

**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”**

**EL *ESPACIO PERFORMATIVO* PARA REFLEJAR LA *SOCIALIZACIÓN*  
*SECUNDARIA* SEGÚN BERGER & LUCKMANN A PARTIR DEL PERSONAJE  
“JOVEN” DE *LA BOLA DEL MUNDO* DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS**

**RESPONSABLE:**

**ZÁRATE MUÑOZ, DANIEL**

**PROFESORA:**

**LORA CUENTAS, LUCÍA**

**LIMA-PERU**

**Enero, 2018**

## ÍNDICE

Capítulo I: Planteamiento del problema .....	1
1.1. Descripción de la realidad problemática .....	1
1.2. Formulación del problema .....	7
1.3. Objetivos de la investigación .....	8
1.3.1. Objetivo general.....	8
1.3.2. Objetivos específicos .....	8
1.4. Justificación de la investigación.....	8
1.5. Alcances, viabilidad y limitaciones.....	9
1.6. Hipótesis.....	10
Capítulo II: Marco teórico .....	11
2.1. Introducción .....	11
2.2. Planteamiento filosófico.....	12
2.3. Planteamiento sociológico.....	15
2.3.1. Construcción de la identidad a partir de las relaciones sociales. ....	16
2.4. Planteamiento teórico teatral .....	26
2.4.1. Liminalidad.....	26
2.4.2. Ante un panorama posdramático .....	35
Capitulo III: Análisis semiótico de la puesta en acción Mundos cubos .....	75

3.1. Introducción .....	75
3.2. Análisis semiótico de Mundos cubos .....	76
3.2.1. El texto dramático (La bola del mundo).....	76
La acción del texto dramático. ....	77
Análisis sintáctico: Análisis de secuencias y funciones .....	80
3.2.2. Análisis semiótico de Mundos cubos .....	81
Los signos del espacio.....	82
Los signos virtuales.....	85
Los signos auditivos.....	89
Los signos cinésicos.....	91
Capítulo IV: Metodología de investigación .....	100
4.1. Introducción .....	100
4.2. Proceso creador: De la Bola del mundo a Mundos cubos.....	100
Utilería personal.....	106
4.3. Exploración y aplicación de técnicas: corporales, espaciales, interpretativas y sonoplásticas.....	107
4.4. Apreciaciones críticas .....	108
4.5. Aspectos administrativos.....	109
4.5.1. Requerimientos técnicos y humanos para la investigación.....	109
4.5.2. Presupuesto .....	110

Conclusiones.....	112
Bibliografía.....	115
Otras investigaciones.....	118
Linkografía .....	119
Anexo 1 – Texto dramático .....	121
Anexo 2 – Registro fotográfico y de imágenes .....	125

## Capítulo I: Planteamiento del problema

### 1.1. Descripción de la realidad problemática

En la presente introducción, asumiré el riesgo de ser subjetivo en un par de párrafos de un trabajo que tiene aspiraciones académicas; y, además, jugar un poco con metáforas no alejadas de la realidad social con la que día a día convivo. Pero antes de ello, aprovecharé este primer párrafo para comentar a los lectores que no son familiares con el arte teatral y con las dinámicas de este, que la presente no se basará en el análisis del texto dramático “La bola del mundo”; sino, está enmarcado en la puesta en escena denominada “Mundos Cubos”. Claro, la creación de esta puesta en escena nace a partir del texto dramático mencionado, pero el producto final dista enormemente de lo que plantea el autor español en su texto; es por ello que en el título de la presente se menciona “a partir del personaje” y no “del personaje”. Por otra parte, el uso del concepto performatividad o performativo, como se verá más adelante, brinda la permisividad suficiente para que la creación de la puesta en escena esté nutrida de las experiencias propias de cada performer. Pero todo esto, se desarrollará con mayor cautela con el devenir de las páginas. Vayamos pues en la búsqueda de estos dos párrafos, que intentarán enlazar, a partir de una mañana cualquiera en la vida del performer, que quizá (o quizá no) pueda ser también una mañana cualquiera en la vida de miles de personas de la sociedad limeña, con los conceptos que se pretenden hablar.

Es lunes. Abro los ojos. Apenas y me los enjuago. Un jugo y dos panes. Pantalón, zapatos, camisa planchada, chalina (de esas mañanas de agosto que no tienen lógica), almuerzo en táper, celular, llaves, billetera y salgo a chocar cinco mañanas por semana contra los miles de personas que, como yo, confluyen “amablemente” en el

único servicio de transporte capaz de sacar del Cono Norte a masas enteras. Buena parte de los usuarios del transporte público vamos embutidos en lo que esas pequeñas pantallas prótesis de nuestras manos nos ofrecen: redes sociales, videos, aplicaciones, y todo tipo de noticias (relevantes e irrelevantes) de cualquier parte del mundo.

“Queda la cuestión de saber si el proyecto técnico de la virtualidad es una función ascendente de la especie humana o un momento de su vertiginosa desaparición”

(1995, p.58). Leer textos del filósofo francés Jean Baudrillard, como *El crimen perfecto* (1995), *Cultura y simulacro* (2007), o *El éxtasis de la comunicación* (1985) y experimentar sus cuestionamientos a cada minuto camino al trabajo o básicamente en cualquier tipo de situación, es por lo menos perturbador: Seres humanos conectados de manera global y desconectados de la realidad no virtual que, a este paso, va camino a la desaparición.

La visita de Patrice Pavis a Lima marcó un hito importante para todos con los que interactuó, supongo yo. Para mí y para mucha gente con la que he conversado fue así. Uno de los hechos de globalización académica más placenteros que he experimentado. Fue dejar de pensar en macro. También fue pensar en la pequeña globalización: la mía y la de cada individuo que va conmigo cada mañana en el Metropolitano. No necesariamente se debería involucrar a la globalización con la virtualidad, pero qué duda cabe que hoy ambas van de la mano.

Abro los ojos otro lunes, y desde de las faldas de estos cerros del norte de Lima, me construyo: con mi ascendencia cajamarquina y huancaína, con mis más de treinta años, con mis ganas de tener hijos, con dos carreras profesionales concluidas, con todo lo referente a lo físico promedio: contextura, talla, color de piel, de ojos. Hijo de

la mezcla, de la inmigración, de las creencias religiosas, pero sobre todo de la convicción social que se me conminó a creer: dinero es progreso.

José Luis Alonso de Santos en *La bola del mundo*, monólogo que forma parte de la obra de textos breves *Cuadros de amor y humor, al fresco*, nos presenta la situación de un joven que, al pasar por un parque camino a su boda, se encuentra con un vagabundo con el cual desfoga sus nervios ya que percibe que este lo podrá escuchar sin juzgarlo. El joven trabaja en un banco, hace menos de un año tiene una novia y no hace mucho se enteró, que, por descuido, serían padres. Esto ha motivado el matrimonio, y él está inseguro de casarse. Lo que siempre quiso ser es marinero, viajar, le gusta mucho; ha estudiado el globo terráqueo y mientras le cuenta al vagabundo de las características de los países, islas y mares, va olvidando los nervios, hasta que suena la alarma de su reloj y lo regresa a su realidad, es hora de casarse.

El personaje principal de *La bola del mundo* representa a todo joven que tuvo un sueño, pero que nunca se atrevió ni siquiera a intentar iniciar el camino a alcanzarlo; que su inseguridad y la visión del curso regular de lo que debe ser la vida, lo llevó a elegir una carrera universitaria que nunca soñó y posteriormente alcanzar una determinada estabilidad económica para poder sobrevivir. Frase dolorosa que mencioné anteriormente: “dinero es progreso”. Aquí nos intersectamos. Él y yo. El joven de *La bola del mundo* que elaboró Alonso de Santos desde sus europeos ojos y cómo me fui construyendo yo aquí en Lima. Aquí nos cruzamos.

Más allá de enfocar la presente investigación exclusivamente en la paternidad como disparador de la pieza, tomaremos como prioridad apreciar el problema principal que plantea el autor: el ser humano como individuo encaminado socialmente

a una constante renuncia de sus sueños; es decir el individuo como *pieza*<sup>1</sup> (peyorativamente hablando) de la sociedad.

Al hablar de este individuo envuelto y construido (como yo y como la mayoría de nosotros) a partir de su entorno, y con la finalidad de sustentar el soporte teórico suficiente, estamos hablando de un sujeto que es resultado de un proceso de socialización. Para plantear el acercamiento a la socialización, basaremos la investigación en el trabajo realizado por los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann en *La construcción social* (1995). Berger & Luckmann sostienen que la realidad social es, de manera simultánea: objetiva y subjetiva. *Realidad objetiva* es aquella que se concreta en lo exterior al sujeto; y tiene dos componentes: la *externalización* (entendimiento de la cultura, normas, reglas preestablecidas por parte del sujeto) y la *objetivación* (cultura, normas, reglas); y la *Realidad subjetiva* es la referida a la introspección del sujeto a través de la *internalización* (cómo el entorno compone o adiestra al sujeto para ser un ser sociable) de la realidad objetiva. Este proceso de internalización tiene a su vez, según Berger & Luckmann, dos momentos del proceso: *Socialización primaria* y *Socialización secundaria*. Socialización primaria es la que opera durante la niñez y mediante la cual el individuo es introducido y convertido en ser social hasta el momento que es capaz de entender la existencia del otro generalizado (la sociedad); y la socialización secundaria es entendida como toda forma de aprendizaje posterior a la primaria y fuera del entorno familiar cercano. Se da generalmente de manera paralela a los procesos educativos formales, y a diferencia de la *primaria*, mientras más avanzado sea su desarrollo, el individuo tendrá la capacidad de tomar sus propias decisiones con respecto a qué

---

<sup>1</sup> 1. Pedazo o parte de una cosa. 5. Cada una de las partes que suelen componer un artefacto. Diccionario de la Real Academia Española (del.rae.es)



grupos sociales específicos, qué ideologías políticas o religiosas seguir, etc. Es pues esta etapa (*proceso de socialización secundaria*), la que servirá como objeto de la presente investigación.

“¿Las masas son el espejo de lo social? No, no reflejan lo social, ni reflexionan en lo social. Es el espejo de lo social el que viene a romperse sobre ellas” (2007, p.115). Hablar de *socialización* luego de leer textos de Baudrillard suena contradictorio; sin embargo, consideramos que ambos planteamientos coexisten y atraviesan paralelamente los procesos contemporáneos de socialización de cada individuo.

Ante lo expuesto, ¿qué bandera sostiene el teatro o para ser un poco más amplios, el arte? Cada función de cada artista del teatro que tenga como objetivo profesional: salvar al individuo aún salvable, introducirle (no sólo por los ojos, sino por todos los sentidos) un pedacito del arte aún humano, es un intento desesperado de sacudir a las masas de Baudrillard; de con un puñado de metáforas regresarlas a la realidad aunque sea por un instante, de pelear una batalla prácticamente imposible, de generar cuestionamientos o reflexiones, características que, según el filósofo francés, son impropias a las masas. “El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo en tanto que colectivo” (Rancière, 2010, p.13) o en palabras de Ernesto Ráez: “el teatro es el único arte del hombre, por el hombre y para el hombre”. *Del hombre* porque es desde la contemplación (observación) del contexto social que este arte se nutre; *por el hombre* porque es un arte hecho o ejecutado por seres humanos; y *para el hombre* porque este arte vivo será realizado para que los mismos seres humanos que hemos sido objeto de estudio, contemplemos nuestro accionar.

Considero pues, que es imprescindible que el teatro o el arte hagan evidente la distancia de su propuesta a lo que plantea la virtualidad: sujetos pasivos moviendo el dedo índice en sus pantallas de celular en un bus o en una cena de amigos; o estando al tanto de la vida de un jugador de fútbol o de los participantes de reality shows de la televisión. Sujetos cuya única actividad es retinal. El teatro (y el arte) se podrían diferenciar de esta manera de todos los demás medios de captación de masas.

Arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena (...) forzará a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador que observa los fenómenos e indaga las causas. (Rancière, 2010, p.12)

Probablemente las palabras de Rancière en el *Espectador emancipado* (2010), puedan ser consideradas un tanto pretensiosas o idealistas, pero finalmente ¿qué nos queda a los artistas si no es la utopía? El teatro o el arte posmoderno eleva a la *n* la gama de posibilidades comunicativas y expresivas, probablemente porque en su momento se consideró que la modernidad ya no era suficiente. “Tras la melancolía del modernismo, (...) lo posmoderno vendría a ceder a un cinismo democrático: todo es posible, puesto que nada nos satisface; la democracia de las artes y de los compromisos es lo último que nos queda” (Pavis, 2016, p.278).

Al mismo tiempo, y ya hablando de un posible concepto que ayude a conducir esta exploración teórico/práctica, impulsada por la incomodidad político-social del responsable de la presente investigación, y dado que para comunicar frontalmente el tema planteado en la obra de Alonso de Santos, se encuentra necesario romper la convención: espectador/pasivo – artista/activo, es por lo que nos vemos en la

necesidad de explorar lenguajes que permitan el diálogo horizontal para, de esta manera, involucrar al espectador en la experiencia del acontecimiento teatral de los procesos de socialización expuestos escénicamente. Citando a Lehmann, “no se puede pasar por alto que el público ya no es un testigo imparcial, sino un compañero implicado en el teatro: es quien decide sobre el éxito de la comunicación” (2013, p.241).

Por lo expuesto, encuentro en el territorio del teatro posdramático, postulado por el investigador alemán Hans-Thies Lehmann y específicamente en las exploraciones en el uso del espacio performativo (y la relación *espacio/tiempo/cuerpo*) como una de las posibilidades del lenguaje performativo basándonos en los estudios de Érika Fischer-Lichte, un portal que abre el abanico de posibilidades para explorar una versión libre de *La bola del mundo*. El sustento del uso de lo performativo será sustentado en el corpus de la investigación.

## 1.2. Formulación del problema

¿Cómo el *espacio performativo* permite reflejar el proceso de *socialización secundaria* según Berger & Luckmann en la composición de un individuo a partir del personaje *Joven* de la obra *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos?

### **1.3. Objetivos de la investigación**

#### **1.3.1. Objetivo general.**

Demostrar por qué el uso del *espacio performativo* es la mejor alternativa para visibilizar la *socialización secundaria* según Berger & Luckmann a partir del personaje “Joven” de la obra *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos.

#### **1.3.2. Objetivos específicos**

- i.** Determinar en laboratorio si el uso del *espacio performativo* permite visibilizar el proceso de *socialización secundaria*.
- ii.** Determinar la incidencia del espacio performativo en la corporalidad del performer.
- iii.** Visibilizar el uso de las proyecciones multimedia como un aporte a la teatralidad y al discurso de la puesta.

### **1.4. Justificación de la investigación**

El tema de *La bola del mundo* planteado por Alonso de Santos tiene trascendencia vigente y es de interés social porque pone frente al espectador a un joven hijo de una sociedad inclinada a la competitividad y al consumismo, donde usualmente los padres incentivan a sus hijos(as) para que accedan a una universidad lo antes posible con la finalidad de terminar una carrera como se suele decir “productiva” y de esta manera, puedan obtener estabilidad económica. Muchos jóvenes en el país ingresan a una universidad sin siquiera tener idea en qué consiste su futura profesión y algunos sin saber qué les gusta o qué no. Gracias a ello, jóvenes profesionales que en muchos casos son inseguros de sí mismos, tienen cierta estabilidad económica, pero han

reprimido sus deseos más íntimos, sus anhelos; es decir saben cuáles son sus sueños, pero saben que nunca harán algo por alcanzarlos.

La *performance*, la licencia que esta da a la irrupción de lo real y de evidenciación de la presencia del espectador en la teatralidad en un texto de estructura dramática aristotélica como lo es *La bola del mundo*; es una herramienta artística/teatral actual, política y socialmente atractiva para un artista/investigador que se desarrolla en un contexto social contemporáneo como el limeño, peruano y latinoamericano.

La presente investigación es considerada de interés a la comunidad artística local ya que plantea un trabajo académico que sustente una actividad donde, el término: *performativo*, introducido en la filosofía del lenguaje cuenta con más de sesenta años desde que fue acuñado por John Austin en 1955 (Fischer-Lichte, 2011, 47), pero sin embargo es aún de limitado estudio dentro de las instituciones superiores de arte escénico del país.

## **1.5. Alcances, viabilidad y limitaciones**

### **Alcances**

Si bien la investigación nace a partir del texto dramático breve *La bola del mundo* del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos, que se incluye dentro de la obra *Cuadros de amor y humor, al fresco*, el marco específico en el cual se desarrolla es la puesta en escena *Mundos cubos*.

Siendo la socialización un concepto amplio y asimismo, habiendo sido desarrollado desde sendos campos y por varios investigadores, como: Sigmund Freud, Jean Piaget o Martin L. Hoffman desde el psicoanálisis y la psicología; o Max Weber, Erving Goffman y Carl Marx desde la sociología; para el presente

trabajo académico nos basaremos principalmente en el concepto de socialización y específicamente en la socialización secundaria, planteada por Peter Berger & Thomas Luckmann apoyándolo de manera secundaria con precisiones de otros autores.

En el subtítulo 2.4.2.3. *Semiótica teatral: el código teatral como habla*, se utiliza el concepto *texto teatral* planteado por la investigadora alemana Érika Fischer-Lichte en *Semiótica teatral* (1999). Aquí se define *texto teatral* como todo elemento interviniente que forma parte del código teatral, y no sólo los signos expresados o provenientes de textos literarios. Cabe apuntar que este concepto será utilizado de tal manera únicamente en el subtítulo mencionado.

### **Viabilidad**

El presente proyecto de investigación es viable dado que la información requerida de *José Luis Alonso de Santos*, de *socialización* y de *performance* son accesibles a través de diversos medios, básicamente digitales, pero también físicos a través de bibliotecas locales.

### **Limitaciones**

Para mi propuesta será imprescindible el apoyo técnico de tres compañeros(as), uno para el manejo de luces, el(la) segundo(a) para hacerse cargo de los audios y el(la) tercero(a) para la proyección de imágenes.

## **1.6. Hipótesis**

En base a la formulación del problema, planteamos la siguiente hipótesis: ¿El *espacio performativo* y los elementos intervinientes en él, permiten evidenciar la *socialización secundaria* según Berger & Luckmann, a partir del personaje “Joven”

de la obra *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos? La presente investigación pretende desmembrar los procedimientos realizados en la creación escénica *Mundos cubos* (que tuvo como punto de partida el personaje “Joven” de la obra *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos) para corroborar que se sustenta la presencia o no del concepto sociológico *socialización secundaria*.

## Capítulo II: Marco teórico

### 2.1. Introducción

En el presente capítulo, se recogen conceptos, citas y pensamientos de diversos autores tanto históricos como contemporáneos, extranjeros como peruanos; así como autores de diversos campos de estudio: filósofos, sociólogos, uno que otro teólogo, y sobre todo teórico-teatrales. Se licúan los planteamientos de estos autores con metáforas, analogías, juegos de palabras y hasta con ironías; y se los intenta enlazar con el resultado escénico performativo vinculado con la presente: *Mundos cubos*. Esto con la finalidad que el lector pueda ir dibujando en su mente el resultado escénico y a su vez entendiendo las justificaciones de cada elemento de él.

A pesar de que a primera lectura dé la impresión que la intención es enredar más lo que se quiere decir, el lector encontrará una estructura que lo hace navegar en aguas que se agitan y se calman y se vuelven a agitar para que tenga un traslado placentero de cómo mi yo investigador encuentra justificación al siguiente enlace: la sociedad, a pesar de ser la que construye al individuo, es la misma que, inundada por el capitalismo, lo encierra en una jaula con una luz brillante que sale de un objeto que tiene pegado a la palma de su mano: su teléfono móvil. Este mismo individuo pide

teatro del espectáculo porque “como la vida ya es lamentable, no quiere ir al teatro para llorar, sino para no pensar”. A él es quien el artista de teatro contemporáneo quiere abordar para remecerlo de la pasividad (Bueno, está bien, no todos, pero sí yo). Para lograr esto se acudirán a las ya no tan nuevas formas, estéticas y elementos teatrales que tengan el mismo objetivo. Querido lector, buen viaje y gracias por estar.

## 2.2. Planteamiento filosófico

Son las mentes de los mismos que intentamos salvar. Pero hasta que no lo hagamos, siguen formando parte de ese sistema y eso hace que sean nuestros enemigos (...) Muchos de ellos están tan habituados que lucharían para protegerlo. (Matrix, 1999)

La desesperación de crear un mundo utópico nos lleva, supuestamente de manera involuntaria, a la distopía<sup>2</sup>. Ese deseado paraíso donde el ser humano no tenga que preocuparse por mover un dedo, donde la perfección sea sinónimo de vegetatividad, donde no sea necesario ni el mero acto del habla y en vez de la oralidad, y gracias a un nano dispositivo instalado en cada uno de nosotros, podamos enviarnos mensajes de Whatsapp, fotos y videos tan sólo con pensarlo. ¿Telepatía? No, internet.

La postura que expone Rancière en *El espectador emancipado* (2008) podría sonar exagerada, pero finalmente ¿hacia dónde vamos? Socialmente estamos – algunos inevitable, y otros felizmente – envueltos en conceptos que creemos nos acercan al falso paraíso que hemos construido: capitalismo – globalización – virtualidad.

---

<sup>2</sup> *Distopía*. 1. Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana. Diccionario de la Real Academia Española (dle.rae.es)



Aparentemente los europeos, al llegar a tierras americanas hace más de 500 años, vinieron con embarcaciones cargadas de I-Phones. Los vimos como dioses entonces, y hoy cualquier posesionario de un teléfono móvil es dios. La meta hoy, de cualquier ciudad del mundo que se pretenda considerar en desarrollo, es que todos sus ciudadanos estén en todas partes, sean abstractos, sean dios. Sin importar la calidad de vida que tengan deben contar con un televisor por vivienda y un teléfono móvil por individuo. Cumplan, en palabras de Baudrillard: “el deseo metafísico más radical: no estar ahí, pero ver. Como Dios” (Baudrillard, 1995, p.58).

Es pretensioso y hasta egocéntrico pensar que el arte es la única opción para rescatar lo que queda de sociedad, pero para los artistas, el arte es lo único que queda. Repitiendo la presuntuosa y punzante frase de Rancière citada en el capítulo anterior: “Arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía (...) forzará a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador que observa los fenómenos e indaga las causas” (2010, p.12); a nosotros que vemos puestas en escena que asumen una postura crítica social, con veinte espectadores en la sala, no nos queda más que reflexionar sobre ella y asumirla como oración esperanzadora diaria; como aquella lucha imposible, pero inevitable. Pero ¿qué pasa con el espectador que va a ver teatro por mero entretenimiento cómico? Aquel que dice: “la vida ya es suficientemente dura, no quiero ir a llorar al teatro”. ¿Qué se hace con ese espectador? ¿Qué tretas debe hacer el arte para engatusar paulatinamente a los espectadores fascinados por la apariencia? “El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator” (Rancière, 2010, p.13).

Sería miserable no dedicarle siquiera un párrafo al trabajo y al pensamiento Brechtiano, pero sobre todo a la incidencia que inculcó él en el teatro que busco. ¿Qué quiere el espectador fascinado por la apariencia? Simple. La respuesta es: ni más ni menos que *espectáculo*. Digámoslo de una manera más amigable: *entretenimiento*. Entonces hay que entretener. Hay que darles de comer espectáculo. ¿Qué se quiere? Arrancarlo de la fascinación, de la identificación. ¿Cómo? ¿Usando el *Verfremdungseffekt* Brechtiano? Tal vez se extraiga algo de él.

Quizá sea generalizar decir que el teatro “tiene que” darle tarea al espectador pasivo. Estoy seguro de que no son pocas las producciones de teatro nacionales que hacen teatro del espectáculo, de la apariencia, de la contemplación inactiva; pero al mismo tiempo, puedo afirmar que para un ser humano que observa su entorno, asume una postura con respecto a lo que aprecia y tuvo la suerte de cruzarse con el arte, es imprescindible generar movimiento y no pasividad, generar preguntas más que aplausos; es imprescindible lo imprescindible, y ¿qué es lo imprescindible? Pues lo imprescindible. Hacer arte. Teatro, el arte en acción. El arte en movimiento.

Haciendo un resumen, el individuo/dios, cuyo logro de vida es la inacción; el que tiene una relación amorosa apasionada con su teléfono móvil; el que quiere llegar al final infinito de las notificaciones del Facebook; es el que se refleja perfectamente en analogía, o probablemente sea el mismo espectador que atornilla su imaginación a la butaca del teatro. En palabras de Guy Debord, “el espectáculo somete a los hombres en la medida en que la economía los ha totalmente sometido. El espectáculo no es más que la economía desarrollándose para sí misma” (1999, p.12).

