

Escuela Nacional Superior De Arte Dramático

“Guillermo Ugarte Chamorro”



TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

**LA HIBRIDEZ COMO ELEMENTO DECONSTRUCTOR DE LAS POÉTICAS
DEL SUJETO LIMEÑO DEL SISTEMA NEOLIBERAL CAPITALISTA A PARTIR
DE LA OBRA *DOS CALCULADORES* DE JOSÉ MANUEL LÁZARO.**

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

AUTORES:

LOZANO RUIZ, GODO
GARCÍA CASTRO, RENZO MANUEL
ZUBIAURR YACSAHUACHE, ALVARO

ASESORAS:

LORA CUENTAS, ISADORA LUCÍA
MORY ROSAS, MARÍA ALEJANDRA

LIMA-PERÚ

2019

Contenido

Introducción	1
1. Capítulo I: Planteamiento del Problema.....	10
1.1. Formulación del problema	10
1.2. Descripción del problema	10
1.3. Tema	17
1.4. Objetivos.....	17
1.4.1. Objetivo general.	17
1.4.2. Objetivos específicos.....	17
1.5. Hipótesis	18
1.6. Justificación	18
1.7. Alcances y limitaciones	19
1.7.1. Alcances	19
1.7.2. Limitaciones	19
2. Capítulo II: Poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista	21
2.1. Proceso de neoliberalismo	21
2.2. Sujeto de éxito.....	23
2.3. Sujeto cínico y perverso.....	25
2.4. Sujeto Indiferente.....	27
2.5. Sujetos al margen	28
2.5.1. Sujeto militante	29
3. Capítulo III: La hibridez.....	33
3.1. Teatro de la rapsodia.....	33
3.2. La hibridez	35
3.2.1. Modos de hibridez: simultánea y discontinua.....	36
3.3. Hibridez de las formas	38

3.3.1.	La relación con el espectador.....	38
3.3.2.	Coralidad.....	41
3.3.3.	Teatralización de la transteatralización.....	42
3.4.	Deconstrucción.....	46
4.	Capítulo IV: Análisis del discurso.....	50
4.1.	José Manuel Lázaro.....	50
4.2.	Breve análisis de <i>Dos calculadores</i>	50
4.3.	Deconstrucción.....	52
4.4.	Estilo dramático: rapsodia.....	54
4.5.	Cuadro de estructura de <i>Al margen</i>	55
4.6.	Proceso de creación de la propuesta escénica.....	59
4.6.1.	Proceso de creación del actor: Renzo.....	59
4.6.2.	Proceso de creación del actor: Alvaro.....	64
4.6.3.	Proceso de creación del actor: Godo.....	66
4.6.4.	Proceso de creación de <i>Al margen</i>	71
4.6.5.	Creación de <i>Al margen</i>	75
4.7.	Análisis crítico reflexivo.....	79
5.	Conclusiones.....	85
6.	Bibliografía.....	87

*Al pensamiento peligroso, insaciable de conocimiento;
A mis padres;
A cada fracción que alberga mi ser.
Godo.*

*A Universe, a todas y todos los acompañantes de este viaje teatral
A mis padres, sobre todo a mi madre, luego a mi padre
A nosotros, a mí, al viaje
Alvaro.*

*A la mujer de mi vida, mi madre hermosa.
A Dios, a mi abuelo y mi perro Brando.
A mis asesores y compañeros de tesis.
Renzo.*

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a las personas que amablemente nos han brindado su apoyo tanto en la teoría como en la práctica.

Agradecemos a Alejandra Mory, por haber sido la artífice de este proyecto, y por su apoyo constante a nivel teórico y como amiga.

Agradecemos a Luisa Altamirano, por su apoyo y colaboración en sus intuiciones técnicas y su aporte creativo.

Agradecemos a nuestras asesoras Lucía Lora y Yasmín Loayza, por su guía y acompañamiento durante este proceso.

Por último, agradecemos a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático por habernos acogido como casa de estudios y por habernos entregado tan buenas amistades.

Resumen

El presente trabajo parte del análisis de la obra *Dos calculadores* (1996) de José Manuel Lázaro. Donde se identifica a dos [im]personajes que se encuentran atrapados en una red laboral como correlato a las subjetividades alienadas por el sistema neoliberal capitalista, y cómo este sistema, en el gobierno de Fujimori, afianza la disolución de la colectividad y, en la actualidad, exalta el individualismo en función del «éxito económico». Asimismo, también se analiza a las subjetividades que se encuentran al margen de dicho sistema. Para la composición escénica, que desemboca en *Al margen*, se plantea la hibridez, tanto simultánea como discontinua, como elemento destructor de dichas subjetividades que se encuentran impregnadas dentro del paradigma del sistema neoliberal; para lo cual, se utiliza la hibridez de las formas: fisura del límite entre el actor y el espectador, la coralidad y la teatralización de la transteatralización.

Abstract

This work is based on the analysis of the play “Dos calculadores” (1996) by José Manuel Lázaro. Where two [im] characters are identified that are trapped in a labor network as a correlation to the subjectivities alienated by the capitalist neoliberal system, and how this system, in Fujimori's government, strengthens the dissolution of the collective and, how in the present, it exalts individualism in terms of "economic success." Likewise, the subjectivities that are outside of focus system are also analyzed. For the scenic composition, which leads to “On the margin”, hybridity is proposed, both simultaneous and discontinuous, as a deconstructor element of these subjectivities that are impregnated within the paradigm of the neoliberal system; for which, the hybridization of the forms is used: fissure of the boundary between the actor and the spectator, the chorality and the theatricalisation of transtheatricalisation.

Introducción

Lima, 2019. Nos encontramos ahora en nuestra capital peruana, en medio de un gran torrente de información e identidades construidas, reconstruyéndose y destruyéndose. Somos tres individuos varones que provienen de distintos contextos sociales, económicos e incluso políticos¹. Sin embargo, a pesar de todas aquellas subjetivaciones que nos diferencian compartimos un mismo cuestionamiento acerca del momento en el que estamos viviendo ahora en relación del arte con la sociedad. Estudiamos teatro, de por sí aquí en Perú estudiar teatro es asumir riesgos no solamente personales sino también económicos y sociales. En ese sentido, lo que buscamos es hablar, cuestionar, pensar y criticar la situación que nos rodea.

Para empezar a hablar del tiempo en el que estamos ahora, lo haremos desde los distintos puntos de vista de cada uno y cómo estos se relacionan entre sí.

Godo proviene de un pueblo de la selva de Ayacucho. Es decir, de una realidad con una profunda conexión con la naturaleza, en muchos ámbitos no solo económicos sino también espirituales. En el año 2007, a la edad de 17 años viaja con su familia a la capital a buscar oportunidades de trabajo y educación. Su familia tuvo un conflicto con el cambio del pueblo a la ciudad y decide retornar. No obstante, Godo se queda trabajando para poder alquilar una habitación y ahorrar para sus estudios. En el año 2012 la familia lo apoya económicamente, permitiendo que Godo se dedique enteramente a su educación. Esto lo llevó a leer libros de filosofía y otros tipos de conocimiento. A partir de este cambio comenzó a percibir la realidad desde los libros que leía, y se empezó a cuestionar acerca del sujeto en la ciudad. ¿Qué hacemos todos? ¿Hacemos lo que realmente queremos? ¿Quiénes somos? ¿Vale la pena pasar nuestras vidas trabajando y estudiando sin tiempo para con nosotros mismos? Esta etapa fue de una crisis en el sentido espiritual y cognitivo. Él volvió a su pueblo para reconectarse consigo mismo y volver con otras herramientas para afrontar aquellas cuestiones que en nuestra ciudad no solo nos asaltan a él y a nosotros sino también seguramente a ti que estás leyendo estas líneas.

Renzo proviene del distrito de Breña de la capital de Lima. Él vive en este distrito desde que nació. La construcción de su mirada hacia su contexto se edificó observando la violencia física, psicológica y de indiferencia entre las personas que lo rodeaban, además de discriminación de sexo, raza, color, condición económica, etc. Una experiencia que marcó y profundizó esta mirada

¹ Godo proviene de selva de Ayacucho, Alvaro del centro de la ciudad de Tacna y Renzo del distrito de Breña de Lima.

sobre su contexto, fue un incidente en un bus en donde un pasajero borracho comenzó a agredir verbalmente a una mujer de avanzada edad y todos los pasajeros observaban indiferentes este hecho. La agresión fue aumentando y Renzo decidió intervenir. Al hacerlo, el borracho fue a agredirlo y él pidió ayuda a los pasajeros del bus para que juntos expulsen al sujeto del ómnibus y el problema se resuelva. Este episodio hizo meditar acerca de qué límites son capaces de tolerar las personas con respecto a la violencia perpetuada por individuos que comparten su mismo contexto. Al mismo tiempo otra edificación de su mirada sobre su contexto ha sido la gran cantidad de explotación infantil, y la tolerancia frente a este hecho que involucra a niños que viven su etapa pueril trabajando; subiendo y bajando de los buses. No es una coincidencia que ambas experiencias hayan sido objeto de reflexión durante el viaje en un bus, viaje en el que uno pasa dos o tres horas atorado en la congestión vehicular de la ciudad limeña.

Alvaro² proviene de la ciudad de Tacna. Una ciudad bastante tranquila y con poca densidad demográfica. Esta característica forjó en Alvaro el espíritu de colectividad, porque si surgía algún problema o inconveniente podía contar con su compañero de escuela, con el padre de su amigo y con cualquier amigo sin que haya una mediación de distancias largas o tiempos que los separan. Al llegar a Lima el cambio fue rotundo. Lo que Alvaro comenzó a percibir fue una sociedad en la que aprovecharse de alguien confiado era algo cotidiano e incluso necesario. Le enseñaron que no podía confiar en las personas, es más, que debía aprender a ser desconfiado para poder sobrevivir en la capital. Esta frase quedó resonando por mucho tiempo en la cabeza de Alvaro, y no solo en las relaciones interpersonales sino también en lo político, económico, cultural y hasta consigo mismo. Esta desconfianza aprehendida y enseñada para poder desarrollarse en la capital, para poder ser tomado en cuenta y para que nadie se aproveche de él, sino que él aproveche las circunstancias para convertirse en una persona exitosa, feliz. Aprender a ser pendejo.

En conclusión, somos tres individuos que provienen de distintos contextos sociales, económicos, políticos e incluso espirituales, y al mismo tiempo los tres convivimos en Lima, y lo que realmente nos une dentro de todos los temas que hemos expuesto ya, es estudiar y reflexionar sobre las subjetividades alienadas por el sistema neoliberal existente que atraviesan ahora nuestra sociedad limeña. Y que también nos atraviesan a nosotros. Estos individuos — incluyéndonos— ¿a qué tipo de subjetividades se adhieren, bajo qué normas de comportamiento

² Si bien «Alvaro», nombre de nuestro compañero, lleva tilde, en la RENIEC su nombre está registrado sin tilde.

están constituidos, acaso estos personajes construyen su propia subjetividad o su subjetividad es construida y moldeada todo el tiempo a partir de otro orden mayor? Es esta cuestión la fundamental en nuestro proyecto de investigación y a la que nos lanzamos con riesgo no para encontrar una respuesta sino para que en conjunto reflexionemos y sigamos cuestionándonos sobre estos asuntos. Una constante búsqueda.

La razón por la que nos hemos unido a pesar de provenir de diferentes contextos, es que los tres convivimos aquí en Lima y coincidimos en observar el cómo la manera de pensar de una forma homogénea, propia del sistema neoliberal, tiene consecuencias que recaen en la indiferencia, la violencia, la falta de empatía y la fractura del Estado con la sociedad. A partir de aquí, entonces nos estamos posicionando frente a las poéticas de sujeto del discurso neoliberal capitalista, para deconstruirlo y reflexionar junto a los espectadores qué sucede cuando movemos el centro, el «éxito económico»³. El objetivo de este proyecto es deconstruir a partir de la hibridez, tanto simultánea como discontinua⁴, el discurso central del sistema existente y dominante que se encuentra concretizado en las poéticas de sujeto que genera y, a la vez, evidenciar a los sujetos que se encuentran al margen del mismo sistema. Todo esto desde nuestra mirada sobre la sociedad en la que estamos viviendo ahora y desde donde nos queremos posicionar, sea como creadores, agentes o ciudadanos (comprometidos con nuestra sociedad).

Es así como llegamos a la obra *Dos Calculadores* (1996) de José Manuel Lázaro, ya que esta obra habla sobre dos individuos sujetos a una actividad única y monótona, en la que no tienen poder ni incidencia. No obstante, uno de los personajes comienza a cuestionar lo que están haciendo y a brindar nuevas alternativas de acción frente a esta actividad. Una metáfora con respecto al proyecto que estamos realizando ahora, el cómo nos posicionamos frente a un sistema y reflexionamos junto con el espectador diferentes posibilidades de cuestionamiento.

Pero ¿cómo materializamos dicho fenómeno cultural en nuestra propuesta escénica? Es más, ¿cómo deconstruimos las poéticas del sujeto del sistema neoliberal? La manera en que abordaremos esta propuesta teatral será con el concepto teatral «hibridez», que iremos desarrollando teóricamente a lo largo del proyecto. Este concepto nos permitirá ahondar desde distintas maneras el contexto de nuestra ciudad y el cómo nos relacionamos con el discurso de

³ Sobre «las poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista», más adelante, en el II capítulo, desarrollaremos desde la mirada de Gonzalo Portocarrero y Juan Carlos Ubilluz.

⁴ El concepto de hibridez vamos a desarrollar en el «III capítulo» desde la mirada de Dubbati pero bajo el panorama de la rapsodia, concepto desarrollado por Sarrazac.

éste sistema. Hemos elegido este elemento estético porque consideramos que Lima es una ciudad híbrida, en donde se entremezclan y se entretajan distintos puntos de vista y distintas realidades de personas que comparten el mismo contexto. Creemos que Lima es una ciudad que reúne a personas de todo el Perú, por ser la capital se ha convertido en el centro económico y cultural de nuestro País. Esto junto con las constantes migraciones internas —y ahora último inmigraciones como las de los ciudadanos venezolanos— que ha transformado a Lima en «crisol» de costumbres, comportamientos, idiosincrasias y formas de ser distintas. Es por esto que el concepto teatral de la hibridez se nos hace oportuna para nuestra propuesta, la cual abordaremos desde la mirada del teórico Jorge Dubatti, bajo el panorama del teatro de la rapsodia —hilnavador de diversos materiales— desde Jean-Pierre Sarrazac; hibridez en sus dos modos operacionales, simultánea y discontinua; y, por último, hibridez de las formas: relación con el espectador, coralidad y teatralización de la transteatralización. Todo esto nos permitirá construir un teatro en el que los diversos materiales se verán entremezclados, superpuestos, complementándose u oponiéndose para generar un nuevo sentido, en una metáfora referencial de nuestra ciudad. Asimismo, la hibridez, al tener carácter de simultaneidad, de superponer diversos elementos, disciplinas, desjerarquiza dichos materiales diversos, las coloca en el mismo nivel; ninguna está por encima de las demás. De esta manera la hibridez, en nuestra propuesta escénica, ha de funcionar como elemento destructor de las poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista.

Como referencia sobre las subjetividades alienadas en la sociedad Limeña tenemos la obra *Resistencias Cotidianas* (2019) de Jorge Villanueva. Esta es una creación que se fue enriqueciendo con canciones, poemas, noticias de periódicos y diversos ejercicios individuales y grupales. Los personajes se han ido creando con la vida de sus actantes teniendo como eje de creación a la improvisación. Todo este material escénico tomó más forma con la llegada del dramaturgo Federico Abril que pudo ayudar a organizar mejor el proyecto. La obra nos narra la lucha de siete personajes que conviven en las sombras de las calles limeñas, que transitan con otros ciudadanos limeños. Ellos son marginados por no tener el comportamiento y las condiciones de las personas exitosas. Es así que, en nuestro proyecto de investigación, al igual que *Resistencias Cotidianas*, nos enrumbamos a descomponer y descentrar el discurso del «hombre de éxito» a partir de la hibridez, donde han de colapsar por exceso de trabajo.

Con-cierto olvido-Yuyachkani, bajo la dirección y dramaturgia de Miguel Rubio Zapata. Este es un espectáculo con Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Julián Vargas, Rebeca Ralli, Teresa Ralli y Crishian Atapaucar. Es una creación que nació en una conferencia práctica que hizo Yuyachkani en un festival de teatro internacional, con el fin de contar la historia peruana. Juntaron una serie de materiales de otros espectáculos y de la propia memoria de los actores que la interpretan. Para así, tocar temas de libertad, identidad, muerte, reconciliación y amor. Luego de hacer la conferencia, se dieron cuenta que se había formado un espectáculo. Esta creación es un viaje musical a través de las memorias de los actores en la historia peruana. Cabe resaltar que todos los actores son peruanos, y esto ayuda a que el testimonio que cada actor aporta sea muy útil para la dramaturgia de la creación. Incorporan también poemas y textos de autores fundamentales como Brecht, Jorge Manrique y Edward Gordon Craig. También incorporan música peruana, con instrumentos como el violín, el saxofón, el acordeón, la trompeta, percusión, clarinete y guitarra. Jaime Gómez Triana, crítico teatral cubano, dice al respecto: "Es un acto de lucidez y entrega, un momento compartido de belleza y verdad, cada actor ha elegido su silla, sus elementos mínimos -visibles e invisibles pero inefables- y ofrenda un pedazo de su trayectoria de vida e invención teatral, un pequeño pasaje de su cultura personal y su encuentro con la historia peruana, la vida y el teatro". (La república, 2018). Este trabajo se estrenó en el 2010 y cómo podemos apreciar en sus características, exploraron mucho la hibridez. Teniendo en cuenta que la hibridez es entendida como "el cruce de la palabra con el movimiento, la música, la plástica, los objetos, con otras disciplinas" (Dubatti, 2019, p.204). Es así que es un antecedente clave e inspirador para nuestro proyecto de investigación. Ya que queremos explorar este campo buscando hibridaciones que sean simultáneas y a la vez continuas.

Los Músicos Ambulantes–Yuyachkani, bajo la dirección y dramaturgia de Miguel Rubio Zapata. Obra que tiene 36 años en actividad y ha recorrido diversas partes del Perú, América Latina, Estados Unidos y Europa. Es una comedia musical familiar que cuenta la historia de cuatro animales músicos peruanos: una gallina de Chincha, una gata de la selva, un burro de la sierra y un perro de la costa. Ellos han dejado a sus patrones para buscar nuevas oportunidades en la capital. En el camino se van encontrando y deciden formar un conjunto, este conjunto musical se llama *Los Músicos Ambulantes*. Una de las cosas más interesantes de este trabajo precisamente es esta hibridación musical y cultural de sus lugares de origen. Ya que, para la creación de cada personaje, los actores estudiaron las costumbres y tradiciones de la zona que

representaban. Por eso, se pueden ver recreaciones muy cercanas a la realidad. Por ejemplo, ‘Michicha’ es una gata de la selva y sabe bailar changanacuy y tocar pinkullo. Asociamos y tomamos como antecedente esta hibridación cultural. Porque en nuestro proyecto de investigación aspiramos a resaltar cada tipo de sujeto que va formando el discurso neoliberal, y el cómo estos se combinan entre sí, en Lima. Es sabido, que Lima actual es una mezcla de muchas culturas.

Cuando hablamos de hibridez en el teatro, en Lima, se nos viene a la mente el grupo Íntegro y sus exploraciones escénicas realizadas desde hace ya 35 años. Íntegro es conocido como un teatro contemporáneo, independiente y crítico. Sus fundadores son Oscar Naters y Ana Zavala y su trabajo es conocido en gran parte del globo terráqueo. Su última puesta en escena llamada *Jardín de Oro* (2019) bajo la dirección de Oscar Naters y performado por Ana chung, Kimico Guerra y Jean Pierre Illescas, es un espectáculo híbrido que combina disciplinas como la danza contemporánea, las proyecciones audiovisuales, la música de sala y los sonidos de animales, escenografías móviles y con luces propias, además de la poiesis de los cuerpos. Es un trabajo inspirador para nuestro proyecto que nos ayuda a visualizar como las distintas herramientas escénicas o no escénicas logran entretenerse en una simultaneidad heterogénea y superpuesta para conservar una densidad de signos bastante enriquecedora para el imaginario del espectador.

“Sin título – Técnica mixta (Revisado)” del grupo peruano *Yuyachkani* es una “Instala-Acción escénica en las fronteras del teatro documento, las artes visuales y la performance, donde actores y espectadores comparten el mismo espacio, el cual sugiere el desván de un Museo de Historia donde convergen documentación, imágenes y elementos de dos periodos de la Historia peruana, la Guerra del Pacífico y el conflicto armado interno”. (La República, 2018). En esta obra el grupo Yuyachkani realizar un montaje para hablar de la sociedad peruana desde su historia y el trabajo sobre la memoria, la memoria de los afectados por los dos momentos más dramáticos de nuestra historia. A nivel estético nos inspiramos en esta obra en la construcción de su relación con el público, porque los espectadores son invitados a ser testigos de pie todo lo que acontece a la obra, involucrándolos en el desarrollo de la misma y a nivel discusivo involucrándonos en los hechos que a todos como peruanos nos afecta como sociedad. Ese elemento es el que recogemos para nuestra puesta en escena, darle un espacio directo al espectador para posicionarse sobre la construcción de su propia realidad.

José Manuel Lázaro en el libro *Puesta en Escena y otros problemas de teatro* hace un ensayo con el título «Yuyachkani y El Ejercicio de la Memoria Cultural: La Reminiscencia como Política Artística»; en el cual nos menciona la importancia de encuentros teatrales evocados a la memoria e identidad. José Manuel Lázaro manifiesta que:

Entre las características mencionadas, se afirma que esa contemporaneidad, debido al flujo tecnológico, la irrupción informacional, la aceleración descontrolada del tiempo cognitivo y la fragmentación de la vivencia del tiempo unitario comienza a generar un ser humano con “memoria débil”. Esto en el sentido de ser poco permanente o estable. (Pavis, et al., 2017, p.181)

Es por este motivo que José Manuel Lázaro propone establecer encuentros teatrales para la discusión de la memoria. Él pone como ejemplo al encuentro internacional *Memorias y Re/presentaciones en la Escena Latinoamericana Contemporánea* que realizó el grupo de *Yuyachkani* en Julio del 2011 en Lima. En este encuentro se reunieron intelectuales, estudiantes y artistas de teatro, para escuchar las voces de creadores y pensadores de lo escénico, tanto del Perú como de diferentes partes del mundo. En el encuentro se presentaron espectáculos como *Sin título, Técnica mixta* de *Yuyachkani*:

Una obra donde lo sublime y lo grotesco se conjugan en un lirismo potente. *Yuyachkani* nos trajo las heridas dejadas por dos guerras en el Perú; una externa, en la guerra con Chile y otra interna, en la guerra entre el Estado y grupos guerrilleros. En el primer caso vimos documentos históricos donde se nos mostró otra versión de la Guerra del Pacífico, y en el segundo caso se nos mencionó información dejada por el proceso de la Comisión de la Verdad. Dos momentos en los que el país se reconstruyó. (Pavis, et al., 2017, p.185)

También se presentó el espectáculo *Con-cierto olvido* de *Yuyachkani*; “Espectáculo compuesto por canciones, súbditos personajes, textos y acciones físicas que nos traen temas humanos como el amor, la muerte, la agresividad, la reconciliación, la esperanza, la búsqueda e idealización de la libertad” (Pavis, et al., 2017, p.187).

Se presentaron no solo espectáculos peruanos, sino también de diferentes países que fueron partícipes de este encuentro. El fin de este encuentro es recuperar la identidad que está siendo debilitada por el sistema neoliberal actual. Nosotros asociamos este ensayo con nuestra propuesta escénica, ya que intentamos recuperar esa subjetividad que ha sido manipulada por el sistema neoliberal en Lima, deconstruyéndola a través de la hibridez.

Milagros Esquivel en el libro *Puesta en Escena y otros problemas de teatro* realiza un ensayo sobre *Construcción de Textualidades en la Escena Local*. Revisa la construcción de textualidades en la escena limeña de los últimos años. Para esto encuentra trabajos actuales en los que se recomponen los roles de la palabra, la posición del espectador, la elaboración de ficción y la estructura de lenguajes escénicos.

De toda su investigación nos centraremos en sus aportes sobre la posición del espectador, ya que es un tema que tiene mucha conexión con nuestra propuesta escénica. Ella plantea que uno de los cambios fundamentales en el teatro contemporáneo es la reubicación de los roles actor y espectador. Ya que el espectador se vuelve partícipe del evento teatral, o sea, que los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que el espectador es un factor importantísimo para el desarrollo del evento teatral. El espectador se apropia de la historia y hace con ella su propia historia (Pavis, et al., 2017).

Teniendo en cuenta esta nueva función del espectador, Milagros Esquivel coloca un ejemplo con su propio evento teatral, *Devórame otra vez*:

Cuando presenté como una pieza de micro danza la *performance Devórame otra vez*, en una sala de 9 metros cuadrados y para un público reducido, que podría variar de 1 a 15 personas, sabía que lo que sucedería ahí dependería sobre todo de lo que ese espectador pudiese percibir y devolver al texto performativo. Cada vez que empezaba una función –en una noche podía tener hasta 6 funciones durante dos horas aproximadamente– yo esperaba al público con los ojos cerrados, recostaba sobre hojas de plátano mientras escuchaba sus pasos y lo sentía rodearme para dar inicio a un acto de magia, del que seguramente nadie saldría ileso. En doce minutos de acción escénica la mirada del espectador, el posible contacto de sus manos o su reacción cuando colocaba mi tenedor cerca de su boca, iban definiendo el pulso de lo real, formado por nuestros cuerpos, que se transformaban, exhibían, devoraban. (Pavis, et al., 2017, p.275)

Como podemos inferir, el rol del espectador a cambiado en gran parte de los eventos teatrales de Lima, ya que ahora es muy importante que el espectador construya con el actor este nuevo mundo ficcional y que el espectador al igual que el actor elija su propia historia dentro del evento teatral. Debido a esto, asociamos esta investigación hecha por Milagros Esquivel a nuestra propuesta escénica porque una de las formas de hibridar para deconstruir las poéticas de sujeto del sistema neoliberal en Lima es a partir de la relación del actor con el espectador, desarrollada desde la perspectiva del dramaturgo, creador, autor y teórico José Sanchis Sinisterra. De esta

forma buscamos que el espectador sea capaz de generar desde su percepción, desde su mirada, una postura muy particular y personal sobre la propuesta escénica.

