



"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"
"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"

INFORME SOBRE LA REVISIÓN DE FORMATO Y TURNITIN DE LA TESIS

DE : **DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN**
A : **MARIELLA MAMANI VILCHEZ**
Bachillera
ASUNTO :

Observaciones de la tesis profesional titulado **TEJIDO CONSTITUTIVO METAFÓRICO Y AGENCIA DEL SUJETO MIGRANTE A PARTIR DE TEXTOS DE LA OBRA "EL CARGADOR" DE VÍCTOR ZAVALA CATAÑO, EXTRACTO DEL POEMARIO "RÍO" DE JAVIER HERAUD Y TESTIMONIOS DE MIGRANTES** que presenta para optar por el título de Licenciada en Formación Artística especialidad, Especialidad Teatro, Mención Actuación.

Fecha : Lima, 10 de marzo de 2023

Informamos que, de acuerdo con las rutas establecidas, se llevó a cabo la última revisión del trabajo de tesis de la bachillera **MARIELLA MAMANI VILCHEZ**, para optar el título de Licenciada en Formación Artística especialidad, Especialidad Teatro, Mención Actuación. La revisión se centró en el formato de escritura y citado y revisión turnitin:

1) **Revisión de formato:**

Se observa que la bachillera a subsanado todas las observaciones referentes a formato de escritura y citado.

2) **Revisión turnitin:**

La revisión se realizó a través del programa Turnitin con el fin de corroborar que su tesis no cuente con un porcentaje de coincidencias por citas y referencias mal empleadas.

La revisión dio el siguiente resultado: No se encontraron porcentajes de coincidencias referentes a errores de citado u omisión del mismo.

"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"
"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"

NOMBRE DE LA BACHILLERA	TRABAJO DE SUFICIENCIA PROFESIONAL	PORCENTAJE TURNITIN
MARIELLA MAMANI VILCHEZ	TEJIDO CONSTITUTIVO METAFÓRICO Y AGENCIA DEL SUJETO MIGRANTE A PARTIR DE TEXTOS DE LA OBRA "EL CARGADOR" DE VÍCTOR ZAVALA CATAÑO, EXTRACTO DEL POEMARIO "RÍO" DE JAVIER HERAUD Y TESTIMONIOS DE MIGRANTES.	0%

Los porcentajes permitidos de coincidencias en la ENSAD para la licenciatura son los siguientes:

- **0% de coincidencias en textos nuevos.**
- 50% de coincidencias relacionadas autocitado, para los trabajos que se han basado en sus textos presentados en el bachillerato. Dichos textos deben contar con el formato correcto de citado.

NOTA: Ningún texto sin citar que haya sido retirado de alguna fuente será tomado como porcentaje de coincidencia permitido.

Recibo Turnitin





PERÚ

Ministerio
de Educación

Despacho
Viceministerial de
Gestión Pedagógica

Dirección General de Educación
Técnico-Productiva y Superior
Tecnológica y Artística

Escuela Nacional Superior
de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Dirección
de Investigación

*"Decenio de la Igualdad de oportunidades para mujeres y hombres"
"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"*

CONCLUSIONES

Luego de realizada revisión de formato y Turnitin de tesis por el Bachillera **MARIELLA MAMANI VILCHEZ** titulada **TEJIDO CONSTITUTIVO METAFÓRICO Y AGENCIA DEL SUJETO MIGRANTE A PARTIR DE TEXTOS DE LA OBRA "EL CARGADOR" DE VÍCTOR ZAVALA CATAÑO, EXTRACTO DEL POEMARIO "RÍO" DE JAVIER HERAUD Y TESTIMONIOS DE MIGRANTES** para optar por la especialidad de Formación Artística especialidad, Especialidad Teatro, Mención Actuación.

Se concluye de las revisiones:

En relación con la revisión mediante la plataforma Turnitin: la bachillera a obtenido un **0 %** de coincidencias del texto entregado.

En relación con la revisión de formato de escritura y citado, el bachiller todas las observaciones de formato de escritura y citado.

Al no tener mayores observaciones se le recomienda a la bachillera continuar con el proceso de licenciatura. Enviando la versión final de su trabajo de tesis en formato de pdf.

Dirección de Investigación

Escuela Nacional Superior De Arte Dramático

“Guillermo Ugarte Chamorro”

“Año de la Universalización de la Salud”



Tesis

**TEJIDO CONSTITUTIVO METAFÓRICO Y AGENCIA DEL SUJETO
MIGRANTE A PARTIR DE TEXTOS DE LA OBRA “EL CARGADOR” DE
VÍCTOR ZAVALA CATAÑO, EXTRACTO DEL POEMARIO “RÍO” DE
JAVIER HERAUD Y TESTIMONIOS DE MIGRANTES**

Para optar el grado de licenciada en Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención
Actuación.

AUTOR:

MAMANI VILCHEZ, MARIELLA

ASESORA:

GABRIELA LUISA JAVIER CABALLERO

Lima-Perú

2022

*A mi querido pueblo, migrante, luchador y solidario.
Muy en especial a mi familia y compañeros de lucha.*

Agradecimientos

El presente trabajo ha sido un muy significativo viaje de aprendizajes y también experiencias para sacar lección, el cual no hubiera podido ser así de no contar con el apoyo de mi madre, Rosario Vílchez, mi hermano, Eduardo Mamani, mi tía, Maricela Vílchez, padre y abuelos míos, que, aunque no estén presentes físicamente, forjaron mi camino y pensamiento.

Así como también agradezco a mis compañeros de lucha, quienes con su práctica me enseñaron a servir al pueblo de todo corazón, a sembrar arte con semillas de pensamiento crítico, un arte que viene del pueblo y va hacia él, como diría el gran Vallejo.

Finalmente, a mi asesora Gabriela por su espíritu democrático, por haber confrontado con mis ideas y cuyos aportes sirvieron a la construcción de este tejido; de la misma manera a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático por ser un espacio donde conocí muchos jóvenes de distintos estratos sociales, con grandes ideales y quienes son los próximos forjadores del teatro en el Perú, por ser un espacio que sirve de tribuna para poder ampliar y confrontar las ideas viejas y así dar paso a la creación teatral descentralizada, comunitaria y participativa.

Resumen

Kallpa, mi unipersonal de la presente investigación escénica, aborda la construcción de un tejido constitutivo liminal que es inherente a la teatralidad liminal, a partir de tres situaciones por las que transita un sujeto migrante: situación previa a la migración, situación transitoria y situación posterior a la migración. Utilizo textos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, del poemario “Rio” de Javier Heraud, de la poesía de Jovaldo y transitan de forma transversal las canciones “La partida” de Inti Illimani, “Lorochay” de José María Arguedas y “Ambulante soy” de los Shapis. También la dramaturgia autorreferencial que surgió como parte de la exploración e improvisación escénica.

La articulación y relación entre artes es central en mi uni-personal para agenciar al sujeto migrante, cuya voz y acción de lucha es contra el orden de las cosas. Se dirige esta articulación a una construcción liminal del sujeto migrante, de a pie y luchador social.

Palabras clave: Tejido constitutivo metafórico, sujeto migrante, agencia.

Abstract

Kallpa, my uni-personal of the present scenic research, addresses the construction of a liminal constitutive fabric that is inherent in liminal theatricality, from three situations through which a migrant subject transits: situation prior to migration, transitory situation and post-migration situation. I use texts from the work "El cargador" by Víctor Zavala Cataño, from the poetry book "Rio" by Javier Heraud, from the poetry of Jovaldo and the songs "La partida" by Inti Illimani, "Lorochay" by José María Arguedas and "Ambulante soy" by the Shapis cross-section. Also, the self-referential dramaturgy that emerged as part of the exploration and scenic improvisation.

The articulation and relationship between arts is central to my uni-personal to agency the migrant subject, whose voice and action of struggle is against the order of things. This articulation is directed to a liminal construction of the migrant subject, of foot and social fighter.

Keywords: Metaphorical constitutive fabric, migrant subject, agency.

Índice

Introducción.....	1
1. Capítulo I: Hilvanando.....	6
1.1 Descripción y explicación de la situación problemática.....	6
1.2 Formulación del problema.....	9
1.3 Objetivos de la investigación.....	9
1.3.1 Objetivo general	9
1.3.2 Objetivos específicos	10
1.4 Justificación de la investigación.....	10
1.5 Alcances y limitaciones.....	11
1.5.1 Alcances.....	11
1.5.2 Limitaciones.....	11
1.6 Hipótesis.....	12
2. Capítulo II: Migración en acción.....	12
2.1 Migración.....	12
2.2 Sujeto migrante.....	15
2.3 Migración e hibridez.....	17
2.4 Agentividad del sujeto migrante.....	18
2-5 Agentividad en mi práctica escénica.	20
3. Capítulo III: Tejido escénico.....	21
3.1 Tejido de constitución metafórica.....	22
3.2 Liminalidad en el tejido de constitución metafórica.....	22
4. Capítulo IV: Kallpa.....	26
5. Capítulo V: De la creación a la acción.....	65
6. Conclusiones.....	84

Introducción

Este contexto de crisis generalizada de la sociedad peruana producto del Covid-19 y del sistema capitalista neoliberal, principalmente de este último, ha develado la más grande y cruenta explotación y opresión de este sistema hacia el proletariado en toda su historia, el cual ha sido empujado a cargar las consecuencias de la crisis en sus hombros; hecho por el cual considero relevante y necesario trabajar mi investigación escénica en función a reivindicar el papel que hoy cumplen los hombres de nuestro tiempo, de luchar, resistir y persistir.

Tomo de base el camino desarrollado por mis ancestros, quienes como migrantes, a lo largo de su historia, han encarnado en vida propia la precariedad laboral, discriminación, lucha de clases y la explotación de su tiempo; situación que no es ajena a los hombres de nuestro tiempo, pues he tenido la oportunidad de forma indirecta y/o directa de conocer personas migrantes que se vieron en la necesidad de dejar su lugar de origen, principalmente, por causas económicas y sociales, para enfrentarse a una dura realidad dominante.

Estas historias, como socialista que soy, me reafirman en mi concepción ideológica marxista y me dirigen a plantearme a nivel escénico una obra proletaria, con su respectivo sello de clase, llamado también arte de lucha de clases, contrario a todo tipo de arte burgués. Para la construcción de este tipo de obras y con la orientación que tengo hacia el teatro físico, desarrollo una búsqueda de material escénico, donde encuentro la necesidad de articular las acciones físicas - a partir de partituras escénicas - con situaciones dramáticas que develan la trama de un proceso migratorio. Cabe indicar, que, hallé en “El cargador”, obra de teatro del muypreciado *Teatro campesino* de Víctor Zavala Cataño, una fuente básica para el desarrollo de este trabajo, por la concepción ideológica de fondo y el tema de migración inserto en él.

Es de principal interés centrarme en el proceso de construcción escénica que aborde al sujeto migrante con los procesos dinámicos de transición que lo caracteriza, dentro de ello, haciendo especial énfasis en su participación política como voz resurgente, por lo cual, encuentro un símil con lo liminal, que, según Diéguez (2004), como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, etc.; esto, en conjunto con la articulación de dramaturgias textuales y escénicas, estarían

apuntando al horizonte de construir un tejido constitutivo metafórico que profundice estos aspectos.

Por el compromiso social y sensible que tengo con mi sociedad de construir una memoria de lucha y resistencia de los que emergen desde abajo y son los llamados a transformar la sociedad, concibo que el hacer teatro dentro de este sistema, implica asumir una mirada crítica desde lo escénico, asumiendo con rigor y disciplina la preparación del cuerpo y la voz como herramientas fundamentales en conexión, así mismo, fomentando con los espectadores una memoria colectiva desde sus subjetividades y reflexión-acción sobre la problemática evidenciada en escena.

El hecho de migrar en sí mismo implica procesos liminales, pues hay un tránsito de salir de un espacio particular para entrar a otro, un desplazamiento continuo y, en la gran mayoría: resistencia al contexto nuevo y ajeno. En el presente trabajo, abordaré al sujeto migrante que no solo se identifica con las causas sociales, sino, forja su espíritu político con ellas, por la más dura explotación que encarna, así como su lucha por romper las cadenas que lo atan, como dice la lógica del pueblo: luchar, fracasar, luchar de nuevo, fracasar de nuevo, volver a luchar, y así hasta la victoria. (Mao Tse Tung, 1976). El hacer teatro no es asunto superficial, sino profundo en esencia porque se construye transformando los sentidos en conocimientos. Como actriz brego en proponer con originalidad la estética y dramaturgia de mi obra, dejando de lado toda mera reproducción de lo ya visto o acontecido.

Como parte de este trabajo, la búsqueda de estudios que aborden mis ejes de investigación (Tejido constitutivo metafórico y sujeto migrante), se hacen necesarios para ampliar la mirada de lo que iré hilvanando, por lo tanto, a continuación, hago mención de los estudios más actualizados:

La investigación *Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del “Santiago” de Yuyahckani* realizado por Alfredo Mendoza Pastor, en el año 2015, en Lima, Perú, busca describir el proceso creativo del espectáculo “Santiago”, creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani y Peter Elmore, recogiendo los procedimientos y metodologías utilizados para la generación de material escénico de la obra y su estructuración; así como, las vivencias y sensaciones de los actores, el director y el dramaturgo durante el mismo. De sus diez capítulos de contenido, el noveno se titula “La liminalidad en el proceso creativo de Santiago”, en dicho capítulo, se indica que antes de que la obra llegue a la

propuesta estructurada de espectáculo, pasa por introducirse en un espacio de liminalidad, que tiene entre sus características más resaltantes: espacios y tiempos paralelos, suspensión temporal de los roles sociales habituales, el entrenamiento como vía de alteración del estado de consciencia, entre otras. (Mendoza, 2015)

La tesis denominada *El arte de luchar: elementos de la teatralidad en la composición y escenificación del evento de lucha libre peruana "Conquista 2018"*, desarrollada por Adolfo Guillermo Bustamante Sierra en el año 2019 en Perú para obtener el grado de Magíster, parte por indicar que la lucha libre profesional es un espectáculo liminal que se asienta y transita entre las fronteras del deporte y del arte escénico. Se centra en analizar cuáles son y cómo se usan las herramientas teatrales, tales como dramaturgia, conflicto, construcción e interpretación de personajes y representación, para la composición y escenificación de un show de lucha libre (Bustamante, 2019). Es interesante esta investigación, pues deja evidencia de la lucha libre profesional como un espectáculo liminal donde participan el deporte, el teatro y el ritual, donde según indica Bustamante (2019), se realizan acciones verdaderas e imitativas, jugando en ese límite sin encajar del todo en una u otra definición.

En la tesis *Liminal: Historias de migración extranjera en Lima*, presentado por Ana María Staicu Gatu, en el año 2016, en Lima, Perú, para obtener el grado de magíster, se aborda las historias de migración de varios extranjeros que forman parte de la nueva ola de migración de los años (2012-2014) hacia Perú, donde lo interesante es cómo se abordan los conceptos de liminal y migración, pues la autora realiza una reflexión desde su condición de extranjera, partiendo de la situación liminal que viven como inmigrantes, entre los orígenes, las distintas experiencias de vida que tuvieron y el propósito de integrarse como parte de la sociedad peruana (Staicu, 2016). Este trabajo de registro audiovisual propone un discurso sobre los niveles de inserción de los extranjeros en la sociedad peruana e invita a reflexionar en torno a los estereotipos sociales y las barreras comunicacionales.

Ahora bien, en relación a la agentividad del sujeto migrante, la revista José María Arguedas: Memoria y Teatralidad en los Andes de Carlos Vargas Salgado realizado en el año 2013, estudia la relación entre la obra narrativa de José María Arguedas y la teatralidad peruana contemporánea. En esta revista se alude a grupos de teatro independiente de los años 70, que, desarrollaron sus poéticas escénicas con la presencia de Arguedas, pues en él encontraron la fuente de una teatralidad cultural que buscaban

como urgente medio de acercamiento a sus audiencias, muchas de ellas de ascendencia andina, migrantes en zonas urbanas. (Vargas, 2013). Asimismo, existe una realidad concreta a la cual responder, de sectores obreros con una fuerte presencia de migrantes andinos, o en barrios periféricos también nacidos del fenómeno creciente de la migración andina hacia Lima.

La investigación Fortaleciendo la condición ciudadana desde la comunicación teatral: el caso de la obra P.A.T.R.I.A. de la Asociación Cultural Tránsito realizada por María Lucía Guadalupe Mantilla Vera, en el año 2016 en Lima, Perú, tiene el objetivo de comprender qué sentido político construyen los gestores y espectadores de la creación colectiva P.A.T.R.I.A de la Asociación Cultural Tránsito, para descubrir las posibilidades que el teatro ofrece al fortalecimiento de su condición ciudadana. Como método de trabajo, realiza un análisis interpretativo en una sección de su trabajo, sobre la trayectoria del Grupo Teatral Yuyachkani, explicando la forma en que consolida su crecimiento, tema y estilo con una obra hito de su repertorio: Los Músicos Ambulantes (1983) (Ráez 2008). Para Mantilla (2016), Yuyachkani con esta obra apuesta por esta historia de unidad en la diversidad como base para la construcción de nuestra identidad nacional.

Ahora bien, articulando con mi investigación, en la obra “Los Músicos Ambulantes”, aparece una trama particular: un Burro de la Sierra, un Perro de la Costa, una Gallina de Chincha y una Gata de la selva, se encuentran camino hacia la capital y se enfrentan a una ciudad donde ninguno está preparado para lo que va a suceder, aún así forman un grupo. En ello se percibe diversidad, situaciones migratorias, y la unidad de grupo frente a cualquier adversidad.

El artículo La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en *Canto general* de Pablo Neruda realizado por Camilo Fernández Cozman en el año 2017 en Lima, Perú, tiene como objetivo indagar por la noción de interculturalidad y de sujeto migrante en *Canto general*. Parte por indicar que en dicho poema aparece la figura del sujeto migrante, descentrado, que se desplaza de lugar dinámicamente y cuya memoria se halla fragmentada. El método de abordaje de las variables, se realiza a partir de un análisis literario y crítico del poema *Canto general* de Pablo Neruda. De las conclusiones a la que el autor arriba, se encuentra la superación de la concepción unitaria y homogénea del sujeto migrante para dar paso al conflicto enriquecedor y heterogéneo, puesto que el locutor personaje, configurado como un sujeto migrante, se desplaza de posición y no tiene un centro fijo, en el discurso se manifiesta una inestabilidad enunciativa que exige

al lector la recomposición de un territorio concebido como un espacio múltiple, de disímiles e interminables facetas, donde el tránsito de una cultura a la otra, o de una lengua a otra, sea probablemente uno de los rasgos más relevantes. (Fernández, 2017).

En referencia a trabajos artísticos que, abordan los ejes de teatralidad liminal y/o sujeto migrante, se encuentran:

El cortometraje “El migrante”, dirigida por Leo Carrión, en el año 2015, en México, presenta la historia de un niño mexicano que se ve forzado a mudarse del campo a la ciudad con su madre. (Carrión, 2015). En referencia al cortometraje visualizado desde Youtube, se refleja la realidad contemporánea de México, en un contexto donde la demanda del mercado estadounidense sigue afectando.¹

“Liminal anima”, de Roberta Stepankova, fue presentada a fines de febrero del 2017 en el teatro Espacio Inestable en Valencia, España. Se trata de un solo de danza compuesta en el instante, basado en el mito de la transición, del pasaje, del esperar y olvidar todo lo que hemos sido. Según la página web de Espacio inestable (2017), en referencia a la puesta en escena, “cada uno diariamente pasamos entre un lugar y otro, entre una cosa y otra, entre un evento y otro de la vida. Explorar la zona liminal es vivir un pasaje finito e infinito, ir al lugar de la convivencia de los opuestos”²

La exposición colectiva “Estado Liminal”, presentada en Madrid, España, desde el canal de Youtube de la Universidad Nebrija (2018), reflexiona sobre los estados transitorios; los artistas seleccionados para esta exposición, desde sus diferentes perspectivas reflexionaron sobre esta particular estación por la que atraviesa el sujeto contemporáneo. “La pubertad, la locura, la privación de libertad o la migración son algunos de los ámbitos donde hemos localizado a este sujeto liminal”. (Universidad Nebrija, 2018).³

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=YDaKxakN9C4>, sitio web que presenta el cortometraje “El migrante”, dirigida por Leo Carrión, en México, en el año 2015.

² <https://www.espacioinestable.com/espectaculo/1/stratus-liminal-anima.html> / <https://www.youtube.com/watch?v=tInoqXibMKw>, sitios web donde se expone “Liminal anima”, de Roberta Stepankova, que fue presentada a fines de febrero del 2017 en el teatro Espacio Inestable en Valencia, España.

³ <https://youtu.be/XKNuS11M4w/> Sitio Web donde se presenta la exposición colectiva “Estado Liminal”, presentada en Madrid, España, en el año 2018 en la Universidad de Nebrija.

La obra “Mu/Danza, secuencia de un viaje inédito” dirigida por David Prado en el marco del programa de la corporación Coartre "Teatro, comunidad y Migración”, en el año 2019, en Chile, presenta a 16 migrantes que se suben a escena para hablar de incertidumbre, transición y esperanza (El Mostrador Cultura, 2019). Según la web “El Mostrador Cultura”, esta obra crea memoria de manera colectiva, pues, el contexto da pie a los personajes para encontrar diferentes lugares y nuevos relatos dentro de él, en un laberinto que los hace perderse, pero también encontrarse. Las historias representadas se entrecruzan y hacen memoria de manera colectiva.⁴

Estas investigaciones, estudios y trabajos artísticos presentados permiten un acercamiento a entender la construcción de una teatralidad liminal, a través de un tejido constitutivo metafórico, y, por otra parte, el concepto de sujeto migrante, en su modo de ser y tránsito. A continuación, presentaré los cinco capítulos que conforman mi proyecto de investigación.

Capítulo I: Hilvanando

En el presente capítulo abordaré el problema de investigación de mi proyecto escénico, en el cual daré a conocer los ejes de investigación, así como presentaré los objetivos propuestos, la justificación, los alcances, limitaciones y la hipótesis.

1.1 Descripción y explicación de la situación problemática

La presente investigación surge de la elección de la obra “El cargador”, la cual pertenece al repertorio de obras de Víctor Zavala Cataño “Teatro campesino”, publicado en 1969, cuya producción teatral conlleva una mirada político y social de denuncia ante un sistema que explota y oprime a su pueblo. Hace énfasis en la sociedad de clases sociales, donde los campesinos y el pueblo en general se hallan sumidos en el hambre, la explotación, desigualdad, discriminación y una serie de peripecias y adversidades que los colocan en una situación de abandono y ausencia de derechos humanos. También transita en la obra un tema que es fundamental para el presente estudio: la migración, suscitada

⁴ <https://youtu.be/8PRqNe9IKHc> y <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/05/28/obra-suba-a-escena-a-16-migrantes-para-hablar-de-incertidumbre-transicion-y-esperanza/>, sitios web que presentan La obra “Mu/Danza, secuencia de un viaje inédito” dirigida por David Prado en el marco del programa de la corporación Coartre "Teatro, comunidad y Migración”, en el año 2019.

por marcadas causas políticas, económicas y sociales. Esto detona en el sujeto migrante su agencia política, es decir, su voz y acción de protesta.

