

CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP

ISSN: 2305-7467

AÑO 9 / NÚMERO 13

MUJERES EN LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL PERÚ Y AMÉRICA LATINA



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

CONEXIÓN

Año 9, N.º 13 (agosto de 2020)

Director

Hugo Aguirre Castañeda

Editoras temáticas

Lucero Medina Hu / Lyscenia Durazo Córdova

Coordinadora editorial

Eva Nohella Pasapera Tupiño

Consejo Editorial

Dr. Gustavo Cimadevilla (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Dr. Carlos Garatea Grau (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

Dra. María Cristina Gobbi (UNESP-Bauru, São Paulo, Brasil)

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Autónoma de México, México)

Dr. Gabriel Kaplún (Universidad de la República, Uruguay)

Dra. María Cristina Mata (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México)

Dr. Erick Torrico (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University, Estados Unidos)

Corrección de estilo

Raúl Montesinos Parrinello

Diseño gráfico y fotoilustración de carátula

Luis Amez Macedo / Alejandra Palomino Amez

Asistente académica / Gestora de investigación y comunicaciones

Alejandra Vieira Allaga

Gestión de visibilidad académica e indización

Ismael Canales Negrón

Asistencia técnica en Open Journals System (OJS)

Gustavo Ponce Estrada

Comité Asesor

Mg. Carla Colona Guadalupe (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Mg. Juan Gargurevich Regal (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Mg. Melisa Guevara Paredes (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Dr. Raúl Montesinos Parrinello (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Dra. Enedina Ortega Gutiérrez (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey)

Dr. Omar Pereyra Cáceres (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Portal de Conexión

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion>

Año 9, N.º 13 (agosto de 2020)

Pontificia Universidad Católica del Perú



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

Departamento Académico de Comunicaciones

Av. Universitaria, 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

dptocomunica@pucp.edu.pe

<http://departamento.pucp.edu.pe/comunicaciones/>

(511) 626-2000, anexo 5438

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2012-12911

ISSN: 2305-7467

E-ISSN: 2413-5437

CONTENIDO

Editorial. Mujeres en las artes escénicas en el Perú y América Latina

Lucero Medina 7

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

Marissa Béjar 13

Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal en el Perú

Lorena Pastor y Silvia Tomotaki 41

Paso doble de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje

Sandra Bonomini 59

¡Nosotras podemos!: performance, cuerpo y espacio público en el marco de las movilizaciones feministas en Argentina

Belén Parrilla 83

Mujeres en las artes escénicas en el Perú y América Latina

Lectora, lector:

¿Qué escuchas mientras lees estas palabras? ¿Reconoces los sonidos? Aquí, desde el piso 16 del edificio en el que vivo, la sirena de una ambulancia se abre paso en la avenida. Esa vibración atraviesa mis poros, pero sigo escribiendo. Mis dedos tiemblan sobre el teclado. Escribo: vivo.

Escribir es ir en busca de la fuerza de lo vivo.

La emergencia sanitaria mundial originada por la COVID-19 nos confronta con los escenarios lamentables del capitalismo extractivo y queda al descubierto la inequidad; mantener en pie el derecho a preservar la vida es una lucha diaria. Ante ello, cambian nuestras formas de relacionarnos. Nuestros rituales cotidianos se reinventan, así como los modos en que podemos pensar en el futuro que construimos. Las artes escénicas no son ajenas a estos procesos; al contrario, se nutren de estas experiencias, porque en ellas surgen las búsquedas de creadores y creadoras, y en ellas también afloran las posibles respuestas que permiten recrear nuestro vínculo con el pasado y el presente en que vivimos.

Es en esa perspectiva que la condición del artista que investiga y da cuenta de sus procesos creativos se vuelve un eje central para conocer el potencial de estas experiencias y su lugar en la sociedad. En los últimos años, ante la incorporación de las artes como forma de conocimiento a la institución académica, opera también la búsqueda de la especificidad de esta construcción. Podemos señalar que, a partir de los modos de producción artística, la creación de metodologías y la atención a los procesos de subjetividad que entran en acción al volver sobre la práctica, se abren horizontes diversos en los que el trabajo del

artista persigue el fin estético y, además, se configura como práctica situada en un contexto que le otorga resonancia a su trabajo.

Una especial atención se puede dar en ese ámbito a la labor de las mujeres en las artes escénicas, y su particularidad como creadoras, porque hoy movilizan tanto una propuesta estética como ética y política, que dialoga con luchas desde la equidad de género, el trabajo con poblaciones vulnerables y la defensa del territorio y sus recursos naturales. Estas creaciones proponen mundos posibles, y edifican imágenes que interpelan los imaginarios y sensibilidades establecidos. Lo escénico ya no se encuentra solo en espacios determinados, sino que el mismo término se expande y nos permite abordar la complejidad de la acción poética.

Es desde esas reflexiones que el número 13 de la revista *Conexión*, titulado *Mujeres en las artes escénicas en el Perú y América Latina*, es una respuesta a la crisis desde el campo del arte. Nace del impulso por visibilizar el trabajo artístico y la reflexión sobre él para abrir campos de discusión no solo desde nociones relacionadas con la productividad. Por ello, el eje de los trabajos que componen esta edición gira en torno a las corporalidades y narrativas del «yo» que involucran la mirada y sensibilidad femeninas en esta actividad del pensamiento.

Suely Rolnik propone que

pensar consiste en «escuchar» los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, generados en esa fecundación, se le anuncian al saber-de-lo-vivo (2018/2019, p. 81).

Retomo esta idea del saber-de-lo-vivo para acercarnos a la enunciación desde el «yo» como la oportunidad de pensarnos a través de un saber del cuerpo que es relacional y que se deja afectar por los estímulos del ecosistema en el que crea. Es allí donde emerge lo vivo, lo que permite la continuidad que —Rolnik también señala— nos alerta para estar a la altura de la vida.

Así, a partir de las experiencias de cinco artistas investigadoras latinoamericanas, nos adentramos en procesos íntimos de creación en los que se develan preguntas, cuestionamientos y hallazgos. Marissa Béjar (Perú), Sandra Bonomini (Perú-Brasil), Belén Parrilla (Argentina), Lorena Pastor y Silvia Tomotaki (Perú) eligen construir su lugar de enunciación desde la práctica escénica, y dan cuenta de dichos procesos a partir de la confrontación con los contextos que enmarcan sus creaciones. Por ello, es relevante que estas reflexiones se encuentren guiadas por un «yo» situado en un tiempo y espacio, y que se va reelaborando a sí mismo a través del pensamiento; que discurre, se extravía y se reencuentra con lo que ha germinado, con esas formas otras que aparecen a partir de un vínculo poético con la realidad. Sin embargo, este ejercicio desde el «yo» no se orienta a una búsqueda cerrada en sí misma, sino que impulsa la construcción de esa subjetividad desde la relación con los otros cuerpos que forman parte de la experiencia artística. Todas las autoras vuelven a pasar por su experiencia y conforman un repertorio de discursos encarnados que nos invitan a escuchar con atención.

Marissa Béjar presenta el trabajo de investigación-creación interdisciplinaria (*Un Ser en la ciudad: caminata escénica*, realizado en el Centro Histórico de Lima durante los años 2018 y 2019). A través de la mirada de su creadora, compartimos sus apuestas conceptuales desde el giro performativo, así como metodológicas, que hacen visibles los riesgos y resultados de la experiencia que comprometen tanto la subjetividad de los artistas involucrados como la de los caminantes que participaron en la acción, y que la autora propone como seres con entidad y acción. A través de su memoria y las resonancias de su cuerpo, Béjar vuelve a los espacios públicos intervenidos en la obra; estos se despliegan en su escritura y crean un espacio de intimidad que también nos interpela. Sus preguntas y sensaciones nos permiten acompañar a la artista en este viaje de vuelta lleno de desafíos.

Lorena Pastor y Silvia Tomotaki comparten sus reflexiones sobre el Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II, que se desarrolla con población penitenciaria. A través de sus reflexiones, conocemos cómo se entreteje la metodología del proceso creativo que facilita el trabajo con material testimonial de los internos e internas

que participan en el proyecto, junto con el lugar de enunciación que también construyen las y los artistas involucrados. Los vínculos que se generan en esta experiencia son un punto importante de la reflexión, ya que no responden a una lógica extractiva que entiende las narrativas personales como mercancías, sino a una puesta en valor de la investigación artística que involucra lo estético y lo ético. Y, aquí, la presencia de los cuerpos de las artistas y la población penitenciaria es vital, porque es en esa convivencia que emerge el proceso creativo y también desde allí se revela la incertidumbre de ese encuentro que permite repensar las nociones de identidad, creación y libertad.

Sandra Bonomini aborda la performance *Paso doble* de Mirella Carbone, bailarina y coreógrafa peruana que ha logrado gran influencia en las generaciones actuales de creadores de teatro, danza y performance. A partir de dicha pieza, Bonomini explora, con suma delicadeza y sensibilidad, una forma de analizar la experiencia que la incorpore como espectadora de la pieza y que conjure los deseos, intenciones y riesgos que Carbone despliega en su trabajo. Desde la teoría feminista y poscolonial, la autora y su cuerpo se ven implicados, porque apela a las resonancias que aún vibran a través de los años, y nos abre las puertas a los temas latentes de la puesta en escena: género, sexualidad y raza. Cada paso, cada línea y cada punto son también un respiro para continuar entretejiendo teoría y práctica. No es un ejercicio de memoria literal, sino una apuesta por encontrar formas otras de acercarse a lo que palpita vivo y hacerlo comunicable.

Belén Parrilla nos lleva hacia la acción a partir de las movilizaciones feministas en Argentina que exigen la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. A través de su propuesta, nos acercamos a las intervenciones artísticas que formaron parte de las marchas de 2018 y, en particular, a la fotoperformance *¡Nosotras podemos!*, que realiza en colaboración con la artista Alejandra Albán Araujo. La performance se apropia del espacio público y no solo se activa por la presencia de las artistas que diseñan el dispositivo, sino por las mujeres que son convocadas por la experiencia para prepararse, posar frente a una cámara y ser fotografiadas. Ese gesto, tan pequeño en medio del estallido colectivo, genera zonas de intimidad donde los cuerpos de mujeres de diversas generaciones conviven, y podemos

leer cómo los discursos en pugna en las marchas son encarnados y resignificados.

Todos estos relatos tienen como punto de partida la implicación del «yo» en la organización de la experiencia para, desde allí, trazar coordenadas sensoriales y sensibles que las interpelen durante el acto de dar cuenta de una misma: ¿cómo me hago cargo de mi propia opacidad al decir «yo»? ¿qué coordenadas me permiten situar mi práctica artística y sus implicancias éticas?, ¿con qué estrategias escucho las resonancias de la experiencia en mi cuerpo para encontrar sentido en el presente, aun cuando la experiencia escénica se ha desvanecido? Esta condición sobre lo efímero es abordada con un brillo particular por Didanwy Kent (2019), porque lo efímero deja huella, y es desde esa resonancia en el cuerpo que este se pone en juego. Podemos preguntarnos cuáles son los límites de esta enunciación, pero la reunión de estos artículos es más una invitación a descubrir de qué forma las artistas e investigadoras del número han planteado sus propuestas a partir de la corporalidad de su escritura.

Escribir es encontrar la fuerza de lo vivo, activar aquello que resuena en nuestros cuerpos como experiencia, y nos vincula con nuestras maneras de habitar el mundo.

Ante la proximidad del Bicentenario de la Independencia, numerosas son las iniciativas que se vinculan con la necesidad de difundir el trabajo silenciado de muchas mujeres en diversos campos, entre ellos, el arte. Por ello, consideramos que los artículos aquí presentados no agotan la amplitud de procesos creativos que tenemos por conocer, en los que las mujeres han sido y son guía tenaz como actrices, bailarinas, cantantes, compositoras, coreógrafas, directoras, docentes, dramaturgas, escenógrafas, gestoras, intérpretes investigadoras, jefas de tramoya, luminotécnicas, performer, productoras, entre otros frentes. Esperamos que este esfuerzo impulse a conocer ávidamente sobre la labor de la mujer en las artes escénicas más allá de las fronteras.

Finalmente, y de modo muy especial, quisiera señalar que esta edición es posible por una complicidad entre el Departamento Académico de Artes Escénicas y el Departamento Académico de Comunica-

ciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sin el cuidado y especial esfuerzo de los involucrados e involucradas, este número temático pudo quedar confinado. No fue así: los ojos de ustedes, lectores y lectoras, recorren estas palabras que poco a poco van llegando al final. Que las experiencias que aquí se contienen viajen hacia ustedes y pasen por sus cuerpos para rehabilitar sus memorias.

Y que allí se agiten,
sutiles y fértiles.
Vivas.