Lo que nos interesa exponer en nuestra propuesta escénica es precisamente la hibridez como elemento destructor de las subjetividades alienadas, que, por cierto, están constituidas a partir del discurso del «éxito económico» del sistema neoliberal. Recordemos, la hibridez en tanto desjerarquizador y entretecedor e hilvanador de diversos materiales, es lo que nos va a permitir romper el límite que separa a los actores y espectadores, uniéndolos en uno solo, en una interacción interdependiente e intersubjetiva.

En suma, la obra *Dos calculadores* (2019) es una obra que se presta a diversos usos en su materialización escénica, y por lo mismo, nosotros, nos hemos propuesto tomarlo como punto de partida para construir toda una historia que gira alrededor de las poéticas del sujeto del sistema neoliberal y de los sujetos del margen de dicho sistema; a dicha propuesta la hemos denominado *Al margen*. Esta historia alberga diversas formas, vidas, culturas, modos, de nuestra sociedad limeña; de la misma manera, nuestra propuesta escénica constituye la concretización de diversos materiales donde el sentido actúa como elemento unificador.

1. Capítulo I: Planteamiento del Problema

1.1. Formulación del problema

¿De qué manera la hibridez deconstruye las poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista a partir de la obra *Dos calculadores* de José Manuel Lázaro?

1.2. Descripción del problema

Nosotros hemos partido de las lecturas y análisis propios de la obra *Dos calculadores* (1996) de José Manuel Lázaro. Esta obra plantea el desenvolvimiento de la condición humana de dos personajes dentro de un sistema que actúa como una prisión. En esta obra conviven dos personajes llamados «Hombre X» y «Hombre Y», nótese que desde un inicio ya el autor ha arrebatado cualquier intento de darle identidad a sus personajes, aquello con lo que nos reconocemos y nos reconocen, como nuestro nombre por ejemplo; esta obra nos sirve como punto de partida para una nueva propuesta escénica, a la que llamamos *Al margen*, para justamente abordar los temas principales de la obra, como ya hemos mencionado la falta de identidad, así como la muerte de la subjetividad. En *Dos calculadores*, el autor da una primera instrucción a quienes vayan a realizarla: los personajes deben hacer una secuencia de manera monótona, sistemática y con una limpieza impecable, casi como la secuencia de una máquina. No debe ser interesante, ni muy complicada, debe ser eficiente corporalmente. La primera parte de la obra se basa en la repetición constante y casi angustiante de la secuencia propuesta por el autor. El autor determina que esta repetición debe ser constante y monótona, provocando así, desde ya, al espectador. Mientras va avanzando la obra y la secuencia va repitiéndose una y otra vez, vemos cómo el personaje «Hombre Y» va mostrando ciertos matices que expresan su disconformidad de continuar realizando la secuencia. Cabe mencionar que el único texto que dicen en todo momento es: “Uno más uno es dos”, pronunciándolo en momentos específicos durante la secuencia. Entonces, el personaje «Hombre Y», quién visiblemente se muestra cansado y extenuado hasta las lágrimas de tener que realizar esta secuencia una y otra vez y pronunciar el mismo texto, se detiene y exclama a viva voz una suma diferente que también produce el mismo resultado: “Uno punto cinco más cero punto cinco también es dos”. Esto crea una tensión entre ambos personajes, tensión que va acrecentándose durante la obra, ya que el «Hombre Y», desde que pronuncia esta suma diferente, comienza a interpelar a su compañero de escena a buscar otras opciones matemáticas, lo invita a descubrir que existen múltiples maneras

de sumar y que el resultado será el mismo, solo que el proceso de suma es lo diferente. El «Hombre X», duro y firme en su decisión de continuar, sigue realizando la secuencia de la misma manera (aunque ya afectado por las palabras de su compañero) y pronunciando la misma suma exacta. En el momento del clímax el «Hombre Y» dice una suma diferente, pero con el mismo resultado ($0.4 + 1.6: 2$) y luego confiesa a su compañero que aquella suma significa que lo quiere. En este momento se produce una reacción notoria en el «Hombre X» y se abrazan. Imaginariamente, el «Hombre X» clava, con una navaja, muchas puñaladas en la espalda del «Hombre Y», asesinándolo y pronunciando su único texto diferente en toda la obra: “Lo siento... por el momento es demasiado para mí”. El «Hombre Y» se levanta y se retira del escenario dejando al «Hombre X» solo en el escenario, mientras que éste sigue realizando la secuencia y pronunciando la suma (uno más uno es dos) una y otra vez. Las luces se van apagando y la sensación es que este personaje continuará realizando esta secuencia, si no se le interpela, durante toda su existencia.

Al leer esta obra nos hemos identificado indistintamente con la situación de ambos personajes, y mencionamos a ambos porque incluso aunque el conflicto se base en el intento de escape del «Hombre Y» de aquel destino, el personaje del «Hombre X» también es importante para nuestra investigación ya que lo relacionamos con las personas (incluso con nosotros mismos) que a pesar de ser conscientes que existen otras posibilidades de pensar y por ende diferentes posibilidades de existencia, no se sienten capaces de poder realizar este cambio. Cuando hablamos de cómo nos relacionamos con *Dos Calculadores*, para nosotros basta con salir a la calle, hablar con nuestros compañeros de la infancia o con nuestra familia incluso, para identificar discursos similares o de oposición a la situación macro de esta obra: somos seres actuando bajo formas que configuran nuestra manera de pensar, nuestra manera de accionar, bajo una estructura jerárquica de poder en la que nos encontramos por debajo del sistema, que se posiciona como ente constituyente del sujeto para dictaminar cuál será su identidad.

Bajo todas estas cuestiones nos comenzamos a preguntar: ¿Es esta obra un reflejo de la sociedad en la que vivimos actualmente? ¿Acaso todos vivimos repitiendo una y otra vez una rutina monótona, creyendo que esa es la única manera de vivir? ¿Somos seres libres y autónomos realmente, o estamos dentro de un sistema que guía la mayoría de nuestras acciones y decisiones? ¿Debemos vivir de la manera que nos dice el sistema para poder tener una vida “buena” o con dignidad? ¿Si hay millones de opciones diferentes para realizar una suma, acaso

no hay millones de opciones diferentes para dirigir una vida? ¿Debemos vivir la misma vida que todos? En caso de proponer opciones diferentes de estilo de vida, ¿vamos a encontrar rechazo y violencia?

A este punto de nuestra investigación, nos ponemos a reflexionar el cómo nuestra sociedad peruana acciona sobre las personas “diferentes” del status quo occidental (comunidad indígena, andina, afroperuana, inmigrantes, las mujeres por su condición de mujer, etc.), las cuales son marginadas, tratadas con violencia y hasta asesinadas, en una clara asociación con lo que termina siendo el destino del «Hombre Y».

Reflexionando también sobre la situación del «Hombre X», aparecen referencias conceptuales como la hecha por Gonzalo Portocarrero en su ensayo: *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*, en la que nos habla de sujetos subjetivados, del sujeto ideal, bajo el discurso «éxito económico»: el ideal mayor de éxito de nuestra sociedad actual es la poética del “hombre de éxito”, y para realizar triunfalmente este modelo hay que dejar atrás todo aquello que nos hace débiles, todo aquello que nos detiene a pensar más de la cuenta, nuestro universo emocional y la empatía. Así, el individuo de éxito viene a desembocar en una referencia del cine, dicha referencia se basa en la creación de un personaje: Robocop, un humano reconstruido con piezas metálicas y que trata de recobrar su estado orgánico, sobre todo emocional. El autor hace esta referencia para explicar el proceso inverso en que el ser humano se despoja de todo su universo emocional para entregarse al modelo de identidad que le asegure el éxito económico y social (Portocarrero, 2001).

Así pues, basamos nuestra investigación en las aproximaciones teóricas, sociológicas de Gonzalo Portocarrero en su tan acertado y mencionado ensayo *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*, para estudiar, reflexionar y criticar las poéticas de sujeto en Lima a partir de la instauración del sistema neoliberal capitalista. Si bien nos centraremos en la reflexión de la poética del «sujeto de éxito» ya que es la que actualmente posee más vigencia dentro de la narrativa identitaria de nuestro contexto como personas jóvenes, también abordaremos las poéticas del «sujeto militante», poética que todavía encontramos en espacios como la Plaza San Martín en donde en una alegoría a lo que antes podría ser las ágoras de Grecia con Sócrates y los debates allí desarrollados, existen espacios de resistencia en donde un grupo de personas debaten sobre las diferencias del capitalismo y el socialismo, haciendo una dura crítica al capitalismo de la mano de un intelectual obrero que moviliza a sus compañeros y a

cualquier persona que acuda a la Plaza a determinada hora, a debatir y reflexionar sobre el sistema, las poéticas del sistema comunista y socialista, con bases y libros de fundamentación teórica.

Asimismo, también aparece como referencia conceptual las teorías de Juan Carlos Ubilluz en su libro *Nuevos Súbditos*, en donde desarrolla al sujeto cínico y perverso, definiéndolo al primero como al que sabe que se encuentra inmerso en un estilo de vida que no lo llevará a la felicidad y sin embargo lo decide realizar, y al segundo a quién se aprovecha del primero, en una relación desfavorable en la que el perverso siempre va a intentar sacar el mayor provecho de la situación.

Ahora que hemos mencionado parte de nuestras aproximaciones antropológicas y sociológicas sobre las cuales vamos a estudiar nuestra sociedad, ahora hablaremos acerca de la estética teatral que vamos a realizar en nuestro proyecto de investigación teatral.

Al observar nuestra sociedad limeña estos últimos tiempos, nos hemos percatado que la podemos observar desde tantos ángulos y vertientes nos ofrezca este crisol de costumbres y experiencias. Una experiencia así la podemos vivir en Plaza San Martín, en donde muchas formas de comportarse y ser/estar en Lima confluyen, se comunican y hasta establecen un posicionamiento político y social dependiendo de la coyuntura. En este sentido identificamos una hibridez, concepto que proviene de distintas aproximaciones teóricas, es un concepto que nace a partir del fenómeno cultural llamado globalización que en palabras de Nestor García Canclini es: “La globalización se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, cuando la convergencia de procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios acentúa la interdependencia entre casi todas las sociedades y genera nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacionales”. (García-Canclini, 2006, p.82). Este fenómeno llevó a una mixtura y a una diversidad entremezclada de relaciones culturales, costumbres e ideologías. “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García-Canclini, 2006, p.86). Estas estructuras separadas al juntarse generan un sentido completamente inédito.

En esta articulación de nuevos procesos socioculturales vemos que se construyen las nuevas narrativas identitarias y maneras de ser y comportarse en la sociedad de la que somos parte. Nuestra cultura limeña está atravesada por una serie de referentes culturales los cuáles, por un lado, pertenecen a las tradiciones de nuestro Perú interno, estamos hablando de las personas que

llegan de provincia y a partir de sus prácticas culturales, costumbres y tradiciones transforman e influyen en las prácticas sociales de nuestra capital y por otro lado referentes culturales contemporáneos provenientes de distintas partes del mundo de los que nuestra cultura se apropia, y que son tan dinámicos como la industria cultural misma, estamos hablando aquí de lo “*mainstream*”, es decir las ideas, actitudes o actividades que son tomadas como normal o convencional. La tendencia dominante en opinión, moda o arte que provienen de nuestra aldea global⁵ comunicada por la globalización. Y asimismo esta cultura también se apropia del discurso neoliberal capitalista, el cual tiene la mayor cantidad de difusión y aceptación dentro de nuestra sociedad.

Ahora partimos desde este concepto porque creemos es el que nos permitirá reflexionar sobre nuestra sociedad de una manera eficaz. El concepto teatral de la hibridez lo recogemos del teórico Jorge Dubatti en sus aproximaciones teóricas del teatro liminal. Para esto Dubatti plantea cinco ejes que permiten hablar de un teatro fronterizo con el no-teatro, uno de estos ejes es la hibridez, y Dubatti la define como «el cruce de la palabra con otras disciplinas».

La razón principal de utilizar la hibridez como elemento principal de eje formal es que nos va permitir cruzar materias diversas en la creación de la puesta en escena. Para profundizar en lo que es el eje estructural de nuestra puesta en escena, consideramos que la hibridez es un concepto teatral que aporta en muchos sentidos a la práctica escénica nuestra y en general. Como artistas multidisciplinares sentimos la necesidad de agregar elementos plásticos, artísticas que complementen y que entren en juego para dimensionar la densidad signica del propio espectáculo. En los tiempos actuales, en los que estamos invadidos por muchas formas de entretenimiento que modifican nuestra atención y percepción de la realidad, creemos que debemos brindarle al espectador aquella potencia signica para mantenerlo atento y despierto durante el desarrollo de la puesta en escena. Constatamos que la hibridez funciona entonces como un elemento estético de gran alcance y poder, en tanto es capaz de juntar disciplinas, elementos, texturas disímiles para que juntas brinden un nuevo discurso, en donde confluyen todas estas materias juntas de manera independiente y que sin embargo juntas pueden generar el sentido esperado. Aquel sentido esperado se basa en la creación artística de una estética que envuelva al espectador y que lo haga sentir el fragmento de realidad sensorial de la cual él

⁵ Término utilizado por Yuval Noah Harari para hablar de nuestra sociedad actual en su libro *Sapiens*. Harper. 2011

también es parte, el cómo transforma su ciudad, desde la manera en que personalmente este lo haga. Y lo hacemos también desde cómo nosotros mismos transformamos y somos transformados en esta cultura híbrida de nuestra capital.

Creemos que es importante tomar posición desde este lugar híbrido artísticamente, porque es un lenguaje que no es comúnmente explorado, pero que el teatro permite y trabaja de manera simultánea y continua, como postulamos también más adelante con los estudios del teatro rapsódico.

Así pues, este entrelazamiento no es gratuito, acreditamos que para hablar de nuestra sociedad limeña y de las nuevas poéticas del sujeto es necesario comenzar reflexionando sobre la diversidad existente y el entrecruzamiento que se percibe en cada lugar de nuestra Lima, también para poder abordar de manera eficaz las diferencias sociales que profundamente transforman y modifican las poéticas del sujeto. Así entonces este planteamiento nos permitirá hacer dialogar en un mismo lugar dos personajes que representen las poéticas del sujeto, que poseen diferentes discursos y diferentes maneras de comunicarse, y que al mismo tiempo la hibridación de estos dos sujetos con sus lenguajes, permite descubrir un sentido nuevo que nos ayudará a profundizar de manera teatral sobre la matriz de estas poéticas, que como en este planteamiento estamos investigando, se centraría en el sistema neoliberal capitalista.

De esta manera nuestra aproximación teatral se basará en la tensión, en la frontera liminal donde se produce el cruce de la acción escénica con diferentes recursos teatrales o no teatrales, tales como la danza, la poiesis corporal, la introducción y ficcionalización del espectador, etc. Creemos que utilizar diversas herramientas teatrales y no teatrales nos permitirá crear las atmósferas necesarias para hablar de la construcción identitaria que se produce a partir del descentramiento del discurso neoliberal capitalista. En esta hibridez nos centraremos en tres principales categorías: La relación con el espectador, La coralidad de lenguajes y La teatralización de la transteatralización. Estos tres conceptos nos permitirán abordar de una manera específica la hibridez teatral, combinando, yuxtaponiendo en una combinación conjunta o superpuesta principalmente de estos elementos.

Para nuestra propuesta teatral, profundizaremos en el rol que tiene el espectador durante el desarrollo de la puesta en escena, la participación del mismo será activa en muchas circunstancias de la obra, convirtiéndolo a él en un agente de poder y de pensamiento crítico propio de las acciones y situaciones a desarrollarse en la pieza artística. La variación de

lenguajes la veremos en la variación de idiomas, el lenguaje y la música. Por último, recogemos la formulación teórica de Dubatti (2018) “transteatralización”, para devolverla al teatro e hibridarla con el objeto de deconstruir las poéticas de sujeto

Para la formulación del problema de nuestra investigación utilizaremos un constructo teórico llamado deconstrucción, concepto que pertenece a Jacques Derrida. Para definir la deconstrucción, nos hemos apoyado en las reflexiones teóricas que De Peretti y Lucía Lora realizaron de la lectura de los libros de Derrida. Siguiendo la línea de Derrida, Gonzales (como se citó en Derrida, 1994) define a la deconstrucción como: la estrategia que trata de dar con el desliz textual en el que se manifiesta que el significado del texto no es justamente el que se está proponiendo, sino otro acaso contradictorio, la deconstrucción busca la aporía (Derrida, 1994).

Partimos de este concepto entonces porque nos permite movilizar el centro del que se basa las nuevas poéticas del sujeto dentro del sistema liberal capitalista, este centro al cual le atribuimos el concepto de “éxito económico”. Al descentrar el eje del discurso del sistema neoliberal capitalista, podemos deconstruir las poéticas del sujeto. Esto lo lograremos gracias al concepto teatral de la hibridez, porque nos ayudará a entrelazar los diferentes lenguajes de los sujetos representantes de estas poéticas, y al mismo tiempo abordarlos desde distintos enfoques artísticos, como la ficcionalización del espectador, la danza, la música pregrabada y la música en vivo, efectos de sonido, improvisación con el espectador, etc. Todo aquello nos permitirá construir un lenguaje propio reflexionado y cuestionado desde diferentes puntos de vista artísticos, lo cual facilitará el propio cuestionamiento del espectador para deconstruir junto a la escena los discursos de estas nuevas poéticas de sujeto en la que estamos atravesados todos y todas.

Al deconstruir estas poéticas, se establecerá un pensamiento crítico sobre que otras miradas podemos darle a este discurso que recibimos todos y todas, y sobre todo que cada espectador desarrolle su propio posicionamiento frente a este discurso y sus poéticas.

Las maneras en que la hibridez deconstruirá las podremos observar a lo largo de la pieza en la que diversos elementos se entrelazarán con un objetivo, su unión de oposición o complementariedad devendrá en la deconstrucción de las poéticas. Asimismo, se abordará reflexiones teatrales de autores como Jean-Pierre Sarrazac para abordar las formas de hibridez que emplearemos en nuestro proyecto de investigación.

En conclusión, nuestra tarea como artistas investigadores es comenzar a reflexionar de manera crítica y responsable, con la importante intervención del espectador como agente cuestionador (y político) de las nuevas poéticas de sujeto que atraviesan la sociedad de nuestra capital, deconstruyendo estos conceptos y poniéndolos en cuestionamiento sin necesidad de dar un discurso moralizante o “revelador” sino con la humildad necesaria para hablar de nosotros mismos – como sociedad - a partir de una mirada crítica, objetiva y subjetiva que nos permita – en el caso ideal – reflexionar y tomar acción acerca de los eventos y situaciones que nos rodean para establecer un posicionamiento crítico. Al mismo tiempo como artistas asumimos también la tarea de arriesgarnos a nivel teatral/estético y proponer un lenguaje híbrido que se alimente de diversas disciplinas, texturas, olores, sensaciones, percepciones que soporten nuestro sustento teórico, pero que funcione como ente independiente en su densidad signíca y estética, y que al mismo tiempo se convierta en una pieza artística disfrutable para cualquier espectador.

Un posicionamiento político, social y artístico a través del teatro, que nos parece es una herramienta de comunicación poderosa, porque gracias a las metáforas podemos comprender y mirarnos a nosotros mismos no desde el pensamiento únicamente, sino también desde nuestro universo emocional, que hoy en día se vuelve tan “innecesario” y poco profundizado, cuando en realidad es lo que, dentro de todo, guía las motivaciones de nuestra humanidad.

1.3. Tema

La hibridez como elemento destructor de las poéticas de sujeto limeño del sistema neoliberal capitalista.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general.

Deconstruir las poéticas de sujeto del sistema neoliberal capitalista utilizando la hibridez como elemento destructor.

1.4.2. Objetivos específicos.

- Componer al sujeto perverso y marginado, en el contexto de la sociedad limeña, a partir de la coralidad de voces, idiomas, música y la ficcionalización del espectador.
- Materializar al sujeto militante, al sujeto de éxito y al sujeto cínico a través de la hibridez simultánea y discontinua.

- Concretizar la deconstrucción procesal de la poética del sujeto de éxito mediante la intensificación gestual, viewpoints, recursos auditivos y mediales.

1.5. Hipótesis

Puesto que la obra *Dos calculadores* (1996) de José Manuel Lázaro plantea a personajes de subjetividades alienadas sometidos bajo un sistema que moldea su identidad, se compondrá una analogía de los personajes con las poéticas de sujeto del sistema neoliberal, quienes están constituidos por un pensamiento en el que prima la disolución de la colectividad y la exaltación del individualismo en función del éxito económico.

Entonces, la hibridez, tanto simultánea como discontinua, se constituirá como elemento destructor de estas poéticas de sujeto del sistema neoliberal capitalista

Las maneras en que la hibridez será diseñada se realizarán a través de la coralidad, la ficcionalización del espectador, viewpoints, recursos auditivos y mediales, la intensificación gestual, la música e idiomas.

1.6. Justificación

El cuestionar nuestra posición dentro de nuestra sociedad, desde muchas miradas, sea filosófica, cultural, social, antropológica, etc. es parte de tomar con responsabilidad que tipo de discurso pensamos y practicamos en nuestra vida. El cuestionar las estructuras de poder también es parte del arte contemporáneo, y específicamente hablando, la teoría contemporánea teatral reflexiona sobre el sujeto contemporáneo subjetivado. Es en nuestra puesta en escena en donde reflexionamos sobre esta subjetivación que deviene en sujetos de la marginalidad, los rezagados del discurso neoliberal. Así este proyecto de investigación, utilizando la obra *Dos calculadores* (1996) como punto de partida, hace una reflexión del sujeto actual, en relación a las estructuras de poder, social y las actitudes individuales.

Creemos que nuestro trabajo aporta a la comunidad teatral, en el plano ideológico por la aventura de estudiar nuestra sociedad limeña y en el plano artístico por el uso de diversos elementos y el uso de nuestras distintas habilidades para configurar un lenguaje único. También consideramos que nuestro proyecto de investigación aporta a la línea de investigación que viene trabajando nuestra institución desde otra visión, una visión más cercana al teatro social y que, no obstante, posee una densidad significativa y complejidad poética que le otorga la hibridez como elemento teatral potente y poético. Es en esta poseía signica en donde recae el sustancial aporte

de nuestra investigación, el cómo llegan los espectadores para hablar de nuestra sociedad, desde el mismo arte que esta produce y que construye asimismo la cultura propia de nuestra ciudad.

Consideramos que nuestros alcances van a inspirar a nuestros compañeros y compañeras de la institución a aventurarse a probar cosas innovadoras que sigan una línea disidente y al mismo tiempo artísticamente nutrida de una relevancia poética.

1.7. Alcances y limitaciones

1.7.1. Alcances

Esta investigación se centra en la elaboración de analogías de los personajes con las poéticas de sujeto del sistema neoliberal contemporáneo y la del trabajo monótono, uniforme, con las estructuras de poder dominante del sistema neoliberal capitalista. El medio por el cual se deconstruirá esta relación de poderes será la hibridez, medio por el cual, tanto la deconstrucción radical como procesal, harán uso para descentrar las relaciones de poder. Así, las poéticas de sujeto del sistema neoliberal contemporáneo, serán deconstruidos por la hibridez de la teatralización de la transteatralización, de la composición de relación de los personajes (impersonajes) con los espectadores y de la coralidad; para luego establecer un diálogo no jerárquico.

En ese sentido los alcances de este proyecto se basan en desarrollar la hibridez como concepto planteado por Jean-Pierre Sarrazac y Jorge Dubatti, si bien la hibridez tiene muchos referentes teóricos, cerraremos el concepto por los lineamientos de estos dos autores. Por otro lado, este proyecto tiene el alcance de deconstruir las poéticas de sujeto que plantean Portocarrero y Ubilluz en sus estudios, en el determinado tiempo en el que escribieron sus postulados sociológicos. Así nuestra sociedad es dinámica y va cambiando, pero nosotros para fines académicos, nos quedaremos con los estudios de estos autores porque sentimos que nos acercan a los conceptos presentes.

1.7.2. Limitaciones

Puesto que la obra *Dos calculadores* (1996) es una obra corta y de estética posdramática o rapsódica, no ha tenido mucha acogida; recién, en estos últimos años, ha empezado a surgir con fuerza este tipo de estética teatral en nuestro país. Además, no se ha encontrado estudios sobre la

obra. Por tal razón, la investigación estará compuesta desde varias perspectivas: social, filosófica y política.

2. Capítulo II: Poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista

Empezaremos por describir brevemente la historia política peruana, en función a señalar la relación del Estado con el pueblo, durante la llegada del modelo económico neoliberal y también las resistencias a este modelo. Al contextualizarnos con el sistema neoliberal capitalista en Lima, entraremos a desarrollar las nuevas poéticas del sujeto que surgieron a partir de esta llegada y sus consecuencias en nuestra sociedad. Para finalizar, una vez develados los *modus operandi* del sistema neoliberal, dejamos abierta las posibilidades de articulación de la subjetividad.