¿Dinero es progreso? Aquí en Lima, sí. Al menos por todos lados he escuchado eso, desde la infancia. Lo veo por todas partes: en mis compañeros de trabajo que

cada día entran a las ocho de la mañana y salen a las diez de la noche. No es mi labor cuestionar sus decisiones, sólo pienso como hijo; y aunque no es malo llamar “mamá” a la niñera que cariñosamente te cuida, mamá es mamá. “¡Dinero es progreso!” Se escucha tanto y por todos lados que terminas totalmente convencido que no hay otra opción. Si me lo dijeron desde el jardín hasta la universidad; entonces debe ser verdad, ¿o no?

Ergo, luego de cuestionar lo que he aprendido toda mi vida: *Dinero es progreso*; y luego de llegar a las primeras reflexiones sobre qué quiero con el arte (una propuesta estética que involucre y visibilice todo elemento inmerso en el espacio escénico, y en el que se presente el proceso de cómo se construye el individuo a partir de las normas aprobadas por la sociedad), intentaré hilar algunos conceptos teatrales y no tan teatrales que encaminen esta investigación y la vuelvan un poco menos abstracta de lo que aparenta.

### **2.3. Planteamiento sociológico**

(el capitalismo) señala el modo de vida de los seres que ven su primera luz, sin exclusión de nadie, tomen o no parte con su actividad. (Weber, 1905, p.128)

Durante el desarrollo del presente subcapítulo, la expresión “dinero es progreso”, aparentemente utilizada de manera espontánea, dejará de ser paulatinamente una expresión cotidiana y anecdótica para convertirse en punto desde el cual se inicie el soporte sociológico sustentado por los conceptos desarrollados en los diversos acápites del presente subcapítulo. Si asumimos como verdadera la expresión “dinero es progreso”, ergo se puede afirmar que la forma o una de las formas más importantes de obtener mejora en la vida es la obtención y/o acumulación de dinero (riqueza); en otras palabras, como se entenderá más adelante, la esencia u origen del capitalismo (concepto entendido desde lo presentado en el punto 2.3.1.2. “*La jaula de hierro*”).

Al mismo tiempo puedo afirmar que el capitalismo como sistema económico y social que rige la mayoría de las ciudades no nace con el individuo, pero sí está por todos lados allí afuera esperándolo. Es el entorno el que va formando a este individuo en pequeñas situaciones desde la infancia hasta la adultez y le va diciendo lo que es correcto y lo que no, determinando como correcta la acumulación de riqueza y todo lo que ello implica. Al mismo tiempo, el capitalismo al estar inmerso en cada aspecto social, se vuelve el contenedor del sujeto; este no quiere ni puede escapar a él. Es decir, es el pensamiento capitalista el que motiva nuestra forma de ser socializados para finalmente ser parte de esa sociedad atrapada.

### **2.3.1. Construcción de la identidad a partir de las relaciones sociales.**

En el presente bloque, el interés se focaliza ya hacia el hecho de sustentar a través de conceptos evidentemente (luego de lo esbozado líneas anteriores) sociológicos, los cuestionamientos a cómo se construye un individuo en un contexto similar al contemporáneo; y simultáneamente, comprender cómo me vinculo, al personaje que crea el autor del texto dramático que sirve como catalizador de esta búsqueda académica artística para la creación de la puesta escénica *Mundos cubos*. Con esto se pretende que la postura que se plantea tanto en la *Descripción de la realidad problemática* en el capítulo I como en el punto 2.2 *Planteamiento filosófico*, tenga los asideros suficientes para soportar la postura crítica que se pretende visibilizar en la realización escénica (*Mundos cubos*).

### 2.3.1.1. *¿Cómo se construye mi realidad en Lima?*

La sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva.

El hombre es un producto social. (Berger & Luckmann, 2003, p.82)

Para comprender qué concepto de realidad asumiré como propio y cómo me construyo en mi entorno, me aproximaré a lo que sostienen los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckmann y, casi finalizando el presente acápite también a lo que define Patrice Pavis sobre la identidad de un sujeto individual.

Berger & Luckmann en *La construcción social de la realidad* (2003) sustentan que la realidad es simultáneamente *objetiva* y *subjetiva*. Objetiva, ya que es independiente al individuo y que además se concretiza en la cultura, entendiendo cultura como todas las expresiones aceptadas por los individuos que componen la sociedad, llámese: reglas, normas, leyes, teorías, moral, instituciones, etc. Para el caso puntual de *La bola del mundo*, podríamos mencionar, a manera de ejemplo, las siguientes: a) las personas que son alguien en la vida son las que estudian en una universidad y luego tienen un trabajo estable; b) los hombres que embarazan a sus novias tienen, necesariamente, que casarse.

La *realidad objetiva* se concreta a través de los siguientes procesos sociales: *Institucionalización*<sup>3</sup> (y dentro de ella la *habituación*<sup>4</sup> e *historicidad*<sup>5</sup>) *objetivación*<sup>6</sup> y *legitimación*<sup>7</sup>.

Por otra parte, la *realidad subjetiva* o *internalización* se entiende como parte del proceso de socialización; es mediante la cual el mundo social objetivado se proyecta en la conciencia (es aprendido nuevamente, esta vez por los nuevos individuos) a través de dos etapas: *socialización primaria* y *socialización secundaria*.

#### *Socialización Primaria.*

Luego de haber trazado el mundo social (la cultura existente debido a los acuerdos institucionalizados), la llegada de nuevos individuos a la colectividad implica que estos sean añadidos a ella, pero para eso deberán aprender los códigos o acuerdos aceptados por dicho grupo social.

---

<sup>3</sup> Proceso por el cual se consensan acciones y que éstas son aprobadas como reglas en la cultura de determinado grupo social. “Todo acto que se repite con frecuencia crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que ipso facto es aprehendida como pauta por el que la ejecuta (Berger & Luckmann, 2003, p.72).

<sup>4</sup> (Habitación) hechos que gracias a su repetición se vuelven en hábitos y posteriormente son aceptados por los individuos de un determinado grupo social. Las acciones hechas hábitos deben ser de interés y estar estrechamente vinculadas a los hábitos de todos los participantes.

<sup>5</sup> (Historicidad) acto que ha sido parte de la historia común del grupo social pasará a ser reconocido como institucionalizado por dicho grupo.

<sup>6</sup> (Objetivación) “Proceso por el que los productos externalizados de la actividad humana alcanzan el carácter de objetividad” (Berger & Luckmann, 2003, p.81). Mundo social concreto (objetivo) que se ha ido construyendo previo al nacimiento de cada individuo. Las cosas tanto como la cultura: las decisiones, reglas, pasos a seguir y pautas están dadas para que el individuo que pertenezca a ese grupo social deba aceptarlas como verdades.

<sup>7</sup> (Legitimación) Una vez se tengan los hábitos aceptados y sean concretos (objetivos), y para que sean refrendados a través del tiempo por los nuevos miembros del grupo social (hijos), es necesario legitimar o contarles las mismas verdades. Ser coherentes socialmente para que no existan dudas que bajo esos códigos deberán interactuar los nuevos integrantes de la sociedad.

Socialización primaria implica el proceso de educación durante la niñez en el entorno cercano al infante. Como indica la denominación (*Socialización primaria*), es la primera por la que el individuo debe pasar para asimilar la cultura construida del mundo al que está llegando. En la formación de esta etapa se aprecian las siguientes características:

- Es la más importante para el individuo.
- Generalmente se da en el grupo familiar más cercano.
- La carga emocional o afectividad en la que viene acompañada esta etapa de la socialización tiene un rol destacado en cómo esta se desarrollará.
- La identificación: se empieza a construir la identidad del individuo; tanto por imitar lo cercano (en el caso de los padres), como identificarse con *el otro*, por buscar la aceptación social.
- El individuo aprende a aceptar el mundo de *los otros*.
- La formación y el entendimiento que el grupo social está conformado por *otros* individuos.

La etapa de socialización primaria llega a su fin cuando el niño ha sido capaz de entender que convive en un grupo social con otros, es decir la existencia de: el otro generalizado.

Para *Mundos cubos* el proceso de *socialización primaria* se ve enmarcado en el *Cuadro 1*, donde se aprecia que el performer tiene un espacio escénico amplio (con referencia a los espacios de los siguientes cuadros): 3mts x 3mts; cuyo piso está cubierto de cartulinas pintadas con

témpera, globos y una mesa de colores con témperas blanca, azul y amarillo. Esta espacialidad se propone como metáfora y analogía de la infancia hasta antes del momento en que el niño empieza la educación formal (momento en que la socialización primaria dará paso a la socialización secundaria).

### *Socialización Secundaria.*

Solamente cuando el individuo ha llegado a este grado de internalización puede considerársele miembro de la sociedad. El proceso ontogenético por el cual esto se realiza se denomina socialización. (Berger & Luckmann, 2003, 164)

Esta etapa de la socialización se desarrolla posteriormente a la infancia, y se entiende como cualquier proceso posterior a la *socialización primaria*. Cuando el niño empieza a frecuentar espacios y personas distintos a su entorno cercano. Por ejemplo: con otros niños vecinos, con compañeros de clase, en una iglesia o en un barrio distinto al suyo.

La socialización secundaria es más amplia (en extensión) a la primaria, y generalmente se da a través de los procesos educativos formales (tanto dentro como fuera de clases). Posteriormente, el individuo tendrá la capacidad (a diferencia de en la socialización primaria) de tomar sus propias decisiones con respecto a qué grupos sociales específicos, qué ideologías políticas o religiosas seguir, etc.

En el ejemplo propuesto, la *socialización secundaria* en *Mundos cubos* se hace visible en los cuadros 2 y 3, pues estos muestran la evolución del



comportamiento del individuo en los procesos educativos formales (en el *Cuadro 2* presenta la educación escolar; y en el *Cuadro 3* expone la educación superior) con respecto al Cuadro 1. El propio espacio de acción utilizado en cada cuadro se hace más pequeño en área y más alto (lo que pretende ser metáfora de la libertad que pierde el individuo durante el proceso de socialización). Veremos pues en el trabajo escénico, que en el *Cuadro 3*, el sujeto, termina por asimilar lo que es socialmente correcto, y durante la transición a la adultez se colocará camisa, terno y zapatos mientras se presenta en la proyección una hoja de cálculo intervenida con imágenes en movimiento de Jesucristo, de mujeres objeto, y de una familia feliz; es decir, conceptos que un hombre debe adherir a su forma de pensar para ser aceptado socialmente.

A diferencia de la *socialización primaria*, la carga afectiva disminuye. No es común apreciar demostraciones de afecto fuera del círculo familiar. Conforme se establece la adultez la socialización secundaria disminuye, pero aun así el individuo en ningún momento deja de socializar. El sujeto que sale no es, ni por asomo, el mismo sujeto que entró a este proceso casi perfectamente industrializado de transformación de individuos, o como se diría en lenguaje empresarial: fuerza productiva.

*Entonces, ¿cómo me construyo?*

En aras de socializar lo planteado por Berger & Luckmann con lo que expone Patrice Pavis en su *Diccionario de la performance y el teatro*

*contemporáneo* (2016), hasta este momento Berger & Luckmann nos hablan de que el individuo se empieza a construir tanto por imitar lo cercano como por identificarse con el otro, por buscar la aceptación social. Lo que Pavis expone es que es discutible hablar que el individuo sea un solo *yo*, que este individuo sea único, debido a que “un mismo sujeto concentra las más diversas identidades, sucesivamente o al mismo tiempo: identidades múltiples, contradictorias, pasajeras, incoherentes” (2016, p.169)<sup>8</sup>.

Luego de comulgar ambos planteamientos, a partir de este momento puedo asimilar como complementarias ambas propuestas de entender la construcción del individuo de la siguiente manera: ya que esta composición de la identidad del individuo se nutre por la visión que se tiene del otro, varios individuos se van formando armoniosa, y caóticamente a la vez, en uno solo. Es decir, un solo cuerpo material es contenedor de las individualidades de los otros: Yo soy yo en esta ciudad (también múltiple y caótica) porque en mí habitan los múltiples individuos que habitan en mis padres y entorno cercano, pero también por la cultura existente y objetiva, que he ido interiorizando a lo largo de los años.

Hasta este momento, la *socialización* sirve para darle soporte justamente a este proceso de composición del individuo a partir de su entorno y de las identidades múltiples que habitan en él; y claro, si se dice que en este momento, este planeta global gira gracias al dinero, entonces se debería

---

<sup>8</sup> “En lo que respecta al sujeto individual, su identidad está puesta en cuestión y estamos muy lejos de la definición cartesiana de un yo sólido y unificado. El budismo llega hasta rechazar la concepción de un yo estable y privilegia el flujo de la conciencia, la inestabilidad y la ilusión de toda identidad. Un mismo sujeto concentra las más diversas identidades, sucesivamente o al mismo tiempo: identidades múltiples, contradictorias, pasajeras, incoherentes” (Pavis, 2016, p. 168-169)

deducir que es inevitable que el capitalismo afecte (o componga) al individuo; pero hablando concretamente de los conceptos de Berger & Luckmann (como apoyo teórico) se puede notar que no ayudan a cerrar completamente la idea de *dinero es progreso* tan mencionada aquí. Es debido a ello que se hará incidencia en evidenciar la presencia del capitalismo en la construcción social de la realidad; por tanto, del ser.

### 2.3.1.2. “La jaula de hierro”.

Maximilian Karl Emil Weber, quien además de historiador, politólogo, economista y jurista, fue sociólogo, escribe *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) primero como una serie de ensayos para que posteriormente sean publicados bajo dicha denominación. En él, Weber asigna el origen del capitalismo al Protestantismo<sup>9</sup>, específicamente el Calvinista<sup>10</sup>.

En el Protestantismo calvinista, el trabajo es fundamental para el hombre. Se honra a Dios a través del trabajo diario. En esta doctrina el enriquecimiento es una señal de predestinación de la salvación eterna. Weber plantea que la ética del *Protestantismo calvinista* es el encuentro de elementos religiosos, económicos y éticos que dan origen a un pensamiento base que permite y estimula la acumulación de bienes e incluso el uso de

---

<sup>9</sup> *Protestantismo*: Movimiento religioso cristiano fundado por Martín Lutero en el siglo XVI que se separa de la iglesia católica a partir de la Reforma Protestante. El confrontamiento para con la iglesia católica parte del pensamiento de una Europa renacentista crítica hacia las prácticas del catolicismo. Además, el deseo nacionalista de algunas monarquías encontró en la Reforma una herramienta fundamental para desvincularse del poder supremo que ostentaba el papado.

<sup>10</sup> *Calvinismo*: Doctrina impulsada por Juan Calvino con puntos similares al Luteranismo, pero a diferencia de este, el Calvinismo demandaba mayor radicalismo y organización.

otros seres humanos para la obtención de estos, considerándolo como una virtud. No debe entenderse como la aceptación de la usufructuación ni el disfrute de estos, sino la acumulación por el sólo hecho de tenerlos. A esta acumulación primitiva de capital, Weber lo denomina como el nacimiento del capitalismo.

Hemos intentado dar prueba de que el espíritu ascético del cristianismo fue el que originó uno de los factores que intervinieron, a su vez, al nacimiento del moderno espíritu capitalista y hasta de la propia civilización de hoy día, la racionalización del comportamiento en base al concepto de la profesión. (Weber, 1905, p.127)

Si tomamos como verdadero lo que propone Weber, desde aquel momento del nacimiento del capitalismo hoy, el capitalismo ocupa todo espacio físico, psicológico, y ahora virtual. Pretender escapar a este inmenso y voraz sistema capitalista, es cegarse. Simplemente estamos rodeados por él. Quizá “capitalismo” sea el nombre de la mancha gris de la que habla Baudrillard. Un poder no visible determina qué está de moda, cómo vestarnos, qué mascotas “deberíamos” tener, qué candidato político “tiene que” ganar; qué y en qué restaurant “necesitamos” comer; a qué estrella de la televisión “tenemos que” seguir; que tu teléfono móvil ya tenga ocho meses y “deba ser” renovado por la última versión; pero para todo esto tengas que contar con el bien por el que vas a intercambiar todas estas “necesidades”: dinero. Y a cambio de él, debes entregar parte de tu tiempo (trabajo).

Todo lo mencionado en el párrafo precedente, expresa indudablemente la forma en que hemos sido socializados la mayoría de limeños (al menos los

nacidos en los años ochenta. Hijos de la última gran migración). Lo aceptado socialmente por nuestros padres al dejar sus pueblos por las evidentes carencias, es que, para ser mejor, hay que terminar la educación formal primaria y secundaria (que muchos de ellos, no pudieron lograr), y luego hacer lo posible por alcanzar estudios superiores (tomando la educación universitaria como ideal, y de no alcanzarla, por lo menos contar con estudios técnicos).

Puedo aseverar, entonces, que el espíritu de superación capitalista resumido en la frase *dinero es progreso*, es el leit motiv aceptado y profundamente arraigado en nuestra cultura social, y que debido a ello se percibe como fin máximo involucrado en cada parte del proceso de socialización (tanto primaria como secundaria).

### *La jaula de hierro.*

Metáfora del capitalismo contemporáneo que plantea Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905) en la cual ubica al hombre prisionero de una enorme jaula: el capitalismo.

Ya no existe el manto religioso en el cual se amparaba, pero tampoco lo necesita. Luego que el ascetismo haya salido al mundo manteniendo como ideal la práctica de una profesión y la acumulación de bienes, hoy el mundo gira alrededor del capitalismo. Según Weber, y no es muy complicado de notar, el capitalismo “señala el modo de vida de los seres que ven su primera

luz, sin exclusión de nadie, tomen o no parte con su actividad” (Weber, 1905, p.128).

La sociedad está encerrada en esta jaula. No hay escapatoria. Weber dice que los últimos sobrevivientes de esta etapa podrán llamarse a sí mismos, como: “especialistas desprovistos de espiritualidad, gozantes desprovistos de corazón: estos ineptos creen haber escalado una nueva etapa de la humanidad, a la que nunca antes pudieron dar alcance” (1905, p.129).

De todo lo expuesto en el presente subcapítulo, se concluye que si bien prácticamente todo ser humano, desde el primer segundo de nacido, hasta su última exhalación se enfrentará a una sociedad capitalista, cuando este llega al mundo no tiene idea de qué significa ello, pero lo va aprendiendo a través de los procesos de socialización. Estos procesos, tienen un inicio y un fin. Para ingresar a la segunda etapa del proceso, el sujeto deberá culminar la primera. En la frontera justo entre el fin de un proceso y el inicio del otro identificaremos y conceptualizaremos un espacio temporal que preliminarmente llamaremos *umbral*. En el siguiente subcapítulo se intentará esclarecer estos espacios de tránsito o espacios umbrales.

## **2.4. Planteamiento teórico teatral**

### **2.4.1. Liminalidad.**

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua, no existen los términos *liminalidad* o *liminal*, pero sí se encuentra *liminar* y es definido como (adj.) Perteneiente o relativo al umbral o a la entrada. En el diccionario

Oxford se encontró *liminal*, y se lo define como: 1. Relacionado a transiciones o a fases iniciales de un proceso. La descripción de este término, encontrado en el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016) de Patrice Pavis, habla también de *umbral* y describe el origen antropológico del término y su posterior acercamiento al ámbito teatral.

Para el desarrollo del presente acápite se hará un recorrido histórico del término *liminalidad* para dar a conocer cómo pretende ser utilizado en la investigación realizada.

### ***Rituales de paso de Van Gennep.***

El antropólogo francés Arnold Van Gennep es quien en 1909 denomina *Rituales de paso* a las actividades que representan la transición de un estado a otro en la vida de una persona. También denominadas situaciones de margen o situaciones umbral.

#### *El paso material: Las zonas sagradas.*

Entre nosotros, actualmente, un país toca con otro; no ocurría lo mismo en otros tiempos, cuando el suelo cristiano no constituía aún más que una parte de Europa; en torno a ese suelo existía toda una banda neutra, dividida en la práctica en secciones, las *marcas*. Estas fueron poco a poco reculando, hasta desaparecer, pero el término literal de marca conservó el sentido literal de paso de un territorio a otro a través de la zona neutra. (Van Gennep, 2008, p.34)

Esta delimitación le otorga a la zona neutra una connotación mágico-religiosa, entendiendo que la persona que cruza de un territorio

a otro se encontrará, temporalmente, flotando entre dos mundos. El autor nombra a esta situación temporal como margen; el objetivo de Van Gennep, es comprobar que este margen está presente, de manera material e ideal simultáneamente, en todas las ceremonias que indiquen el paso de una situación social a otra. (Van Gennep, 2008).

*La puerta, el umbral, el pórtico.*

El autor parte siempre de la observación de la cotidianidad; a partir de ella ejemplifica; de sus ejemplos formula una analogía con lo que quiere comprobar y finalmente elabora conclusiones que van reafirmando sus aseveraciones. Él habla que los límites territoriales de los países pueden reducirse hasta hablar de los límites más pequeños: de ciudades, de pueblos, de barrios y de edificaciones o viviendas. El pórtico o umbral de una vivienda o un templo es el límite y divide el interior: lo privado, lo místico, lo individual; con el exterior: lo público, lo social, el mundo.

*Ritos preliminares, liminares, postliminares.*

De esto concluye que los ritos de preparación para cruzar este umbral (de lo privado a lo público) son ritos de preparación para el margen; por tanto, aún son ritos que conllevan a una separación del mundo anterior. Van Gennep encuentra y propone aquí tres momentos:

*Ritos preliminares* referente a los ritos de separación del mundo anterior; *ritos liminares*, los ritos ejecutados durante el margen, y *ritos*



*postliminares*, ritos de agregación al mundo nuevo. (Van Gennep, 2008).

En *Mundos cubos* se aprecian dos espacios umbrales trascendentales (Liminales o de crisis), donde en el primero, el performer se lava la pintura del cuerpo con agua. Dicha pintura representó el tiempo ilimitado de juego, la inocencia, la libertad. Mientras esa pintura va saliendo, se proyectan fotografías de la infancia del performer. Posteriormente, la acción será repetida al terminar el *Cuadro 2: etapa escolar*, en lo que puede ser entendido como el segundo espacio umbral (transición). Ahora la acción es más violenta y quiere llegar a la pintura que podría quedar escondida dentro de él. A la pintura que está en su cabeza. El agua se queda con sus recuerdos y con sus libertades. Luego de finalizar esta segunda transición, el sujeto es introducido al *Cuadro 3: Etapa superior*, donde culminará la última etapa de su proceso de socialización para ser un individuo aceptado socialmente.

### ***Liminalidad en la socialización de Lima.***

Se consideró relevante primero haber expuesto el contexto histórico del término *liminalidad*, para, posteriormente acercarnos desde una visión artística, específicamente escénica, y poder encajar el término para que dé sustento a los aspectos prácticos (escénicos) que conciernan. Pero, antes de ello ¿dónde ubicamos las etapas liminales en los procesos de socialización visibles en nuestra sociedad?

El límite de la *socialización primaria*: El capitalismo, concepto que abarca prácticamente todo ámbito de nuestro día a día, hace que la competitividad por alcanzar una buena profesión (que lógicamente equivaldría a las profesiones que generan mayor retribución económica) se intensifique cada vez más y se visibilice en cada parte del proceso de socialización. Es decir, para alcanzar la mejor carrera profesional, los niños y niñas deben asistir desde los 2 o 3 años a estimulación temprana, nido e inicial; todo esto como preparación para la educación primaria. Entonces, podríamos considerar esta preparación previa a la etapa escolar (*socialización secundaria*), como la etapa liminal en la cual se va insertando progresivamente al niño o niña al ritmo de lo que implicará ingresar formalmente a los primeros días de clase de la educación primaria.

El límite de la *Socialización secundaria*: Este límite no se encuentra remarcado como en la *socialización primaria*, sino más bien se compone de ceremonias o eventos específicos al culminar la adolescencia y los primeros años de la juventud, que de alguna manera van certificando que el individuo ha sido socializado y cumple con las normas aceptadas en la cultura de esta sociedad, como pueden ser: la graduación al culminar una carrera de educación superior, contraer matrimonio, tener hijos, tener un trabajo estable y bien remunerado, entre otros.

### *Escenarios liminales*

Inicialmente, he asociado lo liminal (...) apuntando hacia lo transdisciplinar donde se cruzan el teatro, la performance art, las artes visuales y (...), lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin plantear tampoco la negatividad del término representación. (Diéguez, 2007, p.16-17)

Hablar de una estética o corriente cuando la regla es el supuesto no uso de reglas, la hibridez, la licencia a todo, puede parecer iluso. En todo caso, la estética sería una que se construya en armonía o desarmonía con los elementos tomados de multidisciplinas combinadas cual laboratorio químico.