Lucero Medina Hú

Profesora auxiliar del Departamento Académico de Artes Escénicas
Coordinadora de la especialidad de Creación y Producción Escénica
Pontificia Universidad Católica del Perú

REFERENCIAS

- Kent, D. (2019). El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral. En J. Dubatti (Coord. y Ed.), *Poéticas de la liminalidad en el teatro II* (pp. 165-180). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (Trad. C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus). Tinta Limón Ediciones. (Trabajo original publicado en 2018)

(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 marcada 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 incluso 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 intervenirían. 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,

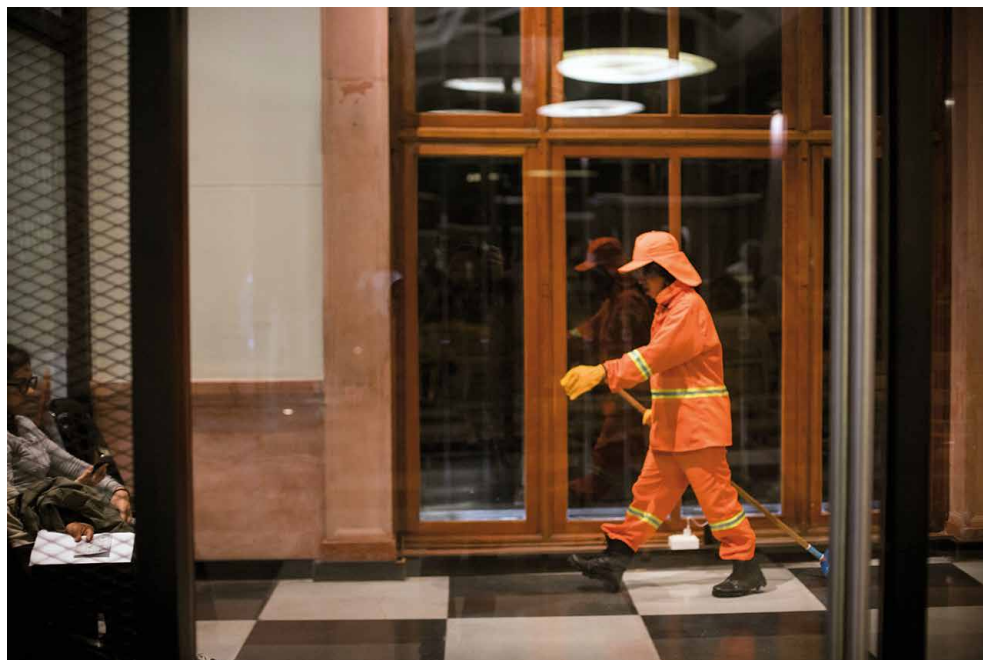
momentos que revelan el mundo interior del personaje o entrenamiento en cuerpo y danza a cargo del asistente de dirección y coreógrafo. Más aún, yo diría que lo primordial en este proceso fue descubrir aquello que cada performer podía aportar desde su trabajo escénico y capitalizarlo para nuestra creación.

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



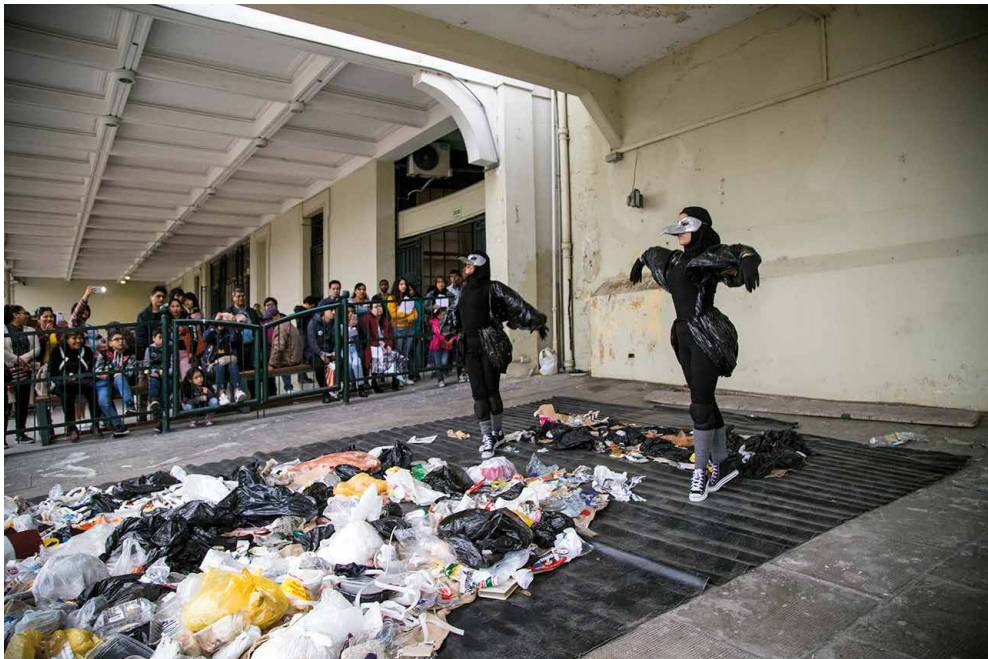
Nota. Crédito de la fotografía: Gabriel Olaya Martínez.

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

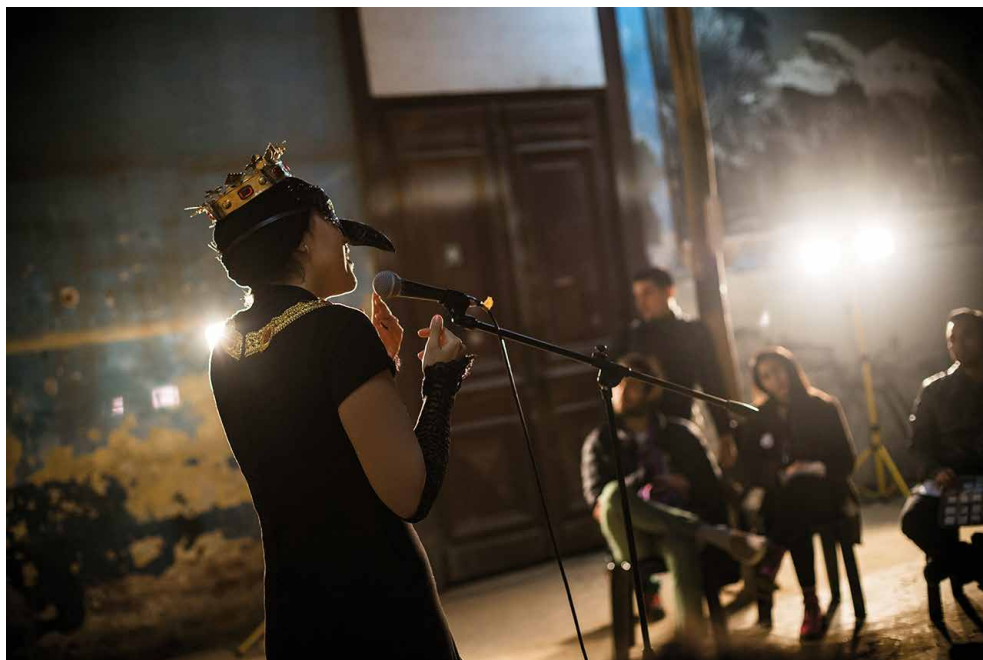
Performance Gallinazos en la Casa de la Literatura (antigua estación de trenes de Lima)



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>

Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal en el Perú

Corporalities and Bonds That Transcend the Scene: Inquiries From our Artistic Experience in a Peruvian Penitentiary

LORENA PASTOR

Magíster en Antropología y licenciada en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y alumna del doctorado en Antropología de esa universidad. Desarrolla proyectos artísticos e investigaciones de artes escénicas como espacios de acción y reflexión comunitaria. Desde hace seis años dirige el Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II (INPE-PUCP).

SILVIA TOMOTAKI

Bachillera en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Asistente de docencia de los cursos de investigación en artes escénicas de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP. Su trabajo artístico se focaliza en procesos de creación colectiva, la investigación desde las artes escénicas, y la relación de cuerpo, espacio y experiencia.

Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal en el Perú

Corporalities and Bonds That Transcend the Scene: Inquiries From our Artistic Experience in a Peruvian Penitentiary

Lorena Pastor y Silvia Tomotaki

Departamento Académico de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú

pastor.l@pucp.pe (ORCID: 0000-0003-2560-3724) /

stomotaki@pucp.pe (ORCID: 0000-0002-2057-4429)

Recibido: 23-03-2020 / Aceptado: 09-06-2020

<https://doi.org/10.18800/conexion.202001.002>

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Artes escénicas, performance, penales, jóvenes, cuerpo, experiencia / Performing arts, performance, penitentiary, youth, body, experience

RESUMEN

El artículo presenta la experiencia del Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II desde el punto de vista de las artistas que facilitan la experiencia. ¿Qué sentidos se despliegan? ¿Cuáles son las rutas y procesos creativos propuestos? La experiencia artística se encarna como un proceso que trasciende la escena, y que propone la producción y circulación de discursos y performances desde la voz de sus protagonistas: los y las jóvenes internos e internas del Penal. El cuerpo constituye el eje central de la producción subjetiva, discursiva y performática. Las

autoras reflexionan acerca de las artes escénicas como producción de experiencias y relaciones en el contexto de privación de libertad, entendiendo los procesos como búsquedas y vínculos en constante construcción, así como sobre este espacio de investigación que las interpela respecto al sentido de su quehacer y su rol como artistas.

ABSTRACT

The article presents the experience of the Performing Arts Workshop in Ancón II Model Penitentiary, from the point of view of the artists who facilitate the experience. What senses unfold? What are the creative routes and processes? The artistic experience is embodied as a process that transcends the scene, proposing the production and circulation of discourses and performances from the voice of its protagonists: the young men and women

inmates at the prison. The body constitutes the central axis of subjective, discursive and performative production. The authors reflect on the performing arts as the production of experiences and relationships in the context of deprivation of liberty, understanding the processes as explorations and bonds in constant construction, as well as a research space that questions them regarding the meaning of their work and their role as artists.

Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal en el Perú

El sueño es una larga lucha de todos y qué gran vida encontrar una mano amiga. Dormir en el mundo, el sol, la música y el teatro; las horas, el día y el estreno, en el sueño de lograr siempre lo que queramos. Vive, sobrevive y sumérgete en el sueño que hoy empezarás. Ahora emerge y recorre. Esto no es una despedida: nos iremos, pero algún día nos encontraremos. Hoy te abrazarán por última vez, pero algún día todos caminaremos de la mano bajo el sol. Algún día todos soñaremos juntos y despertaremos libres (A. A. y C. O., 2017)¹.

Hacer artes escénicas en un penal, en el Perú, no es fácil. Hay momentos en el proceso en los que queremos tirar la toalla,

abandonar el barco, cerrar la experiencia. Hay momentos en los que, al culminar el año, hemos dicho: aquí se termina. Pero no ha sido así, al menos hasta el día de hoy. Persistimos en continuar explorando, buscando, generando experiencias no solo para los y las jóvenes que participan en el taller, sino también para nosotras como creadoras.

El Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II es un proyecto de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú en convenio con el Instituto Nacional Penitenciario (INPE). Iniciamos en el año 2014 y llevamos seis años de continuidad ininterrumpida. El proyecto se desarrolla en la segunda mitad del año y finaliza en diciembre con una puesta en escena o una muestra de lo trabajado durante el taller. Es el único taller dentro del Penal donde se encuentran varones y mujeres. A lo largo de estos seis años, han participado 82 jóvenes, que tienen entre 18 y 27 años. El grupo se mantiene a lo largo del tiempo, pero se renueva cada vez que algún miembro se retira, ya sea por una decisión personal, por decisión de la dirección del Penal o por cumplir su tiempo de privación de libertad, este último el factor más frecuente. Alrededor de 30 internos e internas conforman el grupo cada año. Vamos de dos a tres veces por semana, con mayor frecuencia

¹Los textos que se presentan en letra cursiva pertenecen a los integrantes del Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II. Todas las narrativas parten de ejercicios creativos propuestos durante el taller.

Figura 1

Imagen del Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II de Lima, Perú (2018)



Nota. Crédito de la fotografía: Nicolás Hurtado.

cerca de diciembre para cerrar el año. Los llamamos por sus nombres, nos cuentan sus historias y sueños, compartimos una amistad. Somos un grupo².

La experiencia artística en el Penal Modelo Ancón II viene siendo para noso-

tras, artistas mujeres, un ejercicio de constante interpelación respecto al arte, a nuestro lugar y rol como artistas, a nuestro país, al vínculo humano, a la convivencia. Nos interpela respecto a cuál es el sentido que tiene estar y crear en *ese lugar*, un penal en medio del de-

² Hoy un grupo expandido: en el año 2019, el Penal Modelo Ancón II pasó de ser mixto a solo albergar población masculina. Las mujeres fueron trasladadas al Penal Virgen de Fátima y, con ellas, también el proyecto. En 2019, Lorena Pastor ganó el Proart (Premio a la Producción Artística PUCP) y, desde el Departamento Académico de Artes Escénicas, se nos hizo la invitación para presentar *Yo y el mundo, otra vez* (obra de fin de año de 2017). Con esta invitación a reponer —algo impensable entendiendo las características de los penales y también las circunstancias en que se creó la obra, punto sobre el cual reflexionamos en este artículo—, se conformó el grupo de «egresados» del taller con quienes ya se encontraban en libertad tras haber cumplido su condena en Ancón. En el año 2019, realizamos el proyecto en el Penal Modelo Ancón II, en el Penal Virgen de Fátima y con los egresados, siempre bajo la misma metodología: una metodología basada en la práctica artística, puntualmente las artes escénicas. Hoy, 2020 y en el contexto de la pandemia, estamos repensando el proyecto para mantener el vínculo institucional, artístico, académico y humano que tenemos con estos espacios.

sierto. Qué sentido tiene mover a un gran equipo humano, recursos, movilizarnos a nosotras mismas en todas nuestras dimensiones, en toda nuestra complejidad humana.

Este artículo busca reflexionar acerca de cuál viene siendo nuestra ruta, aún en construcción, respecto a nuestra acción artística, a su sentido, a esta interpelación permanente a nuestro quehacer escénico. Lo hacemos juntas porque este camino no es fácil y tenemos la una a la otra como colega, amiga, cómplice, viene siendo, quizá, la manera como estamos logrando vivir la experiencia con más fortaleza, más complejidad y, también, más esperanza.

Quizá el ejercicio que implica la escritura de este texto nos permita acercarnos a descubrir qué es lo que moviliza en nosotras, dónde radica la pulsión de esa persistencia. Entender por qué este espacio se ha ganado un lugar importante en nuestra vida, algo que no puede perderse o desaparecer, al menos no por ahora.

