed_1.pdf

García-Allen, J. (2015, 30 de mayo). *Pirámide de Maslow: la jerarquía de las necesidades humanas*. Recuperado de <https://psicologiaymente.com/psicologia/piramide-de-maslow> [Consulta: 20 de octubre de 2022]

Goffman, E., Perrén, H. B. T., & Setaro, F. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (No. 302 G6). Amorrortu.

Huerta, A. (2018). El sentido de pertenencia y la identidad como determinante de la conducta, una perspectiva desde el pensamiento complejo. *IE Revista de investigación educativa de la REDIECH*, 9(16), 83-97. <https://www.scielo.org.mx/pdf/ierediech/v9n16/2448-8550-ierediech-9-16-83.pdf>

Insunza, I. (2017). *¿Qué decimos cuando decimos teatro documental?* Recuperado de <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/> [Consulta: 22 de julio de 2020]

Jelin, E (1984). *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*. Cedes Editorial. <http://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3500>

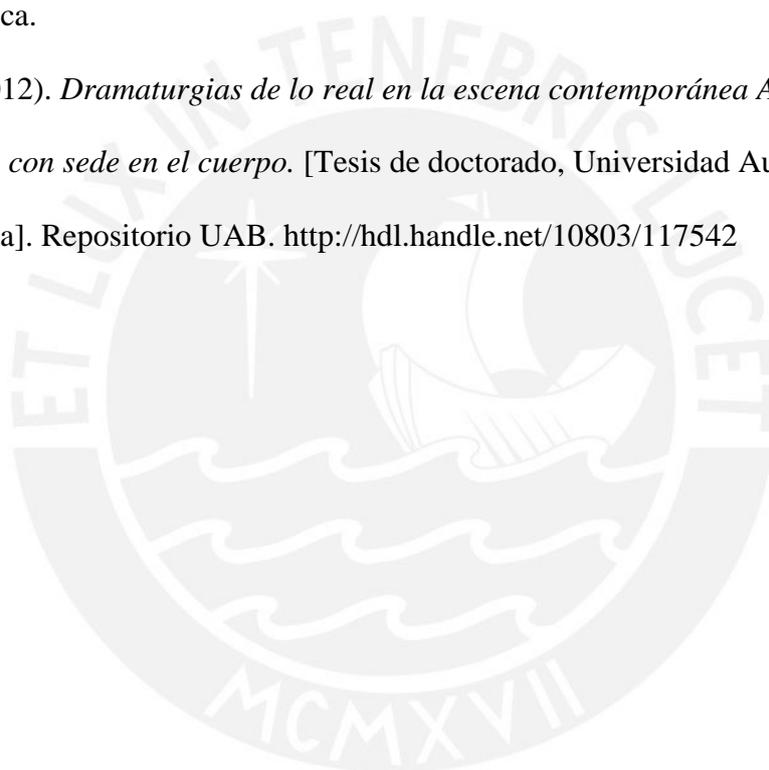
Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la Memoria*. Siglo XXI de España editores, S.A. en coedición con Social Science Research Council.

Mannarelli, M (2018). *La domesticación de las mujeres: Patriarcado y género en la historia peruana*. Editorial La Siniestra Ensayos.

Orchard, C. (2018). *Performance para la resignificación de una experiencia autobiográfica cardinal: una expedición hacia el interior de uno mismo* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13726>

- Pavis, P. (2014). *Diccionario de la Performance y del teatro contemporáneo*. Editorial Paso de Gato.
- Peplo, F. F. (2014). El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler. *Colección de documentos de trabajo. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados*.
<https://core.ac.uk/download/pdf/79472732.pdf>
- Prieto, A., & Toriz, M. (2015). Performance: entre el teatro y la antropología. *Diario de Campo*, (6-7), 22-31.
https://www.academia.edu/18018932/Performance_entre_el_teatro_y_la_antropologia
- Quispe, L. (2014). La tecnocumbia: ¿Integración o discriminación solapada? *Revista electrónica: Construyendo nuestra interculturalidad*, (8-9), 1-7.
https://www.researchgate.net/publication/319206108_La_tecnocumbia_Integracion_o_discriminacion_solapada
- Ramírez, B. (2017). La identidad como construcción de sentido. *Andamios Revista de Investigación Social*, 195- 216.
<https://www.redalyc.org/pdf/628/62849641009.pdf>
- Salvador, J. (2008). Un enfoque socio-antropológico de la vida cotidiana: automatismos, rutinas y elecciones. *Espacio Abierto*, 17(3), 431-454.
<https://www.redalyc.org/pdf/122/12217304.pdf>
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real*. Universidad de Castilla - La Mancha
http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf
- Sánchez, J. A. (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. Errancia y transformación.
<http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/017-Sanchez-JoseA-dramaturgia-campo-expandido.pdf>

- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Schechner, R., & Brady, S. (2013). *Performance Studies: An introduction (3ª edición)* Routledge editorial.
- Sulca, A. (2011). *Vals, sujeto y nación*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/615>
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011) *Estudios Avanzados de la Performance* Fondo de Cultura Económica.
- Urraco, J.M. (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea Argentina: una escritura con sede en el cuerpo*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio UAB. <http://hdl.handle.net/10803/117542>



ANEXOS

Anexo 1: Presentaciones del proyecto

1. Muestra de laboratorio realizado el 26 de noviembre de 2020

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/14Qy015ETmGyLi3uDfR-IqWUyiaHyNIVK>

2. Segunda función de Esta cocina (no) es mi cocina en el festival Saliendo de la caja 2021

<https://vimeo.com/514512299/44edea7db6>



Anexo 2: Archivos utilizados durante las exploraciones en la búsqueda de estímulos sobre la memoria familiar



Nota: Foto de la cocina de Mito, la cocina es de mi abuela Vito quien se encuentra detrás de mi tía Hermelinda.



Nota: Foto de mi padre en su juventud cuando recién habitaban la cocina de Huáscar, esta foto permitía integrar la idea de una cocina debajo de otra cocina.



Nota: Con esta foto se exploró sobre la relación familiar, en un inicio no se había tomado en cuenta la presencia de mi abuela Victoria, porque me enfoqué en la familia nuclear, a medida que se fue avanzando en las memorias familiares fue surgió su presencia en las exploraciones.

La creación de la cocina de Mito



Nota: En la sala se pusieron elementos de madera, canastas, dos bateas.



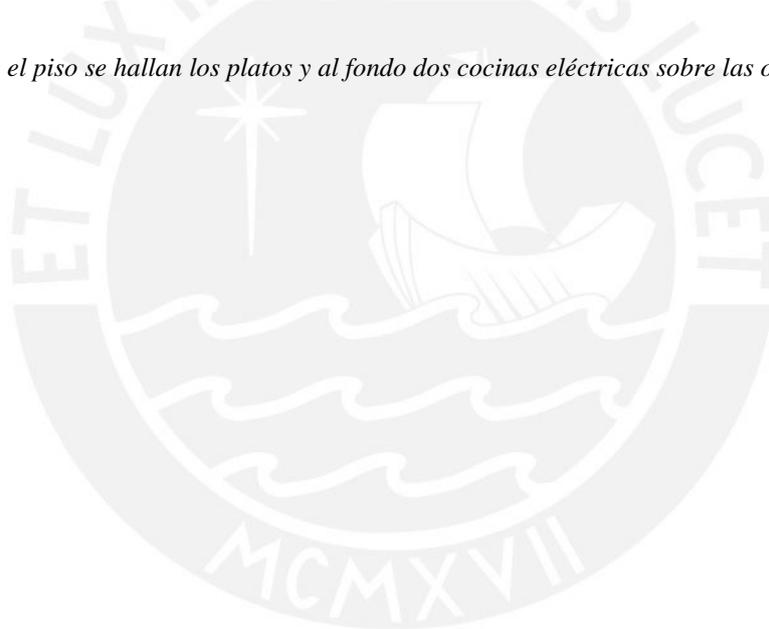
Nota: En el espacio vemos la mesa de madera, objetos de barro, hortalizas, mandiles y objetos de mi madre y abuela.



Nota: Se reordenó el espacio para hallar estímulos vinculado a Mito.



Nota: sobre el piso se hallan los platos y al fondo dos cocinas eléctricas sobre las ollas de barro



Anexo 3: Observaciones del proceso (bitácoras de interlocutores y comentarios del público de Esta cocina (no) es mi cocina.

Link para acceder a la bitácora de Camila Orchard y Brayan Pinto:

drive.google.com/drive/u/1/folders/12DlaVAuwqMNL-ZGc39ev2A-C4ZrSn75A

Link para acceder a comentarios de Esta cocina (no) es mi cocina:

drive.google.com/drive/u/1/folders/1HRAXq8DRw1kp5YYmfStdAberMYq_su1P