El término *liminalidad*, al mismo tiempo, según precisa Pavis en su *Diccionario de performance y teatro contemporáneo* (2016), se utiliza en el teatro, en varios aspectos: en la estructura narrativa, en el actor (el actor se encuentra en esta zona liminal entre su propio cuerpo y pensamientos de actor en contraposición con el personaje); y en el espectador (el espectador oscila constantemente entre dos universos: el imaginario y el que sabe que es real)

Veamos brevemente, los aspectos liminales de la realización escénica *Mundos cubos*. A manera de un mejor entendimiento, se presenta de la siguiente manera:

- Multidisciplinar: *Mundos cubos* es una acción performática la cual evidentemente no presenta al personaje que plantea el texto original *La bola del mundo*. Como ya se dijo previamente, se utiliza este texto como premisa, pero la exploración condujo al performer y al uso de sus experiencias de vida. Además, es fundamental el uso de proyecciones multimedia: textos, fotografías de diversas etapas de vida del performer, hoja de cálculo (Excel) e imágenes en movimiento. Esta herramienta (el multimedia) no es propuesta como un mero hecho escenográfico-decorativo, sino más bien ayuda a estructurar de manera más precisa la pieza, y al mismo tiempo se compone como parte del discurso político. La acción escénica se desarrolla en una instalación que durante el transcurso de la pieza compone y descompone este ser que se va creando y que simultáneamente descomponiéndose.
- Espectador<sup>11</sup>: Como dice Pavis del lugar que ocupa el espectador “no se encuentra en lo real ni en lo ficticio”. Se encuentra oscilando justo en el espacio intermedio, entrando y saliendo de la realidad y lo que está apreciando en ese breve momento mientras se desarrolla la acción escénica.
- Espacio: El espacio donde se desarrolla la pieza es simultáneamente *espacio real (o espacio geométrico) y espacio*

---

<sup>11</sup> *Espectador* se desarrollará en el subcapítulo *Acontecimiento teatral y espectador* del punto 2.3.3.1 *Estética de lo performativo*.

*performativo*<sup>12</sup>. Real porque antes, durante y después de cualquier intervención escénica, ese espacio existe. Allí se pueden ofrecer clases teóricas, charlas, si fuese un teatro se podría proyectar una película o un discurso político, e inclusive hacer fiestas o poner literas y hospedar estudiantes foráneos. El *espacio real* está todo el tiempo allí. Por otra parte, el *espacio performativo* es tan efímero como la acción escénica. Su existencia inicia y termina con ella.

- En la estructura: Como se mencionó previamente, la estructura dramática está compuesta por tres cuadros que representan el proceso de socialización (infancia, etapa escolar, educación superior), pero en la transición entre un cuadro y el siguiente, hay una ruptura de lo que narra cada cuadro. En dichos espacios liminales se ha cerrado una etapa (por ejemplo, la infancia): El performer se lava la tempera que se esparció en el cuerpo durante el *Cuadro 1*. Simbólicamente este espacio liminal (que se encuentra al terminar una etapa y antes de empezar la siguiente) es en el que se borran los hábitos, recuerdos, y libertades corporales que el sujeto tenía en la etapa concluida. Una preparación para ingresar al siguiente cuadro.

Asimismo, Diéguez presenta o se inclina por utilizar el término

*Estética relacional* planteado por el escritor, teórico y curador francés

---

<sup>12</sup> El concepto *Espacio performativo* se ampliará en el subcapítulo del mismo nombre del punto 2.3.3.1. *Estética de lo performativo*.

Nicolas Bourriaud. En esta, se plantea abandonar la idea del arte como objeto contemplativo e introducirlo como objeto de uso y comunicación. Aquí la horizontalidad es la base fundamental para observar las interacciones humanas en su propio contexto social, terminando con la posición de poder del artista sobre el espectador: “todos pueden ser creadores y participantes”.

Nicolás Bourriaud, en *Estética Relacional* (2001), plantea que la obra de arte siempre ha sido un elemento producto de lo social e iniciador de diálogo. Define *intersticio*, como espacio para que se desarrollen las relaciones humanas que propone espacios de intercambio distintas a las convencionales. Para Bourriaud, la sociedad actual limita los espacios de intercambio, cada vez más, creando espacios específicos y preestablecidos. “La mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional” (Bourriaud, 2001, p.16). Seres humanos son reemplazados con cajeros automáticos, máquinas expendedoras de café, y aplicaciones virtuales.

¿Qué quiere decir Baudrillard cuando en *El horizonte de la desaparición* habla de virtualidad? ¿Es la virtualidad de la que habla, un producto de la jaula de Weber? ¿Es la jaula de hierro el contenedor indestructible de este temible abismo al cual la sociedad camina despreocupada mirando las pantallas de sus teléfonos móviles? Es sorprendente que Weber vea llegar esto hace más de cien años; y es

igual de sorprendente que luego de un siglo y de la advertencia de muchos pensadores, la humanidad se encuentre en este punto.

Estos últimos párrafos de multidisciplinas, de intertextualidades, de contaminación, de permisividad, de relacionalidad, nos obligan pues, a direccionar la teorización justamente hacia lo teatral, o, mejor dicho, hacia lo que dentro de lo teatral pueda servirme para entender el “cómo” a mis Rancières, y a mis Baudrillares. Haber hablado de *escenarios liminales* o de *estética relacional*, es casi una introducción que lleva, obligatoriamente, a ir mucho más allá y ampliar conceptos vinculados específicamente al quehacer teatral contemporáneo, con respecto, entre otros a la desjerarquización de los lenguajes y la relación con este concepto de espectador. En el siguiente subcapítulo, se intentará entender y concatenar los conceptos teórico-teatrales que den base a lo político y filosófico.

#### **2.4.2. Ante un panorama posdramático**

El adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. (Lehmann, 2013, p.45)

## ¿Posdramático?

Para empezar a hablar de Teatro posdramático y que lo escrito aquí tenga sustento coherente, primero es necesario aclarar qué es considerado *drama* para Lehmann, y posteriormente añadirle el prefijo *post*.

Cuando Brecht dice "Teatro épico" trata de oponer este concepto al de "teatro dramático", siguiendo el hilo de la oposición clásica, aristotélica, de poesía épica y poesía dramática. A un teatro que presenta los hechos imaginados como ocurriendo en el momento de la representación, Brecht opone un teatro narrativo, un teatro en el que los actores cuentan, narran una historia. "épico" quiere decir "narrativo". (Sastre, 2010, p.2)

El *teatro dramático* designado como tal por Bertolt Brecht, es un término que acumula en sí mismo la tradición del teatro europeo de la época, al que Brecht llega para romper la mimesis (imitación) que hasta ese entonces primaba, e irrumpir con su *teatro épico* con el cual desnuda los *adornos* con los que se presentaba el *teatro dramático*, dejando al descubierto lo que Lehmann llama la maquinaria ilusionista. “Resulta aún muy cuestionable de qué modo el público de los siglos pasados se entregaba a las ilusiones brindadas mediante trucos escenográficos, juegos de luces artificiales, acompañamiento musical, vestimentas y bastidores: el teatro dramático era una maquinaria ilusionista”. (Lehmann, 2013, p.37).

Vale aclarar, además, que no entendemos *drama* como un sorbo más ligero de la tragedia, ni como teatro en el que el texto tiene supremacía; sino como teatro que sin texto no sería considerado como tal. Parafraseando a Lehmann en el título *Tradición y talento posdramático* del prólogo de *Teatro*



*posdramático* (2013), los límites del teatro dramático llegan cuando el texto deja de ser la piedra filosofal del arte y pasa a ser una posibilidad entre tantas herramientas para componerlo.

Entonces, habiendo puesto sobre la mesa la acepción de *drama*, añadiremos el prefijo *post*, el cual según el diccionario de la RAE significa “detrás de” o “después de”. Lehmann, al proponer el término *posdramático* explica que refiere a lo que hay “después de” o “más allá” del drama (forma teatral donde primaba el texto), sin negar su validez. “El teatro postdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya habían rechazado anteriormente la idea dramática al nivel del texto o del teatro”. (Lehmann, 2013, p.45)

Pavis, al hacer una descripción detallada del Teatro Posdramático de Lehmann, sostiene que lo que pretende abarcar lo posdramático es un campo inmenso, y que es la misma hibridez de los objetos que podría contener, la que hace imposible la presencia de una definición que ponga límites al universo posdramático; y en vez de eso las reglas sean impuestas a partir de lo que rechaza. (Pavis, 2016, p.266)

Con este primer entendimiento de *posdramático*, que evidentemente será ampliado, y luego de citar una vez más a Pavis “un teatro que se ha emancipado del texto dramático y que predica una ausencia de jerarquía entre los sistemas escénicos” (Pavis, 2016, p.267), podemos concluir, siempre preliminarmente, que es el marco teatral fundamental para hacer dialogar este interés primordial de la ruptura de la jerarquización entre el artista y el espectador que también busca Bourriaud: “todos pueden ser creadores y

participantes”. Estas posturas sobre el espectador aportarán y serán retomadas en el acápite *acontecimiento teatral y espectador* del subcapítulo 2.3.3.1.

*Estética de lo performativo.*

Como se ha mencionado más de una vez, la acción performática *Mundos cubos* partió del texto dramático *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos. ¿Qué se quiso hacer y por qué decir que es una propuesta *Posdramática*? Si hablásemos de *La bola del mundo*, es sin dudarlo, tal como está escrita, un texto dramático contemporáneo. El mismo autor describe a su producción de tal manera<sup>13</sup> y los indicios que brinda el texto (línea dramática, personajes, conflicto y resolución), ayudan a clasificarlo así. Aristotélica por donde se le mire. Por otra parte, hablando ya de *Mundos cubos*, se anula la concepción de personaje. Es más, se obvia la situación planteada por el autor del texto original. De dicho texto sólo se extrae el tema general, para que, con él, el performer (yo) pueda explorar en el espacio e ir construyendo la estructura que finalmente se configuró en tres cuadros que no contienen textos, salvo antes del final de la acción, cuando luego de haber experimentado los procesos de socialización para ser configurado como un ser socializado, enunció lo siguiente: “a mí me hubiese gustado es ser marineró”

### **Más allá de la acción.**

A medida que el teatro posdramático va separándose gradualmente del drama, desde un teatro *casi dramático* hasta uno en donde no se presente en absoluto la representación, mimesis o los procesos ficticios de recrear la

---

<sup>13</sup> Entrevista realizada por *Silencio, se lee* publicada el 7 de octubre 2010. Enlace directo: (<https://www.youtube.com/watch?v=DZinCJv2Nu4>)

realidad, asimismo la *acción* (elemento fundamental del teatro dramático) deja su rol protagónico en esta *nueva* forma de entender el teatro.

“La categoría apropiada para el nuevo teatro no es la acción, sino la de estados” (Lehmann, 2013, p.119). Lehmann recoge de la pintura el uso del término *estados*: “los estados de las imágenes en las que cristaliza la dinámica de su propia creación, y en las que se eliminan los momentos del proceso de la pintura, volviéndose invisibles para el observador” (Lehmann, 2013, p.119).

De la cita anterior entendemos pues, que el teatro posdramático probablemente no niega la *acción*, pero de igual manera que con el *drama*, no la coloca como primordial e infaltable para la existencia del teatro, por el contrario, sí entiende que lo posdramático es un teatro fundamentalmente de *estados* y de formaciones escénicamente dinámicas. (Interpretación de: Lehmann, 2013, p.119).

*Mundos Cubos* es una estructura de cuadros en los cuales se presentan estados. Se ha eliminado la acción central motor de las piezas dramáticas, y en vez de ello se aprecia a un mismo individuo (el performer) en tres estados diferentes del proceso de socialización.

### **Más allá de la intención de significar.**

En el teatro dramático, el espectador, probablemente, pueda comprender determinados signos teatrales, tanto los *intencionales* como los *no intencionales*, y por otro lado, pueda pasar por alto el decorado, si el espacio teatral es frontal (italiano) o circular, o si los efectos sonoros los hacen los

actores en escena o fuera de ella; pero en el teatro posdramático todo elemento que esté dentro o forme parte del espacio escénico: objetos o sujetos (incluyendo esto al propio espectador) significa más allá de la intencionalidad de la dirección y además de si el significado es identificable o no.

A su vez se hace necesario comentar también que, en lo posdramático, los signos teatrales componen un todo, se perciben los signos que de por sí cargan con un significado, pero se engloban en una *visión de conjunto* valorando el todo por encima de la suma de los signos.

Más allá de que el espacio ocupado durante *Mundos cubos* estaba determinado por cartulinas que cubrían el área cuadrículada de acción, y el público recibía la indicación de ubicarse según su criterio (sentados, parados y tan cerca o lejos del espacio); era inevitable para este espectador notar, mientras ingresaba a la sala: que se trataba de un aula y no de un teatro, las extensiones eléctricas en el suelo, los técnicos (multimedia, audio y luces), y al mismo performer que se preparaba físicamente para empezar la acción. ¿Cuántos espectadores contemplaron estos detalles mencionados como parte (inevitable) de lo que se quería decir con *Mundos cubos*? Verse a sí mismo como público real, pero al mismo tiempo como parte de esa misma sociedad que está produciendo seres como el que están apreciando en ese preciso momento.

Los signos estuvieron allí. Algunos intencionales: disposición del espacio, los elementos sobre él, las proyecciones multimedia, la determinación que mi ser como performer sea visto desde el ingreso a la sala; y otros inevitables: Los cables de luz, la estructura metálica del techo de la sala que fue incorporada a

la acción, que por logística el proyector multimedia se encuentre dispuesto en el medio de la sala y también sea intervenido por el performer para agregar un elemento que no podía ser obviado.

### **Más allá del texto.**

Entendiendo que en el teatro posdramático todo es *signo* (todo *significa*), esto nos lleva a pensar entonces en qué nueva acepción enmarcamos el término: *texto*. En *Performance text* Lehmann plantea llevar el *texto*, más allá.

Lo asume no sólo como un nuevo texto representacional, sino como una suerte de registro completo de todo signo teatral o texto de la escenificación.

Lehmann lo plantea así:

Para el teatro posdramático, el texto escrito y/o oral preexistente y el texto (en el sentido amplio de la palabra) de la escenificación (con los actores, sus audiciones paralingüísticas, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz, el espacio, una temporalidad particular, etc) se entienden bajo una nueva luz a través de una concepción modificada del performance text. (2013, p.149)

Para Lehmann, ir más allá del texto significa acentuar la presencia más que la representación; diferenciar el registro de la experiencia compartida más que un mero hecho comunicativo. Aquí encuentro otra conexión entre lo que propone Lehmann y lo que diseñé en *Mundos cubos*, partiendo desde lo estético artístico para llegar a lo político.

### **Irrupción de lo real.**

En el *teatro dramático*, en todo momento se ha evitado y tratado de desligar lo más posible de *lo real*, pero muy a su pesar, es y será innegable la simbiosis existente e inseparable del actor con el personaje; de un trozo de tela roja que agitándola del pecho del actor hacia fuera signifique la emanación de sangre debido a una herida, pero que en ningún momento dejará de ser un pedazo de tela roja; o cuando sucede un apagón o un temblor y esto afecta la *representación* que se viene desarrollando. *Lo real*, aunque quiera ser evitado, es y está.

El campo posdramático no plantea demostrar *lo real* sólo para mostrar *hechos reales*, pero sí juega con mantener la incertidumbre en la capacidad de decir si el hecho escénico es real o no.

Es inherente a la constitución del teatro el hecho de que lo real, literalmente enmascarado en la apariencia teatral, pueda emerger de nuevo a cada instante: sin lo real no puede haber escenificación. Representación y presencia, actuación mimética y *performance*, lo representado y el proceso de representación: desde este desdoblamiento el teatro contemporáneo ha adquirido un elemento central para el paradigma posdramático, tematizándolo radicalmente y equiparando lo real con lo ficticio. (Lehmann, 2013, p.176)

Si no tomáramos en cuenta las fotografías del performer (de la infancia, niñez, adolescencia y adultez) proyectadas durante las transiciones entre cada cuadro en *Mundos cubos*; y a pesar de que la intención durante la acción de los tres cuadros no sea vincular al performer con lo que se presenta, la ausencia de un personaje (dramático) hace que el espectador relacione, lógicamente, la

identidad del performer con la acción que está ejecutando. El hecho concreto es que, al presentar las fotografías durante las transiciones, reafirma al espectador que la acción presentada es una acción performativa que no presenta el proceso de socialización de un individuo *x*, sino cómo se construyó mi propio proceso de socialización.

#### **2.4.2.1. Estética de lo performativo**

##### **Tránsito del término *performativo***

El etnólogo norteamericano nacido en Polonia, Milton Singer, relaciona intrínsecamente el término *performance* a la cultura, de la siguiente manera: "un periodo de tiempo claramente limitado, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un grupo de intérpretes, un público, un lugar determinado y un motivo para la performance" (Singer, 1959, p.12)

Singer creó a finales de la década del cincuenta el concepto *cultural performance*. Este término trasvasa los hechos artísticos abarcando eventos sociales que cumplan los parámetros indicados en el párrafo anterior. Por ejemplo: funerales, fiestas nacionales, ceremonias de iniciaciones religiosas, etc.

El filósofo británico John L. Austin introduce en 1955 durante el ciclo de conferencias: *Cómo hacer cosas con palabras*, el término *performativo* al lenguaje. Ya Austin hablaba previamente de un término similar (performatorio), pero finalmente se inclinó hacia la utilización de

*performativo*<sup>14</sup> impulsado principalmente por la estética sonora y visual del término. Austin, (citado por Fischer-Lichte, 2011) al hablar de performativo dice “es más corta, menos fea, más manejable y porque su formación es más tradicional”.

Austin encuentra que, en los enunciados lingüísticos, además de existir los constatativos, existen los que indican la realización de acciones: *Enunciados performativos*. (Austin, 2000, s/n) Además, Austin también concluye que no basta con enunciar oralmente la realización de una acción, el que enuncia debe además tener un reconocimiento social e institucional. Por ejemplo: si un niño de nueve años de un colegio local se para frente los estudiantes durante la primera formación el primer día de clases del año y dice: “doy por inaugurado el año escolar”, esto no será considerado un *enunciado performativo* por más que el enunciado en sí implique la acción de *inaugurar el año escolar*, porque el niño no tiene el reconocimiento social ni institucional que sí tiene el director del colegio o un representante del Ministerio de Educación.

Posteriormente será el mismo Austin quien abandonará su clasificación (constatativos y performativos), afirmando que hablar es siempre actuar, y que tanto como las constataciones pueden tener éxito o fracasar, los enunciados performativos podían ser verdaderos o falsos, proponiendo una clasificación de los actos de habla en: locutivos, ilocutivos y perlocutivos (Fischer-Lichte, 2011, p.49). Nuevamente voy asumiendo como políticos los actos y que parten desde el habla (si me refiero específicamente al lenguaje oral), pero

---

<sup>14</sup> Derivado del verbo inglés To perform = Realizar o hacer. (Fischer-Lichte, 2011, p.48).



trasladando esto con el concepto de *Performance text* que plantea Lehmann o el de *texto teatral*.<sup>15</sup>

Lo que algunos llaman *performance*, otros *performance art*, o *arte en vivo*, emerge en los sesentas y setentas más que como una ideología, como una postura de desafío a las instituciones, a los poderes económicos y sociales, a los espacios oficiales que estos artistas no tenían acceso. Los artistas accionaban un acto fugaz, en el cual trascendía el cuerpo, y la acción realizada que exponía, muchas veces abrupta y hasta a veces violentamente, su postura antisistema.

Con respecto a la expresión *performativo* (referente al teatro), en el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016) Patrice Pavis indica que en caso de utilizar *teatro performativo* habría que precisar y diferenciar claramente ambos ya que son términos que se oponen. *Teatro* como resultado de la tradición occidental, la puesta en escena; y *performance*, como “la puesta en acción que puede asumir todas las formas imaginables, tanto en espectáculos como en la vida social” (Pavis, 2016, p.239)

### **Giro performativo**

Este constructo, lo que hace es remarcar el cambio de perspectiva de lo semiótico hacia lo performativo que se practica desde fines de las décadas de los sesentas e inicios de los setentas, y que partiendo desde la visión de

---

<sup>15</sup> Concepto elaborado por Érika Fischer-Lichte en *Semiótica teatral* que se desarrollará en el acápite 2.4.2.3. *Semiótica teatral: el código teatral como habla*.

*performance* en la cultura (mencionado al inicio del acápite *Tránsito del término performativo*) ahora fija su marco en la presentación y valoración del arte por sí mismo y su carácter de *acontecimiento* (término que ampliaremos más adelante: *Acontecimiento teatral y espectador*).

La sustentación de este *giro performativo* se basa en la relación texto/performance partiendo desde el punto de vista antropológico de la relación entre *Mito* y *Rito*.

En el campo de la antropología, este movimiento implicó un cambio de jerarquía entre el mito y el rito, que pasó a ser considerado como fuente primera, matriz del propio mito; estimulando el desarrollo de una línea de pensamiento en la cual se asume que no son las historias o la literatura lo que determinan las bases estructurales de la cultura, sino los rituales, con todo su carácter performativo, que fundan sociedad. Al cambio de foco entre mito-rito y texto-performance correspondería el cambio de jerarquía entre individual y colectivo, mente y cuerpo; en un importante reto a los cambios hegemónicos de la época. (Urraco, 2012, p.16)

De manera paralela, en el ensayo *Restauración de la conducta*<sup>16</sup>, Richard Schechner designa como característica principal de la performance a la *conducta restaurada*. Schechner sostiene que los participantes de las performances (artísticas, o culturales: rituales) “asumen que algunas conductas existen independientemente de los actores que las realizan” (Taylor & Fuentes, 2011, p.36). Con conductas se refiere a secuencias organizadas, acciones

---

<sup>16</sup> Ensayo de Richard Schechner publicado en la revista *Estudios avanzados de Performance* (2011) de Diana Taylor y Marcela Fuentes.

predeterminadas, textos o movimientos conocidos que existen más allá de los actores que intervengan, sino en el conocimiento social. Gracias a esto, estas conductas pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas. “La conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente” (Taylor & Fuentes, 2011, p.36). Es un conocimiento intrínseco social. Cada individuo lleva almacenado en el subconsciente esta especie de base de datos cargados a partir del entorno, que intervendrá y modificará (absorbiendo o coexistiendo) la conducta planteada por los performers.

Si recapitulamos un poco, y consideramos que esta base de datos es intervención pura del ámbito social, coincidimos con lo planteado por Berger & Luckmann y su concepto de *socialización*, conjuntamente con la idea que expone Pavis donde cada uno de los cuerpos materiales de cada individuo está compuesto por las individualidades con las que este ha tenido contacto. En el campo del performance art (aunque también de lo cultural), Schechner, habla de cómo estas conductas sociales (las muchas individualidades de Pavis) que forman parte del conocimiento, intervienen las conductas escénicas, restaurándolas.

Es así como, tomando esta relación *mito/rito* y acercándola a la relación que nos ocupa *texto/performance* es que se asume como imprescindible la creación de este *acontecimiento* donde más allá de los códigos (signos) que se presenten para interpretar, lo realmente fundamental es generar esta experiencia sensorial viva entre el productor del hecho artístico y el receptor.

### **Acontecimiento teatral y espectador**

Desde los años sesenta se observan en las distintas artes evoluciones que se pueden describir como impulsos performativos. Éstos no solamente condujeron a un traspaso de los límites entre las distintas manifestaciones artísticas, como ya lo proclamaron los movimientos históricos de vanguardia (futuristas, dadaístas, surrealistas y otros), sino que, además, contribuyeron al desgaste del concepto de *obra*. En su lugar apareció paulatinamente el concepto de *acontecimiento*. (Fischer-Lichte, 2003, p.79)

Dentro de las infinitas posibilidades que se abren con la aplicación de los términos: “después de” o “más allá”, recogiendo la disrupción de la jerarquía del artista sobre el espectador planteada por la *estética relacional*; y recordando lo propuesto en la descripción de la realidad problemática al decir: “romper la convención: espectador/pasivo – artista/activo” es que llegamos de manera natural a la pregunta: ¿Cómo generar o propiciar este rompimiento?

A lo largo de la historia y durante el teatro dramático, la obra teatral, así como el autor, ha sido considerada como lo sagrado y elemento alrededor del cual giraba toda explicación o cuestionamiento teórico estético. La verdad única, se creía estaba contenida en la obra, y los espectadores en todo caso eran los afortunados que tendrían la oportunidad de reinterpretar lo que nos ofrecía bondadosamente la obra y el dios creador (autor) a través de ella.

Ante esto, Peter Behrens y George Fuchs y posteriormente Max Hermann propusieron que el teatro retorne al sentido de fiesta (fiesta – teatro) idea en la que actores y espectadores participaban del mismo hecho artístico y

reemplazar los pensamientos sedimentados en fórmulas funcionales de las obras con fenómenos fugaces, únicos e irrepetibles.

Uno de los impulsos para el surgimiento del arte de acción y de performance partía directamente de la decidida voluntad de algunos artistas de no crear obras –es decir, lo que ahora son artefactos comercializables o mercancías–, sino acontecimientos fugaces que nadie puede adquirir mediante la compra, meterlos en su caja fuerte o colgarlos en su sala de estar. La fugacidad del acontecimiento, su carácter único e irrepetible pasó entonces a ocupar la posición de mayor relevancia (Fischer-Lichte, 2011, p.323).

