

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público

(A) Being in the City: Performing Arts Walk. Thoughts on a Practice-Based Research Artistic Project of Intervention in the Public Space

MARISSA BÉJAR

Directora escénica, investigadora y profesora asociada del Departamento Académico de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha participado en diversas residencias y congresos artístico-académicos nacionales e internacionales. Ha recibido dos veces el Premio a la Producción Artística (ProArt) PUCP: en 2017, por su dirección de *La multitud*, del dramaturgo chino contemporáneo Nick Rongjun Yu; y, en 2019, por *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica*. Entre sus áreas de interés están el trabajo artístico en el espacio público, la etnografía sonora y de los sentidos, la performance para sitio específico y espacios alternativos, y la creación escénica interdisciplinaria. Es Master of Arts in Media Studies por la New School University de la ciudad de Nueva York, universidad en la cual obtuvo también el Certificate in Film Production. Es diplomada como actriz profesional por la Escuela de Teatro de la PUCP y bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología por la misma universidad.

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público

(A) Being in the City: Performing Arts Walk. Thoughts on a Practice-Based Research Artistic Project of Intervention in the Public Space

Marissa Béjar

Departamento Académico de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú
marissa.bejar@pucp.pe (ORCID: 0000-0001-8265-4523)

Recibido: 07-04-2020 / Aceptado: 29-05-2020

<https://doi.org/10.18800/conexion.202001.001>

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Caminata escénica, performance, espacio público, sitio específico, Centro Histórico de Lima / Performance walk, performance, public space, site-specific, Historic Downtown Lima

RESUMEN

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica fue un trabajo de investigación-creación de intervención artística, performática e interdisciplinaria puesto en marcha en las calles del Centro Histórico de Lima en temporadas realizadas durante los años 2018 y 2019. Este artículo comparte sus puntos de partida conceptuales y metodológicos, centrados en la discusión académica sobre la configuración de las ciudades y el espacio urbano. Tomamos posición por las prácticas cotidianas y las interacciones que en ellas se entablan como ejes configuradores de la ciudad,

así como por el giro performativo, que da valor a la subjetividad en los procesos de investigación. Se expone también sobre su origen reflexivo acerca del ser como entidad y como acción, y sus ejes de investigación, que exploran las dimensiones artísticas, performáticas y de conocimiento de la ciudad. Finalmente, se reflexiona sobre las decisiones artísticas y los resultados creativos a los que llegamos.

ABSTRACT

(A) Being in the City: Performing Arts Walk is a practice-based research project of artistic, performing and interdisciplinary intervention in the streets of Downtown Historic Lima staged in 2018 and 2019. This article shares its conceptual and methodological starting points, centered in the academic discussion about the configuration of the cities and the urban space, in which we take side in the everyday practices and the interactions

that they hold, as the axes that configure the city, as well as the performative turn, which values subjectivity in research processes. It also presents this project's reflexive origin about the being as entity and action, and its research axes that explore dimensions linked to the artistic, performative and knowledge of the city aspects. Finally, it shares the artistic decisions and the creative results to which we arrived.

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público

Prólogo

Escribo este artículo entre marzo y abril de 2020, en medio de la cuarentena obligatoria que estamos haciendo en el Perú debido a la crisis epidemiológica mundial originada por la pandemia de la COVID-19. Miro las noticias y las imágenes de mi ciudad desde mi domicilio, y algunas calles se ven casi vacías, cosa muy inusual para Lima, que es conocida por su caos y su desorden; pero otras imágenes muestran otras zonas de la capital, principalmente los mercados, con tumultos de personas que tratan de comprar y vender productos, y que en ambos casos pelean así por la posibilidad de alimentar a sus familias. Me cuesta muchísimo escribir este artículo y me pregunto por qué. Son días sumamente raros, me digo: se vive mucha incertidumbre, todos estamos

perplejos ante lo que nos está sucediendo en el mundo entero y, además, hemos tenido que ajustar nuestras vidas de una manera inimaginada hace nada más dos meses. Y eso que soy parte de un sector privilegiado, compuesto por quienes aún tenemos un trabajo, por quienes tenemos una vivienda con todas las condiciones para sobrellevar los cambios que debemos realizar a todo nivel en nuestra vida cotidiana. Pienso: ¡qué duro y doloroso debe ser para muchas otras familias vivir esta situación tan crítica en circunstancias tan distintas de la mía!

Pensaba que mi dificultad de escribir se debía tal vez a todo lo anterior. Pero luego me doy cuenta de que es posible que me resulte tan difícil reflexionar y poner sobre el papel mis ideas acerca de *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica* porque me exige evocar esa experiencia cuya riqueza radica en todo aquello que estamos impedidos hoy de hacer: caminar, caminar por horas y horas libremente por nuestras ciudades, perdernos en sus calles, toparnos con la gente, rozarnos con sus cuerpos en tránsito, escuchar sus voces desde muy cerca, sentir sus respiraciones, sentarnos en cualquier grada de cualquier edificación y detenernos por tiempo indefinido a observar, a mirar a la gente pasar, a descubrir los detalles de una interacción, a cruzar nuestras miradas con algún ser desconocido. ¿Cómo reconstruir, desde el temporal confinamiento, mi memoria sobre lo que fue esta experiencia? ¿Cómo reflexionar desde el

tan mentado distanciamiento social sobre la poética de mi ciudad, cuya imagen está, en gran medida, creo, relacionada con la muchedumbre, con el alboroto, con el discurrir de miles de personas por sus calles? Avanzo más en mi reflexión y pienso que, además, está en juego el tener que escribir sobre la naturaleza del encuentro en el *aquí y ahora* que tiene la performance, ese encuentro que en este momento, está claro, ya no podrá darse por un largo tiempo. Nuestro quehacer y nuestra práctica como artistas escénicos están gravemente afectados dada su naturaleza y esencia, que reside en el encuentro humano presencial, en el trabajo común con nuestros cuerpos, en compartir un mismo recinto en nuestros ensayos; por ello, estos tiempos imponen una inmensa prueba a aquello que somos. Por eso, tal vez, se vuelve complejo rememorar esa etapa de investigación y creación tan intensa y su realización en las calles del Centro de Lima, con tantos colegas y performers¹ involucrados.