La producción teatral de Zavala se caracteriza según Gallardo-Saborido (2017), por la representación del campesino como un sujeto político autónomo, dispuesto a reaccionar ante los causantes de su opresión; y, por otro lado, conduce las enseñanzas de Bertolt Brecht al contexto de los Andes peruanos para elaborar así su discurso artístico y político. A nivel particular, la obra elegida, “El cargador”, es una denuncia social al sistema, por la situación de abandono, violencia y precariedad en que tienen sumidos a sus trabajadores; por otro lado, es también un llamado al pueblo como forjador de su propio destino. Esto último, se puede ver en palabras finales del prólogo de la edición de *Teatro campesino de 1973*, Zavala (1973, como se citó en Gallardo-Saborido, 2017): “la gran faena del pueblo, su trabajo unido y definitivo, será el auténtico cambio de su propia historia, por su propio esfuerzo”. (p.104)

El sujeto migrante sale de su cultura de origen e ingresa a una nueva, cuyas prácticas cotidianas, en su mayoría se perciben como desconocidas. Todo este proceso, lo he estructurado a nivel escénico en tres grandes partituras para lo cual me basé en otros textos como el poema 3 del poemario “Río” de Javier Heraud y testimonios de sujetos migrantes. De esta forma, se conforma un tejido constituido por poemas, testimonios, textos dramáticos y partituras físicas. El poemario “Río” de Javier Heraud es un poema que presenta una suerte de ruptura, de cambio, un anuncio de un nuevo lenguaje poético, un discurso del desencanto de la realidad y el planteamiento de una nueva utopía social (Pérez, 2013), en la conferencia titulada “Intertextualidad, pertenencia y afectos en la poesía de Javier Heraud”. Sobre los testimonios, el primero se presenta en lengua quechua dirigido hacia una trabajadora del hogar sobre las causas de su migración. Y los otros dos testimonios provienen de la historia de opresión y explotación capitalista que vivieron mi abuelo y mi padre. Ambos relatados por mi persona, como descendiente de migrantes. El contenido de todos estos, agencia el discurso social y político pues remarca la denuncia y protesta.

Con tejido refiero a la composición de los textos que insertan la agencia del sujeto migrante con otros recursos artísticos que mencionaré más adelante, entre ellos danza-teatro, narración oral y teatro de sombras para enriquecer la puesta en escena sin dejar de

lado los factores sociales, políticos, económicos, así como las causas, consecuencias y características que transan el trayecto de vida de un sujeto migrante.

Vegas (2009) explica “la migración andina como un vehículo de continuidad de algunos aspectos de la vida económica, social y cultural de los campesinos” (p.230), que -pese a la globalización impuesta como paradigma homogeneizador- responden frente a una nueva realidad, “con resistencia nativa y diversificación de expresiones culturales locales” (p.230). Según Cornejo (1996), “sentimientos de desgarramiento y nostalgia se expresan en los migrantes, en rechazo a la cultura dominante, y asimismo perciben el punto de llegada -la ciudad- como un espacio hostil” (p.839).

Para articular la temática del sujeto migrante y sus implicancias en la práctica escénica, además del abordaje de los textos mencionados, también utilizo las canciones “Lorochay” de José María Arguedas”, “La partida” de Inti Illimani y “Ambulante soy” de Los Shapis, así como la dramaturgia de acciones físicas con elementos escénicos que, hilados en situaciones dramáticas, poeticen las situaciones concretas de un sujeto migrante y sus respuestas frente al contexto, desde una mirada política de su trama.

Es entonces que, parto por comprender los conceptos de dramaturgia, “el cual es definido como “-texto- en el sentido de no solamente texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, si no tejido. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo puede ser definido como “dramaturgia”, es decir drama-ergon, -trabajo-, -obra de las acciones-” (Barba, 2007, p. 72). “Los conceptos de dramaturgia del actor y dramaturgia del espectáculo; siendo el primero, la globalidad e interrelación de los lenguajes escénicos del actor que conforman la estructura dramática del espectáculo” (2007, como se citó en Peñuela, 1988); “y el segundo, una técnica que permite organizar los materiales para construir, develar y entrelazar relaciones” (Barba, 2007, p.72).

Ahora bien, los materiales escénicos que se utilizan para desarrollar la trama del sujeto migrante, construyen una teatralidad en la práctica. Al ser la migración un fenómeno social muy relacionado a la liminalidad e hibridez en las artes, me encontré con Cornejo-Portugal, & Fortuny-Loret de Mola, (2012), quienes señalan que los inmigrantes en la sociedad receptora experimentan la liminalidad social, el cual es un proceso psicosocial. En síntesis, mi trabajo artístico forma parte de la teatralidad liminal y más en un tratamiento particular, me refiero a un tejido constitutivo metafórico.

Los referentes que hallé sobre teatralidad liminal son Dubatti (2021) y Dieguéz (2004). El primero indica que “las artes liminales son aquellas que cruzan, hibridan, mezclan, la liminalidad yuxtaponen, alternan, fusionan convivio y tecnovivio de múltiples maneras” (p.323). Por otro lado, según Dieguéz (2009) le añade el componente social y política de suma importancia para mi investigación:

Me interesa señalar la emergencia de los dispositivos liminales...considerando la configuración de la liminalidad, ya sea a través del desplazamiento de procedimientos artísticos hacia el campo de la acción social y la participación política que produce la estetización de los eventos ciudadanos, o ya sea en la radicalización ética practicada por algunos artistas desde su producción estética, de intervención directa en el tejido social. (p.2)

Dieguéz aborda lo teatral liminal desde un concepto que denomina tejido constitutivo metafórico, donde la “liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores”. (Dieguéz, 2009, p.4). De esta manera, por el símil tanto como por la perspectiva de cambio inserta en el tejido constitutivo metafórico, es que me propongo construirlo para agenciar al personaje principal de mi puesta en escena: sujeto migrante, haciendo uso de textos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema “Río” de Javier Heraud, testimonios de migrantes y otro elementos escénicos que engranados configuren este tejido.

1.2. Formulación del problema

¿De qué manera el tejido constitutivo metafórico agencia al sujeto migrante, a partir textos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, extracto del poemario “Río” de Javier Heraud y testimonios de migrantes?

1.3 Objetivos de la investigación.

1.3.1 Objetivo general.

Construir un tejido constitutivo metafórico que agence al sujeto migrante a partir de textos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, extracto del poema “Río” de Javier Heraud y testimonios de migrantes.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Articular escénicamente los textos de la obra El cargador de Víctor Zavala Cataño y el tema de agencia del sujeto migrante a partir de los elementos narrativos, testimoniales y performativos.
- Construir el sujeto migrante a partir de la improvisación con elementos autobiográficos, testimonios, poemas, secuencias y sonidos.
- Construir una poética metafórica liminal, a partir del uso de la tecnología, las teatralidades y situaciones dramáticas de acuerdo con la agencia del sujeto migrante.

1.4 Justificación de la investigación

Los motivos que llevan a investigar la manera en que se integran textos de una obra, la temática de migración, acciones físicas y situaciones dramáticas en escena, para agenciar al sujeto migrante, parten de la comprensión del espacio sociopolítico en el que se sitúa un artista y de la articulación de elementos escénicos que se requiere para poetizar determinadas situaciones concretas. La articulación de los elementos mencionados es una dinámica propia del teatro contemporáneo, que implica formas de estructurar una poética (metafórico liminal) que, en la actualidad, requiere de mayor exploración para su enriquecimiento en el ámbito artístico.

Es importante hacer énfasis en la forma de construcción y articulación de los materiales escénicos, en relación al proceso creativo y no solo al resultado, es decir, hacer énfasis en el abordaje de los textos elegidos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, y el tema del sujeto migrante en Perú, integrando a su vez, la teatralidad constituida por acciones físicas y situaciones dramáticas, desde una perspectiva que rompe con los cánones del teatro tradicional constituyéndose una escritura no solo textual sino también escénica.

Por otro lado, se considera importante para el ámbito de las artes escénicas resaltar el hecho de que una investigación llevada a cabo en Perú aborde el tema de la construcción de una teatralidad liminal, que, implique temas político-sociales desarrollados en la trama del sujeto migrante, personaje principal. Ser migrante, es en estos tiempos, ejercicio de miles de habitantes debido a múltiples causas

producidas por un sistema corrupto, explotador y policiaco, donde las necesidades de las mayorías del pueblo peruano, se acrecientan cada vez más.

La importancia de la presente investigación, también radica en la contribución que hace al limitado bagaje de investigaciones nacionales que integren lo migratorio y teatral liminal metafórico, bajo una mirada política posicionada de forma radical. Se considera, entonces, de vital importancia para el presente trabajo generar un conocimiento artístico-político, que permita registrar una evidencia empírica de la realización escénica con la articulación de los elementos ya mencionados.

1.5 Alcances y limitaciones

1.5.1. Alcances.

La presente investigación aborda además de textos como “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, el poema III del poemario río de Javier Heraud, temáticas como sujeto migrante, agencia y migración, por lo cual el uso de referentes investigadores del campo sociológico y antropológico fueron de vital importancia.

A nivel de contexto, se aborda desde el posicionamiento del sujeto, una mirada política posicionada de la autora, que alude y cuestiona el sistema político vigente, haciendo uso del arte escénico, como herramienta de lucha de clases.

A nivel de la praxis escénica, se trabaja situaciones de liminalidad en el espacio, no solo con partituras escénicas propiamente teatrales sino con danza, objetos, música, proyecciones visuales, etc.

1.5.2. Limitaciones.

En este contexto de pandemia por el Covid-19, la posibilidad de encontrar elementos no solo bibliográficos físicos, sino, elementos propiamente requeridos para la práctica escénica, es limitado, lo cual puede influir en la construcción escénica para bien o mal; no es pretexto, pero reduce algunas posibilidades, así como lleva a optimizar las que se encuentren alrededor.

Por otra parte, al inicio de este viaje con mi unipersonal (2020-2021), el espacio fue una limitante porque lo trabajé virtual, y no contaba con las plataformas virtuales para explorar, así como el espacio era reducido y constantemente tenía fallas en la conectividad a internet, esto último en función a las presentaciones que realizaba en mis asesorías. En el presente año 2022 estrené mi obra en un espacio artístico llamado “Warmilab” en dos oportunidades y una en “Yacana Bar”, lo cual me brindó la experiencia de los primeros alcances escénicos presenciales de mi uni-personal.

Una limitación constante es el temor al contagio por el covid-19, principalmente este año, pues he presentado mi obra en espacios con espectadores y sin mascarilla, por supuesto porque el desenvolvimiento no sería el mismo.

1.6 Hipótesis

La presente investigación busca la constante articulación e integración de acciones físicas y situaciones dramáticas con la temática del sujeto migrante con agencia, así como con una variedad de textos, que, pertenecen a la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, al poemario “Rio” de Javier Heraud y testimonios migrantes. Esta articulación transmite la agencia del sujeto migrante y construyen el tejido constitutivo metafórico.

Capítulo II: Migración en acción

En el presente capítulo, abordaré el eje de contenido: sujeto migrante, por lo cual partiré de las bases conceptuales del concepto migración, así como mencionaré los masivos movimientos migratorios acontecidos desde el siglo XX; para posteriormente, abordar el concepto de sujeto migrante.

2.1 Migración

A lo largo de la historia de la humanidad y lucha de clases, el hombre ha transitado de un lugar a otro, por necesidad de adaptación al medio y supervivencia, así como, en la

actualidad, por motivaciones económicas, laborales, sociales y políticas. Es así que, el hombre como tal, es un ser migrante en esencia, y hoy, en un mundo globalizado, la migración es un fenómeno común (Ferrer et al, 2014). Culqui (2015) la define como “proceso dinámico que se ha producido a lo largo de la historia de la humanidad, a partir de los movimientos de los primeros grupos humanos, desde sus orígenes en el África oriental hasta su ubicación actual en el mundo.” (p. 9). También es tránsito de un espacio social, económico, político y/o cultural, a otro, con la expectativa de realizar un proyecto cargado de expectativas personales o de grupo (Lacomba, 2011)

En Perú se han desarrollado múltiples procesos migratorios masivos del ande a la capital durante el siglo XX, principalmente en la década de 1950, sin embargo, desde 1980 presenta un ritmo constante hasta la actualidad (Organización Internacional para las Migraciones, 2015, p. 8), habitualmente, entre las causas figuran las económicas, políticas y sociales (Paerregaard, 2009). Como en aquel entonces, en la actualidad, de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI, 2017) la población inmigrante se registró en mayor cantidad en la capital.

Vegas (2009) explica que la migración rural urbana se intensificó masivamente:

desde 1950, por la crisis estructural del agro andino, en un marco semi-feudal. La consecuencia fue intercambios socioculturales con las ciudades en crecimiento, donde lo ideológico cultural, como normas, valores, festividades, ceremonias, costumbres de reciprocidad andina y práctica colectiva, les permitió a los migrantes establecer relaciones permanentes entre ellos y con sus comunidades campesinas de origen (p.233) .

Estos aspectos, causas para migrar y universo sociocultural de los migrantes, se toman como punto de partida en la realización escénica del presente proyecto, precisamente, en la partitura uno (Huk en quechua), la cual contiene la presentación de la actriz-narradora, haciendo uso de la lengua quechua (lengua de sus ancestros migrantes), asimismo, nos introduce en una obra de teatro de sombras, que trata justamente de la decisión de migrar de un campesino, que dialoga con una joven en el campo.

Comprender el fenómeno migratorio, implica resaltar la conjunción de condiciones y estímulos necesarios para su ejecución. Entre los que se encuentran: sentimiento de insatisfacción o precariedad, expectativas de cambio y ascenso social, antecedentes migratorios de agentes cercanos, presión social y posesión de los recursos mínimos necesarios para emigrar. (Tamayo, 2011). Por ejemplo, en la partitura uno, el personaje campesino le explica a la joven que las condiciones de vida en el campo están duras, que los recursos naturales están en escasez, que el hambre y miseria aumenta, por lo que, entre una de sus motivaciones para migrar es la sobrevivencia; a esta base, se entretejen dos testimonios más, presentados por la narradora-actriz, que expresan causas económicas, sociales, familiares y políticas: el primero, de una mujer trabajadora del hogar y el segundo, de la misma narradora-actriz, en referencia a su abuelo y a su padre.

Para Aruj (2008), las explicaciones de “las causas de este fenómeno, se relacionan con la falta de trabajo, la persecución político-ideológica, étnico-religiosa, la inseguridad producto de las guerras, los problemas socioeconómicos, la búsqueda de desarrollo individual y acceso a la educación, bienes y servicios, entre otros” (p.98). En este sentido, los testimonios presentados en mi proyecto escénico tienen como causas migratorias las temáticas que Aruj (2008) menciona, en concreto: persecución política – ideológica, problemas socioeconómicos y falta de trabajo.

Así mismo, este proceso trae consigo también, según Cornejo (1996), sentimientos de desgarramiento y nostalgia, dado que el punto de llegada -la ciudad- muchas veces se comprende como un espacio hostil, aunque de algún modo necesario. En este tejido escénico, el hilo conductor entre la Partitura I y la Partitura II, es la presentación del canto “Lorochay” de José María Arguedas, en un sentido nostálgico, por la alusión al río y a un mensaje que se quiere enviar a alguien, así mismo, se adhiere a esto, el poema 3 de El río de Javier Heraud, que presenta la perspectiva y fuerza de un caminante. Como lo indica, Abu-Warda (2008), “los migrantes se constituyen los miembros más dinámicos y emprendedores de la sociedad, crean nuevas oportunidades para sí y para su descendencia (p.33)

La decisión migratoria, entonces, estaría fundada en una compleja combinación de factores, los cuales según Aruj (2008), son frustración en las expectativas, falta de

alternativas a nivel laboral, incertidumbre social sobre el futuro económico, inseguridad general frente al crecimiento de la violencia y las necesidades básicas insatisfechas.

2.2 Sujeto migrante

Safdar, Lay y Struthers (citado en Fajardo et al, 2008) mencionan “los inmigrante enfrentan tres retos principales al llegar a una nueva cultura: a) preservar su herencia cultural, b) participar en la nueva sociedad y c) mantener su estabilidad física y psicológica durante y después del proceso de aculturación”. Respecto a esto, en mi práctica escénica desarrollo los tres retos. El primer reto se manifiesta al mantener el personaje principal, su lengua originaria: el quechua; así como sus prácticas y costumbres propias de su cultura. El segundo reto se expresa en cómo responde el migrante frente al contexto dominante del lugar de destino, con adaptación y confrontación al medio; y el tercer reto se presenta en la tercera partitura del proyecto, en la que como sujetos migrantes se constituyen como hombres transformadores de la realidad, en defensa de sus derechos fundamentales.

Estos cambios presentan ganancias, pérdidas, riesgos y beneficios. Se requiere un proceso de reorganización interna en el individuo si hay pérdidas; si los beneficios superan las pérdidas, se fortalece el proceso de adaptación. (Ferrer et al, 2014, p. 9). En mi práctica escénica, se expresa con mayor énfasis lo que indica Achotegui (2009), respecto al bajo nivel socioeconómico, fracaso del proyecto migratorio y nostalgia; en torno a lo que indica Ferrer et al (2014), se halla un proceso de reorganización interna del sujeto migrante frente a las demandas del medio en que se sitúa.

Respecto al sujeto migrante, Cornejo-Polar (1996) es uno de los autores que lo estudia, en específico, desde la literatura. En su libro una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno, indica que los migrantes no parecen haber perdido niveles básicos de identidad: lengua, vestido, comida, pero que al mismo tiempo -por supuesto- presentan influencia de los condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos. Cornejo-Polar (1996) explica que, a través de cancioneros quechuas, abundan expresiones de desarraigo que casi siempre tienen que ver con la migración a la ciudad (Montoya, 1987, 423-470). Por ejemplo, los versos del siguiente yaraví: “ya me

voy a una tierra lejana, a un lugar donde nadie me espera, donde nadie sepa que yo muera, donde nadie por mí llorará” (Carpio, 1976, p.183).

La presencia de poemas es un recurso que utilizo en mi práctica escénica, por ejemplo, escogí el poema 3 del poemario *El Río* de Javier Heraud, y lo estoy abordando desde la lengua quechua; ahí se refleja cómo el personaje principal de la obra, se expresa en su lengua originaria como un sujeto que más allá de las penas y adversidades, asume una actitud de confrontación y lucha al adverso contexto.

Los modos de producción y de relaciones sociales -como la reciprocidad- los migrantes las repiten en la ciudad, las cuales no se adaptan fácilmente a las normas del capitalismo moderno (Cornejo-Polar, 1996). En mi práctica escénica, se manifiesta el sujeto migrante no solo en su proceso de adaptación al contexto, sino también con la conservación de su lenguaje, en este caso “lengua quechua” y la reciprocidad practicada en su lugar de origen.

La poesía quechua de José María Arguedas "A nuestro Padre Creador Tupac Amaru" es una inspiración a mi trabajo de investigación pues presenta la condición y situación de los migrantes oprimidos y muestra perspectiva de transformación social:

Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblos de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio como la nieve de los dioses montañas Arguedas (como se citó en Cornejo - Polar, 1996, p. 840).

Cornejo-Polar (1996) indica que esta poesía se presenta como utópica (simbolizada en la "ciudad feliz"), sin embargo, rescata que, la gran ola migrante logró metas y transformó radicalmente el orden de una ciudad, por lo cual recomienda evitar, “la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil y de su discurso no más que de lamento y desarraigo”(p.840); pero, asimismo indica que no se debe caer en estereotipos

celebratorios: también hay migrantes instalados en el nicho de la pobreza absoluta, desde donde opera la nostalgia sin remedio, la transformación del pasado en utópico paraíso perdido o el deseo de un retomo tal vez imposible. En otras palabras: triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante.

Desde mi perspectiva, considero que la poesía de Arguedas no es utópica sino más bien real y factible, nos acerca al planteamiento de construir una nueva sociedad, diferente al actual sistema capitalista neoliberal. Por otro lado, concuerdo con la visión de Cornejo Polar (1996) en indicar que al sujeto migrante no se le puede encasillar desde una sola mirada. El sentir del migrante se ejemplifica en el fragmento inicial del capítulo inicial de *Los ríos profundos*, Arguedas (como se citó en Cornejo, 1994): “Ernesto llega a Cusco y, viendo a los viejos muros incaicos, extasiado, dice: "yawar mayu", río de sangre; "yawar unu", agua sangrienta; "pukuk yawar kocha", lago de sangre que hierve; "yawar weke", lágrimas de sangre”

Por otra parte, existen diferencias idiomáticas, alimenticias, y del abordaje en las relaciones interpersonales al instalarse en la cultura dominante. Sobre las diferencias idiomáticas, Patiño (2005), encuentra que, cuesta adaptarse y acostumbrarse al idioma de la nueva cultura, sobre todo cuando es totalmente diferente al que se domina. En relación a las relaciones interpersonales, Patiño, (2005) percibe desde la voz de agentes migrantes que existe un individualismo en la cultura dominante, mientras que las relaciones en la cultura de origen son más cariñosas y solidarias

Cornejo-Portugal, & Fortuny-Loret de Mola (2012) explican que los inmigrantes experimentan la liminalidad social como proceso psicosocial en la sociedad receptora; en la que perciben su estado psicológico en transición, en desplazamiento de un rol social a otro (a otro país, otro lenguaje o sistema normativo distinto a los propios).

2.3 Migración e hibridez

El tránsito de un sujeto migrante implica entenderse también desde otras miradas, como, por ejemplo, la asociación que hacen del fenómeno migratorio con fenómenos híbridos. Según Canclini (2012), la hibridez es un concepto que parte de un modelo “postmoderno” que, bajo las ruinas y la recomposición del tablero geopolítico, social e

ideológico posguerra fría, funcionaría como “último” recurso de una identidad latinoamericana que era insostenible bajo las ideologías, discursos del mestizaje y, especialmente, de la transculturación anteriores a dicho contexto. (Ortiz y Rama).

Ahora bien, el concepto de hibridez “abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje” y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales” (Canclini, 1990, p.15)

El sujeto migrante por su tránsito dinámico y constante interacción con otras culturas, puede articular lo propio de su cultura de origen, así como lo propio de la cultura dominante, es así que, en este proceso de integración, se presenta el fenómeno híbrido porque hay una comunicación de tradiciones, costumbres y prácticas. Asimismo, presenta agencia, el cual es un proceso semántico significativo en la reproducción de ideología, por la tipificación de ciertos grupos sociales como responsables de determinadas acciones sociales (Rojo, 2007, p. 578). La narradora y actriz reafirma una ideología marxista en escena con los personajes que conforme avanza la trama los presenta como sujetos migrantes con conciencia social.

2.4 Agentividad del sujeto migrante

Partiré por definir lo que es agentividad y, posteriormente, explicaré de qué forma se expresa en mi tejido escénico.

Entre los autores que estudian la agentividad, hallé dos por su particularidad: Niño (2015) y Gómez (2006), el primero por su estudio del concepto agentividad en relación a la lingüística y semiótica; y el segundo, por relacionarlo con lo cultural y político. De acuerdo con Niño (2015), “la agentividad refiere a la capacidad del agente para actuar y la agencialidad al cumplimiento de una agenda”. En su libro *Elementos de Semiótica Agentiva*, explica que lo agentivo presenta dación de sentido.

Niño (2015), indica

que los objetos no tienen una agencia primaria, no pueden actuar por sí mismos, sino más bien son los agentes los que al interpretarlos, manipularlos o

diseñarlos les asignan funciones, y esto es lo que hace que adquieran sentido, por ello, el sentido es de los objetos de una forma derivada, lo mismo sucede con los textos escrito, imágenes, signos y representaciones (p.41).

La dación de sentido de un sujeto según el enfoque agentivo involucra su corporeidad, su carácter animado y su relación con el entorno. La enacción se relaciona con el carácter animado del agente: “la enacción es la ‘acción’ de un agente en el cumplimiento de una agenda, sea cual sea la complejidad de dicha ‘acción’ y de dicho ‘agente’.” (Niño, 2015, p.18). El enfoque enactivo, implica la percepción, la mente, el cuerpo, el entorno y la acción: “la enacción cognitiva (...) aparece en la evolución al servicio de la acción motora, y por esto, la percepción y la acción no son sistemas separados, sino que están inextricablemente interrelacionados entre sí.” (Niño, 2015, p. 50).

Las condiciones que permiten a un ser actuar son las condiciones a su vez de la agencia: **Animación, Situacionalidad y Atención**. La agencia operativa es la agencia primaria o intrínseca, es decir, ocurre cuando el ser actúa, por lo que las condiciones de la agencia son las condiciones que le permiten al ser actuar, o mejor, enactuar, pues esta última contempla a la acción relacionada con el entorno. Franco (2022, como se citó en Niño, 2015). El agente (animado, situado y atento), cuando actúa, hace que emerja sentido en su experiencia, que tenga sentido para él. La enacción se presenta enmarcada dentro de estas condiciones (Niño, 2015).