2.1. Proceso de neoliberalismo

El sistema neoliberal se instaló en el modelo económico social de nuestra capital debido a circunstancias específicas que dirigieron el rumbo de la historia. La relación entre el Estado y la sociedad se fragmentó en los tiempos de agresión de grupos subversivos como el MRTA y Sendero Luminoso, sobre todo en los años 90. El gobierno de Fujimori, en su intento por derrotar a Sendero Luminoso y su paralela indiferencia por amparar a la sociedad, se deslegitimó a sí mismo. Esta relación unilateral del Estado y de grupos subversivos con respecto a la sociedad fue uno de los acontecimientos más nefastos y, sobre todo, un cambio rotundo en la subjetividad social que hasta hoy en día nos afecta: el abandono de la colectividad y la exaltación de la individualidad. El abandono se dio como consecuencia de un gobierno corrupto y la agresión brutal de Sendero Luminoso, y la exaltación por el apoderamiento del sistema neoliberal capitalista. El sistema neoliberal, desde entonces, se ha ocupado de crear nuevas subjetividades alienadas de acuerdo a un discurso dominante: el «éxito económico» (Poole & Rénique, 2018).

De esta manera surgen las siguientes preguntas sobre los peruanos y peruanas, y su relación con el contexto actual. ¿En qué época vivimos? ¿Vivimos en tiempos del abandono de la colectividad y la exaltación del individualismo? ¿Acaso el individualismo peruano responde a la secuela del terrorismo, al abandono del Estado, al apoderamiento del neoliberalismo? ¿Qué ocurre cuando la vida social y cultural, el pensamiento, la libertad, el derecho, se someten a la organización del sistema neoliberal capitalista? Plantear estas preguntas desafía ya el mecanismo de subjetivación por parte del sistema neoliberal al ciudadano común peruano.

Empecemos con la expansión capitalista global, el surgimiento de la oligarquía y su consecuente asimetría entre el centro y la periferia.

Hacia inicios del siglo XX capitales extranjeros, particularmente norteamericano y británico, empezaron a invertir en minas y haciendas laneras en la sierra, y en campos petroleros e industrias azucareras y algodones en la costa. (...) Y a inicios del mismo siglo, también el capital peruano, junto con el norteamericano y europeo, fue atraído a la región amazónica por la demanda internacional de caucho. (Poople & Rénique, 2018, p.149)

La expansión capitalista, sin duda, generará, después de la independencia de Perú, la desigualdad social y económica. El capital trató de dos modos con los trabajadores: por una parte, una demanda de mano de obra asalariada y, por otra, el trabajo forzoso y no asalariado; pero la asimetría fue más evidente en la región amazónica, con el boom del caucho, pues trajeron consigo una serie de violencia contra los indígenas amazónicos (Poople & Rénique, 2018).

Después de la segunda guerra mundial (1939-1945), el capitalismo cobró más fuerza e hizo de Lima el centro del comercio, así como señala Olarte (2000): “(...) fue después de la segunda guerra mundial que la centralización económica progresó rápidamente en función del centralismo demográfico, la industrialización y la acelerada urbanización de Lima Metropolitana que generaron un centro económico con atributos propios...” (p.12).

Este centralismo y concentración del poder privado, llevó al problema social de la desigualdad. Esto ocasionó el surgimiento, económico y social, de dos grupos: los que pertenecen al centro, a la clase social alta, a los que se identifican con la alta cultura europea y, por el otro lado, los de la marginalidad, es decir, los indios, los serranos, los amazónicos, los negros, en suma, casi todos los peruanos. A excepción de unos cuantos peruanos que pertenecían a la oligarquía.

En el primer cuadro de nuestra propuesta escénica se aprecia un ejemplo de este hecho. Existen dos personajes, uno que es llamado coloquialmente “gringo”, está representado por Renzo (uno de los actores) quién vestido de un chullo y poncho peruano, encarna la figura de esta clase social alta, que se apropia de la indumentaria andina. Identificado con la cultura europea, se expresa en el idioma inglés. El segundo personaje llamado coloquialmente “cholo”, está representado por Godo, quien, vestido de terno encarna la figura de la marginalidad, identificado con la cultura andina, se expresa en el idioma quechua. A partir de la relación vertical de estos dos personajes, en el que uno está encima de otro, se descentra el poder que recae primero en el gringo, para luego pasar al cholo.

Hemos hecho este breve paso por la historia política y cultural para explicar el proceso que tuvo la desintegración de la colectividad, a partir de la violencia política y militar sufrida en los años 80's y 90's y el posterior quiebre de la relación entre el Estado peruano y su pueblo. Para concluir en una exaltación del individualismo, en las que el sistema neoliberal tuvo apogeo y constituyó las poéticas de sujeto limeño.

2.2. Sujeto de éxito

Portocarrero (2001) en su ensayo *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*, señala que en 1990 llegó a Lima el *discurso exitista*:

El discurso del Hombre de éxito tiene como fundamento una ontología social. En efecto se asume como un hecho indiscutible y evidente la imagen de un mundo integrado por individuos que compiten entre sí, con toda la fuerza de que son capaces, en función de lograr el ansiado éxito económico. (Portocarrero, 2001, p.24)

La llegada de este nuevo discurso en la sociedad limeña coincide con nuestros nacimientos⁶. Hemos sido influenciados por este discurso desde que comenzamos a formar nuestra consciencia. Este modelo de identidad nos es familiar. En el habla coloquial, frases motivadoras como: “Tus sueños no tienen límites” y “al que madruga Dios lo ayuda”, construyen la ideología que perpetúa este discurso de manera consciente e inconsciente. Ahora bien, este discurso llega con sus propias aristas y contradicciones. Este estudio de Portocarrero coincide con el estudio del sujeto de rendimiento hecho por Byung-Chul Han en su libro *La sociedad del cansancio* (2012) quien manifiesta que las enfermedades neuronales del siglo XXI siguen a su vez una dialéctica, pero no de la negatividad, sino de la positividad. Consiste en un *exceso de positividad*:

“El exceso de positividad significa el colapso del yo que se funde por un sobrecalentamiento que tiene su origen en la sobreabundancia de lo idéntico” (Han, 2012, p. 23)

Este exceso de positividad se funda en el discurso de éxito. Esta sobreabundancia de lo idéntico se basa en el hecho de que todos somos seres productivos, de que **sí podemos**⁷, pero esta idea se sobrecalienta y se convierte en un imperativo para el sujeto, quién excedido positivamente se auto explota para poder producir siempre más, ya que siempre se puede.

⁶ Alvaro nació en el año 1996, Renzo nació en el año 1994 y Godo nació en el año 1989.

⁷ El resaltado ha sido hecho por nosotros, para enfatizar en el poder y peligro del verbo poder, valga la redundancia.

Esta condición de *exceso de positividad*, impulsada por el *discurso exitista*, para explotarse a sí mismo se realiza en la parte práctica de nuestra investigación teatral. En nuestro trabajo práctico, Renzo representa al sujeto de éxito que, en medio del discurso del sujeto militante situados en la Plaza San Martín, hace una charla motivacional en la que incentiva a todos los espectadores a explotarse a sí mismos, para poder alcanzar el ansiado éxito económico. El personaje enuncia frases como: “Querer es poder”, “tus sueños no tienen límites” y “demuestra que tu fuerza de voluntad es mucho más poderosa que cualquier estímulo externo”, para incentivar la auto explotación.

Cabe resaltar que no estamos satanizando este tipo de discurso o frases motivacionales, en este sentido compartimos con lo dicho por Portocarrero (2001), “[...] sobre todo por mi simpatía por la actitud heroica de movilización de las capacidades humanas que este discurso supone”. (p.27) sin embargo un exceso de este discurso como ya lo venimos señalando posee consecuencias dañinas, ya que el sujeto nunca encuentra fin a su trabajo: “tus sueños no tienen límites”.

En la última escena de nuestra propuesta escénica hemos ahondado en las características de la poética del sujeto de éxito planteada por Portocarrero. Hemos elegido tres características principales en las que se desenvuelve el sujeto de éxito. La primera es el trabajo excesivo, que parte del hecho de querer siempre producir más, de lograr un éxito económico cada vez mayor. La segunda es la agitación con la que vive su rutina y la violencia con la que tiene que acudir todos los días a realizar el mismo trabajo, siendo productivo todo el tiempo, sin espacio para la duda o el cansancio o lo abyectizado⁸, y los espacios donde vive esta rutina, sea camino al trabajo, en el bus, o en la misma oficina. La tercera se trata de los límites físicos que conlleva seguir esta rutina, y de las transgresiones corporales y emocionales que pueden desembocar en la persona, en la propuesta escénica planteamos que estas transgresiones llevan a los individuos a adoptar posturas zoomorfas, con las formas y energías de animales, sin dejar de ser humanos, humanos cansados, hartos de esta rutina. Estas tres características se representan mediante el cuerpo de los tres actores en una relación de tríada en el espacio, y con una secuencia física que involucra las mismas, con el objetivo de realizar una deconstrucción del discurso hegemónico del sistema neoliberal.

⁸ Término hecho por Portocarrero en su estudio sobre el sujeto de éxito, lo abyectizado significa todo lo débil, vulnerable, poco comprometido, cansado, etc. Todo aquello que vaya en contra del objetivo ansiado de conseguir más dinero, de convertirse en una máquina productiva perfecta.

Para concluir con esta poética, consideramos que en Lima este *discurso exitista* tiene mucha acogida por la necesidad social de mejorar económicamente, pues, está claro que somos una sociedad que está en constante búsqueda de mejores trabajos y dependemos de las exigencias de estos. “Este hecho es aún más apreciable en un país aquejado por la pobreza como el Perú; [...] Sea como fuere, el hecho es que los jóvenes son invitados a producir un discurso sobre sí mismos que los haga atractivos para la empresa”. (Portocarrero, 2001)

Los jóvenes somos invitados a cumplir con el prototipo solicitado por la empresa, el trabajador rendidor y positivo, que se auto explota “feliz” con el fin de generar más producción. Somos invitados, pero al mismo tiempo coaccionados a cumplir con este prototipo, ya que son requisitos para obtener el puesto de trabajo que pueda solventarnos económicamente. Entonces el sujeto de éxito debe promocionarse positivamente para esta entrevista, convertirse en el mejor prospecto para emplear. Luego, al ser empleado, este individuo se halla amenazado con ser despedido si falla con las expectativas puestas en él. Esto nos lleva a meditar acerca de que esta manipulación es consciente y no solo se lleva a cabo por el sistema, sino que también es perpetuado por individuos que conscientes de lo que significa esta auto explotación, sacan provecho de la misma y de los individuos que lo rodean.

2.3. Sujeto cínico y perverso

En el libro *Nuevos Súbditos*, Ubilluz estudia las poéticas del sujeto surgidas a partir del posmodernismo en la sociedad limeña. Una de ellas es el «sujeto cínico»:

La clásica crítica marxista de la ideología presupone una “falsa consciencia”, una mente ilusa embaucada por las representaciones ficticias de quienes ostentan el poder. Por ello, al referirse a quienes son presas de la captura ideológica, Marx parafraseaba a Cristo de este modo. “Ellos no saben lo que hacen sin embargo lo hacen”. Pero hoy nos encontramos con individuos cínicos que participan activamente en el sistema a pesar de que sí advierten la ficción ideológica y la realidad material. Invirtiendo la frase bíblica usada por Marx, Peter Slotjerdijk dirá por tanto “Ellos saben lo que hacen y sin embargo lo hacen “. (2012, p. 29)

Entonces, según Juan Carlos Ubilluz, el sujeto posmoderno cínico sabe que el hecho de obedecer el imperativo de goce que ofrece el mercado, no lo va a llevar a la felicidad, pese a saber esto lo sigue obedeciendo. En ese sentido este imperativo de goce de mercado es el que te dice que mientras más dinero y mercancías tengas y obtengas serás más feliz. Sin embargo, los

cínicos saben que este imperativo no los llevará a un camino de bienestar, y actúan como si no lo supieran. El cinismo en estos individuos se halla en el hecho de que a pesar de ser conscientes de que la situación en la que viven no los llevará a obtener la felicidad ansiada, no son capaces o deciden no querer cambiarla ni modificarla, sino resignarse a esta.

Un ejemplo de esta poética de sujeto se encuentra en nuestra puesta en escena, en el momento en que tres sujetos coinciden en la Plaza San Martín y luego sus discursos colisionan. El sujeto cínico entonces es representado por Alvaro quien interpreta a un transeúnte quien en vez de escuchar los discursos de éxito y de militancia, decide hacer caso omiso de optar por una opción e incluso de prestarle reflexión para fijar su atención en una pantalla gigante proyectada donde se está transmitiendo el partido entre Perú y Nueva Zelanda, partido en donde nuestro país jugó por su clasificatoria al Mundial 2018. El sujeto cínico es consciente de que se encuentra en la Plaza San Martín, lugar donde se debaten pensamientos e ideologías que conciernen a la sociedad que lo rodea, sin embargo, como no pretende de manera alguna cambiarla o modificarla, prefiere entretenerse en una satisfacción inmediata, que es la clasificación al mundial de fútbol del país. Este sujeto comenta con los espectadores el desarrollo del partido, luego simultáneamente sigue comentando mientras los otros dos sujetos que lo acompañan, el de éxito y el militante también continúan pronunciando sus discursos. Al final todos se vuelven cínicos cuando llega el gol de Perú y todos se ponen a celebrar junto al público, transformándolo en un sujeto cínico al mismo tiempo.

Ahora bien, este sujeto cínico también puede pasar a ser un «sujeto perverso», cuando empieza a gozar de lo que le es “impuesto” por el mercado, “el perverso sabe con certeza cuál es la voluntad del Otro y qué debe hacer él para satisfacerla” (Ubilluz, 2010, p.32). Entonces aquí el cínico evoluciona y deja el lado de resignarse a vivir engañado, para valerse de este engaño y así mismo valerse de los demás cínicos para gozar de manera individualista esta imposición del mercado. En nuestra práctica escénica hemos decidido representar a este sujeto perverso en la figura del “gringo” de la primera escena. Este sujeto se aprovecha de su status social jerárquico sobre el sujeto marginado que llamaremos “cholo”. Se apropia de la indumentaria andina y obliga a trabajar al sujeto marginado para que le pague con “Papas Lays”, el trato que tiene con el sujeto marginado es de una gran indiferencia. El “gringo” se aprovecha de la voluntad del marginado de trabajar, y por tanto goza de manera individualista, ya que el único pago que le da son migajas de papas fritas de marca “Lays”.

Ahora bien, también esta poética se confronta con el rol que asume el público en nuestra práctica escénica, al respecto citaremos a Ubilluz (2010): “Queremos simplemente resaltar que su futura concreción se apoya sobre una “falsa consciencia” ilustrada que advierte a la distorsión ideológica, pero que de igual modo se somete a ella con la resignación de quien acepta el cielo gris del invierno limeño” (p. 30). Esto con respecto a los cínicos deja a los espectadores en un lugar incómodo, lleno de preguntas, porque cuando los tres sujetos comienzan a celebrar el gol de la selección ante Nueva Zelanda, comienzan a proyectarse también las noticias recientes que fueron camufladas en un contexto de “cortinas de humos”, al darle más importancia al partido de fútbol en los medios de comunicación. Aquí también nosotros estamos imponiendo al público la celebración del gol y se desinterés por las noticias que se van proyectando. Aquí se da la asociación acerca de la “falsa consciencia”, la consciencia de que aquello que están apoyando al celebrar con nosotros, está sosteniendo un discurso cínico y perverso, que las noticias relevantes han sido ocultas por el entretenimiento y las emociones que legítimamente provoca el fútbol en nuestra población. Entonces se genera la pregunta clave: ¿Debería estar celebrando esto si no lo deseo? Esta pregunta es la que comienza a cuestionar los fundamentos de los sujetos cínicos y perversos que nos plantea Ubilluz, quienes son representados por los sujetos en nuestra puesta en escena, y valga decirlo, más allá de nuestra obra teatral, puesto que los espectadores ficcionalizados tienen la experiencia desde su subjetividad que pertenece al plano de la realidad, y esa subjetividad contribuye a la significación del espectáculo.

2.4. Sujeto Indiferente

Empezamos con el desarrollo del sujeto Indiferente con una cita de Gonzalo Portocarrero que en la línea del sujeto de éxito comienza a describir una de sus características principales que es la indiferencia:

Al amparo de un discurso exitista se ha venido desarrollando un cambio profundo en las sensibilidades. En efecto, desde el momento en que queda claro que cada uno puede llegar adonde quiere, ya no tendría que haber resentimiento entre los que no tienen ni culpa entre lo que sí tienen. La pobreza resulta sospechosa de ociosidad y el perdedor no tiene derecho a quejarse ni a exigir piedad o compasión. El triunfador, mientras tanto, deberá luchar contra cualquier asomo de mala consciencia pues su propio éxito no hace más que favorecer el surgimiento de los demás. (Portocarrero, 2001, p.28)

La poética del sujeto indiferente ha sido extrapolada de las derivaciones de la poética del sujeto de éxito, para profundizar en el asunto de la insensibilidad. Portocarrero empieza afirmando que ha habido un cambio profundo en las sensibilidades, esto se debe a que, si todos son capaces de lograr sus sueños, esforzándose y rompiendo sus límites, entonces todos y todas tenemos la misma posibilidad de lograr el éxito (económico). Entonces todo encuentra su justificación, una justificación protegida por la lógica del discurso del sistema neoliberal. Esta justificación quita culpa al triunfador y resentimiento al perdedor. Hemos decidido desarrollar esta poética porque consideramos que, en nuestra puesta en escena, estamos incentivando al espectador a que se convierta en un modificador de la realidad que lo circunda, no obstante, el espectador también puede simplemente ser un observador y actuar de manera indiferente frente a lo que escucha y ve. Esto tomado por el comportamiento típico de las personas de nuestra sociedad, porque como ya lo hemos mencionado antes, el hecho de que exista una justificación para los problemas sociales también anula la responsabilidad que tienen los individuos de cambiar su situación en un nivel social, más allá de un cambio individual económico.

Desarrollamos esta poética de sujeto mediante la interacción con el espectador. Luego de lo acontecido en la Plaza San Martín comienza a escucharse un sonido muy irritante. Tres sujetos que no asumen ninguna identidad, comienzan a pronunciar un discurso acerca de la violencia de género en nuestro país. Empiezan constatando que el oído humano es capaz de adaptarse a sonidos desagradables después de un intervalo de tiempo, así en nuestra sociedad nos hemos también adaptado tanto a las noticias de muerte de mujeres, de feminicidios, que nos hemos vuelto insensibles a estos casos, dejando que la cifra aumente o se mantenga año tras año, sucediéndose feminicidios a vista de todos. Aquí es donde el espectador se sitúa de manera poética como un sujeto indiferente, que observa su realidad pero que no la transforma ni la cambia, sino que se insensibiliza.

2.5. Sujetos al margen

Además de las poéticas de sujeto que devienen del sistema neoliberal, hemos decidido desarrollar las poéticas que se ubican al margen de este sistema., De Peretti (1989) a partir de los estudios de Jacques Derrida sobre la deconstrucción, comenta que todo discurso posee un centro que concentra el poder de este discurso, en el del sistema neoliberal hemos situado al centro como el discurso del éxito económico. Ahora bien, cuando decidimos descentrar este centro del

éxito, nos encontramos las distintas poéticas que contienen un discurso diferente que se opone o simplemente coexiste con el del centro del éxito.

El primero es la poética del sujeto militante que tuvo su apogeo en el Perú entre los años 1980 y 1990, según Portocarrero. Y el segundo es el sujeto criollo.

2.5.1. Sujeto militante

El sujeto militante se manifiesta como el sujeto que todavía desea pervivir una filosofía teleológica, una filosofía trascendental por una causa mayor. Así como bien lo define Portocarrero (2001):

El militante se define en función de su entrega a una *causa*, en tanto es parte de un colectivo que da sentido a su vida. Tenemos entonces una concepción heroica de la vida. El valor, la abnegación y la solidaridad son virtudes supremas. Solo la *causa* es realmente importante, es el único fin en sí mismo. Todo lo demás es simplemente un medio y se justifica sólo en tanto contribuye al éxito de la *causa*. (p.16)

Hemos trabajado con este sujeto ya que en nuestra contemporaneidad se encuentra representado en el orador de la Plaza San Martín, aquel intelectual que con discursos y debates motiva a las personas que acuden a la plaza a investigar, a leer y a profundizar en el pensamiento socialista, como oposición al actual sistema neoliberal en el que nos encontramos inmersos. Este sujeto lo consideramos al margen del sistema, ya que pese a convivir con las reglas del mismo, ofrece un discurso contrario a la ideal del éxito económico argumentando que es este sistema el verdadero “cáncer” del país. Este sujeto se encuentra en nuestra parte práctica y es gracias a él los espectadores se sitúan en la Plaza San Martín.

Estas han sido las poéticas de sujeto que hemos decidido estudiar para deconstruir el centro hegemónico del sistema neoliberal. Ahora bien, nuestro objetivo con este estudio es la invitación (sino exhortación) hacia el espectador de desarrollar un camino subjetivo propio que pueda alimentarse o no de estas poéticas o que pueda establecer un posicionamiento crítico frente a estas. Para comenzar la búsqueda de otro camino, de otro discurso, que posea un soporte fundamentado en la experiencia personal de cada uno o una. Creemos que el juicio subjetivo de cada espectador es valioso en tanto asuma la reflexión hecha a partir de la obra, para su agencia a nivel social, de su propia experiencia como ciudadano, agente social y político. Este discurso

subjetivo será llevado a cabo de manera responsable y en función a hacernos cargo de las consecuencias que este mismo traiga.

En efecto, hasta hace unos pocos años lo subjetivo era considerado como sinónimo de lo infundado y arbitrario. Calificar un juicio de subjetivo era una forma de desecharlo como algo sin base, puramente personal e idiosincrático, sin ninguna objetividad. Ahora las cosas han cambiado: la asociación ‘objetivo igual verdad’, ‘subjetivo igual capricho’, es relativizada de manera que tiende a caer es desuso. El supuesto tácito de este camino es el reconocimiento de que todas las opiniones son subjetivas, hasta cierto punto al menos. O, para decirlo de otra manera, de que la verdad es múltiple y compleja. Este relativismo tiene que ver con la creciente legitimidad de los afectos, valorados ya no como hechos irracionales y prescindibles sino como procesos que pueden conocerse y que representar, ineludiblemente, el fundamento de un punto de vista, la base sobre la que se desarrollan las categorías que nos permiten percibir de una cierta manera lo real. (Portocarrero, 2001, pp. 14-15)

Deseamos finalizar este apartado haciendo una conexión con la manera en cómo abordaremos estas poéticas de sujeto en nuestra sociedad limeña. Como hemos visualizado hace un momento, existen una variada cantidad de poéticas de sujeto aquí en nuestra capital, las cuales han sido estudiadas y sistematizadas a partir de los autores ya expuestos. Comenzamos a observar entonces que existe una “mistura”, porque nos comenzamos a preguntar: ¿De dónde vienen estas poéticas de sujeto? ¿Qué las genera y las perpetúa? Pues, así como hay diversas maneras de proyectar la individualización personal y social, también estas se encuentran inscritas en diversos contextos de nuestra sociedad capital. Aquí entonces surgen nuevas inquietudes, las cuáles las podemos apreciar con solo observar el vasto contenido del “abanico de posibilidades” que existen en nuestra Lima. Así como ya lo mencionó Jacques Ranciere en el *Reparto de lo sensible* (2014) la distribución de lo sensible funciona diferente respecto a cada individuo y respecto a la porción de realidad que es percibida por el mismo, esta porción de realidad determina su pensamiento, sus costumbres y sus maneras de accionar, esta porción puede cambiar siempre y cuando el individuo comience a dinamizar su propio reparto de lo sensible. Retornando entonces a los estudios de nuestra sociedad, las nuevas inquietudes que surgen es que dentro de nuestro contexto converge, se modifican, se oponen y/o se complementan diversas maneras de ser, diversos contextos de origen, diversas maneras de performar su ideología. A esta diversidad, como característica propia de nuestra sociedad limeña, hemos de sistematizarla en un concepto llamado hibridez. Para llegar a la hibridez retomaremos el concepto de globalización

desarrollado por Nestor García Canclini (2006) quien afirmaba que la globalización es pues el proceso en que las naciones se interrelacionaron de manera interdependiente entre sí y establecieron nuevos flujos económicos, políticos y culturales. Ahora bien, nos centraremos en estos flujos culturales para desarrollar la hibridez según Alfonso de Toro:

Hibridez es, pues, aquella estrategia o aquel proceso que tiene lugar en los puntoscruces o en los márgenes, en las orillas de una cultura, donde ‘orilla’/‘margen’ no implica siempre y fundamentalmente exclusión/discriminación, sino la articulación de nuevas formaciones culturales. (...) La ‘identidad’, lo ‘auténtico’ se negocia hoy en día en la diversidad de las orillas y en los puntos-cruces del encuentro de culturas (y no a través de oposiciones, sino por medio de operadores tales como “allí”, “aquí”, “en medio”, “simultáneamente”): se vive simultáneamente en diversos mundos, en un “intermedio”, en un espacio extraterritorial. (Toro, 2001, p. 125)

Recogemos la formulación teórica del término hibridez desde el teórico Alfonso de Toro quien la define más como una estrategia que como un constructo cerrado, esta estrategia tiene lugar en las orillas, en los márgenes, en las fronteras, sobre todo en el encuentro más que en la “diferencia”, en los puntos cruces más que en las oposiciones, en la zona intermedia o si queremos llamarla -y no con gratuidad- fronteriza. Es en los encuentros de las poéticas de sujeto, de la diversidad contextual limeña en donde podemos comenzar a encontrar esa zona intermedia, esa zona que nos permite darle una mirada panorámica y al mismo tiempo específica del espectro que estamos analizando, que es el moldeamiento de personalidad a partir de las configuraciones de pensamiento y/o acción que se da al recibir estructuras prefijadas desde una sociedad o comunidad: “De esta forma se puede conectar el nivel de la práctica discursiva-cultural con el nivel social” (Toro, 2001). Es también importante para nosotros constatar que nuestro propio desarrollo humano se dio en base a la hibridez que significó la migración interna que vivimos, al pasar de vivir en provincia a la vida en la capital, relacionadas y al mismo tiempo muy diferentes.