El Penal

Tomamos un taxi con un grupo de amigos-colegas³ que forman parte del equipo con el que tres veces por semana nos embarcamos hacia Ancón. Luego de una hora y media en medio del tráfico de San Miguel, Callao y Ventanilla, llegamos al

Penal Modelo Ancón II. Debemos ascender por una trocha en medio del desierto hasta llegar a una explanada y toparnos con una gran reja donde nos anunciamos, y donde por radio avisan de nuestra llegada a todo el Penal. Ahí empieza la travesía.

Mientras ingresamos nos vamos despojando de todo aquello que nos comunica con el exterior, con nuestra vida cotidiana, con aquello que suele identificarnos: celulares, mochilas, bolsos se quedan en el estacionamiento exterior dentro del auto, o en alguna oficina que nos prestan afuera de las instalaciones. Solo estamos con y entre nosotros y nosotras. Caminamos y dejamos nuestro DNI a cambio de una tarjeta con un número. Vamos experimentando la sensación de dejar atrás la rutina, el tiempo, el espacio de nuestro cotidiano, nuestra identificación como ciudadanas. Vamos entrando a otro lugar, con otras reglas, otras normas, otras formas de vincularnos. Pasamos por la revisión de cada una de nuestras cosas; si bien es una rutina desde hace seis años, no terminamos de acostumbrarnos del todo a ella.

Somos las profesoras de la Católica, *Los cuatro fantásticos*, la madre y la hermana simbólicas. También somos un peligro, peligro de desorden, de caos, de ruptura de la norma. ¿A quién se le ocurre juntar a hombres y mujeres internos e internas

³ Sandro La Torre, Antonio Venegas, Lorena Peña, Amira Ramírez, Bruno Ocampo, Lucero Medina, Pamela Gonzales y Samuel Paucar.

a hacer arte? «Eso está prohibido. Se presta a...».

Vamos entrando y, a medida que nos adentramos, vamos sintiendo la vigilancia, la observación, la desconfianza del personal de seguridad, de algunos trabajadores. Caminamos por pasillos largos y llegamos a un gran patio, el patio de la alcaidía. Nos sentamos a esperar y conversamos. De pronto, escuchamos voces que se aproximan riéndose, haciendo bromas: son ellas, son ellos. Llegan al patio y, dependiendo del turno de seguridad, caminan en fila con una gran sonrisa o vienen corriendo. Nos damos abrazos, nos saludamos, nos preguntamos cómo estás, cómo te ha ido. Se saludan, se abrazan, se ríen. Formamos un gran círculo y empezamos la sesión juntos, respirando.

Nunca planeamos que las cosas sean así, que vengan corriendo, contentos o tristes, y que se lo permitan. Nunca planeamos esa dinámica, como tampoco los procesos ni los resultados a los que nos han conducido, y nos referimos a narraciones, juegos, acciones, muestras de fin de año en el Penal, participar en el Festival Internacional de Artes Escénicas o ensayar hasta muy tarde por la noche. Tampoco planeamos el detalle de las sesiones del taller; estas acontecen en el momento. Nos interesa escuchar más que intervenir, provocar más que imponer, preguntar más que decidir. Escuchar es nuestra filosofía: escucharlos, escu-

charnos, escuchar nuestro instinto. Colocarnos en el lugar del juego, de la sorpresa. No dejarnos determinar por nada más que por lo que pasa en el espacio escénico. Abrirnos a los cuerpos, las sensibilidades, las acciones espontáneas, al ensayo de lo descubierto, al afecto. Llegar a esta manera de desarrollar y vincularnos con nuestra práctica es el resultado de una búsqueda intuitiva de cuál es el camino para crear desde el presente, de poner a prueba lo que el cuerpo en el espacio genera en el propio devenir de una acción viva.

Y hacemos todo esto siendo conscientes de la complejidad del espacio-tiempo en el que nos encontramos: un penal. Porque no es posible escapar del penal: a donde miremos están el cemento, los barrotes, los alambres de púas, los técnicos vigilando, el silencio, el encierro. El taller no es un mundo paralelo, un espacio romántico aislado de las dinámicas que el sistema carcelario representa y pone en práctica. El taller se inserta dentro del Penal. Esto quiere decir que toda nuestra práctica artística, así como las diversas experiencias estéticas que allí brotan y se generan, son atravesadas por micro-políticas de poder que se fundamentan en el control, la disciplina, la productividad y en lograr la homogeneización de los sujetos (Foucault, 1975/1976; Goffman, 1961/1970; Matthews, 2003). Es una institucionalidad que, por un lado, hace posible y viable la generación de una experiencia artística que invita al en-

cuentro y al intercambio entre jóvenes, pero que, a su vez, pugna siempre por controlar sus acciones y subjetividades. Con esto queremos decir que esta mirada institucional, si bien apuesta por el arte como una posibilidad de encuentro, puede tender o tiende a reducir y limitar significativamente la agencia de los y las jóvenes internas e internos; a conducirlos a seguir los reglamentos y las rutinas, así como lo que se espera de ellos y ellas. Este es el marco en el que se inserta la experiencia, pero que también la atraviesa, activando el conflicto con dos dimensiones que, desde el arte, nos interesa poner en valor y en acción: la sensibilidad y la reflexividad.

La libertad

ME CAÍ cuando dejé de creer en mis sueños y pensar que no había nada detrás de estos muros. Por dejarme consumir por la soledad y caminar como un autómatas por estos pasadizos que me llevan al mismo lugar. Por creer que mi futuro se había contaminado. Por creer que la esperanza me abandonaba. Por sentir que mi corazón latía al compás de la tristeza. Por sentarme todas las noches en aquella ventana de barrotes, encender un cigarrillo y pensar: ahí se va mi vida entre el humo del cigarro (Anónimo, 2017).

¿Cómo puede la experiencia artística insertarse en la institucionalidad del encierro y proponer la libertad como premisa de encuentro? ¿Cómo puede sobrevivir la libertad en este espacio? ¿Cómo podemos construir la libertad en este espacio para sobrevivir? ¿Cómo entramos nosotras en este entramado de voluntades que se contradicen entre sí?

Cada año empezamos el taller preguntando al grupo por la persistencia de estar aquí: «¿Por qué quieres seguir en el taller de teatro?». Las respuestas que más escuchamos tienen que ver con aquello que este espacio castiga: la libertad. «Aquí soy libre», «Esta es mi libertad», «Algún día todos soñaremos juntos y despertaremos libres» son algunas de esas respuestas. Nuestra práctica artística tiene como uno de sus puntos de partida la búsqueda por conocer, desde el cuerpo y la experiencia compartida, cuáles son las historias, trayectorias y sensibilidades de un grupo de jóvenes en privación de su libertad, franja etaria que, en nuestro país, constituye gran parte de la población penitenciaria (Instituto Nacional Penitenciario [INPE], 2018)⁴. Esta experiencia en el Penal Modelo Ancón II la conforma y pone en marcha un grupo de individualidades que, si bien comparan una misma condición de vida, tienen cada una y cada uno una historia, una propia manera de ver la vida y de dar

⁴ En el *Informe estadístico penitenciario* de diciembre de 2018, se señala que «el 31.7% de la población total de internos (rango de 18 a 29 años), se encuentra considerada entre la población joven y económicamente activa o productiva» (INPE, 2018, p. 15).

sentido a su experiencia en la prisión. Y estamos también nosotras y el equipo que nos acompaña, escuchando y conteniendo. Todos y todas vamos tejiendo y construyendo juntos un sentido en el mismo hacer.

Es habitual para nosotras escuchar comentarios de agentes de seguridad sobre ellas y ellos: «Por si acaso, ellos no son así. Así se portan cuando vienen ustedes»; intentan advertirnos que nuestra ingenuidad no nos deja ver más allá del «teatro» que nos performan durante las horas que dura el taller. «¿Cómo son ellos y ellas *en realidad?*» es una pregunta que no nos inquieta. Nuestra mirada sobre el grupo se ha ido transformando a partir de la experiencia artística vivida: partimos de ver a jóvenes varones y mujeres que se encuentran privados de su libertad por haber cometido un delito. Pero no solo eso. Los vemos desde su subjetividad, desde cómo cuentan y dan cuenta de su historia familiar, su entorno social; de cómo todo esto ha ido afectando y afecta sus vidas. No preguntamos qué delito los o las condujo a ese lugar, tampoco la extensión de la condena. Nos interesa saber cómo se llaman —y los llamamos por su nombre—, cuántos años tienen, qué los y las trae al taller, qué sueñan, qué están buscando, cómo se sienten, si quieren decir algo y a quién.

Que pronto estaremos juntos. Quiero que mantengas la calma y la paciencia. Las lágrimas se transformarán

en un mar de emociones y sensaciones hermosas. Bailaremos felices como los dioses. Cantaremos en la cima de los Alpes. Jugaremos al ritmo de las guitarras. Seguiré tocando la puerta hasta que se abra algún día. Los vientos están soplando fuerte; espero entrar en un torbellino y dejarme llevar entre vueltas y vueltas, llegar, arrasar y sacar el jugo de los frutos frescos y verlos sonreír de felicidad. Hasta pronto, hasta algún día nuevo. En algún lugar nos veremos (G. S., 2017).

Nos interesa conocerlos desde sus afectos, a partir de objetos que en medio del contexto del Penal se convierten en tesoros cargados de memoria y sentido para seguir adelante: la foto del hijo de J. B., arrugada porque ha sobrevivido varias requisas; el gel de D. O., que le recuerda cómo lo peinaba su mamá de niño; la carta del padre de G. S., que relee cuando se carga de nostalgia. Nos interesa verlos y verlas, que se relacionen, relacionarnos con ellas y ellos. Nos interesa descubrir las maneras en que los cuerpos encuentran una manera de accionar, de crear, de habitar el espacio, de hablar, de enunciar, de enunciarse a sí mismos. No buscamos condicionar comportamientos. Hemos aprendido a no tener esa pretensión, ya que el contexto penitenciario es complejo y nos desafía permanentemente. No somos el área de seguridad ni de tratamiento. Preferimos experimentar cómo la experiencia artística se encarna

como un proceso que trasciende la escena. Sí nos interesa la experiencia vivida, presente; la capacidad de escuchar y escucharnos, de generar un nuevo lugar de enunciación que parta de una voluntad, la voluntad de contar y decir, de dar cuenta de uno mismo. Este lugar de enunciación, además, parte de una pregunta, de una sensibilidad, de una alegría, de una herida. No somos un premio, tampoco terapia. A pesar de que dentro del sistema no saben dónde alojar nuestro espacio, nos asumimos artistas y desde ahí construimos y buscamos que emerjan estas narrativas y estas performances.

La experiencia estética

En esa línea, una primera cuestión a la que nos enfrentamos, tal y como lo narramos párrafos arriba, es el tiempo y el espacio: nuestra experiencia se inserta en un espacio-tiempo ajeno al cotidiano. A nuestro cotidiano, porque, cuando entramos al Penal, no hay otra cosa que suceda a nuestro alrededor que no sea eso: estar ahí. Tampoco hay dispositivos que nos conecten con lo que dejamos antes de entrar al Penal. Dejamos nuestros pendientes, nuestras preocupaciones, nuestras obligaciones en pausa. Pero nuestra acción también interviene y modifica el tiempo-espacio del Penal, el cotidiano de su funcionamiento y el cotidiano de quienes participan en el taller. Es común escuchar la frase «cuando ustedes vienen, el tiempo pasa más rápido». La acción estética configura una

nueva praxis que rompe la del cotidiano no solo por la naturaleza relacional a la que invita, y sobre la cual reflexionaremos más adelante, sino también porque modifica la percepción de un tiempo que se siente como lento, como perdido, un tiempo que los sumerge en el laberinto y soledad de los pensamientos.

Busco mi libertad para volver junto a los seres que más quiero en esta vida, para recuperar el tiempo perdido. Todo este tiempo que estuve recluido en este Penal, donde, a pesar de que muchas veces viví un infierno, también encontré muchas cosas que me hicieron sentir bien y cambiar de manera de pensar, como el taller de teatro. Que me hizo ver lo positivo que tenía para dar. Y que, porque estaba preso, no todo acababa aquí. Que recién comenzaba lo bueno y que era hora de madurar y hacer las cosas bien (J. B., 2017).

Esta percepción temporal y espacial se va configurando a partir de la experiencia estética y logra sobreponerse incluso a los dispositivos que constantemente subrayan la condición privativa de libertad basados en el control y la vigilancia: pasillos lineales, alambres de púas en los techos, agentes de seguridad, puertas de metal que se abren y se cierran, silencio y ruido estrepitoso dentro de los pabellones, oscuridad. La experiencia escénica constituye otro escenario posible: un espacio de acogida, de en-

cuentro, de decisión, *de libertad*. Y esta reconfiguración es ejercida por los mismos jóvenes, y les otorga una capacidad de agencia que es experimentada en el propio cuerpo, en el hacer.

La corporalidad es una dimensión fundamental, medular para entender la naturaleza de esta experiencia escénica; a su vez, ella misma nos ha ido develando y revelando las múltiples dimensiones e implicancias de la corporalidad. A lo largo de estos años, hemos puesto nuestra atención en el cuerpo como eje central de la producción subjetiva, discursiva y performática. El cuerpo se relaciona con el entorno, pero también genera experiencias en otros términos de los que busca la institución de manera oficial. El cuerpo tiene un potencial revolucionario en este contexto: escapa de discursos institucionales, de producir para cumplir agendas ajenas; en vez, genera sus propios discursos, se narra a sí mismo en sus propios términos, escoge su propia agenda. ¿Es acaso esto a lo que se refieren ellos y ellas cuando nos hablan de libertad?