Tabla 1. Condiciones de la agencia

Animación	Situacionalidad	Atención
Kineto-percepción	Engranabilidad	Estructura atencional
Afectividad	Anidamiento	Dinámica atencional
Temporalidad	Habitación	
Espacialidad	Trasfondo	
Intersubjetividad		

Recuperado de: La interacción y la semiótica agentiva. (Franco, 2020)

Por otra parte, Gómez (2006) plantea que la agencia le da posibilidad al ser humano de construir opciones nuevas en el marco de relaciones de poder específicas. Y la cultura en tanto producción desigual e incompleta de sentido y valor, vivencia, práctica inconmensurable producida en el acto de la supervivencia social. Más que lugar de la agencia es expresión de ella (Bhabha, 2002). Cuestionar el mundo en que vivimos da pie

a concebir nuevas posibilidades o como bien dice Gómez (2006) a desestructurar algunas de las visiones que poseemos.

La agencia desde la cultura produce transformaciones, que permiten cambiar visiones, posiciones, formas de intervención; asimismo, invita a ejercer potencialidades específicas como el teatro. Estas agencias culturales de las que venimos hablando son en sí mismas políticas. El trabajo es tomar los signos, apropiarlos, traducirlos, rehistorizarlos y volverlos a leer. El teatro, como forma alternativa de participación política, «permite subvertir la razón del momento hegemónico» (Bhabha, 2002, p. 218).

Entonces, estas definiciones se acercan más a mi postura social-política, con más énfasis en lo que menciona Gómez (2006) al decir que “las relaciones de poder macro en las que nos inscribimos como agentes sociales hacen que vivamos unas condiciones específicas que deben ser desestructuradas para que no sea una condición de la existencia experimentar exclusiones y marginación”. El teatro, así como otras artes, pueden permitir las transformaciones en el orden de lo simbólico, de lo cultural, para coadyuvar a lograr otro tipo de cambios.

Desestructurar otras relaciones de dominación (clase, raza, etnia, generaciones, sexualidad, vivencias del cuerpo) implica jugar nuevos imaginarios, nuevas formas de ser, estar y hacer. Ahí está la potencia de las agencias culturales, y en este caso de la agencia desde el teatro. La agencia debe pensar la desestructuración de los mundos existentes. Si no es así no resuelve la tensión que se plantea con la estructura y el poder (Gómez, 2006). Es entonces, la agencia un espacio de politización y concreción, donde lo cultural se convierte en un factor para la meta.

2.5 Agentividad en mi práctica escénica.

La agentividad se expresa en las tres partituras de mi práctica escénica. En la partitura I, que corresponde a la situación previa a la migración, se expresa la agentividad en los siguientes momentos: Presentación en lengua quechua de la Narradora - Actriz, quien narra un cuento que le contó su padre denominado “Juanas y tomasas”; acciones físicas con música de fondo: La partida Inti Illimani; narradora-actriz prepara el espacio para contar el cuento “Illay”; intervención de la narradora con la canción de José María Arguedas “Lorochay”, mientras nos ubica nuevamente en su espacio personal.

En la partitura II, se expresa de la siguiente manera: La narradora actriz presenta una secuencia en sombras del recorrido inicial de migración, acompañado del poema “Yo soy el Río” de Javier Heraud, en quechua; narradora-actriz se acerca a la cámara; presentación de los testimonios de sujetos migrantes, haciendo uso del recurso audiovisual. En la última partitura, se manifiesta de esta forma: Aparición del Teatro de sombras que evidencia la llegada del campesino y su trabajo en la ciudad como obrero. (Se escucha música de fondo: Ambulante soy, proletario soy de Los Shapis. También se escuchan sonidos de marchas y protestas de fondo). Aparecen personajes de ambulantes en títeres de sombras; teatro de sombras. Monólogo del cargador (antes campesino); narradora - actriz ejecuta una acción performativa tomando como base la situación particular de rebohlada explotación y opresión de los migrantes en ciudad; acción performativa con sonidos de fondo, que son de protestas por una nueva constitución con consignas: ¡Nuestro pueblo exige! ¡Nueva constitución!, ¡Por los derechos laborales de los obreros y trabajadores! ¡Nueva constitución!, ¡Contra la privatización de la educación! ¡Nueva Constitución!, ¡Por Producción Nacional y Trabajo para el Pueblo! ¡Nueva Constitución!

Capítulo III: Tejido escénico

En el presente capítulo, abordaré el eje de estructura: tejido constitutivo metafórico, por lo cual explicaré sus bases conceptuales: liminalidad y teatralidad liminal, así como abordaré sus especificaciones que sirven a la explicación de la realización escénica.

3.1 Tejido de constitución metafórica.

Diéguez (2009) enfatiza el aspecto relacional y comunicativo de lo liminal en lo teatral, es decir, lo que se constituye por fragmentos conceptuales de otros cuerpos y generan un espacio donde conviven diferentes maneras de mirar. Lo liminal se halla como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. De éstas últimas líneas, es interesante cómo Diéguez (2009) concibe los procesos de liminalidad en el teatro de manera indesligable a su entorno, porque justamente en este proyecto se prima

en crear por y para el pueblo, o como diría el gran Vallejo “toda creación viene del pueblo y va hacia él”.

Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión (Dieguéz, 2009). La decisión de migrar del sujeto y su llegada se desarrollan en situaciones precarias (hambre, pobreza, desempleo). En relación a lo imprevisible, eso se presenta en el diálogo entre el joven y el campesino en “Illy” donde no se prevé la decisión que va a tomar el campesino. Lo intersticial se desarrolla en cada partitura porque los sujetos se exponen en espacios diferentes con otros personajes como por ejemplo en “Los ambulantes” o en la misma actriz narradora y su juego con los espectadores.

3.2 Liminalidad en el tejido de constitución metafórica

Dubatti (2010) señala:

“no hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático / no-dramático” (p.7)

En este caso, la liminalidad de mi tejido de constitución metafórica contiene una dramaturgia pre-escénica y también una escénica, siendo esta última heteroestructurada porque atraviesa la experiencia de escritura y la teatralidad usando la autorreferencialidad⁵ como es el caso por ejemplo en “Juanas y tomasas” cuento basado en las anécdotas narradas por mi padre, así como también haciendo uso de las experiencias suscitadas en la realidad con muchos migrantes, de lo que se construyeron textos como “Lo que está permitido – lo que no está permitido”, ello articulado con la escritura escénica de las acciones físicas y de danza teatro. Textos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, poema 3 del poemario “Río” de Javier Heraud, canción

5

La autorreferencialidad es el texto, dramático o de otro tipo, que en una puesta en escena hacen referencia a sí mismos, son autorreflexivas. Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro) (Pavis, 2016: 48)

Lorochay de José María Arguedas, los textos autoreferenciales y la dramaturgia propia como actriz desarrollada de forma transversal con los demás elementos dramáticos conforman la liminalidad y el mismo tejido de constitución metafórica.

Ahora, desarrollaremos este concepto desde Turner de acuerdo a los aportes de Dieguéz (2009) quien señala que en los ritos *ndembu*, Turner analizó la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, de acuerdo con cuatro condiciones:

1) La función purificadora y pedagógica al instaurar un período de cambios curativos y restauradores.

2) La experimentación de prácticas de inversión “el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” y los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente de allí que las situaciones liminales pueden volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles.

3) La realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos.

4) La creación de *communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales. (p.2)

De estas cuatro condiciones, la segunda y cuarta me interesan profundizar, aunque desde una mirada diferente, pues la segunda se plantea como experimentación de prácticas de inversión, pero en mi práctica escénica, más allá de ello, los migrantes pobres (los de abajo, grandes mayorías), que están en una posición de dominación ejercida por la gran burguesía (los de arriba, puñado de personas), con agencia y elevando su conciencia política producto de las condiciones en que se encuentran, buscan tomar el poder confrontando a la clase enemiga, de esta forma, se agudiza la lucha de clases sociales. La cuarta condición es interesante porque se plantea la creación de *communitas* como una antiestructura, en la que se suspenden jerarquías, cuestión que también busca el presente proyecto, principalmente mi persona, que, como narradora-actriz en el tejido constitutivo metafórico que construyo, posiciono mi mirada de construcción de un mundo nuevo, sin jerarquía, ni estructura social como la actual, sin embargo, Turner añade como características de esta *communita*, lo no racional, lo espontáneo, cuestión que entiendo se presenta como una experiencia de liberación anárquica, breve, y efímera.

La especificación de lo metafórico en el tejido de constitución metafórica se halla en lo que comenta Dieguéz sobre la asociación de la liminalidad con las *communitas*, para luego referirse a las *comunnitas* metafóricas. Si en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites, esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica (Dieguéz, 2009). En un sentido más antropológico, el término se utiliza al observar situaciones donde la marginalidad no es precisamente una alternativa poética, sino una consecuencia de la estructura social. De acuerdo con esto, mi tejido de constitución metafórica tiene en cada partitura una *communita* metafórica, porque la decadencia producida por el sistema se percibe tanto en el lugar de origen del sujeto migrante, así como en lugar de llegada. Estas prácticas de *communitas* metafóricas también han ido modificando el *status* del artista. Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniantes, los creadores juegan una condición dual y roles menos protagónicos; más que representar un *status* asumen su trabajo como una praxis para develar y visibilizar.

Para Dieguéz (2009) lo liminal también es un espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. El tejido constitutivo metafórico presenta en cada partitura, así como en las transiciones esos encuentros, la vida manifestada constantemente en su simbología más optimista y realista con textos autorreferenciales, así como con textos de autores como Zavala, Heraud y Jovaldo. La condición ética y estética se presenta en la dramaturgia escénica que parte de la secuencia física de la actriz narradora en su presentación, hasta el cómo nos va contando cada parte por la que suscita el sujeto migrante con agencia.

La liminalidad en el tejido de constitución metafórica es como decir la liminalidad en la teatralidad liminal, porque este tejido es inherente a la teatralidad desde el enfoque de Dieguéz, quien señala que la teatralidad actúa como instinto de transfiguración capaz de crear un “ambiente” diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida (2009) así como la condensación de la reunión del acto real (hecho convivial) y la vez simbólico (2007). Mi tejido presenta estos procesos de crisis y cambios, transita la cultura del migrante andino y la reunión con los otros (tanto a nivel de sujetos de testimonio,

personajes, de manera autorreferencial y en el convivio con los espectadores). Este concepto además tiene como bases los términos señalados por Barba (1986) para distinguir teatralidades que se configuran bajo el formato de la “puesta en escena” o del “texto performativo” y que indican maneras distintas de abordar la escena. En este caso, se trata de creaciones escénicas —determinadas por la dimensión performativa y visual de sus propuestas y mucho menos, o casi nada, por la dependencia de un texto previo.

Entender el tejido constitutivo metafórico implica afirmar su liminalidad, pues como narradora-actriz me hallo en un espacio y tiempo alejado de los estados habituales del teatro tradicional, pero a su vez busco expresar de forma extra cotidiana con diferentes herramientas escénicas (narración, teatro de sombras, teatro documental y actos performativos) una historia de denuncia y de agitación de obreros (as) y trabajadores migrantes que buscan un nuevo porvenir, sin explotación ni opresión.

“La liminalidad como antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, en los bordes sociales” (Dieguéz, 2009), remarca su condición independiente, no institucional, enfatiza que es una práctica de carácter político. Kallpa, como he denominado mi tejido de constitución metafórica, contiene tres partituras (huk, iskay y kimsa), en las cuales se presenta la liminalidad como antiestructura por medio de herramientas sonoras, actos performáticos y materiales que simbolizan la presencia de la cultura de origen y de la cultura de llegada. Sobre las herramientas sonoras, hago uso de cascabeles cuando en la partitura uno (huk) quiero referirme al río, pero asimismo también en las rupturas como cuando me dirijo al público y expreso mi crítica por la sobreexplotación de nuestros recursos naturales en manos de la gran burguesía con la secuencia física acompañada del sonido que produzco producto del choque de los cascabeles con el piso con fuerza. De acuerdo con los actos performáticos, uso la danza teatro cuando abordo el poema 3 del poemario “Río” de Javier Heraud, así como en el extracto del poema “Construiremos un mundo” de Jovaldo. El recurso audiovisual se halla en la partitura II (iskay). El teatro de sombras se inserta en la partitura I (huk) y III (kimsa) con el uso de los extractos de la obra “El cargador” del Teatro campesino del maestro Víctor Zavala Cataño: en Huk con dos personajes del campo; en kimsa con tres personajes que son trabajadores ambulantes en la ciudad. Todos estos personajes en títeres de palo.

En concatenación, construyo mis personajes y mis textos con agencia en el discurso bajo por *los tres por, que en político le llamamos por vivir, por trabajar y luchar por su pueblo*, con énfasis en este último aspecto, agitando y posicionando el discurso de

manera crítica contra este sistema capitalista, en defensa de los derechos fundamentales (a la vida, salud, educación, libertad de expresión, pensamiento y opinión) y por un mundo sin explotación ni opresión en un contexto donde la persecución política está a flor del día. Esto se percibe con énfasis en “Lo que está permitido – lo que no está permitido” en Kimsa. Entonces el aspecto técnico y estético es importante en mi práctica escénica, sin embargo, principal su adhesión a la política, a su entorno, de esta manera, como indica Dieguéz (2009), no se estaría reduciendo su complejidad ni anulando una parte del espeso tejido arte/sociedad o arte/realidad.

Capítulo IV: Kallpa

Battle (2012), en el capítulo segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación) indica dos fases de análisis de textos, la primera en función de las preguntas que hay que plantear al conjunto de la obra –escrita o en proyecto– antes de proceder al análisis o al diseño de secuencias; la segunda en referencia al análisis de secuencias, a partir de la división de las grandes secuencias de la trama en fragmentos más pequeños, hasta las llamadas microsecuencias.

A continuación, los análisis de mi obra teatral “Kallpa”.

Este primer análisis apunta al macro de la obra en conjunto.

La obra es plural, pero centrada en agenciar al sujeto migrante desde la partitura I: previa a la migración, con mayor énfasis en la partitura II: situación migratoria y la partitura III: En el lugar de llegada.

La obra se desarrolla por microacciones discontinuas, porque los 10 textos no tienen una lógica de tiempo y contenido sin el manejo narrativo y escénico de la actriz, sin embargo, hay un principio de necesidad del sujeto en relación a las tres partituras generales. La temporalidad le da agencia al sujeto en función a la sucesión de instantes discontinuos por los puntos determinantes que son la decisión de migrar del campesino en la partitura I, la decisión de migrar de los personajes de los testimonios presentados en la partitura II, y evidenciar la situación de precariedad, explotación y opresión del ambulante que migró del campo a la ciudad en la partitura III.

No hay una historia que restituir o reconstruir, la base es el extracto del texto “El cargador” de Victor Zavala Cataño, el cual en conjunto con los demás materiales escénicos conforman el tejido teatral liminal. El personaje es el sujeto migrante con conciencia social, es el sujeto definido y unívoco. La dramaturgia escénica presenta hechos que contienen información sobre las condiciones en que se halla el sujeto migrante, las cuales son condiciones denunciadas, pues no se respetan sus derechos.

Los ejes temáticos son:

- Situación del campesino, partitura I
- Situación del proletariado ambulante, partitura III

En ambos el sujeto migrante antes de asumir conciencia social, sufre desempleo, hambre y miseria. Como contraste, se presenta el optimismo de la clase obrera y la condición política de la actriz ejecutante con agencia. Estos forman el engranaje de construcción de la obra, son necesarios y están relacionados por los testimonios que presenta la actriz. La ejecutora transita en el escenario, con los espectadores como por ejemplo en el texto “Juanas y tomasas”. No hay igualdad de condiciones respecto a la actriz y a los espectadores de acuerdo con la información del texto, pues es un tejido además de ficcional, testimonial, y he ahí la parte material, real. La actriz maneja más información de su historia y la agencia que le da al personaje principal por medio de los elementos escénicos, que de los espectadores.

El personaje principal tiene una identidad que lo asemeja a los otros personajes, pues la actriz los vincula en función de la situación de opresión y explotación en que se encuentran, sea en el campo o en la ciudad. Además, es autorreferencial porque presentan testimonios del motivo de salida del lugar de origen tanto de su abuelo como de su padre. Tiene una identidad diferenciada del espectador, porque aquél puede ser limeño, no necesariamente hijo de migrantes y de una situación económica solvente incomparable al ambulante, o trabajador informal. Se abuelen las líneas de separación entre lo que es imaginario y lo que es real, la historia representada y la representación, así como entre el personaje, y el actor-autor-espectador, lo mismo con el lugar de la acción y la escena.

Ahora bien, previo al análisis de textos, indicaré las partituras a las cuales pertenecen.

La partitura I presenta 5 textos, de los cuales el texto de la canción Lorochoy de José María Arguedas es un texto puente de transición del texto 2 (Juanas y Tomasas) al texto 4 (Illay). El texto predominante es el cuento “Illay”.

La partitura II presenta un texto con características autoreferenciales y testimoniales. El testimonio de una trabajadora del hogar ayacuchana quechuahablante, de mi padre y abuelo, ambos fallecidos por cáncer; siendo las causas que las une: económicas, políticas y sociales.

La partitura III presenta 4 textos, de los cuales el texto determinante es el Texto “Lo que está permitido/Lo que no está permitido”, que presenta la postura política de la actriz ejecutante frente a las condiciones denunciadas principales desde su perspectiva, respecto al sistema capitalista en que vivimos: desempleo, pobreza, explotación y persecución política contra quienes se atreven a alzar su voz de protesta.

(1) Ñuqaqa Mayum Kani

Ñuqaqa Mariella Kani

Kunanqa cuentutam qayarisun rimayta huk maqtawan huk campesinu runawan huk conversaciuntapas decisiunkunamanta migrananpa huk campesinupas kay razon politicokunaman, socialkunaman y economikunamam.

Yo soy Mariella Mamani

A continuación, un cuento que inicia con la conversación de un joven y un campesino, una conversación sobre la decisión de migrar del campesino, por razones políticas, sociales, económicas...

Este texto es determinante porque presenta un recurso autoreferencial que agencia el discurso, a partir del uso del lenguaje (runasimi) que es una de las culturas con la que la actriz se identifica y la cual también defiende.

El punto de partida es el primer texto: Ñuqaqa Mariellam Kani, en runasimi (quechua), idioma que, junto con el aymara, es conocido y hablado por parte de su familia tanto paterna como materna. Es la presentación asimismo del cuento “Illay”, sin embargo, para insertarlos en él, primero narra el cuento “Juanas y tomasas” en función a los relatos que le contó su padre Abdías, cuando era pequeña. Es un nexo importante del Texto “Ñuqaqa Mariellam Kani” al texto “Illay” porque presenta la denuncia de la actriz frente

al contexto del lugar de origen (respecto al campo) y lo refuerza con el personaje Campesino en Illay, quien decide migrar por necesidad de mejorar sus condiciones económicas.

Claramente el sujeto en este segmento es el sujeto migrante, presentado con agencia de la actriz-narradora y por el mismo personaje que agencia su discurso al presentar con voz de protesta su situación. Su objetivo en esta partitura es denunciar las condiciones de la situación del campesino en su lugar de origen. Porque existe la necesidad de cambiar la situación que sufre.

El uso de la manta andina en este texto se relaciona con la autoreferencialidad, porque es un elemento que mi familia ha permanecido usando tanto en su lugar de origen como en los de la ciudad de Lima.

La información es la presentación de las narraciones que agencian el discurso de la narradora actriz, como hija de migrantes. Es una información inferida e instala la ironía dramática al indicar que contará la historia de un campesino que miró por causas sociales, políticas y económicas.

El uso de la manta andina danzando en ritmo con la melodía de “La partida de Inti illimani” ofrece la información de tránsito y detrás de la acción escénica, la escenografía del teatro de sombras anuncia la presentación de una narración oral.

Sobre las expectativas, son cuatro niveles para el análisis, sin embargo, los primeros tres: nivel referencial, nivel generativo y nivel identificatorio están relacionados al análisis de audiencias. El nivel estético corresponde desarrollar a continuación.

Este texto se relaciona con la tradición literaria y cultural, ya que el uso del lenguaje quechua pertenece a la cultura de la que es parte su familia (en referencia a la actriz-narradora) y por contener como parte de la acción escénica de presentación, la música de fondo de Inti illimani - “La partida”, que es una canción chilena símbolo de tránsito, nostalgia y esperanza. Literario porque es la introducción a los cuentos que continuarán.

(2) Juanas y tomasas

Narradora: Mi papá, cuando era pequeña, me contaba que la vida en el campo era muy alegre a pesar de todos los problemas / él jugaba cuando tenía 8 años con las Juanas y las Tomasas / adivinen, ¿quién era las juanas? las ovejitas pues...

“me...me...me...” repetía luego de pastearlas (x2) / y tenía sus amigas “las Tomasas”, que eran las vaquitas, bien gorditas eran, y así jugaba con ellas / Narradora: ¿Juana?, ¿Tomasa?, ¿Juana?, ¿Tomasa? / ¡El lobo, el lobo, el lobo! Decían las vecinas / ¡Ahí viene el lobo! ¡No! ¡Allá viene! / Juego con el público, (Pregunta si han visto al lobo) / Y mi papá lograba ver a sus amigas y corría, corría, “jush jush jush”, corría, corría, corría (sonido de pasto y de río) / El lobo aparecía corriendo por la derecha y se las llevaba (sonido de pasto) / Narradora: Se las llevaba a un canto y se las comía. Toditas se las llevaba...dejaba sin ovejas ni vacas a la comunidad. Así como hay lobos que explotan y oprimen al pueblo, aquellos que saquean los recursos naturales, un grupo minoritario enriquecido en desmedro de las grandes mayorías empobrecidas / Mi papá corriendo, corriendo, corriendo estaba, hasta que llegaba al río (sonido de pasto y río) Cansado estaba y reflexivo se preguntaba ¿crecerán más juanas y tomasas? / Luego de un tiempo, claro que crecían, pero más flaquitas y chiquitas. Ya de regreso a casa, entre preocupación por la sequía y los animales, se acordó del cuento “Illay”, ¿Quieren que les cuente? (pregunta dirigida al público) Les voy a contar ya. (Autoría propia, 2020)

Este texto es determinante porque enfatiza la situación del campo donde hay más sequía que agua y vida. Los animales se mueren por falta de alimento. Y la actriz narra en este cuento la situación por la que su padre vivió en el campo cuando era pequeño, esto, agencia su discurso, porque expresa la denuncia haciendo un símil de “lobos” que dejan sin ovejas ni vacas a la comunidad con las “autoridades defensoras del sistema capitalista” que saquean los recursos naturales, oprimen y explotan a su pueblo.

Como se comentó en el texto anterior, el cuento “Juanas y tomasas” es narrado en función a los relatos que le contó su padre Abdías a la actriz, cuando era pequeña y es un nexo importante del Texto “Ñuqaqa Mariellam Kani” al texto “Illay” porque presenta la denuncia de la actriz frente al contexto del lugar de origen (respecto al campo) y lo refuerza con el personaje Campesino en Illay, quien decide migrar por buscar mejores condiciones.

El sujeto en este segmento es el sujeto migrante, desde la voz de la actriz, quien hace un símil de “los lobos” con “las autoridades” del país. Su objetivo en esta partitura es denunciar las condiciones de la situación del campesino en su lugar de origen. Porque existe la necesidad de cambiar la situación que sufre.