Y así es cómo queremos articular el estudio sociológico de nuestra capital con el lenguaje teatral que queremos profundizar, es decir la práctica discursiva-cultural cuyo desemboque es artístico.

Para finalizar este capítulo haremos una cita de la autora Erika Fediuk:

Cuando hablamos de distintos teatros, hablamos también de distintos públicos; es allí donde el conocimiento y sus principios ordenadores tienen su encuentro o desencuentro. El discurso artístico puede funcionar como una forma de inclusión o exclusión social. Proponemos un acercamiento a las cuestiones del arte teatral, no desde una reflexión estrictamente estética y sus consecuencias estilísticas, sino tratando de ligar las concepciones sobre el mundo con los discursos que fundamentan las prácticas teatrales. (Fediuk, 2010, p. 148).

Es nuestro objetivo que las concepciones sobre el mundo, sobre nuestra sociedad limeña, sobre nuestro pequeño gran mundo se fundamenten en las prácticas teatrales, para desde nuestra actividad artística, generar un posicionamiento crítico y reflexivo de la sociedad que nos rodea.

3. Capítulo III: La hibridez

Habiendo desarrollado las poéticas del sujeto y sus modos de subjetivación por el sistema neoliberal capitalista, bajo el discurso «éxito económico», en un contexto híbrido, donde convergen y divergen culturas y experiencias, este capítulo inicia con el desarrollo de «La hibridez», bajo el panorama del «Teatro de la rapsodia», para luego proponer su aplicación de dos «Modos de hibridez: simultánea y discontinua», y, por último, «Hibridez de las formas», donde se especifica su aplicación, de los modos de hibridez, en las formas teatrales que son: «La relación con el espectador», «La coralidad» y «La teatralización de la transteatralización».

3.1. Teatro de la rapsodia

La estética de nuestro proyecto de investigación se basa en las aproximaciones teóricas del autor francés Jean-Pierre Sarrazac (2013) sobre su estudio de la «Rapsodia»:

La rapsodia corresponde al gesto del rapsoda, del “autor-rapsoda” quien, según el sentido etimológico literal —*rhaptein* significa “coser”—, “cose o ajusta cantos”. A través de la figura emblemática del rapsoda, quien se emparenta igualmente con la del “hilvanador de cantos” medieval —reuniendo lo que previamente ha desgarrado y despiezando inmediatamente lo que acaba de unir—, la noción de rapsodia aparece entonces de entrada vinculada al dominio *épico: el de los cantos y la narración homéricos, al mismo tiempo que a procedimientos de escritura como el *montaje, la hibridación, el remiendo y la *coralidad. (Sarrazac, 2013, p. 191)

Entonces, el teatro rapsódico, como el mismo autor lo define, es un «hilvanado» o entretejido de estructuras poéticas, las que vienen a ser cantos, narrativas, acciones, coralidades, etc. Hemos estudiado este término acuñado por Sarrazac para profundizar en el estudio teatral de nuestro proyecto. *Al Margen*, título de nuestra puesta en escena, se basa en crear diferentes cuadros y momentos en donde se producen diferentes dinámicas, como la coralidad, la relación actor/espectador, el entrecruce de la realidad y la ficción, la narrativa, etc. Así entonces tomamos elementos del teatro rapsódico de Sarrazac que nos permiten profundizar en la forma en la que queremos contar nuestra historia: La narrativa aparece cuando los tres actores hablan directamente, de manera continua y simultánea, al espectador para comunicarles noticias sobre los sucesos en Lima. Asimismo, el montaje está inscrito dentro del hilvanado de los cuadros que por separado cuentan una historia propia e individual, no obstante, vistos desde una mirada panorámica contienen un sentido que los hilvana y los conduce hacia el fondo de nuestro

discurso. La coralidad se halla presente en tanto el entrecruce de diferentes idiomas y lenguajes que contiene un saber abierto de acuerdo a la subjetividad del espectador.

Ahora bien, el remiendo acompaña todo este entretejido rapsódico de los diferentes elementos que componen nuestra puesta en escena en función a elaborar el discurso desde la forma en que lo estamos haciendo. Por último, profundizaremos en el término que utiliza Sarrazac como procedimiento de escritura: «la hibridación». Esta hibridación pudiese entenderse *per se*, considerando que el término es muchas veces emparentado con la noción de entretejido o hilvanado. Sin embargo, nosotros estamos tomando este término, desde la definición de «montaje» y «collage» como la constitución del elemento que soporta, añade, disemina, sustrae, elimina, profundiza, resalta las diversas maneras de abordar la escena desde nuestra relación actoral y creativa.

Antes de abordar a la hibridez teatral como eje constitutivo de nuestro proyecto, queremos finalizar señalizando que ha sido la investigación del *teatro rapsódico* de Sarrazac, aquello que nos ha permitido profundizar de manera teórica y práctica sobre el lenguaje teatral del que queremos apropiarnos.

(...) lo que está en juego en la constelación rapsódica del drama moderno y contemporáneo es la instauración de un teatro en búsqueda perpetua, que no se contenta jamás de sí mismo y se reinventa sin descanso, bajo el impulso fundador de una pulsión que está siempre recomenzando: *La pulsión rapsódica*, al mismo tiempo fundadora e inaudita. (Sarrazac, 2013, p. 194)

Es ésta, pues, la brújula de nuestro trabajo, que apunta hacia el Norte y que no deja de apuntar ya que está constantemente en búsqueda, que incluso puede a veces apuntar hacia el Sur, Este u Oeste. *Al Margen* es una puesta en escena en la que creemos que es necesario reinventarnos sin descanso dependiendo de los estudios propios y de las vitales reacciones del espectador, las cuáles constituyen en gran porcentaje el sentido de nuestro trabajo. Nuestra pulsión rapsódica en tanto una pulsión híbrida e hilvanadora, es pues la columna de esta investigación, cuyo objetivo es esta interacción cuerpo, escena y «receptor implícito»⁹ (Sosa, 2004).

⁹ El receptor implícito es un término que pertenece a José Sanchis Sinisterra. Sosa argumenta que Sanchis centra la tarea del teatro en el desarrollo del receptor implícito. *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004).

3.2. La hibridez

Dubatti (2016) plantea la hibridez como uno de los ejes¹⁰ del teatro liminal, y la define de la siguiente manera:

Si el drama absoluto propone un teatro centrado eminentemente en la palabra, el teatro liminal pone el acento en la ausencia de palabra, en el cruce de la palabra con el movimiento, la música, la plástica, los objetos, con otras disciplinas. Ejemplos: el teatro-danza, el teatro musical, la titiritesca, el teatro físico, el happening, la instalación, teatro del relato, magia, teatro de las artes audiovisuales, teatro ciego, kamishibai, teatro acrobático, teatro del movimiento, teatro leído, teatro semimontado, formas teatrales intermediales o multimediales. (Dubatti, 2016, p. 29)

La hibridez, en un primer momento, se presenta en contraposición de la eminencia de la palabra del teatro dramático, para luego abrir la posibilidad de entretrejer con otras disciplinas. Al entretrejer, las pone en la misma jerarquía, sin hegemonizar ni la una ni la otra, ya que, de antemano, al descentrar a la palabra de su estatus jerárquico, la sitúa en el mismo nivel que las demás disciplinas. De esta manera el teatro en tanto hibridez estaría adquiriendo mayor apertura en sus modos de ser y no solo una (“eminencia de la palabra”) que, por cierto, limita y obstruye a las demás disciplinas. En nuestra propuesta escénica, este entretrejido con otras disciplinas, elementos, formas, se dan de diversas maneras: La pérdida de límite entra la realidad y la ficción, que se ve reflejado en la fusión entre espectadores y actores; la coexistencia, en el mismo espacio, del «militante», del «exitista» y del «cínico», que, por cierto, en un momento interactúan en conjunto y se convierten en entes des individualizados que emiten noticias sobre el feminicidio y entre otros; en conjunto, existe una variedad de hibridez, de la música, la quena, el saxofón, el juego de diferentes elementos que se materializan en escena, etc.

Ahora bien, después de haber desarrollado la hibridez como la des-jerarquización de las disciplinas que interactúan y agregan a otras, nos proponemos extender el desarrollo a sus modos operacionales. Si bien la hibridez se entiende como la yuxtaposición simultánea de la participación de distintas disciplinas, formas, elementos, personajes-espectadores, etc., nosotros nos proponemos hibridar estos diversos materiales no solo de manera «simultánea», sino también de manera «discontinua».

¹⁰ Dubatti, en su libro *Poéticas de liminalidad en el teatro*, plantea cinco ejes del teatro liminal: 1) revelación del convivio, 2) convención consciente, 3) la hibridez, 4) no-ficción y 5) la capacidad de absorción de materiales no teatrales / Dubatti, J. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

3.2.1. Modos de hibridez: simultánea y discontinua

Tomamos la hibridez «simultánea» desde la definición de *collage* y «discontinua» desde montaje.

3.2.1.1. *Hibridación simultánea.*

Sarrazac (2013) define *collage* de la siguiente manera:

El collage (...) hace referencia a las artes plásticas (*collages de Braque y Picasso*) y evocaría sobre todo la yuxtaposición espacial de materiales diversos, la inserción de elementos “inhabituales” (por ejemplo, documentos “en bruto”) dentro del texto del teatro, que dan la impresión, en relación con una concepción “tradicional” del arte dramático, de interrumpir el curso del drama, y poseen una cierta autonomía, pudiendo aparecer como cuerpos extraños. (p.142)

Nos apropiamos del concepto de collage para referirnos a la «hibridación simultánea» como uno de sus modos operacionales. Definimos la hibridación simultánea como el entretejido de diferentes materiales en un mismo espacio en conjunto. Entonces, toda yuxtaposición simultánea tiene su razón de ser en un espacio, en un lugar que incluso puede entretejer espacios. Por ejemplo, en la penúltima escena donde se muestra a los tres actores en tres espacios diferentes, en triángulo, los tres actores están en un mismo lugar, en el escenario, pero los espacios que contienen a cada uno de los actores remiten a diferentes situaciones, aparentemente inconexos, pero desde la mirada del público son conexos, debido a que es la misma idea del sujeto existista el que moviliza a los tres actores en tres diferentes espacios que, como ya mencionamos antes, se dan de manera simultánea.

Pero, si bien el collage tiene su lugar en cuanto a la yuxtaposición simultánea de diversos materiales en un espacio en conjunto, así como también Lehmann (2013) lo afirma en el teatro posdramático refiriéndose a los signos¹¹, “(...) la valencia y ordenación paratácticas apuntan a una experiencia de la simultaneidad” (p. 152), esto no se ajusta estrictamente al tiempo ficcional, sino que está más relacionado con el espacio, así como se puede leer en la cita anterior: “la yuxtaposición «espacial» de materiales diversos” —esto no quiere decir que el tiempo y el espacio se encuentren disociados, sino que la simultaneidad está más relacionado con lo

¹¹ Entiéndase signo como algo que está en lugar de otro. En el caso más extremo, en el teatro, el actor, al representar una humanidad, es signo de la misma humanidad. Aun yendo más lejos, en el caso de una auterreferencialidad, cuando un actor se refiere a sí mismo en la representación, es signo de sí mismo.

espacial—. Sin embargo, en cuanto al tiempo real¹², la hibridez simultánea sí tiene su modo de ser, puesto que, en tal movimiento, el tiempo real, captura todo en conjunto los diversos materiales, y lo hace de manera simultánea.

Como la hibridación simultánea solo tiene lugar en cuanto al tiempo real y no al tiempo ficcional, por esta razón, nos proponemos darle su propio lugar al tiempo ficcional, pero yendo más allá, dislocándolo en una discontinuidad temporal, es decir, «hibridación discontinua».

3.2.1.2. *Hibridación discontinua.*

La hibridación discontinua la desarrollaremos desde la definición de «montaje». Sarrazac (2013) lo define así: “El montaje es un término técnico tomado del cine y en consecuencia sugiere más bien la idea de una discontinuidad temporal, de tensiones que se instauran entre diferentes partes de una obra dramática” (p. 142). Tomamos la idea de una «discontinuidad temporal» para sugerir la hibridación discontinua, es decir, la yuxtaposición de diversos materiales en la interrupción de una continuidad lineal del tiempo ficcional.

Para ser más precisos, nos referimos a una hibridación que no se da solo de manera simultánea sino también de manera discontinua, un entretejido de diversos materiales en la temporalidad ficcional más que en la espacialidad (de la convención teatral). Por ejemplo, nuestra propuesta escénica, en conjunto, está entretejida de manera discontinua, con interrupciones en la temporalidad: la primera escena empieza, antes de que los espectadores ingresen al escenario, con la irrupción de «el mendigo y el amo»; y cuando ingresan al escenario, se encuentran con el «músico» (Alvaro) encendiendo el «palo santo» y el incienso, después ingresa el mendigo y se ponen a bailar al son del saxofón junto con los espectadores hasta que ingresa un policía y se lo lleva al músico. Enseguida, el mendigo se convierte en militante y anuncia sobre los problemas que tienen que ver con la coyuntura política y social del país. Del mismo modo, ingreso el sujeto exitista, después de éste el sujeto cínico hasta que los tres emiten noticias como entes desindividualizados. Una vez comunicado la noticia, los tres empiezan a caminar por el espacio, entre los espectadores, luego están en un bus, bajan del bus y corren por la ciudad hasta llegar a tres espacios diferentes. Y, por último, después de haber colapsado por exceso de trabajo, se ponen de pie, cogen un huevo cada uno, se rozan el cuerpo y lanzan el

¹² Existen dos tiempos en el hecho teatral, tiempo real (la de los espectadores) y tiempo ficcional (la de la representación); es más, en esta última, existen muchos tiempos que pueden converger y divergir. Cabe decir que, en el teatro contemporáneo (teatro posdramático, liminal y rapsódico), el tiempo real y el tiempo ficcional, se difuminan y se confunden.

huevo sobre la gigantografía que contiene las marcas de las empresas transnacionales. Como se puede notar, se instaura diversos materiales en tiempos que no tienen relación con el anterior; constantemente se interrumpe la continuidad lineal del tiempo.

De esta manera, la hibridación discontinua tiene su lugar en la temporalidad ficcional más que en la espacialidad, entretejiendo en un todo la discontinuidad temporal de diversos materiales; así como en la definición de la *Encyclopaedia Universalis* (como se citó en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* de Sarrazac, 2013): “una operación manual, que consiste en pegar extremo con extremo pedazos de película con el fin de obtener un todo mediante la yuxtaposición de planos dispares” (p. 144). Y como sabemos, en esos planos dispares, precisamente, la hibridez discontinua, tiene su modo de ser.

Después del desarrollo de los modos de hibridez, tanto simultánea como discontinua, nos proponemos a especificar su aplicación en las formas teatrales: «La relación con el espectador», «La coralidad» y «La teatralización de la transteatralización».

3.3. Hibridez de las formas

Después del desarrollo de los modos de hibridez, tanto simultánea como discontinua, nos proponemos a especificar su aplicación en las formas teatrales: «La relación con el espectador», «La coralidad» y «La teatralización de la transteatralización».

3.3.1. La relación con el espectador.

En su tesis doctoral, María García Sánchez, realiza una investigación llamada *Reflexividad y Metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra*, citamos una de sus reflexiones:

Otro aspecto en el que Sanchis insiste mucho, es en la consideración del espectador como un ser humano adulto, capaz de aportar desde su percepción del espectáculo, desde su mirada, todo aquello que la obra no dice, pero sugiere, apelando a un espectador inteligente —no intelectual—, al que se le permite indagar lo que el texto propone desde su propia experiencia, para buscar una complejidad. (García, 2007, p. 85)

Desde esta reflexión teórica del dramaturgo, creador, autor y teórico José Sanchis Sinisterra partimos para teorizar acerca de la participación del espectador en nuestra propuesta teatral. Desde un primer momento en la práctica escénica instauramos un nivel horizontal entre el

público y los actores, un nivel fronterizo¹³; una experiencia que será construida a partir de la interacción de la relación público/actor. Citando a García, en el estudio que hace de la obra de Sanchis en *Pervertimiento y otros gestos para nada (1988)*, dice, “es una convulsión revolucionaria que subvierte la estructura público-súbdito e impulsa al público a aceptar su responsabilidad e implicarse activamente en el proceso reflexivo y meta teatral de la representación” (p. 100). Es esta nuestra principal motivación en la relación que establecemos con el público desde el planteamiento inicial y al mismo tiempo es la invitación que hacemos al público de aceptar su responsabilidad durante la representación —así como su responsabilidad dentro de nuestra sociedad.

Continuando con la propuesta teatral, enfatizamos la participación activa del espectador a lo largo de la obra, quienes van descubriendo que su responsabilidad es trascendental para el desarrollo de la propuesta artística, ya que es ficcionalizado en muchas partes de la pieza y por tanto su interacción con lo que sucede en el plano ficcional es importante para saber qué tipo de modificación aportará con su participación en el desarrollo de los cuadros respectivos. En este sentido utilizamos el perfil del público que según Sanchis debe tener una actitud

(...) que coopere en la constitución de sentido, que descifre las indeterminaciones, las ambigüedades y los enigmas propuestos por la ficción. Significa haber optado por una teatralidad “en claroscuro” que reclama del espectador una actitud creativa, co-autoral, y le prohíbe la mera recepción pasiva de un producto “precocinado”, sin importarle tampoco un discurso hermético, inaccesible, apto solo para iniciados. (Sanchis, 1995, pp. 8-9)

El hecho de no imponerle un discurso hermético, inaccesible, es muy importante para el objetivo de esta propuesta, en razón a que nuestro objetivo es deconstruir las poéticas de sujeto que nacen a partir del discurso del sistema neoliberal capitalista. Entonces, el hecho de que el espectador vaya articulando su propio pensamiento crítico, se identifique o no con alguna poética, reflexione y se posicione frente a estas poéticas, es el objetivo esencial de la co-creación con el espectador del acontecimiento escénico.

Para finalizar con este apartado, queremos mencionar que el hecho de basarnos principalmente en la teoría de José Sanchis Sinisterra, en función a la construcción del

¹³ “Los territorios fronterizos no conocen de centralidad. Lo fronterizo justamente no conoce fronteras” (Sanchis, 2009). / Sanchis, J. (2009). *El Teatro Fronterizo de José Sanchis Sinisterra*. Madrid: El Mundo. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/01/17/cultura/1232202547.html>

espectador, es el hecho de que el objetivo de nuestra propuesta es generar en el espectador reflexiones sobre la realidad de la que todos somos parte. Utilizando la herramienta de comunicación que es el teatro, comunicamos al espectador ideas y lo llevamos por una experiencia personal y colectiva, de manera horizontal, esto como manifestación política de nosotros mismos como creadores intérpretes de que la realidad de la que hablamos es nuestra, y que estamos invitando al espectador a compartir esta visión sobre la sociedad, para que al mismo tiempo también los espectadores-ficcionalizados construyan el mundo ficcional del que estamos haciendo una crítica. Y que esta reflexión, que es ficcional durante el desarrollo de la pieza artística, se transforme en una reflexión social acerca de la realidad en sí misma, la cual compartidos todos y todas al salir del teatro, y encontrarnos en nuestra capital.

Se trata de despertar su conciencia crítica, no solo ante la representación, sino, a través de esta, ante su propia vida. Lo verdaderamente difícil no es que el público siga racionalmente el desarrollo de la representación, sino que sea capaz de trasladar la reflexión desplegada en el teatro a la realidad, de la que es el mismo actor y espectador. (Sanchis, 2002, p. 303)

Asimismo, respecto a la relación del espectador con lo representado, afirmamos la fisura del límite que los separaba, ambos se hibridan y participan en la producción de sentido por la influencia de ambas partes, aunque una más que la otra. Eco (como se parafrasea en *Teatro, conocimiento y comunicación* de Fediuk, 2010), dice que “La “obra abierta” incorporó al receptor a la producción de sentido, involucra al lector/espectador en el proceso creador de la obra misma, la cual completa (aunque siempre de manera incompleta) su pensar-sentir” (p. 164). El espectador, al ser ficcionalizado, participa desde su subjetividad en la producción de sentido; no obstante, también el actor-guía, al poner en conocimiento al espectador sobre la naturaleza de la representación, evidencia su condición de persona que pertenece al mundo real, y así empiezan a interactuar, rebasando el límite, tanto en lo real como en lo ficcional.

De esta manera se produce una hibridación, difuminando el límite, entre la realidad y la ficción, entre los espectadores y agentes-actores, entre las subjetividades-reales y subjetividades-teatrales donde se relacionan en un estado de interdependencia e intersubjetividad para confluir en un todo diferenciado más no estratificado, un todo que se retroalimenta tanto del uno como del otro para así producir un sentido en conjunto.

3.3.2. Coralidad.

En nuestra exploración por encontrar formas de hibridar, encontramos a la Coralidad. Mégevand (como se citó en *Nuevos Territorios del Diálogo*, Ryngaert, 2013) dice que “La coralidad nace ahí donde el coro ya no puede —por diversas razones que aún deban precisarse (fin de las utopías y de las ideologías, disolución de la comunidad en comunidades)— permanecer en los escenarios occidentales.” (p. 40). Entendemos que la coralidad nace de la búsqueda de nuevas formas de expresar el coro griego. El coro griego es según Mégevand (como se citó en Ryngaert, 2013) “la huella de un idealismo de lo unísono” (p. 40).

Esta búsqueda tiene muchos años y es por eso que en la actualidad hay muchas definiciones de coralidad. Es por ello, que nosotros tomaremos solo una de sus definiciones para nuestro trabajo. Tomamos la definición de Mégevand (como se citó en Ryngaert, 2013):

Entendemos por coralidad esta disposición particular de las voces que no emplean el diálogo o el monólogo; al requerir de una pluralidad (un mínimo de dos voces), evita los principios del dialogismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de las réplicas, en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se corresponden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos, y/o todos los efectos de la polifonía). (p. 40)

Podemos entender, bajo esta definición de coralidad, que la diferencia entre el coro y coralidad está en lo unísono de uno y en la discordancia del otro. Siendo el coro una forma unísona de expresar el mensaje, por el contrario, la coralidad es discordante en diferentes formas de distribución de la voz y/o del sonido. Es así que usamos la coralidad como una forma de hibridar. Porque mezclamos diferentes formas de distribuir el sonido (quechua, español, inglés, saxofón, quena, etc.) para deconstruir a las poéticas de sujeto del sistema neoliberal. De cierta forma coincide con el propósito de la coralidad en el teatro, ya que, según Mégevand (como se citó en Ryngaert, 2013), “La coralidad forma parte de la dispersión de las estéticas y del desvanecimiento de las fronteras entre las artes” (p. 42)

En *Al Margen* encontramos coralidad en la escena del sujeto que habla quechua y el sujeto perverso que habla el idioma inglés. En esta escena se puede apreciar el abuso del sujeto perverso hacia el sujeto del margen-mendigo. Ya que, el sujeto mendigo, está amarrado del cuello por una soga que el sujeto perverso sostiene. El sujeto mendigo comienza a trabajar lustrando los zapatos de los espectadores que están rodeando la escena, mientras el sujeto

perverso come papitas “Lays”. El sujeto provinciano luego de no haber recaudado dinero, lustrando los zapatos, pide al sujeto perverso algo para comer, éste se niega. Esto hace que el sujeto mendigo se moleste y comience a reclamar en su idioma natal (quechua), mientras le reclama dando vueltas alrededor del sujeto perverso, termina sujetándolo con la soga. El sujeto perverso le responde en inglés amenazándolo con denunciarlo, pero ninguno de los dos llega a dialogar porque no se entienden. Es en este momento que se forma la coralidad porque cada uno está distribuyendo el lenguaje de forma muy distinta. Sumando a esta polifonía hay un acompañamiento de música, realizado por un saxofón que toca el actor Álvaro, mientras está sucediendo toda esta situación. En esta escena la coralidad ha sido un instrumento híbrido para deconstruir al sujeto perverso que encarna el sistema neoliberal.

3.3.3. Teatralización de la transteatralización.

Sabemos —por lo menos los que nos dedicamos al teatro— que el origen del teatro nos remite a la cultura paleolítica, a las primeras actividades dancísticas de los cazadores; pero lo más importante en esta actividad humana, que incluso precede a ésta, no es el hecho dancístico en sí mismo sino “(...) la condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada” (Dubatti, 2017, p.15). Esta capacidad de organizar la mirada del otro es a lo que Dubatti llama «teatralidad». Entonces, la teatralidad, desde esta perspectiva, se entiende como algo intrínseco al ser humano, ya que de manera natural siempre está organizando la mirada del otro.

Pero, ¿qué diferencia existe entre el hombre que organiza la mirada del otro y el animal que hace lo mismo? ¿acaso el pavo real, en el cortejo, no organiza la mirada de la hembra? Y si es sí, ¿en qué se diferencia con la del hombre? Ciertamente podemos afirmar que el «pavo real» sí organiza la mirada de la hembra, incluso la de los hombres, ¿acaso el hombre no se maravilla ante este hecho? Sin embargo, como bien lo señala Dubatti, la mirada no solo hace referencia a la mirada de los ojos, al estímulo físico-sensorial, sino también a la otra acepción de la palabra «théatron», que en griego comparte la palabra teoría: ver en tanto inteligir (Dubatti, 2017). Además, la teatralidad está vertida en la estructura social, y, por ende —como ya decía Aristóteles— «el ser humano es un animal social». De esta manera concluimos que teatralidad, en tanto ver e inteligir, es un hecho específico del ser humano y no de los animales.

La teatralidad no solo se encuentra en la estructura social sino también en la convención teatral, incluso se desprende del primero este último, debido a que sofisticada la organización de la

mirada. Los actores organizan la mirada de los espectadores. Pero el teatro como tal, convencional, introduce una diferencia, un uso particular de la mirada del otro, como bien lo señala Dubatti (2016) al definir el teatro como acontecimiento: “El teatro es (...) la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación [convivio] y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físicoverbales) [poiesis] y expectatoriales en relación de compañía [expectación]¹⁴” (p.38). En otras palabras, el teatro es un acontecimiento convivial, la relación bidireccional de los espectadores y actores, entendiéndose como un todo en conjunto; poético, la producción de cuerpos poéticos a partir de cuerpos naturales y, por último, expectatorial, la predisposición de los espectadores para esperar los cuerpos poéticos. En suma, es la organización de la mirada del otro a partir del acontecimiento triático y de la convención implícita y relacional —sin fronteras— del teatro entre espectadores y cuerpos poéticos.