En ese sentido, buscamos complejizar la manera en la que nos aproximamos y entendemos la corporalidad en estos procesos incorporando múltiples dimensiones. Una primera dimensión es entenderla como un espacio de creación que da cuenta de uno mismo: el cuerpo se arregla, se prepara, se produce. Muchas veces intentamos que vayan al taller con ropa cómoda, dispuestos a estirarse y

ensuciarse, lo que solemos llamar «ropa de trabajo», pero eso nunca ocurrió: llegaban muy arreglados y arregladas, con camisa, *jeans*. Con ello llegaba asimismo la resistencia a ir al suelo para hacer los ejercicios, una permanente negociación en el hacer para no ensuciar esa ropa que tanto les cuesta mantener nueva: «prefiero permanecer haciendo una plancha, con todo el esfuerzo físico que implica, a que mi ropa toque el suelo». Más que obedecer a un capricho, hay un sentido que quiere validarse. Nos damos cuenta de que se configura una corporalidad que busca establecer una identidad, una manera de ser visto por los y las demás, en términos de Kogan (2007):

Para las generaciones más jóvenes y urbanas, el cuerpo constituye una materialidad que gestionar con esmero: dime cómo es tu cuerpo y te diré quién eres. [...] los cuerpos se han convertido para muchos individuos en espacios para los procesos de individuación y búsqueda de autenticidad (p. 10).

Esta dimensión nos invita a pensar en la conciencia de un cuerpo que se experimenta como un «uno mismo», que se vincula y relaciona y busca restablecer su presente desde esta relación. También nos hace pensar en cómo el taller se constituye como un evento celebratorio, un estar juntos, que sale e irrumpe el cotidiano que se vive en los pabellones y merece *un estado* diferente.

Figura 2

Imagen de la obra Mi familia y yo (2016) en el Penal Modelo Ancón II de Lima, Perú



Nota. Crédito de la fotografía: Nicolás Hurtado.

La escena

La pregunta que nos hacemos es cuáles son las implicancias de llevar estos cuerpos a la escena. Es decir, tal y como lo formula Schechner: «being, doing, showing doing, explaining “showing doing”» [un ser, hacer, mostrar hacer y reflexionar acerca de este mostrar hacer] (2002, p. 28), considerando, además, la dimensión estética de la experiencia. Tanto el taller como las diferentes obras que hemos trabajado a lo largo del tiempo recogen ejercicios reflexivos que de manera discursiva y corporal parten de las y los jóvenes, de su experiencia individual que se colectivi-

za escénicamente y se estructura en performances. Las performances no tienen como objetivo generar un discurso verbal; la finalidad no es crear un texto teatral para ser dicho, sino, también, generar un comportamiento escénico, una manera de relacionarnos en el proceso creativo, en la escena y en el presente del acontecimiento. Estas acciones y relaciones constituyen no solo experiencia, sino, además, espacios para pensarse, sentirse, reflexionar sobre uno mismo, proyectar la propia vida desde la práctica escénica. Esto implica preguntarnos por aspectos tales como la representación, no solo porque desarrollemos creaciones y acciones estéticas en

las que el punto de partida es uno y una misma —y esa experiencia se abre para ser vivida por los otros, pensada por los otros y encarnada por los otros que comparten el proceso de creación—, sino también porque sus resultados se materializan en experiencias escénicas que son situadas y, por lo tanto, irrepetibles. Esto, sin embargo, va configurando un sujeto, una persona que puede definirse a sí misma desde este lugar sensible, creativo y empático. El carácter efímero de la performance se pone en cuestión por aquello que genera y produce en términos constitutivos de uno mismo y una misma y de su relación con los demás, de la manera como experimenta y da sentido a su vida en privación de libertad. Esto implica un pasado, presente y futuro en diálogo, disputa y juego permanente en los procesos creativos y los materiales escénicos generados.

Que estoy aprendiendo cosas y haciendo cosas que nunca pensé hacer y menos en un penal. Una de las cosas que hago es estudiar teatro. Yo creía que el teatro era salir a actuar, aprenderse un guion, pero no es así; es algo especial. Me hace sentir cosas en mi interior, como si recién estuviera conociéndome yo mismo. Con cada práctica que hacemos me siento bien y puedo decir que encuentro paz, tranquilidad, equilibrio, por primera vez (R. R., 2014).

Lo irrepetible radica no solo en el hecho de que responden a un momento, a una

respuesta situada, sino también en que el movimiento del grupo es dinámico; se transforma. Las performances no devienen en objetos estáticos, sino que están atravesadas por el momento de sus protagonistas: desde su sensibilidad más íntima hasta la política penitenciaria que un nuevo director del INPE propone. Al cuestionarnos la representación, tal y como plantea Rolf Abderhalden, no pensamos en términos de una crisis, sino, más bien, en «un campo poiético, poético político, más allá de las disciplinas» (2018, p. 710). La dimensión política atraviesa corporalidades que resultan irremplazables e irrepetibles. Las composiciones escénicas no decantan en repertorios que pueden ser iterados o reproducidos; su vida existe siempre en el presente porque se transmite a través de los y las jóvenes que lo experimentan en ese momento. Nos acercamos más a lo que Abderhalden propone como artes vivas, es decir:

Soportes, medios y formatos [que] son portadores —potenciadores— de significado, pero solo adquieren plenamente sentido cuando devienen la expresión de necesidades y preguntas, planteadas en contextos particulares. La producción de *acontecimientos* poéticos —su «eficacia»— no radica en un «efecto de montaje» sino, más bien, en el desplazamiento y la deslocalización de sentido(s) que son *efecto* de las fuerzas de un *pensamiento-montaje* (2018, p. 712).

Desde esta premisa, Abderhalden nos invita a pensar el proceso creativo a la luz de las *artes vivas*, no desde la perspectiva de llegar a un lugar específico, a un resultado concreto, sino, más bien, a incorporar en nuestros procesos creativos los modos en los que estos son producidos, desde todas las dimensiones que están en juego y los dispositivos que se emplean desde un enfoque *indisciplinar* (2018, p. 712). La escena para nosotras, entonces, acoge una dimensión estética, política y temporal. El cuerpo es transmisor de memoria, de repertorios (Taylor, 2007) de la vida cotidiana tanto fuera como dentro del penal. Encarna la forma en la que cada uno y cada una de los y las jóvenes se proyectan a sí mismos en el futuro, cómo crean y recrean su pasado y su presente. La dimensión política de nuestra praxis radica en la particularidad que trae cada uno y cada una de los y las participantes a la escena, en el contexto en el que las performances son producidas y desde qué lugar se enuncian, en cómo se han generado. Todo esto nos implica en la medida en que nosotras participamos activamente en esta producción y nos involucramos en ella, desde el momento en el que como artistas optamos por indagar, conocer y crear con esas corporalidades y dejar que nos afecten. Tal y como plantea José Antonio Sánchez,

cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de una realización escénica no la referimos a una «obra» sino a lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que to-

man parte de ella. [...] Es más importante la emergencia de lo que ocurre que lo que ocurre, y aún mucho más importante que los significados que se le puede atribuir (2016, p. 74).

Para nosotras lo que está en juego no es la verdad o la veracidad de lo que se pone en escena, sino, más bien, lo que acontece en los procesos creativos, lo que emerge, la puesta en escena en términos relacionales. La corporalidad tiene una naturaleza relacional, y, desde esta relación, se busca constituir y configurar la realidad y a uno mismo. «Aquí en el teatro siento que soy yo. Siento que soy yo mismo», en palabras de un integrante del taller. El cuerpo se configura como *locus de creación* individual (Kogan, 2007), pero también como acción discursiva y reflexiva que pone en circulación narrativas y discursos que tienen un valor y una necesidad de ser producidos y mostrados, de ser comunicados para generar nueva experiencia. Se trata de narrativas y discursos que, en el contexto penitenciario, no tendrían espacio para emerger de manera subjetiva, sensible, corporal y colectiva; y que no pueden ponerse en circulación desde una decisión personal, un ejercicio de autonomía, de agencia. Ese —creemos— es nuestro lugar. Eso es lo que construimos en este espacio: la posibilidad de poder conectarnos y relacionarnos desde lugares generados colectivamente, desde sensibilidades abiertas y dispuestas a reconfigurar el vínculo social, tal y como plantea Ileana Diéguez:

El arte como un «estado de encuentro» —como afirma Bourriaud— subraya la dimensión convivial y socializante —el arte como sitio de producción de una socialidad específica (15)—, no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de microcomunidades y microencuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro (2014, p. 53).

Durante los seis años que llevamos desarrollando el proyecto, experimentamos que el espacio artístico no solo se configura como lugar de enunciación cuya condición liminal, y por tanto reflexiva (Turner, 1987, pp. 74-75), posibilita la generación de experiencias performáticas en las que se pone en valor la historia personal, lo contado, lo dicho, sino que este ejercicio plantea una nueva manera de vincularnos, de establecer una comunidad. Esta comunidad se basa en vivir la práctica artística como la puesta en valor de uno mismo, de su experiencia de vida e historia personal, de la sensibilidad. Si bien esto podría aplicarse a cualquier contexto, en el penitenciario estas dimensiones tiñen y definen la praxis. Tal y como afirma Erika Fischer-Lichte, la acción conjunta logra dos cosas: la transformación y la comunidad (2004/2018, p. 112). Y agrega la autora: «La comunidad creada a partir de determinados principios estéticos por actores y espectadores es experimentada por sus miembros siempre como una realidad social» (2004/2018, p. 114).

Los afectos

Las artes escénicas configuran y constituyen una nueva manera de experimentar la privación de libertad, y aquí hay una última dimensión que nos parece fundamental: la sensibilidad y los afectos.

Hace tiempo vi una obra que se presentó aquí. En ella vi cómo todos los chicos y chicas expresaban sus sueños y metas, pero lo que más me llamó la atención es que no tenían temor a las críticas; expresaban sus sentimientos ante muchas personas con total seguridad. Vi cómo se apoyaban y cuidaban fuera del escenario. [...] Este es un espacio en el que hasta el más grande temor se aleja de mí. Este es un espacio de seguridad, de confianza, de aprendizaje, de descubrimientos y creaciones. Sobre todo, un espacio donde puedo disfrutar siendo yo misma. Este es un espacio de libertad. Así que, tal vez, no puedo escapar del pasado, pero puedo elegir entre sufrir con recuerdos o disfrutar mi presente, entre sufrir o amar y ser feliz (J. G., 2016).

El taller se configura como un espacio donde la sensibilidad es posible de vivenciarse a través del cuerpo, de la acción corporal y, con ello, tal y como plantea Fischer-Lichte (2004/2018), una manera de experimentar la realidad que nos circunda. Y nos incluimos en esa manera de vivir el arte porque también

Figura 3

Imagen del Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II de Lima, Perú (2016)



Nota. Crédito de la fotografía: Nicolé Hurtado.

nos atraviesa. No es posible desvincular esta dimensión con lo que ocurre en este espacio de creación, no solo por lo que aquí emerge, sino también por lo que nos revela: el cuerpo escénico es afectividad, es emoción, y es a través de estos canales que busca vincularse y relacionarse con el entorno. Con *el entorno* nos referimos a los compañeros y compañeras del Penal, la familia y la sociedad.

The idea that the body is active in making its social world is given force and meaning through the idea that active bodies are also emotional bodies; that emotion is embodied. In gene-

ral terms emotion is a concept which refers to the sense, including bodily sense, of evaluation experience (Lyon y Barbalet, 1994, p. 57).

¿Y nosotras? Parar y mirar lo recorrido: ¿qué afectos nos despierta llevar a la escena la experiencia estética de la libertad en un penal?

Como artistas investigadoras, este proceso viene significando la generación de preguntas constantes respecto a nuestro ejercicio artístico y a los lugares de enunciación que construimos de manera colectiva en este espacio. Cuando

mencionamos las dimensiones afectivas y relacionales, no pretendemos con ello entenderlas como un fin de nuestra práctica, sino, más bien, como maneras de aproximación y producción de sentido que los y las jóvenes tienen en este contexto. Nuestro lugar está en el ejercicio de abrírnos y escuchar. Nuestra experticia en artes escénicas nos permite crear las condiciones para que esto suceda: somos las ¿facilitadoras? de la experiencia, experiencia a la que también pertenecemos porque también somos parte del grupo. Apostar por la sensibilidad, en un espacio como un penal, es una posición política.

Terminamos el taller como comenzamos: todos juntos, en círculo. Respiramos o decimos una palabra que encierra cómo nos sentimos después de haber viajado juntos. Celebramos estar juntos. Nos despedimos, nos abrazamos. «Cuídense mucho en el regreso», «¿cuándo vienen otra vez?», escuchamos. El sonido del pito apura la despedida: tenemos que volver. Se van a sus pabellones. Nosotros, por el camino contrario, nos devolvemos hasta la reja que separa el Penal de la calle. Mientras caminamos, vamos conversando de lo que acaba de pasar. Estamos cargadas. A veces estamos cargadas de impotencia, de frustración; a veces estamos cargadas de alegría, de risa. Siempre estamos atentas a todo lo que pasa. Siempre escuchando. ¿Dónde empieza la experiencia artística para nosotras? ¿Dónde termina? No es en el taxi de ida y venida. Para nosotras la experiencia

artística también trasciende la escena. Lo que aquí emerge no es fácil, porque implica abandonar maneras de crear, colocarnos en el lugar de lo desconocido, aproximaciones teóricas que deben estar siempre abiertas y sujetas a no ser verdades escritas en piedra. Pero, sobre todo, implica una disposición a procesar realidades duras, adversas, que, si bien no experimentamos en nuestros cuerpos porque no estamos privadas de nuestra libertad, las asumimos como propias en la medida en que nos sentimos parte de un país y de una realidad en la que estamos y de la que formamos parte. Pero también nos coloca en el lugar de la pregunta, no solo de nuestro quehacer artístico, sino también en nuestra lucha por encontrar nuestra voz y nuestra libertad.