Hablando desde la perspectiva del espectador, así como las *obras* deben ser interpretadas y comprendidas, los *acontecimientos* teatrales que vienen dentro de la *estética performativa* ya no necesitan interpretación, sino más bien precisan ser percibidas y experimentadas.

Alineando los conceptos de “fiesta” de Hermann, de “horizontalidad” de Bourriaud, la denominación de “compañero implicado” de Lehmann, o el ser que “experimenta los acontecimientos” que plantea Fischer-Lichte, podemos proponer la hipótesis que esta forma de entender al espectador (y lo que se pretende de él) coadyuvará a remecerlo de la identificación, postura cómoda desde donde contempla pasivamente un espectáculo mientras sigue encerrado en su pequeña jaula de hierro. Es decir, quizá, lograr que el individuo cuestione su propio encierro.

El espectador se percibe como parte del ocurrir. Ya no es sólo el ente necesario para que el teatro se denomine como tal en una *obra dramática* donde es el mero receptor pasivo de lo que se intenta comunicar, ahora él (el espectador) está incluido en el quehacer; su presencia tiene la misma importancia a la del *performer* formando una copresencia física equivalente entre sí, por ende, va a ser considerado un agente vivo capaz de percibir/experimentar cada elemento o estímulo del espacio dentro de una realización escénica (*acontecimiento*).

“Por copresencia física se entiende más bien la relación de cosujetos. Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones” (Fischer-Lichte, 2011, p.65)

El espectador de *Mundos cubos* tiene la libertad de transitar o de ubicarse espacialmente donde guste. Antes de iniciar la *acción*, el *performer* está ubicado también (como el espectador) contemplando la instalación. Al iniciar el *cuadro 1: infancia*, y luego que el *performer* entra al espacio performativo, propone un juego: lanza los globos al público. Algunos no reaccionan, sólo miran; otros intentan lanzar los globos al espacio escénico, otros lanzan globos a otros espectadores. Finalmente, todos participan, hasta los que solamente observan y no intervienen. Todos son activos: los que devuelven los globos, entraron al juego que propone este *cuadro infante*; los que no devuelven los globos y sólo miran ¿por qué no lo hacen? ¿Porque tienen vergüenza? ¿Porque ser adulto significa no jugar con globos? ¿tiene que ver la socialización con el hecho que prefieran sólo observar?

Interpretando la postura de Lehmann con respecto al espectador, él denomina al público de un teatro posdramático *compañero implicado*, y subraya que este espectador ya no es ese testigo imparcial del *teatro dramático*, sino que es quien decide sobre el éxito o fracaso del proceso de comunicación, y destaca que el valor está precisamente en la experiencia de los participantes del *acontecimiento teatral*. (Lehmann, 2013, p.241)

### **Escenificación: Puesta en escena**

*Poner en escena*, como término, es acuñado a principios del siglo XIX. August Lewald en el ensayo *Poner en escena* (1837) describe la situación donde escuchó por primera vez el uso de ese término en 1818 en Viena, y lo reconoce como término tomado del francés *Mise en scène*. Posteriormente, Lewald define el término como: “hacer visible un texto dramático en su integridad para complementar con medios externos la intención del autor e intensificar el efecto del drama” (Lewald, 1991, p.306).

Como podemos observar, en este concepto de *puesta en escena* o *escenificación* o *realización escénica* predomina, e insistimos en esto, el texto literario y la concepción del autor, y considera la *puesta en escena* en el mero hecho de hacer visible lo que ya está implícito en él. Es más, no se considera al director como un creador, sino como alguien que debe contar con nociones técnicas y de organización para tomar lo propuesto por el autor y llevarlo a escena de acuerdo a lo estipulado por el autor. Esta idea tiene vigencia hasta la

entrada al siglo XX cuando la *realización escénica* es considerada como una actividad artística en sí misma.

Edward Gordon Craig en *El arte del teatro* (1905) describe de la siguiente manera este proceso:

El arte del teatro no es ni la actuación ni el drama, tampoco la escenografía o la danza, sino que consta de todos los elementos de que se componen éstas: acción, que es el espíritu mismo de la actuación; palabras, que son el cuerpo del drama; línea y color, que son el corazón mismo de la escenografía; ritmo, que es la esencia misma de la danza (Gordon Craig, 1999, p.138).

En la lectura que hace Fischer-Lichte de lo postulado por Gordon Craig destaca el hecho que puesta en escena no sólo es lo que se percibe, sino que lo perceptible puede tener la capacidad de “hechizar”. Aquí se comienza a hablar de “generar algo” en el espectador. Podemos, entonces, asumir que ese “algo” está vinculado o es el punto de partida para el tipo de espectador del teatro posdramático de Lehmann, o para las veces que se ha hecho referencia a lo que se espera del nuevo espectador.

Finalmente, y luego de este breve tránsito de escenificación, llegamos a la descripción que nos ocupa referente a *performance*, que hace Fischer-Lichte:

“Se puede definir, pues, como una estrategia de generación según la cual la actualidad de las apariciones en la realización escénica ha de ser presentada y producida performativamente como fugaz y efímera en una sucesión temporal determinada y en una determinada constelación espacial”.

(Fischer-Lichte, 2011, p.371).



Lo que Pavis dice con respecto a *performance* es “el hecho de ejecutar una acción, por el actor, o de manera más general por todos los medios de la escena. Es a la vez el proceso de fabricación y el resultado final” (Pavis, 2016, p.226). Al hablar de *performance*, el teórico francés también, como Fischer-Lichte, utiliza el término *acontecimiento*. Lehmann por su parte habla de “no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo)” (Lehmann, 2013, p.237). Los tres investigadores coinciden en que el *performance* es un suceso (acción) acontecido en un lugar y un tiempo determinados.

Vistas estas tres apreciaciones de *performance*, podemos entenderlo, como: acontecimiento efímero, en el cual, no sólo el performer, sino todos los medios intervinientes de la escena ejecutan una acción (al decir medios intervinientes se debe considerar la experiencia conjunta e inmediata que se desarrolla en la copresencia física entre performer y espectador) en y durante una espacialidad que tiene agenciamiento<sup>17</sup> y un tiempo determinados (acontecimiento).

Ahora, luego de haber asumido como propia una definición de *performance*, se hace necesario ahondar en el desarrollo teórico del concepto de espacio o espacialidad utilizada en la *performance* para comprender la

---

<sup>17</sup> Se propone *Agenciamiento* desde el término planteado por Gilles Deleuze, como la relación de funcionamiento entre elementos heterogéneos, que comparten un territorio y tienen un devenir. A partir de esta, lo que importa es la relación entre los agentes por sobre los mismos agentes.

“la unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el significante. La unidad real mínima es el agenciamiento. Siempre es un agenciamiento el que produce los enunciados. (...) El enunciado es el producto de un agenciamiento, que siempre es colectivo y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos y acontecimientos” Fragmento con el que da inicio la segunda parte de *Diálogos* (1977) de Gilles Deleuze y Claire Parnet (Deleuze & Parnet, 1977, p.65)

puesta en acción *Mundos cubos* y cómo se determina, y qué se enuncia desde el espacio de dicho acontecimiento performativo.

### **Espacio performativo**

Durante la mesa de diálogo de las ponencias realizadas en noviembre del 2016 en el marco del II Congreso Internacional de Estudios Teatrales, luego de presentar el ensayo *Puesta en escena del proceso de socialización secundaria a través del espacio performativo y el biodrama a partir de la obra “La bola del mundo”*, uno de los investigadores contemporáneos más respetados, preguntó: “¿por qué *espacio performativo* y no *espacio escénico*?” La pregunta la hizo Patrice Pavis.

Se plantea lo siguiente: Tanto *espacio escénico* como *espacio performativo* hacen referencia a un determinado espacio en el cual se va a producir un hecho artístico (teatral o performático) con una duración determinada y que va a ser apreciado por un público determinado. La diferencia que se sustenta en estas líneas es que al denominar *espacio performativo* el solo constructo, hace referencia sobre: el tipo de acontecimiento que se producirá en ese espacio, que se apreciará a un performer y no a un actor, que el público será tomado en cuenta y no ignorado, entre otros aspectos que ya hemos enunciado hasta el momento. Mientras que, al enunciar *espacio escénico*, esta precisión no se hace evidente y se mezcla en la generalidad de dicho constructo.

Según Fischer-Lichte, se debe establecer la diferencia entre *espacio performativo* y *espacio geométrico*. Para ella, *espacio performativo* es el que

existe durante el tiempo que acontece la realización escénica, siendo esta la que establezca el movimiento y la percepción tanto de performes, como de espectadores. Por otro lado, el *espacio geométrico* es el espacio físico permanente que existe previa, durante y posteriormente a la realización escénica.

Con la finalidad de identificar performatividad en los espacios, la investigadora Érika Fischer-Lichte, en *Estética de lo performativo* (2011), plantea de manera general estos tres procedimientos:

1. La utilización de un espacio (casi) vacío, o bien de un espacio de disposición variable (...);
2. la creación de configuraciones espaciales específicas que brindan posibilidades desconocidas o no aprovechadas hasta entonces (...); y
3. el empleo de espacios ya existentes pero destinados a un uso distinto al escénico (Fischer-Lichte, 2011, p.226)

*Mundos cubos* utilizó un espacio casi vacío (un aula de clase), cuyos elementos regulares fueron redistribuidos para la acción performática.

Asimismo, para la realización, se distribuyó el espacio en tres áreas (una por cada *cuadro*). El *Cuadro 1* requiere el área mayor, cuyo piso está cubierto de cartulinas y a nivel de la superficie: Es el *Espacio infante*. El *Cuadro 2*, denominado *Espacio escolar*, es mucho menor con relación al área de acción y se desarrolla a 1 mt. de altura; y *Cuadro 3 Espacio superior*, donde el performer sólo tiene el área de acción del practicable de madera sobre el cual se lleva a cabo y que tiene 80cm x 80cm. y 1.50 mts. de altura. Cada uno de

estos cuadros (a través de sus espacios y las características de este: altura y área), fueron diseñados para ser una metáfora del transcurso temporal del proceso de socialización del individuo.

#### *La socialización primaria en el espacio performativo*

El proceso de socialización primaria es presentado escénicamente en el Cuadro 1 *Espacio infante*. Este cuadro es la metáfora de los primeros años del niño, en los que tiene total libertad de reconocer el espacio, de explorar, de ensuciarse, de jugar. La amplitud del área en la que se desarrolla este cuadro es una analogía a la mayor disposición de tiempo con la que cuenta con niño en los primeros años.

#### *La socialización secundaria en el espacio performativo*

Son los Cuadros 2 y 3, *etapa escolar* y *etapa superior*, respectivamente, los que presentan la socialización secundaria en *Mundos cubos*. Así como en el Cuadro 1, las áreas en las que se desarrollan las acciones de estos cuadros, pretenden ser representación metafórica del tiempo con el que cuentan los individuos en estas etapas.

### **2.4.2.2. Los pasos del biodrama.**

Si bien, al inicio del proceso académico teatral, había interés en el uso del teatro testimonial; es en el laboratorio, y de manera paralela en la investigación conceptual e histórica que parte desde el *teatro documental* que llegamos a la

conclusión que es el *biodrama* el concepto más cercano a lo propuesto escénicamente.

Si habríamos de hacer un recorrido histórico para llegar a hablar de *biodrama*, deberíamos retroceder hasta el *Teatro de agitación*<sup>18</sup>, *Teatro de tesis*<sup>19</sup>, *Teatro de la era científica*<sup>20</sup>, entre otros. Posteriormente fueron el *Teatro político*<sup>21</sup> de Erwin Piscator y el *Teatro épico*<sup>22</sup> de Bertolt Brecht, quienes cimentaron el camino para la aparición del *Teatro documento*.

---

<sup>18</sup> Teatro de agitación o Teatro Agit-Prop (del ruso agitatsiya - propaganda), como se puede entender desde el nombre, el objetivo era producir agitación en las masas populares y para lograrlo, se utilizaba el teatro como medio. No se pretendía incidir en crear una estética artística, sino en generar movimiento de masas. Se le puede llamar “panfletario” (Dimeo, 2007, p.63)

<sup>19</sup> *Teatro de Tesis (o Teatro documento)* es el que selecciona fuentes auténticas. Este no busca promover el pensamiento político del autor o director, sino presentar un *documento* de hechos acontecidos, por tanto, desarrollar la acción dramática pasa a segundo plano. Se deja el conflicto de lado, para pretender mostrar hechos acontecidos de manera objetiva. (Dimeo, 2007, p.74)

<sup>20</sup> *Teatro de la era científica (Teatro didáctico, Teatro épico, Teatro dialéctico)* planteado por Bertolt Brecht. El cual, como concluye Victoria Gaspar Verdú, el trabajo de Brecht en todas sus facetas está marcado por el rechazo al Naturalismo y a la identificación del espectador con la obra teatral (Gaspar, *Influencias de las puestas en escena Brechtianas*, 2003)

<sup>21</sup> Piscator usaba el teatro como un medio para difundir una ideología, y se valía del music hall, el teatro de revista, y proyecciones de videos. En el libro *Teatro político* (1976) Piscator define las funciones de las películas utilizadas, como: Películas didácticas, películas dramáticas y películas comentario; a partir de estas últimas aparece la película documento. El objetivo de Piscator en su Teatro político era cuestionar la ideología dominante burguesa, sin embargo, su teatro no iba dirigido únicamente a los obreros, sino que a finales de 1927 también era presentado ante la burguesía, hecho que cuestionaría el Partido Comunista Alemán (Kommunistische Partei Deutschlands - KPD), pero que pasaría por alto debido a la aceptación que tenía este teatro entre las clases obreras.

<sup>22</sup> Bertolt Brecht y el teatro que él construye a partir de sus dos fuentes principales (*Teatro oriental* y *Teatro político*) deberían ser entendidos como un paso hacia el arte si lo comparamos con lo planteado por Piscator. Obviamente Brecht tenía una postura política ante los acontecimientos sociales, pero ello lo vertía en su teatro y no hacía un teatro de propaganda. “(...) además de la alternancia de narración y acción en escena, adaptó de Piscator un punto fundamental consistente en la simultaneidad de la representación de los actores y las proyecciones al fondo del escenario de imágenes o noticias de periódicos. Igualmente, la introducción de la plataforma giratoria fue otro de los elementos heredados de Piscator y que supuso una innovación en el teatro épico de Brecht, cuya influencia reconoce nuestro autor alemán” (Gaspar, 2003, p.17)

Por su parte, el *teatro documento*<sup>23</sup> se define como: tipo de teatro que tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se “montan” en función de la tesis sociopolítica de la obra”. (Dimeo, 2007, p.88) El Teatro documental, planteado por Peter Weiss en *Catorce proposiciones para un Teatro documental* (1968) se basa en el documento histórico (expedientes, actas, cartas, testimonios, estados de cuenta bancarios, etc) y tiene fines políticos e informativos.

Pedro Bravo-Elizondo hace un seguimiento de la llegada del Teatro documental a Latinoamérica y al mencionar grupos peruanos, habla del *Puño de cobre* (1972) de Yuyachkani; u *Oye*<sup>24</sup> (1972) de Cuatrotablas.

El año pasado (2016), en Lima, Yuyachkani presentó, como es costumbre, *Sin título: Técnica mixta* (estrenada el 2004). De manera casi simultánea *Ausentes: Proyecto escénico* dirigido por Rodrigo Benza Guerra, en el que se representaron los hechos acontecidos en los enfrentamientos entre policías y pobladores en Bagua, Amazonas en junio del 2009. Se mostraron proyecciones de imágenes fotográficas y videos de entrevistas y reportajes televisivos, así como cartas y testimonios reales.

Para fines de la presente, consideramos oportuno ampliar los conceptos a partir de este punto para finalmente arribar a *Biodrama*.

---

<sup>23</sup> “*El teatro documental* político rehúye asumir la forma de una manifestación pública. El teatro es, en última instancia, una producción artística, no un panfleto ni una masa vociferante”. (Bravo-Elizondo, 1979, p.204). Lo cual fue definido por el mismo Peter Weiss: “*Teatro Documento* será siempre un producto artístico y debe convertirse en producto artístico, si quiere tener derecho a existir” (Weiss, 1976, p.103)

<sup>24</sup> Con *Oye* (1972) Cuatrotablas representa a Perú en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro de Quito en 1972. Espectáculo inspirado en "Venezuela tuya" de Luis Britto García, con textos de Vallejo, Javier Heraud, Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli. ([www.artesescenicas.uclm.es](http://www.artesescenicas.uclm.es), recopilado el 02.11.2016)

*Teatro Testimonial.*

Si bien no hay un consenso unificador del concepto *Teatro testimonial*, es coherente hablar que posteriormente al auge de los años sesentas y setentas del *Teatro documental*, tanto en Europa como en Latinoamérica, debido a este interés de (re)presentar o teatralizar hechos históricos: políticos y sociales; la década de los ochenta comienza a darle prioridad al individuo, y esto pasa a ser reflejado en el teatro con propuestas escénicas autobiográficas. Así, Heloisa Marina Da Silva cita a la investigadora brasileña Nerina Dip, cuando dice:

El teatro testimonial tiene, en América Latina, una larga historia que comenzó en los años 60. En esa época no se trataba de un relato de vida, sino que se abordaban temas sociales, ya que esa problemática absorbía la dimensión individual. Ya en los años 80 y 90 surgen algunos espectáculos que expresan la intención de reivindicar la dimensión individual<sup>25</sup> (Marina Da Silva, 2012, p.49)

La investigadora argentina Beatriz Trastoy, define a los espectáculos unipersonales llevados a cabo en Buenos Aires en las décadas de los ochenta y noventa, como *Teatro autobiográfico*<sup>26</sup>. Este formato, sería cuestionado por fijar su interés en el individuo y por su poco o nulo interés político/social. Por otro lado, la brasileña Nerina Dip, indica que el *Teatro autobiográfico* no pretende escenificar la vida privada o especular con la intimidad, sino intenta revelar la condición humana con sus fuerzas y sus

---

<sup>25</sup> Cita recogida de Heloisa Marina Da Silva *Narrativas pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena* (2012)

<sup>26</sup> *Autobiografía*: Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y en particular en la historia de su personalidad (Trastoy, 2002, p.122)

franquezas, para esto se realiza un filtro del material y una adecuación y ensayos, lo cual permite ir más allá del sólo uso de los recuerdos personales. (2005, p.82)

En el país, la escritora y directora contemporánea que, de alguna manera, reinició el interés por el *teatro testimonial*, es Mariana De Althaus. Estrenó *Criadero* (2011), obra que presenta los testimonios de las tres actrices con respecto a sus maternidades y a cómo ellas fueron criadas; siempre contextualizando los hechos individuales a la coyuntura sociopolítica peruana de su época.

Al respecto, Rodrigo Benza Guerra, realiza un artículo para el Simposio de la International Brecht Society realizado el año 2013 en Brasil. En esta ponencia titulada *Una mirada al Perú: Teatro documental contemporáneo*, hace un breve estudio de cuatro obras teatrales realizadas en Lima entre los años 2009 y 2012 (*Proyecto empleadas* (2009); *P.A.T.R.I.A.* (2011); *Criadero* (2011); y *Proyecto 1980/2000* (2012)). Para la realización de este artículo, entrevista a la escritora Mariana de Althaus:

“Sentía la necesidad de ligar algunas de las anécdotas que ellas contaban con eventos políticos o sociales del país y con datos de la realidad para que no quedara solo en anécdotas personales, sino que el público fuera capaz de enmarcar esa anécdota, esa vivencia en un ámbito más amplio y que lo involucrara” (Benza, 2013, p.8)

Más adelante, debido al éxito que obtuvo con *Criadero* (2011), De Althaus escribiría *Padre nuestro: Criadero de hombres* (2013), obra de *teatro testimonial* que aborda la paternidad y las relaciones con sus padres



de los cuatro actores: Giovanni Ciccía, Omar García, Diego López y Gabriel Iglesias.

Concluimos pues, que el *Teatro testimonial* desarrollado en el país, no se desvincula completamente de los acontecimientos sociales o políticos trascendentes; por lo contrario, los utiliza como marco de referencia para contextualizar la realidad particular del testimoniante y generar identificación (no emocional, pero sí del contexto) por parte del espectador.

Si retomamos los retazos que se han ido soltando de *Mundos cubos*, la fuerte presencia de fotografías de la vida privada del performer podrían dar a entender una innegable relación con el *Teatro testimonial* según lo expuesto líneas arriba; más, estas fotografías articuladas con los conceptos presentes durante la extensión del acontecimiento coadyuvan a dar una lectura de la intervención de lo social en lo privado.

Debido a esto, es que llegamos a desenvainar, finalmente, el *biodrama* para comprender teóricamente mejor lo propuesto escénicamente.

*Biodrama.*

“Se trata de investigar cómo los  
hechos de la vida de cada persona –  
hechos individuales, singulares,  
privados– construyen la historia”  
(Tellas)

Término acuñado por la investigadora y directora argentina Viviana Tellas, el cual consiste en presentar (poner en escena) biografías de sujetos reales, y que estas sean contadas o escenificadas por sus protagonistas.

La teatralidad, la representación, la irrupción de lo real, la performance, la liminalidad, se cruzan en el trabajo de esta directora argentina, y es por esto que hemos llegado a este lugar. Un lugar donde un concepto relativamente nuevo, pone en juego nuevamente, las ideas fundamentales de lo que entendemos por teatro. (Osorio, 2014, p.62-63)

Biodrama, como concepto, se desprende del proyecto artístico del mismo nombre desarrollado por Tellas del 2002 al 2009 en el Teatro Sarmiento en Buenos Aires. En el proyecto *Ciclo Biodrama: sobre la vida de las personas*, se produjeron en total catorce puestas en escena, y fue consecuencia de proyectos previos<sup>27</sup> en los que Tellas va enfocando su interés –como dice Catalina Osorio– en investigar: teatralidad, representación, irrupción de lo real, performance y liminalidad; dando énfasis en el espacio, el cuerpo y la biografía. La propuesta de Biodrama fue “convocar a directores para que elijan, cada uno de ellos, a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático” (Osorio, 2014, p.64).

---

<sup>27</sup> En el *Proyecto Museos* (1995 al 2001) encabezado por Tellas, se desarrollaron quince puestas en escena dirigidas por artistas como: Helena Tritek, Rafael Spregelburd, Emilio García Webhdi, Cristian Drut y la misma Vivi Tellas; en algunos de los cuales se intervienen espacios no convencionales y en otros se le concedía al público libertad de traslación. El objetivo de este proyecto es, tomando como base los objetos resguardados en los museos, y hasta al mismo personal que los resguarda, destacar la teatralidad que puede estar estrechamente vinculada en estos espacios convencionalmente no teatrales. (Osorio, 2014, p.59-60)

De manera paralela a *Biodrama*, Tellas, el 2003, inicia el *Proyecto Archivos* con la hipótesis de que todo individuo tiene y es en sí mismo un archivo, una reserva de imágenes, experiencias, textos, saberes, y que además posee un carácter dramático (Osorio, 2014, p.64).

“En un mundo descartable ¿Qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona –hechos individuales, singulares, privados– construyen la historia”. (Proyecto Archivos, [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar) visitado el 24 de mayo 2016).

A partir de hacer este breve seguimiento al recorrido de la investigación realizada por Tellas, tanto en *Proyecto Museos; Ciclo Biodrama; y Proyecto Archivos*, llegamos a la conclusión que lo que plantea Tellas en su *Biodrama* es, convocar tanto el carácter biográfico del teatro testimonial, como el carácter social y político del teatro documental.

El plano político e histórico que aparecía de modo explícito en el teatro documental de otras épocas queda ahora como telón de fondo de una realidad personal y cotidiana, de las pequeñas realidades de personas anónimas en muchos casos (Cornago, 2005, p.2)

Como se expuso previamente, se considera que en *Mundos cubos* el *biodrama* tiene una presencia destacada a lo largo de la acción. Esto debido a que durante las dos transiciones (espacios umbrales) existentes entre los tres cuadros, se proyectan fotografías de la niñez, adolescencia y adultez del

performer. Si bien, las fotografías revelan hechos privados (montado en un burro al año de nacido o bañándose a los 8 años), son las acciones del performer (durante los cuadros 1, 2 y 3; y durante la proyección de las fotografías) las que ayudan a englobar el contexto social y lo que era o no era aceptado durante la construcción del performer como individuo parte de la sociedad (socialización). Sociedad que curiosamente está ahí mirándolo (el público que, en su mayoría, también se ha constituido en el mismo contexto)

#### **2.4.2.3. Semiótica teatral: el código teatral como habla**

El código teatral como habla sólo puede ser investigado en vías del análisis de una representación individual, ya que este sólo sirve de base a una. Tenemos que referirnos a un texto teatral específico, al que se trata de comprender con ayuda de los métodos de análisis de textos teatrales. (Fischer-Lichte, 1999, p.34)

¿Cómo abordar el análisis de un *acontecimiento teatral*<sup>28</sup> que carece de texto dramático? En el presente acápite, desarrollaremos el marco teórico para comprender el análisis que se hará de *Mundos cubos* en el Capítulo III. Ya en las primeras líneas del primer párrafo de este trabajo académico, se mencionó que el análisis a desarrollar en el tercer capítulo sería de la puesta en escena *Mundos cubos*, y no del texto dramático literario *La bola del mundo*. Es por ello por lo que para elaborar un análisis pertinente al tipo de puesta en escena

---

<sup>28</sup>Concepto presentado en el acápite *Acontecimiento teatral y espectador del punto 2.4.2.1. Estética de lo performativo*.

que es *Mundos cubos*, aproximaré los conceptos teóricos que plantea Érika Fischer-Lichte en *Semiótica teatral* (1999) ya que este tipo de análisis ofrece valorar todos los elementos intervinientes en una puesta en escena posdramática<sup>29</sup> como la que es objeto de estudio.