Se divide en tres momentos este segmento: “Ellas son las juanas y las tomasas”, “Juego con las juanas y tomasas”, y “Reflexivo”. La acción se desarrolla en un espacio definido, una caja de frutas que sirve de medio de conexión entre el público y la actriz narradora, quien, con gemas, piedras, paja verde y cascabeles, narra el cuento. Para acentuar la interacción con el público desde lo sensoriales, se acerca al público, y les consulta “¿Has visto al lobo?” “¿eres migrante o tienes padres migrantes?” En el momento 2, el juego de Abdías (su padre) con los animales del campo de la sierra, en modo anécdota, le permite a la narradora agenciar su discurso al denunciar las condiciones en que la gran burguesía tiene al país, respecto al campo, citando el aprovechamiento de los recursos naturales, causante de contaminación, enfermedades de las familias, falta de alimentos de primera necesidad, entre otras. Lo cual conecta al siguiente cuento y los demás segmentos de esta partitura que siguen el hilo conductor de indignación frente a las condiciones materiales que sufren y por las que decide migrar el sujeto de quien habla la actriz.

Este cuento presenta una línea de acción continua, y de forma explícita señala quienes participan en los tres momentos, sin embargo, de forma inferida cuando sale de escena e interactúa con los espectadores, de manera inferida juega con los personajes de la obra pero que no están en escena, como las vecinas y el lobo, en las esquinas del espacio escénico

En este segmento acompaña los movimientos ejecutados con los muñecos a quienes alude como ovejas y vacas, así como las onomatopeyas de “meeee...” “muuuu...” Los sonidos producidos por los cascabeles también ambientan la escenificación aludiendo al río.

Se usan recursos culturales andinos nuevamente como la lliclla y la aparición de personajes situados en el campo, además de la faja andina de la actriz que es parte de su indumentaria. Las luces de color azul tenue le dan la convención de íntimo, lo cual se acentúa en el teatro de sombras.

(3) Canción “Lorochay” de José María Arguedas

Canción “Lorochay”:

Chiaralloway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun /
Cartamarqanki / Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro /
Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro (BIS) /

Cachitacachitam mariposatam / uywakuman karqa / Almadachampi
Patachallampi / Miskilla llakinaypaq / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy
Lorochoy Loro / Chiaralloway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun
ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy
Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (José
María Arguedas, 1969)

Este texto pertenece a la canción Lorochoy de José María Arguedas, en lenguaje quechua y expresa juego con el lorito que transmite el mensaje desde la perspectiva de la actriz, quien mientras ambienta el teatro de sombras con una tela, linterna y los títeres de palo, lo canta con emotividad.

(4) Illay – 1er extracto de la obra de teatro campesino “El cargador” de Victor Zavala

Joven: ¿Por qué pues taita estás torciendo tanta sogá? / Campesino: Para amarrar mi burro será pues / Joven: ¿Burro? No tienes burro taita, muerto está. ¿Vaca tienes taita? / Campesino: Pájaro mal agüero pareces / Joven: Animales ya no tienes para amarrar con sogá / Campesino: Dando vuelta mi cabeza estás / Joven: Soga larga ya no sirve en comunidad / Campesino: Mi cintura aunque sea amarraré / Joven: Mucho te va a hacer doler / Campesino: De peña grande me colgaré entonces / Joven: ¿Loco estarás, Taita? / Campesino: Deja muchacho, ¿no ves cómo los animales se están muriendo? ¿Como las mineras están explotando las tierras? Ya no tenemos recursos naturales. Algo tenemos que hacer para sobrevivir / Salen joven y campesino de escena. (Zavala, 1983, p.61)

Este texto es determinante porque coincide con el punto de inflexión de la macroestructura, es decir, presenta la decisión de migrar del sujeto migrante pues las condiciones de vida en el campo son pésimas. Es el momento principal de la Partitura I.

“Illay” es un cuento basado en un extracto de la obra de teatro “El cargador” de Victor Zavala Cataño, precisamente de la primera parte de la obra teatral, cuyo tema aborda las condiciones en que se haya el campo de la sierra respecto a la naturaleza y humanidad que lo alberga, no uno específico, sino en referencia a las características de la situación en la mayoría de los campos de los 60 en adelante.

El sujeto migrante desde la agencia del campesino denuncia la situación del campo de la sierra, motivo por el cual decide migrar.

La acción se desarrolla en Teatro de sombras, donde el campesino está arando la tierra seca. El joven le hace preguntas en función a sus animales, y las respuestas las termina dando él mismo, lo cual le da agencia porque enuncia las condiciones en que se halla el campesino respecto a sus animales (2). Esto conecta con la información de los demás segmentos debido a que es el quiebre que permitirá la entrada de los testimonios de sujetos migrantes y su situación de causas por las que migraron.

La decisión de migrar se infiere debido a que al final del texto denuncia enumerando las condiciones en que se viven en el campo (1) y se marcha (sale de escena)

Los movimientos de los títeres de palo como (acercarse o alejarse, girar en el mismo lugar hacia la derecha o la izquierda, moverse hacia derecha e izquierda de forma horizontal) son información que brinda cercanía o lejanía, perspicacia y llamado a respuesta de parte del receptor.

Las luces son rojas, lo cual le da un ambiente a la escenografía de llamado al público a una situación que está llegando al clímax.

(5) Poema 3, del poemario Río de Javier Heraud

“Ñuqaqa Mayum Kani” - 1era parte / Yo soy el río / Pero a veces soy bravo y fuerte / Pero a veces no respeto ni a la vida ni a la muerte / Bajo por las atropelladas cascadas / Bajo con furia y con rencor / Golpeo contra las piedras / Rumicunatam aswan aswanta / Cada vez más y más / takani huk hukta / Las hago una a una, pedazos interminables / Los animales huyen / huyen huyendo / cuando me desbordo por los campos / cuando siembro de piedras pequeñas las laderas / cuando inundo las piedras y los pastos / cuando inundo las puertas y los corazones / cuando inundo los cuerpos y sus corazones / ¡Los cuerpos y sus corazones! / (Heraud, 1960, p.5).

Este texto es determinante porque representa la rabia e indignación ante el orden de las cosas. El poema es ejecutado en danza teatro (poema III de Río de Javier Heraud), es la respuesta de la actriz frente al sistema de clases sociales en que vivimos, donde si bien antes del 93 no era capitalista sino semifeudal, se caracterizan ambos por la opresión y explotación que ejerce un grupo minoritario en desmedro de las grandes mayorías del país. Señaló esto porque los migrantes de mi obra han nacido entre los años 50s y 60s.

Este poema es utilizado en dos partituras. Desde “Yo soy un río, hasta pedazos interminables” Partitura I: Antes de migrar; y los animales huyen... ¡Los cuerpos y sus corazones! Partitura III: Lugar de llegada.

Se utiliza el espacio escénico amplio, ya no solo el espacio definido de teatro de sombras. El texto es de densidad fuerte, que va acompañado de una acción escénica de movimiento corporal (danza teatro). La actriz narradora acciona en el espacio escénico, no en un espacio definido. Este texto tiene una tradición literaria porque la base es el poema III del “Río” de Javier Heraud.

(6) Testimonio de una mujer trabajadora del hogar y autobiográficos sobre razones que motivaron su migración.

Actriz: Así como el campesino agarró su soga y fue a andar camino, lo hicieron y siguen haciéndolo muchos más. Veamos el caso de Felicita, una trabajadora del hogar, ¿Qué generó su salida del lugar de origen?

Aparece recurso audiovisual de base: Recorrido con la cámara de un viaje, donde se visualizan cerros, pampas, casas y la degradación de la naturaleza, a la par con el texto de la narradora.

A continuación, presentaré el primer testimonio en formato entrevista, en la cual P significa pregunta y E, respuesta.

Testimonio 1: Caso Felicita

P. Imataq sutyki, mamáy / R. Felicita / P. Felicita, imaynapi hamuranki llaqtaykimanta / R. Ñuqa hamurani llaqtaymanta lima riksi y mejorakuq. Kaypi mana imapaskanchu hinatin hamuni. Mamaypas pobre, papaypas pobre. Hinatin, ñuqa hamunikay limataq trabajaq qullqi kananpa, mamay papay manteyninanpa. (Autoría propia, 2020)

P. ¿Cómo te llamas? / R. Felicita / P. Felicita, ¿Qué te motivó a migrar de tu lugar de origen? / R. Yo he venido a Lima para conocer y mejorar. No había nada cuando vine y sufrí mucho. Mi mamá era pobre, mi papá era pobre. Por eso también vine a Lima, para trabajar, hacer plata y mantener a mi papá y a mi mamá. (Autoría propia, 2020)

Así como hay razones económicas, familiares, sociales, también hay razones políticas.

Testimonio 2: Caso padre y abuelo

En el caso de mi padre y abuelo, estuvieron latentes todas las causas mencionadas.

Mi abuelo era un hombre sindicalista y luchador social, las razones de su migración fueron principalmente políticas, el ser un hombre crítico y consciente de su tiempo le costó la persecución política. Trabajaba en una mina de morococha más de 15 horas, con las peores condiciones laborales y el salario una miseria. La opresión y explotación era voraz, y además él era dirigente sindical, un obrero luchador, sin embargo, el jefe de la empresa lo amenazó de muerte si seguía protestando. No le quedó otra que migrar con la familia por mejores condiciones de vida. (Autoría propia, 2022)

En el caso de mi padre, hombre puneño, perdió a su madre a los 10 años y era el 1er hijo hombre de 10 hermanos (8 hermanas mujeres y un hermano varón). No pudo continuar sus estudios. Su padre (mi abuelo), era profesor, pero no alcanzaba lo poco que ganaba. Mi padre además trabajaba en el campo, pero no alcanzaba para cubrir las necesidades básicas de supervivencia, entonces a la primera oportunidad de migrar a una ciudad, lo hizo. En el lugar nuevo sufrió la explotación y opresión que sufrió en el campo, pero de manera redoblada y agudizada. A él no lo amenazaron a muerte, pero lo tuvieron sin comida, trabajando más de 12h, incluso se accidentó en la fábrica. A veces si “se portaba mal”, lo botaban y terminaba durmiendo en la calle. Así mi papá se las tuvo que ver y se quedó en la ciudad, pero poco a poco se forjó cuestionándose por qué le pasaban esas cosas a él. Las condiciones laborales eran infrahumanas. ¿Derechos laborales? no existía eso, “para el pobre, para las grandes mayorías no existen derechos laborales”, eso me decía mi papá. Se empezó a forjar con tanta explotación y opresión que vivió, como un hombre crítico y consciente. (Autoría propia, 2022)

Este texto presenta primero el testimonio de una trabajadora del hogar, sobre las razones que la motivó migrar; los otros dos, son autoreferenciales puesto que, a partir de mi voz, narro los testimonios que mi padre y abuelo en base a lo que me contaron y/o contaron a mi familia, sobre los motivos y expectativas de migrar de la sierra a la ciudad de Lima.

Los tres textos coinciden en que las paupérrimas condiciones económicas del lugar de origen los empujó a buscar mejores condiciones en otro lugar (ciudad de Lima). El acompañamiento audio-visual es un recorrido que muestra árboles y casas, como en un viaje.

El sujeto migrante con sus expectativas, peripecias y avatares.

Este texto es fundamental de la partitura II porque es el tránsito que se desarrolla con el material audiovisual. Y lo narrado de los testimonios se conecta con el tema de la primera y tercera partitura porque expresan los motivos de su salida del lugar de origen, así como su situación en el lugar de llegada.

La información es completa respecto a la migración como proceso social generado en un sistema de clases sociales determinado.

(7) Canción Pirhualla Pirhua adaptada

Actriz. Trabajadores del pueblo, cargadores, ambulantes, madres del pueblo, obreras, obreros.

Canto. Pirhualla pirhua / “¡Empecemos, comencemos, pirhualla pirhua! en esta calle de piedra, pirhualla, pirhua, vamos pueblo mío, pirhualla pirhua, vamos luchando, pirhualla pirhua, con tu camino, pirhualla pirhua, por un mundo nuevo, pirhualla pirhua” (Anónimo) ¡POR UN MUNDO NUEVO!

Esta es una adaptación de la canción pirhualla pirhua, y el texto hace referencia a la perspectiva que como artista escénica socialista sostengo. Porque concibo la lucha social como generadora de cambios para una nueva sociedad.

El sujeto es la actriz que agencia su discurso para hablar del migrante que en el lugar de llegada, la ciudad de Lima, su situación se empeora al no encontrar empleo, siendo el único sostén, sus propios compañeros, como dice la frase popular “el pueblo apoya al pueblo”. Asimismo, la actriz hace partícipe al público a través de la adaptación de esta canción al integrarlos al son del ritmo de los aplausos.

(8) Ambulantes. Extracto 2 de la obra de teatro campesino “El cargador” de Victor Zavala

Ambulante 1: ¿Y tú? desconocido eres, de otro cerro vienes /

Ambulante 2: Tienes que aguantar ahora, bastante nos hemos fregado

nosotros. Fruta no se agarra la primera vez. / Ambulante 3: Aquí también tienes que pelear para comer. Aquí también tienes que esperar tiempo de siembra y tiempo de cosecha. / Ambulante 1: Para tumbar, tienes que dar vueltas primero. Cargador: Mi turno es ahora, pero de repente ya no hay ocupación, así hemos sufrido. Cuando yo llegué, no sabía dónde estaba carga, todo el día estaba andando por calles, nadie me llamaba, veía pasar cargadores con bastante trabajo, detrás de ellos me iba pero nada llegaba, hambre comía mi barriga, saliva nomás hacía pasar, flaco estaba, como borracho andaba, cabeza me daba vueltas, cayendo llegaba a mercado, ahí comía cáscara de frutas, quería volver a mi tierra, comenzaba a andar, agitado me sentada en primera cuesta, nada podía subir, corazón me quería reventar, entonces pues regresaba, más cerca era volver, así me he quedado. Un día me encontré con una paisana, ella ya sabía trabajar. Dos días me enseñó, mi barriga hizo llenar, así que ahora nos organizamos para trabajar entre todos. La ganancia es de todos, por eso nunca nos falta comida. Y cuando viene el municipal y se quiere llevar nuestra mercadería, ¡nos atrincheramos! (Zavala, 1983, p.66-68)

Este texto presenta dos momentos. Un primer momento de encuentro de trabajadores ambulantes cargadores, en el cual ven y reciben al sujeto migrante que, recién llegado a la ciudad, busca trabajo, tiene hambre y se encuentra desorientado. El segundo momento es el monólogo del sujeto migrante, quien en la ciudad denuncia su condición de desempleo y opresión.

El sujeto migrante agencia su discurso, al denunciar su situación la cual posterior a la migración es peor a la del lugar de origen, pues no hay trabajo, y si hay, es con explotación, el alimento no es como en el campo que, aunque con sequía y sin agua, era limitado; en la ciudad, es difícil alimentarse bien, porque para hacerlo hay que tener economía, y sin empleo no hay dinero.

La técnica es desarrollada con teatro de sombras, que reproduce las figuras y formas a través de las sombras de los trabajadores ambulantes, los cuales son en el primer momento tres: Una vendedora de huevos de codorniz y dos cargadores de papas. El segundo momento reproduce la forma del trabajador ambulante cargador migrante (personaje principal) que denuncia su situación de opresión.

Las luces de la escena nuevamente son de color rojo porque se quiere generar el tono contestario que resalte la agencia del sujeto migrante.

9) Lo que está permitido y lo que no está permitido

¡Trabajar más de 8 horas... permitido! / ¡Luchar con puño en alto...no permitido!
/ ¡Desempleo y pobreza...permitido! / ¡Luchar contra la explotación
capitalista...no permitido / persecución política contra luchadores
sociales...permitido! / ¡Por una nueva constitución con y para el pueblo a través
de asamblea constituyente! (Autoría propia, 2022)

La agencia de la narradora-actriz se afirma al denunciar la situación de nuestro pueblo peruano, describiendo 3 aspectos claros: Desempleo, explotación laboral y persecución política contra luchadores sociales.

El sujeto en este segmento es la actriz, quién remarca su posición política de izquierda.

La actriz realiza una acción escénica performática, con el uso de luces rojas y música de fondo "La partida" de Inti Illimani

Al final de este segmento se remarca el llamado de la actriz hacia los espectadores en función su posición política, por una nueva constitución a través de una Asamblea Constituyente con y para el pueblo.

10) Poema “Construiremos un mundo” del poemario “Canto al futuro” de Jovaldo Valdivia.

Construiremos un mundo donde no broten los verdes tallos asesinos / un
mundo donde no azoten obreros y campesinos / un mundo con mil caminos /
donde tranquilos andemos / un mundo donde cantemos / nuestra hermosa
realidad / un mundo con igualdad / donde todos gozaremos / ¡Donde todos
gozaremos! (Valdivia, 1977, p.3)

Jovaldo fue un poeta, luchador social que participó en la guerra interna con los alzados en armas. Falleció a causa del genocidio en los penales El frontón, Lurigancho y Santa Barbara el 19 de junio de 1986 en el gobierno de Alan García. Este poema reafirma la posición marxista contra la burguesía, cuando indica « donde no crezcan los verdes tallos asesinos» en referencia a la gran burguesía y manifiesta perspectiva de una nueva sociedad « por un mundo donde todos gozaremos»

Aquí se desarrolla una acción escénica haciendo partícipes al público, entregando rosas rojas a cada persona ubicada en primera fila.

Análisis de audiencias

A continuación, presentaré el análisis de mi obra en base a los cuestionarios que realicé y envié a espectadores, vía virtual y presencial. Sobre lo virtual en base a un vídeo que está en mi cuenta de youtube cuya duración es de 15 min, y de manera presencial al finalizar mis funciones del 29 y 30 de julio en Warmilab. Se obtuvieron 30 respuestas en total, 15 del formulario virtual y 15 del cuestionario presencial. En los siguientes esquemas se podrá apreciar lo mencionado.

Tabla 2. Preguntas y respuestas sobre el cuestionario presencial realizado el 28 y 29 de julio a 15 personas al finalizar la presentación del unipersonal “Kallpa” de Mariella Mamani, una de las puestas en escena de la Velada Teatral “Kimsa” en Warmilab Perú.

	P1 En este bicentenario, ¿Kallpa qué significó para ti?	P2 ¿Eres migrante y/o hijo de migrantes?, ¿Te sentiste identificado con alguno de los personajes de la obra?	P3 ¿Qué lucha social es la más relevante en este año 2022? Ejemplos: Contra el alza de pasajes del metropolitano, por la libertad de los detenidos en el Operativo Olimpo, por una nueva constitución con y para el pueblo, etc.	P4 ¿Qué elementos escénicos percibiste? Ejemplo: Teatro de sombras.	P5 ¿Cómo caracterizarías la acción escénica total de la obra? Eje.: Versátil, densa, dinámica, conmovedora, dramática, etc. Escribir 3 adjetivos.
R1	Reconectar con las luchas del pueblo.	Sí, me identifico con los campesinos y trabajadores.	Alza del combustible y del alza de precios de productos agrícolas.	Teatro corporal.	Versátil, conmovedora y dinámica.
R2	Una reconexión con la migración.	Hijo de migrantes. Con la protagonista por ser hija de migrante y artista.	No retroceder por la ultra derecha conservadora.	Danza -teatro, poesía, canto.	Fuerte, conmovedora, inspiradora.
R3	Buena obra.	Con la última presentación sí.	La nueva constitución.	Elementos de sombra y la protesta teatral.	Dinámica, divertida y social.

R4	La lucha y el desplazamiento. Resistencia.	Abuelos migrantes / No.	Resistencia entre la pandemia y la nueva constitución.	Teatro de sombras, el movimiento y la narración.	Fuerte, político y discursivo.
R5	Toda la fuerza milenaria que resiste y trasciende los 201 años de colonización republicana y los 530 años de colonización hispana.	Mi familia tiene origen andino (Abuelos migrantes). Me identifiqué con el espíritu del río (Mayu).	La lucha contra la mafia de trata de personas y extorsión a las trabajadoras sexuales y mujeres trans en general.	Cuenta cuentos, performance y teatro de sombras.	Crudeza, resistencia y luchadora.
R6	Tratar de afianzar luchas sociales.	Sí, no tanto, no estoy tan al tanto de sus luchas.	Discursos de lo que necesitamos, una nueva constitución.	Teatro testimonial	Densa.
R7	Historia, reivindicaciones.	Sí y no - con los ambulantes.	La lucha por la Educación Popular y Crítica.	Video-narración, títeres.	Diversa, necesaria y dinámica.
R8	Resiliencia.	Soy hija de migrantes y sí me sentí identificada.	Alza de los precios abusivos, alza del aceite.	Performance.	Fluidez, identidad, arte.
R9	Resistencia en el cómo y por qué seguimos en el camino que nuestros padres también iniciaron la lucha desde las artes y las culturas.	Sí, sí. Ancash, abancay, Ica, chincha, Puno, Huancavelica.	La corrupción, todas son las mismas.	Corporal, visual, audiovisual, luces, participativo, identidad, testimonio, documental, elementos, técnicas narrativas (sombras), instrumentos musicales.	Versátil, dramática y dinámica.

R10	La voz de lucha de la gran mayoría, de la clase trabajadora.	Mi familia es de Huancavelica y pues mi abuela fue la que se encargó de toda la familia, muy luchadora.	La lucha por una nueva constitución.	Me encantó todo, pero más las sombras	Versátil, dinámica, conmovedora.
R11	Reflexión de nuestra identidad colectiva como país diverso forjado entre la lucha y lucha por la sobrevivencia, entre otras cosas.	He sido migrante. Particularmente, con ninguna.	Por una nueva constitución.	Teatro de sombras, danza.	Dinámica, vivaz y versátil.
R12	Fuerza	Sí, soy hijo de migrantes. Con los padres que salen a trabajar desde la madrugada.	Por una nueva constitución.	Poesía.	Muy creativa.
R13	Unión y fuerza.	Sí, hija de migrantes. Con todos los personajes.	Todo aporta o se le da más importancia a que haya una nueva constitución, pero en realidad tanto el alza de los pasajes es también bastante importante igual que con los detenidos.	La tierra, la chaquitacla, las luces, ese cambio de acercamiento y alejamiento super interesante. Esa conversación de los personajes se veía emocionante.	Versátil y dinámica.

R14	Significó lucha y fuerza, opresión y rebeldía.	Hija de migrantes. Me he sentido identificada con el nieto del campesino, quien se quedó sin Juanas y Teresas.	Por una Asamblea Constituyente. La lucha más relevante ahora mismo es la de nuestros pueblos oriundos, nuestros campesinos, indígenas, obreros frente a un congreso que no hace más que reírse en la cara de todos.	Teatro de títeres, expresión con juego de luces.	Bastante movimiento, muy sensible, tenso, drama, alegría.
R15	Me representó.	Sí, porque también soy hija de migrantes.	La lucha para salvar el planeta en contra de la contaminación ambiental	Teatro de títeres, danza, canto, declamación.	Dinámica, alegre y conmovedora.

Autoría propia, 2022.

Para Sanchis (2002) un análisis referencial implica que la imagen que el receptor tiene de la realidad, se encuentra afín al escenario. Esto condiciona las expectativas del receptor, que interpreta la obra en función de esta imagen. Los espectadores interpretaron en su mayoría “Kallpa” como la fuerza de las luchas de nuestro pueblo, y entiendo que la “imagen” con la que partieron es justamente de la crisis generalizada de la sociedad peruana; puesto que en las partituras del uni-personal el segmento del mundo presentado es el del sujeto migrante y sus condiciones materiales desde su lugar de origen hasta el lugar de llegada.

Sobre el nivel generativo, este es resultante de la cooperación entre texto y receptor (Battle, 2012). El sujeto migrante con agencia ha sido comprendido por los espectadores en su situación migratoria tanto de partida de un lugar de origen como de llegada a un nuevo lugar. La lucha contra este sistema capitalista y su crisis se acentúa, por supuesto primero a nivel de generar mejores condiciones de vida, pero principalmente de hacerle frente y he ahí el aspecto social político que presento como hija de migrantes con posición política de luchar por una nueva constitución con y para el pueblo a través de asamblea constituyente. La opinión vertida por los espectadores sobre lo que para ellos son sus luchas principales en el presente año 2022 son luchar por una nueva constitución a través de una asamblea constituyente, por la libertad de los detenidos en el Operativo Olimpo, por la educación popular y crítica, contra la ultraderecha conservadora, contra la contaminación ambiental, el alza del costo de los pasajes, del combustible y de productos agrícolas, la corrupción y la mafia de la trata de personas. Todas apuntan como necesidad política y social a la lucha por una mejor sociedad.