Entonces, en las líneas que siguen les voy a contar la historia de esta investigación-creación, su propósito, sus posturas conceptuales y metodológicas, y sus resultados. Pero, sobre todo, las y los voy a

invitar a acompañarme a abrir la ventana de este trabajo para volver a ver mi ciudad y pensarla desde los ojos de esta investigación, hasta poder reencontrarme con ella y con sus seres como antes, caminando con libertad por sus calles.

Introducción

En junio de 2017, recibí el encargo de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú de conducir el segundo proyecto de investigación-creación de dicha especialidad, a la cual pertenezco. Como directora y creadora escénica, siempre había tenido el gran interés de experimentar en ese territorio mágico donde se cruzan el arte y la vida misma: *la calle*. La calle —su gente, sus interacciones, sus problemáticas, sus tensiones y negociaciones— siempre me había entusiasmado por ser una fuente inagotable de información e inspiración para una creación escénica. Las posibilidades de creación a partir de la calle son infinitas. Asimismo, también me ha llamado la atención el cuestionar la concepción de aquello que usualmente implica el poner en escena nuestras creaciones. La idea de que nuestro en-

¹ A lo largo de este artículo, uso repetidas veces las palabras *performance*, *performers*, *performar*, etcétera. He optado por escribirlas en letra redonda y —en el caso de *performer*/*performers*— sin tildes dado que las y los artistas escénicos y de la performance en Latinoamérica nos las hemos apropiado como parte del vocabulario cotidiano de nuestro quehacer. Estas palabras se encuentran en un momento aún liminal, en el que no han sido aceptadas oficialmente por la Real Academia Española, pero ya no le pertenecen únicamente al idioma inglés. Es más, su intraducibilidad —como se verá en la aproximación al concepto de *performance* que planteo más adelante, basada en la definición de Diana Taylor— ha generado diversos contenidos y significados asociados a ellas en Latinoamérica, específicos de nuestro quehacer, que trascienden los significados que originalmente han tenido en el inglés. Por ello, para mí es importante dar cuenta del momento en el que se encuentra el uso de estas palabras en las artes escénicas, también por medio de la forma en que por ahora las escribo.

cuentro en el aquí y ahora sucede en un espacio escénico especialmente designado para ese propósito, con un público sentado en sus butacas, del que se espera que observe lo que acontece en escena y se lleve a casa una reflexión o sensación de lo presenciado, me quedaba corta. De hecho, yo ya venía de crear y dirigir una propuesta escénica que llamé *In Transit*, una performance-instalación multimedia preparada para *You're/Your Standing in a Field*, programa de performances para el congreso de la American Society for Theatre Research en 2013, en Dallas. Esta performance suponía para el público un recorrido de dos en dos a modo de una ruta por distintos espacios del hotel en el que se desarrolló el congreso. Luego de esa experiencia, me quedé con el deseo de seguir explorando en ese territorio en el que el encuentro escénico sucede fuera del espacio convencional de un teatro, y en el que «el público» es una entidad más activa y tiene una capacidad de acción e intervención en el producto escénico mucho mayor a lo que se acostumbra.

Entonces, ese junio de 2017, propuse a mi especialidad que el proyecto de investigación-creación que yo dirigiría tuviera como centro de exploración una experiencia escénica e interdisciplinaria en la que la ciudad de Lima se convirtiera en un gran escenario en el que los especta-

dores-participantes pudieran vincularse, percibir, observar y reflexionar sobre nuestra ciudad desde otra perspectiva. Desde ese punto de vista, yo entendía la experiencia escénica como un evento en el que el espectador es parte fundamental de la construcción final de sentido por su participación activa en dicho evento. El objetivo era doble: por un lado, que quien participara en esta experiencia hiciera de ella algo único y personal, nutrido por todo lo que acontecía en el entorno en tiempo real; por otro, ingeniar, preparar y poner en marcha una diversidad de intervenciones performáticas y audiovisuales que interactuaran y jugaran con él. Desde un principio tuve muy claro que esta experiencia debía ser creada para el Centro de Lima específicamente. Así como para muchos limeños —y estoy entendiendo por «limeños» tanto a cualquier persona nacida en nuestra ciudad capital como a quienquiera que la habite—, para mí el Centro de Lima tiene una significación muy especial, por lo que me siento muy vinculada a él de manera incluso emotiva². Además, el Centro de Lima es el lugar que concentra por excelencia la diversidad de nuestra ciudad, un lugar de tránsito y encuentro de quienes formamos parte de ella, que nos interpela con un legado con el cual podemos relacionarnos o cuestionarnos hasta nuestros días, y que brinda un espacio

² Como muchas otras personas, tengo una relación sensible con el Centro de Lima, desde recuerdos de paseos con mis padres en mi niñez por la plaza San Martín, pasando por las extensas caminatas que realizaba en mi época de estudiante universitaria los sábados por la tarde para salir del Rimac luego de mis ensayos con el Coro Creación, y atravesar el jirón de la Unión para tomar un micro que me llevara a casa, hasta mis tiempos de estudiante del Teatro de la Universidad Católica ubicado, en ese tiempo, en el jirón Camaná.

de inagotable riqueza a nivel sensorial. Mis colegas docentes de la especialidad de Creación y Producción Escénica se entusiasmaron inmediatamente con la idea y la propuesta, y dieron el visto bueno para que yo iniciara las labores de lo que, a partir de entonces, se convirtió en una aventura artística cuyos resultados siguen resonando en mí hasta hoy.

Teniendo lo anterior como punto de partida, formamos un equipo creativo, de investigación y de producción interdisciplinario³, y echamos a andar lo que posteriormente llamamos *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica*. El equipo y yo hicimos múltiples incursiones en el Centro Histórico de Lima, realizamos sendas caminatas de varias horas a lo largo de varios meses y recogimos todo tipo de insumos en diferentes formatos para pasar a la etapa de creación en sí. En nuestras reuniones semanales discutimos ideas, revisamos los materiales que íbamos produciendo e imaginamos múltiples opciones de realización. Posteriormente,

iniciamos el trabajo con nuestras y nuestros performers, divididos en distintos elencos. Nuestros ensayos se convirtieron en un espacio de exploración creativa y experimentación con mucho juego y libertad para proponer desde distintas perspectivas y técnicas de creación escénica. El resultado final⁴ fue una «caminata escénica»⁵ organizada como un recorrido individual por distintos puntos del Centro Histórico de Lima en espacios públicos, como el jirón Ucayali, el jirón de la Unión, el puente Trujillo, la plaza Mayor y la plaza San Martín, y espacios privados, como la Casa O'Higgins, la Casa de la Literatura —ubicada en la antigua estación de trenes de Lima—, entre otros.