### *El código teatral*

Antes de tentar cualquier análisis teatral, se necesita entender desde el inicio que el teatro es un arte o sistema cultural en el que no se podría indicar un sistema de reglas unitario; es decir el código teatral está compuesto no por uno, sino por múltiples códigos. Lo que Fischer-Lichte hace, es analizar los signos, sus combinaciones y sus significados, para determinar cuáles son factibles de usar de forma básica y sin los cuales el significado se interrumpa.

### *El código teatral como sistema*

Regresando a la cita con la que se abrió este acápite, Cuando Fischer-Lichte (1999) hace referencia a *texto teatral*, hay que resaltar que ella entiende por *texto teatral* a todos los signos intervinientes en el código teatral. En ningún caso se limita el entendimiento a sólo los códigos construidos a partir de signos escritos o literarios, sino a la totalidad de signos que construyen el código teatral. Ya anteriormente, al hablar del concepto *Performance text*<sup>30</sup> que presenta Lehmann, se lo define como “registro completo de todo signo teatral”. Es de remarcar, además, que la definición de *texto teatral* elaborada por Fischer-Lichte parte de lo propuesto por P. Hartmann en *Texte als*

<sup>29</sup> Ver referencias de *teatro posdramático* en el subcapítulo 2.4.2. *Ante un panorama posdramático*.

<sup>30</sup> *Performance Text: más allá del texto*, acápite dentro del subcapítulo 2.4.2. *Ante un panorama posdramático de la presente*.

*linguistisches Objekt* (1971), y será utilizada de tal manera únicamente en el presente subtítulo (2.4.2.3. *Semiótica teatral: el código teatral como habla*).

Para sistematizar los signos teatrales, Fischer-Lichte llega a una definición lógica y básica de lo que es teatro y lo que este necesita para funcionar como tal. Esta definición parte de la siguiente premisa: “El teatro tiene lugar cuando la persona A encarna a X, mientras S lo presencia”; la autora continúa diciendo “para que A interprete a X ante S, A actúa de una determinada manera, con un aspecto físico específico, y en un determinado espacio” (1999, p.37).

A partir de estos tres últimos conceptos: a) *Actúa de una determinada manera*, b) *con un aspecto físico específico*; y c) *en un espacio determinado*; Fischer-Lichte estructura el ordenamiento de los signos teatrales para su sistematización, de la siguiente manera:

Del actor	La actividad	Signos de la lengua	Lingüísticos
			Paralingüísticos
		Signos cinéticos	Mímicos
			Gestuales
	Proxémicos		
	El aspecto	Máscara	Cara
			Restantes regiones de la cabeza
		Peinado	
	Vestuario		
Del espacio	Concepción espacial	Espacio escénico	Decorado
			Accesorios
			Luz
Acústicos no verbales			Ruidos
			Música

### *Particularidad de los signos teatrales*

Independientemente que los signos teatrales sean, como los signos estéticos de otras artes, la peculiaridad de los signos del teatro es que estos pueden ser materialmente los mismos que los que deben interpretar. Es decir, ser *signos de signos*. Por ejemplo, una cama en el escenario, de acuerdo con el uso, puede significar un tanque de guerra, una montaña o una cueva, pero si es utilizada para los fines que fue construida, hace referencia a sí misma. Por otro lado, otra particularidad, es la *movilidad* que puede haber entre los signos teatrales. Es decir, en el arte teatral, los signos pueden ser reemplazados por otros signos completamente diferentes. Por ejemplo, una celda hecha con barras de metal puede ser reemplazada, en otra producción, por un haz de luz que delimite un rectángulo en el espacio (Fischer-Lichte, 1999). Por último, el signo teatral es *polifuncional*, ya que, al ser reemplazado por otras funciones semióticas, muda su significado. Por ejemplo, una tela roja, sostenida por un actor a la altura de su estómago y agitada hacia afuera, muda significado dejando de ser una tela para pasar a ser sangre.

### *El acontecimiento como texto*

El estudio de Fischer-Lichte (1999) clasifica al código teatral como sistema, como norma y como habla. Al determinar que el código teatral es un sistema, lo plantea como el análisis de todos los códigos intervinientes en todo acto teatral. Como norma, el código teatral hace referencia a lo que es correcto o cuáles son los códigos aceptados en una época o género determinados. Pero

con respecto al código como habla, se enfatiza en que es la suma de las reglas en las que se construye una representación específica; es decir, una representación concreta de una obra concreta, y que, para entenderla, hay que describirla y sólo así será punible de análisis.

El acontecimiento teatral o representación es, según el concepto de *texto* planteado por Fischer-Lichte (1999), un contexto estructurado de signos o un texto redactado en el lenguaje del teatro que se transmite como mínimo con dos medios diferentes: el actor y el espacio.

### *El texto teatral*

Como ya se mencionó, el *texto teatral* que presenta Fischer-Lichte (1999), al igual que *performance text* de Lehmann, no hace referencia exclusiva a los signos provenientes del texto lingüístico o literario. Más bien, se circunscribe a: a) todos los textos, b) toda clase de textos estéticos, y c) textos multimedia.

Para la descripción de a) *todos los textos*, Fischer-Lichte (1999) cita el enunciado “todo texto tiene sentido” de Eugenio Coseriu en *Textlinguistik* (1980). Entonces, el cuestionamiento del análisis está en la pregunta: en qué forma crea sentido la representación. Para desarrollar el punto b) *toda clase de textos estéticos* utiliza lo planteado por Jirij Lotman en *Die Struktur literarischer Texte* (1972) que define a *texto estético* como texto artístico cargado de sentido construido de forma compleja y en el que todos los elementos portan significado. Y, a diferencia del texto no estético, sus elementos no son redundantes, y su estructura no puede modificarse, ya que su sentido sólo puede ser entendido con la estructura establecida. Por último, c)



*los textos multimedia*, son definidos como “los que se comunican simultáneamente con la ayuda de distintos medios (filmaciones y sonido, escritura e imagen, actores, escenario, etc.). Cada medio partícipe puede transmitir signos de uno o más sistemas semióticos” (Fischer-Lichte, 1999, p.526)

#### *Procedimientos de análisis*

Ya que la totalidad de los planos de coherencia semántica y sus correlaciones construyen la complejidad del texto teatral, entonces esta complejidad sólo se puede analizar y sintetizar adecuadamente bajo la condición de que se divida al texto en segmentos que pertenezcan a los distintos planos de coherencia semántica. (Fischer-Lichte, 1999, p.591)

Segmentación: Proceso mediante el cual se divide en unidades de menor coherencia semántica, el código teatral como habla. Con esto, Fischer-Lichte (1999) quiere decir que el análisis parte de dividir un texto teatral concreto, y que no se puede plantear divisiones del código teatral como sistema o como norma. Para segmentar textos teatrales, la investigadora toma como modelo la propuesta del investigador y lingüista francés Algirdas Julius Greimas, y divide el texto teatral en cuatro planos de coherencia semántica.

Primer plano de coherencia (Fischer-Lichte, 1999): Este primer plano es en el que se puede asignar un significado a los elementos por

lo que significan por sí mismos de acuerdo con el sistema de significados del receptor y sin la intervención de otros signos. Por ejemplo, *Mundos cubos* presenta globos de colores inflados y dispersos en el área de acción. Este elemento, carga con el significado propio del globo y hay que analizarlo como tal sin vincularlo al espacio, a los demás elementos en él, ni a la acción del performer.

Segundo plano o plano posterior, es el que Greimas denomina como plano clasemático. Fischer-Lichte, siempre a partir de lo planteado por Greimas, llega a determinar que “a los clasemas les pertenece una combinación simple de pocos signos o también combinaciones complejas de distintas secuencias de posturas, y partes del vestuario y decorado” (1999, p.600). En este plano se pueden dar combinaciones tanto de signos de distintos sistemas como de un único sistema. Es el estudio de estas combinaciones de signos que pueden permitir corroborar los significados de los signos. Retomando el ejemplo, así como los globos, el cuadro 1 de *Mundos cubos* presenta en el espacio una mesa pequeña de colores, témperas azul, blanco y amarillo, y cartulinas pintadas por niños esparcidas en el área. La suma de estos signos refuerza el significado de infancia.

Tercer plano de las isotopías: Plano fundamental para realizar el análisis de significado y sentido, que hasta este momento no podían ser desarrollados en los planos anteriores. Fischer-Lichte, presenta tres posibilidades de elaborar el plano de las isotopías: Se puede elegir un procedimiento que a) esté orientado a cada uno de los sistemas

semióticos partícipes, b) a sintagmas de tamaño distinto, o c) a categorías textuales como constituyentes (1999). Para fines del presente estudio, nos basaremos en el segundo procedimiento, que plantea la segmentación como la planteada en los textos literarios por los cortes de escenas y actos, o en las representaciones como las entradas y salidas de personajes, cierre de telones, o apagado y encendido de luces. En *Mundos cubos* la distribución de los cuadros marca de manera bastante precisa los segmentos presentes y disponibles para el análisis de los significados contenidos en ellos.

Cuarto plano de coherencia semántica (Fischer-Lichte, 1999): En este se analiza la totalidad del sentido. Consiste en el estudio de las relaciones especiales establecidas entre los segmentos seleccionados como isotopías. Es decir, la conjunción coherente en todo un texto teatral (representación, puesta en escena, acción o acontecimiento) a partir del análisis de sus unidades mayores.

“El texto es una selección y combinación efectuadas una sola vez de las posibilidades ofrecidas por el sistema y la norma” (Fischer-Lichte, 1999, p.590).

La *selección*, por su parte, es definida como elemento portador de significado bajo tres aspectos: 1) elección de los sistemas semióticos a utilizar, 2) elección del tipo de signo a utilizar dentro del sistema semiótico, y 3) elección de todos los signos realizados (Fischer-Lichte,

1999). Para el numeral 1) El estudio de la selección de los signos teatrales, conducirá a considerar todos los sistemas de signos y evaluar su trascendencia en el significado del signo. En caso el texto teatral omita el uso de uno o más de estos sistemas, se debería poder sustentar el motivo y la función de la omisión. Como se presume a partir de lo presentado, el numeral 3) pide investigar la pertinencia, objetivos y motivación de la inclusión de cada uno de los signos.

Para estudiar la *combinación* se parte de la premisa que básicamente se puede combinar un signo de un sistema tanto dentro de su mismo sistema como con otros sistemas; “entonces, si las combinaciones realizadas se muestran como posibles significantes, se deben estudiar las relaciones que: a) existen en el plano clasemático entre cada uno de los signos teatrales, b) en el plano de las isotopías entre los distintos clasemas, y c) en el plano del texto completo entre los segmentos elegidos como isotopía” (Fischer-Lichte, 1999, p.611). A pesar de la infinidad de combinaciones posibles, las relaciones entre los signos se pueden agrupar como *relaciones equivalentes* y *relaciones de opuestos*. La autora da como válidas las relaciones de equivalencia o de oposición, siempre y cuando se puedan apreciar en ellas al menos una de las características siguientes: clase o aspecto (similitud)<sup>31</sup>, extensión<sup>32</sup>, posición<sup>33</sup>, distribución<sup>34</sup>, y frecuencia<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Tanto los distintos signos, clasemas o isotopías pueden ser similares o diferentes entre sí (1999, p.614)

<sup>32</sup> Signos, clasemas o isotopías sean de la misma dimensión, intensidad, duración, proporción (1999, p.615)

Para el análisis de equivalencias y oposiciones, Fischer-Lichte sugiere realizar el estudio usando las siguientes operaciones: adición, sustracción, permutación y sustitución. La adición y la sustracción son operaciones utilizadas generalmente en las características extensión, frecuencia y aspecto; y consiste, como se puede inferir a partir de la denominación, en añadir o sustraer signos en las relaciones analizadas. La permuta y la sustitución, en cambio, se utilizarán para el análisis de las características espacio temporales de distribución y posición. Como se visualizará en el siguiente capítulo donde se presenta el análisis de la puesta en acción *Mundos cubos*, se ha identificado en más de una ocasión, el uso de combinación por adición y sustracción, que el uso por sustitución o permuta. Como se apreciará más adelante, es bastante simple ubicar combinación por adición de signos, básicamente en cualquier hecho teatral.

Recodificación interna y externa: En general en el teatro, y claro, también en la performance, los signos cargan con su propio significado, pero también pueden ser afectados por otro elemento del espacio escénico que modifique su significado natural. Además de esto, el espectador, también carga con una base de datos sígnica adquirida

---

<sup>33</sup> Analizar la relevancia de los signos de acuerdo a su posición en el texto teatral y al significado que carga la ubicación espacio temporal del signo durante la representación (1999, p.616)

<sup>34</sup> “Presencia de un elemento en distintos puntos del trascurso de la representación y por otro a la disposición simultánea de varios elementos en el espacio” (1999, p.616)

<sup>35</sup> El estudio de la frecuencia de una unidad se basa en medir estadísticamente el número de apariciones (1999, p.617)

gracias a su entorno. Se considera necesario pues, exponer cómo los signos pueden recodificarse a partir de los elementos internos y también desde la percepción externa del hecho teatral (el espectador y su base de datos social).

Recodificación interna es un procedimiento de creación de significado que parte, como se puede inferir del nombre, de las relaciones internas entre los elementos del texto teatral en los distintos planos de coherencia semántica. El significado o la resignificación es atribuida gracias al estudio de equivalencias y oposiciones (Fischer-Lichte, 1999). Por ejemplo, en *Mundos cubos*, al finalizar el primer cuadro, el juego de la etapa infante propuesto por los elementos dispuestos en el espacio más la acción que desarrolla el performer, es cortado por la canción infantil “A la camita” del programa de televisión Topo Gigio. La entrada de la canción indica el fin de esta etapa, la luz se corta, el performer dispersa las cartulinas que estaban distribuidas en el espacio y su misma corporalidad es otra. Es decir, la invitación de la canción de ir “a la camita” deja de significar la acción de ir a acostarse, para, juntamente con los otros códigos teatrales intervinientes en la relación, pasar a significar la indicación de ser el fin de una etapa.

La *recodificación externa*, por su parte, depende del conocimiento cultural del espectador. Sólo si es receptor (espectador) es conocedor del entorno social cultural del cual ha partido la creación del texto teatral, podrá haber recodificación externa (Fischer-Lichte, 1999). Volviendo al ejemplo de la canción “A la camita” de Topo Gigio, un

espectador que entienda el castellano, pero que nunca haya escuchado la canción, probablemente podrá asociarla a una canción que invite a los niños a ir a la cama, pero no entenderá el impacto emocional que las personas limeñas nacidas entre 1980 y 1990 puedan tener. Al mismo tiempo, las emociones experimentadas a partir de este estímulo sonoro, genera oposición con lo que los demás signos que indican el fin de la etapa de juego (o de máxima libertad que podrá tener el ser humano en esa sociedad)

#### *Utilización del método*

Más allá de determinar un punto de inicio del análisis específico, lo fundamental es establecer los fines en los que se van a enmarcar las acciones de estudio e identificar a través del análisis de qué elementos del texto se consiguen los fines planteados. Cabe mencionar, por último, que todo análisis escapa a la intencionalidad de los emisores; el estudio se realiza netamente de los signos y sus relaciones en el texto teatral, más allá de si fueron producidos con o sin conocimiento.

### **Capítulo III: Análisis semiótico de la puesta en acción *Mundos cubos***

#### **3.1. Introducción**

Luego de haber detallado los fundamentos filosóficos, sociológicos y teórico-teatrales en el capítulo anterior, el presente abordará ya el análisis semiótico<sup>36</sup> de

---

<sup>36</sup> Basado exclusivamente en lo detallado en el punto 2.4.2.3. *Semiótica teatral: el código teatral como habla* desde lo que postula la investigadora alemana Érika Fischer-Lichte en *Semiótica teatral* (1999).

*Mundos cubos* como puesta en acción<sup>37</sup>. Aunque este análisis debiera ser realizado exclusivamente de los signos apreciados por el espectador, se priorizará los fines didácticos de la presente; por tanto, en ocasiones, el lector podrá encontrar descripciones o nomenclaturas propias referentes a determinar el espacio, que no podrían ser identificadas precisamente por un espectador que sólo aprecie la acción, y que no revise el presente documento.

### 3.2. Análisis semiótico de *Mundos cubos*

En repetidas ocasiones a lo largo de esta investigación se ha insistido en que *Mundos cubos*, tanto como puesta en acción como hecho de investigación teórica, partió del texto dramático *La bola del mundo*. Se encuentra entonces necesario, antes del análisis de *Mundos cubos*, analizar el texto dramático que sirvió como estímulo para la creación de la puesta en acción referida.

#### 3.2.1. El texto dramático (*La bola del mundo*)

Semánticamente, el nombre de la obra (*La bola del mundo*) está vinculado al constructo utilizado mayormente en España, que hace referencia al objeto esférico a escala que representa la superficie y mares del planeta Tierra<sup>38</sup>. En Perú, así como en Latinoamérica se le denomina globo terráqueo.

Consideramos pertinente analizar connotativamente el texto dramático (literario) *La bola del mundo*, para realizar los posibles enlaces metafóricos

---

<sup>37</sup> Recordando lo precisado en el acápite 2.4.2.1. *Estética de lo performativo*, donde se señala que Pavis define a la performance, como “la puesta en acción que puede asumir todas las formas imaginables, tanto en espectáculos como en la vida social” (Pavis, 2016, p.239)

<sup>38</sup> (Tomado de la definición de Globo terráqueo que hace la Real Academia Española).



que el autor intentó desarrollar. Si nos referimos a la figura esférica a escala (globo terráqueo) que representa al planeta Tierra, la primera vinculación, y la más evidente, es con la imagen y tamaño real del planeta. Esta imagen la podemos relacionar con la situación planteada por el autor, de dos formas: a) la imagen esférica del planeta, con la imagen simultáneamente literal y metafórica del vientre de una mujer en estado avanzado de embarazo que machaca la repentina paternidad del personaje Joven; y b) ¿acaso oír la expresión *La bola del mundo* no hace referencia o al menos sugiere que el mundo pueda tener un problema global? Consciente o inconscientemente, el autor en su título, critica duramente la relación que se intenta justificar en la presente: “la bola del mundo” es, probablemente para el autor, así como para el que escribe estas líneas, que el problema global que nos afecta a todos es que vivimos en la jaula de Weber llamada capitalismo. Esta filosofía invadió la sociedad, y por ello cada individuo que nace aprende la lección social más valiosa: “dinero es progreso”. Por ende, el que incorpore bien esta premisa, será aceptado socialmente (parte de lo sustentado en el punto 2.3.

*Planteamiento sociológico*). Tal como el personaje Joven hizo a lo largo de su vida y tal como lo hará al tomar la decisión de casarse a pesar de no querer hacerlo.

### ***La acción del texto dramático.***

Un joven empleado de banco, camino a su boda, se topa con la última persona que lo podrá escuchar sin juzgarlo antes de llegar a la iglesia, un vagabundo. Durante este diálogo unilateral, el joven reflexiona si la decisión que está a punto de tomar es o no la adecuada, recordando las experiencias

negativas que ve en su entorno. Él se casará porque su novia está embarazada y porque sus amigos, familia y compañeros de trabajo esperan que lo haga. En un momento, el joven recuerda lo que a él realmente le hubiese gustado ser: marinero. Habla del globo terráqueo que tiene en casa, y mientras lo hace, entra en un pequeño éxtasis de recordar algo que nunca hizo: conocer el mundo. Su añoranza se ve interrumpida por la alarma de su reloj: es hora de casarse.

***Análisis de los personajes del texto dramático.***

“Joven”: Hombre, trabaja en un banco. Viste terno negro, guantes blancos y una flor en el ojal. Debido que está camino a su boda, se infiere que sus zapatos están muy bien lustrados y perfectamente peinado. Su objetivo en la obra es reflexionar un poco más sobre lo que está a punto de hacer (casarse), y todo lo que ello conlleva. No diríamos que hay un personaje exterior que se le oponga; en todo caso, es él mismo y lo que debe versus lo que quiere hacer: lo que está obligado a hacer por los códigos preestablecidos contra las decisiones que le gustaría tomar.

“Vagabundo”: Sentado en una banca del parque al cual llega el personaje “Joven”. No tiene textos. Su objetivo es que los transeúntes le den unas monedas. Si para ello debe escuchar a tipos como el personaje “Joven”, lo hace. Para su descontento, antes de irse, el “Joven” se va sin darle moneda alguna. Nadie se opone a que este logre este objetivo, al menos no durante la escena.

***Análisis de la estructura dramática.***

- Exposición: El Joven llega al parque, camino a su boda.

- Punto de ataque: Encuentra a un vagabundo y desfoga en él lo que no se atreve a decir.
- Intensificación: Recuerda lo que a él realmente le hubiera gustado hacer.
- Declinación: Suena su alarma y regresa a su realidad. Debe casarse.
- Desenlace: Continúa el camino hacia su boda.

***Análisis funcional: Análisis estructural del relato (núcleos).***

- El “Joven” pasa por el parque camino a su boda
- Se encuentra con un vagabundo
- Se le acerca y le cuenta que está yendo a casarse
- Que lo hace porque su novia está embarazada
- Cuenta que su hermano y su esposa se separaron
- Cuenta los malos matrimonios de sus compañeros del banco
- Que vivirá en casa de sus suegros hasta que le den el préstamo del banco
- Cuenta lo que a él realmente le hubiese gustado hacer: viajar como marinero
- Habla de la bola del mundo que tiene en casa
- Explica los países, islas, océanos, mares, lagos, cuadrantes
- Mientras lo hace, entra en una especie de trance
- Suena la alarma de su reloj. Nota que ya es hora de ir a la iglesia
- Trata de explicarse a sí mismo que no puede no ir porque mucha gente inclusive ya adelantó los regalos. Duda.
- Marcha hacia la iglesia

*Análisis sintáctico:* Análisis de secuencias y funciones

	<b>S1 Llega al parque</b>	F1 Ve a un vagabundo F2 Se le acerca F3 Lo rodea
<b>F1 Camino a la boda</b>	<b>S2 Su relación</b>	F1 Cuenta cuanto tiempo llevan saliendo F2 Cómo salió embarazada F3 Lo que no le gusta de ella
<b>F2 Desahogo (última chance)</b>	<b>S3 Miedos / inseguridades</b>	F1 Habla de su hermano y su esposa F2 De los amigos del trabajo F3 De sus padres y dónde vivir
	<b>S4 Los sueños</b>	F1 Ser marinero. Viajar por el mundo. F2 La bola del mundo F3 Escapar como mosca en "La bola".
<b>F3 Sigue su camino</b>	<b>S5 Renuncia a los sueños</b>	F1 Suena la alarma. F2 Se despide. F3 Sale.

Consideramos innecesario profundizar más el análisis del texto dramático, ya que si bien al inicio del proceso de laboratorio se utilizaba lo que propone el autor en él (el personaje, la situación, la espacialidad, y el texto en sí), más adelante, esto decantó en el interés de encontrar la relación del personaje Joven con el performer, anulando así todos los elementos propuestos en *La bola del mundo*. El tránsito del proceso del texto dramático a la puesta en acción será revisado con mayor detalle en el subcapítulo 4.2. *Proceso creador: del texto a la puesta en acción*.

### ***El texto dramático utilizado en “Mundos cubos”.***

En la puesta en acción *Mundos cubos*, el performer sólo enuncia una oración, y que además es una frase extraída del texto *La bola del mundo*. El texto es enunciado no como el personaje propuesto por el autor de *La bola del mundo*, sino, es apropiado e introducido en el contexto de la acción que está presentando el performer: luego de las acciones presentadas y de la socialización que ha intervenido en él, y antes de finalizar la puesta, el performer, dice: “a mí me hubiese gustado es ser marinero”. Más que una oración que testimonie el interés real del performer, es una oración que enuncia el deseo de un rumbo diferente al tomado. Inmediatamente después, el performer deja el espacio performativo.