De acuerdo al nivel identificatorio, que es el grado de implicación subjetiva del receptor respecto a las acciones y omisiones de los personajes (Batles, 2012) se manifestó conexión con el personaje del sujeto migrante, así como con la actriz-narradora, siendo los indicadores que la mayoría de espectadores son migrantes y/o hijos de migrantes; así como somos parte de la resistencia y lucha contra este sistema capitalista. Esto se percibió por los espectadores a través de la interacción de los elementos escénicos como son el teatro de sombras, poesía, música y vídeo de manera dinámica y versátil.

Tabla 3. Preguntas y respuestas del cuestionario virtual enviado del 05 al 25 de agosto a 15 personas que vieron el vídeo de mi unipersonal "Kallpa" a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/zZjKFDsoqpU>

	P1 En este bicentenario, ¿Kallpa qué significó para ti?	P2 ¿Eres migrante y/o hijo de migrantes?, ¿Te sentiste identificado con alguno de los personajes de la obra?	P3 ¿Qué lucha social es la más relevante en este año 2022? Ejemplos: Contra el alza de pasajes del metropolitano, por la libertad de los detenidos en el Operativo Olimpo, por una nueva constitución con y para el pueblo, etc.	P4 ¿Qué elementos escénicos percibiste? Ejemplo: Teatro de sombras.	P5 ¿Has visto la obra presencialmente?	P6 En caso de haber respondido afirmativamente la pregunta anterior, ¿Qué diferencias encuentras entre el formato virtual con el presencial?	P7 ¿Cuál es tu opinión sobre "Kallpa" en formato virtual?
R1	Conciencia y libertad.	Sí, personaje principal	Nueva Constitución.	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza teatro y recurso audiovisual.	No.		Buena forma de llegar a más vida y sembrar la semilla de conciencia e identidad.
R2	Un reconocimiento a la mujer, a su fortaleza como promotoras de transformación social.	No del todo, aunque me agrada mucho la cultura de la población andina.	La última opción, y también el alza del costo de la gasolina.	Teatro de sombras, poemas, danza-teatro y recurso audiovisual.	No.		Me parece bonito, se aprovechan otros recursos que enriquecen la presentación.

R3	La lucha de clases sociales, el tema racial, la negación de nuestra propia identidad como peruanos.	Soy nuestra de migrantes. Sí.	¡Por una nueva constitución con y para el pueblo a través de una Asamblea Constituyente!	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza -teatro y recurso audiovisual.	No.		Es una oportunidad de poder apreciarlo como espectadora ya que no tuve la oportunidad de poder verla.
R4	Mallos es una exploración escénica que incorpora el uso del quechua como elemento unificador de la propuesta. No veo la convención con el bicentenario.	Soy hijo de migrantes. Me siento identificado.	Por la Asamblea constituyente.	Teatro de sombras, canciones, danza-teatro.	No.		Llama mucho la atención para poder volverla a verla en vivo.
R5	La historia del constructo social intercultural.	Sí me sentí identificada.	Nueva constitución.	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza -teatro y recurso audiovisual.	Sí.	Mucho más sensitivo.	Buena propuesta para abordar la migración.
R6	Una representación de varias generaciones que siguen bajo el mismo sistema oficial de opresión pero resisten.	Sí, me sentí identificada con la narradora.	Por ajusticiar a los corruptos y cuestionar las instituciones.	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza - teatro y recurso audiovisual.	Sí	Me pareció mucho más larga en presencial y la parte de teatro danza se apreció mejor, además del poema del río, pero el teatro de sombras se vio mejor en formato virtual, además que el elemento audiovisual se escuchó y vio mejor en virtual.	Creo que la parte del teatro de sombras y cuando el rostro de la narradora está enmarcado por la caja, se aprecia mucho mejor que en presencial. Los juegos de cámaras son interesantes, podrían serlo más incluso.

R7	Una visión general del inmigrante, su labor trajinada siendo el siglo XXI donde supuestamente la brecha de desigualdad se va reducido.	No soy inmigrante, pero me identifique con el derecho de piso que una persona al encontrar un nuevo trabajo, siempre el nuevo lo explotan más con el pretexto de pagar el "derecho de piso".	Por una nueva constitución, ya que hasta al propio presidente de la República lo tildaron de "comunista" solo por anunciar un cambio de constitución.	Teatro de sombras, poemas y canciones.	Sí.	La sensación de verlo presencial es diferente, cala con mayor fuerza.	No se aprecia todos los pequeños detalles que deberían de observarse.
R8	Detenerme para reflexionar sobre mis acciones y compromiso que tengo con mi entorno social.	Soy hija de la migración. Mis antepasados vienen de Huánuco y de Lambayeque.	¡Por una nueva constitución con y para el pueblo a través de una Asamblea Constituyente! Considero que este es un punto de partida importante y fundamental para empezar con el cambio total.	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza teatro y recurso audiovisual. Otro: Ejecución musical	Sí	Lo presencial tiene una gama amplia de posibilidades de acciones generadas por la interacción con la y él espectador(a).	Es potente, sin embargo, necesita una mejor realización en cuanto a la producción y post producción de la propuesta.
R9	Un repensar sobre mis orígenes, sobre las luchas de mis padres y ancestros.	Sí.	El alza de combustible y el paro agrario.	Teatro de sombras, canciones, danza - teatro y recurso audiovisual.	Sí	En el presencial pude ver más movimiento corporal.	Me encanta.
R10	Una obra fresca, muy original, nos recuerda el esfuerzo de las personas migrantes en busca de un	No soy hijo de migrante. Me gustó el poema "El río".	Contra el alza de pasajes de bus y de los alimentos.	Teatro de sombras, poemas y canciones.	No.		Muy bueno, el formato virtual le permite acceder a un mayor número de personas.

	nuevo futuro. Los lobos que devoran los recursos naturales y siguen saqueando en este país.						
R11	Venimos atravesando un bicentenario arrastrando graves problemas sistémicos, dónde los más golpeados por la indiferencia de quienes vienen conduciendo nuestro Abya Yala son lxs obrerxs, campesinxs oriundos, indígenas, comunidades enteras, nuestra madre tierra, vienen sobreviviendo día a día en un sistema opresor, por ende, la obra teatral Kallpa significó una fuerza, una denuncia y una voz de protesta	Soy hija de migrantes. Me he sentido identificada con el personaje del joven, quién conversa con su tayta acerca de lo perjudicial que resultan las mineras que van a saquear nuestros recursos naturales empobreciendo nuestras tierras.	Considero toda lucha a favor del pueblo, relevante. La lucha por una nueva constitución nos brinda la oportunidad de dar voz a nuestros pueblos oriundos quienes actualmente viven en guerra frente a un sistema colonizador, es necesario y de urgencia ya una asamblea constituyente dónde prioricemos a nuestra madre naturaleza y por ende larga vida a nuestras tribus. En este camino de lucha la persecución política estará presente, por ello visibilizar injusticias cómo lo que ha pasado con nuestrxs compañerxs detenidos en el	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza - teatro y recurso audiovisual.	Sí	La trascendencia del mensaje de esta obra la he percibido del mismo modo en el momento presencial como virtual, podría decir que en el formato presencial a diferencia del virtual, los recursos audiovisuales, así como la danza y teatro a través de la narración y poemas se hacen sentir con mayor profundidad utilizando un mayor espacio para el despliegue de los movimientos, mientras que en el formato virtual se siente algo reducido de espacio para escenas de la obra dónde el movimiento corporal juega un papel muy hermoso en el proceso de esta.	Añadiendo lo ya mencionado sobre la profundidad y el espacio, considero que Kallpa en formato virtual es un gran material, teniendo como ventajas una mejor apreciación de los formatos audiovisuales cómo el testimonio y narración grabados en el pequeño documental y así mismo distinguiéndose mejor los personajes en el teatro de sombras. Es una obra muy hermosa, que irá renaciendo con entrega y amor, tal como se ha hecho sentir.

	necesaria, llena de coraje y amor; un llamado de atención para todxs, un llamado de entrega, valentía y convicción a mantener nuestra historia e identidad presente.		Operativo Olimpo es de suma importancia.				
R12	Es la primera vez que veo este tipo de vídeo, pues le doy el significado de lo que está pasando los campesinos el día de hoy, que quieren levantar su voz y luchar por sus derechos.	Hija de migrante.	Alza de pasajes.	Teatro de sombras, poemas, canciones y recurso audiovisual.	No.		Me parece muy bonito y reflexivo, me hizo encontrar sentimientos, recordar lo que uno sufre por ser migrante y lo que se encuentra en el camino con personas vanidosas, corruptas que se aprovechan del migrante. Hermoso, si me gustaría verlo presencialmente. Si así de manera virtual te transmite sentimientos me imagino que presencial debe ser más intenso.
R13	Revisión de memorias sobre las causas	Soy migrante e hijo de migrantes... Me siento identificado con los	La lucha por la asamblea constituyente es una de educación política	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza-teatro y recurso audiovisual.	Sí	Vinculación con el público, música en vivo, luces.	Es una apuesta muy interesante al mezclar varias formas de mostrar las causas de

	estructurales de la migración.	comerciantes, pues mi madre es una de ellas.	que es urgente hoy en día.				la migración y las luchas urgentes de nuestros pueblos.
R14	La resistencia y lucha de las personas de la zona rural por mejores condiciones de vida.	Mi padre nació en Arequipa. No me siento identificado con algún personaje.	Asamblea constituyente popular y plurinacional.	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza teatro y recurso audiovisual.	Sí	En el formato virtual hay: menos movimiento y danza (quitándole fuerza escénica), el video durante la entrevista se aprecia mucho mejor (permite apreciar el viaje migrante), la luz directa y la sombra permite visualizar mejor tu interpretación, tu voz se escucha más ligera o juguetona (la parte de los ambulantes no está bien trabajada la voz), se apreció mejor las transiciones con la manta (inicio, antes del video y cierre).	Me gustó, se aprecia mejor la integridad de la obra, aunque en el presencial veo una mejor interpretación.
R15	Una obra que hace reflexión sobre las injusticias ejercidas por el poder.	Hija de migrantes, sí, con quién narra la obra porque son historias o comentarios que he escuchado desde pequeña y tengo recuerdos de familiares.	La del alza de pasajes, el paro de transportistas y la libertad de los detenidos en el operativo olimpo.	Teatro de sombras, poemas, canciones, danza -teatro y recurso audiovisual.	Sí.		Siento que entendí con claridad la historia que contó la protagonista, al final enfatiza en que, "Se tiene que seguir luchando", por ello, siento que el formato virtual tiene firmeza y fuerza, las necesarias para hacer una obra crítica cómo la que se presentó, además considero que fue dinámico y se usaron varios recursos.

Autoría propia basada en el video unipersonal "Kallpa" : <https://youtu.be/zZjKFDsoqpU>

Los espectadores interpretan “Kallpa” en el formato virtual de diferentes maneras, pero coincidiendo en fuerza y representatividad de las luchas del pueblo en su mayoría, a partir de las partituras del unipersonal que, son las mismas del formato presencial, siendo el segmento del mundo presentado el del sujeto migrante y sus condiciones materiales desde su lugar de origen hasta el lugar de llegada. Adicionalmente a ello, se entiende que la conciencia social del sujeto migrante deviene de la perspectiva de la narradora actriz, hija de migrantes con posición política de confrontación a este sistema capitalista.

Sobre el nivel generativo, este es resultante de la cooperación entre texto y receptor (Batles, 2012). El sujeto migrante con agencia ha sido comprendido por los espectadores principalmente en su aspecto social político que presento como hija de migrantes. La lucha, por una nueva constitución a través de asamblea constituyente, contra el alza del costo de pasajes, del combustible y de la gasolina, por el paro agrario, por la libertad de los detenidos en el Operativo Olimpo fueron las opiniones vertidas sobre qué luchas principales consideran en el presente año 2022. La lucha con la que más me identifico es la lucha ¡Por una nueva constitución con y para el pueblo a través de una asamblea constituyente!

De acuerdo al nivel identificatorio, que es el grado de implicación subjetiva del receptor respecto a las acciones y omisiones de los personajes (Batles, 2012) se manifestó conexión con el personaje del sujeto migrante, así como con la actriz-narradora, dada la interacción de los elementos escénicos como son el teatro de sombras, poesía, música y vídeo, destacando el teatro de sombras y el vídeo a nivel de apreciación del sujeto migrante. En cuanto a la actriz narradora, destacó el discurso y emotividad, a diferencia de lo presencial, donde el discurso estuvo acompañado de las secuencias físicas y danza-teatro con mayor fuerza escénica de acuerdo a la apreciación vertida (algunos espectadores lograron apreciar ambos formatos).

Análisis de los objetos materiales de la cultura

Fragmento I y II de El cargador de Víctor Zavala Cataño

Poema 3, del poemario Rio de Javier Heraud

Este proyecto escénico parte de la obra *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, tomando algunos textos vertidos en la obra: la parte inicial cuando los personajes joven y campesino dialogan sobre la situación del campo; otro texto es, cuando dialogan los cargadores en la ciudad esperando su turno para trabajar y el cargador (antes campesino) presenta su monólogo. Asimismo, el poema 3 del poemario *Rio* de Javier Heraud representa la fuerza del tránsito del migrante y, por último, los testimonios autorreferencial y testimonial.

Fragmento I y II de El Cargador de Víctor Zavala Cataño

- Fragmento I / Joven: ¿Por qué pues taita estás torciendo tanta sogá? / Campesino: Para amarrar mi burro será pues / Joven: ¿Burro? No tienes burro taita, muerto está. ¿Vaca tienes taita? / Campesino: Pájaro mal agüero pareces / Joven: Animales ya no tienes para amarrar con sogá / Campesino: Dando vuelta mi cabeza estás / Joven: Soga larga ya no sirve en comunidad / Campesino: Mi cintura aunque sea amarraré / Joven: Mucho te va a hacer doler / Campesino: De peña grande me colgaré entonces / Joven: ¿Loco estarás, Taita? / Campesino: Ay muchacho ¿no ves cómo los animales se están muriendo? ¿Cómo las mineras están explotando las tierras? Ya no tenemos recursos naturales. Algo tenemos que hacer para conseguir mejores condiciones de vida / Salen Joven y Campesino de escena. (Zavala, 1983, p.61).

En este fragmento se presenta el tema de la situación del campo, la cual aun estando en pleno siglo XXI sigue siendo precaria, la contaminación producida por las grandes mineras ha aumentado, lo cual afecta a la comunidad que obtiene sus alimentos a través de su trabajo en contacto con la naturaleza (plantas y animales). Este tema se aborda en un diálogo entre los personajes “Joven” de 10 años y “Campesino” de 35 años, donde la voz juvenil expresa el vacío de su comunidad en una combinación de ternura y crudeza “Animales ya no tienes para amarrar con soga” a lo que el “campesino” de 35 años responde con tristeza e indignación “¿no ves cómo los animales se están muriendo? ¿Cómo las mineras están explotando las tierras? Ya no tenemos recursos naturales. Algo tenemos que hacer para conseguir mejores condiciones de vida. Pero tienes razón, si no es aquí, debe ser en otro lugar.”

- Fragmento II / Cargador 2: ¿Y tú? desconocido eres, de otro cerro vienes. / Cargador 3: Tienes que aguantar ahora, bastante nos hemos fregado nosotros / Cargador 4: Fruta no se agarra la primera vez / Cargador 2: Aquí también tienes que pelear para comer / Cargador 3: Aquí también tienes que esperar tiempo de siembra y tiempo de cosecha / Cargador 4: Para tumbar, tienes que dar vueltas primero / Monólogo de “El cargador”:
Mi turno es ahora, pero de repente ya no hay ocupación, así hemos sufrido. Cuando yo llegué, no sabía dónde estaba carga, todo el día estaba andando por calles, nadie me llamaba, veía pasar cargadores con bastante trabajo, detrás de ellos me iba pero nada llegaba, hambre comía mi barriga, saliva nomás hacía pasar, flaco estaba, como borracho andaba, cabeza me daba vueltas, cayendo llegaba a mercado, ahí comía cáscara de frutas, quería volver a mi tierra, comenzaba a andar, agitado me sentada en primera cuesta, nada podía subir, corazón me quería reventar, entonces pues regresaba, más cerca era volver, así me he quedado. Un día me encontré con una paisana, ella ya sabía trabajar. Dos días me enseñó, mi barriga hizo llenar, así que ahora hacemos cuadrilla y nos turnamos para trabajar entre todos. La ganancia es de todos, por eso nunca nos falta comida. Y cuando viene el municipal y se quiere llevar nuestra mercadería, ¡nos atrincheramos! (Adaptación de “El cargador” de Zavala, 1983, p.66-68)

Tema. Precariedad y solidaridad. En este fragmento se presenta el tema de la situación de los trabajadores ambulantes. Como en el fragmento anterior, ambos fueron escritos a finales del siglo XX, sin embargo, ambos problemas no solo permanecen sino se han agudizado, tanto la situación de los trabajadores del campo como de la ciudad es precaria por no contemplar los mínimos derechos que todo trabajador debe tener (respeto a la jornada laboral de 8 horas, condiciones óptimas para el trabajo y aumento del salario

acorde al costo de vida). La informalidad es alta (72,4%), constituye el principal problema del mercado laboral en el Perú y existe una correlación positiva entre pobreza e informalidad (Manayay, 2020). El diálogo entre los cargadores, pero más aún en el monólogo de “El cargador” se percibe informalidad, desempleo, pobreza, aunado al hambre por la que pasa día a día el personaje principal “Cargador 1” tras haber llegado a un nuevo lugar sin hallar trabajo y desorientado; en contraste, la solidaridad de clase como diría la frase “el pueblo apoya al pueblo” permite sostenerse entre compañeros aun frente a la competitividad y precariedad que propaga el sistema capitalista.

- **Poema 3 del poemario “Rio” – Javier Heraud**

Yo soy el río / pero a veces soy bravo y fuerte / pero a veces / no respeto ni a
la vida ni a la muerte / bajo por las
atropelladas cascadas / bajo con furia y con
rencor / golpeo contra las
piedras más y más / las hago una
a una pedazos interminables / los animales
huyen / huyen huyendo / cuando me desbordo
por los campos / cuando siembro de
piedras pequeñas las
laderas / cuando inundo las casas y los pastos / cuando
inundo las puertas y sus
corazones / ¡Los cuerpos y sus corazones! (Heraud, 1960, p.5).

Como señalé líneas arriba, el poeta Pérez (2013), en la conferencia titulada “Intertextualidad, pertenencia y afectos en la poesía de Javier Heraud”, refiere que este poemario es una suerte de ruptura, de cambio, un anuncio de un nuevo lenguaje poético, un discurso del desencanto de la realidad y el planteamiento de una nueva utopía social. De acuerdo con ello, “Las hago una a una, pedazos interminables” estaría en el marco de la ruptura y el cambio; “cuando me desbordo...” en el marco del desencanto de la realidad y; el planteamiento de una nueva utopía social en “Cuando inundo...Los cuerpos y sus corazones”.

- Contexto histórico: El poema fue escrito en 1960 dentro de la Colección Cuadernos del Hontanar, luego llamado "Cuadernos de Javier Heraud" dirigida por Luis Alberto Ratto y Javier Sologuren, Durante un contexto mundial de conflictos de repercusiones mundiales como la guerra de Vietnam, la revolución sandinista en Nicaragua, la guerra de las Malvinas, la guerra fría y la caída del muro de Berlín.
- Contexto socioeconómico: Ocurrieron crisis económicas globales y la imposición del neoliberalismo como concepción dominante de las economías en América del Sur.
- Contexto cultural: Lo nuevo es el hiperrealismo, el arte posmoderno, el neo expresionismo y el arte de internet.
- Contexto biográfico: Javier Heraud Pérez nació en la ciudad de Lima, Perú, el 19 de enero de 1942. En 1947 ingresó al Colegio de Los Sagrados Corazones de Belén y en 1948 se incorporó al primer año de primaria en el Colegio Markham, donde cursó toda su instrucción escolar. Al concluir sus estudios recibió el Segundo Premio de su promoción y el Primer Premio de Literatura. Se destacó además en competencias deportivas, en las que obtuvo diversos trofeos. Colaboró en la revista del Colegio con artículos y poemas.

A continuación, un análisis sobre el poemario “Rio” de Javier Heraud y el poema 3

“*El poemario Rio*” es una obra bastante progresista, confronta y tiene raíces de construir un mundo nuevo, propiamente siguiendo los ideales del mismo autor del poema. Autor: Javier Heraud / Género: Lírico / Especie: Poema-endecha / Forma de lenguaje literario: Verso libre / Corriente literaria: Poesía de los 50 a la actualidad – Generación de los 60 / Tipo de lenguaje: Sencillo, directo y coloquial / Estructura: Conformado por 9 estrofas / Tema: Descripción de la vida del autor hasta la muerte / Idea principal: El carácter frente a las circunstancias de la vida.

En el poema 3, se destaca el río como símbolo de vida, el cual es un constante cambio. pero a veces no respeto ni a la vida ni a la muerte. Se percibe confrontación, actitud resuelta y una entrega a una causa “No respeto ni a la vida ni a la muerte”. El cambio se manifiesta con el adverbio de tiempo (“a veces”).

“...Bajo por las / atropelladas cascadas / bajo con furia y con / rencor” (Heraud, 1960, pp.5).

Se manifiesta lucha, fuerza y resistencia “con furia y con rencor” ante un sistema que se percibe grande pero no imposible de atravesar “bajo por las atropelladas cascadas”.

“...cuando me desbordo / por los campos / cuando siembro de / piedras pequeñas las / laderas” (Heraud, 1960, p.5).

Los cambios se producen en la dimensión espacial (“cuando me desbordo por los campos...”). Presenta un camino para la acción “...cuando siembro de piedras pequeñas las laderas”.

“...cuando / inundo / las casas y los pastos / cuando / inundo / las puertas y sus / corazones / los cuerpos y / sus corazones.” (Heraud, 1960, pp.5).

Un yo lírico que muestra fortaleza y emotividad por sus ideales. En dos planos, el físico (“las casas y los pastos...”) y emocional (“sus corazones”). El Yo lírico va con fuerza en ambos planos (“Cuando inundo...”).

Mediante el análisis de estos textos se logró unificar las tres partituras con sus respectivas características. A continuación, se presentará la estructura general

Figura 1.
Partitura 1. Huk



**Partitura 1 -
Huk
Situación
previa a la
migración**

Autoría propia, 2022

La actriz realiza su presentación en lengua quechua haciendo uso de la “lliclla” (manta andina), vincula acciones físicas y música de fondo “La partida - Inti Illimani”.

Texto de presentación de la narradora - actriz:

“Ñuqaqa Mariella Kani. Kunanqa cuentutam qayarisun rimayta huk maqtawan huk campesinu runawan huk conversaciuntapas decisiunkunamanta migranpa huk campesinupas kay razon politicokunaman, socialkunaman y economikunamam”
(Autoría propia, 2020)

La actriz-narradora a continuación narra los cuentos “Juanas y tomasas” e “Illay”.

Actriz: Mi papá, cuando era pequeña, me contaba que la vida en el campo era muy alegre a pesar de todos los problemas / él jugaba cuando tenía 8 años con las Juanas y las Tomasas / adivinen, ¿quién era las juanas? las ovejitas pues... “me...me...me...” repetía luego de pastearlas (x2) / y tenía sus amigas “las Tomasas”, que eran las vaquitas, bien gorditas eran, y así jugaba con ellas / Narradora: ¿Juana?, ¿Tomasas?, ¿Juana?, ¿Tomasas? / ¡El lobo, el lobo, el lobo! Decían las vecinas / ¡Ahí viene el lobo! ¡No! ¡Allá viene! / Juego con el público, (Pregunta si han visto al lobo) / Y mi papá lograba ver a sus amigas y corría,

corría, “jush jush jush”, corría, corría, corría (sonido de pasto y de río) / El lobo aparecía corriendo por la derecha y se las llevaba (sonido de pasto) / Narradora: Se las llevaba a un canto y se las comía. Toditas se las llevaba...dejaba sin ovejas ni vacas a la comunidad. Así como hay lobos que explotan y oprimen al pueblo, aquellos que saquean los recursos naturales, un grupo minoritario enriquecido en desmedro de las grandes mayorías empobrecidas / Mi papá corriendo, corriendo, corriendo estaba, hasta que llegaba al río (sonido de pasto y río) Cansado estaba y reflexivo se preguntaba ¿crecerán más juanas y tomasas? / Luego de un tiempo, claro que crecían, pero más flaquitas y chiquitas. Ya de regreso a casa, entre preocupación por la sequía y los animales, se acordó del cuento “Illay”, ¿Quieren que les cuente? (pregunta dirigida al público) Les voy a contar ya. (Autoría propia, 2020)

Actriz - narradora interviene con la canción de José María Arguedas “Lorochay”, mientras nos ubica en un nuevo espacio creativo con teatro de sombras para narrar el cuento “Illay”

Figura 2.