En las siguientes secciones de este artículo, me propongo compartir parte de lo que fue construir esa experiencia, nuestro punto de partida conceptual y metodológico, las reflexiones alrededor de las cuales organizamos nuestro trabajo, y las decisiones y resultados creativos a los que llegamos.

³ Mi profundo agradecimiento a Milagros Felipe, Piero Fioralisso, Giordani Guerra, Janina Thiel, Gabriel Olaya, Marisol Heredia y Antonio Venegas, el fabuloso equipo de investigación y creativo central, por su tenacidad, creatividad y compromiso sin límites con nuestro trabajo; a nuestras y nuestros estudiantes Ana Lucía Rodríguez, Stefany Samaniego, Miguel Seminario, Renzo Abrill, Daniela Plaza y Lynn Rodríguez, que nos apoyaron de principio a fin como practicantes de producción; a Bonnie Luyo, quien se sumó posteriormente al equipo y lideró la producción de la segunda temporada; a nuestras y nuestros practicantes de Audiovisuales PUCP; a todos los monitores y monitoras que sostuvieron los detalles logísticos mientras nuestros caminantes estaban en ruta; a nuestras y nuestros performers, en su gran mayoría estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, quienes con su fe y talento hicieron realidad todos nuestros sueños para esta producción a través de sus performances; y, por supuesto, a la especialidad de Creación y Producción Escénica, a la Facultad y al Departamento de Artes Escénicas de la PUCP por producir este proyecto, y por su soporte y apoyo incondicional en múltiples frentes.

⁴ *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica* se llevó a cabo en dos temporadas, en ocho fechas entre el 22 de agosto y el 1 de septiembre de 2018, y en la reposición de tres fechas, el 28 de mayo y el 1 y 8 de junio de 2019.

⁵ Este término fue acuñado por nosotros, puesto que nos costó mucho encontrar una definición ya existente para aquello que habíamos creado.

Marco conceptual y metodológico⁶

Conceptualmente, en esta investigación, tomamos distancia de la discusión académica acerca del carácter de la ciudad, que se ha centrado principalmente en cómo la ciudad es imaginada, por un lado, por los individuos o conglomerados de individuos que hacen uso de ella y, por otro lado, por los planificadores urbanos que buscan (re)organizarla constantemente (Hiernaux, 2007, p. 24). Esta decisión de alejarnos de estos enfoques obedece a que pierden de vista la construcción de la ciudad desde las prácticas cotidianas, como lo entiende Certeau (1984, p. 96), y, por lo tanto, de la misma experiencia diaria del protagonista de la ciudad, el ser que la construye mientras la recorre.

Para nuestra propuesta conceptual, entonces, partimos de la distinción que hace Lefebvre (citado en Delgado, 2007, p. 11) entre la ciudad y lo urbano, según la cual se entiende la ciudad como el conjunto de infraestructuras, dispuesto por los planificadores urbanos, sobre el que se asienta una población, mientras que lo urbano es comprendido como las prácticas que recorren la ciudad. Siguiendo esta línea, lo urbano originaría un tipo particular de espacio, el espacio urbano, cuyos usos —si bien están condicionados por los elementos provistos por los planificadores— tienen también un carácter que proviene de la actividad configuradora del transeúnte

(Delgado, 2007, p. 13). Entender el espacio urbano de esta manera no niega, bajo ningún concepto, su materialidad, sino que nos obliga a poner atención al conjunto de relaciones que se entablan entre esta y las prácticas cotidianas que la atraviesan. De esta manera, menciona Delgado (2007, p. 89), lo que constituiría el espacio urbano no tendría propiamente características ni objetivas ni subjetivas, sino ecológicas, puesto que se trataría de un espacio configurado tanto por elementos materiales —algunos más permanentes, como edificios o monumentos, y otros más mutables, como los cambios horarios, estacionales o meteorológicos— como por elementos sensibles —acústicos, lumínicos, térmicos, olfativos—, a los cuales habría que agregarle la infinidad de acontecimientos y usos de los propios caminantes en sus actividades ordinarias o excepcionales. Todo esto, prosigue el autor,

conforma un medio ambiente cambiante, que funciona como una pregnancia de formas sensibles: visiones instantáneas, sonidos que irrumpen de pronto o que son como un murmullo de fondo, olores, colores, que se organizan en configuraciones que parecen condenadas a pasarse el tiempo haciéndose y deshaciéndose (Delgado, 2007, p. 89).

Metodológicamente, nuestra propuesta de investigación siguió la premisa de que

⁶ Esta sección proviene de un marco conceptual y metodológico que fue hecho en conjunto con Piero Fioraliso, asistente de investigación del proyecto, para un informe interno.

la práctica artística puede ser un vehículo para la creación de conocimiento. Esta afirmación solo es posible en un nuevo contexto académico que es producto del debilitamiento del paradigma de conocimiento modernista.

Como es sabido, desde la segunda mitad del siglo XX se empieza a cuestionar la mirada positivista de las ciencias que considera al conocimiento académico como reflejo de una realidad independiente (Gibson y Graham, 2002, p. 265) que puede ser aprehendida por medio de indagaciones objetivas y neutras (Nelson, 2013, p. 49). Estos cuestionamientos se deben en gran medida a los trabajos teóricos de los filósofos posestructuralistas Michel Foucault, Jacques Derrida y Judith Butler (Gibson y Graham, 2002, p. 265), que hacen un llamado de atención acerca de cómo el conocimiento, en lugar de reflejo, es constitutivo de la realidad; es decir, la constituye al enunciarla dentro de procesos históricos y relaciones de poder (Hall *et al.*, 2010). En esta misma línea de pensamiento, que reconoce la realidad como una construcción, Goffman, Turner y Butler, representantes del llamado *giro performativo*, hacen énfasis en el poder que tienen las performances sociales en este proceso constitutivo (Sánchez-Prieto, 2013, p. 3).

Estas concepciones acerca de la relación conocimiento-realidad también han supuesto una reformulación de los métodos académicos de investigación. Para empe-

zar, se reconoce que, en una investigación, el conocimiento se produce a través de la práctica —o performance— del investigador y que en este proceso está inevitablemente involucrada su subjetividad (Nelson, 2013, p. 52). Asimismo, considerando que la realidad no está dada, se asume que los datos tomados de esta provienen necesariamente de la relación entre el investigador y sus sujetos y objetos de estudio, y que cualquier conocimiento posible está contenido en esta relación (Guber, 2011, p. 46). Finalmente, se entiende que no existe un único conocimiento, sino que todas las disciplinas, y de acuerdo con sus propias metodologías, pueden producir conocimientos particulares, los cuales no se encuentran en relación jerárquica entre ellos (Nelson, 2013, p. 55).