Así como el teatro deviene de la teatralidad (se apropia de ésta para su uso), el salto de la estructura social a la convención teatral, de la misma manera, la teatralidad se excede del teatro —más no se desvincula— y se engendra en la transteatralización. De esta manera vuelve al orden social, a la estructura de poder, a sus orígenes, pero ya no como tal, sino con los recursos del teatro y dentro de la transteatralización. Dubatti (2019) llama

transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad —fenómeno extendido a todo el orden social— a través de control y empleo de estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización en el mundo contemporáneo, se produce una proyección del teatro sobre la teatralidad humana como resultado de una dinámica invertida: como del dominio de la política de la mirada (...) dependen el poder, el mercado y la vida social, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. (p.24)

De esta manera se puede entender el acontecimiento político actual, la política de la transteatralización: la utilización de los recursos del teatro para mentir mejor gracias a la transteatralización. Por ejemplo, después de la disolución del congreso: los ex congresistas, a mando del expresidente del congreso, Pedro Olaechea, nombran como presidente a Mercedes Aráoz; quien al día siguiente, al tomar conciencia de la gravedad de su situación, renuncia a la

¹⁴ Las palabras en corchetes son de nosotros.

presidencia de la República; algo que, por cierto, nunca ha sido. ¿Pero a qué se debe este tipo de comportamiento de los congresistas y de la supuesta presidente? Dubatti dice en otro ejemplo de la transteatralización, pero desde otro ángulo, lo siguiente: el que se siente observado, mirado, tanto por la televisión o por la web o por otros medios, articula su modo de comportarse con el fin de organizar la mirada del otro (2019). Todos los que hemos visto el acontecimiento congresal, podemos afirmar que estaban articulando su comportamiento para emitir un mensaje a la población, de que la disolución era un acto inconstitucional y antidemocrático. Por consiguiente, en este caso, la transteatralización se pone al servicio de la manipulación de la politiquería, de la corrupción, del control de la información; prácticamente se ha convertido indispensable en la coyuntura política actual.

La transteatralización, desde esta perspectiva está al servicio no de la sociedad, de la población, sino más bien de intereses personales, para que se perciban las mentiras como verdades. Esto se debe a que “En la transteatralización el teatro borra su carácter poético” (Dubatti, 2017, p.16); borra a los entes poéticos partícipes de la producción de sentido, o portadores de discurso, dentro de la convención teatral, sea dramático, posdramático, liminal o rapsódico. Pues no existe la producción de cuerpos poéticos en la transteatralización, y en su lugar, diríamos, existen «cuerpos cínico-transgresor-poéticos». Tampoco existen espectadores como en el teatro, sino, sin duda, “consiste en la capacidad de observar la apropiación de los procedimientos del teatro para una exacerbación del control de las ópticas políticas (...)” (Dubatti, 2019, p.32). Y en los agudos espectadores transteatrales, «espec-rechazos», quienes visualizan, a través de los medios, y rechazan tales mecanismos de mentira como verdad, privilegiada por los recursos del teatro.

Dubatti (2017) define el teatro en sentido genérico y abarcador como teatro-matriz, que sería el resultado de un nuevo uso de la teatralidad, que se emparenta con las prácticas de la teatralidad social; que también estaría dentro del marco del acontecimiento triático (convivio, poiesis y expectación).

La matriz es, así, vastamente inclusiva: permite combinatorias internas de esos componentes, variables en estructura (organización interna jerárquica de los componentes), trabajo (formas de producción, técnicas y métodos, uso de materiales finalmente ausentes en la estructura) y concepción (cómo piensa la poética su relación con el universo: la sociedad, la política, lo sagrado, la naturaleza, el lenguaje, el sexo y el género, etc). (Dubatti, 2017, pp.18-19)

Entendiéndose el teatro-matriz como inclusiva, que absorbe otras disciplinas, entonces también es posible incluir dentro del teatro la transteatralización: devolver a su estado anterior, o al medio, al teatro-matriz (teatralidad, teatro-matriz y transteatralidad), del que había salido para introducirse en el orden social con el fin de hacer creer la mentira como verdad, exacerbada y sofisticada; pero una vez teatralizado la transteatralización, sus fines ya no son las mismas, sino más bien está en función de evidenciar la mentira.

De esta manera nos proponemos definir «la teatralización de la transteatralización»: La teatralidad deviene el teatro, el teatro deviene la transteatralización y la transteatralización deviene la «teatralización de la transteatralización»; es decir, la teatralidad social, una vez que se haya introducido en la teatralidad teatral, en tanto acontecimiento triático, vuelve a su carácter social como transteatralización (con más recursos teatrales), para que finalmente termine teatralizado (la transteatralización) en el teatro-matriz. Además, en la teatralización de la transteatralización, el carácter poético del teatro, retorna, y con más recursos: poetización de los cuerpos cínico-transgresor-poéticos de la transteatralización.

Llamamos a la «teatralización de la transteatralización» a la representación, en el teatro-matriz, de las estructuras sociales, políticas, mediáticas, religiosas, etc. que utilizan los recursos teatrales para sus propios fines en el plano de la realidad. En la parte práctica de nuestra propuesta escénica, representamos las estructuras sociales transteatralizadas. Por ejemplo, teatralizamos la centralidad del sistema neoliberal en la conferencia de éxito que exalta al «sujeto exitista», enfatizando que el fin último de la existencia, ante todo, es el «éxito económico». Por otra parte, también el sujeto militante, enarbola su intelectualismo como el portador de conocimiento que los demás han de escuchar, todo esto habiendo hablado de manera incoherente su discurso.

De esta manera podemos constatar que la «teatralización de la transteatralización», dentro del teatro-matriz triático (convivio, poieses y expectación), se convierte en una crítica potente de la sociedad no solo como representación de la estructura social, sino como representación de la estructura social transteatralizada.

Después de haber desarrollado las formas de hibridez, tanto simultánea como discontinua, pasamos a desarrollar el concepto de deconstrucción, porque es la estrategia que utilizamos para descentrar o desmantelar las poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista. En razón a que

no existe una definición fija sobre la deconstrucción, abordaremos desde la perspectiva de De Peretti.

3.4. Deconstrucción

Este subcapítulo inicia con *Jaques Derrida. Teatro y deconstrucción (1989)* de De Peretti. Quien sostiene la deconstrucción a partir de la de-cimentación de las significaciones del logos, desde dos perspectivas, a las que denominamos «radical» y «procesal». Esta última será reforzada con la postura de Lora, sobre la relativización del centro y la posibilidad de otras alternativas. Esta investigación se centrará en el desarrollo de las dos formas de deconstrucción, radical y procesal, para así suscitar otras posibilidades de pensamiento.

De Peretti (1989) dice que Derrida se proponía ir en contra del logofonocentrismo del pensamiento hegemónico occidental. Y define el logofonocentrismo como

El sentido y la racionalidad del discurso instituido, la búsqueda obstinada y estéril de un fundamento inmovible e inmutable, la búsqueda de la identidad y de la homogeneidad traducen unos mitos que Derrida tipifica como el «logofonocentrismo» del discurso tradicional y que se presentan como estrechamente solidarios de la gran ficción que constituye, a su vez, la historia de la metafísica como metafísica de la presencia. (p.23)

Entonces entendemos al logofonocentrismo como el centro en el pensamiento occidental tradicional. Este logofonocentrismo se centra en la «metafísica de la presencia». Según el filósofo Darin McNabb, en su programa «*Fonda Filosófica: Derrida, escritura y deconstrucción*», define a la «metafísica de la presencia» como

Los sistemas que tratan de dar cuenta en general de la esencia o fundamento de la realidad. Las Ideas de Platón, el Dios del cristianismo, el espíritu hegeliano, o la materia empirista son ejemplos de esto. Son diferentes formas de entender la naturaleza básica de la realidad, pero lo que todos tienen en común es el valor que ponen en la idea de “presencia”. La ecuación básica es: entre más presente, más verdadero...

Y acá llegamos al meollo del asunto. Ya que, este logofonocentrismo en el pensamiento occidental tradicional centralizaba a la metafísica de la “presencia” y marginaba a la “ausencia”. Contra esta marginación, Derrida no está de acuerdo. Esta inconformidad de Derrida se puede

apreciar en su libro *De la gramatología* (1967). En el cual hace la primera *deconstrucción* al descentrar el «habla» y, por ende, a la metafísica de la «presencia».

Ahora bien, de acuerdo a De Peretti (1989), para Derrida hay dos formas de enfrentarse al logofonocentrismo occidental tradicional:

1. Decidir cambiar de terreno, de manera discontinua y abrupta, instalándose brutalmente fuera y afirmando la ruptura y la diferencia absolutas. Sin hablar de todas las demás formas engañosas de perspectiva en las que puede caer semejante desplazamiento, al habitar más ingenua y estrechamente que nunca el interior que se pretende desertar, la simple práctica de la lengua reinstala sin cesar «nuevo» terreno en el más antiguo suelo... (p.126)

Esta primera forma, a la cual llamaremos “radical”, lo que hace es descentrar el centro, que es el elemento de poder, y visibilizar las demás posibilidades que existen al dejar de darle preponderancia a este centro. Por ejemplo, en el campo del teatro, podemos encontrar en el análisis que hace Deleuze sobre la forma de teatro que hace Carmelo Bene. Puesto que

La originalidad de su recorrido y el conjunto de sus procedimientos nos parece remitir en primer lugar a lo siguiente: la sustracción de los elementos estables de poder, que va a liberar una nueva potencialidad de teatro, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio. (Deleuze, 1978, p.81)

Deleuze señala que esta sustracción de los elementos estables de poder, se pueden apreciar en las obras que Carmelo Bene realizaba. Por ejemplo: Carmelo Bene amputa a Romeo de la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare y, en consecuencia, el desarrollo de la obra cae en Mercuzio; personaje que no tiene continuidad en la obra de W. Shakespeare, porque muere. De esta manera Carmelo Bene construye una nueva obra amputando los elementos de poder (Deleuze, 1978).

En nuestra propuesta escénica, la deconstrucción radical se refleja también en la escena de «el amo y del mendigo, cuando este último, después de que el amo no le haya dado de comer, éste sujeta con la soga al amo, y, de esta manera, los roles se invierten, de manera radical.

La otra forma de deconstrucción, donde no existe un cambio abrupto de centro a margen sino un desmantelamiento por acumulación de sus propios recursos, De Peretti (1989) define de la siguiente manera:

2. Intentar la salida y la deconstrucción sin cambiar de terreno, repitiendo lo implícito de los conceptos fundadores y de la problemática original, utilizando con semejante edificio los instrumentos o las piedras disponibles en la casa, es decir, también en la lengua. El riesgo reside aquí en confirmar, consolidar o elevar sin cesar con mayor profundidad aquello mismo que se pretende deconstruir. El explicitación continúa hacia la apertura, corre el riesgo de adentrarse en el autismo de la clausura (p.126).

Esta es la segunda forma de deconstrucción, a la que denominamos «procesal», que hace que el centro se descentre por sí solo, porque se remarcan cada vez más sus carencias del centro dominante hasta que termina explotando y así puedan aparecer nuevas posibilidades. Lora (2019), en su artículo *Antígona: Intertextualidad y deconstrucción*, publicado en la revista *ESTUDIO TEATRO. Investigación y Creación*, define la deconstrucción como la que relativiza la idea de centro y al hacerlo da la posibilidad de moverlo y poner otra cosa en su lugar, para generar otras posibilidades de pensamiento. Por ejemplo, en nuestra propuesta escénica, en la penúltima escena, descentramos de manera procesal a las poéticas de sujeto del sistema neoliberal, por acumulación de sus propios recursos, por exceso de trabajo, por exceso de pensamiento positivo: tres sujetos, en diferentes espacios aparentemente inconexos pero conexos ante la mirada del público: el primer sujeto exitista trabajando en la oficina, el segundo caminando de aquí para allá y el tercero en estado de decadencia. Al colapsar los tres, cae una lluvia de dinero sobre ellos, como quien dice, «has trabajado bien, he ahí tu pago».

De esta manera, después de desmantelamiento por acumulación, aparecen nuevas posibilidades de pensamiento, nuevas poéticas de sujeto desvinculados del sistema neoliberal. Por ejemplo, en la última escena, los tres se ponen de pie, toman un huevo cada uno, se pasan sobre el cuerpo y arrojan el huevo sobre la gigantografía que se encuentra al fondo del escenario con las marcas de las empresas transnacionales. Entiéndase que si ya no existe el centro —el centro existe en tanto existe el margen—, no hay lugar sino para los márgenes, en una estructura descentrada.

En suma, la articulación del lenguaje escénico, la hibridez tanto simultanea como discontinua, con las poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista, en la propuesta teatral, pone en evidencia la deconstrucción, tanto radical como procesal, de la estructura neoliberal, ente constituyente de las subjetividades alienadas. De esta manera, la hibridez, como elemento destructor, participa en el descentramiento de estas poéticas del sujeto y en la producción de

nuevos sentidos, fuera del sistema neoliberal, a partir de tres ejes que funcionan como medios por los cuales se efectúan: la relación actor-espectador sin fronteras, la coralidad y, por último, la teatralización de la transteatralización. Pensar en una estructura descentrada posibilita diferentes pensamientos no hegemónicos.

4. Capítulo IV: Análisis del discurso

Este capítulo inicia por la biografía del autor de la obra *Dos calculadores* (1996), para luego hacer un análisis de la misma bajo las condiciones en la que la hemos seleccionado. Luego pasamos a explicar la deconstrucción que hemos realizado al texto y el estilo bajo el cual hemos trabajado el texto dramático y escénico. Finalmente terminamos con el análisis axiológico propuesto por Dubatti.

4.1. José Manuel Lázaro

Es profesor de artes escénicas, investigador teatral, actor y dramaturgo. Tuvo sus estudios superiores de posgrado (maestría y doctorado) en la Escuela de Comunidades y Artes (Curso de Artes Escénicas) de la Universidad de Sao Paulo (ECA-USP), Brasil. En la actualidad trabaja como docente e investigador en el Instituto de Artes de la Universidad Estatal Paulista (IA-UNESP). También efectúa asesorías en graduación y pos graduación. Realizó investigaciones relacionadas a Viewpoints, según las técnicas de Anna Bogart con la Siti Company en Nueva York. En Sao Paulo trabajó, como actor y dramaturgo, con los grupos 3x4, Conexión Latina y Desvío colectivo. Publicó en 2013 “O ocaso da primavera e outras pecas” con la Editorial Giostri (Sao Paulo), especializada en dramaturgia. En el 2017 desarrolló el ensayo *Yuyachkani y el ejercicio de la memoria cultural: la reminiscencia como política artística*, y lo publicó en el libro *Puesta en escena y otros problemas de teatro*, bajo la edición de la ENSAD. Como podemos notar, Lázaro es un investigador que está en constante aprendizaje y búsqueda de nuevos alcances teatrales. También notamos que en la mayoría de sus trabajos como dramaturgo está en constante búsqueda del fortalecimiento de la identidad. Es así como llegamos a una de sus obras, *Dos calculadores* (1996), que muestra a sujetos atrapados dentro de un sistema operante que los domina y los convierte en súbditos, que creemos que se fundamenta en su búsqueda de fortalecer la identidad desde su contexto que coincide con el nuestro: Lima, Perú.

4.2. Breve análisis de *Dos calculadores*

Dos Calculadores de José Manuel Lázaro (1996) es una obra que construye un mundo en el que habitan dos personajes llamados (o no llamados) “Hombre X” y “Hombre Y”. Este mundo creado por el autor queda establecido por las acciones de los personajes, quienes realizan una y otra vez indefinidamente una secuencia que, según las palabras del autor, en la acotación de la obra, no tiene un objetivo estético sino más bien “Es casi como una máquina: mecánica, perfecta,

exacta, precisa, seca, tonta y repetitiva” (Lázaro, 1996). Podemos apreciar entonces cómo en el universo creado por el autor, los personajes se encuentran dentro de un sistema que funciona como una máquina, perfecta, precisa, sin ningún tipo de fallas o errores, en otras palabras, sin ningún atisbo de humanidad. Esta secuencia está acompañada por una «suma» pronunciada por ambos personajes durante la misma: Uno más uno es dos. Tenemos pues los modos que componen este universo y por ende el comportamiento de los personajes. Sin embargo, y aquí reside la potencialidad de la obra, el autor manifiesta en el personaje del «Hombre Y» un deseo diferente, un comportamiento disidente de este universo fabricado. Durante un tiempo ambos personajes realizan la secuencia pronunciando la misma suma, hasta que el «Hombre Y» visiblemente afectado por la repetición constante, propone una suma diferente, y se lo expresa a su compañero X. Su compañero no lo escucha, no obstante, el «Hombre Y» está convencido de liberarse y liberar a su compañero de esta secuencia infinita, proponiéndole nuevas sumas y persuadiéndolo de dejar de pronunciar la misma suma, y de buscar nuevas posibilidades de sumas, y así incluso de vida. Aquí entonces constatamos que el autor va más allá de la obra de teatro, para hablar de un universo que nos compromete, que es un mundo que conocemos, al que incluso también pertenecemos. El «Hombre X» no cede en ningún momento a la insistencia de su compañero, hasta que él pronuncia: “Te Quiero”. El «Hombre X» por fin reacciona a lo que dice su compañero, ambos se abrazan y el compañero estructurado comienza a llorar, para luego coger un puñal imaginario y asesinar a su compañero explorador. Culmina la obra con el «Hombre Y» desnudo despidiéndose de su compañero que se queda en el escenario realizando la secuencia eternamente. Cuando hemos dicho que constatamos que el autor habla de un universo que nos compromete, nos referimos a cómo nuestra sociedad y el sistema que la rige se convierte muchas veces en una estructura fija que dictamina normas y dogmas para convertirse en alguien exitoso que se amolde al sistema que le parece la mejor opción. Así pues, consideramos que los personajes son una analogía de nosotros mismos, en distintas situaciones. Nos identificamos con el «Hombre X» cuando seguimos haciendo lo mejor que nos conviene y que sin embargo no nos produce bienestar, o aquella palabra tan escurridiza, al mismo tiempo tan cargada de significaciones y tan ultrajada: felicidad. Nos identificamos con el «Hombre Y» cuando decidimos cambiar de paradigma, cuando decidimos hacer algo diferente a lo que se supone que es “lo mejor” o lo que nos llevará a un camino seguro, a una suma correcta o al resultado objetivo.

Para concluir, consideramos que la obra *Dos Calculadores* (1996), metaforiza de una manera certera y puntiaguda la sociedad en la que vivimos ahora, que hemos venido viviendo (recordemos que esta obra fue escrita hace 23 años). Así entonces nos permite hablar desde nuestra actualidad y cómo nos posicionamos ante ésta, como estudiamos y reflexionamos sobre el mundo que nos rodea ahora, y de qué manera queremos aportar, intervenir, modificar o complementar.

4.3. Deconstrucción

Para este proceso de deconstrucción nos estamos basando en el modelo deconstruccionista de Deleuze.

[...] C. B. procede de otra forma, más novedosa. Supongamos que apunta un elemento de la obra original. Sustraer algo de la obra original. [...] Él no procede por adición, sino por sustracción, por amputación. Como elige el elemento a amputar constituye otro tema que veremos a continuación (Deleuze, 1978, p. 77)

A partir del modelo deconstruccionista que realiza Deleuze sobre la obra de Hamlet, nosotros nos apropiaremos de ciertos aspectos que realiza Deleuze en función al trabajo con el texto. Si Deleuze sustrae del propio Hamlet al personaje principal, para darle preponderancia a Mercucio, nosotros sustraeremos de la obra a los propios personajes (Hombre X y Hombre Y), para insertar nuevos personajes en base a los modelos de identidad estudiados en esta investigación. Asimismo, hemos sustraído el desarrollo lineal de la obra, para quedarnos con el tema central, el fundamento que hemos elegido para realizar de ella nuestra investigación: Sujetos desindividualizados carentes de identidad y que están siendo moldeados por un sistema jerárquico que dictamina el *modus operandi* de cada uno de estos sujetos.

A partir de esta amputación nos quedamos con este tema principal, al cuál por propuesta propia adicionamos la identidad de este sistema y asimismo su modo operando, que es aquel que circunscribe a estos sujetos en modelos de identidad específicos, los cuales tienen que seguir para cumplir con ciertos objetivos y metas que el propio sistema promete. “Entonces toda la obra, porque ahora le falta una parte elegida no arbitrariamente, va quizás a vascular, va a girar sobre sí mismo, va a posarse sobre otro costado” (Deleuze, 1978, p. 77). Así pues, nuestra obra va comenzar a vascular, a girar sobre sí misma y a transformarse en una creación que si bien ha partido de la inspiración de Lázaro ha devenido en la creación colectiva de universo que

comparte relaciones con el anterior y que también deviene de manera independiente como un nuevo constructor y deconstructor de percepciones.

El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador. Por operación, hay que comprender el movimiento de la sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis. Un teatro de una precisión quirúrgica. (Deleuze, 1978, p. 78).

Este nacimiento ha devenido en la creación colectiva *Al margen*, que constituida autónomamente ha extraído temas transversales al asunto que nos remite la primera sustracción, es decir ha partido desde la primera amputación para desde ahí desplegarse en otros como la opresión, la relación jerárquica de un opresor y de un oprimido, el conflicto de subjetividades, las diferencias sociales, una política jerárquica, entre otros.

La originalidad de su recorrido y el conjunto de sus procedimientos nos parece remitir en primer lugar a lo siguiente: la sustracción de los elementos estables del poder, que va a liberar una nueva potencialidad de teatro, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio (Deleuze, 1978, p. 81)

Para concluir hemos vuelto a remitirnos a Deleuze, en cuanto a su propuesta sobre la sustracción de los elementos estables de poder, nos basamos en ella para fundamentar nuestra puesta en práctica de esta investigación. El elemento deconstructor que propone Deleuze, amputa el elemento de poder, al ser amputado este centro de poder escogimos dos maneras de abordarlo, que utilizamos en nuestra puesta en escena, las cuales ya hemos estudiado en el Capítulo III que son la deconstrucción procesar y la deconstrucción radical.

Constatamos que las investigaciones de Deleuze nos han permitido elaborar un discurso que deconstruye el centro de poder del sistema neoliberal que estamos abordando, para poder trabajar con los márgenes de este sistema existentes en nuestra sociedad y asimismo el cómo el exceso de este sistema puede llegar a crear su propia autodestrucción como propuesta escénica e ideológica.

4.4. Estilo dramático: rapsodia

El estilo bajo el cual nos estamos guiando para escribir la puesta en escena de manera dramática y teatral, es el estilo rapsódico, estamos aplicando la rapsodia constructo propuesto por Sarrazac (2013) en la escritura dramática y escénica. La rapsodia posee estas características:

Rechazo de la metáfora del “*bello animal” aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que forman el mosaico de una escritura que es el resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria). (Sarrazac, 2013, p. 192)

Bajo este concepto nos guiamos para conformar nuestra puesta en escena, las contradicciones que acompañan el estilo rapsódico como lo trágico y lo cómico, yuxtapuestos, opuestos y complementarios, también la subjetividad dramática y épica que se expresa en la representación y en la presentación de los distintos personajes que representan las poéticas de sujeto en nuestra puesta en escena.

Ahora también el trabajo principal del estilo rapsódico es establecer el montaje y el collage como operadores híbridos que se complementan (u oponen) para generar un discurso en conjunto:

(...) es posible identificar un acto de destitución de la fábula que se conjuga con una empresa de cuestionamiento pasando por un trabajo de montaje y de hibridación de los fragmentos épicos y/o dramáticos, en especial en lo que concierne a la reescritura de la Historia y de los mitos (Sarrazac, 2013, p. 192).