### **3.2.2. Análisis semiótico de *Mundos cubos***

A partir de este punto, basaremos el análisis de la puesta en acción *Mundos cubos* en lo desagregado en el punto 2.4.2.3. *Semiótica teatral: el código teatral como habla*, cuyos conceptos fueron recogidos de *Semiótica teatral*

(1999) de Érika Fischer-Lichte. Tal como se precisa en *Utilización del método*, último párrafo del Capítulo II; estableceremos, como fin fundamental del estudio para orientar de manera más adecuada la revisión de los signos teatrales presentes en la puesta, el análisis de los signos del espacio y las relaciones que se encuentran entre este y otros signos. Ya que el análisis semiótico de *Mundos cubos* tiene como finalidad justificar la hipótesis de la presente investigación y considerando el protagonismo que tiene el espacio performativo tanto en la puesta en acción como en el título “El espacio performativo”<sup>39</sup> para reflejar la socialización secundaria (...), es que empezamos desgajando los signos teatrales presentes en el espacio.

### **Los signos del espacio.**

La puesta en acción *Mundos cubos* se desarrolló en un aula de clase de aproximadamente 10mts x 6mts de paredes blancas, suelo de madera y techo que dejaba ver los soportes metálicos tubulares. Debido a limitaciones logísticas, al medio del aula, una mesa sobre la cual se ubicó una laptop y un proyector multimedia. Desde ya aclararemos que al hablar de “espacio de acción”, “espacio performativo”, o “espacio del acontecimiento” nos estaremos refiriendo al aula en su totalidad. Es decir, desde que el espectador ingresa al aula, entra a este espacio experiencial.

Con la finalidad de elaborar una descripción didáctica de la distribución espacial y debido a la significancia que cobra el espacio, la propuesta de este la

---

<sup>39</sup> Término previamente utilizado y detallado en 2.4.2.1. *Estética de lo performativo*, subtítulo que lleva la misma denominación que la publicación del 2011 de la misma Fischer-Lichte.

denominaremos, como: a) *Espacio de presentación de las etapas* y b) *Espacio social/crítico*.

El *espacio de presentación de las etapas* (véase *Figura 5*) estuvo situado en la esquina izquierda<sup>40</sup> del aula. Tenía un área de 3mts x 3mts y tres niveles de altura (a nivel del suelo, a 1mt del nivel del suelo, y a 1.50mts). Es denominado de ese modo, porque en él se llevarán a cabo las acciones que presenten las etapas: infantil, de educación escolar y de educación superior; que finalmente, son una síntesis de los procesos de socialización tanto primaria como secundaria que fueron descritos en el acápite 2.3.1.1. *Construcción social de la realidad* del subcapítulo 2.3. *Planteamiento sociológico*. Cada una de estas etapas se desarrolla en un área y altura determinadas (dentro del mismo *espacio de presentación de las etapas*). Luego del proceso de laboratorio, las acciones que presentan cada una de estas etapas fueron clasificadas en cuadros, de la siguiente manera: Cuadro 1: *Espacio infante* (podríamos plantear que lo que pretende significar este Cuadro 1 es la etapa de la infancia, es decir, en conceptos planteados en esta investigación: la socialización primaria); por su parte, la socialización secundaria estará presentada en el Cuadro 2: *Espacio escolar* y en el Cuadro 3: *Espacio superior*. Denominamos *Espacio infante* (véase *Figura 7*) al que se presenta en el primer cuadro, ya que su superficie estaba cubierta de cartulinas en las cuales se podían apreciar pinturas, que, a juzgar por los trazos disperejos y colores recargados, fueron realizadas por niños pequeños. Dispersos sobre las cartulinas, globos de colores. Además, una mesa pequeña de colores y sobre

---

<sup>40</sup> Esquina *izquierda* desde el punto de vista al ingresar al aula por el único acceso del público.

ella témperas: azul, amarillo y blanco. El *espacio infante* tenía la mayor parte del área de acción del *espacio de presentación de las etapas*. Esto pretende ser una metáfora espacial de la libertad (de tiempo, espacio, y conducta) con la que cuenta el ser humano durante la infancia. Por otra parte, el Cuadro 2 *Espacio escolar* (véase *Figura 8*), fue denominado de tal manera ya que se desarrolla sobre un practicable de madera de 80cm de ancho x 1.50mts de largo y 1mt de altura. Reduce evidentemente el espacio de acción con el que cuenta el performer y es una analogía a los recortes de libertad de expresión, de espacio, corporales y de tiempo que tiene el individuo al ingresar a la etapa escolar. Por último, el Cuadro 3 *Espacio superior* (véase *Figura 8*) se desarrolla en un área de 80cm x 80cm y una altura de 1.50mts. El espacio de desplazamiento es casi nulo. El espacio en el cuadro 3 se presenta como una metáfora de la individualidad/aislamiento del individuo; es decir, cómo el capitalismo ha intervenido completamente la sociedad y nos ha encerrado en la tan temida jaula de la que hablamos en el acápite 2.3.1.2. “*La jaula de hierro*”.

Por otra parte, tenemos el *Espacio social/crítico* (véase *Figura 6*), que es todo el espacio del aula que no es considerado como *Espacio de presentación de las etapas*. En él se ubica un recipiente transparente rectangular (cuya cuarta parte contiene agua) con un tacho de luz, que, desde la superficie, lo enfoca. Además, la mesa del equipo técnico (laptop, proyector multimedia y asistentes técnicos) y los espectadores, quienes recibieron la indicación de ubicarse según su propio criterio; pudiendo escoger desde qué perspectiva ver la acción: de pie o sentados, alejados o cercanos respecto al *espacio de*



*presentación de las etapas.* Las sillas han sido retiradas. El espectador escoge cómo y dónde ubicarse.

### **Los signos virtuales.**

Luego de haber determinado los signos del espacio, y debido a la importante presencia que tiene los signos virtuales en la puesta en acción y a su contenido político a partir del Biodrama del performer, se revisará detenida y aun aisladamente, la virtualidad presente. *Mundos cubos* propone el uso de proyecciones multimedia de textos, fotografías y animaciones que intervienen la performance durante las acciones desarrolladas tanto en los fragmentos del *espacio social/crítico* como en los cuadros del *espacio de presentación de etapas*.

### ***Proyección de textos.***

La acción general de *Mundos cubos* inicia con el ingreso del público. Una vez han tomado una ubicación, aparece el primer texto proyectado: “Por muchos años no tuve voz. No sé exactamente a qué edad se fue”. Los textos proyectados son propuestas poéticas de evocaciones de libertad, de añoranza de la niñez como la etapa que no se recuerda, pero que se sabe se tenía sueños y, sobre todo, “Libertad”. Esta introducción de proyección de textos evocativos, son intervenidos por el performer con la sombra de su mano como si quisiera aferrarse a esos textos. Tomarlos con la punta de sus dedos. Pero no puede. Se desvanecen. Como los recuerdos. Como la niñez.

Luego, un texto presenta el Cuadro 1 *espacio infante*, de la siguiente manera: “Cuadro 1 Empaparse de libertad”. Así sucesivamente se irá

presentando al cuadro 2, como: “Cuadro 2 Lluvias esporádicas y ansiadas”; y al cuadro 3, como: “Cuadro 3 Ahogo. Garúa-me”. Al finalizar la acción del performer en cada cuadro, y a manera de epílogo se proyectan textos que testimonian recuerdos de infancia, niñez y adolescencia del performer de la relación con su padre: “Déjalo que duerma. Mi hijo va a ser médico” intenta encerrar la permisividad en la infancia; “¡Carajo! ¿Sigues durmiendo?” refleja la exigencia hacia el individuo que ya no es un niño y que tiene que aprender a encajar dentro de los estándares sociales; y finalmente “Hijo, ¿vas a venir a dormir?” expresa el desapego del hijo ya adulto y la necesidad del padre de afecto del hijo.

### ***Proyección de fotografías.***

Las fotografías proyectadas durante *Mundos cubos* son exposiciones de la vida privada del performer. Al finalizar la acción de cada cuadro, el performer va hacia el depósito que contiene agua ubicado en el *espacio social/crítico*. Las fotografías aparecen durante la acción de lavarse la pintura: quitársela de las manos, brazos, hombros, cabeza. Sumerge la cabeza en el agua porque en un determinado momento la pintura no está solo en la piel, sino también en sus ideas, en su libertad, y necesita ser quitada de allí. O al menos eso se pretende significar.

### *Combinación de signos*

Al mencionar la relación entre ambos signos (las fotografías proyectadas mientras se da la acción del performer: lavarse la pintura), es posible aseverar que existe la relación de equivalencia por

adición, es decir, el significado se construye luego de observar ambos signos simultáneamente. La proyección de fotografías es durante los espacios liminales<sup>41</sup> de la puesta en acción. Esta acción física de remover desesperadamente la pintura adherida a la piel (y al pensamiento) es también quitarse los recuerdos expresados en esas fotografías. (Véase de las *Figuras 10 al 15*) El espectador, a través de las fotografías, puede ver los recuerdos que el performer está dejando de lado. Lo que está quedando en el agua. Dentro de ese depósito transparente aquella agua que solía ser transparente, ya no lo es. Los recuerdos dejados la van pintando.

### ***Proyección de animaciones sobre el performer***

Es inevitable hablar de la relación existente entre ambos signos. Quizá se pueda aislar brevemente sólo para numerar las animaciones virtuales (GIF) presentes en el cuadro 3 *espacio superior*: a) Un agujero oscuro que se contrae y va absorbiendo a los objetos cercanos; b) una mujer en ropa interior con movimientos sexuales; c) un brazo extendido hacia la silueta de un hombre que levita, (que se lee como la búsqueda de perdón o la gracia divina impulsada por las religiones); d) una pareja de recién casados sosteniendo luces de bengala, es el símbolo de lo que debería ser el objetivo de vida de hombres y mujeres: casarse y reproducirse; e) un ave negra que vuela hacia el performer cuando ya este se ha cambiado completamente el vestuario; y finalmente f) una hoja de cálculo Excel en la que se aprecia una

---

<sup>41</sup> Recordando el concepto sociológico de liminalidad, es este espacio limítrofe transitorio de una etapa a otra, donde el ser humano será preparado para ingresar a una nueva etapa.

relación infinita de número, símbolo de una vida atrapada en hoja de cálculo, en computadoras, en virtualidad, en capitalismo.

Durante el proceso de transformación del individuo (el performer se cambia el pantalón suelto de color blanco y el bividí también blanco y holgado, por un traje oscuro, formal y ajustado), se proyectan animaciones GIF sobre el cuerpo del performer, en la medida que son signos visuales que aportan al concepto de cómo, es socialmente aceptado que, se debe comportar o en qué debe creer un individuo.

#### *Combinación del signo con otro*

Habría que hablar del significado de utilizar un video de una hoja de cálculo (Excel) proyectada encima del cuerpo del performer mientras está trepando (vestido de camisa, zapatos y terno) para alcanzar una medalla de grado universitaria. Luego de analizar la relación de la proyección multimedia de animaciones o vídeos con otros (el performer, su corporalidad, su accionar y su vestimenta) podemos concluir que el significado es un resumen visual de lo sustentado en el planteamiento filosófico y en general en el cuerpo completo de todos los conceptos sociológicos que se cuestionan en la presente investigación: somos educados para finalmente, bajo la premisa “dinero es progreso” y al llegar al momento de decidir qué estudiar, guiarnos por lo que es socialmente aceptado; y claro, también para ser sujetos virtuales, según Baudrillard seres a punto de desaparecer absorbidos por una gran masa.

### **Los signos auditivos.**

El público entra al espacio casi en penumbra. Un guía los acompaña, es John Barry que los introduce hacia este espacio donde sólo se ven siluetas de seres humanos con una melodía melancólica y de añoranza interpretada en piano, que sale por los parlantes e inunda el espacio. John Barry es el autor de *Somewhere in time*, que es el tema introductorio de la película del mismo nombre de 1980, dirigida por Jeannot Szwarc y escrita por Richard Matheson traducida en España como “En algún lugar del tiempo”, o en América Latina como “Deja que el tiempo vuelva” o “Pide al tiempo que vuelva”. Más allá de los títulos en inglés o las traducciones, *Somewhere in time* es el acompañante adecuado mientras van apareciendo las proyecciones de los primeros textos. Se desvanece con la presentación, en proyección, del Cuadro 1.

#### *Somewhere in time* como signo

Si hubiese de traducir la melodía de *Somewhere in time* en una palabra, sería melancolía. Es precisamente la melancolía vivida en este espacio social crítico en el que se encuentra el performer, y desde donde ve lo que lo rodea (los espectadores) y los textos proyectados que evocan la niñez del propio sujeto. También es la melancolía de saberse en este espacio límbico consciente que es el espacio social-crítico, de ver los textos proyectados y todo lo que vaya a pasar en el espacio de presentación, como un recuerdo de lo que en algún momento fue: un niño, un adolescente y lo que ahora es.

Luego de la proyección del texto “Cuadro 1 empaparse de libertad”, y para dar inicio al cuadro 1, el performer se ubica en el límite del *espacio social/crítico* y el *espacio de presentación de las etapas*. Apenas pone el

primer pie en este último espacio, inicia, sinuoso, *El bolero de Ravel* del francés Maurice Ravel, compuesta y estrenada en 1928. El público no tiene porqué saberlo, pero el uso de esta pieza musical es un estímulo auditivo y un recuerdo de infancia, es decir testimonio auditivo del performer. El crescendo y la suma de instrumentos en el bolero coinciden con el crescendo del juego, del libre albedrío, del cuerpo en ese espacio amplio y colorido.

La acción del performer y *El bolero de Ravel* se interrumpen súbitamente con la intrusión de la voz de Topo Gigio, que tras: “Y ahora, el besito de las buenas noches” y el inicio de la melodía de la canción “A la camita”. Conocida canción de los años 80’ y 90’ en Latinoamérica. Esta canción anuncia en sus letras que el momento de juego terminó y es hora de dormir; pero, el transcurso de esta canción es intervenido por un efecto sonoro que va borrando la melodía infantil hasta desaparecerla. Es el fin del *espacio infante*.

Luego del espacio liminal o de transición de las etapas al finalizar el *espacio infante*, el inicio del Cuadro 2 *espacio escolar* es marcado por el audio de un timbre de recreo, y la acción se desarrolla durante la corta duración de reproducción de este elemento sonoro. Luego de 1 minuto, el recreo termina. El tiempo para jugar es cada vez más limitado. El cuadro termina; el *espacio escolar* ha terminado.

#### *Isotopía o significado del cuadro 2*

Si pensamos en la relación de los elementos que se añaden al espacio (área considerablemente más pequeña que la inicial), y sumado al signo auditivo de timbre de colegio, a los movimientos y

gestualidad del performer, a los elementos que saca de una mochila y lanza al aire, se refuerza el significado de la ansiedad por los cada vez más escasos momentos de recreación que se tiene conforme a los procesos de socialización (de la primaria a la secundaria). Es posible sostener que todos los signos intervinientes en este cuadro son complementarios por adición, por ende, son relaciones equivalentes.

De aquí en adelante, no hay más intervenciones de signos auditivos reproducidos por dispositivos electrónicos.

### **Los signos cinésicos.**

Al ingresar el público, el performer está de pie junto a la mesa de soporte técnico realizando estiramientos musculares lentos. Viste un pantalón blanco y un bividí blanco y se encuentra descalzo. No ve a las personas que ingresan, pero tampoco las ignora. Una vez el público ha tomado su ubicación, y mientras suena *Somewhere in time*, el performer va hacia a cada persona y les entrega un pequeño papel, en el cual se lee: “la sociedad es la suma de individuos”. Al iniciar la proyección de textos (véase *Figura 17*) el performer se vincula con estos, e intenta intervenirlos superponiendo su mano sobre el haz de luz que se proyecta sobre la pared y viendo cómo las sombras de sus dedos traspasan la luz sin poder asirse de textos, como: “las risas y sonrisas, gatear debajo de las sillas de la abuelita, limpiarse los mocos con la ropa, abrazar a mamá (...)”. Los textos se desvanecen, al mismo tiempo de esos recuerdos gratos.

El texto proyectado “Cuadro 1 Empaparse de libertad” indica al performer el inicio de este. El performer se ubica al borde de las cartulinas que limitan el

*espacio de presentación de las etapas con el espacio social/crítico.* Luego de escuchar *El bolero de Ravel*, ingresa a este espacio, con cautela, con sinuosidad en el cuerpo, como un adulto que regresiona a un espacio donde no será juzgado y tiene estímulos que lo invitan al juego. Camina encima de las cartulinas, las observa. No es difícil ver los globos dispersos en el piso. Toma uno. Levanta la mirada y ahí está el público, seres humanos como él, en un espacio oscuro, lúgubre, mientras él está en un espacio de color. Es inevitable lanzar un globo al aire; por tanto, lo hace. Luego, le es inevitable lanzar un globo al público. Encuentra su objetivo: Entregarle al público un poco de color. (Relación de oposición a nivel cinésico entre el performer y el público, entendiendo al espectador también como un signo presente y que significa). Lanza todos los globos al *espacio social/crítico*. Algunos espectadores reaccionan y devuelven los globos, otros no, sólo los dejan caer a un lado, y otros lanzan los globos a otros espectadores. Se terminan los globos, pero ya había notado la mesa colorida, va hacia ella. Encuentra témperas. Nota que a su cuerpo le falta color, entonces se divierte con ello mientras *El bolero de Ravel* va llegando al clímax. La acción y la música son interrumpidas por la voz y la canción de Topo Gigio. Esto marca el fin del *espacio infante*, y el performer dispersa las cartulinas colocadas sobre el piso; ahora el *espacio infante* es un caos.

Apenas termina el Cuadro 1, y siempre con la canción de Topo Gigio, el performer va hacia el depósito con agua. Su cuerpo está automatizado. Se arrodilla frente a él y se lava la pintura de sus manos mientras se proyectan fotografías de su infancia (Relación de equivalencia por adición de los signos



cinésicos del performer con los signos virtuales). Luego enjuaga sus hombros y posteriormente lava su rostro que también había sido pintado en el cuadro anterior. Intenta sacarse toda la pintura posible. Aparentemente la pintura son sus recuerdos, que durante este momento umbral<sup>42</sup> trata de remover desesperadamente y en modo automático. Este espacio liminal aparentemente lo está preparando para otra etapa. Termina de lavarse, se para y se seca rostro, brazos y manos con una toalla. La *Selección* (procedimiento del análisis) nos ayuda a notar que se eligió utilizar ese elemento específico (la pintura), para ser signo de los recuerdos, y que, al sacarse esa pintura, uno se está forzando a dejar también los recuerdos y con ellos olvidando el comportamiento corporal que se tenía en la etapa anterior para ir encajando en lo que se espera del sujeto en este proceso de socialización.

En la proyección se lee: “Cuadro 2 Lluvias esporádicas y ansiadas”. El performer va hacia el primer practicable de madera. Coge una suerte de mochila cuadrada, se la coloca en la espalda. Suena el timbre de recreo y es el momento de desfogar todo lo encerrado. El área de acción no es muy grande; no tiene mucho lugar por donde desplazarse. Luego de un gran grito y subir al practicable, abre la mochila y saca sus juegos: cartas de Dragon Ball, Taps de Caballeros del Zodiaco y de Looney Toons, pequeños muñecos de X-Men que venían en chocolates. Tiene muchos de ellos. Son su desfogue, su grito. Los lanza al aire como si quisiera bañarse en ellos; que lluevan. Le queda poco tiempo de recreo, entonces lanza los juegos que le quedan al público, se acaba el tiempo de libertad controlada. Se acaba el timbre; con él, el *espacio escolar*.

---

<sup>42</sup> Haciendo referencia a la *Liminalidad* desde el aspecto sociológico, concepto presentado previamente en el Marco teórico.

Se dirige al depósito, con agua ahora ya no tan transparente como inició. Cada vez es más automática. Se arrodilla, se sostiene de los bordes e introduce su cabeza en el agua al mismo tiempo que se proyectan fotografías de su niñez. Aguanta la respiración hasta no poder contenerla más. Repite la acción. Se pone de pie y se seca en la toalla. Su cuerpo, ahora agotado, no pierde los movimientos mecánicos.

Se proyecta la presentación del cuadro 3: “Cuadro 3 Ahogo. Garúa-me”. El performer sube al primer practicable, y parado allí, mientras se proyecta sobre él la animación de una especie de agujero oscuro (véase *Figura 18*) que se contrae y va absorbiendo a los objetos cercanos (Animación multimedia metafórica de la misma socialización), se quita el pantalón blanco y el bividí, quedándose completamente desnudo. Se sienta sobre el segundo practicable y se coloca un pantalón negro de vestir, medias negras, zapatos elegantes, una camisa blanca. El individuo ha ingresado a la última etapa del proceso para ser aceptado socialmente. Mientras se da este cambio de vestimenta, otras animaciones (signos de lo que socialmente se nos va añadiendo para ser sujetos aceptados) se proyectan sobre su cuerpo: la silueta de una mujer joven en ropa interior (véase *Figura 19*) signo de la normalización de la mujer-objeto; un brazo que se extiende pidiendo el perdón o la gracia de la silueta de un hombre que levita (una referencia a la divinidad y a la necesidad social de tener una creencia religiosa) (véase *Figura 20*), una pareja de recién casados sosteniendo luces de bengala (véase *Figura 21*), que es lo que se espera en un hombre: que tenga un trabajo estable, se case y tenga hijos; y finalmente, mientras se coloca un saco negro de terno, un ave negra volando (véase *Figura*

22). El performer, finalmente sube al segundo practicable, el área de este apenas y le permite estar parado. Aquí se proyecta, sobre él, una hoja de cálculo de Excel que se desliza buscando el final de los números, pero la lista parece no tener fin. El performer está dentro del Excel, y en él busca su meta: una medalla dorada que cuelga de la estructura metálica que sostiene el techo está a medio metro de su alcance. No la toma con las manos, más bien, se aferra a la estructura metálica e intenta con todas sus fuerzas introducir la medalla a su boca. Lo logra. Luego de haber logrado culminar el proceso de aceptación que todos en su entorno esperaban (esos todos son su familia, amigos, y hasta el público que lo observa), ahora sí es alguien, pero evidentemente alguien que ya no es quien ingresó a este proceso. Es alguien que tampoco sabe quién es.

Parado en el segundo practicable, baja al primero y mirando la luz que emana el proyector multimedia, es atraído hacia este aparato. Mientras está parado allí, en su rostro y en la pared detrás de él se proyecta una fotografía tamaño carné del performer con camisa blanca y corbata rosada que va disolviéndose hasta quedar un rostro irreconocible. El performer baja del primer practicable. Se acerca al proyector. Encima de su camisa blanca se puede leer el texto proyectado: “Pausa. La sociedad lo atrae”. En este momento de desenlace, y luego de una pausa larga, el performer mira al público y enuncia: “a mí me hubiese gustado es ser marinero”. Por último, cruza el aula, abre la puerta, sale y cierra la puerta.

Finalmente, se plantea el siguiente esquema en el que se recogen todos los signos utilizados en la puesta en acción *Mundos cubos*.

