



**TESIS**

**LA RELACIÓN ENTRE TRAUMA Y DISOCIACIÓN Y EL PRINCIPIO DE EQUILIBRIO Y DESEQUILIBRIO UTILIZADO PARA LA CONSTRUCCIÓN CORPORAL DEL PERSONAJE MICAELA, EN LA VERSIÓN LIBRE DE LA OBRA ELLA SE LLAMA MICAELA DE SERGIO ARRAU.**

**Para optar por el Título de Licenciada en Formación Artística Especialidad**

**Teatro, Mención Actuación**

**AUTORA:**

**MACCHIAVELLO ALBARRACÍN, HILDA SOFÍA DEL CARMEN**

**ASESORA:**

**LORA CUENTAS, ISADORA LUCÍA**

**LIMA- PERÚ**

**2021**

*Al maestro, al amigo, a quien solo escuché, leí  
y vi pasar sin animarme a decirle: “Hola,  
disculpa, me gusta tu obra, ¿puedo utilizarla  
para mi trabajo de investigación?”.*

*Ya es tarde para decir lo siento, pero no es  
tarde para decirte:*

*Gracias MAESTRO, este trabajo es por ti y  
para ti.*

*A Sergio Arrau.*

*A Mily, porque de ti aprendí más de lo poco  
que yo pude enseñarte.*

*Gracias por tu confianza y cariño mi loca  
amiga, gracias por tu pasión y entrega, te  
prometo que finalizaré tu trabajo.*

## RESUMEN

En esta investigación determinaré de qué manera el principio de Equilibrio puede evidenciar la relación existente entre trauma y disociación, como secuela psicológica presente en la generación posconflicto, en la cual se ubica personaje de Micaela de la versión libre de la obra *Ella es Micaela* de Sergio Arrau.

Todo esto se puede extraer de los postulados del DSM-VI que describe los trastornos psicológicos como secuela de trauma, relacionándose la idea de disociación y trauma.

Además, se conecta con las secuelas psicológicas presentes en las generaciones posconflicto como lo afirma el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, entendiéndose como generación posconflicto a todas las generaciones que vinieron luego de la década de violencia en el Perú. Esto lo haré desde mi posicionamiento como sujeto contemporáneo y que es producido desde el contexto de la posmodernidad y la deconstrucción, como ejes filosóficos del trabajo.

**Palabras Claves:** Principio de Equilibrio, Disociación y trauma, Posmodernidad, Deconstrucción, Secuelas psicológicas, CVR

## **ABSTRACT**

In this research I will be determined how the principle of Balance could show features dissociation of trauma as physiologic sequel in which are present in the mind of the post conflict generation, in where Micaela placed in a free version of the play “Ella se llama Micaela” by Sergio Arrau.

All these could be extracted from the postulates of the DSM-VI relating the idea of dissociation of trauma. All these connected with the psychological sequel which are present in the post conflict generation and according the conclusion of the Report of the Truth and Reconciliation Commission (CVR). And is precisely to understand as post conflict generation all the generations who come after the years of violence in Peru. Base on that, I will develop the problem of Identity construction in the people, linking this as an antagonist action among different agent. I will use my postmodern thinking and the deconstruction as philosophical axe of work.

**Key Words:** Imbalance, Critical Discourse Analysis, Postmodernity, Deconstruction, Dissociative Identity Disorder

# ÍNDICE

1.	Introducción .....	1
2.	Planteamiento del Problema .....	12
2.1.	Descripción del problema .....	12
2.2.	Formulación del problema .....	16
2.2.1.	Problema General .....	16
2.3.	Determinación de Objetivos .....	16
2.3.1.	Objetivo General .....	16
2.3.2.	Objetivos Específicos .....	16
2.4.	Hipótesis .....	16
2.5.	Justificación de la investigación .....	17
3.	La Nueva Firma del Texto .....	20
4.	Secuelas Posconflicto .....	26
5.	Rasgos Del Trastorno Disociativo .....	33
5.1	Micaela y su demencia .....	39
6.	Relación Cuerpo-Mente del Actor .....	40
6.1	Equilibrio .....	43
7.	Análisis del Discurso .....	47
7.1.	Dramaturgia del Texto .....	47
7.1.1.	Un peruano-chileno .....	47
7.1.2.	Análisis del Texto .....	52
7.1.2.1.	<i>El Primer Análisis.</i> .....	52
7.1.2.2.	<i>Deconstrucción.</i> .....	57
7.1.2.3.	<i>Análisis Crítico del Discurso.</i> .....	65
8.	El Hecho Escénico .....	76
8.1.	El trabajo de laboratorio .....	77
8.2.	El producto final .....	92
8.3.	Resultados Obtenidos .....	102
9.	Conclusiones .....	105
10.	Referencias Bibliográficas .....	108

## 1. Introducción

“El teatro es una institución moral, es el conducto general por el cual corren los rayos de la verdad emitidos por la parte mejor y creadora de la nación, reflejándose desde allí, suavemente, sobre todo el pueblo’ definición de Schiller”  
(Arrau, p. 13, 2010)

28 de julio de 1992, 5:30 am. Suena el teléfono de la casa. Con el cansancio encima se dispone a contestar. En tres horas debía estar en el hospital con su esposa, pues la cesárea ya estaba programada. Corta, consternado, va a su habitación, ve a su esposa quien había pasado los últimos meses en cama, ya que fue un embarazo complicado. No la despierta, la deja dormir. Había recibido una llamada de alerta por parte de sus colegas en el hospital, todos los hospitales podrían ser punto de ataque para Sendero Luminoso. Era día “Rojo”.

28 de Julio de 1992. 11:30am. En el Congreso de la República Alberto Fujimori daba su mensaje a la nación, mientras el hospital María Auxiliadora estaba invadido por una extraña combinación de soldados armados, tanques y militares con doctores, enfermeros y una sociedad enferma por el miedo. Así llegaron esposo y esposa, quienes habían dejado a sus cuatro hijas mayores a salvo en casa para dirigirse al hospital, pese a todo tenían una bebé a punto de nacer. La cesárea ya estaba programada, pero pidieron cambiarla. Querían esperar un poco más, necesitaban hacerlo. No querían que la última de sus hijas nazca en día “Rojo”.

29 de Julio de 1992. 12pm. El temor seguía invadiendo sus corazones pero con cierto aire de paz, pues la alerta ya había cesado y los militares habían iniciado su retirada. La mujer da a luz a la menor de sus hijas, seis meses postrada en una cama con el miedo de perderla, con la angustia de que algo pueda pasarle a su esposo o a sus otras hijas. Dicen

que cuando alguien salía de casa existía la posibilidad de no volver. Era mejor quedarse adentro, pero tarde o temprano debía enfrentar el mundo de afuera y los peligros que existían.

Las visitas de las familias eran rápidas, pues los “toque de queda” eran cada vez más temprano y era mejor llegar cuanto antes a casa. Los apagones eran cada vez más frecuentes, más extensos, mientras el temor crecía en la población. Nadie decía nada, nadie hablaba del tema, nadie se quejaba. Era mejor estar dentro de casa, era más seguro, pero tarde o temprano debíamos enfrentar el mundo de afuera.

12 de Setiembre de 1992. Se da una de las capturas más importantes del país. El líder de Sendero Luminoso, y uno de los responsables de tanta sangre, había caído. La mujer tomó a su recién nacida en brazos, la apretó fuerte hacia su pecho, abrazó a cada hija, a su esposo y lloró. Pero afuera, en la calle, nadie celebró. No fue día de júbilo. Nadie dijo nada, nadie se quejó, nadie pudo dejar el miedo atrás. Aunque, a mi parecer, el miedo aumentó.

2020. Ya pasaron 28 años de la “gran captura”, ahora sí hablamos, ahora sí nos quejamos y celebramos. Tarde o temprano debíamos enfrentar el mundo exterior y así fue. Pero, realmente ¿fuimos capaces de dejar el miedo atrás? La recién nacida se convirtió en una ciudadana más de este país, es parte de esta generación que es constantemente cuestionada. A veces no le permiten hablar del tema, pues “no lo vivió” y “debe olvidarlo”. Pero, ¿es así? ¿De verdad no lo vivió? ¿Acaso no lo vivimos? Y de ser así, ¿eso nos quita el derecho a opinar?

Nací en día de amenazas, mientras mi madre daba a luz los militares dejaban el hospital; jugué con mis hermanas mayores a “coche bomba” o fui parte de las travesuras de mis hermanas, dejábamos mensajes en el *bíper* de mi padre: “bomba casa mama

Juana”. Aún tengo en mi memoria los recuerdos de la toma de la embajada japonesa, recuerdo los Vladivideos, viví la marcha de los Cuatro Suyos y memoricé las frases de Alejandro Toledo: “Desde ahora podemos tomar a nuestro hijos de la mano y caminar hacia el nuevo futuro”. Sin saber que ese futuro lo convertiría en parte de una lista de expresidentes corruptos.

Entonces, ¿de verdad no viví los años de violencia? Considero que mi generación, la generación posconflicto, se diferencia de las generaciones pasadas porque ahora nosotros podemos hablar, podemos quejarnos o celebrar. Ya no tenemos miedo, pese a que nos intentan inculcar el miedo, la sumisión y la desesperanza. Soy parte de una generación que tiene la libertad de expresarse y que no se dejará engañar otra vez. Tarde o temprano debíamos enfrentar el mundo de afuera, y así fue. Pero, ¿Estas son las ilusiones de un miembro más de esta generación? ¿O son realidades? Y si así fuera, ¿mi generación podrá dejar atrás el pasado? O ¿ya lo dejó para ir por un futuro diferente? ¿Será acaso que somos parte del pasado pero desde una nueva perspectiva del futuro? Entonces, ¿quiénes somos?

Los conflictos políticos-sociales que se dieron en el Perú, desde la década de los ochentas e inicios de los noventas, afectaron significativamente a la generación que los vivió. Esto se entiende porque somos seres que buscan el equilibrio, pero somos afectados por estados u objetos que no nos permiten permanecer en este estado. Por ejemplo, hasta hace unos 18 años creíamos en el discurso triunfalista del Fujimorismo; sin embargo el 28 de agosto del 2003 la Comisión de la Verdad y Reconciliación entregaba el entonces Presidente de la República, al Presidente del Congreso, al Presidente de la Corte Suprema de Justicia y al Defensor del Pueblo el informe final de la CVR (fueron 12 tomos y siete anexos). Es decir, casi once años después de la “gran captura” se dio a conocer la investigación que condensaron los años de violencia sufridos en el país y los culpables



de tales hechos. A esto se suma que, durante esos once años, se enquistó en el país la mayor corrupción que se ha visto y que seguimos arrastrando hasta ahora. Pese a que intentamos sobrellevar estas circunstancias y seguir adelante, la política en el país es cada vez más complicada y escandalosa; impidiéndonos tener una vida tranquila. Es así que, según Edgar Morín (1977), se puede entender la relación entre los seres vivos y su entorno y cómo uno afecta al otro.

Para Edgar Morín (1977) el proceso de causa-efecto no es un sistema lineal y rígido, la complejidad de esta relación se debe entender como un “bucle”<sup>1</sup> en donde cada parte está conformada por un propio sistema: “todo sistema, al producir su determinismo interno, ejerce en su territorio, y eventualmente en su entorno, constreñimientos que impiden a ciertas causas exteriores ejercer sus efectos normales” (p. 294). En otras palabras, los peruanos queremos entender lo que pasó y tener certezas de todo lo ocurrido pero los hechos y la verdad nos desequilibran una y otra vez.

Además sostiene que: “Una ciencia que aporta posibilidades de autoconocimiento (...) que se abre sobre la solidaridad cósmica, que no desintegra el semblante de los seres y de los existentes (...) podría proponer un principio de acción que no ordene, sino que organice” (1977, p. 436). Esta fue una de las últimas conclusiones a las que llegó Edgar Morín en el primer tomo del libro *El método* y es importante recordarla porque engloba la idea relevante de su pensamiento. Él veía al mundo como un todo indisoluble, en donde el espíritu de cada individuo posee sus propios sistemas de autoconocimiento y que necesitan de la retroalimentación.

---

<sup>1</sup> Entiéndase como “bucle” a los bucles retroactivos que Morín definía como complejos sistemas que “nacen del encuentro de dos flujos antagonistas que, al interaccionar uno sobre otro, se combinan entre sí en un bucle que retroactúa” (p. 213)

La complejidad del pensamiento se entiende como una parte de un todo y a la vez muchas partes de muchos todos. En este sistema, uno sobre otro y retroalimentándose entre sí, se busca el equilibrio, o lo que este autor denominaba la neguntropía y la entropía, una constante que nos permite no caer en el caos, pero que nos enfrenta a ello constantemente.

Morín (1977) sostiene que: “Los seres vivos pueden ser concebidos como máquinas neguntrópicas constituidas por la organización comunicacional” (p. 338). En ese sentido somos seres que se establecen en un equilibrio, pero para buscar el equilibrio debemos estar en constante desequilibrio. Es por eso que, al ser sistemas complejos, tenemos la tendencia de estar en desequilibrio. Se entiende la neguntropía y la entropía no como el orden y el caos, sino como el equilibrio que se requiere para entender el orden de las cosas.

Entonces, como ya se mencionó antes, somos sujetos que seguimos en la búsqueda constante de justicia y verdad. Hasta la fecha, no se ha logrado el duelo nacional por lo ocurrido en la década de los ochentas, así como muchas víctimas no han logrado justicia. Esta búsqueda nos mantiene en desear el equilibrio pero, para lograrlo, debemos estar en constante desequilibrio, seguir buscando aunque nos cause dolor. En otras palabras, somos seres neguntrópicos y entrópicos. Incluso, la generación posconflicto permanece en esta búsqueda, pues si bien no vivió los años de violencia esta viviendo con sus secuelas. En *Hatun Willakuy*, la versión abreviada del *Informe De La Comisión De La Verdad Y La Reconciliación* (2004), define tres tipos de secuelas que dejó el conflicto armado interno. Estas son las siguientes: las secuelas psicológicas, sociopolíticas y socioeconómicas. Si nos centramos en la primera de estas secuelas tenemos que:

El daño psicológico –individual y social- ocasionado por la violencia tiene múltiples manifestaciones. La más difundida y evidente es el denso clima de miedo y desconfianza

creado por la conducta abusiva y criminal de los actores armados contra la población indefensa. (...) Se debe tener en cuenta el agudo proceso de desintegración de las familias y el abandono de las funciones de formación y protección que ellas desempeñan. (p.354)

Entonces encontramos que el caos ocasionado en los años de violencia en el Perú provocó diversos desequilibrios internos en muchos peruanos y, así, las nuevas generaciones se vieron igualmente afectadas. Cada ser vivo es un sistema que se encuentra en constante alteración de la entropía/neguentropía. Y estos sistemas son afectados por otros sistemas, hechos que se involucran retroalimentándose. Así, el pensamiento complejo de Morín se sigue aplicando en cada aspecto de nuestras vidas.

Por ejemplo, diversos estudios han demostrado las secuelas del conflicto armado interno en poblaciones específicas. En el caso del artículo “Estrés postraumático y comorbilidad asociada en víctimas de la violencia política de una comunidad campesina de Huancavelica, Perú. 2013” se estudió:

La repercusión de la violencia política en la salud de las personas de las poblaciones alto andinas de Huanta en Ayacucho, reportando cifras muy significativas: 73% de prevalencia general de trastornos mentales y 24,8% de estrés post traumático en la población mayor de 14 años. (Herrera-López y Cruzado, 2004, p. 146)

Como se puede inferir, existen evidencias de estas secuelas psicológicas que han quedado en las generaciones posteriores a los años de violencia. Y, de alguna manera, muchos colectivos civiles han buscado visibilizar de estos hechos a través de las artes escénicas. Por medio de las artes escénicas se ha implorado por un duelo nacional, se ha cuestionado lo que pasó y se ha hecho escuchar diversas voces de los desaparecidos y/o sus familiares. Este sistema complejo entre la relación de los individuos y su entorno se ve reflejado en el teatro, pues “en el teatro el ser humano real actúa como significante de seres humanos ficticios” (Raez, 2017, p. 21). Esto quiere decir que los actores actuamos

bajo relaciones sociales reales y estas son leídas desde la visión del mundo del “yo” creador.

Es así que Ernesto Ruez (2017) sostiene que “El teatro es un arte espectacular (...) cuyo referente nuclear de expresión es el comportamiento social humano en relaciones estéticamente significativas (...)” (p. 21). Al contar con elementos como un actor, una expresión y un público, el teatro puede ser considerado una forma de comunicación. La razón fundamental es que la comunicación teatral consta del mismo modelo complejo que la comunicación cotidiana:

El emisor teatral es múltiple y se puede estudiar desde dos perspectivas. La primera sería viendo el binomio actor-personaje, y la otra, el grupo de creación, autor, director, colaboradores del director, actor. (...) En la definición de comunicación también aparece la idea de un código que debe ser común y pactado por emisor y receptor. Este código en el teatro está formado por el signo teatral que consiste en una compleja superposición de signos. La ventaja que tiene el teatro es que puede combinar signos de diferentes códigos estableciendo pactos o convenciones. El canal en la comunicación teatral correspondería a los cinco sentidos. (Núñez, 2007, s.p.)

Por lo tanto, se puede afirmar que el teatro es una forma de comunicación, pues cumple con las características de la misma. Si a esto sumamos la idea de la comunicación está ligada al pensamiento, se obtiene que los tres conceptos están afectándose unos a otros al mismo tiempo.

Así podemos evidenciar nuestra postura de mostrar escénicamente la relación entre los seres humanos y su entorno. Por ejemplo, en esta investigación me centraré en evidenciar, escénicamente, la relación entre disociación y trauma. De alguna manera, la relación de estos conceptos se refleja en la conducta física y psíquica de los seres

humanos. Es por esta razón, que en escena me serviré de herramientas que conecten el trabajo físico y psíquico del actor.

En el prólogo del libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* de Konstantín Stanislavski; Jorge Saura (2009), director y profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, sostiene que: “En la práctica pedagógica de Stanilavski no había ninguna diferencia ni separación entre la parte psíquica y la parte física del trabajo del intérprete” (p. 9). Así pues, el autor sostiene que Stanilavski propone una técnica que involucra la relación entre mente y cuerpo del actor. En esta investigación hago hincapié en esta relación para evidenciar la conexión entre trauma y disociación.

Otra de las principales investigaciones que me sirvió como antecedente fundamental es el libro *Diálogos entre Teatro y Neurociencias* (2010) recopilado por Gabriele Sofia. En esta recopilación de ensayos se propone una nueva perspectiva del quehacer teatral: el espectador.

Está claro que el teatro necesita del espectador para poder existir; sin embargo, en muchos casos es olvidado o es tratado solo como observador. La nueva perspectiva que ofrece esta investigación es proponer las bases para trabajar pensando en el espectador para generar una acción escénica con él. De esta manera, la investigación propone entender el proceso cerebral que realiza el espectador y al mismo tiempo el actor, ya que “la habilidad de captar el vínculo causal entre el estado mental de las personas que nos rodean y sus comportamientos residiría, exclusivamente, en la elaboración consciente de conjeturas relativas al contenido del pensamiento de los demás” (Mirabella, 2010, p. 33).

Es así que los procesos neurocerebrales que realizan el actor y espectador se entienden desde la conciencia de la existencia de las neuronas espejo, pues estas posibilitan la relación de lo que vemos con sensaciones y acciones interiores.

Por lo tanto, esta investigación abre un nuevo campo de enfoque para la actividad del espectador, quien deja de ser el observador pasivo y se convierte en un agente activo del hecho escénico. Esta nueva perspectiva será el enfoque principal de esta investigación. A esto, Ranciere (2009) sostiene que "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas" (p.9). De cierta forma, en esta investigación se propone democratizar la experiencia del espectador frente a la obra de arte y que cada uno pueda ver el objeto artístico bajo su propia experiencia.

Todas estas investigaciones me sirvieron para fortalecer esta propuesta basada en el trabajo de Sergio Arrau; quien, en el año 1981, escribió *Ella se llama Micaela*, que fue la segunda obra de la trilogía *El tríptico de Túpac Amaru*. Según Rafael Hernández (2006), el encargado de realizar el prólogo del libro *Teatro Escogido* de Sergio Arrau, afirmó que el teatro histórico es lo mejor de Arrau, no solo por ser un gran conocedor de la historia, sino que en su trabajo refleja su compromiso con la verdad, el pueblo y la vida.

La historia inicia con Micaela Hernández, quien está trabajando de costurera, y mientras arregla un vestido de la época del siglo XVIII, recordaba a su mamá y hace la primera referencia de la enfermedad mental de su madre. Luego, espera la llegada de su novio, Manuel, pero se encuentra con una carta de su amante, José, diciéndole que pronto llegaría. Al verse en la peligrosa situación que el amante y el novio se encuentren, recurre a imaginar que haría Micaela Villegas. Ahí inicia sus alucinaciones, pues al llegar Manuel, su novio, ella lo confunde con el Virrey Amat y Junet. El personaje de Manuel,

nunca deja de ser Manuel, pero en el imaginario de Micaela se convierte en el Virrey. Al poco rato llega el amante, provocando otras alucinaciones en el personaje de Micaela quien lo ve como Túpac Amaru. Tanto Manuel como José no logran comprender lo que sucede con Micaela, vuelven a hacer las referencias del problema mental de la madre y luego de discutir se van. Micaela al encontrarse sola se siente liberada de los hombres y de las dos identidades que se le presentaron.

En general, el ser-Micaela<sup>2</sup> está conformado por un sistema que tiene su propio sistema de causa-efecto y que ejerce en su territorio y en su entorno constreñimientos que impiden a ciertas causas exteriores ejercer sus efectos en el ser-Micaela, pero a su vez, se deja influenciar por las otras causas exteriores creando nuevos sistemas. Por ejemplo, en la versión original de Sergio Arrau, Micaela presenta alucinaciones cuando se encontraba en un momento de tensión porque su novio y amante podrían encontrarse en el mismo lugar. Además, desvaría para poder deshacerse de uno u de otro. En otras palabras, Micaela se deja influenciar por estos hechos exteriores y provocan en ella un desequilibrio interno (mental) que se manifiestan en la confusión de tiempos y espacios (alucinaciones).

En la versión libre, propia de esta investigación, Micaela se ve influenciada por situaciones externas, como los restos que recoge y los cuales son noticias o fragmentos de historias visuales de la época de violencia interna. Cuando Micaela recoge estos fragmentos recuerda los eventos traumáticos y provocan alucinaciones mentales para sobrellevarlos. En otras palabras, el ser-Micaela puede entenderse como un complejo

---

<sup>2</sup> El concepto es extraído de la idea del ser-máquina sustentado por Morín (1977) en el libro *El Método*. El “ser-máquina” se le atribuye al concepto de seres vivos ya que son definidos como seres físicos productores.

sistema en busca de equilibrio, al igual que todos los individuos que conforman la generación actual, la generación posconflicto.

En esta investigación tomaré en cuenta la base teórica-científica que servirá para sustentar los argumentos mostrados. Inicié por el posicionamiento del sujeto, para expresar desde el punto de vista en que tomé esta investigación. Es decir, desde que perspectiva y bajo qué pensamiento visualicé la investigación.

Luego, desarrollaré las “secuelas posconflicto”, ya que debo aclarar bajo qué contexto tomaré esta investigación. Además, esto servirá de sustento para evidenciar la relación entre la violencia armada interna y las secuelas psicológicas que esta dejó.

Siguiendo esta lógica, ampliaré la información de los trastornos para evidenciar la relación entre “trauma y disociación”. Esto irá de la mano con la construcción de identidad del individuo para enlazarlo con los rasgos del trastorno del personaje de Micaela Hernández, objeto de estudio de la investigación.

Finalmente, explicaré en qué consiste el principio de equilibrio y cómo lo plantearé en esta investigación. Para así evidenciar la relación existente entre el desequilibrio físico y mental del personaje, con la aceptación del desequilibrio social.



## **2. Planteamiento del Problema**

### **2.1. Descripción del problema**

Sergio Arrau en su obra plantea a una mujer llamada Micaela Hernández. Ella pasa por alucinaciones entre Micaela Villegas y Micaela Bastidas, dos figuras centrales en la historia peruana. Estas dos mujeres son íconos en nuestro pensamiento colectivo. Una fue amante del Virrey Amat Y Junyent y la otra, esposa del revolucionario Túpac Amaru. Es decir, estos personajes, ahora icónicos de nuestra historia, en la obra de Sergio Arrau se les muestra como mujeres que sufrieron, vivieron, lloraron y rieron. Es decir, se les ve la dimensión humana de los personajes.

El autor usa a Micaela Hernández para que pase de un estado a otro y haga el recorrido mental de la historia peruana, pues en la obra se menciona momentos importantes de la historia del país como La Revolución de Túpac Amaru, la traición que sufrió, los regalos que recibió Micaela Villegas del Virrey y más. El objetivo, logrado por el autor, es que el lector comprenda que “La Perricholi” y “Bastidas” fueron dos mujeres que vivieron, sufrieron, gozaron y ganaron. Al final, fueron dos mujeres que vivieron su vida intensamente según sus ideales.

Sin embargo, en este trabajo no se plantea “la dimensión humana” en los personajes de “Batidas” y “La Perricholi” como sugiere el autor. La nueva propuesta de esta investigación es que el problema se centra en el personaje de Micaela Hernández, una mujer que tiene rasgos de un problema psicológico que la condiciona a no saber quién es. Por lo tanto, debe estar a merced de múltiples identidades que se le presentan como secuela de su problema mental. Esto se puede inferir porque en el texto se evidencia que el personaje cambia constantemente el tiempo ficcional de la historia y regresa al pasado (a momentos de su imaginario).