Canción Lorochay.

Canción “Lorochay”:/Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro / Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro (BIS) / Cachitacachitam mariposatam / uywakuman karqa / Almadachampi Patachallampi / Miskilla llakinaypaq / Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro / Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro / Lorochay Lorochay Lorochay / Lorochay Lorochay Loro (José María Arguedas, 1969)

Recuperado de https://youtu.be/vU_wcLsmnGY

Figura 3.

Partitura 2. Iskay.



**Partitura 2 - Iskay
Situación
migratoria**

Autoría propia, 2020

Joven: ¿Por qué pues taita estás torciendo tanta soga? / Campesino: Para amarrar mi burro será pues / Joven: ¿Burro? No tienes burro taita, muerto está. ¿Vaca tienes taita? / Campesino: Pájaro mal agüero pareces / Joven: Animales ya no tienes para amarrar con soga / Campesino: Dando vuelta mi cabeza estás / Joven: Soga larga ya no sirve en comunidad / Campesino: Mi cintura aunque sea amarraré / Joven: Mucho te va a hacer doler / Campesino: De peña grande me colgaré entonces / Joven: ¿Loco estarás, Taita? / Campesino: Deja muchacho, ¿no ves cómo los animales se están muriendo? ¿Como las mineras están explotando las tierras? Ya no tenemos recursos naturales. Algo tenemos que hacer para sobrevivir / Salen joven y campesino de escena. (Zavala, 1983, p.61).

La actriz nos ubica en un nuevo espacio creativo a su vez que regresa al canto de “lorochay” y presenta su danza teatro utilizando de base la primera parte del poema 3 del poemario “Río” de Javier Heraud. La lengua quechua se hace presente.

Figura 4.

Canción Lorochoy.

Canción “Lorochoy”:/Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun
ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy
Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (BIS)
/ Cachitacachitam mariposatam / uywakuman karqa / Almadachampi
Patachallampi / Miskilla llakinaypaq / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy
Lorochoy Loro / Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun
ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy
Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (José
María Arguedas, 1969)

Recuperado de https://youtu.be/vU_wcLsnnGY

La actriz presenta una danza teatro haciendo uso de la primera parte de poema 3 del poemario “Río”

“Ñuqaqa Mayum Kani / Yo soy el río / Pero a veces soy bravo y fuerte / Pero a veces no respeto ni a la vida ni a la muerte / Bajo por las atropelladas cascadas / Bajo con furia y con rencor / Golpeo contra las piedras / Rumicunatam aswan aswanta / Cada vez más y más / takani huk hukta / Las hago una a una, pedazos interminables” (Heraud, 1960, p.5).

Actriz: Así como el campesino agarró su sogá y fue a andar camino, lo hicieron y siguen haciéndolo muchos más. Veamos el caso de Felicita, una trabajadora del hogar, ¿Qué generó su salida del lugar de origen?

Aparece recurso audiovisual de base: Recorrido con la cámara de un viaje, donde se visualizan cerros, pampas, casas y la degradación de la naturaleza, a la par con el texto de la actriz-narradora.

A continuación, se presenta el primer testimonio en formato entrevista, en la cual P significa pregunta y R, respuesta.

Testimonio 1: Caso Felicita

Como es el caso de Felicita, que nos lo cuente ella misma / P. Imataq sutyiki, mamáy / R. Felicita / P. Felicita, imaynapi hamuranki llaqtaykimanta / R. Ñuqa

hamurani llaqtaymanta lima riksi y mejorakuq. Kaypi mana imapaskanchu hinatin hamuni. Mamaypas pobre, papaypas pobre. Hinatin, ñuqa hamunikay limataq trabajaq qullqi kananpa, mamay papay manteyninanpa. (Autoría propia, 2020)

P. ¿Cómo te llamas? / R. Felicita / P. Felicita, ¿Qué te motivó a migrar de tu lugar de origen? / R. Yo he venido a Lima para conocer y mejorar. No había nada cuando vine y sufrí mucho. Mi mamá era pobre, mi papá era pobre. Por eso también vine a Lima, para trabajar, hacer plata y mantener a mi papá y a mi mamá. (Autoría propia, 2020)

Actriz: Así como hay razones económicas, familiares, sociales, también hay razones políticas.

Testimonio 2: Caso padre y abuelo

En el caso de mi padre y abuelo, estuvieron latentes todas las causas mencionadas.

Mi abuelo era un hombre sindicalista y luchador social, las razones de su migración fueron principalmente políticas, el ser un hombre crítico y consciente de su tiempo le costó la persecución política. Trabajaba en una mina de morococha más de 15 horas, con las peores condiciones laborales y el salario una miseria. La opresión y explotación era voraz, y además él era dirigente sindical, un obrero luchador, sin embargo, el jefe de la empresa lo amenazó de muerte si seguía protestando. No le quedó otra que migrar con la familia por mejores condiciones de vida.

En el caso de mi padre, hombre puneño, perdió a su madre a los 10 años y era el 1er hijo hombre de 10 hermanos (8 hermanas mujeres y un hermano varón). No pudo continuar sus estudios. Su padre (mi abuelo), era profesor, pero no alcanzaba lo poco que ganaba. Mi padre además trabajaba en el campo, pero no alcanzaba para cubrir las necesidades básicas de supervivencia, entonces a la primera oportunidad de migrar a una ciudad, lo hizo. En el lugar nuevo sufrió la explotación y opresión que sufrió en el campo, pero de manera redoblada y agudizada. A él no lo amenazaron a muerte, pero lo tuvieron sin comida, trabajando más de 12h, incluso se accidentó en la fábrica. A veces si “se portaba mal”, lo botaban y terminaba durmiendo en la calle. Así mi papá se las tuvo que ver y se quedó en la ciudad, pero poco a poco se forjó cuestionándose por qué le

pasaban esas cosas a él. Las condiciones laborales eran infrahumanas. ¿Derechos laborales? no existía eso, “para el pobre, para las grandes mayorías no existen derechos laborales”, eso me decía mi papá. Se empezó a forjar con tanta explotación y opresión que vivió, como un hombre crítico y consciente. (Autoría propia, 2022)

Figura 5.

Partitura 3. Kimsa.



**Partitura 3 - KIMSA
Situación posterior a
la migración**

(Autoría propia, 2022)

La actriz se dirige al público y canta, baila alrededor de él, la canción “Pirhualla pirhua” adaptada al unipersonal, e inmediatamente después nos traslada al teatro de sombras para presentar la obra corta “Ambulante soy” junto con la canción “lorochay”.

Actriz. Trabajadores del pueblo, cargadores, ambulantes, madres del pueblo, obreras, obreros.

Canto. Pirhualla Pirhua.

Tabla 3. Canción “Pirhualla pirhua”

“Empecemos, comencemos, pirhualla pirhua, en esta calle de piedra, pirhualla, pirhua, vamos pueblo mío, pirhualla pirhua, vamos luchando, pirhualla pirhua,

con tu camino, pirhualla pirhua, por un mundo nuevo, pirhualla pirhua” ¡POR UN MUNDO NUEVO!

(Autoría propia, 2020)

Figura 6.

Canción Lorochoy.

Canción “Lorochoy”:/Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (BIS) / Cachitacachitam mariposatam / uywakuman karqa / Almadachampi Patachallampi / Miskilla llakinaypaq / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro / Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (José María Arguedas, 1969)

Recuperado de https://youtu.be/vU_wcLsnnGY

Aparición del Teatro de sombras con el segundo extracto de la obra de teatro campesino “El cargador”. Se escucha música de fondo: Ambulante soy de Los Shapis. Aparecen los personajes ambulantes y cargador.

Ambulante 1: ¿Y tú? desconocido eres, de otro cerro vienes / Ambulante 2: Tienes que aguantar ahora, bastante nos hemos fregado nosotros. Fruta no se agarra la primera vez. / Ambulante 3: Aquí también tienes que pelear para comer. Aquí también tienes que esperar tiempo de siembra y tiempo de cosecha. / Ambulante 1: Para tumbar, tienes que dar vueltas primero. / Cargador: Mi turno es ahora, pero de repente ya no hay ocupación, así hemos sufrido. Cuando yo llegué, no sabía dónde estaba carga, todo el día estaba andando por calles, nadie me llamaba, veía pasar cargadores con bastante trabajo, detrás de ellos me iba pero nada llegaba, hambre comía mi barriga, saliva nomás hacía pasar, flaco estaba, como borracho andaba, cabeza me daba vueltas, cayendo llegaba a mercado, ahí comía cáscara de frutas, quería volver a mi tierra, comenzaba a andar, agitado me sentada en primera cuesta, nada podía subir, corazón me quería reventar, entonces pues regresaba, más cerca era volver, así me he quedado. Un día me encontré con una

paisana, ella ya sabía trabajar. Dos días me enseñó, mi barriga hizo llenar, así que ahora nos organizamos para trabajar entre todos. La ganancia es de todos, por eso nunca nos falta comida. Y cuando viene el municipal y se quiere llevar nuestra mercadería, ¡nos atrincheramos! (Zavala, 1983, pp.66-68)

La actriz nos remonta a otro espacio creativo a su vez que regresa al canto de “lorochay” y presenta su danza teatro utilizando de base la segunda y última parte del poema 3 del poemario “Río” de Javier Heraud. La lengua quechua se hace presente.

Figura 7.

Canción Lorochoy.

Canción “Lorochoy”:/Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (BIS) / Cachitacachitam mariposatam / uywakuman karqa / Almadachampi Patachallampi / Miskilla llakinaypaq / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro / Chiarallaway mayu patapi cartamuan nispa / Ciertochun ciertochun / Cartamuarqanki / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro / Lorochoy Lorochoy Lorochoy / Lorochoy Lorochoy Loro (José María Arguedas, 1969)

Recuperado de https://youtu.be/vU_wcLsnnGY

Actriz. “Ñuqaqa Mayum Kani – Yo soy el río” / Los animales huyen / huyen huyendo / cuando me desbordo por los campos / cuando siembro de piedras pequeñas las laderas / cuando inundo las piedras y los pastos / cuando inundo las puertas y los corazones / cuando inundo los cuerpos y sus corazones / ¡Los cuerpos y sus corazones! (Heraud, 1960, p.5).

Actriz. Lo que está permitido y lo que no está permitido

¡Trabajar más de 8 horas... permitido! / ¡Luchar con puño en alto...no permitido!
/ ¡Desempleo y pobreza...permitido! / ¡Luchar contra la explotación capitalista...no permitido / persecución política contra luchadores sociales...permitido! / ¡Por una nueva constitución con y para el pueblo a través de asamblea constituyente! (Autoría propia, 2022)

La actriz se posiciona frente al público y junto con rosas rojas realiza una acción escénica con el poema “Contruiremos un mundo” del poemario “Canto al futuro” de Jovaldo Valdivia haciendo partícipes a los espectadores.

Contruiremos un mundo donde no broten los verdes tallos asesinos / un mundo donde no azoten obreros y campesinos / un mundo con mil caminos / donde tranquilos andemos / un mundo donde cantemos / nuestra hermosa realidad / un mundo con igualdad / donde todos gozaremos / ¡Donde todos gozaremos! (Valdivia, 1977, p.3)

Capítulo V: De la creación a la acción

En el presente capítulo abordaré mi exploración e improvisación escénica aproximadamente realizada en dos años, las cuales me sirvieron para concretar tres partituras de mi trabajo escénico: situación previa a la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración.

Inicié este camino de investigación teatral con la convicción y motivación de trabajar el tema de la migración, pues desde la aparición de la propiedad privada y con ella, las clases sociales, este fenómeno se acentúa el ser humano, quien ha transitado en diferentes espacios, sea por supervivencia, adaptación, necesidad primaria, entre otras causas principalmente sociales, económicas y políticas.

También me impulsó mi realidad concreta más inmediata así como mediata, pues soy descendiente de hombres y mujeres migrantes, así como he observado con suma atención a los ciudadanos de a pie, que dejaron su lugar de origen por un mejor porvenir, sin embargo, una vez establecidos en el lugar de llegada, las condiciones de vida se encontraban más paupérrimas, cualquier expectativa era desechada por la misma opresión y explotación capitalista en el que unos pocos tienen mucho y muchos tienen poco. Tomo esto último, porque me permite mencionar lo importante y trascendente en mi vida que fue conocer la ideología del proletariado, pues en mi forja como marxista-leninista-maoísta, he comprendido que todo fenómeno tiene su fundamento político, y por supuesto que la decisión de los sujetos migrantes se desarrollan en un contexto social-político, y me refiero, a las grandes mayorías, no al estado explotador, corrupto y policiaco, pues también ellos pueden migrar, pero las condiciones son diferentes. Me permito resumir esto en que todo tiene su carácter de clase.

Es entonces que, desde el inicio tuve claro uno de mis ejes de investigación: sujeto migrante. El cual deviene de mi historia, pues sin ser migrante, siento por mi familia, por mi pueblo migrante; el otro eje de investigación, debía corresponder a la práctica escénica, y yo venía de una formación reciente del laboratorio Laxión de Cuatrotablas a cargo del recordado maestro Mario Delgado, de participar en Aroma de Octubre con Fabiola Alcázar, y de talleres de circo aéreo, siendo así que el teatro físico y la danza-teatro fueron enfoques escénicos necesarios y base para mi póstuma creación. A la par, ya me cuestionaba mi hacer escénico de acuerdo a mi forja política, si era un arte por arte o un arte como herramienta de lucha de clases, de esta manera, me sumergí en la búsqueda de un concepto que me sirviera a politizar mi hecho escénico, así como a relacionar diferentes corrientes del arte, sin embargo, fue un largo camino por hallarlo y, principalmente, integrarlo con mi otro eje.

2018.

En este año, ya tenía claro que quería trabajar la migración a nivel de contenido, por mis raíces y por ser un interesante fenómeno a investigar, pues trae consigo rupturas e integraciones, de acuerdo con las costumbres, prácticas e ideología del sujeto que decide migrar. En cambio, a nivel escénico, lo que pude hallar fue las formas de construir dramaturgias escénicas, o estructuras de danza teatro, por ende, empecé con la elección de la obra Tu país está feliz de Antonio Miranda, constituida por poemas que representan una protesta y crítica frente al sistema social. Según Giménez (1971) este poema es por sobre todas las cosas un violento y maravilloso grito de rebeldía, de sangre joven y útil, dispuesta a la lucha, a la batalla diaria y consecutiva por seguir creyendo cada día en el día que viene.

Sin embargo, debido a que el poemario en sí mismo no refería implícitamente el tema de la migración andina, se decidió abordar algunos poemas de la obra que sugieran la idea de resistencia frente a lo que trae consigo la migración como tal, así como diseñar una secuencia de acciones físicas. Para entender el concepto con mayor precisión Grotowski (1980) señala que son todas las fuerzas elementales del cuerpo, orientadas hacia alguien o hacia uno mismo, escuchar, mirar, utilizar un objeto, encontrar puntos de apoyo, también se utilizó el teatro danza como herramienta de apoyo, que según Lábatte (2006) ahonda sobre la plástica en cómo el cuerpo integra la articulación de elementos dancísticos y teatrales con el fin de lograr una expresión escénica superadora de la parcialidad de ambos lenguajes. En mi exploración escénica abordé también el concepto

de sub-partitura que pertenece a un nivel de organización celular básico (desde la eficacia de la presencia de cada actor al entrelazado de sus relaciones; desde la organización del espacio a las elecciones dramatúrgicas) (Barba, 2005).

Evidentemente, para la articulación de lo mencionado anteriormente con la temática elegida de migración andina, se halló la necesidad de estructurar los poemas analizados de la obra *Tu país está feliz* en base a momentos determinados acorde a una historia sobre el sujeto migrante. Entonces, dicha estructura se diseñó en tres momentos: Inicio, poeta se pregunta. En este apartado, se trabajó la entrada de un poeta que, frente a la situación del migrante y la explotación capitalista del sistema actual, se pregunta si es factible pensar en poesía en los tiempos que vivimos. Desarrollo, historia de un hombre andino. En este segmento, se utilizó la historia creada del sujeto migrante desde su nacimiento hasta la respectiva migración que realiza. Finalmente, el encuentro con la "democracia". En esta última etapa, se desarrolló la llegada del sujeto a la ciudad, la opresión a la que es sometido, la unión con otros compañeros para luchar por la defensa de sus derechos mediante la protesta en contra de la injusticia y explotación contra el obrero, el campesino, el trabajador; y por último la aparición del poeta en su reflexión sobre lo acontecido.

De esta manera, los poemas fueron utilizados como metáfora para hablar de un país (Perú) que, desde las masivas migraciones del hombre andino a las ciudades, y a pesar de los grandes desarrollos y avances que ha alcanzado en los diferentes aspectos el Perú, aún mantiene una deuda social. Por otro lado, respecto a los recursos materiales que se abordaron en la poiesis teatral, se trabajó con una manta andina, un cubo, una chalina y periódicos e imágenes.

Según Dubatti (2016), "En el espesor ontológico de la poiesis teatral confluyen materiales heterogéneos: lo real y la realidad, el proceso de trabajo y el objeto construido por el trabajo (la doble dimensión de la construcción poiética), lo pre-semiótico y lo semiótico, la presencia y la ausencia" (p.9)

Estos materiales elegidos tuvieron como resultado una comprensión inicial del abordaje en la poiesis teatral que, en vez de partir de un texto escrito para su representación, toma en cuenta poemas de una obra y los articula en base la historia de un sujeto que migra del campo a la ciudad, así mismo, haciendo uso de elementos que refieran a un hombre del ande, como la lliclla, resignificando en diversos personajes como

la madre del sujeto, el sujeto mismo, y campo donde se situaban. Sin embargo, se halló limitaciones en la práctica sobre todo en base a la relación dialéctica entre los poemas y las acciones físicas desarrolladas, dado que se hallaban disociadas en su mayor parte, sobre todo en el sentido que el texto original de la obra *Tu país está feliz* de Antonio Miranda contextualizaba otras situaciones, tiempos y espacios, así como la historia que se había creado del sujeto migrante no se había diseñado como un texto dramático, sino solo como referencia para el desarrollo de acciones en la escena, es decir, en la poiesis teatral sólo como texto se hallaban una cantidad de seis poemas elegidos y no textos que hagan alusión a dicha historia personal referida.

Entonces, se determinó inicialmente que el objetivo estaba dirigido en construir una nueva dramaturgia que pueda estar constituida por poemas elegidos de la obra *Tu país está feliz* y, así mismo, las acciones físicas desarrolladas en la escena.

Ante lo expuesto anteriormente, surgió la necesaria búsqueda del concepto de dramaturgia, el cual según lo explica Barba (2005), el “texto” (el tejido) del espectáculo puede ser definido como “dramaturgia”, es decir drama-ergon, -trabajo-, -obra de las acciones-(p. 72). Asimismo, con la búsqueda inicial de este concepto fueron apareciendo otros de interés, como dramaturgia del actor, el cual según Peñuela (1988) es la globalidad e interrelación de los niveles o lenguajes escénicos que conforman la estructura dramaturgica del espectáculo, dentro de los cuales el texto verbal es otro de los lenguajes de la obra, no necesariamente privilegiándose este como es más importante, partiendo de la aseveración de que la esencia del teatro del espectáculo y no el texto escrito para el teatro, puesto que éste como tal se mantiene en el nivel de la literatura teatral y según este orden de ideas el texto dramaturgico se concibe como pretexto. Por otro lado, según Barba y Savarese (2008, citado en Carrasco, 2012), la noción de dramaturgia del actor nace, etimológicamente de los conceptos drama y ergón, acción y trabajo, o lo que es lo mismo: El trabajo sobre la acción. Dichas acciones serían operantes cuando estuvieran trabajadas entre sí, dando lugar al texto o la coreografía entendida como tejido de la obra.

De acuerdo con ello, había quedado claro que el problema se hallaba en la construcción de una dramaturgia que parte del trabajo del actor (dramaturgia del actor) pero que, sin embargo, alude más al espectáculo en sí por el desarrollo del tejido entre el texto y la escena, tomando el tema de la migración andina desde una perspectiva más propia y personal de la actriz (La historia personal de su padre como referencia, además de testimonios de otros migrante andinos) así como del uso de una cantidad determinada

de poemas de la obra *Tu país está feliz* de Antonio Miranda. Ante ello, se comenzó a indagar sobre los conceptos de dramaturgia escénica y dramaturgia del espectáculo. En relación con la dramaturgia escénica, Cantú (2017) explica que, si el teatro es un acontecimiento, la dramaturgia es un proceso de organización. Asimismo, refiere en primera instancia que dramaturgia es el proceso por el cual se trabaja el drama, entonces la dramaturgia escénica, se constituye como proceso del trabajo del drama, crea el ordenamiento lógico (no racional ni cotidiano) del mundo de la escena. Da orden, cohesión (unidad) y coherencia al mundo de la escena, y precisamente en ello contiene su finitud, ya que delimita, es decir, pone límites. La dramaturgia escénica pone a existir un mundo, coloca en él su finitud. En otras palabras: el acontecimiento teatral nace conteniendo su muerte. Por otra parte, la dramaturgia del espectáculo según Barba (2005), es una técnica que permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden distinguir como objetos o individuos separados. Además, menciona que existe una dramaturgia para el espectáculo, una dramaturgia para el actor, una dramaturgia para el director y una para el autor. Incluso se puede mencionar una dramaturgia para el espectador. La dramaturgia crea coherencia y esta no significa necesariamente claridad. Es la complejidad que anima una estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas.

2019.

En este año, desarrollé un artículo denominado "aculturación en mujeres migrantes integrantes de organizaciones sociales de base del distrito de SJJ", así como el proyecto de tesis de mi carrera de psicología, cuyo título es "Participación política y acción colectiva en mujeres migrantes trabajadoras del hogar que pertenecen a los sindicatos SINTRAHOGARP Y SINTTRAHOL", los cuales me ayudaron a entender aún más el concepto de migración, migración andina y sujeto migrantes.

Fueron la base para desarrollar conceptualmente mi eje de sujeto migrante. Y también a nivel escénico, pues me permitió crear acciones y actuaciones concretas de acuerdo con las vivencias de todo migrante. Con esta base, ahondé en mi práctica escénica y aquellos conceptos de dramaturgias y danzas, dieron un salto a "Textralidad".

Textralidad, es un concepto contemporáneo que, según Ramón (2002) se caracteriza por tener un carácter de construcción o constructo, en la cual se encuentra la

convergencia entre texto/teatro. Es el continuum que da cuenta de su transformación en discurso y de su fijación en escritura (como grafía o como oralidad escénica), así como de su inserción en el mundo en un acto performativo el cual transforma el querer decir de la acción originaria en acontecimiento teatral y, finalmente da explicación de la naturaleza de la intervención que como acontecimiento teatral realiza en el mundo. Por otro lado, la textralidad se enfatiza como el tránsito de la textualidad a la teatralidad a través de la performatividad. Esta adquiere entonces una textura en el acto mismo de la representación, puesto que tal representación es construida por diversos artefactos, incluyendo el cuerpo, cuya fusión estética crea la teatralidad, y cuya operación da forma en cierto sentido a partir de su construcción.