Cuadro	Espacio	Signos virtuales			Signos auditivos	Signos cinésicos	Signos verbales	Espectador
		Textos	Fotografías	Animaciones				
Introducción	Espacio social crítico (ESC)	“Por muchos años no tuve voz. No sé exactamente a qué edad se fue”.				De pie, junto a la mesa del equipo técnico. Realizando estiramientos musculares lentos. Pantalón y bividí blancos. Descalzo. Se acerca a cada espectador y les entrega un pequeño papel: "La sociedad es la suma de individuos"		Ingresa al <i>espacio performativo</i> . Se ubica en él.
		“las risas y sonrisas, gatear debajo de las sillas de la abuelita (...)” (Véase <i>Figura 17</i> )			<i>Somewhere in time</i>	Se vincula con los textos proyectados. Intenta intervenirlos superponiendo su mano sobre el haz de luz que se proyecta en la pared y viendo cómo las sombras de sus dedos traspasan la luz sin poder asir los textos.		
		“... salir a la lluvia”						
		“Cuadro 1: ¡Empaparse de libertad!”				Se ubica al borde de las cartulinas que limitan el <i>espacio de presentación de las etapas</i> (EPE) con el <i>espacio social/crítico</i> (ESC)		
Cuadro 1: <i>Espacio infante</i>	Espacio de presentación de las etapas (EPE)				<i>El bolero de Ravel</i>	Ingresa con cautela, con sinuosidad en el cuerpo. Camina encima de las cartulinas, las observa. No le es difícil ver los globos dispersos en el piso. Toma uno. Levanta la mirada y ahí está el público. Le es inevitable lanzar un globo al aire.	Algunos espectadores reaccionan y devuelven los globos, otros no, sólo los	

				Luego le es inevitable lanzar un globo al público. Lanza todos los globos al espacio social/crítico. Encuentra témperas. Se pinta las manos, brazos, rostro, nuca.	dejan caer a un lado, y otros lanzan los globos a otros espectadores.
				<i>Topo Gigio</i>	
			“Déjalo que duerma. Mi hijo va a ser médico”	La acción se detiene. Desarma las cartulinas colocadas sobre el piso. Vuelve un caos el <i>espacio infante</i> .	
Espacio umbral 1	Espacio social/crítico (ESC)	Fotografías de infancia (véase <i>Figuras 10, 11, 12</i> )		Va hacia el depósito con agua. Automatizado. Se arrodilla frente a él y se lava la pintura de sus manos. Luego enjuaga sus hombros y posteriormente lava su rostro. Termina de lavarse, se para y se seca rostro, brazos y manos con una toalla.	
			“Cuadro 2 Lluvias esporádicas y ansiadas”	Va hacia el primer practicable de madera. Coge una suerte de mochila cuadrada, se la coloca en la espalda.	
Cuadro 2: <i>Espacio escolar</i>	Espacio de Presentación de las etapas (EPE)		Timbre de recreo	Luego de un gran grito y subir al practicable, abre la mochila y saca sus juegos: cartas de Dragon Ball, Taps de Caballeros del Zodiaco y de Looney Toons, pequeños muñecos de X-men Los lanza al aire como si quisiera bañarse en ellos; que lluevan. Lanza los juegos que le quedan al público.	Algunos recogen los juegos, los ven. Otros los ven y se los quedan. Otros, claro, solo los

			ignoran.
Espacio umbral 2	Espacio social/crítico (ESC)	Fotografías de la niñez del performer (véase <i>Figuras 13, 14, 15</i> )	Se dirige al depósito, con agua ahora ya no tan transparente como inició. Cada vez es más autómata. Se arrodilla, de sostiene de los bordes e introduce su cabeza en el agua. Aguanta la respiración hasta no poder contenerla más. Repite la acción. Se pone de pie y se seca en la toalla. Su cuerpo, ahora agotado, no pierde los movimientos mecánicos.
		“¡Carajo! ¿Sigues durmiendo?”	
		“Cuadro3: Ahogo. Garúa-me”	El performer sube al primer practicable.
Cuadro 3: <i>Espacio superior</i>	Espacio de presentación de las etapas (EPE)	Agujero oscuro. Mujer joven. Brazo extendido. Recién casados. (Véase <i>Figuras 18, 19, 20, 21</i> ).	Parado allí, se quita el pantalón blanco y el bividí, quedando completamente desnudo. Se sienta sobre el segundo practicable y se coloca un pantalón negro de vestir, medias negras, zapatos elegantes, una camisa blanca.
		Ave negra volando (véase <i>Figura 22</i> ).	Se coloca un saco negro de terno. Sube al segundo practicable, el área de este apenas y le permite estar parado.
		Hoja de cálculo Excel (véase	El performer parece estar dentro del Excel, y en él busca su meta: una medalla dorada que cuelga de

*Figura 23)*

			la estructura metálica. No la toma con las manos, más bien intenta introducir la medalla a su boca. Lo logra.	
		Fotografía tipo carnet: camisa y corbata que se distorsiona (véase <i>Figura 16)</i>	Parado en el segundo practicable, baja al segundo. El performer baja del primer practicable.	
Desenlace	Espacio social/crítico (ESC)	“Pausa. La sociedad lo atrae”.	Se acerca al proyector. Encima de su camisa blanca se puede leer la proyección.	
		“Hijo, ¿vas a venir a dormir?”	Luego de una pausa larga, y de enunciar el único texto de la puesta; cruza el aula, abre la puerta, sale y cierra la puerta.	“A mí me hubiese gustado ser mariner”.

## Capítulo IV: Metodología de investigación

### 4.1. Introducción

Como se ha venido mencionado en reiteradas oportunidades durante el desarrollo de la presente, sólo se toma como excusa o punto de partida el texto teatral *La bola del mundo*. Aparte de intereses estéticos, comunicacionales y exploratorios iniciales bastante amplios y confusos; es a partir del texto de Alonso de Santos que se va delineando las posibles rutas a seguir hasta concluir en la puesta en acción final *Mundos cubos*. En este capítulo final, el lector encontrará el camino recorrido (teórico y de exploración artística) hasta llegar a la puesta en acción.

### 4.2. Proceso creador: De la *Bola del mundo* a *Mundos cubos*

#### 4.2.1. El texto dramático.

Rebobinando todo el proceso, inicialmente se trabajó el texto dramático minuciosamente, tal y como si el director más conservador fuese a realizar la puesta en escena de él. Para esto, luego de una serie de lecturas iniciales y de realizar los análisis del texto dramático, se realizaron los siguientes estudios:

- a) Identificación y definición del lenguaje (búsqueda en diccionarios y sitios web de la terminología española utilizada o de referencias geográficas. Ejemplos terminología española: *Coche; piso; Bola del mundo*. Ejemplos referencias geográficas: Fosas Marinas; Madagascar; Isla de Fuego; Esquimales; Trópico de Cáncer; Trópico de Capricornio; Mar del Aral; Namibia; Mar del Coral; paralelos; meridianos; cuadrantes)



- b) Encontrar lo que el texto dice del personaje. Características psicológicas: Es inseguro; se casa porque así esperan los demás que se haga. Sociales: está camino a su boda; trabaja en la parte administrativa de un banco; tiene un hermano separado de su esposa; sus compañeros de trabajo están lo menos posible en casa, tiene un auto; están comprando un departamento y mientras tanto vivirá en casa de sus suegros. Físicas: Es joven, está muy bien vestido.
- c) Lo que el texto dice de la atmósfera: Un parque en el que se oyen los trinos de los pájaros. Es mayo, verano europeo.
- d) División de unidades de la obra (a. encontrar el objetivo de la unidad; b. título de la unidad; c. quién lleva la acción; d. Determinar el núcleo de la unidad)
- e) División de las unidades mínimas (la oración), y análisis (núcleos o verbos; objeto: de quién se habla; dirección: a quién se habla)
- f) Lo que el texto no dice: A partir de los datos recogidos del texto se elaboró una biografía y una reconstrucción de sus estudios primarios, secundarios y superiores, y cómo pudo haberse desarrollado en estos espacios con sus compañeros, profesores, y entorno en general.

#### **4.2.2. Laboratorio I: Contradicciones entre lo teórico y lo escénico.**

El proceso de laboratorio puede ser dividido en dos grandes bloques, en donde el primero, como podrán apreciar, es una enorme confusión entre el discurso teórico y lo que se iba elaborando escénicamente. A continuación, se develará el diario de la ruta recorrida en el ámbito de la exploración escénica:

- a) Se inició con la intención de asimilar los datos psicológicos ubicando al personaje en situaciones y etapas de su vida distintas a la que se exponen en el texto dramático. Por ejemplo, se exploraron estos tres momentos concretos: un día de trabajo en el banco; una salida al cine con su novia; y el momento que ella le dijo que estaba embarazada.
- b) Se introdujo el primer elemento escenográfico a ser intervenido; y que, al mismo tiempo sea interpretado como la metáfora del pensamiento del personaje: una suerte de estatua (compuesta por una mesa y dos sillas entrecruzadas encima de ella, encadenadas a la mesa) que estaría ubicada en el parque al que llega el personaje y quien se detiene para observar la estatua y de alguna manera encuentra una relación entre esta estatua contemporánea y cómo está su vida. Debido a la necesidad de un elemento que sea más concreto para situar la situación en un parque, luego de dos semanas se retiró la estatua y se incorporó la banca de un parque y dos audios: un ambiental de parque y las campanas de iglesia para boda.
- c) Se empezó a trabajar una propuesta que quebraba muy ocasionalmente su realismo, con momentos onírico-metafóricos, en la cual se pretendía reflejar el pensamiento del personaje joven y sus frustraciones y deseos; los pensamientos de este hombre que aparentemente, por fuera, estaba en perfectas condiciones: muy bien vestido y de comportamiento siempre “adecuado”, pero cuyo mundo interno lo había llevado a detenerse en un parque y hablar con un vagabundo sobre lo que estaba a punto de hacer: casarse.

- d)** Debido a esta necesidad de buscar representaciones metafóricas, se añade a la escenografía una cuerda que cae desde el techo hasta el elemento que representaba la banca del parque; aquí se introduce el primer momento de ruptura del realismo. Al sonar las campanas de la iglesia, con un cambio de luz, el personaje sube a la banca sosteniéndose de la soga, buscando corporalmente el desequilibrio o representar el borde de un abismo. La soga cobra importancia, ya que en un momento es lo que lo sostiene de no caer al abismo, pero posteriormente se convertirá en su atadura. Con la soga y la corporalidad, se pretendía expresar: represión, ataduras, amarras, nudos. Durante este momento también se introdujeron las primeras intervenciones multimedia con una imagen de túnel (véase *Figura 1*). Luego, al terminar este momento llamémoslo de surrealismo, al regresar la luz natural, el personaje continúa con el relato propuesto por el autor.
- e)** Entendemos, en este momento del laboratorio, que sería forzado introducir el biodrama con fotografías del actor, a pesar del interés por la temática paternidad. Desde ese primer momento estaba presente el uso de testimonios, aunque de manera abstracta y desordenada. El uso de multimedia y de testimoniar con fotografías no fue descartado del todo, pero sí postergado como una posibilidad comunicativa teatral. La fijación con la “paternidad” también fue, paulatinamente, dejada de lado.
- f)** Para que exista un estímulo físico al cual reaccionar, por recomendación de la profesora guía, se insertó también al segundo personaje que plantea el autor: el vagabundo. Por selección de actores, se eligió cambiarle el

género; ya no sería un “vagabundo”, sino una “mendiga”. El personaje lo asumió la actriz Jazmín Labrín. Con la inserción de “la mendiga” se decide retirar la soga y las proyecciones multimedia y con ellas el único momento de surrealismo que podría representar el pensamiento del personaje, al menos hasta ese momento.

- g)** Desde ese entonces hasta la presentación final del primer semestre 2016, se empezaba a hablar tentativamente de performance teóricamente, pero lo que escénicamente se presentaba era una actuación realista (véase *Figura 2*) interrumpida al inicio y previo al desenlace con una ruptura de la ficción (véase *Figura 3*) introduciendo al público en un juego donde su participación mediante votos determinaría la decisión del personaje “Joven”: casarse o huir. Se iniciaba en una especie de programa concurso televisivo con la pista musical de introducción del programa español de los años 90’ *El gran juego de la oca*. En este momento el actor asumía otro rol, el de un animador de televisión; y la actriz, que en la puesta sería la mendiga, asume el rol de asistente del animador. Ambos realizaban una coreografía típica de programa concurso y luego de explicar las reglas del juego entregaban unas encuestas (véase *Figura 4*) que el público debía llenar, para, previo al final, hacer un conteo de los resultados y que esto determine el desenlace de la propuesta escénica.
- h)** Es preciso mencionar que, para este momento del proceso de investigación, aún no se fijaba la socialización como hito de investigación.

### 4.2.3. Laboratorio II: Una exploración finalmente posdramática

- a) Al entender la contradicción entre lo planteado teóricamente y lo realizado escénicamente, se lleva nuevamente al laboratorio, esta vez sin perder de vista que ambos aspectos del proceso de investigación artístico teatral vayan de la mano. Luego de tomar conciencia que en el trabajo escénico se debe visibilizar claramente la performance, se deja completamente de lado al personaje y la situación planteada por el autor, para pensarse como cuerpo creador.
- b) Una vez asumida, aunque aún de manera general, que la performance sería una de las columnas vertebrales de la presente investigación, todavía se percibía el vacío de la otra columna. En la búsqueda de qué conceptos teóricos utilizar se tomaron conceptos básicamente sociológicos, como: liminalidad de Victor Turner; la jaula de hierro de M. Weber; y estigma según Erving Goffman. No es sino hacia finales de octubre 2016, donde la mirada se queda fija en el proceso de socialización y su visibilización.
- c) Es al mismo tiempo, el aporte teórico posdramático encontrado en *Teatro posdramático* (2013) de Hans Thies Lehmann, que alimenta la creación escénica con formas nuevas, o sustentando teóricamente las abstracciones que iban siendo encontradas en el proceso. De este constante diálogo entre lo teórico y lo escénico que va alimentando Lehmann, se llega la exploración espacial. Es en ese momento que se decide revisar *Estética de lo performativo* (2011) de Érika Fischer-Lichte. Nace la inquietud de explorar con el espacio escénico y sus

posibilidades expresivas y narrativas. De las primeras exploraciones del cuerpo en el espacio se experimenta el uso de espacios múltiples, la amplitud y la altitud, y cómo afectan estas características del espacio al cuerpo y lo que se está narrando con esto. Se realiza el primer esbozo de plano escénico (véase *Figura 5*), el cual en esencia se ha mantenido como base del diseño espacial.

- d) Tener claro el marco teórico, ayuda a esclarecer las dudas con respecto a cómo ver al espectador en la puesta; a considerarlo parte importantísima de ella, y es más a, a que se implique como esa sociedad que está espectando a un producto más de su maquinaria. Entender que la búsqueda de ese *Espectador emancipado* de Rancière, no es sino un acto político desde un hecho artístico.

### ***Utilería personal.***

Al trabajar un hecho finalmente ficcional con base en hechos reales del performer, se decidió que la utilería sea efectivamente objetos que hayan pertenecido a este durante su proceso de socialización, específicamente *socialización secundaria*. Entre la utilería personal que se utilizó, se encuentran: globos, pintura, tarjetas coleccionables llamadas “cards”; juguetes denominados “hitazos” y/o “taps”, la medalla de graduación de la Universidad San Marcos.

### **4.3. Exploración y aplicación de técnicas: corporales, espaciales, interpretativas y sono-plásticas.**

#### **Análisis e interpretación de textos.**

Metodología incorporada de la técnica de análisis de texto de Daniel Dillon y lo propuesto en la metodología Coda de Fausto Carrillo, ambos basados fundamentalmente en el análisis de texto como base fundamental del teatro.

#### **Performance.**

Ejercicios adquiridos en el taller *Laberintos* del director Guillermo Castrillón, de donde se recoge la importancia del ritual, la composición de metáfora y ejercicios performáticos para hacer tránsitos de la adultez a la infancia, y recordar hasta y desde el nacimiento.

#### **El espacio performativo.**

La concepción espacial desde una visión totalizadora como la performativa, implica, además, la lectura de cada elemento que lo compone y de cada elemento que se sitúa en él (intencional o no intencional).

#### **Biodrama y Multimedia.**

En esta última etapa, también regresa una de las ideas primigenias: utilizar el testimonio, en este caso el biodrama a través de proyecciones multimedia de fotografías de la infancia, niñez y adolescencia del performer; exponiéndolas en las transiciones entre etapas y mientras el performer se lava literalmente la cabeza con agua, pero metafóricamente los recuerdos, juegos, anhelos, ilusiones, libertades y demás, para pasar a la siguiente etapa. Estas transiciones también pueden ser entendidas como *situaciones liminales* muy marcadas, debido a que se hacen notorias

como tránsitos de una etapa a otra, además cargadas de reflexión con respecto a la etapa que se deja atrás y la incertidumbre de la etapa por venir.

#### 4.4. Apreciaciones críticas

##### **Interpretación crítica de Basilio Soracruz (Actor y performer).**

Fui a ver el trabajo de Daniel Zarate de forma casual, invitado por una compañera (Rosa Victoria Chauca Gutierrez) que actuaría después de él. Sorpresivamente me encuentro con un texto proyectado, elementos en el piso y a un muchacho vestido de blanco. “*Empaparse de Libertad*” anunciaba un texto que era una invitación al juego. Pasando luego a un segundo nivel con una mochila, fotos y un texto que decía “*Lluvias esporádicas y ansiadas*”; llegando finalmente al más alto y último nivel usando un terno con una proyección diciendo “*Ahogo. Garúa-me*”.

Veo una síntesis en la que objetos, textos, fotos, imágenes proyectadas, vestuario, luces, color, música y el mismo actor forman un recurso importante donde uno no tiene más valor que otro, sino que desarrollan una idea que es: estar viviendo, pensando, entendiendo y compartiendo en un espacio de lugar y tiempo.

Al consultarle sobre el título de su trabajo, me mencionó “el espacio performativo para reflejar la socialización secundaria según Berger & Luckmann, a partir del personaje *Joven* de la obra *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos”. Luego de lo que pude presenciar, llego a la conclusión que es justamente lo que se vio y se llevó a la práctica, investigando algo que está fuera de su entorno, siendo de riesgo y ambicioso. Espero pueda continuar en la tarea, a pesar del poco o mucho apoyo que pueda encontrar.



## **4.5. Aspectos administrativos**

### **4.5.1. Requerimientos técnicos y humanos para la investigación**

#### **Utilería**

Témpera: blanca y azul; paleta para mezcla; globos de colores #7; (01) mochila; tarjetas y juguetes coleccionables diversos; medalla de graduación de UNMSM; contenedor transparente con agua.

#### **Escenografía**

Pinturas realizadas por niños y niñas; (01) mesa de plástico; (01) practicable rectangular; (01) practicable con escalones.

#### **Vestuario**

Bibidí blanco; pantalón blanco; terno negro (saco y pantalón); camisa blanca; medias negras; zapatos negros.

#### **Técnicos**

(01) equipo de sonido; (01) proyector multimedia; (02) computadoras: (01) como reproductor de audio y (01) para las proyecciones multimedia; (02) tachos de luz; (01) controlador de luces para graduar la intensidad de la iluminación.

#### **Humanos**

(01) técnico de sonido; (01) técnico de multimedia; (01) técnico de luces.

## 4.5.2. Presupuesto

<b>Utilería</b>	<b>Soles (S/.)</b>
- Témpera: blanca y azul.	14.00
- Paleta para mezcla.	2.00
- Globos de colores #7.	8.00
- Contenedor transparente con agua.	20.00
<b>Total gastos utilería</b>	<b>44.00</b>
<b>Escenografía</b>	<b>Soles (S/.)</b>
- (01) mesa de plástico.	30.00
<b>Total gastos escenografía</b>	<b>30.00</b>
<b>Vestuario</b>	<b>Soles (S/.)</b>
- Pantalón blanco	25.00
<b>Total gastos vestuario</b>	<b>25.00</b>
<b>Técnicos</b>	<b>Soles (S/.)</b>
- (01) controlador de luces para graduar la intensidad de la iluminación.	100.00
<b>Total gastos técnicos</b>	<b>100.00</b>
<b>Investigación</b>	<b>Soles (S/.)</b>

- Copias e impresiones	60.00
- Pasajes	200.00
- Alimentación	100.00
- Alquiler sala de ensayo/laboratorio	200.00
<b>Total Investigación</b>	<b>560.00</b>
<b>TOTAL GASTOS REALIZADOS</b>	<b>759.00</b>

## Conclusiones

Con la finalidad de evaluar la consecución de objetivos planteados, y haciendo un corte en el proceso irresoluto de toda creación artística, concluimos lo siguiente:

- i. Debido a las múltiples combinaciones de los signos teatrales (también utilizados en la performance), se entiende que el límite de formas expresivas sólo se encuentra marcado por la creatividad del artista; por ello, puede sonar pretensioso concluir que no hay mejor alternativa para visibilizar la *socialización secundaria* que no sea mediante el uso del *espacio performativo*. No obstante, sí puedo concluir con firmeza, que luego del proceso de experimentación de la creación *Mundos cubos*, la performance y el espacio teatral (o más específicamente *espacio performativo*) son herramientas artísticas que, considerando la transcendencia política de mi discurso y mi cuestionamiento filosófico, presentan de manera expresa y contundente la socialización secundaria como concepto sociológico y mi postura crítica con respecto a mi propio proceso de socialización.
- ii. Luego de confrontar nuevamente los conceptos sociológicos pertinentes expuestos en la presente investigación, con lo propuesto escénicamente considerando como base fundamental la implicancia del *espacio performativo* y el performer en él, y de considerar un planteamiento filosófico transversal, concluimos: que tanto la socialización primaria como la socialización secundaria se hacen visibles en la puesta en acción *Mundos cubos* debido al uso del espacio performativo como metáfora y base fundamental de la puesta.
- iii. Luego de las muestras realizadas, es posible afirmar que la corporalidad del performer, se ve afectada por cada estímulo propuesto en el espacio performativo y por la distribución del espacio en sí. Cabe señalar que se reconoce esta afectación

como un hecho que, para ser conseguido, se debe contar con una preparación psicofísica. Durante la preparación psicofísica para la realización escénica, debe trazarse como objetivo el aquí y ahora. Sólo de este modo, se conseguirá estar presente sin fingimientos o alejado de la tentación de actuar una emoción. El cuerpo se afectará automáticamente a cada estímulo que reciba del espacio: la amplitud del *espacio infante* y la textura y el color de las pinturas realizadas por niños que componen el suelo, los globos y su característica de suspenderse en el aire; la altura media del *espacio escolar* y el área de acción bastante más restringida a comparación del *espacio infante*; la mirada del público, sus reacciones o sus no reacciones (que también se deben asimilar como reacciones); la rítmica de los estímulos auditivos, la textura de la iluminación y los textos proyectados; la altura, angostura e inestabilidad del practicable del *espacio superior* y la metáfora de la altura de los espacios con referencia a los grados alcanzados socialmente. Se concluye pues, que tanto la distribución espacial de *Mundos cubos* como los elementos presentes en él, afectaron la corporalidad y las acciones del performer.

- iv. Por otro lado, a pesar de lo sustentado teóricamente, como lo expuesto en el acápite 3.2.3. *Los signos virtuales* del Capítulo 3, y a pesar de contar con el testimonio citado en el subcapítulo 4.4. *Apreciaciones críticas* del performer Basilio Soralez; aún no me atrevería a afirmar contundentemente que las proyecciones de textos y fotografías son un aporte a la teatralidad y al discurso de esta. Habría de presentar *Mundos cubos* ante artistas posmodernos para poder sostener con mayor veracidad que las proyecciones no son un mero hecho decorativo, sino un aporte fundamental sígnico teatral.
- v. Luego de haber estudiado detenidamente la puesta en acción *Mundos cubos* y recopilado material teórico suficiente para sustentar conceptualmente tanto los

elementos inmersos en la creación escénica como los elementos sociológicos y mi propio discurso desde el arte; concluyo finalmente, que la puesta en acción mencionada (que partió de la obra *La bola del mundo* de José Luis Alonso de Santos) presenta los elementos escénicos suficientes, teniendo como asidero principal el *espacio performativo*, para evidenciar el proceso de socialización y dentro de ella sus etapas: *socialización primaria* y *socialización secundaria*.

## Bibliografía

Alonso, José Luis (2008). *Cuadros de amor y humor, al fresco*. Buenos Aires: Celcit.

Alonso, José Luis (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.

Alonso, José Luis (1986). *La estanquera de Vallecas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.

Alonso, José Luis (1985). *Bajarse al moro*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Austin, John (2000) *Emisiones realizativas*. L.M. Valdés Villanueva.

Bassiouny R., Ihab (2011) *Los marginados en el teatro finisecular (1990-2000) de José Luis Alonso de Santos*. Tesis. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Benza G., Rodrigo (2013) *Una mirada al Perú: Teatro documental contemporáneo*.

Berger, Peter & Luckmann, Thomas (2003) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Baudrillard, J. (2007). *Cultura y Simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós.

Baudrillard, J. (2006). *La transparencia del mal*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

Baudrillard, J. (1985). *El éxtasis de la comunicación*. En H. Foster, *La posmodernidad*. Selección y Prólogo de Hal Foster (págs. 187-197). Barcelona, España: Editorial Kairós.

Bravo E., Pedro s/n *La realidad Latinoamericana y el Teatro documental*.

Bourriaud, Nicolas (2001) *Esthétique relationnelle*. París. Les presses du reel.

Butler, Judith (1988) *Performative acts and gender constitution*.

De Althaus, Mariana (2013) *Padre Nuestro. Criadero de hombres*.

De Althaus, Mariana (2011) *Criadero*.

Debord, Guy (1967) *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. París.

Diéguez, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL.

Doberti, María (2011) *Deslizamientos entre lo público y lo privado en los hoteles de Sophie Calle y Lola Arias*. Buenos Aires: IUNA.UBA.

Dubatti, Jorge (2016) *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima: Dirección de investigaciones / Área de Ediciones de ENSAD.

Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I. convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: ATUEL.

Fischer Lichte, Érika (2011) *Estética de lo Performativo*. Abada Editores.

Fischer Lichte, Érika (2003) *Experiencia estética como experiencia umbral*. Frankfurt: Revista Teoría del arte.

Fischer Lichte, Érika (1999) *Semiótica teatral*. Madrid: ARCO / LIBROS S.L.

Goffman, Erving (2006) *Estigma, identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gordon, Edward (1999) *El arte del teatro*. México.

Greimas, Algirdas (1970); *Strukturelle Semantik, Braunschweig*, París.