Además, confunde a los personajes con quienes está entablando una conversación, etc.

En la propuesta de esta investigación presentaré a Micaela Hernández como una víctima indirecta de los años de violencia, es decir ella no vivió en la década de los ochentas pero sí sus secuelas. La historia de Micaela, en la versión libre de esta investigación, iniciará cuando ella está recogiendo los papeles luego de la Marcha de los Cuatro Suyos. Este momento fue histórico para muchos peruanos porque significó el fin de la dictadura y el momento de conocer la verdad de lo que pasó en los años ochenta (violencia política) y noventa (corrupción). Incluso, a opinión personal, la “Marcha de los Cuatro Suyos” (realizada en los años 2000 luego del destape de la corrupción del gobierno fujimontesinista) fue la ilusión de una victoria, porque lo que vino después fue una muy larga lucha contra la corrupción que cada vez se hace más difícil detener.

Mientras Micaela va recogiendo lo que quedó de esta marcha, comienza a ver los papeles que va encontrando y cada uno muestra un fragmento de lo ocurrido en los años ochenta. Esto provoca que ella tenga la necesidad de escapar de esa realidad y ahí inician sus alucinaciones. A esto se suma la búsqueda por su saber dónde está su mamá, pues se puede inferir que su madre está desaparecida. Al no encontrarla habla consigo misma y con las otras identidades que se le presentan (Bastidas y La Perricholi). En medio de este ambiente de caos y desolación Micaela debe reconstruir su identidad.

En este caso, el personaje central del texto es Micaela Hernández, quien podría tener rasgos de un tipo de trastorno mental, pues existe una relación directa entre el Trauma (lo que Micaela vivió) y la disociación. Vázquez A. (2007), en su ensayo

“Disociación y trauma”, define esta disociación como “una respuesta al trauma (...) constituyen el extremo de los que se ha denominado ‘Espectro Postraumático’” (p. 4). El tema de su investigación es la relación entre el trauma y la disociación. Para ello, basa su teoría en que la disociación es estructural. Por eso explica que la mente humana tiene la capacidad de disociar eventos traumáticos. Esto se logra con la separación de la mente en dos partes: una parte olvida estos sucesos; mientras en la otra, permanecen estos sucesos traumáticos y las acciones defensivas. Además, existen niveles de disociación. Los trastornos de identidad disociativo se encuentran en la última etapa.

Entonces, en esta investigación propongo que Micaela Hernández tiene rasgos de una enfermedad mental producto de los constantes eventos violentos, como los años de violencia en el Perú, que marcaron a una generación. Ella intenta reconstruir su identidad a través del recuerdo de los sucesos históricos después de los años ochenta y de la presencia de dos iconos históricos también. Ella convive con dos identidades que son La Perricholi y Bastidas. Es decir, tenemos dos personajes que son el imaginario de un otro.

La importancia de evidenciar este problema se da porque “los personajes son una especie de signos analógicos porque son semejantes a lo que representan. En el teatro el hombre-actor actúa como signo o representación de una idea sobre la humanidad a la que pertenece” (Raez 2017, p. 73). En otras palabras, el personaje es un signo y, como tal, debe ser concebido como un todo y caracterizado con mayor detalle y cuidado. Todo lo que hace o dice tiene una lectura en el espectador. Por esta razón, en la propuesta escénica de este trabajo es indispensable visibilizar estos cambios que sufre el personaje y como pasa de una identidad a otra. Para ello,

se aplicará el principio de equilibrio, pues representa el problema de identidad en el personaje.

En este caso, el concepto de equilibrio se recoge de los postulados de la Antropología Teatral, que si bien proponen el trabajo del actor desde la pre expresividad, en este caso la búsqueda del equilibrio y desequilibrio físico me sirvió para la construcción de los personajes. Por un lado, está Micaela Hernández quien tiene una construcción corporal usando las plantas de los pies sobre el suelo y el cuerpo retraído. Sin embargo, cuando Micela Hernández juega con su desequilibrio y lo pone al límite (cuando está a punto de caer) su cuerpo reacciona buscando un nuevo equilibrio, que puede ser La Perricholi, este personaje tiene una construcción corporal diferente, pues solo apoya la punta de los pies en el suelo y su construcción física es altiva. Del mismo modo, cuando este personaje juega con su desequilibrio, al punto de perderlo, detona el otro personaje, Bastidas, quien tiene una construcción física diferente. Este último personaje si bien tiene los pies en el piso, juega con los diferentes puntos de equilibrio que puede encontrar en la planta de los pies. Es decir, el personaje está en constante balance corporal, lo cual se mantiene en el juego de buscar el equilibrio y el desequilibrio.

Falliti (2010) sostiene que “El actor tiene el cuerpo en equilibrio precario, voluntariamente comprometido a los músculos, pero también a las emociones, comprometiendo a la imaginación” (p. 24). Esta dimensión de cuerpo y mente permite que el cuerpo esté en contante atención, lo cual hace que tanto la mente como el cuerpo se una. En la propuesta escénica de esta investigación, se propone que se visualice el desequilibrio físico de la actriz, en este caso yo, para que pueda pasar de una identidad a otra. Es decir, mientras interpreto a Micaela estoy en equilibrio sobre el piso, pero para pasar a ser Bastidas o La Perricholi se produce

un desequilibrio físico que es visible para el espectador. Además, la construcción de cada uno de los personajes pasa por un mayor dominio del equilibrio corporal (entre el juego del desequilibrio y equilibrio) lo que se diferencia con la construcción de la identidad principal (Micaela Hernandez). Así, el principio de equilibrio se aplica a la construcción del personaje con trastornos de identidad disociativo.

## **2.2 Formulación del problema**

### **2.2.1. Problema General.**

¿Cómo puede el principio de equilibrio mostrar la disociación y trauma como elementos de la construcción del personaje Micaela, en la versión libre de la obra *Ella se llama Micaela* de Sergio Arrau?

## **2.3. Determinación de Objetivos**

### **2.3.1. Objetivo General**

Visibilizar cómo puede el principio de equilibrio mostrar la disociación y trauma como elementos de la construcción del personaje Micaela, en la versión libre de la obra *Ella se llama Micaela* de Sergio Arrau

### **2.3.2. Objetivos Específicos**

- a. Demostrar escénicamente la relación entre desequilibrio físico y desequilibrio corp-oral.
- b. Evidenciar cómo la disociación física y mental del personaje influye en la construcción del el espacio y tiempo.
- c. Relacionar la deconstrucción de la obra con la interpretación de un personaje con disociación física y mental.

## **2.4. Hipótesis**

Esta investigación reafirma la relación significativa entre la deconstrucción de la obra y la interpretación de un personaje con disociación física y mental, pues en

ambos casos se trabaja desde el concepto de *descentrar*. De esta manera el desequilibrio mental, del personaje, se evidencia gracias a los desequilibrios físicos que realiza. Además que en estos momentos el espacio y tiempo de la obra varían de acuerdo al personaje que surge en escena. Es decir, cuando Micaela Hernández presenta un desequilibrio físico y mental, surge los otros personajes, La Perricholi y Bastidas. En esos momentos, el espacio escénico cambia pues los elementos; tales como el papel, los origami, el tacho de basura y la escoba del personaje principal; sirven para crear diferentes espacios en diferentes tiempos que el del personaje principal.

Por lo tanto, recorro al principio de equilibrio teatral, según lo propuesto desde la Antropología Teatral, que altera no solo físicamente al actor; sino que la relación *mente y cuerpo* del actor se ve igualmente afectada. Así, los desequilibrios físicos evidencian los desequilibrios mentales y con esto se visibilizan la relación entre disociación y trauma. Esto se entiende como secuela psicológica de la generación posconflicto, presente en el personaje Micaela, en la versión libre de la obra *Ella se llama Micaela* de Sergio Arrau.

## **2.5. Justificación de la investigación**

“(…) porque la historia de la guerra, y más principalmente, del acervo periodo posbélico, tenía, inevitablemente, que ser escrita”. Salvador Dalí. *Rostros Ocultos* (1994)

Los eventos ocurridos en los años ochenta fueron tan violentos que la mayoría de peruanos prefieren no hablar de ello. Víctor Vich(2015) en el capítulo “Poéticas de duelo.

Memorias que ocupan la ciudad”, de su libro *Poéticas de duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, sostiene que la violencia vivida en los años ochenta develó las exclusiones sociales existentes en el país, pero más allá de investigar sobre la violencia en el Perú, se pregunta “cuál es la función política del duelo en un escenario (...) caracterizado por una permanente satanización de todo el movimiento de derechos humanos y por la falta de conocimiento que muchos peruanos todavía tienen sobre la violencia política” (p.263).

En efecto, muchos peruanos desconocen lo que sucedió en aquella época o, en todo caso, no se quiere conocer o saber lo que pasó realmente. Pese a que en el año 2004 se publicó el resultado de dos años de investigación de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, hasta el momento no se ha logrado comprender las causas, los hechos y las consecuencias reales de lo que pasó. Aquella famosa frase que dice “un país que olvida su historia está condenado a repetirla” es el reflejo de lo que vivimos en estos tiempos.

Por eso, Vich (2015) se refiere a “poéticas del duelo” y las define como “intervenciones en el espacio público que tienen como finalidad llamar la atención sobre los peligros de evadir o reprimir tales hechos” (p. 263). En otras palabras, una “poética de duelo” es una intervención que expone temas profundamente incómodos con el objetivo de persuadir al espectador.

Es por ello que en la presente investigación me centraré en una obra escrita en los años ochenta por un escritor peruano-chileno, quien además es historiador y gran admirador de la cultura peruana. Pese a ser un obra con el fin de enlazar la historia con el mito, en el giro que se le da en esta investigación se busca contextualizar la obra en el presente, en la generación del año 2019 que no vivió el conflicto armado, pero sí vivió las secuelas de la guerra.

La importancia de este nuevo abordaje a la obra es para, en primer lugar, generar una conciencia en los espectadores frente al olvido de lo sucedido en años de violencia que sufrió el Perú y a la poca información que se tiene de los rezagos que quedaron impregnados en las generaciones presentes y futuras.

Además es importante entender que “la puesta en escena no tiene que ser fiel al texto dramático (...) La fidelidad de una tradición de juego escénico (...) es insuficiente como criterio para nuevas puestas en escena” (Pavis, 1994. p. 75). La puesta en escena de esta investigación es una deconstrucción del texto que responde al teatro Posdramático.

Elka Fediuk (2010) en su ensayo “Teatro, conocimiento y comunicación”, hace referencia que el pensamiento influencia los medios y formas de comunicación y esto a su vez interviene en el teatro y en las diferentes estéticas que se usan. De este modo, el pensamiento postmoderno ha influenciado claramente en el teatro en los últimos años.

Teatro Posdramático fue un término insertado por Hans-Thies Lehmann (1999) quien sostuvo “el adjetivo posdramático (...) se dispone a operar más allá del drama”. Es decir, es en respuesta al teatro que corresponde después del siglo XX en donde prima más el discurso que el drama. Pese a que hay diversas maneras heterogéneas de leer este tipo de teatro, cada una de las lecturas que se le dan depende de la cultura, la tradición y la escena teatral contemporánea de cada región.

Por lo tanto, cada representación es entendida según el contexto de la misma. Está sujeta al presente inmediato del espectador y del artista creador: "Las puestas en escena de un mismo texto dramático en momentos históricos muy diferentes no dan a leer el mismo texto (...) la lectura del texto es la misma pero su espíritu varía considerablemente" (Pavis, 1994, p. 36).



En los siguientes capítulos, se desarrollará los cuatro ejes teóricos de esta investigación que servirán como base teórica-científica para sustentar los argumentos mostrados. Se iniciará con el eje filosófico (Capítulo “La Nueva Firma del Texto”), para expresar desde que postura ideológica se tomará la investigación. Es decir, desde que perspectiva y bajo qué pensamiento se visualizará la investigación.

Luego, se desarrollará el eje Histórico-Social (Capítulo “Secuelas Posconflicto”), ya que se debe aclarar bajo que contexto se tomará esta investigación, así como servirá de sustento para evidenciar la relación entre la violencia armada interna y las secuelas psicológicas que dejó. Por lo tanto, para seguir esa lógica, se ampliará la información de los trastornos disociativos y, en especial, el Trastorno de Identidad Disociativo (Capítulo “Rasgos Del Trastorno Disociativo”) como secuela psicológica del trauma. Así como, se enlazará los rasgos de este trastorno con el personaje de Micaela Hernández, objeto de estudio de la investigación (Sub capítulo “Micaela y su demencia”).

Finalmente, se explicará la relación entre la psique del actor con su cuerpo en escena (Capítulo “Relación Cuerpo-Mente del Actor”), para relacionarlo con la manifestación de los desequilibrios mentales ya explicados previamente. Con ello, se explicará en qué consiste el principio de equilibrio de la Antropología Teatral y cómo será tomado en la presente investigación (Sub capítulo “Equilibrio”).

### **3. La Nueva Firma del Texto**

Emanuele Severino (1986) sostiene que “la filosofía desde sus comienzos es la base de todo el desarrollo de la civilización occidental” (p. 17). Él sugiere que el desarrollo de la filosofía marcó no solo el progreso institucional, sino el comportamiento de las masas dentro de este sistema; ya que la filosofía benefició el establecimiento de instituciones de

poder que ejercen sus influencias sobre los individuos, dejando a los mismos incapaces de poder salir de su sistema.

Es así que Fredric Jameson (1992) en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* va a sostener que “Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma” (p. 43). Dicho de otra manera, los nuevos sistemas capitalistas han transformado el pensamiento tradicional; ya que actualmente se habla del posmodernismo como deconstrucción de las verdades totalizadoras: “Los pensadores postmodernos (...) afirman que no hay totalidades en la historia, sino que la historia es una fragmentación constante de infinitos hechos que impiden un conocimiento totalizador” (Lucas G., 2010, p. 421).

Desde los orígenes del pensamiento filosófico se planteó el pensamiento jerarquizado: “El termino fue acuñado por un espíritu religioso, (...) presuponía que solo a los dioses les era posible una Sofía (sabiduría), es decir, una posesión (...) de la verdad, (...) al hombre solo le era posible una tendencia a la Sofía”(Reale, 1995, p. 29). Es decir, que solo los dioses podían entender y tener la verdad sobre las cosas, a los humanos les quedaba la interpretación o creencia de las cosas. Esto lo sostiene Platón en su alegoría de la Caverna o en la alegoría de la línea.

Por eso, se creía que la filosofía se centra en la búsqueda de la verdad o del todo. En entender que es el todo o comprender su esencia: “Liberar el Todo del mito significa que el Todo no es lo suscitado por la fuerza inventiva del mito, sino de aquello que de por sí es capaz de mostrarse” (Severino, 1986, p. 25).

Para Platón, “el diálogo es la forma escrita que puede aproximarse más a la oralidad y la escritura no es el medio más adecuado para la trasmisión del pensamiento filosófico” (Santa Cruz, 2007, p. 10). Platón recurría al diálogo para explicar la esencia del todo, lo podemos visualizar en obras como *El banquete* o *Fedro*, donde hace una seria crítica a la escritura tocando temas como el amor, el alma, la retórica y la filosofía: “El propósito de esta obra es criticar la retórica tradicional y sustentar una buena retórica, subordinada a la dialéctica y basada sobre el conocimiento de la verdad” (Santa Cruz, 2007, p. 16).

La razón de las críticas que hacía Platón a los discursos escritos era que la “separación sistemática de lo oral y lo escrito la establece Platón por medio de una lista de características del logos oral que se apartan del logos escrito” (Szlezak, 1997, p. 66). Después de todo, la palabra escrita es una representación del pensamiento. Platón afirmaba que solo en el diálogo se podía manifestar el pensamiento, ya que existe el debate y el análisis vivo. En general, establecía una diferencia entre el concepto y la palabra escrita.

Años más tarde Saussure va a retomar estos conceptos y los utilizará como base de su afán por convertir la lingüística en ciencia. Saussure “consideraba la lengua, como un ‘tesoro, depósito de las imágenes acústicas asociadas con un concepto’ (CLG, 29-31, 33 y 35) y la palabra como una ‘unidad que vive fuera de todo discurso en el tesoro mental’ (Escritos sobre lingüística general, 112)” (Medina, 2015, pp. 1).

Derrida va a cuestionar estos postulados: “La gramatología derridiana consiste, fundamentalmente, en un esfuerzo por poner en tela de juicio los conceptos básicos del discurso lingüístico contemporáneo: habla y escritura” (Peretti, 1989, p. 59). Es aquí donde inicia los primeros fundamentos de la deconstrucción.

Cristina de Peretti (1989) en su libro *Jacques Derrida: texto y deconstrucción* analiza a profundidad el pensamiento de Derrida para entender los fundamentos del pensamiento deconstruccionista, que serán retomados y aplicados al trabajo de la presente investigación. Jacques Derrida cuestiona lo propuesto por la metafísica tradicional: “estableciendo a partir de la oposición realidad/signo todo un sistema jerarquizado de oposiciones que el pensamiento occidental ha asumido” (Peretti, 1989, p. 30-31).

Según Cristina de Peretti (1989), Derrida recoge los postulados de Nietzsche, y cuestiona el sentido de verdad. Nietzsche planteaba la significación moral de las palabras y que estas respondían a su contexto. Sin embargo, esto será cuestionado por su singularidad y el sentido de la perspectiva de su pensamiento. Luego, va analizar lo propuesto por Freud y su relación entre el pensamiento y el inconsciente. Para finalmente, recoger los postulados de Heidegger y su idea del “ser” como lo fundamental en el que hacer filosófico, la diferencia la propone entre el ser y el ente. Todo esto para concluir con el término de “différance” como idea de lo que es y de lo que no es el ser.

No es fácil definir el concepto de “différance”, pues es todo lo que no se puede simbolizar, ya que su concepto sobrepasa la representatividad: “La différence no se expone nunca, no se presenta nunca, pues ello significaría confirmar una presencia cuando, de hecho, lo que hace precisamente es exceder el ser, romper con todas las opciones tradicionales de la metafísica” (Peretti, 1989, p.110). Es este principio la base de su teoría deconstruccionista.

Al no poder conceptualizar o concretar las palabras, ya que tienen significados más allá de su representación, el texto (entendido como la totalidad de la comunicación o el discurso) tiene un significado que suple el espacio o la limitación. El autor del texto ya

no es propietario de sus palabras, ya no puede dejar sus palabras ligadas a él. Ahora, estas palabras deben caminar solo y el retomarlas es sumar a las interpretaciones de las mimas.

En el caso de la obra en cuestión, *Ella se llama Micaela* de Sergio Arrau, el autor plantea una relación entre la historia y el mito a través de la historia del personaje de Micaela Hernández. Ella pasa por alucinaciones entre ser Micaela Villegas y Micaela Bastidas.

Aplicando el pensamiento deconstruccionista, obtenemos que lo planteado por el autor puede ser representado, interpretado o diferido (différance) de diversas formas. En esta investigación se centra en una de sus partes, cómo, por ejemplo en el personaje de Micaela Hernández, quien quiebra su realidad para entrar a estados mentales diferentes. Se le presentan dos identidades diferentes que son Micaela Villegas y Micaela Bastidas, ambas como parte de los rasgos de la enfermedad mental que podría tener. Entonces el trabajo visibilizaría los rasgos de esta enfermedad en el personaje, para discursar sobre las secuelas de los años de violencia que sufrió el Perú en la década de los ochentas.

En ese sentido, Derrida propone una “estrategia” para la deconstrucción. Esto es, en un primer lugar identificar la jerarquía. En el caso de la obra *Ella se llama Micaela* se tiene la premisa del autor que es el límite entre la mitificación y la historia. Esta idea es el inicio de la jerarquía, luego quedan las diferentes interpretaciones que se le pueden dar en base a cualquiera de sus personajes, las diversas situaciones, etc.:

No (se trata de) suprimir toda jerarquía, ya que la an-arquía consolida siempre el orden establecido, la jerarquía metafísica; no (se trata de) cambiar o invertir los términos de una jerarquía dada sino (de) transformar la estructura de lo jerárquico. (Derrida en Peretti, 1989, p. 129)

Luego, Derrida propone la inversión, no la sustracción de la jerarquía o de los términos. Muy por el contrario, Gilles Deleuze (2003) en el capítulo de “Un manifiesto menos” del libro *Superposiciones*, donde reflexiona sobre el trabajo de Carmelo Bene, propone un “tipo” de deconstrucción, pero que él denominará “Variación Continua”<sup>3</sup>: ““Supongamos que amputa un elemento de la obra original C.B.. Sustraer algo de la obra original. Entonces toda la obra (...) va a girar sobre sí misma” (p.77).

Entonces teníamos que lo primero es jerarquizar los conceptos, la premisa del autor y las diversas interpretaciones que se le pueden dar. Y luego, se deberá invertir (para Derrida) o suprimir los elementos estables (para Deleuze), pero en ambos casos, situar la relevancia de lo que queremos dar como discurso en una parte o situar un nuevo centro.

Para Gilles Deleuze (2003), existen dos pasos más: “La operación completa consiste en 1º suprimir los elementos estables, 2º poner todo es variación continua, 3º transponer todo en menor (es el rol de los operadores, que responde a la idea del intervalo ‘más pequeño’” (p. 88).

Para Deleuze, la variación continua son las modificaciones de las relaciones. En esta parte existe mucha similitud con lo propuesto por Derrida; pues propone que existe una jerarquía ya establecida: “La máquina Guerra”, que responde a las minorías y donde se ubican los autores menores y el “Estado”, que responde a la mayoría y donde están los autores mayores. La jerarquía ya la tenemos establecida, para Derrida es por herencia del pensamiento occidental.

---

<sup>3</sup> Es importante aclarar que no es una respuesta en oposición a los postulados de Derrida, solo es una propuesta más que tiene puntos en común con el pensamiento derridiano pero que cambia el orden.

Entonces, poner todo en variación continua es intercambiar las jerarquías de poder. Por lo tanto, es a la inversa del pensamiento derridiano, que sugiere iniciar con la inversión de las jerarquías.

La relevancia de iniciar al poner todo en minoría es para Deleuze (2003):

Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que la mayoría señala el poder o la impotencia de un estado, de una situación. Es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. Con la condición de que minoría no represente nada de regionalista; ni tampoco de aristocrático, de estético o místico.  
(p. 101)

Para Gilles Deleuze, el arte debe responder a las minorías, porque el arte no da soluciones, solo busca generar conciencia. Es así que en la obra *Ella se llama Micaela*, el poner todo en minoría, para esta investigación, significará realzar las secuelas psicológicas que dejó el terrorismo en el país. Por lo tanto, varía la premisa del autor, se deconstruirá la obra para evidenciar esta problemática.

No obstante, tanto en el pensamiento derridiano como en lo propuesto por Gilles Deleuze, se busca una transformación del texto. El cual está firmado por el autor de una manera y puede ser representado y remontado de otra perspectiva, porque no es inmutable ni finito. Este puede ser diferido bajo otras formas o bajo sus propios significados.

#### **4. Secuelas Posconflicto**

El primer recuerdo que guardo de mi país es la imagen de varios perros callejeros muertos colgados de los postes del centro de Lima. Algunos habían sido

ahorcados ahí mismo, en los postes, pero la mayoría

había muerto antes.

Santiago Roncagliolo (2007)

En el Perú hemos vivido casi dos décadas de horror que no golpeó de manera similar a todos los peruanos, sino que impactó desigualmente diferentes espacios geográficos y diferentes estratos de la población. *Hatun Willakuy*, la versión abreviada del *Informe de la comisión verdad y la reconciliación* (2004), “expone públicamente la tragedia como obra de seres humanos padecida por seres humanos” (p. 10).

En los ochenta, la democracia representativa tuvo que afrontar ciertos desafíos nuevos. Para las elecciones de 1980 se da el régimen democrático más pluralista y abierto que tuvo el país. Belaunde gana las elecciones, pero, pese al apoyo, no pudo imaginar la crisis económica y social que se pesaría en el país. Peter Klarén (2004) en su libro *Nación y Sociedad en la historia del Perú* afirma que:

Al final de su mandato, el gobierno de Belaunde se hallaba en pleno desorden, asediado por una economía en vías de colapsar, la difusión de la insurgencia guerrillera y la creciente desmoralización popular. Políticamente la crisis abrió una oportunidad al APRA y a la IU. (p.462)

En vísperas de las elecciones de 1980, a muchos kilómetros de distancia de la capital, un grupo de civiles armados incendiaron las actas electorales en el pueblo de Chuschi, Ayacucho. “Ese suceso, que en su momento pasaría desapercibido para los medios de comunicación, quedó grabado, en cambio, en la memoria senderista y fue considerado el primer paso de la ILA, es decir, la lucha armada interna” (Cossio, Villar, 2008, pp.18).

Sin embargo, existe evidencia de un hecho olvidado por muchos, pero que podría ser el desencadenante de la furia suscitada en Ayacucho. Jessus Cossio, Luis Rossel y



Alberto Villar, coeditores del libro *Rupay* (2008), afirman que entre el 21 y 22 de junio del año 1969 iniciaron las protestas en defensa de la gratuidad de la enseñanza en Huamanga y Huanta. Aunque, la respuesta del estado fue desgarradora, pues se afirma que, pese a registrarse 18 muertos en tales hechos, por las noches la impunidad reinaba en la zona dejando más desaparecidos.