La textralidad se muestra entonces más palpablemente al asumir el papel de fusionar la textualidad (entendida como discursividad) y la teatralidad (entendida como simulación) sociales en la representación, y por ello tal representación no es ni puede ser simplemente performance en su acepción elemental, pues la naturaleza misma de la representación implica una textualidad construida por la performatividad, esto es, un discurso que puede ser orientado a la reflexión, esto es, a una textualidad crítica (Ramos, 2002, p. 11)

De esta manera, se determinó que el uso de ese constructo (textralidad) para abarcar lo requerido debía desarrollarse tomando en cuenta los poemas tomados de la obra *Tu país está feliz* y la temática de migración andina, en torno a sus causas, consecuencias, características, así como la referencia de la historia personal del padre de la actriz y, también, otros testimonios de migrantes andinos para la construcción correspondiente de la textualidad y haciendo alusión a las respectivas acciones físicas, relación con los objetos, la imagen, la música y la danza, para la construcción respectiva de la teatralidad.

De acuerdo con lo indagado sobre dramaturgias, hasta llegar al concepto de textralidad, así como la delimitación del abordaje sobre la temática de la migración andina y los poemas tomados de la obra *Tu país está feliz* de Antonio Miranda, se abordó la siguiente formulación del problema:

¿De qué manera la textralidad evidencia la aculturación del sujeto tomando en cuenta poemas de la obra “*Tu país está feliz*” de Antonio Miranda y la migración andina en Perú?

Con este salto ya tenía mayor claridad de lo que quería hacer.

2020.

Con la culminación de mi artículo de investigación, así como con el proyecto de tesis de mi carrera de psicología, y con la posibilidad de transformar mis avances escénicos, me adentré a un viaje de encontrar mayores fuentes con el aprendizaje que ya tenía como base. Es así que, indagué sobre las teatralidades y encontré a Dubbati y a Dieguéz, siendo esta última la que más se acercaba a mi mirada pues nos refiere el hecho escénico en la teatralidad liminal como uno que rompe esquemas, que aborda una serie de recursos y elementos ligados a un contexto político. Consciente de mi anhelo de trabajar los textos del maestro Víctor Zavala Cataño, escogí “el cargador” como fuente de inspiración. Asimismo, abordé el poema 3 del poemario Río de Javier Heraud. En paralelo, me adentré al teatro de sombras junto a mi grupo de teatro raíces, y fue un elemento importante que hice parte de mi uni-personal.

La pandemia por el covid-19 en este año, fue de crítica para todos, y de hecho para mí también, ya que en cuarentena con los teatros y espacios cerrados era complejo crear y sostenerse económicamente, sin embargo, debo decir que fue un punto de partida porque en los espacios de mi casa hallé las formas de unificar las secuencias físicas de acciones con los elementos que tenía a la mano, entre teatro de sombras, poesía, y discursos que aún estaban en proyecto a ser cuentos y diálogos de teatro. También contiene parte de los aprendizajes teatrales y políticos que adquirí durante mis estudios universitarios desarrollados a la par en la ENSAD y la UNMSM. Me adentré a mi investigación mucho más en plena crisis generalizada de la sociedad peruana, agudizada por el Covid-19 y el sistema capitalista.

Tomar en cuenta que mi padre y abuelo fueron mentores en mi manera de pensar y actuar, así como mi familia migrante y luchadora, me motivó a recoger sus anécdotas que escuché por parte de ellos mismos y de otros, lo cual sirvió en el resultado de la creación del cuento “Juanas y Tomasas”, así como de “Lo que está permitido / lo que no está permitido”, siendo este último un texto que tomó impulso de los momentos de aprendizaje en plena actividad política con forja de posición socialista.

2021.

En relación a la importancia del artista como creador de su tiempo, hay otros que son ajenos, pues producen sus obras soslayando la realidad concreta y sus problemas. Ese arte que expresan lo percibo como de rechazo hacia el pueblo y sus luchas, enarbolando el arte por arte, no el arte como herramienta de lucha de clases. Es interesante la mirada crítica que propone Dieguéz (2009), al estudiar lo liminal en el arte, un arte en diálogo con la vida, en situación de precariedad, que se hallan implicados en su contexto, es decir, no un arte estéril que se limita a su función técnica y creadora, aislada de las convulsiones sociales de la realidad. El 2021 decidí presentar mi investigación para el IV tomo del libro de investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: TRES ENFOQUES, convencida de lo apasionante que fue adentrarme en él. En paralelo, ensayaba las partituras desde casa, esperando la oportunidad de presentarla en público. Aceptaron mi investigación y esperé con mucho entusiasmo la publicación oficial de mi primer libro de co-autoría.

2022.

En febrero del presente año se realizó la presentación del libro de investigación teatral, y ya había llevado algunos materiales de mi uni-personal, como los cascabeles, la caja de teatro de sombras, el vestuario, entres otros, para exponerlos e ir relacionando mi puesta en escena con el público. En mayo se presentó la oportunidad de presentar KALLPA con público en warmilab, y participé en Toma la casa en su primera edición, posteriormente en una Velada teatral que organizamos con Petit y Lucho, dos colegas-amigos del arte, llamada KIMSA en warmilab también; y, en septiembre bajo mi gestión y dirección en Yacana Bar, con la asistencia de Alejandra y Laura, colegas-amigas del arte. Agradezco mucho este presente por compartir con excelentes colegas del arte escénico de espíritu democrático y ese optimismo a flor de piel en el día a día.

Con el propósito de realizar una valoración de la puesta en escena de investigación, abordaré los Marcos Axiológicos: Criterios de valoración de Dubatti (2010), para profundizar críticamente en el contenido y forma de mi propuesta. Entre los ejes de valoración que menciona Dubatti (2010), tenemos:

Adecuación. Mi tejido escénico hace uso de materiales que buscan la unidad, transformando las rupturas en transiciones por las que un *sujeto migrante* se constituye y, para ello, utilizo como eje de estructura la teatralidad liminal, cuya perspectiva se caracteriza por atravesar situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o

frontera entre dos campos, observando cuatro condiciones (Dieguéz, 2009), en la que destaco la condición de prácticas de inversión, es decir, posicionar al de abajo, arriba, rompiendo con la imposición hegemónica a la que buscan sujetarse los de arriba . Esto es importante para mi trabajo, pues abordo la lucha de clases: el subordinado que es el “sujeto migrante”, adquiere agencia en su hacer y se levanta, sin amilanarse ante las adversidades. Mi texto base es “El cargador” del comunista Víctor Zavala Cataño, pues nos presenta la situación de los migrantes del campo, situación de explotación y opresión, la cual una vez en la ciudad, se repite, incluso de forma más aguda. Este texto es clave como punto de partida para comprender las causas migratorias, a este, adhiero textos de creación propia sobre la infancia de mi padre en el campo, el uso del poema “río” de Javier Heraud, poeta marxista, una canción de nuestro tayta Arguedas “Lorochoy”, juego de sombras, testimonios de migrantes y acciones escénicas de cara a la cámara, los cuales me permiten posicionarme y buscar un diálogo con el espectador, pues lo principal en esta adecuación de materiales al hecho escénico es, el hilo conductor que ejecuto con cada uno de ellos, transformando el abordaje individual de los materiales, en un abordaje colectivo entre ellos.

Técnica. En mi práctica escénica, abordé diversos elementos con técnicas tan diversas y abiertas que no encontraba una especificación, empero, con el hacer diario, noté que hay una técnica que es la principal, pues es esencia de mi trabajo: Lo liminal, lo híbrido y el tejido poética que se abordan con la narración escénica oral y visual haciendo uso de la cámara para articular los hechos escénicos y su contenido discursivo, así como la edición de video mínima pero necesaria para la construcción del producto. Otra de las técnicas que me permiten enfatizar mi posicionamiento político e ideológico es la performance de cara a la cámara, elevando la agencia del sujeto migrante a quien aludo, respecto a su acción y conciencia social.

Relevancia simbólica.

Como narradora-actriz participó en la convergencia de todos los elementos escénicos (cuento, teatro de títeres, poema, canciones, testimonios y acciones performativas), dotándolo de un matiz andino y proletario, gracias a secuencialidad que desarrolló con los siguientes recursos: manta andina, cinturón andino, lengua quechua y discurso crítico contra la explotación y opresión capitalista, buscando conectar con el público, enfatizando el discurso crítico al presentar las situaciones del sujeto migrante, sea en su lugar de origen, tránsito o lugar de llegada.

Relevancia poética. Este tejido escénico, se caracteriza justamente por la relación entre artes que presenta, lo cual es una característica de la teatralidad liminal, pues la estética relacional, en palabras de Bourriaud, es el arte que toma como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social —más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado—, inserto en el auge de la cultura urbana y el desarrollo de los proyectos ciudadanos (Dieguéz, 2009). Esto es de sumo interés para mi praxis escénica, ya que al articular las técnicas que utilizo, no soslayo el contexto, más bien es la base para la construcción de mis materiales (por ejemplo, los títeres de sombras), así mismo, busco conectar con el espectador, a partir de la narración, reflexión y crítica. El uso de poemas, textos, canciones clasistas y populares, de personajes literarios marxistas, me sirven para construir las transiciones de las situaciones dramáticas, de esta manera, el hecho escénico se construye con originalidad y posicionamiento concreto.

Relevancia histórica. Parto por indicar que la historia es una sola, de lucha de clases, en la que nuestro pueblo nos ha enseñado que nada cae del cielo, sino todo se consigue con arduas luchas, hoy la realidad concreta, nos corrobora esta tesis; así mismo, todo tiene un carácter de clase, por ejemplo, un arte que sirve a la democratización de la sociedad peruana, con la exigencia de una nueva constitución con y para el pueblo a través de asamblea constituyente, tiene su sello de clase, ¿Cuál es? ¿sello de clase popular o burgués?, ¡por su p que popular!, entonces, para el presente proyecto es de suma importancia desarrollar su carácter de clase popular, por lo cual, en todas mis partituras, pero principalmente en la 3era partitura, que es “Situación posterior a la migración”, presento las condiciones nefastas en que se encuentra nuestro pueblo, así como me posiciono en la brega por una nueva constitución con y para el pueblo. Dieguéz (2009) refiere que las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización y convivialidad. Este aspecto en mi praxis escénica es fundamental porque es la base sobre la que construyo mi hecho escénico.

Relevancia ideológica. Mi proyecto tiene una posición ideológica marxista. Así como todo tiene su sello de clase, también todo discurso en el fondo asume y defiende una ideología, en mi caso al posicionarme marxista, obviamente muestro mi rechazo a este sistema de opresión y explotación capitalista. El abordaje de mis materiales escénicos, por lo tanto, tienen una orientación dialéctica y definida, además, de ser un arte que sirve a la democratización de la sociedad peruana. Mi proyecto debe tener tres aspectos fundamentales:

- Situación problemática
- Posición de clase
- Rumbo (perspectiva)

La situación problemática se expresa cuando reitero las causas que motivaron a migrar, muchas de ellas económicas y políticas, así mismo, cuando la situación de abandono y conculcación de derechos fundamentales, se repite y de forma incluso más aguda en la ciudad.

La posición de clase se expresa en el arte al servicio del pueblo, no de los intereses de la corrupta gran burguesía peruana

El rumbo se expresa en la ir más allá, ¿a qué apuntamos los marxistas en el arte? A desechar todo tipo de ilusiones en este sistema, y centrar todas las fuerzas en luchar por uno nuevo, lo cual implica en lo inmediato, generar las condiciones.

Génesis del espectáculo. El espectáculo se originó por la necesidad de hablar de las dificultades por las que transita un sujeto migrante, de hecho el venir de familia migrante, también fue un motor para no detenerme en la comprensión de este fenómeno, y como paralelamente me forjaba en mi convicción socialista de ver el mundo, tuve las respuestas inmediatas a todas mis preguntas sobre la situación de la gran mayoría que parte de su lugar de origen por un mejor porvenir, y que una vez en la ciudad, su situación se agudiza. Es responsabilidad del sistema capitalista actual, la situación que viven de abandono, explotación, opresión, y hasta represión, encarcelamiento, tortura y muerte los pueblos del Perú y del mundo. Ante esta farsa de democracia, corresponde pues luchar como artistas populares justamente por democratizar la sociedad peruana y desde el arte, por supuesto que podemos aportar hacia ese objetivo.

Efectividad y estimulación del espectador

La creación escénica sirve a elevar la conciencia crítica sobre el problema que la gran mayoría de migrantes hasta la actualidad arrastra, que es una continua negación de derechos, beneficios y libertades democráticas; es también, un homenaje a su lucha por una mejor sociedad, principalmente, de los que migraron por causas políticas, sea por persecución, amenaza o amedrentamientos, y que, aun así, no cesaron en continuar alzando su voz de protesta.

Transformación o recursividad

Este proyecto como se mencionó con anterioridad tiene un posicionamiento claro en el mundo, por lo cual, busca servir a la transformación de la sociedad peruana, lo cual

implica dar pasos inmediatos, como lo es luchar por una nueva constitución con y para el pueblo, cuestión que reafirmo en una acción performativa que corresponde a la 3ra partitura de mi espectáculo.

Teatralidad singular del teatro

El presentarme como narradora-actriz que entreteje con sus recursos escénicos un discurso político, me permito interactuar con mi espectador, sin embargo, por la limitación y particularidad de lo virtual, por ahora esta interacción es básicamente apelando a que este reflexione, animándolo a escuchar un cuento, unos testimonios, etc., primando el aspectos visual y sonoro de mi praxis teatral, lo cual también relaciona a la actriz con su espectador, incluso de forma convivial.

De acuerdo con Tadeusz Kowzan en su libro “El signo y el teatro” (Kowzan, 1997), la obra de arte es una unidad semiológica, en la que todos los signos naturales del arte teatral se transforman, y pertenecen a la categoría de signos artificiales. Kowzan, propone una clasificación de trece sistemas de signos. A continuación, los presentaré en articulación con mis ejes de investigación.

1. La palabra: De acuerdo con mis ejes de investigación (sujeto migrante y teatralidad liminal), la palabra está presente en la construcción de la teatralidad liminal, pero como un recurso más, pues es la acción de la narradora actriz - acompañado o no del lenguaje verbal – que nos sumerge en el viaje de la obra.

2. El tono: Los signos auditivos de la narradora actriz, así como de los personajes que presenta en las partituras I, II y III, construyen el discurso del sujeto migrante, que tiene su particularidad andina al hacer uso de la lengua ancestral - originaria Quechua, y tiene una posición de clase, es decir, una guía política y conciencia de clase.

Partitura I: Narradora – actriz, Cargador y Joven.

Partitura II: Tres testimonios.

Partitura III: Narradora, tres ambulantes.

3. La mímica del rostro: A lo largo de la obra, presento dos secuencias, la primera más larga y pausada que la segunda, en las cuales constantemente me dirijo por medio de la cámara a los espectadores, y he aquí el juego que realizo como narradora – actriz:

Secuencia 1. Me presento. Presento el cuento Illay y también narro la Escena 1, extracto de la obra “El cargador”. La mímica del rostro se presenta con la intención de buscar la complicidad con el espectador, como si todos ellos fueran niños a los que por primera vez les contaré un cuento, asimismo, es una mímica abierta, curiosa, pero firme y segura, etc.

Secuencia 2. Presento la Escena 2, extracto de la obra “El cargador” y presento una acción performativa. La mímica del rostro aquí es intrépida, seria y expresiva, y va dirigido al público original: de todas las edades.

4. El gesto: Los signos gestuales del espacio pertenecen al camino del sujeto migrante en sus tres situaciones dramáticas: situación previa a la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración. Mediante el uso de cuentos, poemas, canciones y dramaturgia propia es que construyo el tejido forma-contenido, cuya relación es dialéctica y retributiva.

5. El movimiento escénico del actor: En las tres partituras, presento un movimiento articulado al discurso, en un espacio cuadrangular, con el uso de una manta andina para las transiciones de partitura a partitura. Las dos secuencias que conforman este movimiento escénico tienen un ritmo constante y firme, característico del migrante pobre, con sus curvas, baches, tropiezos, pero también aciertos. Juego estos aspectos con el ritmo de la música de Inti Illimani “La partida”.

6. El maquillaje: Como narradora – actriz, así mismo, con los personajes que presento en mi puesta en escena (en modo títeres de sombras y testimonios) no hago uso de maquillaje, pues la relevancia de mi puesta en escena está en los colores y la expresividad que presento al hilar un material con otro.

7. El peinado: Presento un peinado característico de la mujer andina del Perú: una trenza hacia atrás, siendo para mí esas tres partes de mi cabellera, elementos de un tejido, es decir, representa fortaleza y unidad; tal como la cosmovisión andina lo señala, simboliza mi relación con el entorno.

8. El vestuario: Como narradora – actriz utilizo un vestuario negro, acompañado de un cinturón andino, esto, con la intención de generar una relación a su vez íntima y lejana con mis espectadores, íntima, porque al narrar el cuento inicial, me acerco, me agacho y prácticamente estoy cara a cara al espectador, pero luego también, es lejana, pues transito un material utilitario de un espacio a otro espacio, o voy cantando una canción o enunciando un poema en quechua, con la intención de generar ese distanciamiento que le permita al espectador repensar en lo visto hace instantes en el escenario.

9. Los accesorios: Los accesorios que seleccioné partieron de lo necesario y concreto para expresar mis ideas en el trabajo escénico. De la exploración que hice de diferentes materiales hace dos años, me quedé con los cascabeles y el pasto artificial, materiales que se presentan como signos auditivos y llenan la atmósfera de una cercanía

y juego entre el personaje y espectador, posteriormente unifiqué con piedras, gemas, vela y una tela para completar la atmósfera mencionada, más tarde, conseguí una caja de frutas para construir mi teatrín de sombras, y luego, cartulina negra y moldes de figuras representativas para hacer los personajes de títeres.

10. Decorado: La puesta en escena no hace uso de decorados, sino centra en la liminalidad del movimiento, del ruido y el sonido. Los movimientos escénicos, así como los gestos que realizo como narradora actriz están en constante relación con los materiales secundarios, para evidenciar su discurso del sujeto migrante.

11. Iluminación: Solo una linterna detrás del escenario, de luz blanca, permite vislumbrar las sombras y formas que presentan la puesta en escena.

12. La música: Es importante este recurso porque es un signo que contrasta el espacio real y ficcional, los tiempos pasado y futuro, lo que es y no es, siendo esto una característica la liminalidad, es así que, la música disocia el espacio, cumple la función de sobreestimulación que trastorna la identidad del personaje desde las reacciones de la fisicalidad del cuerpo escénico.

13. Los efectos sonoros: Los efectos sonoros son utilizados para lograr un espacio íntimo entre el actor y espectador, por ejemplo, en la partitura I, cuando presento el cuento “Illay”, además de tener como fondo musical “La partida” de Inti Illimani, los juegos que se hacen con los cascabeles, las piedritas, gemas, vela y el pasto artificial, dan la atmósfera de naturaleza, de campo, que es justamente donde quiero situar en un comienzo al espectador.

En conclusión, la gran mayoría de los signos que menciona Kowzan (1997), han sido abordados para la construcción de una teatralidad liminal (eje estructural), tomando como base el tránsito del sujeto migrante (eje de contenido), cuyo discurso, deviene de una posición política anticapitalista de concebir el mundo.

A continuación, analizaré una serie de categorías que permiten comprender mis dos ejes fundamentales, así como también sus alcances y limitaciones. A continuación, analizaré cada una de ellas:

Tiempo.

Según Ubersfeld (1997), el tiempo en el teatro no es solo una porción del tiempo vivido sino también, representado, el cual podría definirse como la relación entre el tiempo real de la representación – duración vivida por el espectador – y el tiempo ficcional.

Respecto al tiempo escénico, Ubersfeld (1997) refiere que, si bien los directores de escena lo entienden como “tiempo de representación”, para los actores y espectadores es entendido como el tiempo vivido en conjunto, pues es un tiempo que les es común y tiene un umbral y preparación.

En mi proyecto de investigación, establezco como narradora-actriz un contacto inicial, al mirar frente a la cámara a los espectadores y presentar una secuencia física personal, y justamente es aquí, en que como actriz estoy en un tiempo real con los espectadores, precisamente, el denominado tiempo de preparación. Así mismo, el umbral de mi proyecto se desarrolla cuando me presento con lengua quechua e indico que narraré un cuento “El cargador”.

Sobre el tiempo de la ficción, no es una construcción escénica, como sucede con el espacio, sino es una pre-construcción, y así mismo, constituye un elemento cuyos signos son en primer término lingüísticos (Ubersfeld, 1997). Por ejemplo, en mi tejido teatral, cuando hago alusión “al cuento que me contaba mi padre cuando era pequeña”, aludo al tiempo pasado, y en general, al ser narradora-actriz, me permito presentarles mis materiales en un determinado tiempo, otro ejemplo sobre esto: cuando presento los testimonios de migrantes, uno de ellos es actual y hay dos voces, de la persona migrante (que responde), y la mía (que pregunta), y los otros dos testimonios, son narrados por mí en referencia a mi abuelo y a mi padre, en consecuencia, aquello me permite situar al espectador en qué devino las migraciones de los mencionados, y principalmente cómo me posiciono frente a ese contexto.

Espacio.

Según Ubersfeld (1997), los signos del espacio se relacionan de forma distinta con el triángulo teatral A, X Y S, donde A es el actor, que encarna al personaje X, y S es el espectador que lo presencia, en el sentido que lo más importante es dónde se encuentran los tres, es decir, la cuestión del lugar de representación, en mi proyecto, A se ubica en la sala de una casa, X son narrados y actuados por A ficcionalmente situándose en el campo, en el viaje y en la ciudad, y el espectador se puede hallar en cualquier espacio, que permita la visualización de la presentación en formato video de mi proyecto.

La segunda cuestión es, sobre la división del recinto en el que se encuentra A, X, YS, por ejemplo, en mi puesta en escena los espectadores están ordenados en un espacio que puede ser circular, cuadrado o de cualquier forma, pues se comprende que puede ser

sus casas, sus puesto de trabajo, oficinas, etc, que les permita presenciar en formato video mi presentación; en mi caso, la grabación corresponde al espacio de mi hogar, precisamente la sala, y con enfoque de cámara horizontal que le da una forma cuadrada; en cuanto a los personajes, de forma similar, al ser conducidos por mí, presenta enfoque cuadrado, sin embargo, se apoya de estar rodeado con otros materiales, lo cual denota la esencia del trabajo, al ser éstos los elementos que utilizo para construir un tejido de constitución metafórica. Por último, la tercera cuestión es la del escenario, concierne a los signos del espacio, pues estos signos indican la relación entre actores, personajes y espectadores (Ubersfeld, 1997).

Es importante recalcar dos aspectos,

- 1) De qué forma funciona el espacio como sistema creador de significados.
- 2) A qué categorías básicas se refieren los significados

En mi proyecto escénico, el espacio funciona como sistema creador de significados, porque mis materiales, como el teatrín de sombras, la manta, los cascabeles, el pasto artificial, etc., los artículos en un solo espacio delimitado de forma cuadrada, con la intención de dirigir al espectador a la historia que voy a narrar y accionar. Por supuesto que las categorías básicas se hacen presente, como lo es el vestuario, el texto, los personajes y la utilería, para darle significación y unidad al trabajo escénico.

Personajes.

El personaje es un conjunto escénico semejante a un semema (conjunto de semas) y, extrapolándolo a un lexema, es decir, a una “palabra” con una significación y una sintaxis. Es un conjunto y a la vez una unidad (Ubersfeld, 1997). Su carácter individual no puede negarse, respecto a que tiene una identidad y está marcado por una nominación. Sin embargo, esta individualidad es una ilusión pues en lo concreto, el único individuo que figura sobre la escena es el comediante. Entonces, Ubersfeld (1997) considera que el personaje es un conjunto de *proposiciones escénicas*, es decir, de rasgos distintivos virtuales, se le podría definir como “un mundo posible” actualizado y determinado por el comediante/actor.

Respecto a los personajes, estos son abordados por mi acción sobre ellos, y mi responsabilidad es realizar el paso desde un mundo posible hasta un mundo concreto (Ubersfeld, 1997). En mi trabajo, aparezco como personaje principal pues soy quién narra

los hechos y articula los elementos, así como, quien presenta los personajes que hacen parte del trabajo completo.