Kirby, Michael (1987) *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lehmann, Hans-Thies (2013) *Teatro Posdramático*. España: CENDEAC.

Lewald, August (1991) *Poner en escena*.



Marina Da Silva, Heloisa (2012) *Narrativas pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Marxs, Carlos (1974) *Cuadernos de París. Notas de lecturas de 1844*. México: Ediciones Era.

Meyerhold, Vesevolod (1999) *El actor del futuro y la biomecánica*. José A. Sánchez (ed).

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.

Piscator, Erwin (1976) *Teatro político*. Madrid: Ayuso.

Ráez, E. (2017). *El arte del hombre: Reflexiones de un profesor de teatro*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Romera, José (2002) *El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto*. Publicado en: *José Luis Alonso de Santos, mis versiones de Plauto*. “Anfitrión”, “La dulce Cásina”, y “Miles Gloriosus”. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Rubio Z., Miguel (2011) *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Sastre, Alfonso (2010) *Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro*. Buenos Aires: Editorial del Cardo.

Singer, Milton (1959) *Structure and Change in Indian Society*. Philadelphia: Traditional India.

Trastoy, Beatriz (2002) *Teatro autobiográfico: Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva generación.

Turner, Víctor (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Turner, Víctor (1974) *Drama sociales y metáforas rituales*. New York: Cornell University Press.

Van Gennep, Arnold (2008) *Los ritos de paso*. Madrid: El libro de bolsillo. Antropología Alianza Editorial.

Weber, Max (1991) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México DF. Premia.

Weiss, Peter (1976) *Escritos políticos: Notas sobre el teatro documento*. Barcelona: Ediciones Lumen.

### Otras investigaciones

Bassiouny Rizk, Ihab Youssef (2011) *Los marginados en el teatro finisecular (1990-2000) de José Luis Alonso de Santos*. Tesis para optar al título de Doctor en Literatura Española. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Filología Española—Facultad de Filosofía y Letras.

Cuéllar, Ulises (2013) *Construcción de la identidad. Contexto cultural y violencia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Dimeo A., Carlos (2007) *Teatro Político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa*. Tesis para optar el título de doctor. Valencia: Universidad de Carabobo.

Dip, Narina (2005) *Espectáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Osorio C., Catalina (2014) *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*.

Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Teatro.

Ruiz, Claudia (2009) *La asfixia en el arte de acción y/o en el arte de la performance*.

Instituto Universitario Nacional del Arte. Departamento de artes visuales. Buenos Aires.

Urraco C., Juan (2012) *Dramaturgia de lo real*. Tesis. Barcelona: Universidad Autónoma de

Barcelona.

### **Linkografía**

Entrevista José Luis Alonso de Santos. Proy. T. Ind. en España, 1962-1980.

[https://www.youtube.com/watch?v=1cTv1axDn\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=1cTv1axDn_k)

Entrevista: José Luis Alonso de Santos. José Luis Alonso de Santos en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Profesora: Mercedes Comellas

Aguirrezábal. Recuperada el 26.02.2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=ajWmJSr2aNg>

Entrevista: Hans Thies Lehmann, El conflicto entre los términos teatro y performance.

Conferencia magistral "Metamorfosis del teatro posdramático", 28 de octubre 2014,

Auditorio MUAC - UNAM (México, 2015). <https://www.youtube.com/watch?v=I->

[\\_i3RnVuS4](https://www.youtube.com/watch?v=I-_i3RnVuS4)

Entrevista: José Luis Alonso de Santos en Silencioselee. Panorama literario y cultural de Castilla y León; [www.silencioselee.com](http://www.silencioselee.com). Recopilado el 07.10.2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=MDRrrJXmyw8>

Entrevista: José Luis Alonso de Santos - Interpretar la lengua. Conferencia íntegra de José Luis Alonso de Santos en la Fundación Comillas. Centro Universitario CIESE-Comillas. Recopilado el 21.01.2012.

[https://www.youtube.com/watch?v=kfBM\\_G2BiL0](https://www.youtube.com/watch?v=kfBM_G2BiL0)

Archivo virtual de Artes Escénicas.

<http://arteescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=112>

Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción Antonio Prieto Stambaugh. Recopilado el 18.12.2012.

<http://teoriaperformance.blogspot.pe/2012/12/performance-y-teatralidad-liminal-hacia.html>

Performancelogía: Todo sobre arte de performance y performancistas. Diana Taylor.

<http://performancelogia.blogspot.pe/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

**Anexo 1 – Texto dramático*****La bola del mundo*****José Luis Alonso de Santos**

*(Un parque. Se oyen los trinos de los pájaros. Un vagabundo toma el sol de mayo tumbado plácidamente en un banco. Llega un joven vestido elegantemente de negro, con unos guantes en la mano y una flor en el ojal. Merodea unos momentos a su alrededor, muy nervioso.)*

JOVEN.- Está embarazada.

*(El vagabundo le mira sin levantarse. Él se acerca despacio.)*

Mi novia, que está embarazada. No se le nota, pero lo está. De tres meses. Nos conocimos en junio del año pasado, en la fiesta del cumpleaños de una vecina. El día tres de junio, exactamente. Empezamos a salir, a salir... y las cosas de la vida... Dejé un mes de tomar la píldora y ya ve. Y no es que estemos todo el día con lo mismo. Alguna vez, si salimos al campo un fin de semana, con el coche, o si algún amigo nos deja la casa... Pero como ese mes se marchó mi hermano de viaje y teníamos libre su apartamento... Tuvimos cuidado, pero ahí está. Yo, quererla, la quiero: me gusta estar con ella, hablar de cosas, ir al cine... A los dos nos gusta mucho el cine. Siempre es mejor tener los mismos gustos. Pero lo peor es su carácter. Tiene algo de mal genio, y a veces hay roces. ¿Comprende? Es de esas personas que se enfadan enseguida por todo...

*(Pausa. Se golpea en las piernas con los guantes, cada vez más angustiado.)*

Mi problema es que soy muy inseguro. Siempre me cuesta mucho decidirme... Las equivocaciones se pagan después. Mi hermano, cuando se casó, estaba enamoradoísimo de su mujer. A los seis meses, separados. Las cosas se pueden pensar hasta el último momento, y se

puede cambiar de opinión. A veces cambiar de opinión es de sabios. Tienen un niño de tres años. Nació a los tres meses de separarse. Está de lunes a viernes con uno, y los fines de semana con el otro. Eso no puede ser bueno para el niño... Y mis compañeros de trabajo, lo mismo. Yo trabajo aquí cerca, en el Hispano Americano. Hace poco salió en la televisión por un atraco que hubo. Bueno, pues lo que le iba diciendo, miro a la cara de mis compañeros casados que trabajan allí, a Julio el cajero, o al depositario el señor Merino... Están todo el día quejándose de lo mal que les va con su mujer... Ven pasar una chica a su lado, y se les van los ojos. Salen, se van al bar, y llegan a casa lo más tarde que pueden. ¿Para qué se casaron, digo yo? Mis padres es otra cosa. Son antiguos y no notan que son dos. Pero la gente de ahora no es lo mismo.

*(Pausa. Pasea alrededor del banco.)*

Vamos a comprar un piso. Su padre nos deja algo, y el Banco me hace un préstamo hipotecario. Como soy de la casa tiene menos intereses. Claro, al principio tendremos que vivir con sus padres unos meses, hasta que nos den el piso y empecemos a amueblarlo...

*(Pausa. Mira su reloj. Se sienta al lado del vagabundo. Se coge la cabeza entre las manos y se pasa los dedos por el pelo. Mira a lo lejos.)*

Si quiere que le diga la verdad, a mí lo que me hubiera gustado es ser marinero. Ir de puerto en puerto, hoy aquí, mañana allí, mirando el horizonte... ¿A usted le gusta mirar el horizonte? Aquí en la ciudad no se puede. Hace falta alejarse, subir a una montaña... En el mar es donde mejor se ve esa raya que se aleja... Tengo en mi casa una bola del mundo, de esas redondas, con los mares azules, las fosas marinas, los países cada uno de un color, las islas diminutas perdidas a lo lejos...

*(Coge un palo del suelo y dibuja en la tierra la bola del mundo, y después las zonas de las que habla, animándose poco a poco de forma evidente.)*

¿Ve? Éste es el mundo. El Océano Pacífico es el más grande, casi media bola para él solo. Madagascar; la Isla del Fuego; Australia, donde están los canguros; Groenlandia, con esa forma tan extraña... Allí hace siempre muchísimo frío. Los esquimales, ya sabe, los que viven en casas de hielo. El Ecuador, el Trópico de Cáncer, y el de Capricornio... Hay países que tienen unas fronteras muy claras: un río que los separa, una cadena de montañas... Hay algunos mares que son inmensos, y otros tan chiquititos, que casi no se ven. ¿A que no sabe usted dónde está el mar del Aral? En Rusia. Aquí. África es la más complicada. Tiene muchísimos países, algunos tan pequeños que cambian de nombre cuando quieren. Yo ya he tenido que corregir varios nombres en la bola. ¿A que no sabe dónde está Namibia? ¿Lo ve? ¿Y el Mar del Coral? Lo mejor es organizárselo todo bien por paralelos y meridianos. Para eso están. Si te haces una idea de cada sitio por el cuadrante que le toca, no tiene pérdida. Es como el plano de una ciudad. Si no, no llegas a dominarlo nunca.

*(Pausa. Borra con el palo lo que había dibujado.)*

A veces le doy vueltas a la bola, cierro los ojos y pongo el dedo en un punto, al azar. Miro, y me hago la idea de que he ido volando como una mosca, y he aterrizado en ese lugar...

*(Pausa larga, con los ojos del joven mirando al infinito. De pronto, de su reloj de pulsera sale un pitido de alarma. Se levanta.)*

Bueno, me tengo que ir. Me caso en esa iglesia de ahí detrás del parque, a las doce. Puede ver la cúpula desde aquí, entre los árboles. Ya me estarán esperando todos: mi familia, los amigos, los compañeros del banco... Algunos nos han dado ya los regalos... Usted ya sabe cómo son estas cosas. No voy ahora yo a... En fin, he tenido mucho gusto. Adiós.

*(El vagabundo le extiende la mano, pidiendo una limosna)*

Lo siento, no llevo nada suelto. Como me voy a casar...

*Se aleja con paso rápido. El vagabundo masculla algo incomprensible y se estira de nuevo en el banco, a tomar el sol de la hermosa mañana de mayo. Se oyen, de nuevo, los trinos de los pájaros del parque. Oscuro.*



**Anexo 2 – Registro fotográfico y de imágenes**

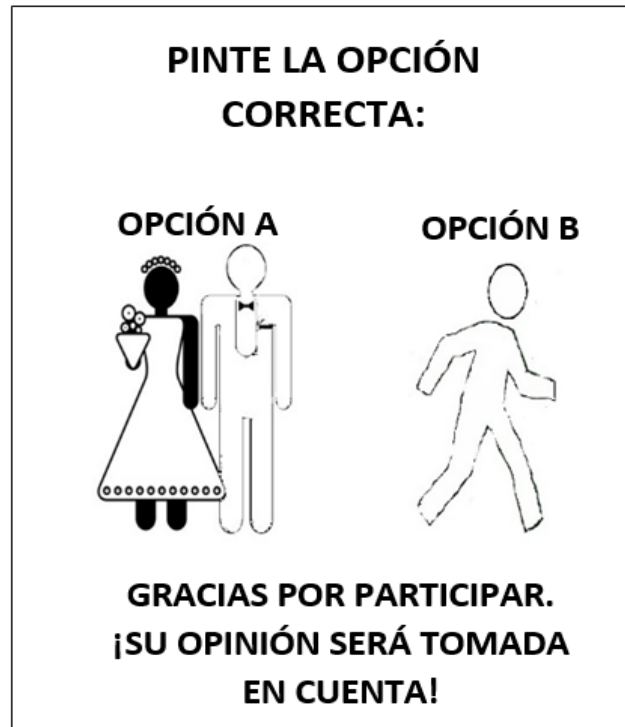
*(Figura 1)*



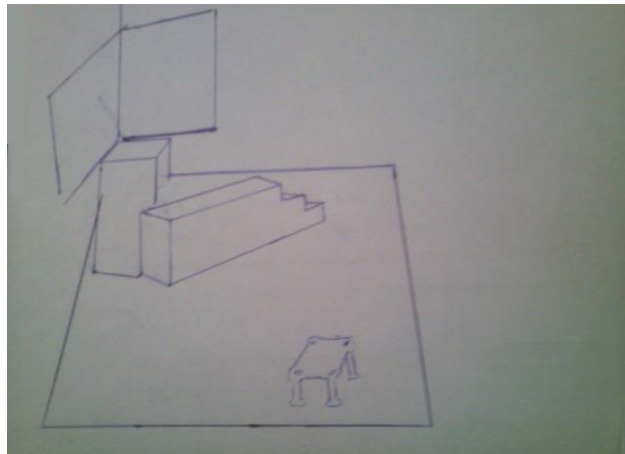
*(Figura 2)*



*(Figura 3)*



*(Figura 4)*



*(Figura 5)*



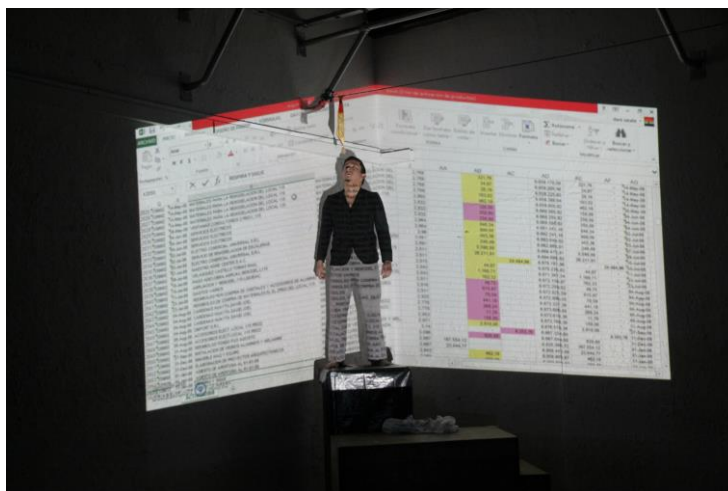
*(Figura 6)*



(Figura 7)



(Figura 8)



(Figura 9)



*(Figura 10)*



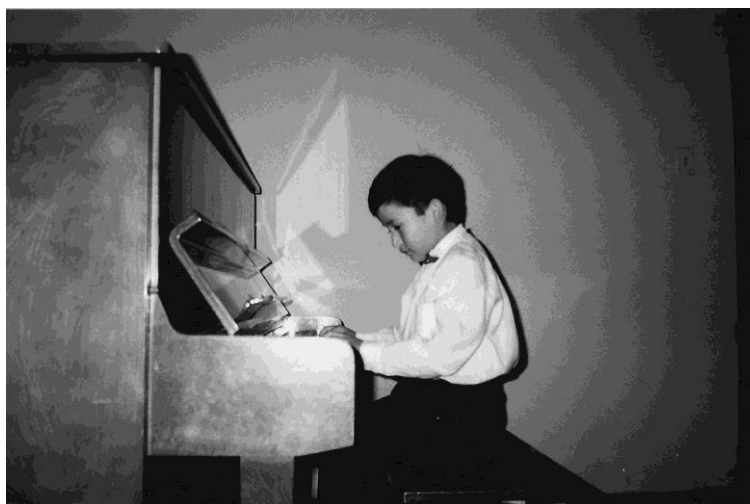
*(Figura 11)*



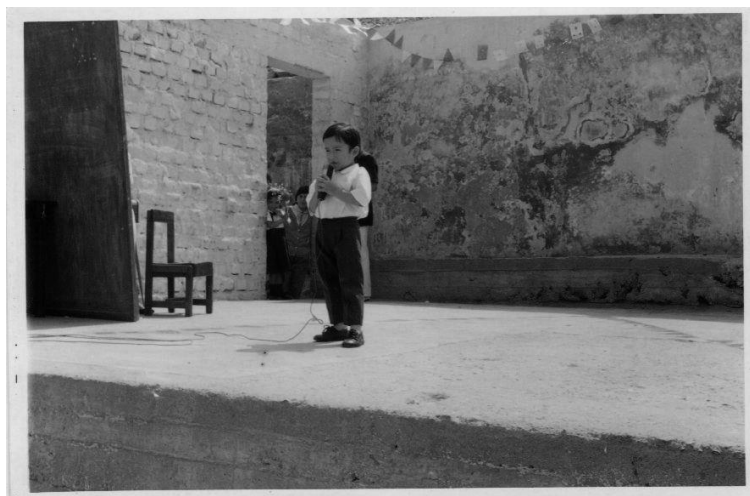
*(Figura 12)*



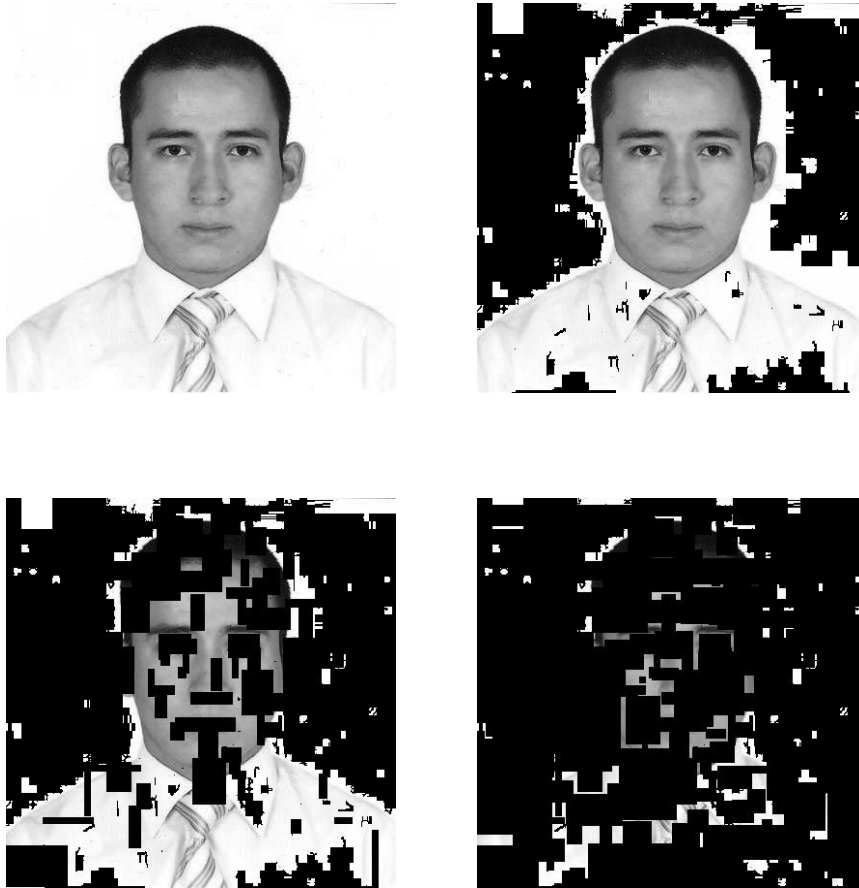
*(Figura 13)*



*(Figura 14)*



*(Figura 15)*



(Figura 16)

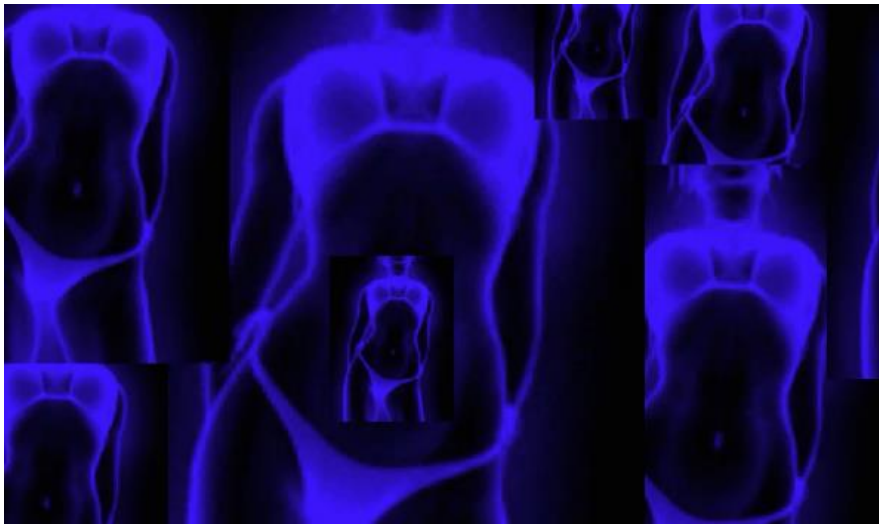
las risas y sonrisas,  
 gatear debajo de las sillas de la abuelita,  
 pisar barro,  
 limpiarse los mocos con la ropa,  
 no bañarse, abrazar a mamá,  
 juntar figuritas y comprar recortables,  
 jugar fútbol en la pista,  
 encontrar chanchitos en la tierra,  
 Jugar a la comidita,  
 Llorar en la calle,  
 comer zanahoria cruda,  
 ver dibujos animados...

(Figura 17)





*(Figura 18)*



*(Figura 19)*



*(Figura 20)*



(Figura 21)



(Figura 22)

mayor cuenta 33 - 2000 [Modo de compatibilidad] - Excel (Error de activación de productos)

	Q	R	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD
1718	33280	01-Jul-08	VIZCARRA SAENZ DANTE JAVIER	01 PC CORE 2 DUO - ARTES	2.967		2.640,39		6.091.922,40
1719	33280	09-Jul-08	VIZCARRA SAENZ DANTE JAVIER	01 PC P CORE 2 C C	2.622		2.433,07		6.094.355,47
1720	33280	21-Aug-08	SEFE SOLUTIONS PERU S.A.C.	UNIDAD DE CRTA USB HP STORAGE WORKS	2.911		1.947,44		6.096.202,91
1721	33280	27-Aug-08	01 EQUIPO COMPUTO PENTUM DUAL CORE	01 EQUIPO COMPUTO PENTUM DUAL CORE	2.847		1.933,61		6.098.136,52
1722	33280	01-Sep-08	COMPRA DE 01 IMPRESORAH P LASER JET	COMPRA DE 01 IMPRESORAH P LASER JET	2.953		1.155,21		6.099.291,73
1723	33280	11-Sep-08	SUNAT	COMPRA DE LAPTOP	2.97		2.550,70		6.101.787,43
1724	33280	11-Sep-08	IMPRESORA FX 890 EPSON	IMPRESORA FX 890 EPSON	2.973		1.163,87		6.102.961,30
1725	33280	03-Oct-08	CPU P CORE 2 DUO	CPU P CORE 2 DUO	3.003		1.447,56		6.104.408,86
1726	33280	13-Oct-08	01 IMPRESORA HP LASERJET	01 IMPRESORA HP LASERJET	3.117		1.176,47		6.105.585,33
1727	33280	21-Oct-08	CPU CORE 2 DUO	CPU CORE 2 DUO	3.056		5.802,35		6.111.387,68
1728	33280	01-Oct-08	MOVIMIENTOS DEL MES : 10	MOVIMIENTOS DEL MES : 10	3.092		2.521,00		6.113.908,68
1729									
1730									
1731									
1732									
1733									
1734									
1735									
1736									
1737									
1738									
1739									
1740	33281	29-Feb-08	BENTES ESPINOZA, ALFREDO	01 EQUIPO CPU-01 MONITOR CRT 17" LG FLAT	2.893		2.291,60		6.116.200,28
1741	33281	29-Feb-08	VIZCARRA SAENZ DANTE JAVIER	01 CPU COMPAQ DC570Z-AMA	2,9		2.850,84		6.119.051,12
1742	33281	01-May-08	VIZCARRA SAENZ DANTE JAVIER	02 CPU P PENTUM DUAL CORE SI PODEMOS	2.805		2.851,26		6.121.902,38
1743	33281	06-Jun-08	SISTEC S.A.C.	01 COMPUTADORA PORTATIL AIMA	2.845		2.237,43		6.124.639,81
1744	33281	17-Sep-08	EWAYRA TECH E.I.R.L.	EQUIPOS DE INTERNET INALAMBICA, OBJ. N	2.973		5.751,20		6.130.391,07
1745	33281	08-Sep-08	DATA SUM S.R.L.	11 EQUIPOS DE COMPUTOS PENTUM DUAL C	2.951		22.652,05		6.153.043,12
1746	33281	08-Sep-08	DATA SUM S.R.L.	05 COMPUTADORAS PORTATIL NOTEBOOK P	2.951		13.932,77		6.166.975,89
1747	33281	08-Sep-08	DATA SUM S.R.L.	02 EQUIPOS D COMPUTADORAS INTEL CORE	2.951		4.456,34		6.171.391,23
1748	33281	08-Sep-08	SUMERPOL DE I.A. INFORMATICA S.A.	05 EQUIPOS DE PORTATIL INTEL CORE	3.07		15.645,00		6.186.036,23

(Figura 23)