Por esos años, un profesor de filosofía de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga se levantó ante tales medidas, fundó su propio Partido Comunista Peruano con el lema “Por el Sendero Luminoso de José Carlos Mariátegui”. Lo que nadie sabía en esos años es que luego se convertirían en el desencadenante del terrorismo en el Perú.

Luego de tales hechos, irrelevantes para el Estado peruano, Belaúnde asume la presidencia. Durante su gobierno denota muy poca visión para las cosas, asume la presidencia sin tener ni un objetivo y ninguna meta. En sus cinco años de gobierno, no solo Sendero Luminoso se va armando secretamente con fuerza, sino que surge el MRTA en 1982. La crisis económica y social intensifica este hecho.

En el año de 1985, un joven Alan García se preparaba para asumir la presidencia: “Los desafíos que el nuevo presidente debía enfrentar no tenía precedentes. La economía mundial estaba hundida, (...) el avance de Sendero (Luminoso), (...) la población peruana (...) era la más pobre” (Klaren P., 2004, p. 467).

Ya para el año de 1985, los actos terroristas aún no eran “titulares” para la ciudad de Lima. Aunque el 17 de mayo de 1980 unos “manifestantes provocan un incendio en la municipalidad de San Martín de Porres, Lima, dejando volantes que saludan el inicio de la lucha armada” (Roncagliolo, 2007, p. 225). Y el 26 de diciembre del mismo año, aparecen los perros muertos colgados de los postes en el centro de la capital con unos carteles que decían: “Deng Xiao Ping” (hijos de perra). Pese a estas advertencias del

surgimiento de la lucha armada, en Lima no se le daba mayor importancia. Por eso, la lucha que emprendía el estado era fuera de la capital.

Los militares cometieron varias violaciones a los derechos humanos en el área donde tuvieron control político, incluida la famosa masacre de Accomarca, durante el primer gobierno de Alan García, cuando fueron asesinados agricultores indígenas por las Fuerzas Armadas. Un batallón de la policía contraterrorista entrenada en los Estados Unidos, conocido como los "Sinchis", fue particularmente conocido por sus violaciones a los derechos humanos.

La reacción de Sendero Luminoso a la intervención de militares del gobierno peruano en la guerra no fue disminuir, sino aumentar a su máxima expresión el nivel de violencia en el campo. Pero todos estos hechos tuvieron las mismas víctimas: hombres y mujeres de todas las edades cuyo único objetivo era vivir tranquilamente, que no habían hecho nada a nadie; sin embargo, fueron aplastados por una fuerza superior a ellos, sin darles mayor opción que la muerte y la miseria.

Para quienes sobrevivieron a tales sucesos, los recuerdos de terror los invaden todas las noches. El sentimiento de un pueblo aterrorizado por aquello que, en teoría, debía protegerlos: el Estado, y por aquellos que decían protegerlos: los grupos subversivos. En general, se trataba de una sociedad envuelta en la incertidumbre. En la historia peruana, no hay hechos más sangrientos que los ocurridos en los años 80. Hasta el día de hoy se estremece el cuerpo a los peruanos cuando recuerda lo sucedido: “Como resultado de la violencia sufrida, muchos de los afectados albergan todavía emociones de dolor y rabia, exacerbada en algunos casos por el espectáculo de la impunidad promovida por las propias autoridades” (CVR, 2004, p. 370).

En el *Informe abreviado de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* se definen tres tipos de violencia. La presente investigación me centraré en una: las secuelas

psicosociales. “Los efectos de la violencia (...) se prolongan en los sobrevivientes y testigos de esos hechos bajo la forma de hondos sufrimientos” (CVR, 2004. P. 353).

Néstor Ricardo Ávila Murillo (2016) en la página web *Psicología Jurídica y Forense* afirma que: “la violencia en sus diferentes modalidades incrementa los riesgos de trauma psicológico, los conflictos armados no sólo generan muertes, heridas y discapacidades físicas, sino que también es posible dejen huellas en el psicológicas de repercusión personal, familiar y social” (s.p.). Él recopila una serie de estudios realizados en lugares donde hubo acción terrorista. Por ejemplo, afirma que luego del ataque del 11 de septiembre en EE.UU. se estudió cerca de 1008 adultos quienes, luego del ataque, padecieron de estrés postraumático (TEPT) agudo y depresión.

Nelson Manrique, en su libro *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú. 1980-1996*, relata el estudio de Raquel Northcote, quien realizó un trabajo terapéutico a niños cuyas familias eran migrantes de la zona de emergencia. “La tesis de Raquel Northcote tiene como tema el análisis de la experiencia terapéutica desarrollada con un grupo de niños de Huanta I entre febrero de 1987 y abril de 1988” (2002. p.303).

Los estudios de Northcote demostraron la magnitud del daño psicológico que soportaron y soportaban los niños. Ella afirmó que el sentimiento de soledad, el no entender qué es lo que pasaba, el no comprender por qué era malo usar algo rojo, el por qué asociaban la oscuridad con los terroristas y la muerte, etc. Comenta que escuchaba las conversaciones de los niños, mientras que ellos jugaban “a los cachacos” o “el ejército contra los terroristas”, y en el juego se cuestionaban qué querían los terroristas y por qué se contradecían; ya que a veces decían defender al pueblo, pero a la vez mataban al pueblo: “La discusión entre Carlos y el resto del grupo sobre los terroristas (son asesinos o son revolucionarios) reproduce en cierta medida la imagen ambivalente que proyectan los padres y los profesores frente a los niños” (Manrique, 2002, p. 308).

En muchos casos, diversos estudios han relacionado el trastorno por estrés postraumático (TEPT) con hechos de violencia; ya sea guerras civiles, acciones terroristas, atentados, etc. En el artículo “Estrés postraumático y comorbilidad asociada en víctimas de la violencia política de una comunidad campesina de Huancavelica, Perú. 2013”, escrito por Vanessa Herrera-López y Lizardo Cruzado, se define al estrés postraumático como: “la aparición de síntomas característicos que siguen a la exposición a un acontecimiento estresante y extremadamente penoso, que puede ser vivenciado por el individuo de manera directa o puede ser conocido a través de otra persona cercana al hecho” (2013, p. 145).

En dicho artículo se hace un estudio minucioso respecto a las secuelas psicológicas del conflicto armado interno en una comunidad campesina. En el se afirma que:

En relación a los síntomas o criterios diagnósticos de TEPT más frecuentemente identificados (...), el 100% de los encuestados que presentaron TEPT “pensaba a menudo y con pena en este acontecimiento, lo soñaba o tenía frecuentemente la impresión de revivirlo”. El 95,2% de los encuestados “tendía a evitar todo aquello que pudiera recordarle ese acontecimiento”. El 90,5% tenía “dificultad para recordar exactamente lo que había pasado durante el acontecimiento”. Asimismo, el 95,2% refirió que cuando sucedió ese acontecimiento “estaba nervioso y constantemente en guardia”; el 95,2% refirió que “cualquier pequeña cosa le asustaba”, el 90,5% “tenía dificultades para dormirse o se despertaba a menudo. (Herrera-López y Cruzado, 2013, p. 150)

También se concluyó que casi el total de los estudiados padecían de Trastorno por Estrés Postraumático. En muchos casos, las personas que padecían de este trastorno presentaron comorbilidad como trastorno de ansiedad generalizada, fobia social, depresión mayor, etc.:

La prevalencia de trastornos psiquiátricos en los últimos doce meses: el 28,9% presentó algún trastorno psiquiátrico, siendo los de mayor prevalencia la dependencia al alcohol (7,4%), trastorno de ansiedad social (5,8%), ataque de pánico (5%), trastorno de ansiedad generalizada (4,1%). Solo se evidenció TEPT en los últimos 12 meses en el 0,8% de la muestra, el cual fue comórbido a TAG. (Herrera-López y Cruzado, 2013, p. 156)

Entonces se puede concluir que la violencia perpetuada por la lucha armada interna afectó también psicológicamente a los sobrevivientes, entre niños y adultos. Queda registrado que “entre las poblaciones traumatizadas de refugiados de muy distintos medios étnicos y culturales se encuentran índices elevados de trastorno de estrés postraumático y de depresión” (Díaz Colorado, 2007. p. 136).

Es así que en la presente investigación tomaré a Micaela Hernández como una víctima del terrorismo, si bien ella no vivió los hechos de violencia, su madre sí. No se afirma en el texto que su madre esté muerta, solo se menciona que no está y es por eso que Micaela la busca. El problema surge cuando no está la madre, ya que se evidencia que está desaparecida y por eso Micaela entra en trances.

Como ya expliqué, las secuelas psicológicas que dejaron los años de violencia afectaron significativamente a los peruanos, incluso niños, como Micaela. Es así que la puesta en escena se evidencia un ambiente de postguerra: paredes destruidas, anuncios de “se busca”, “imágenes de los diversos relatos de los hechos, etc. En esta incertidumbre es que Micaela debe reconstruir su identidad.

## 5. Rasgos Del Trastorno Disociativo

Hace muchos años atrás, cuando se veía a una persona que, por momentos, mostraba conductas diferentes a las usuales se le consideraba como una persona con un tipo de posesión demoniaca. Sin entrar a la polémica entre las posesiones y enfermedades mentales, los científicos concluyeron que en muchos casos tales “posesiones” eran algún tipo de disociación mental en las personas.

Anabel Gonzales Vásquez (2007) en su ensayo *Disociación y trauma* afirma contundentemente que “la disociación es un fenómeno postraumático” (p. 1), apoya su teoría desde perspectivas empíricas, etológicas, teóricas y en ejemplos de la práctica clínica:

Ante una amenaza los animales pueden reaccionar de tres modos: mediante la lucha, la huida o la congelación. Las dos primeras son respuestas proactivas (Leviene, 1997): el individuo `hace algo`. Pero cuando no hay posibilidad de reaccionar, cuando la situación es lo que se ha definido como un shock inescapable, es cuando se produce la reacción de congelación (Scaer, 2001). En los seres humanos, la respuesta disociativa al trauma sería el equivalente a esta respuesta de congelación en animales. (Gonzales, 2007, p. 7)

Por lo tanto, se puede afirmar que ante algunas experiencias traumáticas los seres humanos tienden a encontrar diferentes soluciones que van a depender de cada persona. En esos casos, una de las “soluciones” que desarrolla el cerebro es disociar su propia conciencia, de tal manera que el recuerdo traumático queda separado de los otros recuerdos de la persona y así se oprime para no sentir mayor sufrimiento. Sin embargo, tal procedimiento, que realiza el cerebro de manera inconsciente, se puede convertir en un trastorno disociativo.

En el *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (1995), se define a los trastornos disociativos como: “una alteración de las funciones integradoras de la conciencia, la identidad, la memoria y la percepción del entorno” (p. 489). Además, se nombra y define cada tipo de trastornos, teniendo así: La amnesia disociativa, la fuga disociativa, el trastorno de identidad disociativo, el trastorno de despersonalización y el trastorno disociativo no especificado. Cada uno de estos trastornos se relaciona entre sí, ya que tienen características comunes, pero poseen una particularidad que los diferencia.

Olivera A. (2010), en su tesis *Trastorno Disociativo de Identidad: ¿hecho o artificio?* define a este trastorno como una enfermedad de diagnóstico difícil. En esta tesis se encuentra la complejidad de esta enfermedad. El autor desmiente lo que ya se conocía como Trastorno de Identidad Múltiple haciendo una recopilación de diferentes autores que narran casos de confusión en los diagnósticos de sus pacientes.

Según el *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (1995) se dice que el Trastorno de Identidad Disociativo (en adelante TID) “se caracteriza por la presencia de uno o más estados de identidad o personalidad que controlan el comportamiento del individuo de modo recurrente, junto a una incapacidad para recordar información personal importante” (p. 489).

En la revista *Anales de psicología* Modesto J. Romero-López (2016) realiza un ensayo llamado “Una revisión de los trastornos disociativos: de la personalidad múltiple al estrés postraumático”, en dicha investigación refiere características de los trastornos disociativos, como:

La interrupción y/o discontinuidad en la integración normal de la conciencia, la memoria, la identidad propia y subjetiva, la emoción, la percepción, la identidad corporal,

el control motor y el comportamiento. Alteraciones que pueden ser repentinas o graduales, transitorias o crónicas. (p. 449)

Incluso en el *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (1995) se considera más características como:

El trastorno de identidad disociativo refleja un fracaso en la integración de varios aspectos de la identidad, la memoria y la conciencia. Cada personalidad se vive como una historia personal, una imagen, una identidad e incluso un nombre distintos. Generalmente hay una identidad primaria con el nombre del individuo, que es pasiva, dependiente, culpable y depresiva. Las identidades alternantes poseen habitualmente diferentes nombres y rasgos que contrastan con la identidad primaria (...). En circunstancias muy concretas el individuo puede asumir determinadas identidades que pueden diferir en la edad, el sexo, el vocabulario, los conocimientos generales y el estado de ánimo. Las identidades alternantes se presentan como si se controlaran secuencialmente, una a expensas de la otra, pudiendo negar el conocimiento entre ellas, ser críticas unas con otras e incluso entrar en conflicto abierto. (p. 498)

Existen otras características que define el *DSM-IV* como que según sus estudios los pacientes de este trastorno presentan desde dos o más de cien identidades alternas y que el pase entre una a otra puede ser inmediato o puede ser secuencial.

En el documental producido, escrito y dirigido por Michael Mierendorf, grabado de canal Infinito en el 2005 se describe el TID desde tres historias paralelas de tres sujetos distintos. Cada una de las características definidas anteriormente por el *DSM-IV* se evidenciará en estos tres casos.

Por ejemplo, en el primer caso relata la historia de Gretchen, una mujer de 35 años que no puede controlar las identidades alternas que están en su interior, aproximadamente son cuatro, incluso una de ellas quiere asesinarla. Las características que se observan son:



cuerpo contraído, mirada de miedo, hay conciencia del problema pero incapacidad de resolverlo. Ella se interna en la clínica psiquiátrica para poder resolver su conflicto. En dicho lugar le hacen diferentes estudios y encontraron que Gretchen fue víctima de un abuso sexual que no logra recordar y, al querer hacerlo, diferentes identidades alternas se presentan bloqueando los recuerdos traumáticos. Cada identidad alterna se autodenomina de diferente manera, como lo especifica en el *DSM-IV*, están: Gretchen, Enigma, Yo-misma, etc. Lo curioso del caso es que Gretchen lleva siempre consigo un cuaderno en el que cada identidad alterna escribe lo que piensa y quiere, entonces se puede demostrar la independencia de cada identidad, ya que las caligrafías de cada una son diferentes a las otras. Además de poder demostrar que existe un conflicto entre ellas.

Por otro lado está John, quien es policía y además tirador experto. En este caso, él presenta casi veinte identidades alternas, todas muy diferentes entre sí, pero permiten que John pueda estar consiente de ellas. Una de las identidades alternas es un niño, que al presentarse hace cambiar la postura, la energía, la mirada, la voz, etc. Como se define en el *DSM-IV*, estas identidades alternas son independientes entre ellas y toman decisiones propias. Además, cada identidad alterna se presenta como diferentes respuestas al trauma y los recuerdos son bloqueados de la identidad primaria.

Por último, está el caso de Barb, una madre de familia que presenta más de cinco identidades alternas, entre ellas una niña de cinco años que apenas sabe escribir su nombre: Mae, o un hombre que busca hacerle daño, o DJ una adolescente rebelde. Todas las identidades se presentan según ciertas circunstancias en la vida de Barb. Por ejemplo, a ella le atemoriza conducir, entonces aflora DJ ya que es la identidad más fuerte. El problema surge cuando se presenta la identidad del hombre, ya que logra causarle daños graves a Barb. Es así que decide internarse en la clínica psiquiátrica y logra recordar, por medio de otras identidades alternas, eventos traumáticos perpetuados por su padre.

Así, encontramos las características principales de este trastorno como amnesia temporal, despersonalización, distorsión de tiempo y lugar, los trances se producen por estrés (en algunos casos), depresión, ansiedad, cambio físico, cambio de energía y voz, etc.

Otras características que agrega el *DSM-IV* es que “los individuos con trastorno de identidad disociativo obtienen puntuaciones altas en los test de hipnotizabilidad y de capacidad disociativa” (p. 497). Así como, pese a que se ha demostrado que los problemas psicológicos no son heredados, sí se ha logrado demostrar que “es más frecuente (padecer este trastorno para) los parientes de primer grado de los individuos que lo padecen que en la población en general” (p. 498).

Además, como se evidenció en los casos narrados y como lo demuestra el *DSM-IV*, existe una clara relación entre la disociación y el trauma. En los tres casos narrados anteriormente se trata de tres sujetos que durante su infancia padecieron de diferentes abusos sexuales y psicológicos. En los tres casos, los individuos reprimieron sus recuerdos o fragmentaron su conciencia.

Anabel Gonzales Vásquez (2007) en su ensayo *Disociación y trauma* afirma que el TID se genera como una defensa al trauma que se da sin intencionalidad. Es decir, que automáticamente la mente de los seres humanos es capaz de disociar la conciencia. “La psicopatología del TID (...) se corresponde no con una disminución del nivel de conciencia, sino con una fragmentación de la misma” (Gonzales, 2007, p. 2). Esto se da porque tenemos dos tipos de memoria: una explícita, que guarda la información de manera narrativa, y la otra es implícita, que almacena información sobre las emociones y sensaciones.

Además, la información que guarda la memoria implícita reconduce a diversas zonas del córtex (es decir el manto del tejido nervioso) en función del nivel de excitación. “Al mismo tiempo el tálamo envía una información similar a la amígdala, que en función del nivel de excitación, otorgará a la información un valor emocional, en función del cual se hará el procesamiento declarativo” (p. 8). Pero si la excitación es muy fuerte el proceso puede quedar bloqueado.

No obstante, no quiere decir que una persona que ha padecido algún trauma deba tener en un futuro un tipo de trastorno disociativo. “Diversos autores han relacionado el patrón de apego tipo D (desorganizado / desorientado) con los trastornos disociativos” (Gonzales, 2007, p. 13). En las investigaciones que se han realizado los pacientes con TID no solo presentaron traumas constantes en su niñez, sino que también se suma los problemas que existieron en sus núcleos familiares. Por lo general, los pacientes con este trastorno provienen de familias disfuncionales lo que genera un patrón de apego Desorganizado-Desorientado, lo que ocasiona que se construyan diferentes modelos del “Yo” que son incoherentes o incompatibles. Esto sería el desencadenante del trastorno de identidad disociativo.

Por otro lado, estos individuos están forjados también por su entorno social y cultural, por lo tanto lo que suceda en el ámbito social influye significativamente en ellos. Este es el caso del personaje en que se centra la presente investigación: Micaela Hernández. Ya que “se debe considerar la perspectiva intercultural, ya que los fenómenos disociativos no siempre se consideran patológicos. Constituyen un expresión frecuente y aceptada de las actividades culturales y de las costumbres religiosas de muchas sociedades” (Romero-López, 2016, p. 448).

En las primeras páginas de esta investigación se planteó que Micaela es un signo de una sociedad forjada en violencia. Por lo tanto, a continuación se relacionarán las características de disociación y trauma, rasgos que presenta el personaje y que, además, están sustentados en el texto.

### **5.1 Micaela y su demencia**

Ya expliqué en las páginas anteriores que existe una diferencia entre el texto escrito por el autor, Sergio Arrau, y la puesta en escena que responde a los postulados de la “Filosofía de la Diferencia”. Sin embargo, el personaje es estudiado desde ambos ámbitos, pues no deja de ser un signo teatral.

Entonces, la primera relación que encuentro entre Micaela y la “disociación y trauma” es que en la puesta en escena se muestra a Micaela como signo de una sociedad forjada en la violencia interna que sufrió el Perú en los años ochenta. Ello quiere decir que los hechos violentos de la guerra, que dejó secuelas psicológicas, así como la disfuncionalidad del núcleo familiar por tener una madre loca, dan como resultado a una Micaela como un sujeto disociado.

Además, el autor plantea una Micaela Hernández quien padece de una confusión de tiempo y espacio, presentándose dos identidades más en ella: Micaela Villegas y Micaela Bastidas. Por lo tanto, se puede considerar a una identidad primaria que sería Micaela Hernández y dos identidades alternas que serían Micaela Villegas y Micaela Bastidas.

En la obra se visualiza a una Micaela que no logra controlar la presencia de sus dos identidades, así como tampoco recuerda lo que una o la otra hace. Por lo tanto presenta una amnesia temporal, despersonalización y distorsión de tiempo y lugar. Asimismo, los trances que tiene Micaela en el texto escrito se producen por estrés. Por ejemplo, en

la primera parte de la obra Micaela está preocupada porque su novio llegará en cualquier momento y su amante le acaba de enviar una nota diciendo que pronto llegará, entonces en ese miedo a que se encuentre el novio con el amante aparece la primera identidad alterna. Luego, cuando ya se encontraron novio y amante y están en plena discusión, Micaela pasa entre una identidad a otra. Incluso, al final de la obra cuando ambos se van ella se siente más aliviada y las identidades también se van.

Los cambios entre una identidad hacia otra se presentan, en la puesta en escena, como cambios físicos. Por ejemplo, Micaela Bastidas es una mujer de voz gruesa, guerrillera, de energía fuerte y en “presión” constante. Mientras que Villegas es una identidad chillante, siempre altiva, de voz chillona y de una energía que “golpetea”. Por último, la identidad primaria, es decir Micaela Hernández, se le ve dubitativa, ansiosa, en momentos deprimida o nerviosa, de una energía suave y una voz tímida. Y así, todas las características de la “disociación y trauma” se demuestran en la puesta en escena de mi investigación.

## **6. Relación Cuerpo-Mente del Actor**

Anne Ubersfeld (1997) en su libro *La escuela del espectador* afirma: "Los discursos teatrales son vivas reproducciones de sucesos relatados o inventados, que articulan los hombres con el objetivo de divertir" (p. 330). Por lo tanto, el teatro es un signo de la realidad que es hecho por hombres y para hombres. En la presente investigación nos centraremos en el actor, como objeto de estudio, y sus herramientas para caracterizar un personaje.

Entre los años 1863 al 1938 vivió Konstantín Stanislavski, quien es considerado como una de las personalidades más influyentes del mundo teatral. Él afirmó: “¿Se alcanza un arte tan elevado sólo por medio del simple estudio y de la técnica externa?

No, se trata de la verdadera creatividad nacida al calor del interior humano, y no de la técnica actoral” (p. 360). En otras palabras, la técnica de Stanilavski se basa en el autoconocimiento del actor sobre sí mismo. Por esta razón, la técnica de Stanislavski es reconocida por ser precursora de la relación entre la mente y el cuerpo. Asimismo, su tan conocido método de acciones físicas se basa en la relación psicofísica.

Por esos años, Mijaíl Chejov presentaba su libro *Al actor* en donde relaciona con mayor detalle la relación entre la mente y el cuerpo del actor. Para él era de vital importancia que un actor entrenara cuerpo y mente para trabajar su plasticidad corporal, su imaginación y la respuesta orgánica ante los estímulos, “el actor que debe considerar su cuerpo como un instrumento con el cual expresar las ideas creadoras en el escenario, debe esforzarse por obtener la completa armonía entre ambos: cuerpo y psicología” (Chejov, 1968, p. 15).

Pero, muchos años más tarde, Eugenio Barba no solo estudiará la relación entre cuerpo y mente del actor, sino que tomará al actor como un “sujeto” y lo estudiará desde tal dimensión. Es así que instaura el concepto de “Antropología Teatral”; y la definió, no como una ciencia, sino como un conjunto de conocimientos útiles para el actor, pues no busca principios universales, sino indicaciones útiles: “Estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación” (Barba, 2010, p. 15). En otras palabras, estudia todas las dimensiones del comportamiento del hombre con el objetivo de prepararlo para la situación de representación. Esta “preparación” indica, indudablemente, que Barba se centra en el trabajo-preexpresivo del actor.

Eugenio Barba (2010) en su libro *El arte secreto del actor* afirmará que el análisis transcultural del teatro revela que el trabajo del actor es el resultado de tres aspectos fundamentales: Primero, la individualización del actor. Es decir, todas esas

características que hacen al actor único y diferente a los demás. Segundo, así como cada actor es diferente a otro, cada tradición o culturas son diferentes también. Cada actor muestra parte de su cultura y al ser individuales, cada uno muestra la diferencia entre su cultura y las otras. Y por último, el uso de movimientos extra cotidianos, cada actor tiene una conducta corporal. Es decir, cada actor explora desde las posibilidades que le da su estructura física, respecto a fuerza, resistencia, elasticidad, etc. Es esta individualidad lo que enriquece el quehacer escénico.

Uno de los mayores principios de la Antropología Teatral es la diferencia entre la técnica cotidiana vs. la técnica extra-cotidiana. Por ejemplo, a nivel cotidiano tenemos una técnica de nuestro cuerpo determinada por nuestra cultura. Condición social y oficio. Estas conductas son involuntarias y se determinan culturalmente. Pero al ponernos en situación de representación, usamos técnicas extra-cotidianas. Esto significa un “derroche de energía”:

La búsqueda de un equilibrio extracotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es a partir de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece ya vivo antes de que el actor empiece a expresarse. (Barba, 2010, p. 119)

Esto sirve para que el actor pueda tener mayor presencia en el espacio escénico. No obstante, pese a que esto aplica más en el trabajo pre-expresivo del actor, esta técnica sirve para generar una conciencia corporal en el espacio y el cuerpo del actor sea el protagonista de la, en palabras de Barba, “expresión”. En otras palabras, si bien la base de la Antropología Teatral está en el trabajo pre-expresivo del actor, estas búsquedas de construcción del personaje son utilizadas por el actor para construir sus personajes.