Para concluir, el estilo rapsódico caracterizado por el uso del montaje y el collage, hace uso de estos conceptos para también constatar una “forma de hacer” la escena, de dejar la propuesta escénica abierta al impulso creativo de lo imprevisto, de lo espontáneo, en ese sentido consideramos que la intervención del espectador se hace vital para la construcción del estilo rapsódico que hemos establecido como brújula

En la práctica teatral, el montaje y el collage no son solamente técnicas de escritura, suponen también una manera de poner en escena, de agencia la iluminación, la música, la actuación... y

sobre todo de dejar la obra de arte abierta (al exterior, a la actualidad), en condiciones de integrar el azar y lo imprevisto, y de contemplar una multitud de posibilidades. (Sarrazac, 2013, p. 145)

4.5. Cuadro de estructura de *Al margen*

Cuadros	Proceso de la Acción
<i>Amo y Mendigo</i>	<p>Los espectadores son conducidos por un asistente hacia el espacio ficcional, el sujeto perverso interrumpe este recorrido empujando al sujeto marginado-mendigo al centro de los espectadores. El sujeto perverso está sujetando de una soga por el cuello al sujeto marginado, luego le da una caricia en el rostro que termina con una bofetada, como una señal para que comience a trabajar. Después de esto el sujeto indígena comienza a trabajar, lustrando los zapatos de los espectadores, mientras que el sujeto perverso lo vigila y come “papas lays”. Cuando el sujeto marginado termina su trabajo, va a pedirle comida como recompensa al sujeto perverso y este se niega a dárselo. El sujeto marginado le vuelve a pedir comida y el sujeto perverso se niega rotundamente. Este hecho hace que el sujeto marginado comience a enrollar con su propia soga al sujeto perverso, de manera progresiva y agresiva. Mientras se da esta disputa entre los sujetos perverso y marginado, se construye una <i>coralidad</i> entre el idioma quechua que habla el segundo sujeto con el idioma inglés que habla el sujeto perverso y la música de un instrumento musical (saxofón) que se está tocando en otro espacio.</p> <p>Toda esta disputa termina con el descentramiento de poder del sujeto perverso por el sujeto marginado. Luego de este suceso el sujeto marginado pregunta,</p>

	<p>primero en idioma quechua y luego en idioma español, si alguien tiene algo de comer, que pueda ofrecerle. En ese momento el guía saca una papa sancochada de su bolsillo y se la da al sujeto marginado. El sujeto toma la papa sancochada, la parte en pedazos y la invita a los espectadores. Luego de esto el guía invita a los espectadores a continuar el recorrido.</p>
<p><i>Festividad</i></p>	<p>El guía direcciona a los espectadores hacia el escenario donde se encuentra otro sujeto marginado quién está quemando palo santo y esparciendo su esencia en el espacio. Todo esto sucede en simultáneo con la instalación de los espectadores. Cuando el sujeto autónomo termina de esparcir la esencia de palo santo por todo el espacio, llega el primer sujeto marginado y le invita un pedazo de papa sancochada que tiene en su poder. El segundo sujeto marginado recibe gustosamente la papa sancochada y luego coge el saxofón y comienza a tocar una melodía de carnaval andino. El primer sujeto hace una ronda con todos los espectadores mientras el segundo toca el saxofón en el centro. Un sujeto materializado en un policía interrumpe esta festividad tocando fuertemente un pito y posteriormente expulsa al segundo sujeto del lugar.</p>
<p><i>Plaza San Martín</i></p>	<p>El sujeto marginado toma un micrófono y transforma su poética a la del sujeto militante a partir de pronunciar un discurso en protesta contra el sistema neoliberal en Lima. Seguidamente el sujeto militante se queda inmóvil y aparece el sujeto de éxito, él entabla una conferencia sobre el éxito</p>

	<p>económico como solución a todos los problemas de la sociedad limeña. A posteriori el sujeto de éxito se queda inmóvil y aparece un vídeo de un partido de la selección peruana de fútbol contra la selección neozelandesa; paralelo a este vídeo aparece el sujeto cínico, con una camiseta de la selección peruana de fútbol, comentando el partido que se está desarrollando. Ulteriormente los tres sujetos; el militante, el exitista y el cínico; comienzan a accionar al mismo tiempo, formándose así una situación caótica. El caos termina cuando la selección peruana de fútbol le marca un gol a la selección neozelandesa. En ese momento todos los sujetos se unen para celebrar el gol y comienzan a cantar la canción <i>Porque yo creo en ti</i> del compositor peruano Marco Romero. Mientras se da esta celebración también se da la reproducción del gol peruano acoplado con imágenes de las noticias que han sido dadas en un contexto de “cortinas de humo” durante los últimos tres años.</p>
<p><i>Sonido irritante</i></p>	<p>Todo queda en oscuridad y comienza a desarrollarse un sonido muy irritante. Posteriormente se alumbra a tres actores consecutivamente y estos comienzan a dar noticias sobre algunos casos de feminicidios en el Perú. Luego de esto, finalizan haciendo una analogía entre este sonido irritante y los casos de feminicidio. La analogía consiste en que el oído humano puede adaptarse a sonidos irritantes después de unos segundos al igual que está pasando con los casos de feminicidio en el Perú, que en este caso se están normalizando.</p>

<p><i>Tridente</i></p>	<p>Tres sujetos exitistas, con una vestimenta híbrida de diversos individuos limeños, empiezan a caminar en distintas direcciones en el espacio. A medida que pasa el tiempo se van acercando cada vez más y originan la imagen de pasajeros que se encuentran apretados en un ómnibus limeño. Posteriormente salen desbordados del ómnibus y emprenden una carrera, esta carrera se desemboca en diferentes facetas de las poéticas del sujeto neoliberal limeño: el primer sujeto comienza a trabajar redactando en una oficina; el segundo sujeto empieza a caminar de un lado a otro con ligeros temblores en todo el cuerpo; y el tercer sujeto empieza a transitar de un lado a otro rascándose diferentes partes de su cuerpo.</p> <p>Luego se repite la secuencia, dos veces más, desde la caminata en diferentes direcciones hasta las diferentes facetas del sujeto neoliberal limeño. Es preciso resaltar que tras cada repetición los sujetos limeños se van convirtiendo en entes animalizados y se va acelerando el ritmo de la secuencia. Al finalizar la tercera repetición los sujetos limeños terminan desvaneciéndose; en sincronía caen en el espacio billetes de doscientos, cien, cincuenta, veinte y diez soles peruanos.</p>
<p><i>Purificación</i></p>	<p>Tres sujetos se levantan lentamente, seguidamente miran a los espectadores; luego ven un cartel que está pegado en una pared del espacio (este cartel contiene marcas de empresas transnacionales en Lima); luego van a recoger un huevo cada uno, los huevos están situados en las esquinas del espacio. A posteriori</p>

	<p>comienzan a pasarse el huevo por el cuerpo, cada sujeto lo hace de diferente manera y con intensidades distintas, para finalizar tirando el huevo al cartel intempestivamente.</p>
--	---

4.6. Proceso de creación de la propuesta escénica

Antes de trabajar en grupo, los tres, de manera independiente trabajábamos diferentes textos teatrales que, sin embargo, en cuanto a la estructura y contenido, coincidían en algunos aspectos. Ahora cada uno pasará a describir su proceso personal desde su propia voz, para concluir en la descripción del proceso grupal.

4.6.1. Proceso de creación del actor: Renzo

Vivo en Lima desde que nací, tengo 25 años en la actualidad, y siempre me he preguntado el porqué de tanta indiferencia entre los ciudadanos. Por ejemplo: la indiferencia de los ciudadanos ante la violencia a las mujeres; recuerdo que un día yo viajaba en un microbús, con dirección a Plaza Norte, y en el interior del bus un hombre en evidente estado de ebriedad agredía verbalmente a una señora. Todos los pasajeros incluyéndome éramos indiferentes ante esta agresión. En el transcurso del viaje el borracho no dejaba de insultar a la señora, fue tanto el salvajismo de este hombre que tuve que intervenir y pedirle que dejará de hacerlo. El borracho después de escucharme se direccionó a agredirme. Mi reacción ante esta agresión fue pedir ayuda a todos los pasajeros que estaban en el bus, ellos al escuchar mi petición no me hicieron caso. Entonces volví a pedir ayuda, esta vez con más intensidad, fue en eso que recién acudieron a ayudarme y pudimos expulsar al borracho del carro. Este suceso me dejó pensando en lo indiferentes que somos, pues está claro y aceptado que somos una sociedad muy individualista.

También lo podemos notar en la explotación infantil, vemos esto en cada paradero de ómnibus de Lima, y pues lo que me disgusta no es solamente que los niños sean explotados sino también la indiferencia de los demás ciudadanos ante estos abusos. Debido a esta problemática de la indiferencia social en mi ciudad, siempre he tratado de crear proyectos teatrales que tengan este tema de contenido; para de una u otra forma poder generar una reflexión sobre la colectividad en nuestra sociedad.

Es así que en octavo ciclo de la carrera de actuación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, me tocó interpretar con mis compañeros de ciclo, guiados por el director Daniel Dillon, la obra *Inocencia* de Dea Loher. Lo primero que hice fue una investigación de la obra y su autora: La dramaturgia de Dea Loher se caracteriza por cuestionar el capitalismo y muchos problemas de la posmodernidad. En cuanto a la estética de la obra, Júlia Mara Moscardini Miguel, en su investigación de maestría en Estudios Literarios en el 2014 en la Universidade Estatal Paulista Julio de Mesquita(UNESP), considera que *Inocencia* es un hibridismo de la forma teatral. Esto aleja a Loher del posdramático de Lehmann y el teatro épico de Brecht, y la aproxima a la teoría de la *rapsodia* del teórico francés Jean-Pierre Sarrazac.

Lo que plantea Sarrazac es justamente la idea de "coser" aspectos de estéticas diversas, creando un "texto monstruoso", por ser poseedor de formas libres y trascendentales a los géneros. La idea de montaje, collage e hibridismo se asemeja al estilo adoptado por Loher en *Inocencia*, que crea un caleidoscopio estético, dando forma al teatro político de la dramaturga.” (Moscardini. 2014 p.9)

Debido a que el estilo de *Inocencia* es libre y trasciende a los géneros, es una de las piezas más complejas de Loher, porque presenta el retrato de una sociedad donde las personas viven en busca de sentido para sus propias vidas. En la obra se reflexiona sobre el quiebre de las metanarrativas y el proyecto de la individualización humana en la sociedad posmoderna. En el transcurso de la pieza, los destinos de todos los personajes se entrelazan formando finalmente una gran historia sobre la deshumanización del mundo actual. Los personajes de la obra son: Absoluta, que es una joven ciega, que baila desnuda para los hombres que pagan por verla, en un bar que se llama "El planeta azul". La señora Habersatt pide perdón por hechos que no ha cometido durante toda la obra. Franz que encontró una tarea en su vida: trabaja en una empresa fúnebre, atendiendo a los muertos; su esposa, Rosa, es dependiente de él y quiere un hijo. La madre de Rosa, la señora Zucker, es diabética y durante toda la obra van amputándole partes de su cuerpo debido a su enfermedad, en la obra simboliza la destrucción de este mundo por el sistema capitalista que lo va carcomiendo cada vez más y más. El personaje "Ella", es una filósofa ya de cierta edad, que ha quemado sus libros y ya no cree más en este mundo. Y por último dos inmigrantes ilegales egipcios, Fadoul y Elisio, que llegan a una ciudad costera de Alemania en busca de un futuro mejor. En su búsqueda de un lugar en donde poder alojarse, ellos ven a una mujer meterse al mar y ahogarse y no la pueden ayudar. A raíz de este

acontecimiento Elisio ya no puede dormir por la culpa que le genera esta muerte, mientras que Fadoul, también afectado por el suceso, se centra más en renegar por el presente incierto de ambos y la indiferencia entre los ciudadanos de la sociedad alemana.

Después de haber leído y analizado esta obra, me surgieron las siguientes preguntas: ¿Es correcto el malestar de Fadoul ante la individualidad de la sociedad alemana? Y la respuesta fue que sí, me parece muy acertada la crítica que genera Dea Loher por medio de este personaje. Ya que coloca a Fadoul como el único personaje que, en su condición religiosa de creyente musulmán, cree aún en la colectividad. Por lo tanto, se va en contra del comportamiento de la sociedad alemana, sociedad que es individualista, frustrada y fragmentada. Teniendo en cuenta estas características de la sociedad alemana es que me surgió la siguiente pregunta: ¿Esta sociedad alemana, simboliza en la obra a la sociedad occidental? Es así que encontré los estudios de Byung Chul Han en su libro *Sociedad del cansancio*. Han (2012) define a la sociedad occidental como una *Sociedad de rendimiento* “La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo *poder sin límites*. Su plural afirmativo y colectivo <<Yes, we can>> expresa precisamente su carácter de positividad.” (p.17).

Relaciono las características de la cultura alemana a las características de la *Sociedad de rendimiento* que son:

1) *Violencia neuronal*, enfermedades producidas por el exceso de positividad, la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad(TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TLP) y el síndrome de desgaste ocupacional (Han, 2012). Esta característica es relacionada con la frustración de la sociedad alemana en la obra *Inocencia*.

2) *Atención Fragmentada*, esta atención dispersa se caracteriza por un acelerado cambio de foco entre diferentes tareas, fuentes de información y procesos, provocando que la sociedad humana se acerque cada vez más al salvajismo (Han, 2012). Esta característica es relacionada con la fragmentación de la sociedad alemana en la obra *Inocencia*.

3) *Cansancio a solas*, es un cansancio que aísla y divide, gracias al ego del *sujeto de rendimiento* (Han, 2012). Esta característica es relacionada con el individualismo en la sociedad alemana de la obra *Inocencia*.

Pero, para ser más específicos, propongo que Fadoul rechaza a los *sujetos de rendimiento* en la obra *Inocencia* de Dea Loher.

El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad. Refleja aquella humanidad que dirige la guerra contra sí misma. (Han, 2012, p.17)

Después de reflexionar el cómo la obra *Inocencia* es un reflejo de la sociedad en donde vive su autora, surgió en mí la motivación de relacionarla a mi contexto, como esta obra que habla de la sociedad alemán se relación a la sociedad limeña. Es entonces cuando me hago la siguiente pregunta: ¿Hay características del sujeto de rendimiento en la sociedad limeña? Es así que llegué a la respuesta gracias al teórico Gonzalo Portocarrero, que en su libro *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia* define al sujeto limeño con el concepto de *Hombre Exitoso*.

El discurso del hombre exitoso en efecto, se asume como un hecho indiscutible y evidente, la imagen de un mundo integrado por individuos que compiten entre sí, con toda la fuerza de que son capaces, en función de lograr el ansiado éxito económico. [...] El hombre de éxito, no asume ningún deber para con los demás, existe como individuo responsable solo de sí mismo. En todo caso, si hace algo por los demás es porque él quiere, pero no porque este moralmente obligado. La solidaridad deja de ser una obligación para convertirse en una preferencia. (Portocarrero, 2001, p.24)

Cabe resaltar que las características del *Hombre Exitoso* de Gonzalo Portocarrero son similares a las características del *Sujeto de Rendimiento* de Byung-Chul Han. Por tanto, es que a partir de la crítica que realiza el personaje Fadoul a los otros personajes de la obra *Inocencia* que representan a la sociedad alemana, decidí también realizar una crítica a mi propia sociedad. Es así como llegué al concepto *del Sujeto de Rendimiento* en Lima.

De todas las características del concepto del *Sujeto de Rendimiento* en Lima, me alarmo más la falta de identidad. Como lo dijo David Harvey en su libro *La condición de la posmodernidad*. “Pero es exactamente en este punto donde encontramos la reacción opuesta que puede ser resumida de la mejor manera como la búsqueda de identidad personal o colectiva, la búsqueda de ejes seguros en medio de un mundo cambiante” (Harvey, 1998, p. 334).

Puesto que, estamos en un mundo cambiante surge la necesidad de encontrar esa identidad auténtica, es así que surgió la pregunta ¿Cómo puedo encontrar el yo auténtico del sujeto de rendimiento en Lima? En esta búsqueda encontré al teórico Sergio Blanco y su libro *La*

Autoficción Una ingeniería del yo en el que define a la *Autoficción* como la asociación de elementos autobiográficos y de elementos ficcionales que intentan aperturar ese *otro que no soy yo* (Sergio Blanco, 2018). Sergio Blanco a través de todas sus autoficciones que ha escrito ha intentado encontrar ese yo auténtico, obras como: *Kassandra* (2008), *Tebas Land* (2012) y *La ira de Narciso* (2015) son prueba de ello. Es muy interesante esta búsqueda, ya que, como Nietzsche dice en *Así habló Zaratustra*: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido - llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo.” (Nietzsche, 1883). De esta manera es que llegué a la *Autoficción* como eje de estructura de mi proyecto de investigación.

A raíz de esto es que me cuestioné. ¿Cómo a través de la *Autoficción*, a partir de Fadoul, puedo ir en contra del *concepto del sujeto de rendimiento en Lima*? Y es así que encontré al verbo *deconstrucción*, concepto que pertenece Jacques Derrida. Para definir la *deconstrucción*, me he apoyado en el libro *Margenes de la Filosofía* de Jacques Derrida. En el que Gonzales (como se citó en Derrida 1994) define a la *deconstrucción* como: “la estrategia que trata de dar con el desliz textual en el que se manifiesta que el significado del texto no es justamente el que se está proponiendo, sino otro acaso contradictorio, la *deconstrucción* busca la aporía.” (Derrida, 1994).

Es así que usé a la *deconstrucción* como el verbo que me ayudaría a descentrar el poder jerárquico del concepto del *sujeto de rendimiento* en Lima. De esta manera llegué a mi primera pregunta y motor de mi investigación: ¿De qué manera la *autoficción deconstruye* el *concepto del sujeto de rendimiento en Lima* a partir de *Fadoul* de la obra *Inocencia* de Dea Loher, versión libre?

Para ser más específicos combiné la vida ficcional del personaje Fadoul de la obra *Inocencia* de Dea Loher con mi vida real para deconstruir el concepto del *Sujeto de Rendimiento* en un contexto limeño. En esta búsqueda llegué a crear una historia en la que Fadoul, que es un individuo proveniente de Egipto, llega a Lima en busca de un futuro mejor. En esta búsqueda Fadoul se encuentra con todos los problemas de la sociedad limeña, siendo los más resaltantes: la indiferencia, la auto explotación y la delincuencia.

En este devenir de situaciones que pasa Fadoul en Lima se va desarrollando la *deconstrucción del Sujeto de Rendimiento*.

Es en este desarrollo que me encuentro con la primera complicación de mi proyecto, ya que las ideas que surgían de mis exploraciones necesitaban de más actores. Intenté solucionar esta falta

de actores con vídeos proyectados en las paredes del espacio, en tales videos aparecían otros personajes que interactuaban conmigo en escena. La intervención del proyector de vídeo fue interesante, pero de todos modos no me dejaba satisfecho, pues para mí no hay nada mejor que el contacto físico de dos personajes en el presente. Siempre he pensado que enfrentando las necesidades encuentras soluciones muy interesantes; en este caso la solución fue unirme con dos compañeros, Godo Lozano y Alvaro Zubiaurr, que compartían el mismo eje de contenido que yo. Los tres teníamos la coincidencia que de alguna forma u otra estábamos estudiando las poéticas del sistema neoliberal en Lima. En cuanto al eje de estructura, ambos trabajaban la *hibridez* mientras que yo la autoficción; pero encontramos relación entre los dos ya que la autoficción hibrida a la ficción y a la realidad. Fue por ello que decidimos en grupo trabajar como eje de estructura a la Hibridez. En cuanto a la obra optamos por *Dos Calculadores* de José Manuel Lázaro porque era más accesible para la creación que queríamos explorar. De esta forma empezó este sendero lleno de subidas y bajadas; pero con un gran motivo: aprender más cosas sobre este arte tan bello, el teatro.

4.6.2. Proceso de creación del actor: Alvaro

Mi investigación personal inició en el 8vo ciclo de la carrera de Actuación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático en el año 2018. Era momento de iniciar el curso de Laboratorio por segunda vez, ya que había reprobado el curso en el 2017. Fue la oportunidad para proponer e investigar los primeros indicios de lo que sería mi proyecto de tesis. En ese momento el profesor del curso Haysen Percovich nos mandó a hacer un ejercicio con las primeras intuiciones que teníamos acerca de lo que queríamos hacer. En ese momento quería hacer un espectáculo que siguiera la pedagogía de Jacques Lecoq, que es una pedagogía basada en el trabajo corporal y el trabajo con las sensaciones, imágenes, emociones que produce, genera y construye el movimiento.

Luego cuando nos pidió traer un texto estuve leyendo muchas obras de teatro, y con la que me identifiqué fue con la obra que me acompañó hasta la primera mitad de este año 2019: *La Puerta* de José Sanchis Sinisterra escrita en el año 1988. Este texto fue el que más caló en mí y el que quise trabajar de primera mano. Así pues, comencé el trabajo con este texto empezando por investigar desde la pedagogía corporal que propone Lecoq, y en esos encuentros y desencuentros hallé a la estética del clown. Decidí que el personaje sería un clown que tendría muchas habilidades para mantenerse vivo, ya que el personaje en la obra de Sanchis reconoce su

existencia efímera y por tanto sabe que va a morir, volviendo su objetivo el sobrevivir el tiempo que más pueda durante lo que dure la obra de teatro, su monólogo póstumo. Así empezó mi investigación, desarrollando la idea de la hibridez como eje formal, como concepto teatral que me permitiría jugar con todas las habilidades artísticas que poseo. Ahora bien, también fue el hecho de que en mi experiencia artística he pasado por distintos procesos que han alternado, conversado y complementado entre diversas disciplinas como la danza, la música, la improvisación, el clown, la comedia, el teatro callejero, zapateo y danzas folklóricas peruanas.

La evolución que tuvo en ese momento mi trabajo fue contradictoria y realmente valiosa, contradictoria porque, así como encontré la hibridez como concepto de demostrar las habilidades artísticas que poseo, Haysen notó que se perdía la dimensión de la obra, la dimensión existencial del personaje y la dimensión de acción que mueve al mismo. Así pues, llegué al segundo eje de investigación que fue la condición de perpetuación y conservación, instintos filosóficos propuestos por Unamuno para concretizar el instinto de supervivencia humano, de negarse a su propia muerte. Encontrarlo fue difícil, porque anduve investigando por varios días y leyendo varios tratados que pueda ejemplificar este deseo de sobrevivir del personaje en el instinto humano; y así como fue difícil encontrarlo teóricamente, fue más difícil trasladarlo a mi cuerpo en la práctica escénica. Y el segundo adjetivo de esta evolución, es que fue valiosa, porque este concepto colaboró en mi búsqueda de la sensación del personaje por sobrevivir. En la puesta en escena después de muchas exploraciones, decidí utilizar el clown, el baile, la improvisación musical, pintura, un poco de malabares y sobre todo la interacción con el espectador, que terminó siendo vital para la constitución del espectáculo. Argumenté también en la parte teórica que el espectador determina la existencia del personaje, y es su interés el que lo mantiene vivo, así pues, todo el tiempo buscaba el interés y la mirada del espectador para que constituya la acción y la vida escénica del personaje.

Año 2019, primera parte. A este momento llegué con mi investigación en pausa, todo el verano había estado realizando un viaje de auto descubrimiento personal y dejé en pausa todo tipo de investigación académica, estaba investigando de manera artística en la calle. Pero ese es otro tema. Al volver pues a clases, me topé con que debíamos ya tener la estructura de lo que queríamos hacer, en tanto tener una obra fija y comenzar a definir las variables de investigación. Al presentar mi proyecto, no fue lo mismo, dejé de sentirme cómodo como lo hacía antes, incluso no llegué a utilizar de nuevo la pintura. Entré a un momento de crisis personal en mi

vida, por el hecho de volver de viaje, que me llevó a un bloqueo creativo profundo. Así pues, la nueva profesora Lucía Lora cuestionó mis variables de investigación, específicamente la de Unamuno, porque eran conceptos que pertenecían a la primera mitad del siglo XX. Entonces entre a un proceso de cambio y también de adecuación a las nuevas tendencias que estaba teniendo el eje investigativo de la Escuela. Esto me llevó a hablar con mi asesora Alejandra Mory, quién me llevó a una nueva conceptualización de mi eje de contenido, el cual se convirtió en la muerte del sujeto. Llegué a este concepto a través de los estudios culturales que nos enseñó la profesora Lucía durante la primera mitad del año, sin embargo, no sentía que llegaba de la manera que yo quería. Desarrollé este eje de contenido de una manera conceptual adecuada para los estudios investigativos de la Escuela, no obstante, a nivel personal sentía que me había alejado de la matriz de lo que quería investigar, que eran mis habilidades artísticas y la investigación corporal a partir de Lecoq.

Así continúe hasta terminar el ciclo de manera correcta, desarrollando la hibridez y la muerte del sujeto. Pero, en el fondo sabía que no estaba siendo coherente conmigo mismo. Cuando llegué a 10mo ciclo volví a reunirme con mi asesora Alejandra Mory y tras comentarle esta desconexión con mi proyecto personal, me pregunto qué era lo que quería investigar en verdad, y en ese momento le respondí que quería estudiar la sociedad en la que vivo, quería reflexionarla y dejarle algo, a la sociedad limeña que me acogió hace muchos años, dejar algo para la reflexión de las personas y la sociedad. Tras esto, Alejandra me recomendó unirme a dos compañeros más, ya que se abrió esta posibilidad de cambio, el de unirme a más compañeros dentro del proceso de nuestra investigación, y fue así que decidí juntarme con Renzo y con Godo, porque los dos enfocaban su trabajo en la sociedad que nos rodea, la sociedad limeña.

4.6.3. Proceso de creación del actor: Godo

Y yo, Lozano Ruiz, Godo, el IX ciclo inicié mi trabajo de investigación con la obra *Inocencia* (2003) de Dea Loher. En la que me propuse analizar la transfiguración de la crisis de sentido de la existencia; para posteriormente materializarlo a través de las características del árnthropo¹⁵.

La obra *Inocencia* (2003) era la obra en la que había actuado el año anterior (2018) en las prácticas preprofesionales de la ENSAD, donde interpretaba a Fadoul, un inmigrante negro ilegal que ha visto, junto a su amigo Elisio, entrar al mar a una mujer suicida y no le han ayudado.

¹⁵ Árnthropo era un silogismo que había creado a partir de dos raíces: arte (ars, artis) y hombre (antropo): el hombre del arte; más específicamente, el hombre del teatro.

Elisio no puede dormir y Fadoul encuentra una bolsa de dinero de 200089 euros con 77 centavos. Fadoul cree que el dinero es Dios y piensa que ha recibido el mandato de ayudar, mediante el dinero, a los demás. Entonces, para Fadoul, el dinero no es en tanto dinero sino en tanto Dios. A partir de esta premisa encontraba un correlato con un migrante interno, también llamado Fadoul, pero contextualizado en Lima: un provinciano que viaja a Lima y presencia el suicidio de una joven de 17 años del Hotel Sheraton el año 2016; después de este suceso, siente la necesidad de anunciar a los demás que la gente se está muriendo por falta de sentido de sus vidas, que hay un abandono de sí mismo y una exaltación de la superficialidad de la falsa imagen que nos hemos creado y nos lo han creado el sistema existente.

Para la primera escena utilicé el vídeo real del suicidio¹⁶ de la joven que se lanzó del Hotel Sheraton, donde presenciaba el suicidio (del vídeo), luego me dirigía al espectador y decía el texto. También había, en el escenario, una mesa llena de libros de filosofía, donde hacía un paralelismo y analogía con mi propia vida: había momentos en los que hablaba el provinciano Fadoul como también momentos en los que hablaba yo como persona, una especie de autoficción. Y la propuesta escénica finalizaba con un monólogo bastante introspectivo en relación a la autoficción, esto después de que Fadoul haya confundido la realidad con su imaginario y terminado por suicidarse, donde saltaba de un cubo como de un metro y medio.