La metodología de nuestro proyecto de investigación-creación se enmarcó en este nuevo escenario, en el que se reconoce la centralidad de la subjetividad y la performance misma del investigador, y en el que disciplinas como las artísticas demandan que su práctica sea validada como procedimiento legítimo de indagación y producción académica de un tipo de conocimiento particular acerca de la realidad.

Esta forma de pensar lo urbano nos condujo a asumir una propuesta metodológica basada en la experiencia sensorial, en la cual la caminata, en tanto desplazamiento entre lugares que se experimentarán,

pero también como experiencia misma de tránsito entre las distintas dimensiones de la ciudad, se vuelve un componente fundamental del proceso. Este valor específico asignado al *caminar por la ciudad* toma sentido al pensar la caminata como momento privilegiado para el recojo y producción de insumos —relaciones y sensaciones espaciales— para la creación escénica por parte de los investigadores, y, a la vez, como actividad fundamental que permite a los participantes vivir la experiencia escénica. De esta manera, tomamos distancia de la función habitual que se le asigna al caminar, esto es, como actividad mediante la cual se transita de un sitio a otro con objetivos precisos —llegar al trabajo, encontrarse con un amigo, escapar de algún peligro—, y elaboramos, más bien, una invitación a caminar por rutas preestablecidas y a realizar paradas en lugares intencionalmente seleccionados, con la finalidad de generar momentos en los cuales los caminantes puedan conectarse con distintas maneras de performar en la ciudad, así como con las formas en las que la ciudad performa para sí misma y para uno.

Desde el punto de vista artístico, este origen conceptual y metodológico nos llevó a optar por darle a la sensorialidad un lugar central, y al propio caminante la agencia de performar libremente dentro de la ruta, al permitir que él mismo o ella misma decidan dónde detenerse por mayor tiempo y qué observar y percibir más. Además, rompimos con la relación tradi-

cional espectador-espectáculo, y abrazamos la concepción participante-caminante-performer, vinculada a generar experiencias en lugares —que pueden ser inherentes a ciertos espacios de la ciudad o provocadas por los artistas involucrados en este proyecto— en donde nuestros caminantes, al transitarlos, construyan sus propios relatos en torno a lo vivido y a sus memorias previas de su relación con dichos lugares. De esta manera, esta investigación-creación exploró nuevas formas del lenguaje escénico al transgredir los límites tradicionales que precisan de una butaca y un escenario, y una visión del actor y el espectador con roles muy diferenciados.

Finalmente, es importante señalar cuál fue la comprensión sobre el concepto de *performance* que atravesó nuestro trabajo, tanto en sus momentos detonantes como a lo largo de la preparación y realización de la experiencia. Si bien al inicio de la investigación estuvimos sumamente entusiasmados con recopilar y leer a diversos autores que discuten ideas sobre ciudad, espacio, Lima, lo urbano o la validez de la subjetividad del investigador, curiosamente nunca nos cuestionamos ni sometimos a debate en las conversaciones frecuentes que sosteníamos con el equipo central qué estábamos entendiendo por *performance*. Ahora que reflexiono a la distancia, puedo darme cuenta de que estábamos tomando el significado de ese término por dado, y que lo estábamos vinculando primordialmente con su

significación artística. Esto puede haber obedecido a mi particular necesidad de no mediar el ámbito de nuestra experiencia investigativa sensorial y expresiva con términos académicos, y mi deseo de mantener la libertad necesaria para fomentar una búsqueda creativa y poética que nos permita «encontrarnos» con diversos tesoros en la calle y no predetermined la generación de material a través de una mirada conceptual específica. Probablemente eso tenga que ver también con el eterno conflicto y dualidad entre el «ser académico» y el «ser artístico» que habita en mí —lo que seguramente les sucede a muchas y muchos colegas que son también artistas y académicos al mismo tiempo—. Sin embargo, hoy, en este momento posterior, ya de escritura y reflexión sobre esta investigación-creación, puedo reconocer que si estuvimos funcionando dentro de un contexto conceptual específico acerca de la *performance* en el cual sí se puede situar esta creación.

Dentro del espectro de enfoques teóricos sobre la *performance* —que es sumamente amplio y que abarca desde la *performance* social hasta los detalles de la relación entre *performance* e identidad, las reflexiones sobre el poder constitutivo de la *performance* o la *performance* como imperativo—, específicamente para esta investigación, ubico su comprensión desde su dimensión artística, y me siento más cercana a la propuesta de definición que elabora Diana Taylor (2007). La autora discute acerca de la apropiación que se hace

de los términos *performance* y *performático* en Latinoamérica, y que, debido a su historia de intraducibilidad, ha adquirido un uso amplio, desde el que se aprecian «las cualidades multívocas y estratégicas del término» (párr. 9) que no solo abarcan, sino que trascienden conceptos como teatralidad, espectáculo, acción o representación. Desde esa perspectiva, un verbo como *performar* tiene en nuestra región un potencial más claro de una implicancia social y política «que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión» (párr. 11). Además,

«Performance» acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de autodesafío, en sí mismo. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar (Diana Taylor, 2007, párr. 13).

Por otra parte, encuentro que la materialización de la experiencia de los caminantes, así como las dimensiones performáticas que el Centro de Lima y quienes lo habitan nos ofrecieron a lo largo de toda nuestra creación escénica y su puesta en marcha, se ven reflejadas en la definición de *performance* que Erika Fischer-Lichte (2014) elabora:

Podemos definir *performance* como cualquier evento en el que los parti-

cipantes se encuentran en el mismo lugar al mismo tiempo tomando parte en un set de actividades. Los participantes pueden ser actores o espectadores, y los roles de estos actores y espectadores pueden intercambiarse, de modo que la misma persona puede asumir la función del actor por un tiempo determinado y después regresar a ser un observador. La performance está creada a partir de las interacciones de los participantes. [...] Finalmente, está la pregunta de qué tipo de *experiencia* hace posible la performance para sus participantes. Puestas juntas, la copresencia de los cuerpos, la transitoriedad, la materialidad y la semioticidad⁷ activan la experiencia estética de una performance para sus participantes (pp. 18-19)⁸.