Uno de los conceptos de mayor relevancia en la Antropología Teatral es la correlación entre mente-cuerpo y el principio de cuerpo-mente orgánico. Para ello se

define que el actor necesita tener su mente dispuesta a dar órdenes y su cuerpo listo para recibirlas y obedecerlas.

Dentro de la Antropología Teatral se encuentran los principios de: dilatación, equilibrio, energía, equivalencia, oposiciones, ritmo, pre-expresividad, etc. Para fines de esta investigación se desarrollará a profundidad solo el principio de Equilibrio.

## **6.1 Equilibrio**

Según la física, “el equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo y se compensan unas a otras. En su forma más simple se logra mediante dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas” (López, 2008, s.p.).

En la técnica extra cotidiana las caderas se mantienen fijas. Para ello se dobla ligeramente las rodillas y se usa el tronco como un bloque único y la columna vertebral efectúa una tensión hacia abajo. Así, se crearán dos tensiones distintas en la parte inferior y superior del cuerpo que obligan a encontrar un nuevo equilibrio. Incluso, en la misma posición de mantenernos de pie y rectos mantenemos el movimiento porque seguimos ejerciendo una presión hacia abajo. (Barba, 2010)

El equilibrio es, entonces, la capacidad de mantenernos erguidos y movernos en dicha posición por el espacio. Además, cuando buscamos amenazar este equilibrio entra una serie de tensiones para evitar caernos. Estas tensiones generan una alerta corporal, que beneficia la postura del actor en el escenario. Con la antropología teatral un actor puede desarrollar su presencia escénica. Eugenio Barba recoge la característica del uso del equilibrio precario que existe en diversas culturas, sobre todo las orientales.

Mi maestro decía que debía encontrar mi propio punto de fuerza. Es como una bola de acero que está en el centro de un triángulo imaginario que tiene el vértice en el ano y la base en la pelvis, a la altura del ombligo. (Barba, 2010, p. 128)



Así, el actor debe buscar su punto de fuerza y moverse lentamente sobre él, la tensión que genera el cuerpo no es violenta, es más como una conciencia del aire que atravesamos con los movimientos.

Ana López Montaner (2008-2009) en su tesis para optar por el grado de magister titulada *Gestalt y Antropología Teatral: Potenciando la visualidad escénica* sostiene:

A partir de los estudios sobre el equilibrio, Barba afirma que se puede afirmar que un equilibrio en acción genera un drama elemental, esto es que la oposición de fuerzas y diferentes tensiones existentes en el cuerpo del actor se presenta para el espectador como un conflicto de fuerzas elementales. (p. 81)

En otras palabras, el equilibrio en acción que propone Barba genera tensiones que ayudarán al actor para proponer tensiones dramáticas al espectador.

Por otra parte, Sebastião Milaré (2016), describe al Centro de Pesquisas Teatrales como un lugar dedicado a la investigación actoral. Afirma que Antunes Filho recoge los postulados de la Antropología Teatral y los usará de base para su investigación que buscará un actor que esté dispuesto a trabajar desde su interior, influenciado de las ciencias y relacionarlas a su “Yo”.

El actor en el teatro es lo más importante, es el centro de la investigación. En escena el actor debe trabajar desde su interior sin olvidar los sucesos y estímulos externos. No debe “dejarse llevar” por la situación, sino debe ser consciente de lo que está pasando dentro y fuera de él.

En el CPT se evidenció que la investigación de medios expresivos debía correr paralela al trabajo de autoconocimiento. Se buscaba que el espectador se envuelva en la situación dramática. Y para ello se buscaba liberar las tensiones del cuerpo y trabajar desde la meta-conciencia.

El desequilibrio se da en dos momentos: el primero muy rápido y consiste en un movimiento de caída. Antes de que el actor llegue al suelo se da la recuperación en

desequilibrio. A este estado se le conoce como “Quiebra”. Este movimiento tiene que ver con el principio de oposición, ya que hay un impulso hacia una dirección y se contraponen fuerzas opuestas.

Se relaciona con lo propuesto con Barba pues para tener equilibrio se debe trabajar desde el desequilibrio y viceversa, se genera así un bucle recursivo. Evidentemente, esto no significa que el actor al buscar el desequilibrio suelta las tensiones acumuladas; al contrario, este “desequilibrio” sirve para que el actor siga trabajando su equilibrio, explorando los límites del mismo. Es decir para mantener las tensiones físicas constantemente.

Estas tensiones físicas que se generan en este trabajo de buscar el equilibrio constantemente, sirve para que el cuerpo se dilate:

El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Sentimiento y emoción son siempre una consecuencia, tanto para el espectador como para el actor. Antes que nada es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, incrementan el movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio. (Barba, 2010, p.55)

De esta cita se puede afirmar que, en esta alteración del equilibrio constante, el actor genera tensiones físicas que ayudan a dilatar el cuerpo, lo que trae consigo el incremento de la energía. Además, al buscar este equilibrio precario el actor trabaja sus oposiciones. Es decir, al trabajar las oposiciones el actor desarrolla mayor amplitud en sus movimientos y hace notar su acción al espectador. Las “oposiciones” hacen referencia a pensar que para realizar una acción y/o movimiento, el actor trabaja primero en su opuesto de marca una trayectoria en este movimiento. Por ejemplo, para mirar atrás, el actor inicia el movimiento hacia a

delante y marca, visiblemente, una trayectoria de este movimiento hasta finalizar mirando atrás. En la Antropología Teatral se le conoce como la “danza de las oposiciones” (Barba, 2010).

En general, la relación entre la mente y cuerpo del actor se da en los momentos pre-expresivos y en los momentos de representación. El actor está en equilibrio constante, ya que el movimiento y desplazamiento requiere de este bucle recursivo.

## 7. Análisis del Discurso

### 7.1. Dramaturgia del Texto

Al inicio de esta investigación describí la teoría de la Epistemología de la Complejidad. En aquellas líneas expliqué que nuestro entorno influye en nosotros provocando contantes desequilibrios que buscan equilibrios. Con esta premisa inicio este capítulo que busca analizar el texto en base a su autor, al contexto y al nuevo centro planteado en base a las prácticas discursivas.

Es así que Ángel Berenguer (2007) en su tesis *Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos* señala que es de vital relevancia entender el “Yo” o el sujeto, que en este caso puede ser el artista creador, en relación a su “Entorno”; son las tensiones entre ambos lo que genera una *Visión del Mundo* que influencia las razones y objetivos de la creación artística:

La consecución de un grado determinado de consagración en un lenguaje artístico, y su materialización en un sistema político, genera un movimiento pendular que se manifiesta en la aparición de valores estéticos preservadores de las experiencias del pasado -a partir de las cuales elaboran respuestas a la problemática presente y futura-, y radicales. (p. 16)

Por lo tanto, partiré con un breve análisis de la biografía del autor, según Berenguer, para continuar con el análisis del texto original que será contrarrestado con la teoría deconstruccionista previamente explicada y finalizar con el análisis del nuevo discurso propuesto que también ha sido desarrollado.

#### 7.1.1. Un peruano-chileno.

Sergio Arrau nació en Santiago de Chile el 18 de abril de 1928 y falleció el 25 de Setiembre del 2017, a los 86 años. Según Rafael Hernández (2006) llegó al Perú en 1954, cuando solo tenía 26 años. Por lo tanto, desde 1928 al 2017 vivió diferentes

hechos históricos relevantes en la historia Latinoamericana que se han reflejado en sus obras.

Para Berenguer (2007) la característica del Yo es ser libre, con raciocinio, capaz de reaccionar ante la tensión que ejerce sobre él el Entorno. Es por eso que el Yo sería Sergio Arrau y el Entorno, se englobará la realidad histórica de Chile y Perú, independientemente.

En esta tensión se produce la escisión del YO y el ENTORNO. Debe entenderse esta ruptura como una toma de conciencia del grupo humano de que su éxito como especie estará ligado a su comprensión racional de los fenómenos naturales y las leyes de la naturaleza para elaborar respuestas adecuadas y responsables a las inclemencias del ENTORNO natural. Para ello el grupo humano occidental promueve una nueva forma de confrontar el peligro inherente a ese ENTORNO: comprenderlo, explicarlo y controlarlo en lo que pueda. El primer paso para ello será objetivar el ENTORNO. Aclarar su entidad y plantearlo como distinto y gobernado por leyes naturales inapelables aunque previsibles y susceptibles de ser modificadas en sus efectos sobre el grupo humano. (p.19)

Así es que, en el arte, el Yo (el autor, para el caso del teatro) crea el plano de Realidad Imaginaria como respuesta al Plano Conceptual. Esto se analiza desde la Teoría de Motivos, propuesta por Berenguer (2007). Los motivos son conceptualizados en Mediaciones que “se plantean en este método como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO” (p. 25).

En otras palabras, las mediaciones no son más que ideas, experiencias y propuestas en el que el Yo se enfrenta o se envuelve. Incluso, el autor plantea tres mediaciones: Mediación Histórica, Mediación Estética y Mediación Psicosocial.

Por ejemplo, mucho se ha explicado de la vinculación de Arrau y la historia. Esto se da porque pasó por muchas profesiones, entre ellas el ser historiador. En el libro *Teatro Escogido de Sergio Arrau (2006)*, el mismo autor hizo una autobiografía en donde relata: “después de los habituales estudios de colegio –donde fui por lo general buen alumno- estudié Arquitectura, Pintura, Derecho, Pedagogía, hasta aterrizar en Arte Dramático, que fue lo que me llenó el espíritu, más no el dramático bolsillo” (p.15).

A esto se puede relacionar sus vinculaciones con la política de su país natal. En la entrevista concedida a Pedro Bravo-Elizondo (1989) el autor relató que fue partidario de Unidad Popular, el partido que en el año 1970 llegó al poder bajo el mando de Salvador Allende. “Recuerdo con nostalgia el período de la Unidad Popular. Fueron tres años profundamente creativos, pese a las trabas, a las enormes dificultades que había que superar. Se hacía camino al andar. Esa experiencia es difícilmente repetible (...)” (p. 142).

De esta experiencia y de sus conocimientos de historia se puede inferir su estrecha relación entre la historia y el teatro, lo que se refleja en sus obras. Además, en los tres años de apogeo del partido Unidad Popular, Sergio Arrau fue profesor de Instrucción Teatral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, lo que fortaleció su labor de enseñanza y divulgación del teatro en los sectores más populares de su país.

Fue en estos años, 1971, escribió *Lisistrata Gonzales*, una de las obras que más cariño le tiene, ya que “a través de ella, hablan mi madre y los campesinos, con sus dichos, su gracia, su picardía, bondad y sentimentalismo, su fatalismo paradójicamente unido al espíritu de lucha, constantes también del pueblo chileno”( Pedro Bravo-Elizondo, 1989, p.139).

Asimismo, de esta experiencia se evidencia su carácter crítico ante las tensiones de su Entorno. Ya antes tuvo una experiencia similar, pues en la entrevista ya mencionada recordó la anécdota que marcará su vida:

En el teatro Caupolicán (...) con compañeros del Instituto Pedagógico, a los que dirigí, presentamos *La asamblea del Teatro* (...) durante el aniversario del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, nuestra alma mater, satiricé, esta vez con compañeros de teatro, tanto a la Escuela como el Teatro mismo, en forma muy divertida, pero hiriente, mostrando al desnudo las fallas que criticábamos calladamente. Todos se divertían en gran forma, pero acusaban el golpe. Tanto así que don Pedro de la Barra, el gran maestro del teatro chileno, después de una representación me llamó aparte y me dijo: ‘Sabís que más, huachito? (así lo llamaban) Si no estuviéramos tan curados, (embriagados) te sacábamos a patadas del teatro. (Pedro Bravo-Elizondo, 1989, p.136)

En conclusión, de estas dos experiencias se resalta su espíritu analítico en su obra y es así que sus obras con temática histórica presentan un sentido crítico y cuestionador.

Así, se puede seguir evidenciando lo propuesto por Berenguer (2007) ya que la respuesta que produce el Yo (Sergio Arrau) está en el plano de la realidad imaginada (su obra). A esto el autor afirma que la ilusión y fantasía son parte de su trabajo, y sus dramas históricos, no por ser históricos, podían escapar de esta característica. En la entrevista ya mencionada, comenta: “el suceso debe ser interpretado desde uno o varios puntos de vista, tomando partido o no; en cualquier caso hay que meterse en vidas ajenas, empáticamente, fisgonamente, indiscretamente. La imaginación tiene entonces tanta importancia como el hecho puntual” (p. 138).

Otra de las mediaciones propuesta por Berenguer es la Mediación Estética, y esto son las influencias estilísticas que recibió el Yo creador. Por ejemplo, en este caso particular, entre las influencias de Sergio Arrau estaban el argentino Osvaldo Dragún,

el colombiano Enrique Buenaventura, el peruano Segura (quien a opinión de Arrau es sin duda el mejor dramaturgo latinoamericano del siglo XIX) el chileno Jorge Díaz. Además, admiraba a Henrik Ibsen, Antón Chejov, Bertolt Brecht y William Shakespeare. Y entre los dramaturgos clásicos que lo inspiraron está Aristófanes, a quien le debía su obra *Lisistrata Gonzales*.

Pese a haber tenido una vida de ir y regresar al Perú, se debe remarcar sus más de cincuenta años trabajando por el teatro peruano. Entre sus principales trabajos estaba el haber dirigido más de doscientas piezas teatrales en el Perú y en el extranjero, como: en el Teatro Universitario de San Marcos dirigió *La vida es sueño*, *Ña Catita*, *La noche de los Asesinos*, entre otros. Con el Grupo Histrión logró uno de sus más exitosos montajes: *Marat-Sade* (Arrau, 2012).

Además, se debe realzar su labor como ser profesor de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, en aquel tiempo ENAE, y en el Club de Teatro de Lima (Arrau, 2010).

Esta agitada vida entre Perú y Chile lo llevó a ser reconocido como un dramaturgo chileno-peruano, como a él le gustaba auto denominarse. Y su fascinación por la historia peruana lo llevó a explayar sus obras no solo con temáticas chilenas, sino también relataba episodios de la historia peruana. Por ejemplo, en 1981 escribió *Ella se llama Micaela* como parte de trilogía *El Tríptico de Túpac Amaru*, en donde también están las obras *El Grito de la Serpiente* y *Sin otro delito que ser su hijo*. En este trabajo desglosa la rebelión de Túpac Amaru en sus tres componentes indispensables: La fortaleza del revolucionario, la inocencia de su hijo y la fortaleza de su mujer, Micaela Bastidas.

Como ya mencioné reiteradas veces en esta investigación, los años ochenta (en que fue escrita la obra a cuestión) evidenciaron una política centralizadora y opresora



para la clase obrera de los andes peruanos y un estado de abandono. Esto ayudó en la conformación de una década de horror en la historia peruana.

En ese contexto de abandono estatal llegó Sergio Arrau por primera vez al Perú. A esto, se suma su afán por la historia y sus vinculaciones con partidos socialistas. De esta manera se evidencia lo planteado por Berenguer ya que las influencias estéticas y el contexto llevaron a un autor como Arrau a tocar los temas que toca en sus obras y a desarrollarlos de la manera en que los desarrolló.

### **7.1.2. Análisis del Texto.**

#### **7.1.2.1. El Primer Análisis.**

Ernesto Ruez Mendiola (2016) en su libro *El Arte del Hombre* plantea una lectura y análisis de texto que será aplicado a *Ella se llama Micaela* para fines de la presente investigación. Cabe resaltar que no utilizaré todo el modelo planteado, solo las partes que consideraré importantes y trascendentales para fines de esta investigación.

De la “Lectura atenta de la obra” planteada por Ruez (2016) extraeré dos premisas importantes. La primera es que permite “conocer la historia y reconocer a los personajes y a los valores tratados” (p. 58). Y la segunda, es que se deben extraer los términos desconocidos para el autor e investigarlos no solo en un diccionario sino también en “su función en el discurso, por las entonaciones que reclaman” (p. 58).

Por lo tanto, en el caso de la obra *Ella se llama Micaela* la primera lectura me llevó a conocer a Micaela Hernández. Ella es una mujer joven, costurera y con ciertos problemas de identidad ya que inicia con la pregunta: “¿Quién soy?”. Sus problemas inician al enterarse de que su amante irá a verla en el momento en que también llegará su novio. Evidentemente, ambos jóvenes no pueden verse, por lo tanto Micaela tratará de despachar a uno antes que llegue el segundo. El problema se intensifica cuando se ve interrumpida por sus alucinaciones entre una Bastidas y una Perricholi. Al final de

la historia, Micaela logra liberarse de dos hombres y de las alucinaciones que la persiguen.

En esta primera lectura logro comprender la historia de la obra y las relaciones entre los personajes. Pues, existe un evidente conflicto entre Micaela y sus alucinaciones, añadiendo el problema que genera el que el novio y el amante se encuentren.

Las alucinaciones del personaje obligan al lector a jugar con el tiempo y el espacio, pues el personaje cambia constantemente entre una identidad a otra afectando el tiempo regular de la acción, los espacios diferentes en que se sitúa cada personaje y las diferentes relaciones entre un personaje y otro.

Siguiendo la lógica del análisis planteado por Raez (2016) desarrollaré el proceso de la acción que, por fines de esta investigación, analizaré en conjunto con el paso de “Identificar los hitos de la parábola dramática” también propuesta por Raez (2016).

Tabla 1 <i>Análisis del Texto</i>		
	Hitos de la parábola dramática	Proceso de la Acción
EXPOSICIÓN	Micaela Hernández es una mujer joven que tiene un aparente problema de identidad.	Micaela Hernández está arreglando un vestido.
		Al ponérselo se siente ser el personaje de la Perricholi.
		Se vuelve a cuestionar quien es ella y por qué a veces se siente ser la Perricholi o la Bastidas.
		Habla de su mamá y se evidencia que ella padecía de un problema mental. Micaela la cuidaba
		Intenta olvidar lo que pensaba y regresa a trabajar.
		Al buscar los hilos para continuar su trabajo se encuentra una nota de un tal José y habla de que no puede encontrarse con Manuel. Al parecer ninguno de los dos conoce la existencia del otro.
		Se pregunta qué harían las dos Micaela y poco a poco se transforma en la Perricholi y comienza a cantar.
		Llega Manuel, el español.
INTENSIFICACIÓN	Llega Manuel, su novio, e intenta despacharlo rápido para que no encuentre a su amante, José.	A la llegada de Manuel, Micaela regresa a ser ella. Desaparece la Perricholi, por el momento.

		Hablan de cómo se conocieron, pues al parecer Micaela trabajaba como cantante de un burdel.
		Poco a poco la conversación se convierte en discusión y Micaela se va transformando en la Perricholi.
		Como la Perricholi, Micaela se imagina el momento en que conoció al Virrey y lo despacha burlándose de él.
		Regresa a ser Micaela, la Perricholi se va y Manuel le pregunta que por qué lo llamaba Virrey. (al parecer las alucinaciones de Micaela no eran mentales, ella se transforma en la Perricholi)
		Micaela, un poco desorientada por lo que acaba de pasar, intenta despachar a Manuel.
		Manuel se niega a irse y cambia el tema de conversación.
		Micaela observa el cuadro de Bastidas y le habla de ella y su aparente relación familiar, pues su madre le decía que se parecía mucho a ella.
		Mientras Manuel observa el cuadro, Micaela entra en transe otra vez y se convierte en Bastidas.
		Al finalizar un primer texto, regresa a ser ella, Micaela. Manuel no se ha dado cuenta del cambio.
		Micaela, un poco confundida por lo que pasó, pide agua.
		Manuela no entiende lo que pasa.
		Micaela poco a poco se convierte en la Perricholi nuevamente.
		Como la Perricholi, enrola a Manuel para que sea el Virrey y le exige cosas.
		Se produce una disputa entre ambos. Micaela regresa a ser ella otra vez.
		Al regreso de Micaela, Manuel deja de ser el Virrey. Pero la disputa continua. Pues Micaela debe despachar a Manuel, ya que sabe que pronto llegará José.
		Llega José.
CLIMAX	Llega José, su amante, y Micaela se entera que los dos hombres sí se conocían. Y no era quienes pensaban, Manuel vino a verla para despedirse, pues volverá a España y José, el héroe sindicalista, venía a verla para pedirle más dinero.	A la llegada de José, Micaela inicia un pequeño transe a ser Bastidas.
		José y Manuel discuten, pues al parecer sí se conocían. José trabajaba en la fábrica que administraba Manuel, quien lo acusa de ser un sindicalista.
		Micaela se transforma en Bastidas y le increpa cosas a su pareja, Túpac Amaru.
		Los cambios entre la Perricholi, Bastidas y Micaela se intensifican, relacionándose todos los personajes.

		Los juegos de luces, espacios y tiempos se llegan a confundir hasta enredarse unos con otros.
DECLINACIÓN	Micaela logra liberarse de los dos hombres de su vida: su novio y su amante.	Manuel se despide y se va, Micaela en Perricholi se despide de aquel hombre.
		José se queda hablando con Micaela quien por momentos es Bastidas.
		José le pide dinero a Micaela para huir. Ella, al confundirlo con Túpac Amaru, lo acusa de ser un desertor de la causa.
		Micaela y Bastidas botan a José.
DESENLACE	Micaela se libera de Bastidas y Perricholi. Solo queda ella, Micaela Hernández o como quien dice nadie.	Micaela se transforma en la Perricholi, quien afirma que solo le bastó con ser la mejor actriz de Lima. No quería más.
		Micaela se transforma en Bastidas y da vivas a la lucha, a la revolución. Pese a su muerte se seguirá la lucha.
		Micaela se libera de las dos identidades. Vuelve a la pregunta de quién es ella, donde está, qué quiere. Pero se siente libre de ambas identidades.
		Se afirma que no es ni una ni la otra. Solo es ella, o como quien dice nadie.
		Micaela regresa a sus labores.
		Prende la televisión, verá su novela.
		Finaliza con la pregunta: ¿Qué irá a pasar?

Autoría propia

Otro punto importante para el modelo de Análisis de Primera Lectura propuesto por Raez (2016) es identificar el conjunto de temas abordados, “seleccionando entre ellos cuál es el principal” (p.58).

Como indiqué al inicio de la investigación el tema principal que se puede inferir del texto original es la relación del mito y la historia. Pues, se evidencia que el autor plantea tres personajes que tienen características muy humanas, rompiendo con los mitos de cada uno. Por ejemplo, Bastidas es reconocida por ser fuerte, decidida y por ser la esposa de Túpac Amaru. El autor en el texto plantea una mujer insurgente, que cuestiona, pero que sufre, llora y se siente desvalida. Por otra parte, la Perricholi es conocida por ser una mujer caprichosa, pero los hechos históricos la ubican como una

de las más grandes gestoras del teatro peruano, quien mayores beneficios ha dado a este arte.

Sin embargo, Manuel Guerrero Z. (2011) en el artículo “Mito e historia en *El grito de la serpiente*, de Sergio Arrau”, publicado por la revista *Apuntes sobre Teatro* n° 133, sostiene que el tema principal de la obra es el regreso al pasado para entender quiénes somos en el presente. Esto se puede afirmar analizando la estructura de la obra, pues Micaela inicia con su texto “¿Quién soy? ¿Soy yo... o ellas?” (Arrau, 2007, p. 356), y finaliza con un pequeño monólogo en donde se libera de las dos identidades y se reafirma en quien es ella.

A esto se le puede añadir los temas secundarios como: “El sentimiento de olvido y abandono en la sociedad peruana”, “El personaje como metáfora de la sociedad” y “El imaginario como herramienta de olvidar la violencia”.

A continuación, según Ruez (2016) se debe hacer un análisis del “comportamiento que distingue a los personajes” (p.59). A esto se le puede añadir los modelos actanciales correspondientes.

Cada personaje es un signo de algo; por ejemplo, Micaela Hernández, quien es una mujer joven que padece un problema de identidad podría representar a una generación confundida, sin saber quiénes son ni que es lo que quieren.

Por otro lado, está Micaela Villegas (“Perricholi”), quien es la representación del personaje histórico de Micaela Villegas. Es signo de la ambición y el poder corrupto del Perú. “Perricholi” solo quiere el poder para su propio beneficio. Pero, muy por el contrario, está Micaela Bastidas (“Bastidas”), quien es la representación del personaje histórico de Micaela Bastidas. Es un signo de la insurgencia, la lucha y la opresión. “Bastidas” quiere la reivindicación de la clase olvidada.