REFERENCIAS

- Abderhalden, R. (2018). ¿Artes vivas? En M. Rodríguez (Ed.), *Mapa Teatro. El escenario expandido* (pp. 705-716). Universidad Nacional de Colombia.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- Fischer-Lichte, E. (2018). *Estética de lo performativo* (Trad. D. González y D. Martínez). Abada Editores. (Trabajo original publicado en 2004)
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Trad. A. Garzón). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1975)
- Goffman, E. (1970). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales* (Trad. M. A. Oyuela). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1961)
- Instituto Nacional Penitenciario. (2018, diciembre). *Informe estadístico penitenciario*. Oficina de Planeamiento y Presupuesto; Unidad de Estadística. <https://www.inpe.gob.pe/normatividad/estad%C3%ADstica/1697-informe-diciembre-2018/file.html>
- Kogan, L. (2007). La insoportable proximidad de lo material: cuerpos e identidades en las ciencias sociales. *Debates en Sociología*, (32). <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2556>
- Lyon, M. y Barbalet, J. (1994). Society's body: Emotion and the «somatization» of social theory. En T. Csordas (Ed.), *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self* (pp. 48-66). Cambridge University Press.
- Matthews, R. (2003). *Pagando tiempo. Una introducción a la sociología del encarcelamiento*. Bellaterra.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Taylor, D. (2007). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. <http://performancelogia.blogspot.pe/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.

***Paso doble* de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje**

Mirella Carbone's *Paso doble*: An Autobiographical Spell for the Body, Fold of Silence, a Tribute

SANDRA BONOMINI

Artista escénica, performer, investigadora y traductora. Es magíster en Performance por el Programa de Artes Escénicas de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), donde continúa estudios de doctorado. Es traductora en Zazie Edições —editorial brasileña independiente de libre circulación— para la sección Perspectiva Feminista / Pequeña Biblioteca de Ensayos. Vive, trabaja y estudia en Río de Janeiro. Su trabajo artístico ha sido presentado en Lima (Perú); Río de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Palmas, Natal (Brasil); Berlín, Colonia (Alemania); y Nueva York (Estados Unidos).

***Paso doble* de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje**

Mirella Carbone's *Paso doble*: An Autobiographical Spell for the Body, Fold of Silence, a Tribute

Sandra Bonomini

Programa de Artes Escénicas, Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, Brasil
bonominisan@gmail.com (ORCID: 0000-0001-7032-165X)

Recibido: 02-03-2020 / Aceptado: 29-05-2020

<https://doi.org/10.18800/conexion.202001.003>

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Performance, cuerpo, feminismos, descolonización, identidad, Mirella Carbone / Performance, body, feminisms, decolonization, identity, Mirella Carbone

RESUMEN

Este artículo es un análisis, homenaje y diálogo con la performance *Paso doble* de Mirella Carbone. Carbone parte de la autobiografía para crear presencias —devenires— de sí misma, con los que critica imposiciones de identidad que la Lima clasista, colonial, machista, racista y homofóbica exige. Un «hombrecito» de terno blanco y una muñeca dibujada con tiza por la artista activan la memoria, abren archivos personales y traen al presente importantes cuestiones. A partir de las figuras no hegemónicas que la artista presenta, así como del silencio y la represión, propongo *Paso doble* como lugar de lo visible y posible. Desde la perspectiva de teorías y pensamientos feministas y

descoloniales, se abordan temas latentes en *Paso doble* para intentar entender los efectos de la colonialidad —del poder, saber y ser— y, dentro de estos, las nociones entrelazadas de género, sexualidad, raza y clase en el cuerpo, la subjetividad y los pasos de la artista.

ABSTRACT

This article is an analysis, tribute and dialogue with the performance *Paso doble* by Mirella Carbone. Carbone starts from the autobiography to create presences—becomings—of itself, with which criticizes identity impositions that the classist, colonial, macho, racist, and homophobic Lima demands. A «little man» in white suit and a doll drawn with a chalk by the artist activate the memory, open personal archives and bring important issues to the present. From the non-hegemonic figures that the artist presents, as well as silence and repression, I propose *Paso doble* as a place of the visible and possible. From the perspective of feminist and decolonial

theories, latent issues in *Paso doble* are approached in order to understand the effects of coloniality—of power, knowledge and being—in the body, subjectivity and steps from the artist.

***Paso doble* de Mirella Carbone:
un conjuro¹ autobiográfico para el
cuerpo, doblez del silencio,
un homenaje**

Carne viva

*fragilidade exposta
sentir-se à flor
estar sem pele²*

Mariana Lage³

Escribir este artículo es, para mí, un viaje a la memoria; es entrar a mis archivos físicos y emocionales y, una vez allí, identificar un deseo que me atravesó y continúa atravesándome hasta hoy. Es el deseo de sumergirme profundamente

para poder actualizar, no dejar morir sensaciones y percepciones en el olvido y el silencio, y, tal vez, recrearlas en esta escritura permeable, (in)filtrada de presente. Me pregunto si, a partir de la idea de *deseo de archivo*⁴ (Lepecki, 2010/2013), puedo desarchivar (y rearchivar) *Paso doble* de Mirella Carbone de mi cuerpo-memoria y recrearla en esta escritura —una escritura en movimiento—, «activar campos creativos todavía no agotados» (Lepecki, 2010/2013, p. 62) como posibilidad del presente. Me respondo a mí misma: creo que sí; creo que puedo correr el riesgo, aunque no me presente aquí como performer o coreógrafa con el objetivo de recrear la obra «en escena», sino, más bien, como un cuerpo que escribe, que escribe/crea/dialoga/mueve/transforma.

Como afirma Susan Leigh Foster (1995/2013) en su *Manifiesto para cuerpos muertos y móviles*, «Sí, el acto de escribir es un trabajo físico mostrado más

¹ Me inspiro en la socióloga, activista y pensadora anticolonial boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y en sus conjuros, para dialogar, sentir y pensar la performance *Paso doble* de Mirella Carbone, ya que la concibo como un ritual de transformación, rupturas y costuras. Rivera Cusicanqui, atraída por la poesía y la tradición del mundo aymara, inicia y finaliza todo haciendo conjuros que dejan huellas y dan pie a importantes reivindicaciones, pues para ella no existen las fronteras entre el ritual y el pensamiento. Es importante resaltar que la autora deslinda el conjuro de la magia o brujería, y, más bien, lo conecta al decreto y a la transformación. Información tomada del documental *Mar arriba. Los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui* (Ramos, 2011).

² *Carne viva* / fragilidad expuesta / sentirse a flor / estar siempre sin piel (Lage, 2015, p. 40) [la traducción es mía].

³ Mariana Lage es periodista, profesora y doctora en Estética y Filosofía del Arte por la Universidad Federal de Minas Gerais. Es escritora de haikus, narrativas cortas, críticas de ensayo, que han sido publicados en diversos diarios, catálogos y revistas, tales como la *Revista Cult*, el *Suplemento Literario de Minas Gerais*, el diario *O Tempo*, el diario *Letras*. Se estrenó como romancista en 2013 con el libro *No dorso do leão*.

⁴ André Lepecki propone el concepto de *deseo de archivo* en la danza contemporánea como un marco afectivo, político y estético ubicado en el cuerpo, visible a través del cuerpo del artista (intérprete/coreógrafo), cuya función principal es la recreación de una performance del pasado. «Propongo el “deseo de archivo” como referencia a la capacidad de identificar, en una performance del pasado, campos aún no agotados de “posibilidades impalpables” [...]. Esos campos que “dicen al respecto de lo posible” (Massumi, 2002: 93) siempre están presentes en cualquier trabajo pasado y son lo que las recreaciones activan» (Lepecki, 2010/2013, pp. 62–63).

intensamente como tal cuando el asunto de tal escritura es el movimiento corporal resucitado del pasado por la imaginación» (p. 20).

Sentada en esta silla, me revuelvo para superar las molestias, los dolores, las pequeñas tensiones que repercuten en cuello y cadera, con la mirada borrosa clavada en algún espacio entre aquí y los objetos más cercanos, me desplazo de nuevo, escucho los ruidos de mi estómago, los tictacs del reloj, me desplazo, me estiro, me acomodo, giro... soy un cuerpo que escribe [en cursivas en el original] (Leigh Foster, 1995/2013, p. 12).

Escribo a partir de la experiencia personal que fue ver la obra de teatro-danza *Paso doble* de Mirella Carbone en el año 2004 en Lima, un acontecimiento indeleble y revelador en mi vida personal, en mis impulsos y deseos artísticos. Más que un análisis, las líneas abajo fluirán entre el homenaje, el diálogo y el testimonio. Se trata, sin duda, de un desafío. Escribo *sentipensantemente* y dialogo con la artista y su *Paso doble*, que trae cuestiones que no podemos seguir ignorando:

¿cuánto tiempo más hay que esperar para ser quien se quiere ser?, ¿qué más se necesita para que el grito sea grito y no un leve susurro⁵ tras la jaula?

Me interesa, mucho más que plantear un abordaje formal de la estructura del teatro-danza o de la performance, dialogar con *Paso doble* a partir de lo que la obra me suscita y de los temas que percibo y me interpelan.

De acuerdo con nuestras conversaciones-entrevistas, Carbone considera todo su trabajo autobiográfico y autorreferencial. Inclusive, el *hombrecito* que va de lo patético a lo tierno, que aparece en escena durante toda la primera parte de la performance y que está inspirado en un muñeco ventrílocuo de su infancia, es ella misma: «soy yo», afirma. «Mis trabajos son autorreferenciales. Trabajo en mi vida; claro que puedo inspirarme en otras lecturas, obviamente, pero al final estoy ahí metida de pies a cabeza» (Carbone, 2018). Para Carbone, aquel muñeco —el *burocratito*, como la artista se refiere a él— no es un personaje equis de identidad equis: es ella evocando un juego de su infancia, memorias que se actualizan y producen nuevos significa-

⁵ Según la definición del diccionario Aurélio, un susurro es un sonido bajo y confuso, un murmullo (Buarque de Holanda, 2011). En el contexto de la frase escrita arriba, parece como si el susurro tuviera una connotación negativa, como si el grito fuera «mejor», a pesar de que ninguno de los dos sustantivos —*grito* y *susurro*— están en competencia. Sin embargo, lo que convierte a cualquiera de ellos en positivo, negativo o neutro es el contexto. Ante una situación de opresión, represión o censura y de no poder decir claramente lo que se quiere, el susurro se vuelve, al menos, una posibilidad, algo mejor que el silencio absoluto. Y, en relación con el grito, veo la potencia no en los decibeles y sí en su intensidad, en el alcance que este pueda tener y en los ecos que pueda generar. Uno de los asuntos que, me parece, es fundamental en *Paso doble* es la dificultad o la imposibilidad de ser una/o misma/o en la sociedad y, a partir de ahí, el intento de la artista de expresarse con el cuerpo.

dos al momento de la creación y de los que hablaré más adelante.

Tuve el privilegio de entrevistar a Mirella Carbone en vivo en tres oportunidades, y debo decir que lo que tuvimos fueron encuentros efímeros que dejaron huella, intercambios afectivos o entrevistas-acontecimiento, una experiencia intensa y reveladora en la que pasado, presente y futuro se mezclan —como ocurre en *Paso doble*— o pierden su forma lineal. El tiempo, como pensado a partir de una perspectiva no occidental —indígena— se volvió circular. El pasado y el futuro «están contenidos en el presente» (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 55), atravesados por la memoria. Inspirada en la manera como el mundo indígena concibe la historia, en su forma no lineal en la que, según Silvia Rivera Cusicanqui (2010), «regresión o progresión, repetición o superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestras acciones, en vez de nuestras palabras» (p. 55), veo *Paso doble* como un acontecimiento artístico de retornos y proyecciones, como acción de movimiento donde el cuerpo ejecuta —hace— todo lo que no quiere más y, en ese *hacer*, se libera, supera y vive su deseo.

¿Quién es Mirella Carbone⁶?

Luego de practicar movimientos en su máxima exposición de destreza, me descubrí patética, en el límite del drama con pinceladas de comicidad e ironía, y lo dejé ser. Posteriormente me concentré en la búsqueda de las imágenes. A esta necesidad le agregué la investigación inspirada en los poemas japoneses «haikus», que me dieron todo un mundo para concentrar los movimientos. Actualmente mis puntos de partida, luego de la idea, son las imágenes metafóricas y la simbología, y desde allí voy construyendo por medio de la exploración y la improvisación.

Mis temas varían dependiendo de lo que necesito reflexionar. Generalmente, aparecen las interrelaciones humanas, el sistema, la infancia. Pero lo que siempre está presente es la mujer (Carbone, 2011).

Mirella Carbone vivió de cerca la «segunda ola» del feminismo latinoamericano en el Perú y, a pesar de autodeclararse feminista, tiene algunas críticas frente al feminismo, sobre las que escribiré más adelante y que, de cierta forma, creo que están fuertemente conectadas al proceso

⁶ En el año 2003, Mirella Carbone asumió el cargo de directora de danza y de Andanzas, el grupo de danza contemporánea de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2009, formalizó la Escuela de Danza Contemporánea en la misma universidad. En el año 2013, Carbone logró crear la especialidad de Danza dentro de la nueva Facultad de Artes Escénicas (FARES) de la PUCP, donde ocupó el cargo de coordinadora hasta 2017, año en que terminó con las labores administrativas para volver a dedicarse por completo a la enseñanza y creación. Actualmente, Mirella Carbone es profesora titular en el Departamento de Artes Escénicas de la PUCP e imparte los cursos de Laboratorio de Investigación y Creación en Danza y Movimiento en las especialidades de Danza y Teatro.

de creación de *Paso doble* y, consecuentemente, a las presencias que allí transitan.