Las reflexiones iniciales en nuestro punto de partida

Desde el inicio, este fue un proyecto interdisciplinario que buscó generar reflexión acerca de lo que significa (un) ser en la ciudad. Entendimos el *ser* en dos dimensiones. Por un lado, el *ser* como una entidad, que tiene necesidades y anhelos que surgen, se manifiestan y se satisfacen —o no— en un contexto histórico y social particular. Por otro lado, el *ser* como acción, sujeto a una configuración constante al transitar en un espacio que está marcado por dinámicas de interacción, y capas

históricas y sociales que se superponen, convergen, divergen y se intersectan.

Con esta investigación propusimos entonces construir una experiencia en la que la ciudad de Lima se resalta como un gran escenario en el que participantes-caminantes puedan vincularse, percibir, observar y reflexionar sobre nuestra ciudad desde otra perspectiva. Desde ese punto de vista, entendimos la experiencia escénica como un evento preparado no para un espectador, sino, más bien, como acabo de decir, para un caminante que es parte fundamental de la construcción artística y del sentido final de esta.

Nuestra búsqueda creativa estuvo organizada alrededor de elementos detonantes como (1) *el cuerpo presente en el espacio*, tanto de nuestros caminantes, los ciudadanos transeúntes en sí, como de los performers convocados para el proyecto; (2) *el sonido y las imágenes*, en una función que va más allá que la de ser fuente de información, sino, antes bien, como representantes peculiares de la experiencia sensorial del ser humano en relación con su entorno; y (3) *el objeto*, en su función de portador de historias, energías y vivencias personales y comunitarias.

Elegimos entonces como el gran escenario de este proyecto al espacio, entendido como algo tan grande como toda la ciudad

⁷ *Semioticity* en el texto original en inglés.

⁸ La traducción del inglés de este párrafo es mía.

en sí, o tan pequeño como una esquina de esta, una ventana o una banca. En el espacio suceden siempre cosas, y aquello que sucede es resultado de las interacciones que en él se generan constantemente. Siguiendo esta premisa, planteamos construir momentos para dar al caminante la oportunidad de descubrir a su ciudad desde otro ángulo, y de aceptarla, de dejarse sorprender, cuestionar y seducir por su ciudad y lo que en ella acontece. Por ello, este proyecto no constituyó un intento de representar a la ciudad desde un único punto de vista, ni desde una postura unilateral específica y predeterminada. En una ciudad en la que cada minuto suceden millones de interacciones y se construyen miles de historias, hay mucho por observar con detenimiento, y bien valía la pena brindar un terreno e incentivos para que el caminante pueda construir su propia perspectiva de ciudad ayudado por ciertos elementos y una selección previa de espacios que fueron intervenidos por los materiales y recursos anteriormente mencionados.

Asimismo, este proyecto le dio un valor específico a lo que significa *caminar por la ciudad*. Esto es algo que ocurre continuamente en cualquier ciudad: la gente transita, se traslada de un sitio a otro y tiene metas inmediatas que cumplir en ese traslado. Pero ¿qué sucede cuando ponemos a algunas personas a caminar por rutas preestablecidas y con paradas intencionalmente seleccionadas? ¿Qué maneras de performar en la ciudad generamos y de qué modos logramos que la

ciudad performe para los caminantes de este proyecto?

Los ejes de investigación y lo que quisimos generar y crear

Nuestro proyecto buscó generar reflexión acerca de lo que significa *ser en la ciudad*. Para explorar esta relación entre *ser* y *ciudad*, nos propusimos entender al *ser* no solo como una *entidad*, sujeta a necesidades y anhelos, sino también como *acción* que se pone en marcha en un contexto histórico y social específico: la ciudad de Lima. Esta, a su vez, fue entendida como un lugar que, por encima de las múltiples dinámicas sociales y capas históricas que la componen, está configurado por un sinnúmero de eventos, relaciones y situaciones cotidianas y efímeras que permanentemente, a la vez que le dan forma, la hacen cambiante y fluida.

Para profundizar en esta indagación, el proyecto se planteó diversas preguntas que fueron agrupadas fundamentalmente en tres ejes: el primero, denominado *el eje artístico*, buscó saber de qué maneras el espacio, el objeto, los elementos sensoriales —sonidos, aromas, texturas, etcétera— y el cuerpo interactúan entre sí y generan en cada participante una manera única de percibir la ciudad y reflexionar sobre ella. El segundo, denominado *el eje de conocimiento de la ciudad*, se interrogó por las formas específicas de pensar y construir la ciudad que genera este tipo de experiencia escénica, y qué interac-

ciones, relaciones sociales y detalles de las múltiples caras de la ciudad rescata, visibiliza o cuestiona. Por último, el tercero, denominado *el eje performático*, se preguntó acerca de cómo se entiende «lo performático» en un contexto de trabajo en espacio público en el que todo es cambiante y está en constante movimiento.

Con el propósito de dar respuesta a estas preguntas y alcanzar el objetivo de esta investigación y creación artística, construimos un dispositivo escénico, en específico, una experiencia escénica. Esta estuvo organizada como un recorrido individual por varias locaciones del Centro de Lima en las que los participantes-caminantes pudieron encontrar diversas intervenciones performáticas, audiovisuales y sensoriales pensadas para provocar en ellos alguna postura, actitud, reacción, reflexión o interacción específica con relación a lo que significa habitar el espacio y, de esta manera, abrir la posibilidad para vincularse con la ciudad desde otra perspectiva.

Nuestros caminantes fueron de variadas edades y procedencias, al principio vinculados con nuestro ámbito más inmediato —el universitario y artístico— y reclutados por medio de redes sociales que creamos para difundir esta experiencia; pero muy pronto este grupo se amplió, pues corrió rápidamente la voz de nuestra creación. Por otro lado, se sumaron, además, los diversos transeúntes que se topaban con las distintas performances de calle y preguntaban de qué se trataba

todo esto y dónde podían inscribirse para pasar por la experiencia completa. Como anécdota, puedo referirme a un profesor de un colegio del propio Centro de Lima que regresó con todos los alumnos de su salón de primaria para hacer la caminata. Así, calculamos que, entre los caminantes registrados y el público de transeúntes que formaba ruedos espontáneos para apreciar las performances de calle, habremos tenido alrededor de 11 000 personas como espectadores o participantes.