Según Fabián Gutiérrez (1993) la “relación ‘melodramática’ corresponde a la que se establece directamente entre el oponente-sujeto, y supone una actitud negativa del primero con el segundo” (p. 139). Es así que realizando esta relación obtenemos lo siguiente:

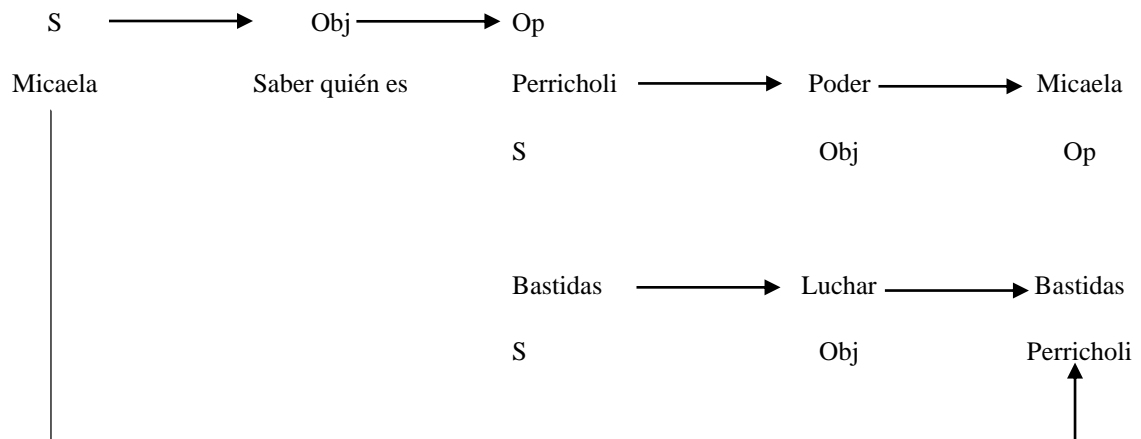


Figura 1. Relación Melodramática.

Es así que se evidencia la relación conflictiva entre los personajes. Lo interesante de esta obra es que Bastidas y Perricholi están en el imaginario de Micaela, creándose un conflicto psicológico en el personaje de Micaela Hernández.

Como conclusiones finales a este modelo se puede resaltar la importancia de tener el listado de temas que brinda la obra, así como establecer la relación conflictiva y melodramática de los personajes. Además, es importante evidenciar el proceso de la acción y los hitos de la parábola dramática, ya que en el capítulo segundo de la presente investigación se desarrolló el concepto de Deconstrucción y el modelo deconstruccionista que servirá de base para el siguiente análisis.

### 7.1.2.2. *Deconstrucción.*

Recapitulando, en la presente investigación tomé dos modelos deconstruccionistas que fueron el de Derrida y el de Deleuze. En ambos casos, no existe una plantilla o pasos a seguir pero sí una serie de principios que serán aplicados al texto.

Es importante recordar en este punto que en adelante al referirnos a “texto” nos referimos al concepto derridiano del texto, es decir, será entendido como la totalidad de la comunicación o el discurso. En este caso, la puesta en escena y todo lo que se aplica y tiene una lectura para el espectador.

Recordando el análisis planteado por Ernesto Ruez, propuse un tema principal y diversos temas secundarios, estos son:

Tabla 2 <i>Análisis de Temas</i>	
TEMAS	ANÁLISIS
“La humanización de un ícono popular o mito”	Se da por el valor otorgado a los personajes míticos en la obra. Se muestran facetas de su vida que no se muestran habitualmente en la historia peruana.
“La construcción de la identidad a raíz del estudio y entendimiento de nuestro pasado”	Esto se extrae de la premisa planteada por el autor de los constantes cuestionamientos de Micaela por saber quién es ella.
“El sentimiento de olvido y abandono en la sociedad peruana”	Se evidencia a Micaela como un personaje solitario, su madre murió y su novio y amante al final la abandonan. Incluso, Manuel (el español) se va del país por los conflictos sociales y José, el revolucionario, abandona la causa.
“El personaje como metáfora de la sociedad”	La obra fue escrita en 1981, año en que en el Perú se vivía el terrorismo. Un personaje tan desvalido y sin saber quién es ella se puede inferir a una representación de la sociedad de aquella época.
“El imaginario como herramienta de olvidar la violencia”	Muchas historias relatan los juegos de los niños de aquellos años de terror, incluso en la presente investigación se ha narrado algunos juegos (ver fundamento Histórico).

Autoría Propia

En ese sentido, nos quedaremos con la premisa de: **“La construcción de la identidad a raíz del estudio y entendimiento de nuestro pasado”**, pero contextualizaré el texto deconstruido a la generación posconflicto, aquella que no vivió directamente el conflicto armado interno pero sí sus secuelas. A esto, según Deleuze, se le podría considerar como “Variación continua” (el suprimir elementos estables del texto).

También podría dar relevancia al tema de “El personaje como metáfora de la sociedad”, pues a esa premisa de generación desvalida es aplicable a la generación posconflicto.

Finalmente, ya tengo nuevos centros del texto. Por lo tanto, el desarrollo de “el proceso de acción” y los “hitos de la parábola dramática” variarán ligeramente.

Para fines de la investigación suprimiré los personajes de Manuel-Virrey y de José-Túpac Amaru. Solo me quedaré con Micaela Hernández y sus dos identidades que son Perricholi y Bastidas, ya que debo evidenciar la relación melodramática. Además, cambiaré el oficio de costurera por barrendera, luego de las marchas y protestas de los años noventa. Así, daré relevancia a la premisa de “El personaje como metáfora de la sociedad” pues los miembros de la generación actual somos quienes debemos sumergirnos en los desechos del pasado para entender quiénes somos.



Tabla 3  
Deconstrucción del Texto

TEXTO ORIGINAL			TEXTO DECONSTRUIDO	
Proceso de la Acción	Hitos de la parábola dramática		Hitos de la parábola dramática (Proceso de deconstrucción - suprimir o variar las jerarquías.)	Proceso de la Acción
Micaela Hernández está arreglando un vestido.	Micaela Hernández es una mujer joven que tiene un aparente problema de identidad. Ella es costurera.	EXPOSICIÓN	Micaela Hernández es una mujer joven que tiene un problema de identidad, intenta reconstruir su historia para saber quiénes ella e indaga en su pasado y en la historia peruana. Ella es barrendera.	Inicia un video de la Marcha de Los Cuatro Suyos.
Al ponérselo se siente ser el personaje de la Perricholi.				Micaela ingresa limpiando los restos de esta marcha.
Se vuelve a cuestionar quien es ella y por qué a veces se siente ser la Perricholi o la Bastidas.				Al recoger cada papel visualiza un evento de la historia peruana (época de los ochentas)
Habla de su mamá y se evidencia que ella padecía de un problema mental. Micaela la cuidaba				Deja todo, encuentra un origami. Juega con él.
Intenta olvidar lo que pensaba y regresa a trabajar.				En el juego se van generando tensiones y cambia de personalidades.
Al buscar los hilos para continuar su trabajo se encuentra una nota de un tal José y habla de que no puede encontrarse con Manuel. Al parecer ninguno de los dos conoce la existencia del otro.				Se presenta Bastidas. Critica a la sociedad peruana y su corrupción.

Se pregunta qué harían las dos Micaela y poco a poco se transforma en la Perricholi y comienza a cantar.			Se presenta Perricholi y hace notar su poder.
Llega Manuel, el español.			Micaela regresa y se pregunta quien es ella.
A la llegada de Manuel, Micaela regresa a ser ella. Desaparece la Perricholi, por el momento.			Visualiza al público y se ve en ellos.
Hablan de cómo se conocieron, pues al parecer Micaela trabajaba como cantante de un burdel.			Pero al acercarse se visualiza videos de testimonios de las víctimas del terrorismo y se desespera por saber quién es ella.
Poco a poco la conversación se convierte en discusión y Micaela se va transformando en la Perricholi.			Busca en los desperdicios de basura.
Como la Perricholi, Micaela se imagina el momento en que conoció al Virrey y lo despacha burlándose de él.	Llega Manuel, su novio, e intenta despacharlo rápido para que no encuentre a su amante, José.	INTENSIFICACIÓN	Se presenta reiteradas veces las identidades de Perricholi y Bastidas, confundiendo a Micaela. Ella se va envolviendo en la desolación y en la desesperación de saber quién es ella.
Regresa a ser Micaela, la Perricholi se va y Manuel le pregunta que por qué lo llamaba Virrey. (al parecer las alucinaciones de Micaela no eran mentales, ella se transforma en la Perricholi)			Encuentra su origami: el vestido. Al jugar con él se presenta Perricholi e inicia su historia.
Micaela, un poco desorientada por lo que acaba de pasar, intenta despachar a Manuel.			Es interrumpida por Micaela quien lucha por responder sus interrogantes.
			Al coger otro origami: la falda, se presenta Bastidas quien también inicia su historia.

Manuel se niega a irse y cambia el tema de conversación.		Vuelve a interrumpir Micaela, quien recuerda el dolor sufrido.
Micaela observa el cuadro de Bastidas y le habla de ella y su aparente relación familiar, pues su madre le decía que se parecía mucho a ella.		Vuelve a presentarse Perricholi y demuestra el poder que ella tiene. Pues pide sus caprichos y cuestiona la corrupción.
Mientras Manuel observa el cuadro, Micaela entra en transe otra vez y se convierte en Bastidas.		Interrumpe Micaela, quien intenta olvidar todo y retoma sus labores de limpieza.
Al finalizar un primer texto, regresa a ser ella, Micaela. Manuel no se ha dado cuenta del cambio.		Interrumpe el recuerdo de Bastidas y su deseo por ser ella.
Micaela, un poco confundida por lo que pasó, pide agua.		Al presentarse Bastidas muestra la captura y la opresión a su pueblo.
Manuela no entiende lo que pasa.		Micaela se desespera por entender que es lo que le está pasando.
Micaela poco a poco se convierte en la Perricholi nuevamente.		
Como la Perricholi, enrola a Manuel para que sea el Virrey y le exige cosas.		
Se produce una disputa entre ambos. Micaela regresa a ser ella otra vez.		
Al regreso de Micaela, Manuel deja de ser el Virrey. Pero la disputa continua. Pues Micaela debe despachar a Manuel, ya que sabe que pronto llegará José.		

Llega José.			Aparecen las identidades reiteradas veces.
A la llegada de José, Micaela inicia un pequeño transe a ser Bastidas.	Llega José, su amante, y Micaela se entera que los dos hombres sí se conocían. Y no era quienes pensaban, Manuel vino a verla para despedirse, pues volverá a España y José, el héroe sindicalista, venía a verla para pedirle más dinero.	CLIMAX	Se presenta Perricholi a mostrar el esplendor de su poder.
José y Manuel discuten, pues al parecer sí se conocían. José trabajaba en la fábrica que administraba Manuel, quien lo acusa de ser un sindicalista.			Inmediatamente después se presenta Bastidas a jurar venganza.
Micaela se transforma en Bastidas y le increpa cosas a su pareja, Túpac Amaru.			Micaela grita de desesperación.
Los cambios entre la Perricholi, Bastidas y Micaela se intensifican, relacionándose todos los personajes.			Se presenta Perricholi y Bastidas, una interrumpiendo a la otra. Narran el desenlace de sus vidas y sus objetivos logrados.
Los juegos de luces, espacios y tiempos se llegan a confundir hasta enredarse unos con otros.			
Manuel se despide y se va, Micaela en Perricholi se despide de aquel hombre.	Micaela logra liberarse de los dos hombres de su vida: su novio y su amante.	DECLINACIÓN	Micaela se increpa e increpa al público, observadores.
José se queda hablando con Micaela quien por momentos es Bastidas.			

Josué le pide dinero a Micaela para huir. Ella, al confundirlo con Túpac Amaru, lo acusa de ser un desertor de la causa.				Desecha todos los origamis, todos los papeles, todo su pasado.
Micaela y Bastidas botan a José.				
Micaela se transforma en la Perricholi, quien afirma que solo le bastó con ser la mejor actriz de Lima. No quería más.	Micaela se libera de Bastidas y Perricholi. Solo queda ella, Micaela Hernández o como quien dice nadie.	DESENLACE	Micaela se acepta como ella. Ya no es una ni la otra, solo es ella.	Micaela termina por botar todo lo que la atormenta.
Micaela se transforma en Bastidas y da vivas a la lucha, a la revolución. Pese a su muerte se seguirá la lucha.				
Micaela se libera de las dos identidades. Vuelve a la pregunta de quién es ella, donde está, qué quiere. Pero se siente libre de ambas identidades.				Entiende que debe aceptar lo que pasó, entender a una y a la otra.
Se afirma que no es ni una ni la otra. Solo es ella, o como quien dice nadie.				
Micaela regresa a sus qué labores.				Se libera de todos y se empodera.
Prende la televisión, verá su novela.				
Finaliza con la pregunta: ¿Qué irá a pasar?				

Autoría propia

Es así que presento ya un texto deconstruido, cuyo centro está en evidenciar la construcción de la identidad a raíz del conocimiento de nuestro pasado.

### **7.1.2.3. Análisis Crítico del Discurso.**

Como ya he detallado, en los últimos años se ha experimentado con nuevas formas de hacer *teatro*, estas responden a las circunstancias y políticas de su contexto. Estas innovaciones al teatro se les conocen como *Teatro Posdramático* (Término que ya ha sido definido en más de un momento en este trabajo). Asimismo, ya he sostenido que el espectador no es pasivo, va articulando y leyendo el *discurso* de la puesta en escena que responde a este tipo de teatro.

En este sub-capítulo desarrollaré el análisis propuesto por Fairclough (1992) en *Una teoría social del discurso* para aplicarlo en el doble juego de comunicación que tiene el teatro posdramático para posicionar un discurso en la lucha por la hegemonía.

En primer lugar, habrá que entender el *discurso* como lo que tradicionalmente se conoce como “uso del lenguaje”, ‘habla’ o ‘interpretación’” (Fairclough, 1992, p. 1). En otras palabras, el *discurso* es el lenguaje que es configurado por lo social, es una forma de acción y representación; así como es una práctica de significar el mundo. Además, según Fairclough (1992) se puede distinguir tres funciones del lenguaje:

- (1) “La función de identidad”, que establece de qué manera las “identidades sociales” se posicionan
- (2) “La función relacional”, que construye relaciones sociales entre los agentes.
- (3) “La función Ideacional” que contribuye al sistema de creencias y conocimiento.

Así, el discurso se transforma en un reflejo de la realidad social y la estructura social representa al discurso como base de lo social, creando así la relación entre el discurso y la estructura social. Por lo tanto, “el discurso como práctica ideológica constituye, naturaliza, sostiene y cambia las significaciones del mundo desde posiciones diversas, en las relaciones de poder” (Fairclough, 1992, p.p. 4-5).

De esta manera se entiende el carácter tridimensional del discurso, pues “la practica discursiva se manifiesta en forma de lingüística, bajo la forma de lo que denominaré como ‘textos’” (Fairclough, 1992, p. 8). Así, el discurso se hace texto, el cual está envuelto por un sistema de producción y consumo, que sería la práctica discursiva; y todo esto se inserta en la práctica social.

En el teatro posdramático existe una importancia en el discurso de la obra. Ello quiere decir que la relación entre el público y el actor establece una relación de poder, pues hay un actor quien hace y propone el discurso y un receptor quien recibe ese discurso. De esta manera, el hecho comunicativo se profundiza.

Para analizar el texto, como parte del discurso, se deberá abordar “simultáneamente cuestiones de forma y de significado” (Fairclough, 1992, p. 10). En otras palabras, el texto está constituido de frases multifuncionales, es decir de diferentes combinaciones de significaciones Ideacional, interpersonal (identidad y relacional) y textual. Por lo tanto, el texto se organiza bajo cuatro encabezamientos:

- (1) Vocabulario, se refiere a las palabras individuales
- (2) Gramática, se ocupa de las frases
- (3) Cohesión, se ocupa de cómo se conectan las frases y oraciones
- (4) Estructura textual, las propiedades organizativas del texto.
- (5) Fuerza, se puede entender como el *modo*.

Por ejemplo, el análisis del *texto* en el teatro se enfocará en la dramaturgia de los personajes y cómo se relacionan entre ellos, que hacen o dicen (vocabulario y gramática) y cómo lo hacen o dicen (cohesión, estructura textual y fuerza). También se puede entender como *texto* a las acciones que realizan los personajes en escena, pues todo tiene lectura para el espectador.

Por otro lado, la practica discursiva se entiende como “procesos de producción, distribución y consumo de textos y la naturaleza de estos procesos varía entre los diferentes tipos de discurso” (Fairclough, 1992, p. 13). Dicho de otra manera, se entiende como los productores y receptores del texto. Por lo tanto, la práctica discursiva en el teatro es la misma puesta en escena y la audiencia va a jugar doble papel, pues en una primera instancia existe una primera *interpretación* por parte del director y/o actores hacia el texto dramático. En segundo lugar, está la interpretación por parte de la audiencia hacia lo que el director o los actores interpretaron. Incluso en algunos casos el director y los actores juegan diferentes interpretaciones en momentos distintos.

Es así cómo la conexión entre texto y práctica social se considera mediada por la práctica discursiva, pues los procesos de producción e interpretación textual son conformados por la naturaleza de la práctica social; el proceso de producción conforma el texto y el proceso interpretativo opera sobre la base de las señales del texto.

Por último, el discurso como práctica social no es más que la configuración del discurso en base a las relaciones de poder para posicionar una hegemonía. Estas relaciones de poder se entienden como ideología que construye significados de la realidad:

“Esto se debe a que los significados se producen a través de interpretaciones de textos, y los textos están abiertos a diversas interpretaciones que pueden diferir en su significado ideológico, y porque el proceso ideológico pertenece a los discursos como eventos sociales enteros - no sólo a los textos que son momentos de tales acontecimientos”. (Fairclough, 1992, p. 21)

En otras palabras, el discurso, es decir, el uso lingüístico como practica social, solo puede ser entendido como una acción en un contexto histórico-social. En este caso, en el teatro posdramático existe una necesidad de ir más allá del texto y discursar con el cuerpo, el espacio, el lenguaje, el texto, el tiempo, etc. No se debe olvidar que Lehmann propone este término entendiendo que cada lectura que se le puede dar al teatro posdramático va a depender de la contemporaneidad de la cultura. Así, todo teatro posdramático propone una ideología, es decir una relación de poder. Una pieza posdramática propone un posicionamiento a la realidad cultural en la que se presenta.

Finalmente, para Fairclough (1992) este nuevo enfoque del discurso intenta “integrar una variedad de perspectivas y métodos teóricos en lo que es, espero, un recurso poderoso para estudiar las dimensiones discursivas del cambio social y cultural” (p. 29). Este *nuevo enfoque* en el teatro posdramático se evidencia con la importancia que tiene el *discurso* en las puestas de escena, y estos discursos se entienden en un *contexto y cultura* determinada. Cada discurso del teatro posdramático presenta un posicionamiento, es decir una ideología en respuesta a tu tiempo.

-Análisis del Discurso del Texto:

En esta investigación es relevante este análisis para resaltar la importancia de la deconstrucción de la obra original. Como ya había mencionado, el texto deconstruido hace énfasis en el tema de **“La construcción de la identidad a raíz del estudio y entendimiento de nuestro pasado”**. Para ello, la obra ha sido reestructurada.

-Análisis del texto:

Inicia con un video referente a la marcha de los *4 suyos*, este video sirve para ubicar al espectador en el contexto de la obra. Innegablemente, las imágenes de la *marcha de los 4 suyos*, o la protesta de “*lavando la bandera*”, hasta los incendios sucedidos en ese tiempo... todas estas imágenes ya son parte de, lo que Edley (2001) llama, “Repertorios



Interpretativos”<sup>4</sup> de nuestra sociedad. A lo largo de la propuesta escénica me baso en el uso de diversos “Repertorios Interpretativos” para ubicar constantemente al espectador. Esto se ve luego del video, cuando recojo los papeles dejados en el piso y se visibiliza diversos *comics* respecto a los años de violencia, en esta parte cada imagen sirve también como parte de estos Repertorios. De alguna manera, estos son considerados “repertorios interpretativos” porque son parte únicamente de nuestra sociedad.

Así pues, continuando con la obra, el primer texto que dice Micaela es: “¡Que gente! Bota sus desperdicios a la calle como si nada.”- claramente este es un *proceso relacional*- pues hace referencia a la sociedad, pero también hace referencia a la manifestación, al caos y desorden que deja. Incluso, producto de un juego de tensiones en el personaje se manifiesta por primera vez las identidades paralelas de Micaela: Bastidas y Villegas. En este momento el texto que dice Bastidas repite: “¡Que gente! Bota sus desperdicios a la calle como si nada.”- el *modo* utilizado es el imperativo (predominante de esta identidad) contrarresta con el *modo* utilizado en el primer texto.

Seguido a este momento, aparece un *pimpón* de textos entre las otras identidades:

**BASTIDAS**

*(Con el siguiente texto la música cesa) ¡Que gente! Bota sus desperdicios a la calle como si nada. Grande y sucia. Hay palacios preciosos, pero rodeados de tugurios. Volvamos. Quiero regresar a Tungasuca.*

**VILLEGAS**

*Su hoja de servicios debe quedar intachable... (enrolar a alguien del público) Es preciso borrar todo aquello que sugiera escándalos y negociados... ¡Ha llegado la hora de la austeridad de la Corte! ¡Por más que la corte se caiga de puro podrida!*

**BASTIDAS**

*Estoy en el momento preciso. El poderío en el Perú dormita. Hasta qué extremo llega la corrupción en este gobierno.*

**VILLEGAS**

*Anda mañana temprano y dí que vienes de parte de Micaela Villegas, de Miquita. Si, yo puedo concederte una audiencia con el Virrey.*

**BASTIDAS**

*Hambre, injusticia... ¿seguimos igual? ¿A pesar de tu intento José Gabriel? ¿Quiere decir que de nada sirvió nuestro sacrificio? (enrolar a alguien del público)*

---

<sup>4</sup> Para Edley (2001) los Repertorios Interpretativos son conocimientos compartidos y transitorios. Incluso el autor sostiene: “Interpretative repertoires are part and parcel of any community’s common sense, providing a basis for shared social understanding” (p.198).

Ambas identidades se presentan, a su tiempo, en *modo imperativo*. Sin embargo, los *procesos* utilizados, en su mayoría son los relacionales:

- *Hay palacios preciosos, pero rodeados de tugurios.*- (*Bastidas*) relaciona la elegancia de la “capital” con la miseria y corrupción que por *atribución* sabemos que existe.

- *Su hoja de servicios debe quedar intachable...*-(*Villegas*) Hace referencia al encubrimiento que debe realizar los altos funcionarios (en el texto se refiere al Virrey). Esta acotación del texto: (*enrolar a alguien del público*) es un proceso Material, pues tiene un efecto en la realidad de la puesta. El “personaje-actor” hace algo al público, en la ficción del personaje el espectador se convierte en el Virrey.

Así, estos primeros textos sirven como ejemplo para demostrar que en este *pinpóm* existe una constante de presentarse las identidades en *modo imperativo*, en *proceso relacional* cuando son personajes y proceso *material* cuando se refiere al actor-personaje.

En este momento irrumpe Micaela :

(Mira todo) ¿Quién Soy? ¿Soy yo... o ellas? ¿Y cuál de ellas soy? Video de los testimonios (Transe) Yo soy Micaela Hernández. O soy Villegas, a veces Bastidas...yo soy.... ¿quién soy? (Se desespera. Busca respuesta en el público. Nadie dice nada. Grita.)

Al finalizar el video, Música de transe

En esta parte hay diversos momentos: En primer lugar, está las interrogantes de Micaela que demuestran un *proceso Existencial*<sup>5</sup>, evidentemente con la pregunta del ser. El video se representa nuevamente como un *Repertorio Interpretativo*, pues el video hace alusión a los testimonios de diversas mujeres en las presentaciones de la CVR. La imagen de Micaela buscando entre los escombros (los desperdicios que son *comics* de la violencia) hace alusión, nuevamente, a las acciones de búsqueda pasado los años de violencia. Se evidencia otro *Repertorio Interpretativo*, pues, como ya sostuve antes, son repertorios instalados en la conciencia colectiva de estas generaciones (quienes vivieron los años de violencia y los años después de la violencia).

---

<sup>5</sup> Los “procesos” son las acciones, situaciones o estados que se desarrollan en el tiempo. En este caso, los “procesos” se puede entender como el análisis de los verbos transitivos. Esto se estudia desde el ACD bajo el concepto de “transitividad” el cual es útil para determinar cómo se representa la agencia y la responsabilidad de los participantes en este hecho. Los “procesos”, según Halliday (2004), pueden ser 1. Materiales (aquellos que muestran algo que sucede o alguien hace algo a “otro”. Estos son los más usados en el teatro). 2. Mentales (aquellos que no tienen agente sino experimentan algo. Esto se da a nivel cognitivo) 3- Relacionales (aquellos que construyen identidades en el participante). 4. Verbales (aquellos que introducen información. Son los que realizan un reporte). 4. Existenciales (aquellos que no tienen agente pero expresan la existencia de una entidad sin decir nada de ella). 5. Conductuales (aquellos que expresan una conducta típicamente humana).

Al finalizar este momento, lo siguiente son presentaciones de Villegas (o la Perricholi), Bastidas y Micaela. Estas presentaciones evidencian la relación conflictiva de estas identidades en el ser de una de ellas. De alguna manera, Villegas y Bastidas luchan dentro de él “ser-Micaela” y esta, a su vez, intenta indagar en estas identidades para definirse y encontrar su “ser”. Por ejemplo:

#### PERRICHOLI

(Cambio de luz. La música acompaña el texto) El empresario tendrá que subirme el sueldo, porque seré yo quien ponga ahora las condiciones. En cuanto a la Inesilla, esa putona se creía la gran actriz, tendrá que irse a trabajar en el callao. Claro que mucho más quisiera bajar el copete a las aristócratas culifrucidas que respingan la nariz cuando paseo por el centro.! Ah, Micaela Villegas, ¡creo que llegó tu momento! ¡Gracias mi señor de los Milagros, te llevaré un milagro de plata! (En un movimiento brusco se suelta el objeto y regresa a la realidad de Micaela. Termina LA MÚSICA)

Prevalece el modo Imperativo en la primera parte de los textos. También, estos textos, dicen mucho del personaje solo si consideramos los Repertorios Interpretativos como: “El empresario tendrá que subirme el sueldo” (es de conocimientos popular que Villegas era una actriz, y la relación que sostuvo con el Virrey le benefició en la compañía en la que trabajaba) “aristócratas culifrucidas” (sabemos, por historia que Micaela Villegas no era bien vista en la “alta sociedad limeña” de la época del Virreinato. Por último, “milagro de plata” (hace referencia a una fidelidad popular por el Señor de los Milagros)

#### TEXTO DE MICAELA

¿Estás conmigo? ¿Las ves a ellas? O ¿a mí? Ahí están, Micaela Batidas (señala los objetos según correspondan) y Micaela Villegas. Tú me contabas que la cusqueña fue antepasada nuestra. ¿Era verdad o así lo creías? Es como si oyera y sintiera a las dos Micaelas. Las oigo y a veces soy una y a veces la otra. Yo me siento ser ellas verdaderamente. Como si formaran parte de mí. Como si yo fuera ellas. ¡Las vivo! A veces siento que estoy....