La conocí en el año 2003, en la primera clase de danza contemporánea de mi vida, cuando era estudiante de Artes Escénicas en la PUCP, en Lima. Se abrió un curso electivo dictado por ella y eso significó la realización de un deseo tantas veces postergado por mí. La profesora/artista estaba de espaldas, de la misma manera como aparece en la primera y en la última imagen de *Paso doble*. Me acuerdo perfectamente de los tiempos emocionalmente turbulentos que vivía; parecía que en cualquier momento me rompería. Yo pasaba por una fuerte depresión. Quería desaparecer o, más poéticamente, volverme una con las nubes o irme linda y mágicamente como se pierde un globo en el infinito. Deseaba huir de mi propio cuerpo; quería, parafraseando a Le Breton (2015/2018), abandonar vínculos sociales volviéndome invisible. Por otro lado, quería vivir, bailar y crear ficción(es) dentro de la realidad o realidades paralelas, y esos encuentros de creación y experimentación pura —y dura— me interpelaron y me desarmaron. Al comienzo yo no *bailaba*; movía el cuerpo y me volvía agua salada de memorias vivas, presentes o, entonces, *cortaba cebollas*, como diría la filósofa y escritora brasileña Mariana Lage. Y escuchaba: *respira, no te olvides de respirar*. Comencé a bailar y no paré de su-

mergirme en los procesos de arte-vida... Y aquí estoy, asumiendo con coraje mis deseos y formas de amar.

Da depressão

*Impulso melancólico
resolveu cortar cebolas
para não cortar os pulsos⁷*

Mariana Lage

Carbone confiesa que, al momento de creación de *Paso doble*, de alguna manera todavía vivía en el silencio —por la época, por la historia en sí— y fue bajo tal condición, a partir de la dificultad de expresarse, que la obra surgió. Pero desde mi experiencia como espectadora lo que ocurrió fue lo opuesto al silencio. Mirella performó y bailó a partir del silencio, pero yo recibí *Paso doble* como un grito. Esta obra no solo me habló; me gritó hasta el fondo del corazón, me abrió y me hizo grietas, y me reveló lo que ya sabía: que otro amor —ese que yo sentía— era posible dentro de la imposibilidad de nuestro sistema, de nuestras familias, de nuestra ciudad y nuestro país machista y homofóbico, carente de leyes que nos protejan, como tantos otros. Entendí mi sexualidad no heterosexual, no heteronormativa; me supe felizmente lesbiana y tal vez por eso tanta agua salada corriendo, tal vez por eso el mar en el que me convertía tantas veces seguidas. Tal vez por eso, todavía

⁷ De la depresión / Impulso melancólico / decidió cortar cebollas / para no cortar los pulsos (Lage, 2015, p. 56) [la traducción es mía].

Figura 1

Imagen de la performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Presentación en Ecuador en el año 2005. Crédito de la fotografía: Diego Espinoza.

hoy, me asalta la melancolía cada vez que veo esta performance desde la pantalla de mi *laptop*. De manera contradictoria o complementaria, me invade una tristeza sin fin y, al mismo tiempo, una felicidad absurda por sentir todo esto. *Estoy feliz de estar triste*, una frase que para Carbone tiene que ver con las buenas soledades, las buenas nostalgias y que, en gran parte, resume la esencia de su trabajo en *Paso doble*, mi forma de apreciarlo y la manera como este me interpela.

Mirella Carbone, hoy con 66 años, es pionera en el campo de la danza-teatro en el Perú y una de las coreógrafas, creadoras e investigadoras del movimiento más

reconocidas del medio peruano. Experimental por naturaleza y despreocupada por movimientos virtuosos o por la necesidad de mostrar la técnica en escena, está más interesada en sumergirse en su propia historia, que ya trae un proceso de movimiento. Carbone es «prácticamente autodidacta», como lo afirma en varias entrevistas. «La memoria del cuerpo es lo que más me interesa» (Carbone, 2018), me dice al momento en que conversamos sobre sus procesos de creación, sobre el viaje directo a la infancia y los cuestionamientos sobre la identidad que sugiere *Paso doble*. Pero esa memoria de lo invisible transformada en marca (Rolnik, 1993) se ha manifestado y reactualizado

en la (im)posibilidad de hablar libremente que acompañó a la artista durante muchos años de su trayectoria de arte-vida y que hoy, gracias a los movimientos sociales y sobre todo al feminismo contemporáneo, está cambiando de a pocos. Hoy, hablar está siendo posible. «Quiero ser más atrevida que antes. La edad te lo permite. Para mí es tener un poco más de madurez, sabiduría» (Carbone, 2019), fueron las palabras con las que pusimos fin a nuestros encuentros-entrevista.

Ahora tengo curiosidad sobre esa evolución que ocurrió en la sociedad, en el mundo. Y yo también evolucioné de alguna manera, a pesar de que mi esencia sea siempre la misma. Pero tengo la posibilidad de hablar más. Ya no tengo el miedo ni la vergüenza que tenía antes. Los tenía en esa época y te estoy hablando incluso de mucho antes, solo que todo llegó a un límite, ¿no? (Carbone, 2019).

Los pasos de *Paso doble*

«La escritura comienza en el movimiento, así como la música comienza en el silencio y la danza, en la pausa» (Fernandes, 2008, p. 2)⁸. Necesito algún movimiento para dialogar con las pausas, los silencios y las intensidades que traen los pasos dobles que por aquí transitan, como nos anticipa Leigh Foster (1995/2013): «al describir movimientos

del cuerpo la propia escritura debe moverse» (p. 20). Mi escritura debe moverse, y por eso hago algunas pausas para respirar, puntos suspensivos. Continúo. No es fácil, pero es necesario que me lance a la travesía con el compromiso de desviarme hacia lugares inciertos. Soy guiada por la intuición, por dobleces y contradicciones. Soy guiada por la necesidad de continuar (des)tejiendo la maraña, deshaciendo el nudo.

Primer paso

¿Qué me mueve? Una imagen potente, un sujeto de espaldas que hace gestos con las manos y movimientos fuertes con el cuerpo, muy enfáticos y casi histriónicos. Lleva puesto un terno e interactúa con una precaria mesa de escritorio, precaria como la vida que denuncia; parece un «hombrecito» nervioso, inseguro y patético, un muñeco asustado, constantemente manipulado por el sistema, una marioneta que intenta huir de la (o)presión y que por momentos emite un fuerte y claro «nooooooooo».

En seguida, se encuentra frente a una pizarra y una tiza que parecen ser su norte o, mejor, su «sur». La artista —el hombrecito— comienza a dibujar una muñeca con la emoción y nostalgia de quien recuerda momentos felices de su infancia. Es la ilusión de algún comienzo, un dibujo de niña; es la muñeca con

⁸ La traducción es mía.

la que Mirella jugaba, un afecto vivo o nuevamente la memoria haciéndose presente y, quién sabe, vislumbrando algún paso futuro. Pero sobre todo es presente y es real, tanto que aprieta y duele el corazón. Me apretó y me dolió el corazón. «Me duele el corazón. Duele porque... Qué bonita. Ay, mi muñequita, yo te quiero. Te quiero mucho...» (Carbone, 2004), dice la artista mientras contempla la figura, mientras se contempla en esa pizarra-espejo reflejo de sí misma. A pesar de que algunos textos puedan surgir repentinamente en la performance, estos se asemejan más a la manifestación de deseos que no pueden ser cumplidos; son tan orgánicos como sus movimientos, y potentes por su enunciado. En ese sentido, *Paso doble* se configura, siento, como un grito de denuncia cuyo eco continúa vivo en nuestra sociedad. Aquella manifestación de deseos no cumplidos podría quedar guardada en la esfera íntima, en un ámbito personal, pero Carbone nos hace cómplices haciendo de sus miedos, frustraciones y tristezas algo colectivo. Aquí lo personal es político.

Por otro lado, esa presencia, devenir de la artista —el hombrecito de terno blanco y corbata—, es cautivante, apasiona-

da y se muestra vulnerable: se muestra frágil delante de nosotrxs; comparte una fragilidad llena de coraje con una platea cómplice y activa. Como escribió el bailarín Olín Plácido en su blog *La casa que baila*, esa presencia le rompió el corazón, lo hizo llorar: «Cómo me hizo llorar ese hombrecito. Tan frágil, tan delgadito y tan pero tan solo» (2008). Mostrar vulnerabilidad, represión y el deseo de amar a pesar de los impedimentos sociales son, creo yo, algunos de los gestos de coraje que componen *Paso doble* y que solo puedo vincular, siguiendo mi intuición, con la *ternura radical*⁹. Este es un concepto clave usado durante más de diez años como parte de la práctica de performance-pedagogía del colectivo La Pocha Nostra, y a partir del cual Dani d'Emilia y Daniel B. Chávez, performers y exintegrantes del colectivo, crearon un manifiesto vivo inspirado en lo que el término les suscitaba. Así, definen el *Manifiesto de la ternura radical* como un *ejercicio poético encarnado de resistencia*, en el que se sumergen y se preguntan: «¿cómo lo radical puede ser tierno —y la ternura ser radical— en nuestras alianzas, nuestras comunidades y relaciones interpersonales?» (D'Emilia y Chávez, 2015).

⁹ «*Ternura radical* es un término que conocimos a través de nuestro trabajo como parte del colectivo La Pocha Nostra. Como performerxs y pedagogxs ex-integrantes del colectivo, con este manifiesto queremos honrar su origen y su reverberación en distintos proyectos y comunidades alrededor del mundo. Esta versión es nuestra interpretación del término, resultado de un "jam poético" que empezamos en 2015, como parte de la investigación sobre ternura radical que Dani realizó en su maestría en el Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Nos preguntamos: ¿qué significa ternura radical para nosotrxs, en nuestras vidas y trabajo tanto dentro como afuera de La Pocha? ¿Puede la ternura ser radical? ¿Puede lo radical ser tierno?» (D'Emilia y Chávez, 2015).

Cito aquí un fragmento del manifiesto:

ternura radical es no permitir que los
demonios existenciales se conviertan
en cinismos permanentes
es no ser siempre las mismas, los mis-
mos, les mismos
es encarnar In Lak'ech...
porque *tu eres mi otro yo*
y viceversa
ternura radical es no temerle al miedo
ternura radical es vivir el amor efímero
es inventar otras temporalidades
ternura radical es abrazar la fragilidad
es enfrentar la neurosis de lxs demás
con creatividad (D'Emilia y Chávez,
2015).

Me cuelgo de la última frase del fragmento del manifiesto escrito arriba para continuar con este paso, porque, en resumen, es lo que la artista hace: ella abraza la fragilidad, se llena de coraje y enfrenta la neurosis —y las prohibiciones— del mundo con creatividad e ironía; de lo contrario sería muy difícil. Carbone se inspira, guiada por el inconsciente, en un ventrílocuo —ese con el que jugaba cuando era niña— para hablar de la manipulación y la burocracia —disfrazada— peruana que no sabe —ni tampoco quiere saber— de sueños y posibilidades, como ella misma dice: «Nuestro sistema peruano es pequeño, pero es un ejemplo del gran sistema y para mí es igual» (Carbone, 2018). La artista denuncia tal sistema burocrático, patriarcal y opresor que tanto dificultó —y aún dificulta— nuestro libre andar, ser y

besar, y cuestiona la construcción —impuesta— de identidades de género cuando estas difícilmente encajan en los propios deseos, por lo que nos muestra una imagen triste y algo patética. Ese sistema nos obliga a *ser otrx*. Y a partir de ahí se pregunta: «¿Por qué tengo que ser diferente de lo que siento que soy?» (Carbone, 2018), para ser aceptada, escuchada y respetada en el mundo institucional predominantemente masculino. La pregunta de Carbone se relaciona con algunas cuestiones planteadas por la teórica, pensadora y feminista lesbiana afrocaribeña Yuderkys Espinosa Miñoso sobre los encuadres limitadores —y binarios— de las identidades. Espinosa Miñoso (2007) pregunta: «¿Qué significa ser mujer más de lo que nos dijeron que teníamos que ser, que nos fue impuesto y que nos ha aprisionado?» (p. 29). Para la autora, el sistema binario de construcción de las identidades ha operado impidiendo posibilidades de opción, de elección de las personas, y también nos ha impedido la construcción de subjetividades múltiples. El sistema ha sido —y sigue siendo— «una camisa de fuerza» (p. 29) en la que solamente algunas identidades son aceptadas, lo que contribuye a mantener viva la violencia de género, la opresión y la exclusión.

«Se concluye, entonces, que la identidad nunca es el fin, sino el principio de la autoconciencia. Apelar a identidades prefijadas, delimitadas, polarizadas, no es más que contribuir a la perpetuación de la lógica de opresión» (Espinosa Miñoso,

2007, p. 29). Las palabras de la autora se entrelazan con los movimientos de Mirella Carbone haciendo eco de los cuestionamientos presentes en *Paso doble*. Tanto Espinosa Miñoso como Carbone piensan al sujeto como una construcción, algo no natural, no pasivo y siempre actuante, siempre-en-proceso. Es a partir de las demandas «de afuera», de tener que «ajustarnos a parámetros fijos de modalidades de existencia» (Espinosa Miñoso, 2007, p. 28), que la artista explota e intenta responder sin palabras, a través del gesto, con sus pasos y en la multiplicidad. Así veo las presencias creadas y compartidas por Mirella Carbone, como un abanico de posibilidades identitarias siempre en expansión, «un acto de liberación» (Espinosa Miñoso, 2007, p. 31) y de valiente rebeldía en oposición al control de los cuerpos y de los encuentros afectivos que de allí puedan surgir. Así sitúo la performance de Carbone, sin querer colocarle etiquetas limitadoras, en un intenso y constante diálogo con un feminismo *otro*, no hegemónico. La crítica de Carbone al feminismo se relaciona de manera directa con la afirmación de Rita Segato sobre «reproducir lo mismo pero con otros cuerpos»¹⁰, comportamiento o tendencia que la artista observaba en muchas mujeres

feministas que, de cierta manera, «se masculinizaban», endurecían su forma de ser, imitaban a los hombres y reproducían un comportamiento machista, tal vez un gesto inconsciente de supervivencia, pienso ahora.