Con este proyecto, no pretendimos generar un espectáculo, sino, más bien, una experiencia artística basada en el hacer creado por el propio caminante. Nos propusimos dar herramientas para que el caminante desarrolle una mirada y una vivencia distinta de un espacio que ya habita diariamente, pero que quizá no se ha permitido percibir de otras maneras. El solo acto de transitar y contemplar puede ser una experiencia muy potente y motivadora. Así, buscamos confrontar a los caminantes con situaciones, acontecimientos o estímulos que les permitan sentir su ciudad y reflexionar acerca de las implicancias de *ser* y *estar* en ella a través de la construcción de sus propios relatos en torno a lo vivido. Por su parte, al ser la ciudad de Lima una ciudad principalmente de migrantes, como lo son las grandes ciudades del mundo, el poder observar y reconocernos en esa diversidad y en ese otro que camina contigo, que está a tu lado y que es muy diferente a ti, pensamos que nos permite sensibilizarnos ante esas grandes distancias que marcan

una sociedad como la nuestra y que exigen un cambio de mirada ante lo que significa esa diversidad. Consideramos que la ciudad de Lima, así como los diferentes espacios que habitamos, están cargados de historias, y que volver a mirar la historia de nuestra ciudad nos permite dar cuenta del camino recorrido y de cómo hemos llegado hasta el día de hoy, lo cual es valioso para el reconocimiento y la identidad de cada uno. De este modo, pensamos que, en este espacio especialmente diseñado para dar una segunda mirada a la ciudad y a nuestra relación con ella, podemos motivar a los caminantes y darles instrumentos para reconocer otras maneras de entender esa relación de ellos mismos con su entorno. ¿Qué significa Lima? ¿Qué sensaciones nos genera vivir en una ciudad intensa y diversa como la nuestra? ¿Cómo nos configura este espacio? ¿Cómo volver a mirar lo cotidiano? Todas estas fueron preguntas que siguieron apareciendo a medida que avanzábamos con nuestro trabajo.

La propuesta artística y los seres de nuestra caminata

La experiencia se organizó como un recorrido por varias locaciones —en interiores y exteriores— del Centro Histórico de Lima en el que los caminantes debían transitar por la ruta en solitario y en silencio para así encontrarse con nuestras intervenciones de performance, danza, música, e instalaciones audiovisuales y sonoras en distintas estaciones asignadas, así como con los diversos estímulos, situaciones, relaciones

interpersonales y escenas que la propia calle naturalmente ofrece. Nuestros caminantes recibían un paquete de materiales al iniciar la ruta, entre los que se encontraba un mapa del trayecto, un pin que los distinguía del resto de transeúntes y algunas tareas que tenían que llevar a cabo, como el escribir un recuerdo personal acerca del Centro de Lima y dejarlo en la estación final para que otros caminantes pudieran leerlo. La caminata podía durar entre tres y seis horas, dependiendo del ritmo al cual cada caminante deseaba transitar y según el tiempo que quería quedarse en cada intervención o performance. Así, aspirábamos a provocar en ellos un estado de alerta extracotidiano que movilizara sensaciones, promoviera reflexiones, suscitara estados de ánimo y propiciara momentos de contemplación. Uno de los ejemplos más interesantes al respecto es la «caminata vendada», una oportunidad que dimos a los caminantes de trasladarse por toda una cuadra del jirón de la Unión con los ojos vendados, pero yendo del brazo con uno de los monitores de nuestro equipo, lo que permitía que vayan seguros afinando el sentido del oído para escuchar el sinnúmero de voces y sonidos propios de una calle atiborrada de vendedores, anunciantes de productos o simples transeúntes.

Describir y dar el detalle de cada una de las intervenciones sería imposible para un solo artículo, pero, en aras de que se pueda comprender cómo nuestro punto de partida conceptual y metodológico resultó en esta propuesta artística, comentaré, en

líneas generales, sobre las intervenciones que preparamos y me detendré brevemente en las performances en particular.

Nuestras propias caminatas de investigación, nuestra revisión de material histórico y nuestro trabajo etnográfico en el espacio del Centro de Lima fueron decisivos para seleccionar aquellos seres que serían los ejes de la parte creativa. Asimismo, contamos también con diversos registros audiovisuales de distintas situaciones, sonidos e imágenes del Centro, e inclusive con algunas entrevistas a personas que habitan este espacio diariamente, ya sea para trabajar o como lugar de residencia. Todo esto fue usado en las intervenciones interdisciplinarias que realizamos a lo largo del recorrido.

Una etapa muy importante de nuestra labor consistió en la creación escénica de las performances. Más de cuarenta performers fueron organizados en ocho elencos diferentes que trabajarían con los seres elegidos como ejes. Cada elenco pasó por un proceso de laboratorio creativo bajo mi dirección, y cada laboratorio tuvo su propia dinámica de trabajo y creación, según los seres que abordaban y los espacios en los que intervendrían. Los métodos de creación fueron diversos e incluyeron visitas de los elencos al Centro Histórico de Lima para observar a los personajes y a sus espacios, uso de indumentos, manejo de objetos y elementos diversos para la construcción de una dramaturgia del performer, secuencias de movimiento,

momentos que revelan el mundo interior del personaje o entrenamiento en cuerpo y danza a cargo del asistente de dirección y coreógrafo. Más aún, yo diría que lo primordial en este proceso fue descubrir aquello que cada performer podía aportar desde su trabajo escénico y capitalizarlo para nuestra creación.

En todas las performances que no fueron de calle, sino que sucedían en locaciones interiores, y que se presentaban ininterrumpidamente, tuvimos doble elenco, dado que la experiencia estaba abierta durante seis horas seguidas y necesitábamos dar espacio para que las performers descansaran. Por ello, cada performance, incluso aquellas de un mismo ser interpretado por dos performers distintas, era única. Por mencionar un ejemplo, cada una de las dos «Tomasas» —personaje de una de nuestras performances— tenía una secuencia de movimientos específica para cada actriz, según su potencial, habilidades performativas y propuesta creativa. Además, cada una de ellas estaba acompañada de un músico guitarrista diferente, que había creado, durante los ensayos de exploración, una música y sonido específicos para la secuencia de movimiento que estaba siendo generada.