Los comentarios fueron más en relación a la obviedad de la propuesta, de la falta de acciones, no sé veía el proceso de cómo es que Fadoul terminaba suicidándose después de presenciar el suicidio de la joven y cómo es que el actor, en tanto autoficción, terminaba trastocado por este hecho. Además, la estructura, las características del ántropo, no se lograban ver en la propuesta escénica. Y era cierto, porque, después de un análisis más profundo sobre esta categoría que quería proponer, estaba más direccionado a una metodología de actuación, a un proceso de creación del personaje, que a una estética teatral. Aunque haya intentado proponer el ántropo como estética teatral, fue en vano, pues no funcionaba; entonces, decidí cambiar la estructura de mi propuesta escénica. En lugar de ántropo, ahora tenía «la hibridación escénica».

Tuve el convencimiento de que a través de la hibridación escénica podría transfigurar, develar, la interioridad atormentada de Fadoul. Y, también, sentí la necesidad de quitar al actor en autoficción.

¹⁶ Se puede ver el vídeo en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=CK9d1f9s8NM>

Así que, para la siguiente presentación, mi propuesta fue distinta. Empezaba con el vídeo del suicidio de la joven, como una forma de ir sensibilizando a los espectadores con un tema tan delicado; después del vídeo, Fadoul salía del armario que se encontraba a la izquierda del escenario, como una forma de encapsulamiento, aislamiento, ensimismamiento del personaje, y se dirigía a los espectadores para hablarles sobre lo que acababan de ver, que había una fuerza frutal, desconocida, que nos estaba matando. Luego se acercaba a la derecha del escenario donde había una silla de madera, con fondo (proyección) de un parque, donde se sentaba en la silla y encontraba una bolsa de dinero debajo de la banca del parque (simulación con el proyector). Después de percatarse, salía corriendo por la ciudad —se utilizaba un proyector de cámara filmadora que corría por la ciudad, que daba la sensación de que Fadoul se encontraba en medio de las calles— hasta llegar al armario, lugar donde se encontraba protegido. El dinero, en este caso, funcionaba como una especie de Dios, de que Dios se le había manifestado a través del dinero para que ayude a los demás, a los más necesitados; pero antes se acerca a una tienda para comprar un cigarrillo y así comprobar la autenticidad del dinero. Llegado a la tienda, la cajera —a quien también interpretaba— empezaba a acusarle de ladrón. Y así terminaba en una comisaria, golpeado, a quien nunca le creyeron que se había encontrado el dinero en un parque, de que el dinero era Dios y que él, tenía una misión.

La escena terminaba con él intentando suicidarse, pero antes de saltar, dejaba en la decisión del público si se suicidaba o no. Para eso se acercaba al público, como actor, y les preguntaba. Si elegían sí, se lanzaban del cubo, y si elegían no, tomaba a un espectador y hacía que sostuviese una caja de cartón que pendía de una cuerda, tomaba asiento Fadoul y dejaba caer la caja el espectador (dado las instrucciones) sobre la cabeza de Fadoul; en el mismo momento en que Fadoul se colocaba la caja en la cabeza, se proyectaba un vídeo que se apoyaba el experimento de lavado de cerebro. Después de esta escena, Fadoul ya no era el mismo, se le había quitado su capacidad de pensar, prácticamente era una máquina se repetía lo que le decían. Esta última escena la extraje de la obra *Veinte mil páginas* (2012) de Lukas Bärfuss. De esta manera comprometía a los espectadores, hacía que fueran ellos quienes determinan el final de un hombre, puesto que, si Fadoul no se suicidaba, para incorporarse a la sociedad, era necesario que dejara de pensar: vivir muerto.

Para las siguientes presentaciones empezaba la escena dirigiéndome a los espectadores y les decía que no se fijaran en las causas de los hechos sino más bien en cómo un hombre, después de

perder el sentido de su existencia, se sumergía en la soledad y luchaba contra sí mismo y contra el mundo. Y también introduje la imagen de una doctora (voz en off), como ente constituyente, que daba indicaciones o preguntaba a Fadoul, un poco antes y durante el experimento del lavado de cerebro.

Si bien mi propuesta escénica estaba encaminada, con algunas correcciones que debía hacer en cuanto a la hibridación escénica, sentía que no era la obra con la que debía trabajar más exactamente la crisis de sentido de existencia. Es más, tampoco quería trabajar la crisis de sentido de existencia. Vivimos en otros tiempos, el sentido de la vida, hoy en día, se ha difuminado a causa del bombardeo de un sistema que nos quiere utilizar en tanto coste y rendimiento.

Entonces, decidí, casi un mes antes de que acabara el IX ciclo, cambiar de obra y de contenido. Escogí *Dos calculadores* (1996) de José Manuel Lázaro y me propuse a investigar a sujetos constituidos, pensados y hablados, sujetos traspasados por el sistema existente de poder, más exactamente al sistema neoliberal. Si bien había cambiado de obra y de contenido, no varió en cuanto a la estructura, la estética, es decir, la hibridación escénica. De esa manera, me propuse analizar la crisis de la noción del sujeto por el sistema neoliberal; para posteriormente materializarlo a partir de la hibridación escénica desde la mirada de Jorge Dubatti.

La primera presentación de mi nueva propuesta empezaba con un hombre, a la izquierda del escenario, sentado sobre la mesa, trabajando con la computadora, de manera mecánica, después se ponía de pie, caminaba hasta donde estaba el cubo, se ponía de pie sobre el cubo, que se encontraba justo al frente de los espectadores, y les ofrecía productos de oferta hasta que volvía a sentarse a seguir trabajando. Así repetía la secuencia como hasta tres veces hasta que sonaba la alarma de su reloj y se acercaba a beber energizante, que se encontraba a la derecha del escenario. De esta manera evidenciaba de cómo un hombre queda atrapado en el trabajo como en una red para ratas, sin salida, donde ni el cansancio tiene lugar; si estás cansado, haz de beber los energizantes. Sin embargo, llega a cuestionar (incluso en quechua) y a buscar otras alternativas de acción, pero en ese momento es devorado por programas de televisión de espectáculo. Volvía a trabajar. Ahora con más ímpetu hasta que vuelve a detenerse y empieza a cuestionar y a manifestar otras alternativas de acción. Corre por la ciudad, escapa del trabajo carcelario. Al momento de correr, en el mismo lugar, se proyecta un vídeo de las calles de la ciudad en movimiento, dando así la sensación de que el hombre, precisamente, está corriendo, huyendo del

trabajo carcelario. Corre hasta agotarse, hasta colapsar, hasta quedar tendido en medio del escenario. Esto hacía como correlato de que tal es el discurso del sistema neoliberal, que, si sales de uno, te encuentras con otro, y así sucesivamente. En otras palabras, quería evidenciar que el discurso del sistema neoliberal se había apoderado de la misma estructura de nuestra sociedad. Y para finalizar, me levantaba al son de la música *La sonata del diablo* como en una especie de trance, un cuerpo que emite palabras, que viene a hacerles saber que lo ha matado. Al decir esas palabras, al mismo tiempo, encendía una hoja que había tomado de la mesa que se encontraba a la izquierda del escenario. Todo lo decía en quechua, como forma de manifestar la subjetividad que se había liberado de la subyugación del sistema neoliberal. Y finalizaba, con el torso desnudo, acercándose al fondo de escenario donde se proyectaba todo lo que hablaba en español.

Para las siguientes presentaciones, agregué el vídeo del discurso del expresidente PPK donde hablaba de la corrupción que había coludido a la política peruana que, para entonces, él ya había renunciado a la presidencia de la república. Era una manera de criticar de que los representantes del Estado estaban corrompidos con las transnacionales para sus propios beneficios, y también, de que, si el mismo Estado apoyaba este sistema, ¿quién más podría proteger a los trabajadores?

En esta búsqueda de exploración escénica, reconocía que trabajar solo requería de otros elementos, de otros recursos, como por ejemplo de audios, multimedia, voz en off, etc., de lo contrario, el trabajo iba a fluctuar en un intento de nunca lograr algo. De alguna u otra manera, no estaba conforme, quería trabajar con cuerpos vivos en escena, pero reconocía que era necesario trabajar con dichos elementos. Además, resultaba accesible hibridar a partir de estos elementos no poéticos. Por esta razón, al coincidir que los tres¹⁷ trabajábamos con el mismo eje de contenido (los tres investigábamos al sujeto contemporáneo limeño), decidí trabajar en grupo. Si bien nuestro eje de estructura se diferenciaba aparentemente, porque Renzo trabajaba con la autoficción y Alvaro con la interdisciplinariedad, en sí mismo, estaban hibridando, puesto que Renzo, al autoficcionalarse estaba hibridando su vida personal con la de un personaje de la obra *Inocencia* de Dea Loher, y Alvaro, por su parte, al fisurar el límite que separaba al actor del espectador, también estaba hibridando en una relación interdependiente entre el actor y el espectador, en un dar y recibir mutuo. De esta manera, no fue difícil convenir trabajar con la hibridez como eje de estructura en la propuesta escénica.

¹⁷ Renzo García, Alvaro Zubiaurr y yo.

4.6.4. Proceso de creación de *Al margen*

Ahora empezaremos a hablar del proceso que tuvimos como grupo para llegar a la creación del proyecto de investigación. Todo empezó desde que decidimos juntarnos para formar un grupo de investigación. Como ya hemos comentado, personalmente sentíamos que no habíamos llegado a un resultado creativo que nos haya satisfecho. Queríamos explorar la posibilidad de crear algo mejor en conjunto, con la presencia de cuerpos poéticos.

Así empezó el viaje, en una reunión en la que establecimos puntos claros, el objetivo principal era egresar con un buen trabajo, en ese sentido cada uno iba a dejar de lado sus trabajos anteriores y también las necesidades personales, para en conjunto construir un lenguaje en común. Esto no fue del todo así, pero lo iremos contando poco a poco.

Empezamos definiendo hacia donde queríamos ir, como nos habían dicho que el trabajo teórico era personal cada uno iba a investigar por su cuenta la misma obra que íbamos a actuar los tres, todavía no era necesario que tengamos una misma línea de investigación. Fue contradictorio, porque al momento de presentar los inicios del proyecto en clase, nos dimos cuenta que, si cada uno lo estudiaba en solitario, de manera teórica, nunca íbamos a llegar a tener un resultado en conjunto al menos de manera total. Al momento de exponer a nuestras asesoras, terminaron por decidir que debíamos hacer un trabajo teórico grupal, es decir que debíamos confluír en un mismo tema de investigación.

Luego de esto pusimos nuestros trabajos en la mesa, y vimos que el punto en común que teníamos era el estudio de Gonzalo Portocarrero sobre los modelos de identidad, que tantas veces hemos ido mencionado en nuestra tesis. Entonces al menos teníamos ya un eje de contenido en común. La elección del eje de estructura también fue relativamente sencilla, porque Godo y Alvaro trabajaban la misma estética de la hibridez, a la que Renzo se acopló, sin embargo, la hibridez también servía para complementar el trabajo de los tres asumiendo también la autoficción, concepto con el que trabajaba Renzo, que luego terminó modificándose.

Así ya teniendo ciertas orientaciones, empezamos a explorar, nos reuníamos continuamente a revisar situaciones que queríamos trabajar. Empezamos por la idea de lo que Lima significaba para cada uno y a nivel general para nuestra convivencia aquí en la capital. Al principio surgieron entonces situaciones importantes, situaciones donde representábamos a individuos que se hallaban al margen. Se empezó a ver al mendigo (que nos ha acompañado hasta ahora) y también al delincuente, que ya nos abandonó. La articulación de todo esto se dio en base a la idea

de que queríamos llevar al espectador en un viaje, en un recorrido por Lima. Queríamos captar sus reacciones y ver cómo se relaciona con las distintas situaciones y problemáticas que presentábamos de Lima. Las primeras intuiciones fueron entonces las del mendigo en la calle, el ladrón que te viene a robar, la combi con el chofer, el cobrador, y el inmigrante venezolano que sube a pedir limosna, y también comenzó a aparecer la Plaza San Martín. Esto también porque hicimos trabajo de campo por diversos puntos de Lima, focalizando nuestra atención en la Plaza porque allí descubrimos al sujeto militante, que también nos acompaña hasta ahora.

Las primeras intuiciones fueron recibidas de buena manera por nuestras asesoras, nos sentíamos nosotros también confiados porque percibíamos que nuestro trabajo era más fresco, además que también nos emocionaba lo nuevo, lo diferente, porque al mismo tiempo estábamos hostigados de trabajar nuestros anteriores proyectos, ya que estaban demasiado orientados a una línea en la que se trabajaba más que nada con la multimedia, con la edición de videos, con proyecciones y demás, algo que se recomendaba si trabajabas personalmente. Si bien respetamos esta línea de investigación, no la disfrutábamos. Por eso que al principio nos emocionaba nuestro proyecto.

Luego aparecieron los conflictos, cuando comenzamos a desarrollar las ideas a nivel teórico. Como teníamos que asumir una sola voz, tratamos al principio de dividirnos el trabajo, que cada uno desarrollara una parte propia y luego la revisábamos en conjunto y la juntábamos. Nuestra asesora no lo tomó a bien, porque al leerlo se notaba que había tres voces distintas, y encima tres voces que piensan de una manera diferente. Entonces comenzó a complicarse el asunto un poco porque no podíamos avanzar si es que no estábamos los tres juntos y/o los tres de acuerdo. Entonces además de la carga horaria en función a lo práctico, teníamos que asumir más carga horaria en función a lo teórico. Tratamos de confiar en que al unir nuestras propias redacciones podíamos encontrar una sola voz, pero era en vano, porque o bien uno de nosotros no estaba de acuerdo con el otro, o bien nuestros estilos eran tan distintos que, al momento de modificar, si es que queríamos, era meterse con el trabajo del otro. Esto nos llevó a conflictos internos que lo único que hacían era retrasar el trabajo. Dejaremos un momento el lado teórico para hablar de lo práctico también. Seguiremos hablando de esto después.

Retomando la parte práctica de nuestra investigación, si bien al principio marchó relativamente bien, luego comenzó a complicarse también el asunto. Antes de entrar a eso cabe mencionar que llevamos juntos el taller de “Artivismo” llevado a cabo por el Doctor en Ciencias

Sociales Manuel Muñoz, quien vino de España para dictar cursos aquí en Perú. Este taller nos abrió la posibilidad de partir desde el cuerpo y la improvisación para expresar y crear situaciones poéticas, este adjetivo poético lo fuimos entendiendo con el tiempo. Decimos esto, porque nuestro problema recaía en que nuestro trabajo comenzó a tornarse literal, transparente, caía en la obviedad. No nos dábamos cuenta que, al reiterar nuestro discurso, que en sí estaba claro para nosotros, ya tratábamos de hacerlo demasiado claro para el público, tanto que al final los espectadores que veían nuestra puesta en escena, nos respondían que lo habían entendido; sin embargo, nuestras asesoras nos comentaban que parecía una exposición, incluso algunos espectadores mencionaron la palabra panfletario, lo que nos llevó a pensar que incluso dábamos mensajes políticos sin tener la intención específica de hacer eso.

Lo contradictorio de esta situación (aunque una contradicción bella) fue que nuestro trabajo fue seleccionado para presentarse en el Primer Congreso Interuniversitario organizado por la Ensad (CINED 2019). En este congreso se presentaban ponencias de alumnos y egresados para que puedan ser vistas y analizadas por un público estudiante de artes escénicas. Esta noticia nos llevó a ensayar de una manera mucho más consciente, en función a que íbamos a tener la oportunidad de mostrar nuestro trabajo escénico a una cantidad de personas considerable. Esto nos motivó, porque teníamos muchas expectativas en trabajar con el espectador, ya que desde un inicio consideramos al espectador como un agente vital en el desarrollo de nuestro proyecto. Entonces, con las consignas de ser más poéticos y menos literales, y también de cerrar con la única voz a nivel teórico, llegamos al CINED.

De esta experiencia rescatamos la entrega que dejamos en el escenario, nos sentimos bien de haber actuado de manera entregada con nosotros y con nuestra ayudante Luisa Altamirano, quién también aportó y siguió aportando de manera técnica y creativa. También las reacciones de los espectadores fueron variadas, algunos se acercaban a felicitarnos, otros a darnos sus devoluciones, lo cual fue muy valioso para nosotros, y otros simplemente ni se acercaron. Y bueno sentimos que al final sobrevivimos a esta experiencia, de una buena manera. Salimos confiados, pero también no tanto, porque las devoluciones de nuestras asesoras fueron contradictorias, en función a que no llegamos a desarrollar el lenguaje poético necesario para nuestra puesta, pero al mismo habíamos conseguido una relación con el público bastante nutritiva.

Ahora volveremos a como solucionamos los conflictos internos. En la parte creativa, comenzamos a ir a más espectáculos que tenían una estética poética desarrollada, y comenzamos también a aperturarnos a otras formas de crear, ya que en un principio dos de nosotros manteníamos una postura casi parecida, a la que uno se mostraba disidente. Poco a poco, fuimos abriéndonos a la conversación entre los tres, porque nos costaba, ya que cada uno tiene una mirada propia sobre lo que hace. Esta apertura a la larga nos ha permitido ahora, poder crear desde un lado más poético que es lo que nos hacía falta.

En la parte teórica, el asunto era más vertiginoso y tempestuoso, porque a nivel intelectual cada uno tiene una postura incluso más cerrada. Al principio como ya hemos comentado, cada uno desarrollaba sus propuestas y luego las juntaba. Al llegar a nuestra asesora, recibíamos los mismos comentarios de que no teníamos una sola voz, y que, si no llegábamos a tenerla, no íbamos a desarrollar de una manera óptima el trabajo teórico. Nuestra asesora Alejandra Mory nos recomendó encomendarnos funciones, que uno asumiera la redacción, que otro asumiera la investigación y que otro asumiera la estructuración. Esta decisión fue complicada porque teníamos que dividirnos de manera equitativa el trabajo, y no parecía en un principio que iba a ser así, además que los tres teníamos que estar presentes en todo momento, cosa que hasta el momento no habíamos hecho. Luego de llegar a un acuerdo, decidimos trabajar así, aunque no de manera estricta, porque también nos hemos ido dividiendo más funciones con el tiempo, pero en conjunto. A la larga ha funcionado mejor, porque nuestra asesora ya aprobaba de manera más continua lo que le íbamos presentando.

Volviendo a lo práctico, también nos distribuimos funciones. En cuanto a la dirección del trabajo logramos llegar a acuerdos de manera más sencilla y práctica. Cada uno asumía en determinado momento la dirección del trabajo o del cuadro que se proponía, y también cada uno presentaba propuestas más sólidas que traía a partir de obras de teatro vistas o ejercicios escénicos inspiradores. Aquí podemos citar a la obra de teatro *El Curandero* (2019) acción escénica del Colectivo AngelDemonio, y también la propuesta escénica de nuestra compañera Marisol Mamani Avilés, quien en el curso de dirección escénica que compartimos en la escuela, nos presentó un ejercicio que nos sirvió de inspiración para un momento de nuestra puesta en escena. Esta distribución de funciones repercutía en que nuestro trabajo poco a poco se fue sintetizando más, hasta llegar al punto en el que nos sentimos conformes con lo que hacemos. Ahora podemos decir que nos queda por trabajar el lado estético de nuestra obra, ya que nuestra

estructura ha sido aceptada por nuestras asesoras. Luego de todo este viaje, estamos por empezar el último escalón del mismo, tranquilos y más serenos y también con más confianza en el otro.

4.6.5. Creación de *Al margen*

El tema central que ha permitido que nos hayamos unido, es, precisamente, el estudio sobre el sujeto en la sociedad limeña. Nuestra elección de la obra *Dos calculadores* se debe a que es la que más se acerca a este sujeto constituido, atrapado en una red laboral donde, prácticamente, son entes pensados y hablados que cumplen funciones que le son designadas al pie de la letra. De esta manera confluimos profundizar el estudio del sujeto contemporáneo desde la mirada de Gonzalo Portocarrero y José Carlos Ubilluz, como poéticas del sujeto del sistema neoliberal: el sujeto exitista, el sujeto cínico y perverso, y el sujeto indiferente.

También confluimos en cuanto al lenguaje escénico. Como trabajábamos con diferentes lenguajes que, sin embargo, contenían en sí mismo la hibridez, nos propusimos explorar a partir de este concepto para entretejer diversos materiales, la rapsodia, concepto desarrollado por Jean-Pierre Sarrazac.

Entonces, nuestra exploración escénica dio inicio a partir de *Dos calculadores* (1996). En la que nos propusimos profundizar en el estudio de las poéticas del sujeto del sistema neoliberal capitalista; para finalmente materializarlo en la escena a través de la hibridez, tanto simultánea como discontinua. En un primer instante, comenzamos a explorar con la relación entre el actor y el espectador, donde anulamos el límite que los separaba, para que puedan tener una mayor apertura en la relación, tanto interdependiente como intersubjetiva. Los personajes (representados por los tres actores) ya no eran entes desvinculados de la realidad de los espectadores, sino, actuaban en constante interacción, empezaban a ser parte de la propuesta escénica, en un dar y recibir recíproco.

En nuestra primera presentación en grupo, que eran instalaciones en el que los espectadores tenían que movilizarse bajo la guía de un actor, en un primer momento, el actor-guía (Alvaro) se dirigía a los espectadores, les daba instrucciones y dinero (falso) haciéndoles saber que tenía valor durante el recorrido teatral y tenían que utilizarlo de manera conveniente. Mientras se dirigían al escenario, de pronto, el amo (Renzo) y el mendigo (Godo) interrumpían el recorrido y tomaban su lugar, donde el mendigo que se encontraba vestido de terno negro y con una soga del cuello que sostenía el amo, vestido con ropa negra simple, bajo el mandato de este último, el mendigo empezaba a lustrar los zapatos de los espectadores para luego pedir dinero. Después se

lo entregaba al amo por una migaja de «papas lays». Al no recibir más comida, daba vueltas alrededor del amo hasta sujetarlo con la soga. De esta manera, como en un juego dialéctico, se invertían los roles. Y, finalmente, cogía el dinero que le había entregado al amo y se los devolvía a los espectadores, y en seguida, pedía comida, en el que el actor-guía le entregada «papa cocida». Durante toda esta representación, el amo hablaba en inglés, el mendigo en quechua y el actor guía tocaba quena. Así hibridábamos varios elementos.

Después de este cuadro, el actor-guía que se ocupada del recorrido, se convertía es una especie de emolientero, en el que vendía emoliente real. Acabada esta escena, recién los espectadores ingresaban al escenario, pero de inmediato se encontraban con un «militante» (Godo) —de esos de Plaza San Martín— que les invitaba a que se acercasen para que les hablara de los acontecimientos políticos y sociales actuales que aquejaban al país; pero al mismo tiempo, y en el mismo espacio, un «criollo» (Renzo) se instalaba con un parlante y cantaba para pedir dinero. Al no soportar la bulla que hacía el criollo, interpelaba el militante y terminan en una pelea hasta que el mimo —que se encontraba compartiendo sonrisas entre los espectadores— se convertía en una especie de árbitro. Tanto el militante como el criollo, se transformaban en raperos en competencia, hasta que el criollo mencionaba la palabra «terrorista» y todos, en el que se distribuían máscaras de los congresistas, junto con los espectadores, con la canción harlem shake, se ponían a bailar. Y de inmediato, todos, se convertían en congresistas marchando en el Ágora Plaza San Martín por sus derechos, donde bajo el mandado de Pedro Olaechea (Godo con la máscara de Olaechea) nombraran a su propia presidenta y celebraban hasta que el actor-guía entraba con dos conos y estos dos congresistas que encabezaban la marcha (Godo y Renzo) salían corriendo del escenario.

Para el siguiente cuadro, los espectadores eran introducidos en un viaje imaginario de bus, quienes se sostenían de dos varas de madera. Salían del escenario, conducido el bus (imaginario) por el chofer (Renzo), quien los invitaba para que subiesen, y en un momento del recorrido, el ambulante (Alvaro) subía al bus y ponía un audio irritante para luego decir que nos habíamos acostumbrado a los feminicidios, robos, asesinatos, etc. así como al audio. Terminado el viaje del bus, volvían a ingresar al escenario, en el que los asientos ya estaban ordenados como para una conferencia. Una vez sentados los espectadores, el ayudante (Alvaro) del conferencista de éxito, daba la bienvenida al gran Renzo Kiyosaki Cornejo (Renzo). Éste enseguida se ponía a hablar sobre el camino hacia el éxito, y más adelante, al exmendigo (Godo), que se encontraba sentado

entre los espectadores, le invitaba al escenario para entregar el «diploma del hombre de éxito» como modelo a seguir, ya que había triunfado. Éste testimoniaba y luego llegaba a formar parte del grupo. Después había un juego de competencia; quienes competían eran los espectadores; y quien ganaba, se llevaba premios: una cuenta de Instagram con miles de seguidores, un vale de ropa y un marco de espejo, donde al otro lado del espejo, se colocaba un actor (Godo o Alvaro), imitaba sus gestos y luego expresaba seriedad. Y, finalmente, Renzo Kiyosaki Cornejo, invitaba a los espectadores para que pudiesen invertir en el negocio que les proponía.

Y, por último, en el último cuadro, los tres actores, cada uno con una silla, ingresaban al escenario y se situaban en tres espacios: el espacio de trabajo, el espacio de goce y el espacio de la exaltación de la falsa imagen. Los tres intercambiaban los espacios y accionaban con la silla de diferentes formas hasta que se juntaban y empezaban a simular el trabajo con sus cuerpos, intensificando los gestos hasta colapsar. *Fin.*

Los comentarios que recibimos se enfocaron más en la naturaleza de la representación, que era literal, claro, obvio. Si bien se visibilizaba nuestra propuesta de contenido, faltaba poetizar.