No podemos tener las mismas aspiraciones que los hombres dentro del esquema u orden patriarcal porque sino vamos a reproducir lo mismo pero con otros cuerpos; tenemos que conseguir imaginar un mundo nuevo, uno realmente diferente. La sociedad hay que transformarla desde ella misma y ahí las mujeres tenemos un papel central como operadoras de las relaciones de la propia sociedad, ese es uno de los dilemas que tenemos que tener claro, no es que hay que abandonar el campo estatal, pero la transformación no se hace desde el Estado, la reorientación de la historia se hace desde la vida misma, desde la sociedad y ahí las mujeres tenemos una posición que siempre fue una posición de tejedoras de lo social, de los vínculos (Segato, 2019).

Maruja Barrig, activista y teórica feminista peruana, relata los cambios que el fe-

¹⁰ En julio de 2019 se realizó la Feria Internacional del Libro de Lima (FIL Lima), encuentro en el que la antropóloga Rita Laura Segato fue una de las invitadas. Segato dio varias conferencias, participó en mesas sobre género, colonialismos, feminicidio y feminismos, y fue entrevistada en varias ocasiones. En una de las entrevistas para la revista peruana *Caretas*, le preguntaron sobre los nuevos desafíos que el movimiento feminista —o los feminismos contemporáneos— debe enfrentar. Ante la pregunta de la entrevistadora Karla Córdova («El movimiento feminista tiene mucho por recorrer, ¿cuáles son los nuevos desafíos a los que se enfrenta?»), y entre los varios temas de respuesta, lo primero que la antropóloga menciona es la necesidad de entrar al Estado; a continuación, menciona que «tenemos que [...] conseguir imaginar un mundo nuevo, uno realmente diferente» (Segato, 2019). Puede verse la entrevista completa en el enlace detallado en la lista de referencias.

minismo atravesó en el Perú —y en América Latina— en la década de los noventa, en medio de procesos de redemocratización de los países, y el cambio de perspectiva de las activistas y sus formas de confrontar al Estado. Barrig (2008) afirma que muchas feministas centralizaron sus estrategias en el Estado, y lo que era conocido como *el movimiento* terminó convirtiéndose más en un discurso que en un «caldero de voluntades colectivas» (p. 214). Las afirmaciones de Maruja Barrig y Rita Segato, creo yo, se complementan, y explican, en parte, las críticas de Carbone en relación con la toma de actitudes —forzadas— de algunas mujeres.

Me parece interesante mirar *Paso doble* —con las inquietudes que trae— como un trayecto afectivo transitado —bailado— por Mirella Carbone en el camino de las identidades múltiples y en las cuales se encuentra y se reconoce mujer, artista, feminista, lesbiana, blanca, peruana y probablemente muchas más ficciones. No solo mujer, ni antes peruana que lesbiana o primero artista que feminista. Se encuentra, justamente, en la frontera abierta, en el cruce, en el lugar, como dice Espinosa Miñoso (2007), «de las posibilidades infinitas y en las políticas de reconstrucción» (p. 35).

Respiro...

Al mismo tiempo, intuyo que ese muñeco-hombrecito no representa en sí mismo una masculinidad típica, de las que se relacionan directamente con el concepto de *pedagogía de la crueldad*¹¹ definido por Segato (2018). Ese «pequeño burócrata» (Carbone, 2018) no es una masculinidad típica del patriarcado que emana toxicidad; es, al contrario, y como escribí más arriba, cautivante, des-tila ternura, su fragilidad me emociona, y, como se hizo evidente en las conversaciones con la artista, existen motivos para que toda esa ternura llegue a la superficie después de haber atravesado densas y profundas capas. Pero me da pena, también me da pena. Siento su tristeza —se abre y nos la muestra—, se siente su tristeza. Sin embargo, al performatizar esa presencia, Carbone denuncia las fuertes marcas heteropatriarcales de nuestra sociedad. Y, sobre el patriarcado, Segato (2018) nos recuerda: «es la primera pedagogía de poder y de expropiación de valor, tanto en una escala filogenética como ontogenética: es la primera lección de jerarquía, aunque la estructura de esa jerarquía haya ido mutando en la historia» (p. 14).

Ahí surge el primer doblez de este paso, una interesante contradicción o *el doble de uno de los pasos*. Mirella Carbone performa un sujeto *masculino*, que en

¹¹ «Llamo *pedagogías de la crueldad* a todos los actos y prácticas que enseñan, habitan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá de matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto. [...] La pedagogía de la crueldad es, entonces, la que nos habitúa a esa disección de lo vivo y lo vital, y parece ser el camino inescapable de la modernidad, su último destino» (Segato, 2018, pp. 10-11).

la interacción con los elementos en escena —la mesa y la pizarra— representa la opresión y la represión, es decir, un sistema burocrático que valoriza resultados; representa la precariedad, las estructuras de poder, el capitalismo: la historia contada y validada a partir de una perspectiva predominantemente masculina —sin querer caer en binarismos— de las instituciones y de un Estado heteronormativo. A partir de esta *perspectiva predominantemente masculina* que la artista sugiere —y que, además, es histórica— traigo el pensamiento de Rita Segato (2018), para quien existen dos proyectos históricos vigentes que difieren en sus conceptos de bienestar y felicidad: «el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos» (p. 14). Puede decirse que son opuestos, incompatibles y que sus perspectivas son claramente diferentes. El proyecto histórico centrado en las cosas, parafraseando a la autora, produce individuos y su meta de satisfacción es funcionar para el capital, lo que terminará por transformar a tales individuos en cosas. Ya el proyecto histórico de los vínculos, explica Segato, apela a la reciprocidad y produce comunidad; es, sin duda, el camino de la luz al final del túnel y también el propuesto por el feminismo descolonial. Es el camino que la artista y su *devenir hombrecito* quieren tomar, pero se encuentran presos al otro lado. Corren el riesgo de convertirse en cosa, en marionetas del capitalismo. «Era como si la parte masculina me estuviera comiendo,

porque estaba encima de mí. Me presionaba. La imagen masculina te traba...» (Carbone, 2018), dijo Mirella cuando le pregunté sobre los escenarios de lo real y del cotidiano que la incomodaban y que, en parte, activaron el proceso de creación y las transformaciones que ocurren en la performance. Pero, como ella afirma, hay dos capas en su proceso, algo más íntimo aún, un viaje que toca sus memorias y las reactiva con la acción y el movimiento por medio de lo tangible, del tejido, en este caso la ropa que usa, la mesa sobre la cual da golpes y baila, la pizarra donde dibuja a la muñeca y escribe una frase incompleta: *te am...*

Durante los encuentros-entrevista con la artista, removimos mucho polvo. Conocí detalles que no imaginaba y que hoy, mientras escribo, me parecen fundamentales para entender mejor los dobleces y contradicciones de *Paso doble*.

«Yo transformé la ropa de mi padre», confiesa Mirella con emoción, pero nadie lo sabe y duda de que algún espectador sepa de dónde viene la ternura de ese hombrecito simpático, de buen humor y triste. Ese no era un traje equis que ella compró o mandó hacer: «busqué el terno de mi padre, de cuando se fue de luna de miel con mi madre. Yo estaba usando ese terno» (Carbone, 2018).

Pausa.

Respira... Continúo.

Me interesa el significado, la carga ancestral de la ropa y su actualización, las marcas que deja en el cuerpo vivo de la artista, su memoria corporal o, como sugiere Lepecki (2010/2013), su cuerpo como archivo y el archivo como un cuerpo lleno de historias.

Al tensar levemente los párpados cerrados, se vislumbran cuerpos: cuerpos que miran fijamente, agarran, corren con temor, se yerguen estóicos, se sientan avergonzados, caen desafiantes, gesticulan seductores. [...] La cabeza se inclina en ángulo; el tórax se desplaza hacia un lado; el cuerpo escribiendo escucha y espera mientras fragmentos de cuerpos pasados brillan tenuemente y luego se desvanecen (Leigh Foster, 1995/2013, p. 18).

Son esos *fragmentos de cuerpos pasados brillando* descritos por Leigh Foster los que imagino cuando la artista incorpora las ropas de su padre. Cuerpos pasados que en ella se liberan o cuerpos que no tuvieron la misma libertad, no solo la presencia amorosa de su padre, sino quienes estuvieron antes, mucho antes. Intento sentir para ser coherente y continuar teorizando, dialogando. Tal vez, como en la poesía de Leigh Foster, ella «desea que esos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras» (Leigh Foster, 1995/2013, p. 16).

Para Carbone, usar el terno de su padre abrió una puerta hacia su infancia, sus juegos, nostalgias, miedos, imposiciones, represión y deseos, y todo eso es traducido en gestos corporales a partir del momento en que ella logra entrar a sus propios archivos. *Paso doble* sería, en ese sentido, la manifestación de la artista como un «poderoso archivo corpóreo y afectivo» (Lepecki, 2010/2013, p. 75) capaz, también, de afectar al otro con las propias memorias presentes. De esta manera, la imagen corporal de la artista vestida con terno transmite «el esquema de gestos y posturas de una sociedad» (Fernandes, 2007, p. 30), ya que, parafraseando a Fernandes, nuestra identidad corporal —individual— no difiere ni contrasta con la sociedad. Entonces, quiero creer que las artes del cuerpo logran visibilizar y poner en evidencia la potencia del colectivo —hoy fundamental—, del cuerpo social. Es en el (no)lugar fronterizo donde nos encontramos y reconocemos unos con otros; viajamos a nuestras memorias, a nuestro *archivo corporal*; identificamos nuestros dolores y heridas abiertas, las historias en nuestra célula, músculo, hueso y, finalmente, en la piel. Compartimos realidades, diferencias —y disidencias—; somos el reflejo del otro, somos el otro. Empatía y sororidad son dos conceptos clave que siento que emergen a la superficie a lo largo de esta travesía, y que en la actualidad pueden ser pensados/sentidos como grandes aliados contra el capitalismo.

Figura 2

Imagen de la performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Presentación en Ecuador en el año 2005. Crédito de la fotografía: Diego Espinoza.

Al contrario de una figura masculina tóxica viril, típica de las sociedades patriarcales, Carbone se refirió a su padre como una persona «maravillosa, amorosa, nada machista y nada burocrática» (Carbone, 2018), un hombre que para la Lima colonial, clasista y machista de los años cincuenta resulta fuera de lo común, sin duda una excepción.

Entonces cuando yo represento a ese «pequeño burócrata», que era como un muñeco ventrílocuo, pero vestida

de mi padre, hay un choque, porque, sí, es un idiota, pero me causa ilusión que también no lo sea. También no lo es. Es por eso que también es amable y transmite ternura (Carbone, 2018).

Siento, cada vez más, que el relato íntimo y personal es fundamental, pues crea ecos sociales y políticos. Y allí vislumbro el doblez, la contradicción o *el doble de uno de los pasos*. Si como investigadora-espectadora, antes de saber de la historia importantísima del terno del padre,

yo ya veía rasgos de una masculinidad *viril-vulnerable* (Santos, 2018), una sexualidad no normativa, no hegemónica —disidente— en esa construcción-presencia-devenir de la artista, hoy puedo escribir intuitivamente que hay un enorme sentido de resistencia y de lucha a favor de la libertad de expresión y de posibilidades no fijas de identidad —como mencioné antes— siempre en flujo. En la producción de sí misma que la artista crea, se reafirma la lucha contra el mandato de masculinidad, el pacto corporativo y la fratría masculina (Segato, 2018), propios del patriarcado, pero se reafirma en la ternura, repito, en una ternura radical. Hay una resistencia al sistema capitalista y a la heterosexualidad como institución (Curiel, 2013) y como norma.

A partir de algunas frases y palabras sueltas, aparentemente inconexas, que Carbone dice a su público, a partir de la manifestación de frustraciones y también deseos, percibo una *invitación* de la artista a compartir angustias y miedos y, quién sabe, resolverlos o enfrentarlos juntxs. Quince años después, y en la fase extrema y brutal de individualismo que vivimos, ese *juntxs* es fundamental.

Ayuda, por favor
No entiendo nada, quién puede
entender al... Perú
Dónde está la poesía
Perú
Bella
Oprimido (Carbone, 2004)

Paréntesis

«Despojarse de toda la mierda» fue lo que dijo Mirella Carbone al intentar resumir el movimiento de engranajes entre un paso y otro, de desvestirse para sentirse un poco más cerca de sí misma y de lo que más quería: abrazar y fundirse con la muñeca dibujada en la pizarra, su niña interior, su mujer, su amante, ella misma. Ese momento de transformación está lejos de ser únicamente un tránsito de una imagen masculina para una femenina, como si estas categorías —y energías— no pudieran cohabitar un solo cuerpo. Independientemente de las expresiones de género que la artista pueda haber experimentado —y presentado— a lo largo del proceso de *Paso doble*, el momento, para mí, es de limpieza, de (des) intoxicación. Es el inicio para destejer la maraña lentamente luego de un claro y contundente *¡basta!*

Despojarme de toda la mierda.

Van saliendo de a pocos esos vestigios sofocantes y aplastantes, como si el pañito húmedo que Carbone saca de su bolsillo para limpiarse la cara cubierta de blanco se llevara todo, limpiara su corazón. Sale el maquillaje y sale el hombrecito, sale el microsistema opresor, sale el género colonizado, sale la norma heterosexual. Cae el patriarcado, la hegemonía de la vida, del sexo y del amor. Cae, de a pocos, la opresión, el silencio y el terror. Cae, finalmente, el conflicto armado

interno¹², en parte responsable del miedo, silencio y represión de tantas personas en nuestra sociedad. Cae el terno.

Despojarnos, juntxs, de toda la mierda.

Segundo paso

A veces, yo tengo más yin, otras más yang, y a veces tengo mis partes masculina y femenina más equilibradas. Yo no estoy muy interesada en eso. Creo que todxs podemos alcanzar un equilibrio. Para mí, en aquella época y en ese momento, tenía que ver con despojarme, desprenderme de todo. [...] Y ahora estoy intentando despojarme de todo lo que adquirí de colonización; eso tiene que ver con las heridas que marcaron la memoria de mi cuerpo (Carbone, 2019).