Así, junto a nuestras y nuestros performers, investigamos escénicamente e hicimos una propuesta de ocho performances inspiradas en diversos seres que encontramos en nuestra ciudad a lo largo de la investigación:

(1) *La barrendera* (Figura 1), una performance, situada al interior del edificio de un antiguo banco que alberga hoy un restaurante sofisticado, en la que presenciábamos la transformación de una mujer en la trabajadora de limpieza pública cuyo quehacer le exige ocultarse bajo capas de vestuario

Figura 1
Performance Barrenderas en el Urban Hall



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

(2) *El estibador* (Figura 2), en quien encontramos condensados los flujos, las velocidades y trayectorias de nuestra ciudad, y a quien trajimos a nuestra creación en una performance que jugaba con la naturaleza de este ser entre la destreza física y de resistencia del performer, y otro lado sensible, melancólico y revelador de su mundo interior

Figura 2
Performance Estibadores en la Casa Coca



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

(3) *Las quinceañeras* (Figura 3), una performance en plena vía pública en el jirón Ica, que comenzaba con una representación del sueño del baile central de las quinceañeras en una coreografía de vals vienés, pasaba por secuencias de movimientos individuales y de interacción con el público que siempre se reunía alrededor de ellas, y terminaba en una especie de escena de telenovela en la que el padre ausente se hacía presente en la fiesta de quince años de una hija abandonada y criada por su madre

Figura 3
Performance Quinceañeras en el jirón Ica



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

(4) *Tomasa* (Figura 4), la niña esclava hallada en los anuncios de periódicos de Lima del siglo XIX⁹, con quien empatizábamos al evocarla performáticamente en aquel mundo al cual imaginamos que quiso volver cuando huyó de su amo

Figura 4
Performance Tomasas en la Casa O'Higgins



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

⁹ Aquí tengo que mencionar y agradecer a mi padre, Héctor Béjar, quien realizaba entonces una investigación sobre el Perú desde la perspectiva de las ciencias sociales, y quien nos puso en contacto por primera vez con la imagen de ese anuncio del diario *El Comercio*, del 10 de enero de 1854, en el que alguien denuncia que su esclava, Tomasa Iparraguirre, de aproximadamente 16 años, ha fugado de su casa y ofrece recompensa por ella. Esta imagen aparece ahora en el libro ya publicado que mi padre escribía durante nuestra etapa creativa, y que está mencionado en las referencias de este artículo (véase Béjar, 2019).

(5) *Los oficinistas* (Figura 5), una coreografía alegórica, al principio automatizada, pero luego festiva, acerca de las personas que trabajan en las instituciones oficiales que se ubican en el Centro, que se llevaba a cabo en el espacio público del jirón Ucayali y que tenía momentos individuales en los que podíamos conocer a cada uno de estos seres, que, vistos en grupo, parecían indiferenciables

Figura 5

Performance Los oficinistas en el jirón Ucayali



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

Y, por último, planteamos la figura del *gallinazo*, siempre presente en nuestra ciudad desde tiempos remotos, que terminó siendo representada en tres diferentes versiones:

(6) una, podríamos decir, literal (Figura 6), en la que se reprodujo exactamente al ave en sus movimientos y actividades cotidianas y específicas, y que performaba al inicio de la ruta, en un espacio marginal de la Casa de la Literatura, sobre un «basural» creado por nosotros mismos con materiales diversos;

Figura 6

Performance Gallinazos en la Casa de la Literatura (antigua estación de trenes de Lima)



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

(7) la segunda, una recreación de unas *cantantes-gallinazas* (Figura 7) que se refugiaron para expresarse a través del canto en una vieja casona colonial del Centro de Lima¹⁰;

Figura 7

Performance Cantantes gallinazas en la Casa Coca



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

¹⁰ Me refiero a Casa Coca, uno de los inmuebles más antiguos del Centro de Lima, que data del siglo XVII.

y (8) la tercera, el *ballet de gallinazos* (Figura 8), que terminó danzando en jirón de la Unión —quizás la avenida peatonal más concurrida del Centro de Lima— en zapatillas de puntas, al ritmo de distintas canciones que se escuchan en diferentes espacios de nuestra ciudad.

Figura 8
Performance Ballet de gallinazos en el jirón de la Unión



Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

Cada estación de la ruta tuvo una necesidad creativa muy particular. Sin embargo, en un esfuerzo por resumir y sistematizar estas necesidades, podría decir que, en todas ellas, la creación se hizo sobre la base de las siguientes premisas:

(1) Valorar el aporte de la presencia del cuerpo y la voz en el espacio y la contribución única de cada performer y cada elenco, entendido como un grupo que fue construyendo una identidad artística; en este rubro, asimismo valorar especialmente la diversidad de los seres y cuerpos, razón por la que se buscó adrede tener todo tipo de «cuerpos» en todos los elencos, con performers que procedían de diversas experiencias formativas para garantizar una celebración del ser no por su detreza técnica, sino por ser parte de una comunidad

(2) Evitar la literalidad o el adoctrinamiento desde ninguna de las performances, proyecciones o instalaciones sonoras y plásticas, y, más bien, enfatizar la provocación a través de los sentidos para que el caminante complete desde su propio ser el entendimiento final de la experiencia

(3) Incorporar la investigación como parte fundamental de la creación, no solo por parte de la dirección y el equipo creativo, sino también por parte de los propios performers

(4) Descubrir, proponer y crear a partir de nuestra propia experiencia a través de la caminata

(5) Dialogar e interactuar constantemente con lo que el entorno y la dinámica de la ciudad en sí nos ofrece en su calidad de único e irrepetible

(6) Apostar por una producción creativa que tiene como gran reto jugar con lo impredecible que puede ser la calle

(7) Confiar plenamente en que nuestros caminantes, como todo ser humano, son seres pensantes y sensibles que podrán hacer suya esta experiencia de una manera única y personal