- Como narradora, tengo los rasgos distintivos de ser hija de migrantes, socialista y quechua hablante; respecto a mis rasgos físicos, de contextura media, baja estatura y tez trigueña.
- Personajes “joven” y “campesino” del cuento en Teatro de sombras, correspondientes a la partitura I de mi trabajo escénico. El joven se caracteriza por ser intrépido, curioso, alegre y optimismo; en cambio el campesino, se caracteriza por ser analítico, reflexivo y realista.
- Personajes testimonios: Felicita, Abdías y Justiniano (estos dos últimos narrados por mi persona), correspondientes a la partitura II de mi trabajo escénico. Sus rasgos distintivos son que, la primera, es nostálgica y risueña, sin embargo, los otros dos, de la voz de la narradora, se presentan como serios y críticos al sistema.
- Personajes Trabajadores del pueblo “Ambulantes”, son tres, dos cargadores y una mujer vendedora de huevitos de codorniz, los cuales corresponden a la partitura III de mi trabajo escénico. Los tres comparten las características de estar indignados, sin embargo, lo que les diferencia es el nivel de profundidad de su conciencia crítica, entre los tres, el más avanzado es el cargador 2.

Medios.

Sobre los medios, es importante tener presente que un trabajo escénico no puede caer en dos aspectos fundamentales: destacar y analizar separadamente la mímica, el gesto, la voz la dicción, el vestuario, la máscara, etc., intentar construir átomos interpretativos, secuencias cortas, incluso ultra-cortas, durante las cuales se estudiará lo que hace el actor. Sobre lo primero, por la razón que, impediría comprender la combinación de los signos; de acuerdo con lo segundo, por no permitir considerar el movimiento.

El presente proyecto llamado “Kallpa”, implica un medio (canales) como lo son la voz y gestualidad, voz y dicción, palabra y gesto, mímica y gesto. Existen medios verbales y paraverbales, los cuales exhiben la palabra como acto, no solo por lo ilocutorio que es explícito (orden, juramento, etc.), sino en todos los casos en los que lo ilocutorio está en apariencia “invisible” (orden, petición, interrogación, escondidos bajo una afirmación anodina, etc.).

El presente proyecto presenta medios de utilidad, como, por ejemplo: medio de grabación (celular), medio de transmisión de la luz (linterna de otro celular) y un medio de reproducción de música (laptop). Ahora bien, ya arribando a la trama escénica, los medios verbales, son transmitidos por los personajes desde la acción de la narradora, a través de afirmaciones, como por ejemplo, el medio de trabajo voz y dicción, para expresar: “Así como el campesino, existe muchos migrantes que, por razones económicas, sociales y políticas tuvieron que migrar...”; a nivel de medio paraverbal, utilizo la canción de Inti illimani “La partida”, el poema “Río” de Javier Heraud y la canción Lorochoy de José María Arguedas, para transmitir las transiciones de una partitura a otra, así como para reforzar el tránsito propio de la historia (contenido).

Rol de la cámara.

Para la realización del presente proyecto, analicé las condiciones materiales requeridas para su ejecución. En este contexto de pandemia, se ha agudizado la crisis generalizada de la sociedad peruana, y por lo tanto, las condiciones han sido más limitadas, la luz y el agua en vez de bajar su precio de consumo, han alterado sus precios, aumentándolos sobremanera, no contar con buena señal para la conectividad por internet, las limitaciones de espacio, así como una afectación a nivel emocional también, pues varios familiares cercanos míos se contagiaron del covid-19 y aquello ha tenido repercusiones en su salud, esos y entre otros aspectos me hicieron cuestionar cómo abordar mi trabajo escénico, finalmente, tomé la decisión de usar la cámara para grabar mis exploraciones, y después, el trabajo escénico en sí. Definitivamente, la previa exploración me permitió abordar materiales que por el momento no tenían mucha significancia, pero posteriormente, sí, principalmente por su grado de articulación con los demás materiales, por ejemplo, la contextualización de la vida en el campo, con una secuencia de acciones, donde muestro a ciertos animales del campo (oveja, gallo, cuy y perro), acompañados de sonidos de la naturaleza también ejecutados con mi voz y dicción.

Considero por lo mencionado anteriormente que la cámara ha cumplido un rol importante en mi trabajo, he sido yo quién la ha manejado y pues además de permitirme retornar a las exploraciones escénicas que hacía repetidas veces, el enfoque con que jugaba con ella, me permitió notar una intencionalidad particular dirigida al espectador, por ejemplo en la mayoría de veces, tengo a la cámara frontal y horizontal, lo cual mostraba al espacio abierto, panorámico, además de descriptivo respecto a los hechos que presento durante el trayecto escénico, por otro lado, si quería tener una relación más íntima con el espectador, me acercaba más a la cámara y empezaba mi texto. Mi trabajo

se caracteriza por la conducción, por el tejido de los elementos que utilizo para contar mis historias, y se percibe por la misma cámara, el manejo que hago con ella de principio a fin, al tomarla y posicionarla de una u otra forma, para justamente darle acción y vida a mi discurso escénico.

Conclusiones

Kallpa, mi unipersonal como resultado de la presente investigación, es un tejido constitutivo metafórico que articula los textos de la obra *El cargador* de Víctor Zavala Cataño y del poemario “Río” de Javier Heraud con el tema de agencia del sujeto migrante a partir de los elementos narrativos, testimoniales y performativos.

1. El sujeto se presenta con agencia y es construido a partir de la improvisación con elementos autobiográficos, testimonios, poemas, secuencias y sonidos. El sujeto migrante y el tejido constitutivo metafórico son inherentes a la teatralidad liminal, así como los materiales escénicos articulados en la construcción de la poética.
2. La comprensión de los masivos movimientos migratorios acontecidos desde el siglo XX y por marcadas causas políticas, permitieron abordar el concepto de sujeto migrante, su proceso de tránsito y agencia en Kallpa.
3. Se construyó una poética metafórica liminal en lo práctico, por lo tanto, se profundizó las bases conceptuales del tejido constitutivo metafórico, principalmente en el aspecto liminal con la integración de elementos artísticos como las teatralidades, situaciones dramáticas y tecnologías. Entre lo más destacado se encontró: la relación entre artes, a nivel artístico; lo anti-estructural, a nivel político.
4. Se abordó el análisis de audiencias y de los objetos materiales de la cultura: Texto de “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, extracto del poemario “Río” de Javier Heraud y testimonios de sujetos migrantes, lo que permitió entender el engranaje de lo artístico, político y social con y para pueblo a través del público.
5. Finalmente se presentó un recorrido de mi exploración escénica y académica desde el 2018 hasta el presente año, que sirvió de base para la construcción del tejido constitutivo metafórico que agencia al sujeto migrante.

Referencias

- Abu-Warda, N. (2008). Las migraciones internacionales. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 33-50.
- Aruj, S. (2008). Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. *Papeles de población*, 14(55), 95-116.
- Barba, E., & Savarese, N. (2007). El arte secreto del actor. Alarcos.
- Battle, C. (2012). La segmentación Del Texto dramático contemporáneo (un Proceso Para El análisis Y La creación). *Estudis escènics: Quaderns De l'Institut Del Teatre*, Núm. 33-34, p. 375-390.
- Bustamante, A. (2019). El arte de luchar: elementos de teatralidad en la composición y escenificación del evento de lucha libre peruana “Conquista 2018”.
- Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)*. México, D.F: Grijalbo, 1990, p.15
- Carvajal, F. (2009). Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. *Aisthesis*, (45), 56-81.
- Cornejo-Portugal, I., & Fortuny-Loret de Mola, P. (2012). Liminalidad social y negociación cultural: inmigrantes yucatecos en San Francisco, California. *Convergencia*, 19(58), 71-96.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno. *Revista iberoamericana*, 62(176), 837-844.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo virtual Artes escénicas*.
- Diéguez, Ileana. (2004). Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performance en la escena latinoamericana. *Palos y Piedras. Revista de política teatral*, Año II, 2: 36-48.
- Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30).

- Dubatti, J. (2016). Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, (19).
- Fernández, C. (2017). La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en Canto General de Pablo Neruda. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, (32), 1-30.
- Gallardo-Saborido, E. (2017). Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala. *Estudios Ibero-Americanos*, 43(1), 97-111.
- Iglesias, P. (Enero - Marzo de 2006). "Tecnofilias y tecnofobias". *Revista ADE-TEATRO*, Págs. 49 - 53.
- Manayay, D. T. (2020). El empleo informal en el Perú: Una breve caracterización 2007-2018. *Pensamiento Crítico*, 25(1), 51-75.
- Mao Tse Tung. (1976). Desechar las ilusiones, prepararse para la lucha.
- Niño, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva*. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Pastor, A. (2015). Entre la luz y la sombra: el proceso creativo del " Santiago" de Yuyachkani.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas, A. C.
- Peñuela, F. (1988). *Dramaturgia del actor*.
- Staicu, A. (2016). Liminal: Historias de migración extranjera en Lima: Negociación de identidades en el proceso de integración a la sociedad peruana.
- Vargas, C. (2013). José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 303-324.
- Vera, M., & Guadalupe, M. (2016). Fortaleciendo la condición ciudadana desde la comunicación teatral: el caso de la obra PATRIA de la Asociación Cultural Tránsito.
- Vegas, J. (2009). Migración, comunidades campesinas y neoliberalismo. *Investigaciones Sociales*, 13(22), 227-237.

Ubersfeld, A., Ramos, S., Hormigón, J. A., & Cañizares, N. (1997). *La escuela del espectador*. Asociación de Directores de Escena de España.

Anexos

Anexo 1

Presupuesto – Proyecto kallpa

El presente proyecto ha requerido elementos básicos como un celular, una mesa de sostén para el teatrín de sombras, linterna, una manta y mi vestuario, que consiste en un pantalón y polo corto de color negro, así como un cinturón andino. Sin embargo, en la misma práctica se han sumado otros elementos para mejorar la calidad y potenciar el discurso de mi proyecto.

Tabla 5.

Canción “Pirhualla pirhua”

Cantidad (precio unidad)	Producto	Total
1 (10.00)	Tela blanca para Teatrín de	10.00
2 (20.00)	sombras	20.00
1 (10.00)	Pantalón negro	10.00
1 (25.00)	Polo negro manga corta	25.00
1 (25.00)	Cinturón andino	25.00
1 (80.00)	Manta andina	80.00
1 (5:00)	Mesa de noche	5.00
1(3:00)	Teatrín de sombras	3.00
1 (5.00)	Silicona	5.00
1 (2.00)	Cúter	2.00
2 (2.00)	Tijera	2.00
1 (60.00)	Cartulina negra	60.00
2 (15.00)	Trípode	30.00
1 paquete (5.00)	Cascabeles	5.00
5 (1.00)	Piedras y gemas	5.00
1 (15.00)	Vela misionera	15.00
1 (5.00)	Linterna	5.00
	Pasto artificial	-----

		TOTAL: 307.00 soles
--	--	--------------------------------------

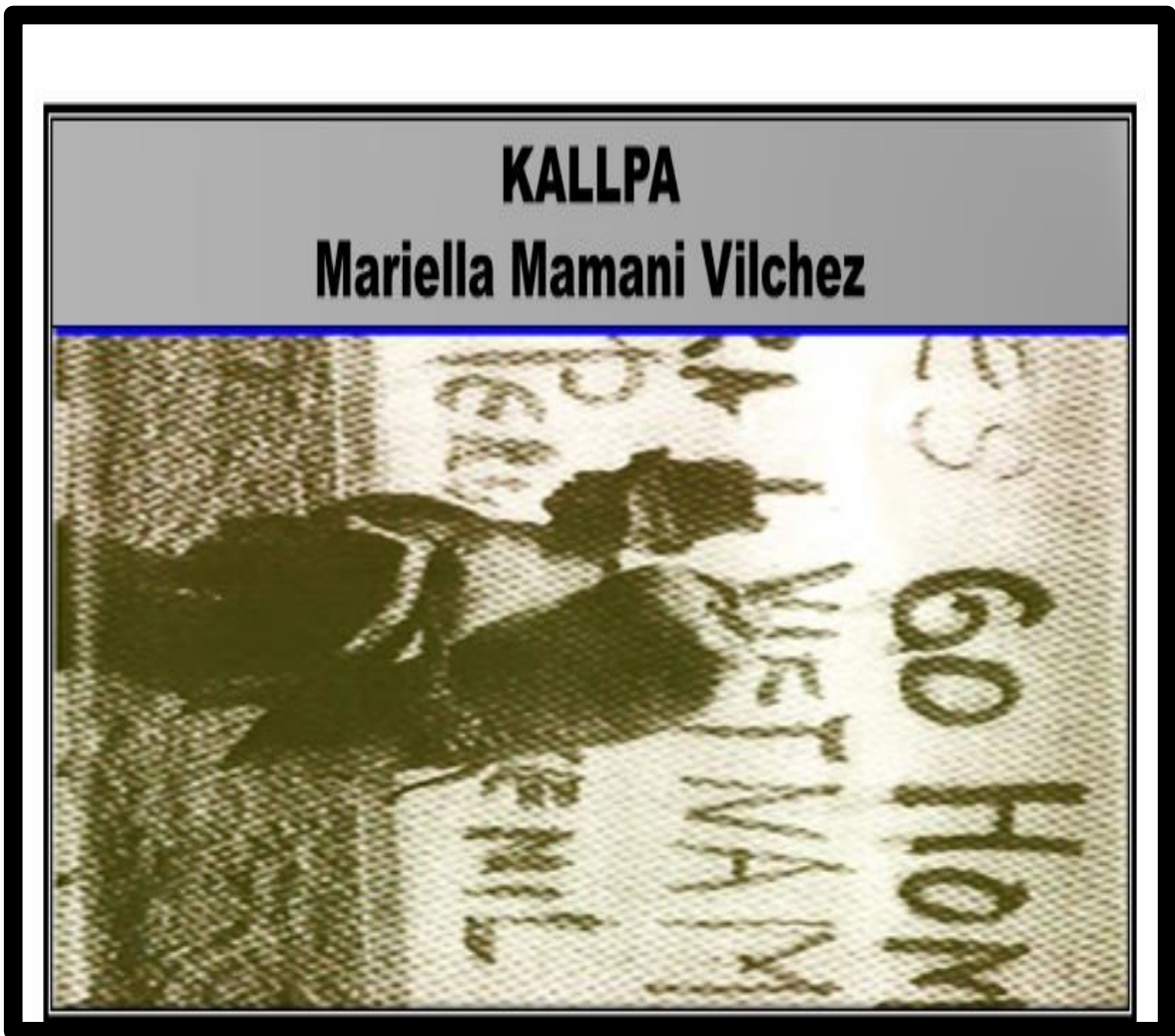
(Autoría propia, 2022)

Anexo 2

Figuras técnicas

Figura 8.

Figura técnica.



(Autoría propia, 2022)

Figura 9.

Sinopsis.

SINOPSIS

La presente obra aborda al sujeto migrante en sus tres momentos: situación previa la migración, situación migratoria y situación posterior a la migración, y utiliza diversas técnicas y elementos teatrales para la construcción de su tejido escénico (teatralidad liminal), todo ello tejido por la Actriz y narradora Mariella Mamani, quien en primera instancia aparece presentándose, pues es ella quien llevara el hilo conductor de toda la obra. Inmediatamente de su presentación, nos narra un cuento tomando de base un testimonio de su padre en el campo, y textos de la obra “El cargador” de Víctor Zavala Cataño, donde evidencia las causas por las que un sujeto migrante decide salir de su lugar de origen, posteriormente nos dirige al camino de ese viaje transitorio acompañado de la canción “La partida” de Inti Illimani, el poema de Javier Heraud “Rio” y la canción de José María Arguedas “Lorochoy”, a continuación, con el recurso audiovisual, nos presenta testimonios de migración; y finalmente, nos dirige al lugar de llegada, la ciudad, donde hay muchos trabajadores del pueblo que nos posicionan en la explotación de dicho contexto, sentada esta base, aparece nuevamente ella para accionar y re enfatizar su posición frente a los hechos presentados.

(Autoría propia, 2022)

Figura 10.

Relevancia de la obra.

¿Por qué es relevante montar la obra?

Porque en la actualidad vivimos en un contexto de crisis generalizada de la sociedad peruana producto del covid-19 y del sistema capitalista neoliberal, principalmente de éste último. Los pueblos vienen cargando las consecuencias de crisis sobre sus hombros, como hemos visto, con dos opciones: morir de hambre o por el Covid-19. En lo social, se percibe despidos masivos, lo cual ha traído aumento del desempleo, principal problema de nuestra sociedad; en lo económico, recesión económica, perjudicando no a los más ricos sino a los más pobres; en lo político, la reivindicación política principal de la clase proletaria está pospuesta y hoy, sufre la más grande explotación y opresión que ha podido vivir a lo largo de toda su historia. Es relevante y necesario trabajar desde la perspectiva crítica en el arte teatral porque hoy persisten, y de formas más aguda, los problemas de precariedad laboral, clases sociales, discriminación, etc. Es una denuncia social al sistema que oprime al pueblo (principalmente hoy, a la clase obrera y también a la clase campesina). Es una obra que se desarrolla en la lucha de clases y tiene como objetivo servir a la democratización de la sociedad peruana.

(Autoría propia, 2022)

Figura 11.

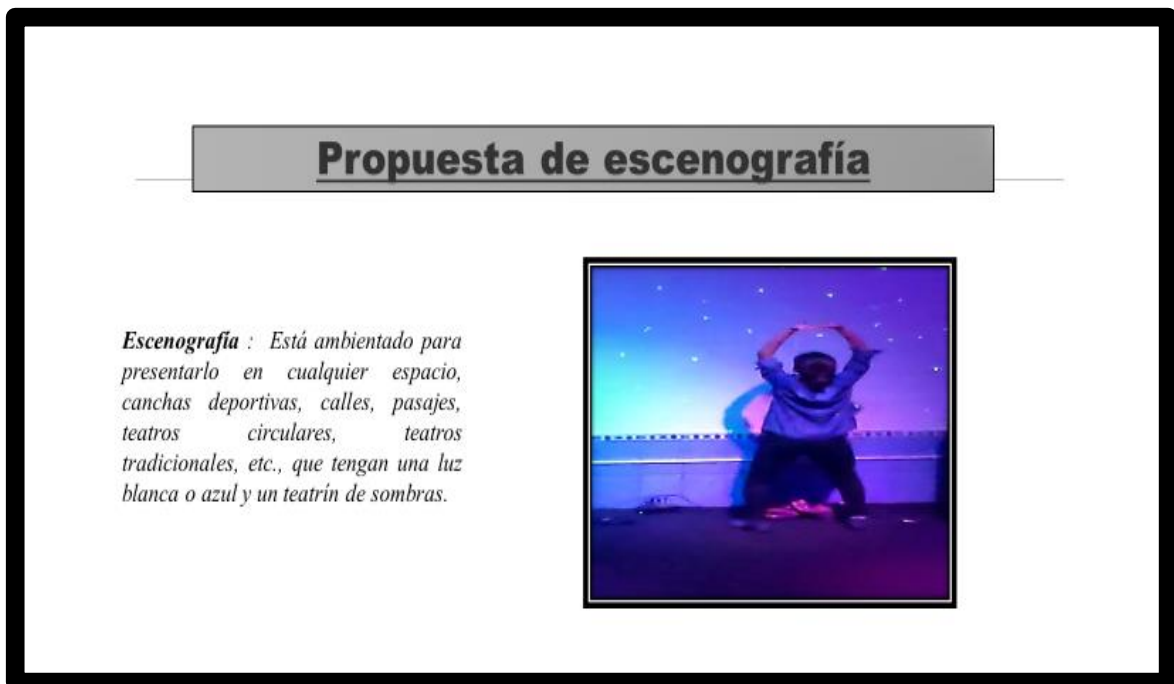
Reseña del director.



(Autoría propia, 2022)

Figura 12.

Propuesta de escenografía.



(Autoría propia, 2022)

Figura 13.

Propuesta de vestuario.



(Autoría propia, 2022)

Figura 14.

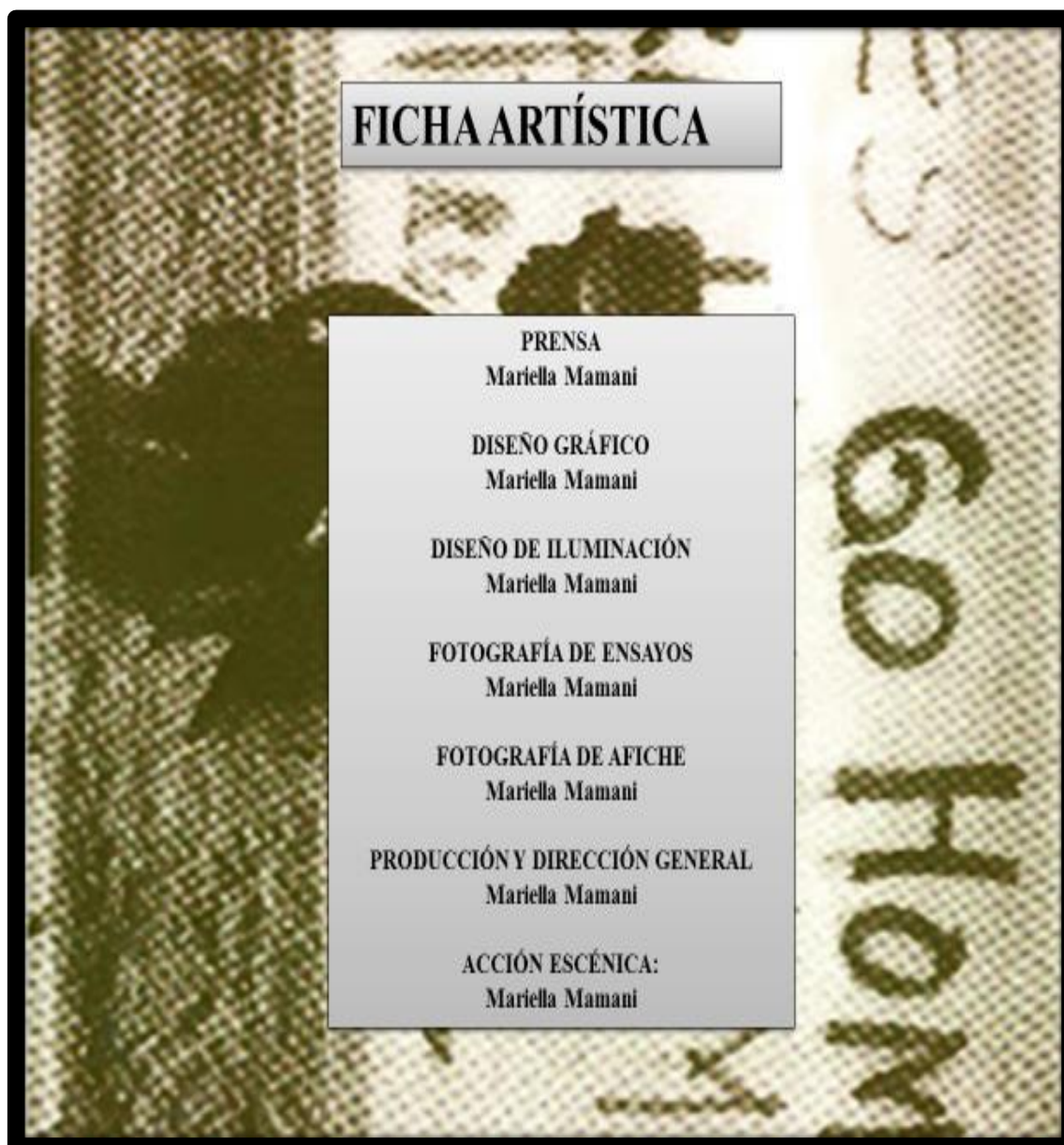
Propuesta de utilería.



(Autoría propia, 2022)

Figura 15.

Ficha artística.



(Autoría propia, 2020)