En estos textos se evidencia un *proceso Existencial*. El cual evidencia la confusión identitaria del personaje. Los textos siguientes prevalece un *proceso relacional* entre Micaela y “la cusqueña”, es decir Bastidas. Este proceso es relacional porque se le atribuye una identidad a Micaela, en este caso la identidad de Bastidas.

## BASTIDAS

(Mira los objetos) Difícil misión me encomendaste, José Gabriel. Aunque sea la más importante porque toda revolución avanza sobre vientres vacíos. ¿Será por eso que ha avanzado tan rápido la nuestra? (Termina la música)

Un claro Repertorio Interpretativo es la asociación con “José Gabriel” y la alusión a la “revolución”.

## MICAELA

(Mirando los objetos) Debimos habernos quedado en el pueblo. Quizá allá hubiéramos mejorado. Hubiéramos luchado en contra del gris desteñido de esta lima agobiante. O tal vez (Música de La Perricholi) no, habríamos seguido en nuestro pueblo, metidas en nuestro mundo propio, indiferente, de colores vivos, brillantes... (Mira los objetos. Cambio de luz)

En este texto se evidencia un proceso *Relacional*, pues le atribuye una identidad al agente “Lima” (= gris desteñido y agobiante). El otro agente es: “Nuestro pueblo” (= mundo de colores vivos y brillantes). Se evidencia una contraposición entre la ciudad (= gris) y el pueblo (= color:vida). Esto tiene relación con la estética de la obra, pues se presenta una gama de grises para este contexto de la puesta en escena.

## PERRICHOLI

Lo que yo quiero es agua, agua de la pila de la plaza de Armas. (pausa) no me quieres, Haces caso a curas. Las narices paradas hablan de corrupción cuando son ustedes los más corruptos, los que más se aprovechan. Me tratas de chola. Peor aún, de choli. De perra. Mejor dicho, de perri. Para ti no soy más que una perra chola. (Termina la música)

Estos textos mantienen el Repertorio Interpretativo de asociarlos a la Perricholi y el “agente” (en este caso ausente) sería el Virrey, que en la puesta en escena se le da al público. También se evidencia el modo imperativo, esto como muestra del carácter, históricamente conocido, complicado y caprichoso de la “Perricholi”.

## MICAELA

(Mira los objetos) Tu decías que era igualita a mí. Mestiza, al igual que yo, A menudo me siento como... si la conociera... ¡Mucho más que conocerla! Pero no sé, siento como si en mí se convirtiera en una sola.

Hay proceso relacional: mestiza= Bastidas. Esto evidencia que se le atribuye a la identidad de Bastidas una característica, que en este caso es mestiza.

#### BASTIDA

¡El valle sagrado de los Incas! Oigo a lo lejos el lamento de los pututos. Siento brotar en mí la energía de la tierra. Es la fuerza de la Pachamama. Y allá en lo alto, majestuoso y brillante. Inti... El padre sol extiende sus brazos derramando vida. Más... ¿Qué pasa? Negras nubes cubren el sol... La Pachamama es hollada, prisionera, ¡esclavizada...! José! ¡José Gabriel Condorcanqui! ¡Tupac Amaru! ¿Dónde estás?

En este texto es claro el Repertorio Interpretativo, pues textos como: “Pachamama ahollada, prisionera”, “Tupac amaru”, “sol”=Inti, padre. Son textos que solo pueden ser entendidos en esta cultura. Por lo tanto, ayuda a remarcar la identidad de esta puesta en escena como una singularidad propia.

#### MICAELA

(Mira los objetos) ¿Quién Soy? ¿Soy yo... o ellas? ¿Y cuál de ellas soy? (Música)

Se entiende el proceso existencial, permanente en el personaje de Micaela, pues se remarca la constante búsqueda por encontrar su identidad.

#### PERRICHOLI

(Mira los objetos) (Cambio de luz.)

Lo que yo quiero es un vestido elegante, o mejor una peluca gigante, además unos diamantes y una plaza para salir a caminar por las tardes. Lo que quiero es una calesa de oro y que se mueran de envidia las encopetadas de la ciudad. O mejor quiero un teatro lleno y un estelar para que pueda bailar y cantar.

En estos textos se evidencia el modo Imperativo del personaje, cosa que demuestra la fuerza de su carácter. Sin embargo, existen repertorios interpretativos claros, pues "el “vestido elegante”, la “peluca gigante”, “plaza de Armas”, “Calesa de Oro”, “Teatro” ... y más.

BASTIDAS

(Mira los objetos) Respétenme. No crean que por el hecho de estar prisionera he perdido mi dignidad. Podrían destruir mi cuerpo, matarme a puntapiés, desplazarme... Pero mi espíritu será siempre puro y limpio, como las cumbres nevadas. (Termina la música)

Al igual que el texto anterior se presentan en modo imperativo, pues evidencia la fortaleza del personaje. Asimismo, hay un repertorio interpretativo claro con los hechos históricos de la muerte de Micaela y el suplicio de ella y su familia.

MICAELA

(Mira los objetos) ¿Acaso me estoy divirtiendo? ¿Quién Soy? ¿Soy yo... o ellas? ¿Y cuál de ellas soy? Claro, como siempre es la mujer quien finalmente pierde. (Mira los objetos) Porque tú también perdiste ¿no es cierto? A pesar de estar en la cumbre del poder. (Mira los objetos) Y tú, ¡Pobre! Fuiste la que más perdió. Tus hijos... tú esposo... tu vida tan cruelmente aniquilada... En aquel Perú... aquella Lima de antaño... Miseria por todos lados... Igualito que ahora, no más. (Música)

(TRANSE. Cambio de luz. Video de hipnosis)

PERRICHOLI

(Mira los objetos) ¡Como arde a las encopetadas verme pasar en mi calesa con cuatro caballos blancos!

BASTIDAS

(Mira los objetos) ¿Perdonar? ¡Jamás! ¿Perdonar el suplicio de Túpac Amaru realizado ante mis ojos?

PERRICHOLI

(Mira los objetos) ¡Deténgase! ¿No ve que lleva el Santísimo Sacramento? Como puede ser posible

BASTIDAS

(Mira los objetos) ¿Perdonar el suplicio de mi hijo mayor, también delante de mí? ¿El de mis parientes curacas?

PERRICHOLI

(Mira los objetos) ¿Dios a pie como mendigo y Miquita viajando en calesa dorada?

BASTIDAS

(Mira los objetos) ¡Nunca Jamás! ¿Me dejaron para el final para que sufriera más? ¿Por qué?

PERRICHOLI

(Mira los objetos) La Perricholi no la necesita, le basta y sobra con haber sido la mejor actriz de Lima.

BASTIDAS

(Mira los objetos) ¿Acaso era yo la figura central de la revolución? ¡No! ¿Creen haber triunfado al matarlo? Al contrario... ¡El torrente de su sangre no podrá contenerse así pasen los siglos!

Estos textos se presentan de manera rápida, cortante y repetitiva. Evidencian el conflicto entre las tres identidades: Micaela, Bastidas y Villegas. Estos personajes representan la disociación de una identidad. En este conflicto existe una relación de tensión entre los tres personajes.

MICAELA

¿Acaso me estoy divirtiendo? ¡Lárgate! ¡Lárguense y no vuelvan nunca más! (Termina la música) ¡Te juro que si se quedan un minuto más yo misma las voy a....! (Miran al público) ¿Y ustedes que miran tiente algo que decir? (Pausa) Ninguno me conoce en lo más mínimo. Ninguno se conoce en lo más mínimo. Solo han visto de mí lo exterior.

¿Dónde quedó tu alegría y tu gracia? (A la ruma de ropa) ¿Valió la pena tu sacrificio? (Pausa) ¿Qué pasó? ¿Dónde estoy? ¿En mi Lima de siempre? ¿Y ustedes? Ya veo, no tienen ninguna respuesta para mí. Cada quien vive su propia vida. Ustedes vivieron la suya intensamente. Y yo... ¡Qué extraño!

Siento como que se van, se van... ya no están en mí. Ya estoy libre de ellas, carezco de la lisura, gracia y coquetería de Micaela Villegas. Y ni por un asomo tengo la fidelidad y heroísmo de Micaela Batidas. Soy yo, nada más, Micaela Hernández. (Música final)

Este texto, final, es el primero que se evidencia una Micaela en modo imperativo. Esto se relaciona con el hecho de ser una Micaela ya empoderada y dos identidades que se van. Cabe resaltar que hasta este momento final no se ha presentado este empoderamiento de Micaela. Lo cual demuestra que se logra resolver el problema de identidad, pues logra reconstruirse. Claro que esto es en el ideal de la puesta en escena, solo una ficción ya que en la realidad no se da tan sencillo este proceso. También juega un papel principal los desechos (que son comics de fragmentos de nuestro pasado histórico) pues Micaela se libera de todo ello. Aquí se demuestra la relación entre dejar el pasado y buscar un futuro.



## **8. El Hecho Escénico**

Algunas personas consideran que el actor en escena debe poder “dejarse llevar” para interpretar un personaje. Sin embargo, el estar en escena significa más que eso. El actor deberá responder al estilo de la obra y al discurso que tenga la propuesta escénica. Por lo tanto, la labor del actor es múltiple, pues en escena piensa en todos y cada uno de los elementos internos y externos. Sin embargo, la labor del espectador es igualmente múltiple ya que no solo deberá leer cada uno de los elementos que propone la obra, sino que podrá responder, jugar, pensar, cuestionar y, por qué no, encontrar soluciones en conjunto con los actores.

Jorge Dubatti (2010) en el artículo “La Poética Teatral en Marcos Axiológicos: Criterios De Valoración” asegura que “(...) los espectadores cumplen hoy una función esencial en el desarrollo y la difusión del teatro y en la producción de pensamiento crítico” (p.10). Por lo tanto, todo espectador no solo ve la obra, sino que va a repensarla y dará alcances que, tal vez, ni el actor o ni el director pensaban. La mirada desde afuera es relevante para analizar una puesta en escena.

En el mismo artículo se propone diez coordenadas para realizar una crítica “con capacidad de serendipia, de encontrar valores donde nadie los ve” (p.3). Para así proponer un análisis profundo de la puesta en escena.

En el presente capítulo iniciaré recopilando mi proceso, pues este trabajo responde a más de un año de investigación en laboratorio donde hubo propuestas e ideas que surgieron y otras que fueron descartadas. Para luego aplicar algunos de los diez puntos que propone Dubatti y finalizar con el análisis del espectador que verá y vio mi trabajo.

## 8.1. El trabajo de laboratorio

Eugenio Barba(2010) afirmó en su libro, *El Arte Secreto del Actor*, que es importante resaltar la extracotidianidad del actor en escena y se refiere al manejo y control de la energía por parte del actor<sup>6</sup>.

La premisa para iniciar mi investigación fue desarrollar una solución a un “problema actoral real”. Es decir, revisar el trabajo personal y ser consciente de qué obstáculos actorales encuentro. Por lo tanto, inicié revisando todas las bitácoras de mi proceso actoral en la escuela. Algunas cuestiones iniciales las había mejorado en el proceso, a decir verdad fueron muchos los problemas que ya había resuelto con el oficio. Sin embargo, visibilicé que tenía una observación constante: el uso de la energía o la *energía débil* como me decía mi primer maestro.

Con un problema definido debía pasar a escoger una obra que me ayude a plantear la cuestión actoral que había encontrado. Este paso no me fue muy difícil, pues recordé un gran libro que me cautivó de principio a fin: *Teatro Escogido de Sergio Arrau* (2016). Resaltó en mi memoria por la obra *Ella se llama Micaela* del mismo autor, obra que me enamoró en la primera lectura porque el personaje principal tenía la peculiaridad de ser otros dos personajes de la historia peruana.

No sé si fue mi fascinación por la historia, o mi interés por el trabajo de Arrau y su relación con el teatro político, o mi admiración por los personajes de Micaela Villegas y Micaela Bastidas, pero desde un principio estaba decidida a trabajar esa obra. Además, la historia me obligaba a trabajar tres personajes diferentes y, el cambio entre uno y otro, me servía para construir tres energías distintas y alterarlas. Así, aterricé en *Ella se llama Micaela*.

---

<sup>6</sup> Ver Capítulo El Cuerpo y mente del actor

Pese a tener un problema y una obra encontré el primer obstáculo en mi trabajo, pues no podía utilizar el término de *energía* como eje de investigación. Por lo tanto, decidí revisar el objeto de estudio (el personaje) para encontrar un problema que pueda trabajar y que además esté vinculado a mi objetivo.

Con la lectura inicial del texto se evidencia que el personaje de Micaela Hernández presenta cambios de tiempo y de espacio. Estos cambios son marcados por el autor, pues resalta la presencia de otros personajes. Esta alteración de tiempo y espacio la relacioné con alteraciones o trastornos mentales. Fue en ese momento que me centré en la búsqueda de una enfermedad mental en el personaje de Micaela.

Este personaje mantiene un comportamiento extraño en el desarrollo de la obra, no solo porque cambia de un personaje a otro, sino que mantiene diálogos confusos con otros personajes, cambia tiempo y espacio, existe una continuidad de la obra que se ve afectada por los cortes de Micaela con una confusión por parte de los otros personajes.

La primera enfermedad que exploré fue la esquizofrenia y como formas de solución probé primero el trabajo de las *7 lecciones del actor* de Chejov, pero no funcionaba, ya que en la práctica no lo podía enlazar con los cambios de energía. Luego, probé con la técnica de *Sinceridad Expresiva Controlada* de Ernesto Ruez, pero teóricamente no podía enlazar el problema de esquizofrenia. Fue entonces que relacioné la cuestión de energía con la Antropología Teatral.

En un inicio trabajé el principio de *opuestos* de la Antropología Teatral para visibilizar los rasgos de esquizofrenia en el personaje. Sin embargo, seguía cuestionándome si en mi lectura del texto, Micaela es una paciente esquizofrénica o podía encontrar algo más preciso para ella. Así, profundicé en mi lectura sobre la esquizofrenia y encontré el *Manual para pacientes con trastorno esquizoafectivo* del Dr. Antonio Benabarre (2012) y encontré algunas características que se pueden

visibilizar en Micaela. Por ejemplo: “Humor elevado: se muestran demasiado alegres o más de lo habitual, hacen bromas continuas y fuera de contexto, se sienten invencibles” (p. 15) Cuando se presenta la personalidad de Micaela Villegas. O “Humor irritable: se irritan fácilmente, poniéndose agresivos, hostiles, con crisis de ira.” (p. 15) Cuando se presenta la personalidad de Micaela Bastidas. O “Distracción fácil o dificultades para concentrarse en las tareas: se muestran dispersos y desatentos” (p. 15) como en el caso de Micaela Hernández quien no puede terminar de realizar una acción.

Sin embargo, de una larga lista de conductas en los pacientes con esquizofrenia solo podía relacionar algunas de estas conductas con el personaje de Micaela Hernández. Incluso, existía una diferencia principal que me llevó a cambiar de enfermedad. En el manual ya mencionado se propone el término de delirios y alucinaciones, es decir las alucinaciones suceden en la mente de las personas con esta enfermedad. (Benabarre 2012)

Como ya mencioné reiteradas ocasiones, las alucinaciones de Micaela no solo son mentales, es decir no suceden en el imaginario de este personaje. En la obra original se evidencia que estas alucinaciones son reales para los personajes que se encuentran con Micaela. Es decir, si fueran solo el imaginario de Micaela, los otros personajes que se encuentran con ella podrían interactuar con ella en su imaginario pero cuando vuelvan a la realidad no podrían recordarlo, ya que era el imaginario de Micaela. Sin embargo, en la obra, las alucinaciones son percibidas por los otros personajes, ellos no dejan de ser quienes son y concluyen en la demencia de Micaela.

Uno de los libros que más me sirvieron en este proceso fue el DSM-IV. En este texto descubrí el Trastorno de Identidad Disociativo, que sirvió para aplicar en Micaela. Esta enfermedad tiene la particularidad de que los pacientes se transforman en otras personas. Es decir, adoptan otras personalidades e intercambian tonos de voz,

corporalidad, energía y hasta incluso tipo de letra. Así fue que basé la investigación en esta enfermedad<sup>7</sup>.

Luego, probé con otros principios de la Antropología Teatral y el texto de *El Arte Secreto del Actor*, en donde encontré el principio de *equilibrio*, lo cual me sirvió para la puesta en escena y para enlazar los temas de *Trastorno de Identidad Disociativo (TID)*, *Desequilibrio* y *Energía*; básicamente porque el TID hace referencia a la existencia de más de una identidad en una persona y cada identidad es totalmente independiente a la otra. Entonces, para visibilizar estos cambios era necesario crear tres personajes diferentes y cada uno debe emerger de la identidad principal (Micaela Hernández) por medio de un desequilibrio mental. El trabajo de la Antropología Teatral hace referencia al trabajo entre el cuerpo y la mente del Actor, en especial el principio de “equilibrio”, como ya lo expliqué capítulos anteriores. Por lo tanto, para mostrar estos cambios de identidad era necesario evidenciar los desequilibrios mentales de la identidad principal (Micaela Hernández) y la construcción de las otras identidades totalmente independientes. A esto se suma que cada personaje, al ser independiente uno del otro, tiene su propia construcción corporal y vocal; con ello, cada personaje (o cada identidad) tiene diferentes centros de gravedad.

Inicialmente mi puesta en escena era de temática existencial y sin ningún elemento. Solo era un sujeto: Micaela, que buscaba su identidad. Pero luego los trabajos se fueron juntando con el de otros compañeros. En ese momento fue que confronté a Micaela con otros personajes y en otras situaciones. Por lo tanto, encontraba nuevos retos. Por ejemplo, al trabajar en otros espacios me llevó a la pregunta: ¿dónde está Micaela? O en todo caso, ¿la puesta en escena debe tener un espacio definido?

---

<sup>7</sup> Ver Capítulo de Rasgos del Trastorno de Identidad Disociativo.

Los primeros trabajos de laboratorio me sirvieron para jugar con otras realidades, lo cual sirvió para fortalecer la interpretación de Micaela y sus dos identidades. Revisé nuevamente las características de la enfermedad y del principio de equilibrio de la Antropología Teatral y sirvió para redondear las interpretaciones. Por ejemplo, fijé una estructura ósea de cada personaje, al igual que una voz diferente. Para Micaela Hernández era una voz dudosa y una energía retraída; para Micaela Villegas, era una voz chillona y saltarina y para Micaela Bastidas, una voz gruesa y una energía pesada que la atraía al piso.

Lo interesante fue cuando combiné mi trabajo con el de un compañero, quien trabajaba con teatro testimonial, y esto me sirvió para extender la pregunta del “¿Quién soy?” y compartirla conmigo misma. De esta experiencia nace la interrogante de ¿Quién soy yo como investigadora? Y ¿desde dónde me posiciono?

Así finalizó mi séptimo ciclo, y ya para el octavo seguían en aquellas interrogantes que no logré responder. Felizmente, en el ciclo iniciamos realizando diversas preguntas al contexto, al autor y al texto, de estas preguntas nacieron los temas a tratar. Esto me sirvió para tomar distancia y volver a revisar mi trabajo.

Ya tenía el conocimiento de la estrecha relación entre el autor y la política, es por ello que profundicé mi lectura en el contexto en que fue escrita la obra: 1981.

Como es de conocimiento popular, y como ya mencioné capítulos anteriores, la década de los 80, en el Perú, es reconocida como la “década del horror” o los años de violencia interna.

Las interrogantes que surgieron a partir de este contexto fueron, entre las principales: ¿qué hechos de los años 80 se ven plasmados en el texto? ¿Cuál fue la importancia de la imagen de Micaela Bastidas y Micaela Villegas? ¿Había una identidad peruana? Y si no, ¿en qué se demuestra esta carencia de identidad?, si existe una sensación de

abandono en la obra ¿por qué? ¿Será el trauma equivalente al olvido o consecuencia uno de otro? Desde una visión actual, ¿es Micaela una metáfora de la sociedad?

Estas interrogantes me llevaron a dos temas principales que fueron desarrollados en dos puestas cortas distintas. El primer tema fue “el sentimiento de abandono y olvido en la sociedad peruana”. Por lo tanto, la primera fue Micaela sola en el espacio y al costado unos casilleros con letreros en la puerta que señalan: “caso (número) Víctima de Violencia”. Ella se reconoce sola y busca a su mamá, en ese momento se desespera al sentirse sola, abre cada casillero. Su desesperación aumenta al ver que cada casillero está vacío. Grita, llora: ella está sola.

Y el segundo tema fue “El imaginario como herramienta para olvidar la violencia o el trauma”. Así, el trabajo que respondía a este tema fue: una niña, Micaela, que está dibujando flores, árboles, etc. Mientras juega se escucha sonidos de bombas, ametralladoras y gritos desesperados de personas. Estos sonidos influyen en el personaje obligándolo a cambiar sus dibujos por pistolas, sus trazos finos por trazos fuertes y toscos y su corporalidad se vuelve dura. Estos sonidos hacen que la niña se convierta en un ser tosco, áspero y agresivo.

De igual manera realicé preguntas al autor, de las cuales las principales fueron: ¿Qué es lo que le atrae de la historia peruana? ¿Por qué usa dos personajes íconos del Perú? ¿Qué representa para él Micaela Villegas y Micaela Bastidas? ¿Estos íconos guardan fiel relación con los personajes reales? ¿Hay una nueva lectura de estos íconos populares?

A partir de estas preguntas surge el tema de “humanización de un ícono popular o mito” y a esto surgió una pequeña puesta en escena en donde se visualizaba a Micaela Hernández que miraba al público, detrás había un espejo que cuando volteaba se visualizaba a una Micaela Bastidas y, luego, a una Villegas. Así, se observaban las

imágenes de Micaela Villegas y Micaela Bastidas a través del espejo. Sin embargo, las apreciaciones recogidas de esta puesta sugirieron que era un trabajo un poco confuso. Uno de los aportes, por parte del público, fue usar dos espejos, de modo que al pasar por ahí se vea a una Bastidas o una Villegas, para eso debía reflejar las principales imágenes o “estampitas” de estos personajes.

Finalmente, apliqué las preguntas a la obra. Entre las principales estaban: ¿por qué Micaela se comporta de manera distinta con Manuel y con José? ¿Por qué el primer texto de Micaela hace referencia a su existencia? ¿La Perricholi, Bastidas y Micaela son personajes distintos o son uno solo? ¿Quiénes son Virrey y Túpac para el personaje de Micaela? ¿Cómo Micaela pasa de ser la Perricholi a Bastidas? ¿Manuel y José advierten algún cambio en Micaela Hernández? ¿Micaela recibe algún estímulo para cambiar de un personaje a otro? Y si es así, ¿es ese estímulo interno o externo? ¿Los cambios que sufre Micaela son por causa de una enfermedad mental?

Así, surgió una puesta que se centraba en el tema de “el quiebre de realidad de un personaje”. Por lo tanto, el trabajo consistió en una serie de cambios corporales que evidenciaban la presencia de más identidades en ella. Esto lo resolví en trabajar la disociación “corp-oral”<sup>8</sup>. Es decir, en la disociación corporal y vocal del personaje. Por ejemplo, a cada personaje le construí una corporalidad diferente y un registro vocal diferente. Por ejemplo, mientras a Micaela Hernández (la identidad principal) la construí con un registro vocal suave y una corporalidad retraída; a Micaela Villegas la construí con una corporalidad altiva y un registro vocal muy alto; por último, a Micaela Bastidas la construí con un registro vocal grave y una corporalidad pesada. De esta manera, los centros de gravedad de cada personaje fue diferente, pues cada construcción

---

<sup>8</sup> Corp-oral: “No es gratuito el que elijamos como forma de escritura corp-oralidad. Esta nomenclatura busca subrayar la indisoluble relación entre el cuerpo y la voz” (Raez, 2017, p. 142)



corporal me llevó a ubicar estos centros de gravedad en diferentes posiciones del cuerpo lo que me sirvió para hacer el cambio entre personaje y personaje; logrando el cambio de los mismo buscando el desequilibrio y equilibrio.

Por otra parte, el segundo tema que surgió en las preguntas a la obra fue “la presencia femenina”. Fue un factor positivo ser, en ese momento, la única mujer del grupo. Por lo tanto le pedí a mis compañeros que se posicionen en el centro y yo los rodearía interpretando a Micaela Villegas y Bastidas. Esto sirvió para confrontar a Micaela con otros personajes y así, tanto los coqueteos de Villegas y los impulsos de Bastidas, pudieron ser neutrales.