Quiero mencionar, finalmente, que nuestras decisiones artísticas provinieron de una conexión orgánica con la poética que nuestra propia ciudad nos ofrecía. No obstante, aunque nunca conversamos esto de manera explícita con el equipo creativo central, pienso que siempre procuramos apartarnos de una glorificación del «placer estético» que, en algunos casos, desgraciadamente, puede irradiar la pobreza o la marginalidad, y, firmemente, rechazamos usufructuar o romantizar la precariedad, las inequidades o la presencia de los seres vulnerables. Quizá por ello todas nuestras performances fueron desarrolladas, más bien, con la intención de acercarnos a estos seres con interés y respeto, en un intento de vernos reflejados en ellos mismos o de encontrar en ellos parte de lo que nosotros también somos. Tal vez por eso también abordamos la creación de las performances de nuestros seres como una oportunidad de darles agencia, de mirar-

nos mutuamente a los ojos, de imaginar y recrear los aspectos de la naturaleza humana que todos tenemos en común. Por eso mismo tuvimos la determinación de no desarrollar la poética de esta experiencia con el propósito de aleccionar sobre el contexto social, político o económico de nuestra ciudad, lo cual nos hubiera llevado a otras decisiones artísticas, ni tampoco de incentivar a nuestros caminantes y público —que se formaba en ruedos de manera espontánea en nuestras performances de calle— a tomar partido por algo. Era nuestra finalidad, en cambio, hacer visible aquello que usualmente no nos llama la atención, o que damos por sentado, en el ir y venir incesante en el que la vida de la ciudad nos coloca. Nuestra voluntad era simplemente dar la oportunidad a nuestros caminantes de parar, tomar aire y volver a ver aquello que en la mayoría de ocasiones no nos tomamos el tiempo de observar y percibir, confiando en que cada uno de ellos construiría una experiencia única según su propia historia personal, el lugar de donde proviene y el momento de la vida en el que se encontraba.

Como parte de la estrategia para propiciar que la historia personal de nuestros caminantes se entrecruzara con su experiencia de la caminata, les encargamos una tarea que consistía en detenerse a escribir un recuerdo de una situación memorable que hubieran experimentado en el Centro de Lima y dejarlo —de manera anónima—, para que los demás caminantes pudieran leerlo, en una mesa que habíamos

colocado para ese propósito al final de la ruta. Las diferentes anécdotas compartidas dan cuenta de una relación muy emotiva de nuestros caminantes con el Centro y pueden incluso resaltar un vínculo con alguna etapa específica de la historia de nuestra ciudad. Por ejemplo, encuentro en nuestros archivos el siguiente recuerdo de uno de nuestros caminantes:

El día en que mi papá y mi abuelo nos trajeron a ver cómo había quedado Lima luego del saqueo del 5 de febrero de 1975.

Las puertas de las tiendas abiertas a la fuerza, las manchas de sangre...

Los días anteriores los tanques habían pasado frente a mi casa que quedaba cerca del Centro.

Cómo habrá sido ese día en estas calles que ya olvidaron eso...

(Tarea anónima de un caminante de *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica*, agosto de 2018)

Sin embargo, aunque parezca contradictorio con parte de lo mencionado líneas arriba, en cada una de nuestras caminatas de investigación y exploraciones de creación audiovisual y performática, se manifestaba con fuerza el valor de nuestro Centro Histórico de Lima, como lugar de tantas luchas, vivencias, construcción de ciudadanía, y espacio donde se concentran

diversos habitantes que representan a tantos sectores del Perú y de la propia Lima, muchos de ellos seres olvidados o invisibilizados. Y, así, nos confrontamos con esa función que también pueden cumplir las artes escénicas, la de construir un sentido de ciudad desde nuestro propio quehacer y herramientas, y abordar diversas facetas sensibles de un ser siempre inserto en una historia, un espacio y una comunidad.

Epílogo

Al terminar de escribir este artículo, pienso nuevamente en el Centro Histórico de Lima, en la cantidad de recuerdos que tengo de mi vida y en mi memoria personal en relación con él. Recuerdo también a todos los caminantes que se inscribieron y participaron en esta experiencia, en la variedad de mensajes que nos dejaron escritos en sus tareas sobre su recuerdo vinculado con el Centro, en los detalles de las múltiples vivencias que comparten, en las anécdotas que nos dejan con detalles tan precisos y tan sentidos, y también en lo que expresaban que había significado para ellos hacer esta caminata, como un momento irrepetible de encuentro con ellos mismos en relación con su entorno. Pienso en el equipo central de esta creación, en todos los que colaboraron con ella en cada etapa de nuestro camino, en nuestros performers, en cómo la experiencia de esta investigación-creación nos conectó de un modo diferente con nuestra ciudad, nos hizo valorar su diversidad, cuestionar sus injusticias,

padecer sus tristezas, disfrutar sus sonidos, olores, sabores y texturas, y aprender a quererla un poco más. Creo que esta manera de conectarnos de modo distinto con nuestra ciudad tiene que ver con el hecho de ejercer el derecho de volver a apropiarnos de nuestras calles, de sentir la confianza de transitarlas y encontrarle el valor de hacerlo simplemente porque sí, de relacionarnos con nuestra ciudad de modo reflexivo al mismo tiempo que darnos la oportunidad de disfrutarla en los detalles específicos de su complejidad. Más todavía, pienso en los vendedores ambulantes, jaladores de negocios, agoreros y predicadores de la plaza San Martín, artistas callejeros, músicos invidentes, estatuas vivientes, y diversos residentes del Centro, ellos y ellas, quienes conforman ese ecosistema humano cuyas interacciones, demandas y negociaciones, son, finalmente, lo que construye la forma y naturaleza del Centro de Lima, y me pregunto cómo estarán hoy sin la posibilidad de ocupar sus calles, sin la opción de realizar sus trabajos, sobrellevando esta parte tan dura de la inequidad de nuestra ciudad. Y por eso mismo deseo que la pandemia acabe pronto, y que nos permita a todos volver, pero volver para mirarnos de verdad después de comprobar que lo que le afecta a uno les afecta a todos, y que, en esa convivencia en nuestra ciudad, es indispensable reconocer a los otros y reconocerse en los otros, que es, en esencia, aquello que quisimos impulsar y fomentar en este trabajo de investigación-creación.

REFERENCIAS

- Béjar, H. (2019). *Vieja crónica y mal gobierno. Historia del Perú para descontentos*. Achebé Ediciones.
- Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. Routledge.
- Gibson-Graham, J. K. (2002). Intervenciones posestructurales. *Revista Colombiana de Antropología*, 38, 261-286. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1264>
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Hall, S., y Restrepo, E., Vich, V. y Walsh, C. (Comps.). (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar; Instituto de Estudios Peruanos; Envió Editores.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure*, 33(99), 17-30. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612007000200003>
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- Sánchez-Prieto, J. M. (2013). Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. En F. Oncina y E. Cantarino (Eds.), *Giros narrativos e historias del saber* (pp. 77-110). Plaza y Valdés.
- Taylor, D. (2007). *Hacia una definición de Performance* (Trad. M. Fuentes). <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>