En las siguientes presentaciones, el actor-guía, preguntaba a los espectadores qué era para ellos Lima y a partir de las palabras que se respondían, improvisaba una canción tocando la guitarra. Y en el cuadro de «el amo y el mendigo», al «amo» le vestimos con poncho andino y una peluca rubia, como una analogía al sistema neoliberal norteamericano que impera en Lima. Y el cuadro de «el emolientero», lo reemplazamos por el músico callejero, debido a que Alvaro es saxofonista, como un sujeto al margen de sistema neoliberal, en el cual, de pronto, irrumpía un policía (Renzo) y a partir del silbatazo de éste, el cuerpo del músico se movilizaba como signo de subjetivación, en el que pedía colaboración de los espectadores y se los entregaba al policía, entendiéndose como soborno. Tras la retirada del policía, el músico tocaba el saxofón de manera disonante.

En el cuadro del Ágora Plaza San Martín, Alvaro dejó de representar al mimo y el criollo ahora cantaba haciéndose pasar de ciego. Su ardid era descubierto por el militante y enseguida se ponían a pelear, y es ahí donde aparecía Alvaro, como árbitro y sujeto perverso que convertía una simple pelea en mercado de apuestas; los espectadores eran quienes apostaban con el dinero (falso) que se les daba. Cuando el criollo mencionaba la palabra terrorista, el sujeto perverso salía corriendo del lugar con todo el dinero de la apuesta. Y en la parte de la marcha de los congresistas, empezamos a repartir tizas de diferentes colores entre los espectadores para que

todos, juntos, pintemos en el hizo el mapa del Perú mientras se escuchaba el coro y la primera estrofa del himno nacional.

En el cuadro de la «conferencia de éxito», el que testimoniaba, en una parte, hablaba en quechua y era inmediatamente reprochado sutilmente por Renzo Kiyosaki Cornejo. Y, por último, agregamos un cuadro, donde, después de colapsar los tres por agotamiento de trabajo, uno (Godo) se ponía de pie y encendía el dinero mientras hablaba en quechua sobre las subjetividades alienadas por un sistema existente de poder; mientras los dos (Renzo y Alvaro) colocaban un cubo en medio del escenario y se proyectaba un vídeo que recorría la ciudad de Lima. Tres espectadores, uno por uno, en orden, eran invitados para que pasasen al escenario, suban al cubo (simulación de un precipicio) y se les preguntaba: “Denos una razón para que puedas seguir viviendo”. El espectador emitía una respuesta y enseguida los tres actores decidían, en diferentes idiomas, si debía morir o no. Y de acuerdo a la decisión de los jueces de muerte, el espectador saltaba o no. Y si saltaba, uno de los actores (Godo) tomaba un huevo de gallina para que los cuatro, junto con el que había saltado, cogiesen el huevo con las manos como signo de curación. Después el huevo era vaciado sobre un recipiente transparente con agua. Y para finalizar la escena, colocamos el cubo justo al frente de los espectadores y le preguntamos a todos: “denos una razón para que puedan seguir viviendo”. *Fin.*

Los comentarios de esta propuesta se focalizaron en la estructura dramática en tanto escénica, que faltaba algo que los conectara; en que la escena del músico todavía estaba en potencia, faltaba cerrar; en que la penúltima escena, el de los tres espacios, representaba, en cierta medida, signos de la construcción de la masculinidad y, por último, había tintes literales, todavía faltaba poetizar.

En las posteriores presentaciones decidimos presentar en un solo escenario (instalaciones), con el objetivo de que los significantes adquiriesen significado en el mismo lugar, en la interacción entre objeto-objeto y objeto-actor; y mientras que los otros significantes adquiriesen significado, estos, con los anteriores, no discordasen, sino más bien pudiesen confluir en un todo significado. La excepción de esta propuesta fue el cuadro de «el amo y el mendigo», porque consideramos que esa escena tiene mayor efectividad solo en esa situación, en su carácter de irrumpir y apropiarse de la realidad.

De esta manera nuestra propuesta final fue definida de acuerdo a lo que ya se ha descrito en *Cuadro de estructura de «Al margen»*.

Finalmente, teniendo en cuenta el carácter de devenir rapsódico del teatro de la rapsodia, consideramos que nuestra propuesta escénica se presta a un devenir constante de enriquecimiento escénico.

4.7. Análisis crítico reflexivo

Para el análisis del hecho escénico, tomamos en cuenta los planteamientos axiológicos de Jorge Dubatti (2001), los cuales sugieren una crítica de la puesta en escena. Decidimos utilizar este análisis porque la crítica que se realiza constituye lineamientos que permiten una conversación con diferentes planteamientos y/o estructuras. De los diez lineamientos planteados por Dubatti, tomaremos en cuenta cuatro: la relevancia poética, la afectividad y estimulación del espectador, la relevancia ideológica y la relevancia simbólica.

La relevancia poética de *Al Margen* se basa en la construcción de la historia que hemos venido trabajando durante estos meses. La historia se construyó en base a intuiciones e investigaciones acerca de las poéticas de sujeto existentes en Lima producto del neoliberalismo, y cómo estas se entretajan dentro de una hibridez que constituye el eje formal de la composición de estas historias, lo que las entrelaza, lo que las relaciona. Los procedimientos que hemos utilizado han sido elementos que representan en primera instancia la sociedad limeña, y en segunda instancia, de manera más específica, los modos de identidad construidos dentro de esta. Hemos utilizado artificios escénicos como la bandera peruana que esconde un mecanismo que arroja dinero desde lo alto en un determinado momento de la puesta. Los aspectos destacables de la estructura dramática se circunscriben bajo el estilo rapsódico, en ese sentido se lleva a cabo un hilvanado que, a través de la forma, contiene asimismo el fondo. La estructura literaria se basó en el estudio de los modelos de identidad que plantea Portocarrero (2001) y también los casos de relevancia actual en nuestra sociedad, como los feminicidios y la violencia de género dentro de nuestro País. El vestuario se encuentra también bajo la estética de la hibridez, dependiendo de los personajes que el actor interprete, este vestuario se irá transformando, también hemos mencionado que en la última escena performática, los intérpretes tendrán un vestuario híbrido que representa a una mixtura de personajes que encontramos en la cotidianeidad limeña, sobretodo la cotidianeidad callejera. La escenografía se basa en el desarrollo de instalaciones y momentos que nos acerquen al universo de las poéticas de sujeto del sistema neoliberal, así como la hibridez que se presenta como una característica de nuestra sociedad actual. Estos detalles nos permiten construir la relevancia poética de *Al Margen*, la cual invita al espectador a sumergirse en una

mixtura sígnica que a corto o largo plazo lo llevará a reflexionar sobre el estado actual de nuestra sociedad, de manera más específica, sobre los moldes de identidad bajo las cuales nos ceñimos.

Como hemos mencionado en la descripción del hecho escénico, en el cuadro: “Amo y mendigo”, la relevancia poética de *Al Margen* cobra sentido en la hibridez que posee los elementos de esta escena. Primero definimos los personajes como el sujeto perverso que hemos llamado “gringo”, ya que es una palabra que proviene del lenguaje coloquial limeño, al segundo sujeto marginado mendigo lo hemos llamado “cholo”, palabra que también recogemos de la idiosincrasia limeña. Ahora bien, el vestuario que utiliza el cholo es un terno y el gringo utiliza un poncho y chullo andinos. La razón es porque el sujeto perverso se apropia de la indumentaria andina para mercantilarla y para también sacar beneficio de la ideología andina para así aprovecharse del sujeto marginado. El sujeto marginado se viste de terno, porque en la dominación que existe por parte del perverso, el cholo accede a transformar su identidad para recibir un beneficio a corto plazo, que viene a ser las papas Lays. Luego este elemento de las papas Lays cobra relevancia en la función poética que tiene, ya que el cholo trabaja para el gringo por unas cuantas papas Lays, y cuando este decide rebelarse, descentra el poder, para dirigirse a los espectadores y pedir algo de comer, en ese momento la asistente de la puesta en escena le ofrece una papa natural cocida. Aquí el elemento cobra la dimensión poética, ya que se revela lo que el personaje marginado en verdad desea, que es comer algo natural que pueda a si mismo compartirlo. Hemos de añadir que en el transcurso de la escena la hibridez revela la dimensión poética en tanto los personajes se confrontan en un descentramiento de poder, acompañados del lenguaje quechua hablado por el cholo y el inglés parafraseado por el gringo, además de una música andina interpretada por un saxofón (que no gratuitamente es un instrumento creado en Estados Unidos). Esta coralidad de lenguajes permite entrever la deconstrucción radical que se propone como elemento para descentrar las poéticas de sujeto, en este caso específico del sujeto perverso modificado por el marginado.

Consideramos la afectividad y estimulación del espectador como un eje transversal de nuestra puesta en escena. El efecto concreto que *Al Margen* produce en el público es variado y de múltiple subjetivación, sin embargo, el público se llevaba la reflexión sobre todo del sistema en el que nos encontramos ahora y cómo se relaciona con nosotros ciudadanos limeños. La intervención del espectador dentro de la puesta en escena es vital y retro nutritiva. Durante el hecho teatral la interacción con el espectador permitía observar sus reacciones de manera directa,

aunque algunos se sentían invadidos y otros se sentían acogidos, depende de la energía que se le entrega y la energía que se recibe a partir de esta interacción. También el hecho de que los espectadores se ficcionalicen, hace que se asuma su posición desde la postura de las reflexiones de José Sanchis Sinisterra (2002) en la que habla de un espectador inteligente, aquel que desde su propia complejidad desarrolla lo que ve y le da la significación que su propia experiencia construye. Así pues, el espectador traslada la experiencia teatral a su experiencia de vida.

Posteriormente, en la escena los espectadores se dirigen hacia el escenario para presenciar la quema de un palosanto por parte de un sujeto, en ese momento entra el mendigo de nuevo y comparten la papa cocida. Luego el sujeto toma un saxofón y dice en quechua: Qamuychik tususun (Vengan hay que bailar). En este momento los sujetos sacan al público a bailar mientras se ejecute una melodía que corresponde a la música del carnaval cajamarquino. Para este cuadro, los personajes invitan a los espectadores a danzar como se suele bailar en una tradicional fiesta de Yunza, es decir tomándose de las manos, haciendo un círculo y realizando figuras de ir al centro y luego a la periferia. La relación con el espectador en este momento se vuelve estimuladora de sus sentidos y recepciones, porque la idea del cuadro es atraer al espectador a que entre al juego de bailar y divertirse junto con los personajes. Aquí también se produce una hibridez del mundo ficcional y real, porque los espectadores y los actores entran a un mismo lenguaje presente, en el que ambos confunden su rol y lo comparten, entonces se hibrida la realidad con la ficción, y asimismo también se hibridan las funciones de “actor” y “espectador”. Posteriormente este hecho se ve fragmentado, irrumpido por el ingreso de un personaje que representa un policía quién de manera agresiva expulsa al músico del espacio. En este momento se interpela a la reacción del espectador, porque de la manera en cómo funciona en un plano real, los espectadores presencian una acción violenta injustificada, en la que un representante de la ley desterritorializa a un artista del espacio que comparte con los espectadores, los cuales para esto asumen la responsabilidad de intervenir o no frente a este hecho.

Después, al visualizar este hecho el sujeto marginado mendigo se transforma en el sujeto militante para criticar el hecho ocurrido. Luego, transforma el espacio en la Plaza San Martín, en la que comienza a manifestar un discurso propio cuya ideología se sitúa en contra de la alianza corrupta entre los representantes de Gobierno y las empresas transnacionales.

Lo ideológico en *Al margen* se encuentra constatado en el estudio de la deconstrucción. La postura que asumimos frente al tema en relevancia de las poéticas de sujeto del sistema

neoliberal, es una postura crítica que propone descentrar el centro hegemónico de la poética de sujeto principal de este sistema, que es el sujeto de éxito. A partir del descentramiento de este discurso del sujeto de éxito, el cual es el “éxito económico”, estudiamos las diferentes poéticas que coexisten junto a éste, manteniendo una posición translúcida que nos permita a nosotros y al espectador construir nuestra propia poética a partir de lo que podemos o queremos ver (reflexionar). No obstante, también en un plano ideológico consideramos que el discurso de éxito lleva a una individualización exacerbada en la que el sujeto se ubica en el centro del mundo, en la que su único e importante objetivo de vida es conseguir el ansiado éxito económico, sin importar las consecuencias que esto trae para su vida y para la vida de los demás. Nos posicionamos de manera crítica a este discurso, ya que consideramos que sus consecuencias devienen en problemas sociales y en dogmas estructurales “castrantes”¹⁸ que limitan la libertad y originalidad de las ideas, y por tanto del propio pensamiento y acción. De esa manera, la postura de deconstrucción nos permite reconocer que este discurso no es el único ni el que “debemos” asumir para una vida digna en nuestra sociedad, y también nos permite reflexionar junto al espectador qué camino asumir para aportar a nuestra sociedad local (y universal).

Un ejemplo de la relevancia ideológica la encontramos en el cuadro «Tridente», en el que tres sujetos encarnan el discurso del sistema neoliberal, representan entonces el día a día, rutina a rutina, de los sujetos que encaminan su destino a conseguir el mayor éxito económico posible. Entonces la ideología de estos sujetos es clara en función a que sus acciones son movilizadas por acudir temprano a su trabajo, sin falta, corriendo tratando de ganarle a cualquiera que vaya a su lado, empujando mientras camina entre la gente (que en este caso son los espectadores), viajando apretado en un ómnibus, para después terminar en su oficina o en otros espacios, trabajando, temblando por el exceso producido o frustrado por no saber que hacer frente a esta vida que poco a poco lo va debilitando y transformando en un ser que su forma se asemeja a la de un animal. Al final de la escena, los tres sujetos que poco a poco se han ido debilitando y transformando, colapsan y caen al suelo por agotamiento por exceso de trabajo. En este momento se activa un mecanismo en el que desde la bandera peruana que está colgada en la parte superior del escenario, se suelta una pita que está conectada a una bolsa llena de dinero falso, entonces el dinero cae a suelo desde el cielo, justo en el momento en que los sujetos están tirados en el suelo.

¹⁸ Castrantes como palabra usada por Manuel Muñoz, Doctor en Ciencias Sociales en un Taller de “Artivismo” que llevamos a cabo en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019.

Así entonces la ideología que proponemos en este cuadro se dinamiza, empezando por representar la propia ideología del discurso exitista, para después evidenciar cómo este pensamiento lleva a los sujetos a su propia autodestrucción, que luego de haberse sujetado a este modelo de identidad reciben su premio, que es el dinero, pero sin embargo lo reciben postrados en el suelo.

En el cuadro del «Sonido Irritante», también posicionamos la ideología de la puesta en escena en función a que en ese momento se presentan casos de feminicidio en el Perú en una clara denuncia a la problemática que representa la violencia de género en nuestro País. Aquí conectamos con la poética del sujeto indiferente, que en este momento vienen a ser los propios espectadores que escuchan las noticias de feminicidio del año 2019 en el Perú. Entonces, la ideología se presenta en función a denunciar la indiferencia que los habitantes del Perú tenemos con respecto a las noticias de feminicidio que constantemente escuchamos en los medios de comunicación.

Este mismo hecho está representado por la emisión de un sonido irritante para el oído humano, que no obstante puede adaptarse a este luego de haberlo escuchado durante unos segundos. Aquí entrando al terreno de lo simbólico la significación está en que, así como nos adaptamos a escuchar sonidos desagradables, también nos adaptamos a las noticias que día a día nos informan de la muerte de mujeres en nuestro país, víctimas de la violencia de género.

En cuanto a lo simbólico, la importancia temática de *Al Margen* nos remite a los campos temáticos bajo los cuales nos ajustamos, que vienen a ser la conversación de los intérpretes y del espectador acerca de las poéticas de sujeto bajo las cuales nos encontramos para así llegar a hablar también de otras materias. Estos moldes de identidad nos llevan a problemas sociales como la desigualdad, la individualización exacerbada, el racismo, el machismo entre otros. Estos problemas nos permiten enfocarnos en las preocupaciones que como creadores surgen dentro de nuestro convivir en la ciudad capital, preocupaciones que en *Al Margen* permiten poner en tela de juicio al criterio propio de nosotros y al criterio propio de los espectadores. El enfoque simbólico se remite a los estudios sociológicos de Gonzalo Portocarrero (2001) sobre nuestra sociedad limeña y sobre todo a los moldes de identidad que atraviesan a las personas jóvenes como nosotros. Asimismo, el enfoque también está atravesado por los estudios culturales y de relaciones humanas estudiadas por Alfonso de Toro y Nestor García Canclini, en sus estudios sobre la globalización y la hibridez en las que nuestra sociedad construye su identidad. La

agencia política también atraviesa nuestro enfoque, en tanto manifestamos una opinión disidente a la política actual que rige nuestro gobierno, la cual es el modelo económico-social-político neoliberal, de libre mercado, no obstante, esta opinión está construida también por el espectador que llena el concepto a partir de lo que percibe de la pieza artística. Hemos trabajado para que el parámetro de la significación/interpretación se base en las formulaciones teóricas de Jose Sanchis Sinisterra en función a lo Transparente, Opaco y Translúcido: La poética de lo translúcido, aquello que no es ni transparente ni opaco, sino que permite entrever, adivinar, intuir, pero deja también mucha ambigüedad e indeterminación (Sanchis, 2005).

En las palabras de nuestra asesora Lora (2019), lo Transparente no sirve, es despreciar al espectador, porque es obvio todo lo que recibe. Lo Opaco no permite al espectador que descifre, porque se cierra en códigos que el espectador “tiene” que entender en ciertas partes. Debemos construir estructuras translúcidas, que le permitan al espectador ver a través de otra cosa, para que pueda armar con todas esas partes, lo que pueda ver.

Más adelante en la escena final, de la «Purificación», los sujetos que se encontraban postrados en el suelo, debido al colapso por agotamiento de exceso laboral, se levantan juntos y se observan. Luego dirigen su mirada a un signo que estuvo presente durante toda la puesta en escena, pero que en este momento cobra su importancia, este signo se trata de un cartel que contiene las marcas de las empresas transnacionales a nivel mundial, que han acompañado toda la puesta en escena, y que como un ojo omnipresente representa al concepto fundamental de las poéticas de sujeto: el sistema neoliberal, que ha observado como sus poéticas se interrelacionan. Ahora sus poéticas lo observan a él. Los sujetos que han representado las poéticas durante toda la puesta en escena, se levantan y van a tomar un huevo crudo que se encuentra a extremos del escenario. Cada uno entonces toma un huevo y se lo pasa por todo el cuerpo, en una simbolización de la cosmovisión andina, que en la propia visión andina quiere decir la captación de malas energías, el huevo de gallina absorbe estas malas energías y purifica la enfermedad. Ahora bien, esto en el cuadro representa cómo los sujetos se “limpian” a sí mismos del discurso del sistema neoliberal capitalista que los ha subyugado y terminado por colapsar. Se pasan el huevo por todo el cuerpo y al final del ritual, arremeten contra el cartel tirando los huevos hacia este, y observando como la yema y la clara van escurriéndose y deslizándose por el cartel, asemejándose a unas lágrimas, como una forma de devolver su ideología, su discurso.

5. Conclusiones

A modo de finalizar este proyecto de investigación, concluimos que la manera de utilizar la hibridez como herramienta escénica nos ha permitido elaborar un discurso propio, propio desde la mirada que le hemos dado a nuestra sociedad en un plano ideológico y cultural. Cultural y a su vez social, que ha sido la manera en cómo nos hemos relacionado con nuestra sociedad limeña, incluso viniendo desde diferentes contextos, nos hemos decidido juntar y aunar esfuerzos para estudiar y reflexionar los modelos de identidad que nos rodean. Asimismo, hemos constatado que el teatro ha sido la herramienta artística de comunicación en la que hemos podido elaborar todas nuestras sensaciones y percepciones de una manera personal, honesta y comprometida primero entre nosotros y luego para el público/espectador y lector.

Ahora bien, nuestro objetivo con este estudio es la invitación (sino exhortación) hacia el espectador de desarrollar un camino subjetivo propio que pueda alimentarse o no de estas poéticas o que pueda establecer un posicionamiento crítico frente a estas. Para comenzar la búsqueda de otro camino, de otro discurso, que posea un soporte fundamentado en la experiencia personal de cada uno o una. Creemos que el juicio subjetivo de cada espectador es valioso en tanto asuma la reflexión hecha a partir de la obra, para su agencia a nivel social, de su propia experiencia como ciudadano, agente social y político. Este discurso subjetivo será llevado a cabo de manera responsable y en función a hacernos cargo de las consecuencias que este mismo traiga.

Concluimos que las poéticas de sujeto han sido el concepto teórico que nos ha permitido deconstruir el centro hegemónico del sistema neoliberal. Asimismo, gracias a esta deconstrucción de los modelos de identidad que con más frecuencia encontramos en nuestra realidad social, hemos llegado a ofrecer al espectador la posibilidad de desarrollar un camino subjetivo propio que pueda reflexionar sobre estas poéticas y que lo más importante, tome una posición respecto a estas. Así si la intención del espectador/lector es la búsqueda de su propio camino, hemos finalizado con la humildad necesaria de compartir un soporte fundamentado en nuestras experiencias personales con respecto a nuestra sociedad. Todo esto en la búsqueda de que nosotros mismos y los espectadores/lectores de nuestro proyecto podamos asumir la reflexión hecha a partir de la obra, para nuestra agencia a nivel social, para hacernos cargo de nuestra responsabilidad como ciudadanos y agentes sociales-políticos. Con la apertura claro está,

de las diferentes aristas y visiones que cada individuo puede tener sobre su realidad, las cuáles pueden llegar a ser inconmensurables.

Asimismo, concluimos que el lenguaje escénico que hemos construido ha sido en base a los estudios de la hibridez de los diferentes autores ya descritos, tanto simultánea como discontinua. Este lenguaje teatral nos ha permitido elaborar un discurso propio, mediante el entretendido de lenguajes artísticos e incluso no artísticos. Asimismo, nos ha permitido tomar una posición artística social: “Artivismo”¹⁹. Concluimos también que esta postura artística nos permitió crear el lenguaje poético necesario para tratar temas sociales sin distanciarnos de la densidad signífica que posee el arte, y que asimismo posee nuestra cultura.

Finalmente, la hibridez se constituyó en el elemento destructor de las nuevas poéticas de sujeto que atraviesan la sociedad de nuestra capital, deconstruyendo estos conceptos y poniéndolos en cuestionamiento y como artistas atrevernos al riesgo teatral/estético para proponer un lenguaje híbrido que se alimente de diversas disciplinas, texturas, olores, sensaciones, percepciones que soporten nuestro sustento teórico, pero que funcione como ente independiente en su densidad signífica y estética. Y que todo esto se constituya en una obra de arte disfrutable para el espectador y al mismo tiempo que lo deje en un caos, en el caos de la libertad que provoca el decidir lo que pensamos y sentimos por nosotros mismos.

¹⁹ Cabe mencionar la inspiración que nos regaló el taller dictado por Manuel Muñoz: “Artivismo”, el cuál como mencionamos nos fue dictado por auspicio de nuestro centro de estudios Ensad este año 2019.

6. Bibliografía

- Bene, C. y Deleuze, G. (2003). *Superposiciones*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- De Peretti, C. (1989). *Jaques Derrida Texto y Deconstrucción*. Madrid: Editorial del Hombre Anthropos.
- De Toro, A. (1999). *REFLEXIONES SOBRE FUNDAMENTOS DE INVESTIGACIÓN TRANSDISCIPLINARIA, TRANSCULTURAL Y TRANSTEXTUAL EN LAS CIENCIA DEL TEATRO EN EL CONTEXTO DE UNA TEORÍA POSTMODERNA Y POSTCOLONIAL DE LA 'HIBRIDEZ' E 'INTER-MEDIALIDAD'*. Alemania: Universität Leipzig.
- Dubatti, J. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Dubatti, J. (2019). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Dubatti, J. (2018). Políticas de la Crítica: Criterios de Valoración. *Diálogos: Apuntes teatrales*, (2), pp.10-13.
- Fediuk, E. (2010). Teatro, conocimiento y comunicación. *Revista Teatro/CELCIT. Número*, (37-38), pp. 144-166.
- García-Canclini, N. (2006). *Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad*. España: Universidad Libre para la Construcción Colectiva (UNILCO).
- Gonzales, E. (2000). Neocentralismo y neoliberalismo en el Perú. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Debate. Barcelona.
- Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, S. L.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores S. A.

- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. México: Editorial Innova.
- Lora, L. (2019). Antígona: Intertextualidad y deconstrucción. *ESTUDIO TEATRO. Investigación y creación*. Vol. (3), p. 37.
- McNabb, D. (Productor). (2 de febrero de 2015). *Fonda Filosófica* [Vídeo en podcast].
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=u0VVGGrBSD0&t=301s>
- Moscardini, Julia. (2014). *DEA LOHER EN LA PIEZA INOCENCIA: el hibridismo teatral en la escena contemporánea*. (Tesis de maestría). Universidade Estadual Paulista Facultad de Ciencias y Letras UNESP – Campus de Araraquara, Sao Paulo, Brasil.
- Pavis, P., Dubatti, J., García, S., Geirola, G., Encinas, P., Bushby, A., ... Chumacero, V. (2017). *Puesta en Escena y otros problemas de teatro*, 179, 269, 391.
- Portocarrero, G. y Komadina, J. (2001). *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima: IEP Institutos de Estudios Peruanos.
- People, D. y Rénique, G. (2018). *PERÚ: TIEMPOS DEL MIEDO*. Perú: Punto Cardinal.
- Rubio, Miguel / Yuyachkani (2018) Con-cierto olvido [Montaje teatral]. Lima. Teatro Nacional. 16 de marzo.
- Sarrazac, J. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., bajo el sello editorial de Paso de Gato.
- Sanchis, J. (2002). *La escena sin límites*. España: Ñaque.
- Ubilluz, J. (2010). *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Perú: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

Villanueva, Jorge / Ópalo (2018) *Resistencias Cotidianas [Montaje teatral]*. Lima: Centro Cultural Mocha Graña. 26 de mayo.