Con estas exploraciones, debía iniciar a armar el producto final para el ciclo. Para ello, retomé las exploraciones en mi técnica por aplicar. En ese momento, encontré algunos libros sobre el Centro de Pesquisas Teatrales de Antunes Filho, los cuales me sirvieron para experimentar mi trabajo basado en el ejercicio del *quebra*. Este consiste en posicionar el cuerpo recto y dejarse vencer por el desequilibrio el cual nos hará movernos en constante desequilibrios<sup>9</sup>.

El ejercicio de *quebra* sirvió para evidenciar mi desequilibrio físico, el cual funcionó para conectar la mente y cuerpo. Lo importante de centrar mi trabajo en los postulados del Centro de Pesquisas Teatrales fue que la base de estos estudios es el conocimiento propio del actor. Al reforzar mi propio autoconocimiento, comprometía mi psiquis. La conexión de mente y cuerpo sirvió para conducir mi trabajo a raíz de la teoría. Por ejemplo, al inicio de esta investigación planteé que partí del autocuestionamiento de quién soy, coincidentemente Micaela parte de la pregunta ¿Quién soy? Luego, al definir mi origen como parte de la generación posconflicto, reubiqué a Micaela como parte del mismo contexto. Y por último, al posicionarme

---

<sup>9</sup> Ver capítulo Mente y cuerpo del Actor.

como miembro de la generación posconflicto evidencié las secuelas psicológicas que nos dejaron, no solo como trastornos, sino como pensamiento. Y así, se podía evidenciar el problema de la construcción de la identidad como característica de la generación postmoderna.

Con estas fuentes surgió mi trabajo final, el cual se basó en la *violencia*. Inicialmente trabajé a una mujer que iniciaba sobre el piso, como si estuviera muerta. Poco a poco se va incorporando y juega a la *guerra*, como si fuera niña. Esta acción se interrumpe con los sonidos de bombas y ametralladoras. Al escuchar estos sonidos se esconde atemorizada. Al cesar los sonidos, sale y se siente sola. Pregunta por su mamá una y otra vez, pero nadie responde.

En ese momento, encuentra los casilleros con letreros que señalan “caso (número) víctima de violencia”. Atemorizada abre un casillero y se escuchaba un testimonio de una víctima de la violencia armada interna, Micaela escuchaba unos segundos y cerraba el casillero. Luego abría otro, y escuchaba otro testimonio pero encontraba una falda. Así, iba abriendo casilleros y escuchando diversos audios y encontrando diversos elementos como: una falda, un vestido, unos tacos, una lliclla, una manta, papas, choclos, etc. Cuando Micaela terminaba de buscar todos los casilleros y encontrar todos los elementos gritaba: “mamá”.

El sentimiento de abandono se profundizaba en Micaela mientras se vuelve a escuchar los sonidos de bombas. En ese momento, Micaela volvía a encontrarse con los elementos que provocaban la aparición de sus otras identidades. Por ejemplo, al coger un vestido hacía un quiebre corporal y aparecía “La Perricholi”. Luego, cogía otra falda y volvía a hacer un quiebre físico y aparecía “Bastidas”. Así, iban apareciendo cada identidad mientras cogía los elementos que finalmente los ubica en una silla, formando un personaje híbrido. Finalmente, aparecía una identidad tras otra, lo que

provoca el desgaste emocional en Micaela y grita: “Basta”. Así terminaba con su monólogo final que evidencia su aceptación y encuentro con ella misma.

Este trabajo sirvió para mi examen parcial del octavo ciclo, el cual tuvo algunas observaciones como por ejemplo añadir más elementos en los casilleros, o elaborar la figura híbrida en otra posición con los elementos que encontraba, o marcar los desequilibrios físicos.

Posteriormente, modifiqué la estructura de mi trabajo para ajustar el discurso, así obtuve un producto final del ciclo que sirvió para remarcar el tema de “violencia”. De esta manera modifiqué el inicio de una niña jugando a la guerra por un video que mostraba los diferentes tipos de violencia que han marcado nuestra generación. Mientras el video se reproducía, Micaela realizaba una secuencia de rutina, así se remarcaba la violencia que vivimos día a día, pues a medida que avanzaba el video los movimientos de Micaela se hacían más violentos. Al finalizar, Micaela quedaba abatida en el piso y desolada.

Al sentirse y darse cuenta de que está sola busca a su mamá y abre un casillero. Al abrirlo, se proyectaba el video de los testimonios de la CVR, solo se visualizaba las bocas de las mujeres. Adicional a esto, en cada casillero Micaela encontraba los elementos. Al finalizar, Micaela gritaba: “mamá”. Cuando terminaba esta parte, Micaela se queda nuevamente sola y coge cada elemento provocando desequilibrios físicos de los cuales afloraban sus otras identidades. Estos elementos eran colocados en un colgador, y se construía otra mujer. Finalmente, Micaela se identifica con esa imagen híbrida y se visualiza en ella, al igual que el espectador.

Al finalizar ciclo revisé todo mi trabajo para seguir ajustando la estructura y así afianzar el discurso. Así fue que durante las vacaciones de verano retomé mi trabajo y, en conjunto con dos compañeros del ciclo, reformulamos nuestras estructuras para crear

una pieza única que nos permita probar nuestras investigaciones en una serie de presentaciones nacionales e internacionales que nos permitió el grupo teatral Cuerpos y Alma.

Y así nació *Resiliencia Fragmentada* un trabajo de laboratorio que tuvo que enfrentarse a diferentes públicos; por esa razón, resolvimos unificar los temas de las estructuras individuales para centrar el producto final bajo la premisa de “la reconstrucción del individuo, psicológicamente hablando, tras los episodios de violencia de los territorios latinoamericanos”.

Por ejemplo, en mi trabajo tuve que suprimir los casilleros y la secuencia inicial con el video. Solo pude mantener los testimonios del CVR, los elementos que la ayudan a reconstruir su identidad, sus quiebres físicos y mentales y la premisa de postguerra.

Las presentaciones de la mencionada gira se dieron en Mendoza-Argentina, Santiago de Chile, Tacna, Arequipa y Lima, Perú. Lo interesante de este proceso fue la confrontación con los diversos espectadores. Por ejemplo, en Argentina no quedó claro el tema de la violencia pero sí suscitó la idea de la reconstrucción de la identidad. Ellos relacionaron la postguerra con el conflicto social de Las Malvinas, pues la sensación de desolación fue resaltante. En Chile, suscitó el tema de violencia social, pues lo relacionaron con los desequilibrios sociales que padecieron tras el golpe de estado y la dictadura militar. Sin embargo, en Tacna y Arequipa remarcaron el tema de la violencia de los años 80 y el sufrimiento que padecieron las provincias. En Lima, extrañamente, remarcaron el tema familiar y cómo la violencia afectaba a los individuos y sus núcleos familiares.

Al retomar las clases, el laboratorio del noveno ciclo sirvió para afianzar las observaciones recogidas en la gira y aterrizarlas en un trabajo con un discurso más sólido. Por ello fue que surgió la necesidad de posicionar a Micaela en un espacio

definido, debido a las dudas de saber dónde y en qué tiempo estaba, así ubiqué a Micaela en la generación actual. También surgió la necesidad de delimitar el tema, pues “violencia” era un tema muy amplio. Por esa razón, aterricé en el tema de postguerra, como se hizo en la gira.

Como era un nuevo ciclo con una nueva profesora, retomé desde una serie de exploraciones para afianzar la interpretación de cada Micaela. Estos ejercicios sirvieron para detallar los puntos de energía y la construcción ósea de cada personaje. Por ejemplo, en Micaela Villegas posicioné el centro de energía en el *plexo solar* y desde allí partía los elementos. Por otra parte, en el caso de Micaela Bastidas el centro de energía lo posicioné en el *Ara* y desde allí parten los movimientos y la voz. Finalmente, en Micaela Hernández el punto de energía lo posicioné en la espalda y desde allí genera sus tensiones, movimiento y voz.

Mientras realizaba exploraciones en clase, paralelamente retomé el trabajo de mi estructura. Así cuando debía presentar ya mi estructura final tenía ya una propuesta para ofrecer. En mi representación utilizaba diversos signos para situar al espectador en el contexto de la post guerra de la violencia interna sufrida en el país. Mi trabajo hacía referencia a la generación forjada en la violencia de los años ochenta, es decir que hace referencia a esta generación que no vivió la violencia directamente pero sí vivimos la post guerra.

El trabajo iniciaba con Micaela limpiando el espacio mientras se escucha el interrogatorio que le hacen a Túpac Amaru en la obra *El grito de la Serpiente* de Sergio Arrau. En este interrogatorio no se escuchaban las respuestas ya que son remplazadas por imágenes. A cada pregunta respondía una imagen que situaba al espectador en la situación política del país. Estas imágenes eran, a su vez, símbolos, ya que conectaban al espectador con una convención social: los años de violencia.

Luego de este momento Micaela buscaba a su mamá y para ello cogía objetos que están en su entorno. Pero estos no eran objetos materiales, eran “origami” realizados con los papeles de “se busca” de los desaparecidos. Esto era nuevamente un ícono, pues no eran los objetos que significan algo, eran “origami” que denotan algo.

Cabe señalar que el origami es una técnica japonesa que transforma un papel en otros objetos. Cada figura de papel no es el objeto que representa, es un ícono de lo que se representa.

Ahora, cada vez que Micaela cogía un objeto se proyectaba un video de los testimonios de diversas mujeres en la Comisión de la Verdad y Reconciliación esto era un indicio, ya que estos videos hacían una referencia exacta a lo que se estaba presentando. Ahora también se puede considerar como un símbolo ya que sitúan al espectador a una convención social. Un peruano lo relaciona directamente con la CVR y los años de violencia interna.

Después, Micaela entraba en diversos trances y se presentaban otras identidades como Micaela Villegas y Micaela Bastidas. Por convención social, Micaela Villegas representaba el poder de la mujer frente a un hombre, la coquetería y la astucia. Así como, se relacionaba a Micaela con el “criollismo limeño”. Por otra parte, estaba Micaela Bastidas que representaba la revolución, la lucha por la justicia y la cultura andina. Ambos son dos referentes de los dos bandos en conflicto. Por una parte el poderío limeño y por otra la lucha del campesino. Y así regresaba a la referencia con la violencia de los años ochenta y en ese sentido Micaela Hernández era un símbolo de la sociedad desprotegida.

Así mismo, en cada trance se proyectaban imágenes y videos de hipnosis que eran indicio de un trance. Además, según el DSM-IV los pacientes con Trastorno de Identidad Disociativo son más fáciles de hipnotizar.

Ahora, es importante resaltar la presencia de la escenografía, pues era una habitación llena de papeles con las fotos de los desaparecidos. Un símbolo de la violencia interna. Además la utilización de “costales de arena” era símbolo de la post guerra. Así también, la imagen de un “perro colgado” era el símbolo de los años ochenta y la década del terror. Todos recuerdan la imagen de los perros colgados con letreros de “así mueren los hijos de perra”. Y el uso de este “perro colgado” era para que Micaela reconstruya su identidad fragmentada. Pues, mientras coge cada uno de los objetos y los pone sobre el perro que al final terminaba siendo un símbolo de reconstrucción.

En este caso Micaela era símbolo de la sociedad fragmentada y que buscaba su reconstrucción. Entonces, Micaela era un personaje “en crisis”. Pero no solo por su situación en la historia y en la representación, sino también está sujeto a un discurso.

Cada personaje, en el hecho escénico, no es un ser vivo, es un conjunto de signos que discursan para entregar un mensaje. Los personajes hacen algo y son actantes más que psicológicos. En todo caso, Micaela es un personaje en el que habitan dos personajes más “Perricholi” y “Bastidas”.

En la construcción del hecho escénico, “Perricholi” era un personaje que representa una mujer. Pero no cualquier mujer, sino una mujer superficial. Era la representación de las mujeres “acriolladas” que disfrutaban de alardear y creer lo que no son. En ese sentido, el personaje fue construido con la estructura de una mujer superficial. El cuerpo tenía la coquetería del personaje, las piernas siempre dobladas y caminaba en puntas, como si usara zapatos altos. Las caderas se movían de un lado a otro, y los movimientos son siempre circulares. La voz era aguda y, por momentos, muy chillona, como estas mujeres hablaban. La mirada era golpeante y la energía era fuerte pero rápida.

En resumen, la “Perricholi” como personaje era una representación de las mujeres caprichosas y a las que les gustaba aparentar lo que no son. Por lo tanto, su construcción estaba basada en signos que denotaban lo mismo.

Por otra parte, “Bastidas” era la representación de las mujeres revolucionarias. Es por eso que siempre tenía la energía densa. La voz del personaje era grave y fuerte. Los movimientos eran pesados, en momentos presiona, pero siempre es densa. La imagen de “Bastidas” se relacionaba con la Pachamama, la madre protectora de la tierra, y es por eso que su esqueleto siempre era hacia abajo. Las rodillas muy flexionadas y todos los movimientos inician en los pies. Entonces, era así como se demostraba la representación del personaje “Bastidas” como la revolución y la fuerza.

Ahora, estaba el personaje de Micaela, quien era la representación de esta generación confundida. Su construcción estaba basada en la imagen de la confusión y el temblor interior. Por eso, sus movimientos eran temblorosos. Su mirada era imprecisa y su voz era cortante y muy suave. Siempre estaba retorciendo y no estaba segura de que hacer ni con sus manos ni con sus pies. Así es como se describía el personaje de Micaela como representación de la generación confundida.

Es en ese sentido presentaba el trabajo de *Ella se llama Micaela* teniendo como tema principal “Los rezagos de la generación forjada en los años de violencia”.

El trabajo respondía a la década de violencia en el Perú. Y no intentaba levantar una revolución, solo pretendía mostrar y recordar lo que se vivió y nadie quiere mencionar. En respuesta a los postulados de Ranciere (2009) en su texto *El reparto de lo sensible*, lo sensible era ese *persuadir* que buscaba el trabajo a presentar. En *Ella se llama Micaela* se lograba mostrar una realidad que vivimos y que no percibimos. Se intentaba dar una política de conciencia.



En la obra, Micaela es una mujer que buscaba a su mamá pero que presentaba un trastorno producto de los eventos traumáticos que vivió. Entonces, esta mujer al buscar a su mamá se encontraba con otras identidades de ella misma. Es en ese momento hacía referencia a los eventos de violencia en el Perú, pues cada Micaela era un testimonio de la CVR.

Al evidenciar los testimonios, pretendía despertar en el espectador el recuerdo de esos años de violencia para que luego cada quien tome una decisión respecto al tema: recordar o bloquear todo tipo de recuerdo, ya que entre el recuerdo y el hecho escénico se posiciona lo que Ranciere denomina “el reparto de lo sensible”. En general, el trabajo de *Ella se llama Micaela* era un conjunto de signos para situar al espectador en el contexto y hacer llegar el mensaje.

Con esta propuesta cerré el noveno ciclo. Sin embargo, aún lo propuesto teóricamente no llegaba a ser leído escénicamente por el espectador. Para el examen final invitamos a varias compañeras de diferentes ciclos. Y, al finalizar, realizamos un conversatorio con ellas. Todas tenían claro que mi trabajo relataba la violencia interna, pero se generó la confusión de si Micaela estaba situada en los años de conflicto armado o estaba presente en este tiempo, el post conflicto. Por lo tanto, durante el periodo de vacaciones tuve que revisar toda la estructura para analizar el porqué de esta confusión y concluí en modificar algunos indicadores como suprimir algunos elementos escenográficos, o quietar la imagen del perro colgado, que era lo que más confusión provocaba. Necesitaba que al ver mi trabajo quede claro que relata el post-conflicto.

## **8.2. El producto final**

“La representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone en manifiesto (...) una serie de diversos

emisores (...) una serie de mensajes (...) y un receptor múltiple”  
Ubersfeld, (1989)

Ya en el último ciclo, en décimo, tuve que reforzar la premisa y los objetivos de mi trabajo. Así llegué a delimitar mi propuesta en el problema de visibilizar de qué manera el principio de equilibrio evidencia los rasgos de Trastorno de Identidad Múltiple, como secuela psicológica de la generación posconflicto, presente en el personaje de Micaela de la obra *Ella se llama Micaela* de Sergio Arrau.

Lo importante era resaltar la **secuela psicológica de la generación posconflicto** como el símbolo de mi puesta, pues era lo que, hasta el momento, solo había logrado teóricamente.

Por esa razón, desarrollé este símbolo en dos variantes: en la *técnica* y en la *poética* de mi trabajo.

Técnicamente el trabajo responde a la construcción de los personajes en base a la Antropología Teatral. El trabajo parte desde la composición física del actor para desembocar en la composición de cada personaje. En ese sentido, el trabajo responde al de la energía, las direcciones del cuerpo, el uso y dominio del espacio.

Recapitulando el capítulo de “Relación Cuerpo-Mente del Actor”, en el libro de *El Arte Secreto del Actor*, Eugenio Barba plantea una serie de principios para la construcción antropológica. Por ejemplo, se inicia con la individualización del actor que, en este caso, son las características que están presentes en mí. Es decir, lo que me individualiza. Desde el inicio de esta investigación me posiciono como parte de esta generación y la característica principal es el miedo inculcado por nuestros padres pero la rebelión propia de nuestro contexto.

Por otra parte, construí a cada personaje en base a las características culturales de cada una de.... Es decir, Micaela Hernández es, al igual que yo, parte de esta

generación, la construcción física fue en base al miedo y el deseo de exploración del ser. La voz es planteada de forma dubitativa, pero poco a poco se empodera. Lo mismo sucede con Perricholi, quien está marcada por el deseo de grandeza y poder, es decir el aire. La construcción física es en base a buscar las oposiciones de las caderas, los brazos, las manos, etc. Así, la voz es saltarina y chillona. En cambio, es Bastidas quien es más terrenal. Tanto el cuerpo como la voz espesada y grave, las rodillas permanecen ligeramente flexionadas y el centro de energía se sitúa en la pelvis.

Así mismo, parte de la Antropología Teatral está el principio de *equilibrio* que refuerza la proyección de energía. Este principio es fundamental para el desarrollo de mi trabajo pues los desequilibrios del personaje tienen directa relación con los desequilibrios sociales presentes en las secuelas psicológicas de la generación posconflicto. Así, con estas descripciones de la técnica de mi trabajo responde a evidenciar lo simbólico del mismo.

Por otro lado, la *poética* del trabajo también debe responder a lo simbólico. En este caso la *poética* utilizada es de realzar y evidenciar lo *simbólico*. Dubatti (2010) sostiene que la “relevancia simbólica y relevancia poética se cruzan, del qué al cómo y del cómo al qué” (p. 13). Por consiguiente, la poética de mi trabajo responde a la **reconstrucción de la identidad como secuela psicológica del conflicto armado interno.**

Para ello, iniciaré sintetizando lo planteado capítulos atrás, pues “el funcionamiento del tipo de signos que operan en el espectáculo teatral pueden ser reducidos esencialmente a tres: ícono, índice y símbolo.” (De Toro, 1989, p. 100).

En resumen, el signo teatral se distingue en ícono, índice y símbolo. El ícono es la forma de expresión que tiene cualidades representativas de lo que se va a representar. El indicio, a diferencia del ícono, tiene existencia material y mantiene relación con lo

que se quiere decir. Y el símbolo está en función con una convención, es decir un representante cuando se establece una idea o regla general.

Es importante resaltar que De Toro y Ubersfeld concuerdan en muchos aspectos, pero tienen cierta diferencia de nomenclatura. Por ejemplo, a lo que De Toro llama índice, Ubersfeld llama indicio. Estos términos serán utilizados para realizar la descripción de la puesta en escena.

En efecto, uno de los cambios principales fue ubicar el escenario en un rincón del salón, en una esquina. Necesitaba arrinconar la escena para generar la sensación de aprisionamiento. Además con la *Proyección cónica* se podrá delimitar diferentes perspectivas dependiendo de la posición del espectador. Pero en esta perspectiva siempre existirá “la línea de cuadro o base de cristal donde queremos plasmar el cubo” (Díaz-Plaza, et.al, 1958, p. 244). En este caso, *el cubo* es la puesta en escena o la acción dramática. Es decir, el objetivo de esta propuesta será evidenciar diferentes perspectivas desde una sola propuesta: secuelas psicológicas. (Revisar fotografía N° 15 del anexo 1)

La puesta en escena inicia con un video. Este empieza con el audio de una grabación anunciando “la renuncia del Presidente de la República” obtenido del video *Fujimori renuncia por fax a la presidencia y fuga a Japón / año 2000 archivo radio y TV* (2016). Entonces, todo está oscuro y solo se escucha: “Hoy desde las siete de la mañana el retorno de Tokio al Perú de uno de los edecanes del renunciante presidente” (El caminante, 2016). Este es un indicio, pues tiene presencia material de lo que representa y a la vez funciona como un símbolo, pues sirve para posicionar al espectador en los años 90’s.

Luego de ese breve audio, se distorsiona el sonido, y se visualiza un avión hecho de papel. En ese momento el espectador puede visualizar que en el espacio hay diversos

*avioncitos de papel*. Este momento es muy rápido, pues solo dura unos segundos e inmediatamente después se retoma el audio que ingresa con un video.

La presencia del avión es un ícono pues representa algo onírico. El objetivo logrado es que solo se mencione, que no permita que el espectador en ese momento desarrolle lo que pasara, pero este hecho lo advierte que hay presencia de lo onírico.

Cuando se retoma el video, continúa el audio de las noticias en la radio pero es apoyado con imágenes del “acto de lavar las banderas” o “la celebración en las calles de la caída de Alberto Fujimori en todo el Perú”. Todo esto es un símbolo, pues sirve para que el espectador reviva esos años.

Adicional al video, inicia a caer una serie de papeles, como si fuera una huelga. Micaela ingresa y se genera una serie de tensiones pues debe esquivar los papeles que son ícono de la huelga. Cuando ya no puede más, se esconde.

El audio de las noticias va cambiando al de la huelga de los Cuatro Suyos y a la proclama en el mitin de Alejandro Toledo. Se escucha un fragmento de la quinta parte del documental *Fujimori Nunca más la dictadura*: “Juráis por la patria y el futuro pacífico, grande y democrático que habremos de construir, luchar sin descanso hasta que la dictadura que asola nuestra tierra sea derribada (respuesta del multitudinario pueblo): Sí juro” (Perú en Democracia, 2011). Y como imagen aparecen los casos de Obredecht. Así, finaliza el video. Y queda Micaela sola, escondida tras su carrito de basura en un rincón del escenario. (Revisar fotografía N° 16 del anexo 1) Y se enciende la luz.

Micaela siente la soledad y observa todos los papeles regados en el piso. Se dispone a recoger los papeles. Barre todo, los junta y saca una bolsa de basura negra. En ese momento dice: “que gente, bota sus desperdicios en la calle como si nada” (indicando a las personas de la huelga). Mientras guarda los papeles, se detiene a observar uno de

ellos. Este es un papel que muestra el conflicto armado interno y se proyecta en imagen lo que está viendo. Así, guarda el papel y se detiene a ver otro, también se proyecta en imagen lo que ve. (Revisar fotografías N° 12,13 y 14 del anexo 1) Así, se visualiza las imágenes de terrorismo, captura de Abimael, los Vladivideos, Marcha de los cuatro Suyos, Keiko no va, Obredecht, etc. Todo esto es un símbolo que lo mostrado ya pasó, ahora Micaela está en el contexto actual, 2017, y debe recoger todos los rezagos de la violencia. En este momento la proyección dialoga con la puesta como un indicio de lo que Micaela ve.

Al guardar todos los papeles en la bolsa de basura, los desecha en su carrito. En ese momento ve un origami de avión en el piso. Se dirige a recogerlo e inmediatamente después visualiza otro y otro. Juega un momento con ellos y recuerda que en su bolso tiene más origamis. Ansiosa se dispone a jugar con todos. Saca un vestido grande, una falda, una flor, un pavo real y una serpiente. Todos son origamis con las imágenes de lo que pasó. Como ya mencioné en el capítulo anterior, los origamis son índices de los objetos reales y símbolos de lo que cada uno representa<sup>10</sup>.

Al jugar con los origamis de serpiente y pavo real se escucha un audio que simboliza las voces internas del personaje. Este audio es un ícono de lo que pasa interiormente en Micaela. Se escucha su propia voz riéndose y hablándole. También se escuchan sonidos de gente gritando y de bombas. Estos audios provocan en Micaela una serie de tensiones que van en *decrechendo* con su energía. Y aparece su primera identidad. Cabe resaltar que el origami de serpiente es símbolo de Micaela Bastidas y el origami de pavo real es símbolo de Villegas. A esto, se suma la idea de la representación de la clase opresora y los oprimidos, ya que el conflicto de ambas clases provocó la violencia de los años ochenta.

---

<sup>10</sup> Revisar capítulo anterior: "El trabajo de laboratorio"

Al aparecer la primera identidad de Micaela, que sería Bastidas, inmediatamente se produce el desequilibrio físico que permite que aflore la segunda identidad de Micaela, que sería Villegas. Así, se producen los desequilibrios físicos en el personaje que evidencian los desequilibrios psicológicos. Hasta este momento solo han transcurrido los primeros cinco minutos de la puesta. Lo que significa que todos los hechos narrados anteriormente son rápidos. Es decir, la puesta inicia recargada de elementos y muy rápida. Esto tiene relación con la poética planteada en el trabajo, pues, al reconstruir la identidad se requiere entender nuestro pasado para hacer frente a nuestro futuro.

Al finalizar estos cambios rápidos, Micaela se encuentra nuevamente sola. En este momento, se pregunta: “¿Quién soy?” y visualiza al público. Al verlo se proyecta los videos de los testimonios del CVR. Estos videos son un símbolo de lo que pasó y al verlo en el espectador se logra entender que son nuestros propios testimonios y es eso quienes somos. Además se refuerza esta idea con los audios del interrogatorio en el libro *El Grito De la Serpiente* de Sergio Arrau.

Micaela se desespera, pues todo la aglomera, grita, vuelve a preguntarse: “¿quién soy?”, rebusca en los papeles (símbolo de rebuscar en nuestra historia), voltea su carro de basura, no está ahí la respuesta, cae.

Inmediatamente se escucha la música *The Unforgiven* de Apocalyptica. (1996), un cover de la canción del mismo nombre de Metallica, que por motivos del trabajo la distorsioné con las voces de Micaela. Todo ello para simbolizar la demencia y soledad del personaje.

Inmediatamente se presenta Micaela Villegas y un audio que acompaña. Sin embargo, también está distorsionada por los audios de Micaela y un efecto de susurros. Esto sirve para remarcar la atmósfera de Villegas mezclado con la realidad del trastorno.

El personaje de Villegas se ve interrumpido por un desequilibrio físico que provoca la aparición de Micaela Hernández. En esta parte, Micaela reconoce que en ella habitan dos identidades más. Al coger la falda de origami se vuelve a escuchar un audio distorsionado. Este audio fue obtenido del video *Rio Triste (música andina)* del año 2011. También lo distorsioné con los audios de Micaela y efectos de susurro. Estos audios sirven para evidenciar el desequilibrio mental en el personaje.

Con este audio se presenta el personaje de Bastidas. En donde muestra su fragilidad. Se generan desequilibrios físicos que contribuyen a la reaparición de Micaela Hernández.

Así, se genera una y otra aparición de cada personaje, acompañado de los audios respectivos. En un momento determinado, las apariciones se hacen más rápidas y casi no permiten que aflore Micaela Hernández. Se evidencia la relación melodramática entre los personajes y los desequilibrios físicos, sociales y psicológicos.

El *climax* de la puesta en escena se produce cuando Micaela reaparece y desecha a las dos identidades que la aprisionan. Esta Micaela se presenta liberándose de todo. La poética de la puesta se vuelve sobria y tranquila. Ya no hay aglomeración de elementos. Solo está Micaela.

Además, en el teatro existen dos espacios y dos temporalidades distintas. Anne Ubersfeld define a esto como “La unidad de tiempo (...) la confrontación del tiempo real y del tiempo psíquico, amputa por sus dos extremos la temporalidad de las relaciones humanas” (p.146, 1989).

Entonces, el teatro que es un género que “niega el pasado y el futuro” (p.152, 1989) solo depende del tiempo presente, juega en diversas unidades de tiempo.

Regresando al ejemplo de Micaela, tenemos el “tiempo vivido”, que es el de la representación. Ese tiempo en que se da la red de comunicación entre los diversos



emisores (autor, director, actor, luces, vestuario, escenografía, etc.) y los receptores (cada persona del público).

Luego, tenemos el “tiempo restituido”, que es el tiempo que observamos en la obra dramática. Ese tiempo es imaginario y sincopado. En el caso de *Ella se llama Micaela* como obra dramática, el tiempo y el espacio es el presente en Lima, puede ser incluso en el año en que fue escrita la obra (1981). Pero, en *Yo soy Micaela*, nombre de la versión libre de mi investigación, el tiempo es el presente (2017), ya que hago referencia de la post guerra en que vivimos luego de los años de violencia en el Perú. El tiempo propuesto y restituido es este tiempo, en que no nos damos cuenta de lo que sí nos afectó la violencia de los años ochenta, pese a no haberla vivido.

Finalmente, lo descrito ha servido para demostrar cómo lo simbólico está representado tanto en la estructura de la puesta, como en la técnica en la que se apoya. Así, existe una correlación entre el discurso y la interpretación.

En consecuencia a lo propuesto, lo *ideológico* en la puesta en escena es mi posicionamiento como un sujeto frente al contexto ideológico en el que me encuentro. En el subcapítulo “la nueva firma del texto” expliqué detenidamente el contexto ideológico en el que estoy sumergida.

La condición subjetiva moderna se basa en tres rasgos, a saber, la diferencia, la crítica y la neurosis. Si la diferencia refiere a las formas extremas de sumisión de los no occidentales, (...) su contraparte (...) lo constituye la figura del sujeto crítico, que se mueve entre múltiples referencias e ideologías haciendo uso de la razón y apelando a los principios universales de la racionalidad. (De la Peña, 2015, p.4).

De esta manera, al ser sujetos críticos tenemos la libertad de decidir, pensar y tomar decisiones. Es por eso que la construcción de nuestra identidad se basa en la relación antagónica con nuestros desequilibrios sociales, y en el caso de esta puesta, con nuestros desequilibrios físicos y mentales.

Con relación a ello, lo *histórico* está envuelto nuestro pensamiento, ya que el contexto convulsionado en el que me encuentro actualmente sirve para preguntar: ¿Quién soy? En la puesta en escena se muestra el mitin de Alejandro Toledo y su idea de democracia y anticorrupción. Sin embargo, actualmente tiene un juicio pendiente por corrupción. Así también, el caso Obredecht ha alcanzado a alcaldes, presidentes, figuras políticas sin importar la ideología con la que comulguen. Es decir, ya sean nacionalistas o neoliberales, todos tienen cómo caer.

Por último, Sergio Arrau, un poco visionario para su tiempo, recoge personajes representativos de la identidad social y mitificados para generar la misma interrogante: “¿quiénes somos?”. A esto se suma su amor por la historia peruana, como ya se mencionó en el subcapítulo “Un peruano-chileno”. Por lo tanto, no es casualidad que todo ello lo escriba para adelantarse a su tiempo y evidenciar el problema de identidad.

En este punto, resulta anecdótico señalar lo ya mencionado en el subcapítulo de “Limitaciones”, ya que no existe evidencia de que esta obra se pueda poner en escena. Hasta el 2006 que se publicó en el libro *Teatro escogido de Sergio Arrau* era una obra inédita. Y después de esa fecha no he encontrado alguna evidencia de haber sido puesta en escena. Por lo tanto, se podría decir que esta es la primera vez que sale a la luz esta obra y, como añadido especial, es una deconstrucción de la obra original.

La puesta en escena no es un traslado del texto hacia la escena, sino una prueba teórica que consiste en someter el texto a tensión dramática y escénica, para experimentar en qué la enunciación escénica provoca al texto e, instaura un círculo hermenéutico entre enunciado que se ha de decir y enunciación "que abre" el texto a numerosas interpretaciones". (Pavis, 1994, p.78)

De esta manera, lo expresado originalmente por el autor, varía según el lector y la intención que le quiera dar. Así es como propongo mi propia visión a partir de lo que escribió Arrau.

### 8.3. Resultados Obtenidos

Jacques Ranciere en su texto *El reparto de lo sensible* sostiene que “la estética ha llegado a ser (...) el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo” (Ranciere, 2009, p.6). En ese sentido, considera la relación entre la “estética” y la “política” como manifestación de uno hacia el otro y viceversa.

Si se consideran los conceptos de Ranciere, se entiende al teatro como una práctica estética capaz de evidenciar el sistema sensible que hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas.

La *polis* y la política son dos formas de reparto de lo sensible. La *polis* selecciona lo común de una comunidad para, de esta manera, diferenciar lo que es visible e invisible. Con este nuevo orden de los cuerpos se reparten los espacios, tiempos y formas de actividad. En ese sentido la política surge cuando alguien, los sin-parte, desarrollan percepciones y prácticas diferentes de las que les son asignadas. La política es la indeterminación de las identidades, la deslegitimación de las posiciones de palabra, de las desregulaciones del espacio y del tiempo.

Entonces, la política en el teatro se da en la creación pura. En esa relación del artista creador y su obra a presentar. El cómo, el dónde, el por qué y el para qué toman mayor relevancia en esta relación.

En respuesta a los postulados de Ranciere, lo sensible es ese *persuadir* que busca el trabajo a presentar. En *Ella se llama Micaela* se logra mostrar una realidad que vivimos y que no percibimos. Se intenta dar una política de conciencia.

Esto se demostró en las observaciones que daba el público que asistió a ver mi puesta. Está claro que me refiero al producto final en el noveno ciclo. Todas las observaciones anteriores refieren al proceso de laboratorio.

Así pues el video inicial sirvió para que los espectadores se ubiquen en el contexto histórico que presento, el actual. Ernesto Raez afirmó “yo recordé los Cuatro Suyos” y, luego añadió, “es más, yo estuve en ese mitin donde todos gritamos a una voz *sí juro*” (E. Raez, comunicación personal, 2017).

El trabajo en su conjunto está lleno de símbolos que denotan el eje principal del trabajo. Es por ello que me dijeron: “somos la suma de todo” en referencia a todos los elementos mostrados en el trabajo (Entrevista al público, tercera muestra, 2017). Incluso, al preguntar acerca del tema de la puesta Julia Thays respondió: “dentro del contexto que propones, era la hija de los noventas” (comunicación personal, 2017).

Así también, el mismo espectador se preguntaba “¿por qué seguimos enfrentados como país?” o “¿cuál es la posición actual de la mujer?” o “¿cómo nos enfrentamos a un sistema tan grande?” Incluso, una alumna de la ENSAD acotó: “Nosotros entramos en los conflictos existenciales de preguntarnos ¿Quién soy? ¿Soy lo que la sociedad ha hecho de mí? O, ¿soy lo que ha sido antes? Son preguntas que muchos nos hacemos” (Comunicación personal, preguntas generadas por el espectador, 2017). Esto es interesante pues demuestra que el espectador no solo va y observa, sino que la propuesta de la obra y, objetivo principal de esta investigación, es presentar al espectador como un ser activo. “Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos” (Ranciere, 2013, p.11).

Adicional a esto, consulté respecto a la técnica utilizada y al desequilibrio marcado. Y a ello me respondieron: “no sé si llamarlo desequilibrio físico-mental, pero sí como esos momentos existencialistas que todos pasamos. Como una limpieza que nos hace a nuestro cerebro para rearmar nuestra persona” (comunicación personal, 2017). Esto

refiere al cumplimiento del objetivo de la obra de evidenciar la secuela psicológica y el problema de la identidad.

Incluso, en una muestra previa a Santiago Soberón, profesor de la ENSAD, concluyó que la obra evidencia el problema de la construcción de la identidad y que resalta la sensación que se vivió en aquellos años y que nos persigue hasta nuestros días.

Lo interesante fue que el espectador añadió “estaba bien planteada la metáfora del limpiar” (refiriéndose al cambio de la Micaela de Arrau por la Micaela de este trabajo) “ya que es lo que nos toca como generación” (Julia Thays, comunicación personal, 2017). Además, resaltaron que “había buenos tránsitos que dialogaban con la interpretación y con la técnica. A veces esto es difícil, porque como actores vemos las cosas desde dentro. Pero en este trabajo estaba bien logrado”.

En general, el proceso de laboratorio sirvió para concretar la conexión de la teoría con la práctica. Así, se pudo obtener un producto con resultados favorables y positivos para esta investigación.

Además, las muestras anteriores sirvieron para confrontar las propuestas con el espectador y así ajustar la estructura de la puesta en escena. Como se mencionó en los “Antecedentes de la Investigación”, el espectador es pieza clave para el hecho escénico. Con el espectador se genera la existencia del teatro.

Solo se pudo obtener los resultados favorables que se evidencian gracias a la participación activa del espectador. Y esto, solo se pudo lograr con una puesta en escena que incentive al espectador a liberarse y empoderarse.

Es por ello, que la puesta en escena que presento sirvió para afianzar la relación entre el contexto y el Yo creador, que en este caso abarca el espectador y el creador. Solo de esta manera se pudo lograr el objetivo planteado.

En conclusión, toda puesta en escena responde a su tiempo y es entendida desde ese posicionamiento. Este trabajo responde a la década de violencia en el Perú. Y no intenta levantar una revolución, solo pretende mostrar y recordar lo que se vivió y que nadie quiere mencionar. En ese sentido muestra que somos de esa generación que no vivió la violencia pero que sí vivió y vive la “post guerra”.

## **9. Conclusiones**

Según lo propuesto en mi investigación, el principio de equilibrio en el actor genera tensiones corporales que, desde la lectura del espectador, desemboca en tensiones dramáticas. Estas “tensiones” resaltan la relación melodramática existente entre Micaela Hernández, Perricholi y Bastidas. Por lo tanto, estos desequilibrios mentales y tensiones melodramáticas evidencian la relación entre diociación y trauma que, a lo largo de la presente investigación, se han relacionado con las secuelas psicológicas de la generación posconflicto. Así, relacionamos este enunciado con lo propuesto por el informe final de la CVR, el cual establece que como parte de las secuelas del conflicto armado interno está el problema de identidad y las secuelas psicológicas. Esta es la característica principal del personaje de Micaela Hernández de la versión libre de la obra *Ella se llama Micaela* de Sergio Arrau.

Por otra parte, se estableció en la presente investigación que el personaje es un signo y símbolo. Por lo tanto, en el caso del personaje de Micaela Hernández es una mujer que padece un trastorno que la tiene a merced de dos identidades más. Se relaciona este personaje como un símbolo de la generación posconflicto. Este trastorno de identidad múltiple es remarcado con el desequilibrio físico y mental del personaje. Es así que se reafirma lo propuesto por Falliti (2010) pues sostiene que el actor, al estar en constante

desequilibrio físico, compromete su imaginación. Así, se relaciona el desequilibrio físico con el desequilibrio mental del actor y del personaje.

En la obra, los cambios de un personaje a otro se realizan no sólo con el cambio físico y vocal del actor, sino que se refuerza con los recursos técnicos. En esta versión libre, los cambios son marcados por los desequilibrios físicos, como ya se ha especificado, y esto a su vez evidencia los cambios de espacio y tiempo, ya que Micaela cambia de un estado a otro. En cada cambio, Micaela cambia de emisores, lo que va a requerir diferentes espacios. Y al regresar a su identidad principal, es decir Micaela Hernández, se percibe fuera de sí, en un espacio y tiempo diferente, lo que desemboca en un personaje constantemente desorientado. Es esta la característica principal del personaje, y la cual servirá como base de su construcción.

La obra original de Sergio Arrau mostraba la humanización del ícono y la reconstrucción del sujeto a raíz de la reconstrucción de su historia. La obra deconstruida remarca la idea restauración de la identidad a raíz de la comprensión de la historia. Además, es el personaje de Micaela quien se reconstruye para empoderarse. Sin embargo, es el mismo personaje quien se encuentra en constante fragmentación de la conciencia, pues no logra comprender quién es. El centro de la historia está descentrado, así como el centro del personaje, ya que se encuentra en constante desequilibrio físico y mental. La deconstrucción, como ya se ha detallado, evidencia la fragmentación de las partes y la reubicación del centro. Por esa razón, sirve en la presente investigación como base filosófica de la propuesta.

Recapitulando, el personaje es un símbolo de la realidad, como lo sostiene Raez (2010), ya que es un conjunto de signos. Es por esto que en el caso del personaje de Micaela Hernández, con una disociación producto un trauma, refleja las secuelas psicológicas del conflicto armado interno que se vivió en el Perú. Como se ha destacado

en la investigación, el informe final del CVR concluyó que existieron tres secuelas de la violencia, siendo la más resaltante y materia de esta investigación, las secuelas psicológicas. Uno de los problemas psicológicos más resaltante es el Trastorno Post-traumático y sus derivados, entre ellos el Trastorno de Identidad Disociativo. Este trastorno crea en el sujeto diferentes identidades que ponen una identidad principal a merced de otras. Así, va surgiendo las identidades generando desequilibrios físicos y mentales en el sujeto. Escénicamente, la demencia de Micaela, al igual que sus desequilibrios mentales, son evidenciados a raíz del principio de equilibrio físico propuesto por la Antropología Teatral. Así, se genera una relación entre la deconstrucción y el discurso de la puesta.



## 10. Referencias Bibliográficas

- American Psychiatric Association (1995) *DSM-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Recuperado de: <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/06/manual-diagnc3b3stico-y-estadc3adstico-de-los-trastornos-mentales-dsm-iv.pdf>
- Apocalyptica (1996) *The Unforgiven*. Plays Metallica by Four Cellos. [CD, Single, Promo]. Finlandia: Mercury and Zen Garden Records.
- Arrau, S (2006). *Teatro Escogido*. Lima: Fondo Editorial de la UIGV.
- Arrau, S (2010) *El Arte Teatral*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Arrau, S. (2012) *Trio y Cuarteto*. Lima, Perú: Ensad Ediciones.
- Ávila N. (2016) *Psicología Jurídica y Forense*. Recuperado de: <http://psicologiajuridica.org/archives/5712>
- Barba, E., & Sabarese, N. (2010). *El arte secreto del actor* .Cuarta Edición. Lima, Perú: San Marcos.
- Benabarre, A. (2012) *Manual para pacientes con trastorno esquizoafectivo*. Recuperado de: [https://www.esquizofrenia24x7.com/sites/www.esquizofrenia24x7.com/themes/schizo\\_theme/images/pdfs/ebook\\_trastorno\\_esquizoafectivo.pdf](https://www.esquizofrenia24x7.com/sites/www.esquizofrenia24x7.com/themes/schizo_theme/images/pdfs/ebook_trastorno_esquizoafectivo.pdf)
- Bene. C. y G. Deleuze. (2003) "Un manifiesto menos". *Superposiciones*. Argentina. Ediciones Artes del Sur.
- Bravo-Elizondo, P. (1989) *Sergio Arrau, el dramaturgo ignorado*. Entrevista: <file:///C:/Users/USER/Downloads/809-928-1-PB.pdf>

- Chejov M. (1968) *Al Actor*. México: Editorial Quetzal.
- Comisión de Entrega de la CVR (2004) *Hatun Willakuy, Versión abreviada del Informe* *Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú.* Lima: Navarrete S.A.
- Cossio J., Rossell L. & Villar A. (2008) *Rupay*. Lima: Metrocolor S.A.
- CVR (2013) *Glosario operativo de Definiciones Epistemológico-éticas del CVR*.
- Dalí, S. (1994) *Rostros Ocultos*. Madrid, España: Ediciones Destino.
- De la Peña, F. (2015) *El Sujeto Perverso Y El Capitalismo Total. Errancia*  
 Recuperado de:  
[http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v12/PDFS\\_1/LITORALES%20texto%207%20ERRANCIA%2012%20EL%20SUJETO%20PERVERSO.pdf](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v12/PDFS_1/LITORALES%20texto%207%20ERRANCIA%2012%20EL%20SUJETO%20PERVERSO.pdf)
- Del Toro, F. (1989) *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Díaz, F. (2007) Trauma Colectivo y Terrorismo. *Umbral Científico*, número 10, 133-148. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/304/30401011.pdf>
- Díaz-Plaza, et.al, (1958) *El Teatro. Enciclopedia del Arte Escénico*. Barcelona: Editorial Noguer.
- Dubatti, J. (2010) “La Poética Teatral En Marcos Axiológicos: Criterios De Valoración” Recuperado de:  
[http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass4\\_3.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass4_3.pdf)

- El Caminante (2016) *Fujimori renuncia por fax a la presidencia y fuga a Japón* / año 2000 archivo radio y TV. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=m0L2Vh1dtuw>
- Fairclough, N. (2008) El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades. *Discurso y Sociedad*. Vol. 2(1) 170-185.
- Fediuk E. (2012) “Teatro, conocimiento y comunicación”. Recopilado por Jorge Sarmiento Llamosas en *Fundamentos de la investigación teatral*. Lima. Biblioteca Nacional del Perú.
- García C. (2006) *Como elaborar un proyecto cultural*. Primera Edición. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gonzales A. (2007) “Disociación y Trauma”. Recuperado de: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38274320/trauma-y-disociacion-cadernospsicologia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1511559638&Signature=V05olo%2Bwo0HZeTRG0apjTbUadgM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DDISOCIACION\\_Y\\_TRAUMA.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38274320/trauma-y-disociacion-cadernospsicologia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1511559638&Signature=V05olo%2Bwo0HZeTRG0apjTbUadgM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DDISOCIACION_Y_TRAUMA.pdf)
- Guerra F. (2011) *Rio Triste (música Andina)* Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sH01k2LIpkI>
- Guerrero Z., M (2011) *Mito e historia en El grito de la serpiente, de Sergio Arrau* en “Apuntes de Teatro” n° 133, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de:

<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4674/000584805.pdf;sequence=1>

Guerrero, M. (2011) “Mito e historia en El grito de la serpiente, de Sergio Arrau”, *Apuntes sobre Teatro*, n° 133. Recuperado de: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4674/000584805.pdf>

Gutiérrez, F. (1993) *Teoría y Praxis de la semiótica Teatral*. Valladolid, España: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.

Herrera-Lopez, V. & Cruzado L. (2013) “Estrés postraumático y comorbilidad asociada en víctimas de la violencia política de una comunidad campesina de Huancavelica, Perú 2013”. Recuperado de: <http://www.scielo.org.pe/pdf/rmp/v77n3/a03v77n3.pdf>

Jameson F. (1992) *Posmodernismo. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo Avanzado*. Argentina: Paidós.

Jaramillo, J. (2012) *Entramado*. Representaciones sociales, prácticas sociales y órdenes de discurso. Una aproximación conceptual a partir del Análisis Crítico del Discurso. Vol. 8 No. 2, 2012 (Julio - Diciembre).

Klarén P. (2004) *Nación y Sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Larrain, J. (2003) El concepto de identidad. *Revista Famecos*. n° 21. Agosto 2003. Recuperado de: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/.../2476](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/.../2476)

- Lehman. H (2013) *Teatro Posdramático*. México. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- López A. (2008-2009) *Gestalt y Antropología Teatral: Potenciando la visualidad Escénica*. Tesis de maestría. Universidad de Chile, Facultad de Arte. Chile.
- Lucas, G. (2010) *Encuentros postmodernos con Hegel* Recuperado de: <http://www.uma.es/contrastes/pdfs/MON2010/ContrastesMON2010-231.pdf>
- Manrique N. (2002) *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980 -1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Marcús, J. (2011) *Apuntes sobre el concepto de Identidad*. Recuperado de: <http://www.intersticios.es/article/view/6330/5750>
- Martínez (2006) *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. La identidad como problema social y sociológico. CLXXXII 722 noviembre-diciembre  
Recuperado de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/69/69>
- Medina. P. (2015) *Saussure: El signo lingüístico y la teoría del valor*.  
Recuperado de: [http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/17/teoria-valor.pdf](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/17/teoria-valor.pdf)
- Mierendorf, M. (Productor) (2005) *Personalidades múltiples. La búsqueda de recuerdos fatales*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nfM1baO9wVo>
- Milaré. S. (2016) *El señor de la Escena. El actor según Antunes Filho*.  
Recuperado de:

<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/128/sebastiao128.htm>

Morín, E. (1997) *El Método 1. Multidiversidad del Mundo Real*. México.

Núñez, F. (2007) *Teatro y Comunicación. Una mirada a través de las grandes teorías de la comunicación*. Recuperado de:  
[http://www.laratonera.net/numero19/n19\\_comunicacion.html](http://www.laratonera.net/numero19/n19_comunicacion.html)

Olivera A. (2010), *Trastorno Disociativo de Identidad: ¿hecho o artificio?*.  
Recuperado de: <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/535>

Pavis. P. (1994) *El teatro y su recepción semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Traducido por Desiderio Navarro. La Habana. Criterio.

Peretti. C. (1989) *Texto y deconstrucción* Madrid. Anthropos.

Perú en Democracia (productores) (2011) *Fujimori nunca más la dictadura parte 5*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=D0QECHXfXKs>

Raez, E. (2017) *El Arte del Hombre*. Lima, Perú: Ensad Ediciones.

Ranciere (2009) *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM Ediciones.

Ranciere J. (2013) *El espectador emancipado*. 2da reimp. Buenos Aires: Manantial.

Reale G. y Antiseri D. (1995) *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Editorial Herder.

Romero, B. (2017) Comunicación personal, 13 de Mayo del 2017.

- Romero-López M. (2016) *Anales de psicología. Una revisión de los trastornos disociativos: de la personalidad múltiple al estrés postraumático*. vol. 32, núm. 2, mayo, 2016. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/167/16745250016.pdf>
- Roncagliolo S. (2007) *La cuarta Espada*. Lima: Debate.
- Santa Cruz. M (2007) *Filosofía platónica*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Schraller G. (2014). *Proyectos Teatrales: Gestión y Producción I* [Material de clase]. Fundamentos de la producción, Celcit: Argentina.
- Severino E. (1986) *La historia de la filosofía antigua*. Barcelona, Editorial Ariel.
- Sofía, G. et al. (2010) *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Recopilado por Gabriele Sofia. Roma: Artezblai
- Spera, R. (2014) *Reflexiones en torno al concepto de identidad en Hall, Derrida, Foucault y Laclau* (Tesis de grado). Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Stanislavski, K. (2009) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la Encarnación*. España: Liberdúplex.
- Szlezak T. (1997) *Leer a Platón*. “La crítica de la escritura en el Fedro”. Alianza.
- Ubersfeld A. (1997) *La escuela del espectador*. Traducción de Silvia Ramos. Madrid: Publicaciones ADE.
- Vich V. (2015) *Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.