Las palabras de Mirella Carbone sugieren tránsitos, nuevamente, no lineales. Hacen eco tanto hacia adelante como hacia el pasado, hasta cinco siglos atrás y de forma simultánea dirigen la mirada hacia

un futuro que comienza a trabajarse en el presente, con las posibilidades y libertades ambiguas que hoy tenemos.

Paso doble me despierta innumerables sensaciones. Escribo a partir de lo que los pasos, con sus dobleces y devenires, provocan en mí: profundas emociones que varían entre la tristeza inexplicable, la impotencia, la posibilidad y el riesgo de amar y de vivir una vida contra la corriente, coraje, resistencia, y, finalmente, la necesidad de no perder la ilusión. Ante la parálisis a la que este sistema occidental quiere arrastrarnos —y de hecho nos arrastra— todos los días a través del «inconsciente colonial capitalístico» (Rolnik, 2018), *Paso doble* es el movimiento que nos devuelve la ruta, el camino —hacia adentro y hacia afuera simultáneamente— para *evadir la ley*, el desvío placentero para no perdernos, pero también para recuperar la gran pérdida que han significado la negación, la invisibilidad y, una vez más, el silencio.

Silencio.

¹² El Movimiento Homosexual de Lima (MOHL) identificó diez casos de crímenes de odio durante el periodo del conflicto armado interno o guerra contra el terrorismo en el Perú, y cuyos responsables fueron las fuerzas militares y los grupos subversivos (Mesa, 2014, citada en Jáuregui, 2018) Como afirma Jáuregui, ambos grupos intentaron terminar con las prácticas sexo-disidentes y con cualquier muestra de afecto o expresión de género no normativa: «El extremismo ideológico de Sendero Luminoso dividía el mundo en la dicotomía: enfermedad y pureza. A esta última asociaban mandatos culturales como la monogamia, la heteronormatividad y el sexo reproductivo (Montalvo, 2017, p. 62). En esa lógica instauraron Comités Abiertos Populares para tener control sobre las prácticas matrimoniales y sexuales que consideraban inmorales o incorrectas, lo que ha sido denominado como una política de profilaxis moral (Montalvo, 2017, pp. 62–63). / En la misma línea, el MRTA [Movimiento Revolucionario Túpac Amaru] organizaba "cruzadas contra el vicio" registradas por la CVR [Comisión de la Verdad y Reconciliación], que tenían por objetivo castigar a homosexuales, prostitutas y la infidelidad (Montalvo, 2017, p. 64). En el diario Cambio gestionado por la organización subversiva se hacían constantes amenazas a la población LGBTIQ antes de asesinarlas con el mensaje de que debían "enmendar sus vidas". Así, se consideraban la autoridad que debía castigar dichas prácticas, contando con el apoyo de la población (Anaya y Valle, 2017)» (Jáuregui, 2018).

Figura 3

Imagen de la performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Presentación en Ecuador en el año 2005. Crédito de la fotografía: Diego Espinoza.

En relación con tales formas de negación, la poeta, feminista y activista lesbiana Adrienne Rich afirma:

La negación de la realidad y de la visibilidad de la pasión de las mujeres por otras como sus aliadas, compañeras de vida y de comunidad, al haberse obligado que tales relaciones sean disimuladas y hasta desintegradas bajo intensa presión, ha representado una pérdida incalculable del poder de todas las mujeres *en cambiar las relaciones sociales entre los sexos y*

de que cada una de nosotras se libere (Rich, 1980/2010, p. 40)¹³.

Cuando Mirella Carbone logra aproximarse lentamente a la muñeca de tiza dibujada por ella —aproximarse hacia sí misma— hasta fundirse, cuando finalmente se funde con ella, entiendo la performance como un gesto de resistencia continua, en movimiento, como la ternura manifestándose en el más radical de los gestos: el amor. Y entiendo el cuerpo en-estado-de-performance que la artista presenta como espacio fértil en el

¹³ La traducción es mía.

que se hacen los conjuros. Veo *Paso doble* como una performance de lo posible y de lo (in)visible. Una performance que le permitió decir con su cuerpo aquello que con palabras era silenciado. Sugiero *Paso doble*, entonces, como un conjuro íntimo y compartido de descolonización que únicamente puede ocurrir, como señala Rolnik (2018), en el territorio de las micropolíticas.

Sientopienso el trabajo contrahegemónico de la artista como políticamente activo y permeado de una densidad simbólica que explota y se desborda, y me (nos) interpela al, por ejemplo, usar el terno de su padre o simplemente fundirse con la muñeca y abrazarla.

Si el cuerpo de la artista es el lugar donde habitan sus memorias —archivadas—, la piel sería, tal vez, la última capa, la superficie capaz de materializar y de hacer presente, de actualizar y de modificar lo vivido o, como afirma Guash (2013), de «crear una narrativa diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado» (p. 239)¹⁴.

Si la muñeca de tiza, que es una marca, un símbolo potente de la infancia, es el elemento «clave» de la performance, como dijo Carbone (2018), entonces el arte —y el proceso artístico— es el canal, el vehículo que hace posible tal viaje y alguna transformación en el presente, que, en el caso

de *Paso doble*, sería haberle ganado una pequeña gran batalla al patriarcado.

Los gestos que componen *Paso doble* resultan, para mí, contrainsurgentes y restauradores de tantos tejidos fragmentados de nuestra comunidad, y los reconozco como gestos feministas descoloniales.

Ese abrazo, la fusión de la artista con su devenir otra de tiza, se configura como un gesto micropolítico y valiente de *ternura radical*.

es arriesgarse a amar a contra pelo
ternura radical es creer en la
arquitectura de los afectos
es encontrarnos desde los músculos
más cercanos al hueso
es creer en el efecto político de los
movimientos internos (D'Emilia y
Chávez, 2015).

Figura 4

Performance Paso doble, de Mirella Carbone



Nota. Fotograma de video de una presentación en Lima en 2007. Registro original realizado por Javier Ponce (<https://www.youtube.com/watch?v=6v7S3iGUd6A>).

REFERENCIAS

- Barrig, M. (2008). La persistencia de la memoria. Feminismo y estado en Perú de los noventa. *Debate Feminista*, 37, 213-246. http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_15.pdf
- Buarque de Holanda, A. (2011). *Aurélio júnior. Dicionário escolar da língua portuguesa*. Positivo.
- Carbone, M. (Directora). (2004). *Paso doble* [Teatro-danza / Performance], Teatro Británico, Lima.
- Carbone, M. (2008, 16 de junio). *Entrevista a Mirella Carbone / Entrevistadora: Tatiana Fuentes*. Archivo Artea. <http://archivoarte.uclm.es/textos/entrevista-a-mirella-carbone/>
- Carbone, M. (2011, octubre). *Entrevista a Mirella Carbone para el proyecto Still Móvil*. Red Sudamericana de Danza. <http://www.stillmovil.com/artistas/mirella-carbone>
- Carbone, M. (2017-2019). *Entrevistas a Mirella Carbone / Entrevistadora: Sandra Bonomini*. Lima - Río de Janeiro. Manuscrito inédito.
- Curiel, O. (2013). *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha Lésbica y En la Frontera.
- D'Emilia, D. y Chávez, D. (2015). *Manifiesto de la ternura radical*. <https://dani-demilia.com/2015/08/12/manifiesto-de-la-ternura-radical/>
- Espinosa Miñoso, Y. (2007). *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. En la Frontera.
- Fernandes, C. (2007). *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro. Repetição e transformação*. Annablume.
- Fernandes, C. (2008). Entre *Escrita Performativa* e *Performance Escrita*: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. *Anais V Congresso da ABRA-CE*, 9(1). <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607/1728>
- Guash, A. M. (2013). Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista-Valise*, 3(5), 237-264. <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368/26241>
- Jáuregui, A. (2018, 1 de junio). *Recordando los crímenes de odio durante el conflicto armado*. Nota publicada por el Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la PUCP. <http://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis/31-de-mayo-recordando-los-crimenes-de-odio-durante-el-conflicto-armado-por-ariana-jauregui/>
- Lage, M. (2015) *Haikais de (não) amor e outras coisas*. Autoedición.
- Le Breton, D. (2018). *Desaparecer de si. Uma tentação contemporânea* (Trad. F. Morás). Vozes. (Trabajo original publicado en 2015)

- Leigh Foster, S. (2013). Coreografiar la historia (Trad. A. Fernández). En I. de Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 12-28). Artea Editorial. (Trabajo original publicado en 1995/1998)
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza (Trad. A. Fernández). En I. de Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59-81). Artea Editorial. (Trabajo original publicado en 2010)
- Plácido, O. (2008, 26 de junio). Procesos creativos: Mirella Carbone. *Lacasaquebaila*. <http://www.lacasaquebaila.com/2008/06/procesos-creativos-mirella-carbone.html>
- Ramos, J. (Director). (2011). *Mar arriba. Los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui* [Documental]. <http://otramerica.com/multimedia/video/mar-arriba-los-conjuros-de-silvia-rivera-cusicanqui/1914/3358>
- Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica (Trad. C. Guilherme do Valle). *Bagoas*, 4(5), 17-44. <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742> (Trabajo original publicado en 1980/1982)
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (1993). Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, 1(2), 241-251. <https://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/article/view/38134/25870>
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. N-1 edições.
- Santos, A. L. (2018). *Entrevista con Ana Luisa Santos / Entrevistadora: Sandra Bonomini*. Río de Janeiro - Belo Horizonte. Manuscrito inédito.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Segato, R. (2019, 1 de agosto). *Rita Segato y pensar el feminismo / Entrevistadora: Karla Córdova*. Revista *Caretas*. <https://caretas.pe/nacional/rita-segato-y-pensar-el-feminismo/>

***¡Nosotras podemos!:* performance, cuerpo y espacio público en el marco de las movilizaciones feministas en Argentina**

***We Can Do It!:* Performance, Body and Public Space in the Context of the Feminist Demonstrations in Argentina**

BELÉN PARRILLA

Belén Parrilla nació en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Se formó en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Como actriz, participó en varias obras del circuito teatral independiente. Es docente. Produce y coordina proyectos en el ámbito de gestión de públicos entre los Ministerios de Educación y Cultura (Programa de Formación de Espectadores), e interviene en publicaciones y capacitaciones sobre la materia. Escribe una columna mensual en la revista feminista *Damiselas en apuros* y actualmente prepara su tesis de maestría en Teatro y Artes Performativas en la UNA.

¡Nosotras podemos!: performance, cuerpo y espacio público en el marco de las movilizaciones feministas en Argentina

We Can Do It!: Performance, Body and Public Space in the Context of the Feminist Demonstrations in Argentina

Belén Parrilla

Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

belenparrilla@hotmail.com (ORCID: 0000-0003-0876-8455)

Recibido: 02-03-2020 / Aceptado: 05-06-2020

<https://doi.org/10.18800/conexion.202001.004>

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Feminismo, performance, *reenactment*, empoderamiento, pañuelo verde, colectivo / Feminism, performance, reenactment, empowerment, green handkerchief, collective

RESUMEN

Los sucesos del invierno de 2018 en Argentina —multitudinarias movilizaciones feministas para exigir la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo— nos invitaban, desde nuestro lugar de artistas, a salir de los espacios habituales de trabajo. La obra estaba en la calle y el concepto arte-vida alcanzaba el punto de acontecimiento. Motivadas a generar un dispositivo que exprese la política de los cuerpos de las mujeres que habían abandonado el lugar de contemplación, interpeladas desde lo personal y movilizadas

desde lo colectivo, decidimos realizar una intervención con estética performativa. Este ensayo toma ese proceso de retroalimentación entre performance social y artística, reflejo de los límites ingobernables y expresivos de la *marea verde*¹, y atiende a una profunda necesidad de encontrarnos, apropiándonos del espacio público, en una expresión simbólica de quienes pasamos a ser protagonistas en la construcción de la historia de nuestros derechos. Todas, cada una.

ABSTRACT

The events in Argentina during the winter of 2018 (massive feminist groups marched to demand the approval of the Voluntary Termination of Pregnancy bill) invited us, from our places as artists, to emerge from our workspaces. The stage was set in the streets and the concept of art-life was about to manifest itself. Motivated to

¹ *Marea verde* es la denominación utilizada en Argentina para hacer referencia a las manifestaciones que se realizaron a favor de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. El término, además de invocar el color de la campaña, es una resignificación del concepto *ola feminista*, en su máxima y continua expresión de marea.

generate a device that expresses the politics of those who had abandoned their place of contemplation, questioned as individuals and mobilized as a collective, we decided to do an intervention with a performative aesthetic. This essay presents that feedback process between social and artistic performance, a reflection of the expressive and ungovernable limits of the green wave, and answers the call for a deep need to meet each other, taking over the public space, in a symbolic expression of those of us who became protagonists in the construction of our rights. Every woman, all of us.

***¡Nosotras podemos!: performance,
cuerpo y espacio público en el
marco de las movilizaciones
feministas en Argentina***

¡Nosotras podemos!

Presentación de la experiencia

En este trabajo tomaré como objeto de análisis la obra *¡Nosotras podemos!*, fotoperformance colectiva que realicé junto a la artista ecuatoriana Alejandra Albán Araujo en el marco de las movilizaciones que exigían la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en Argentina.

La obra formó parte de la programación del Festival + Pañuelazo #Será Ley, cuya organización estaba a cargo de agrupaciones de mujeres de la Comuna 9, ubicada en la periferia de los espacios donde

habitualmente se realizaban las manifestaciones en Buenos Aires, lo que posibilitó la participación de quienes, a pesar de estar convencidas de la necesidad de la legalización, no habían podido asistir a las marchas masivas frente al Congreso. Pero también era una invitación —en un espacio más próximo y conocido— a quienes no se habían sentido interpeladas por el debate o no habían tomado una postura pública.

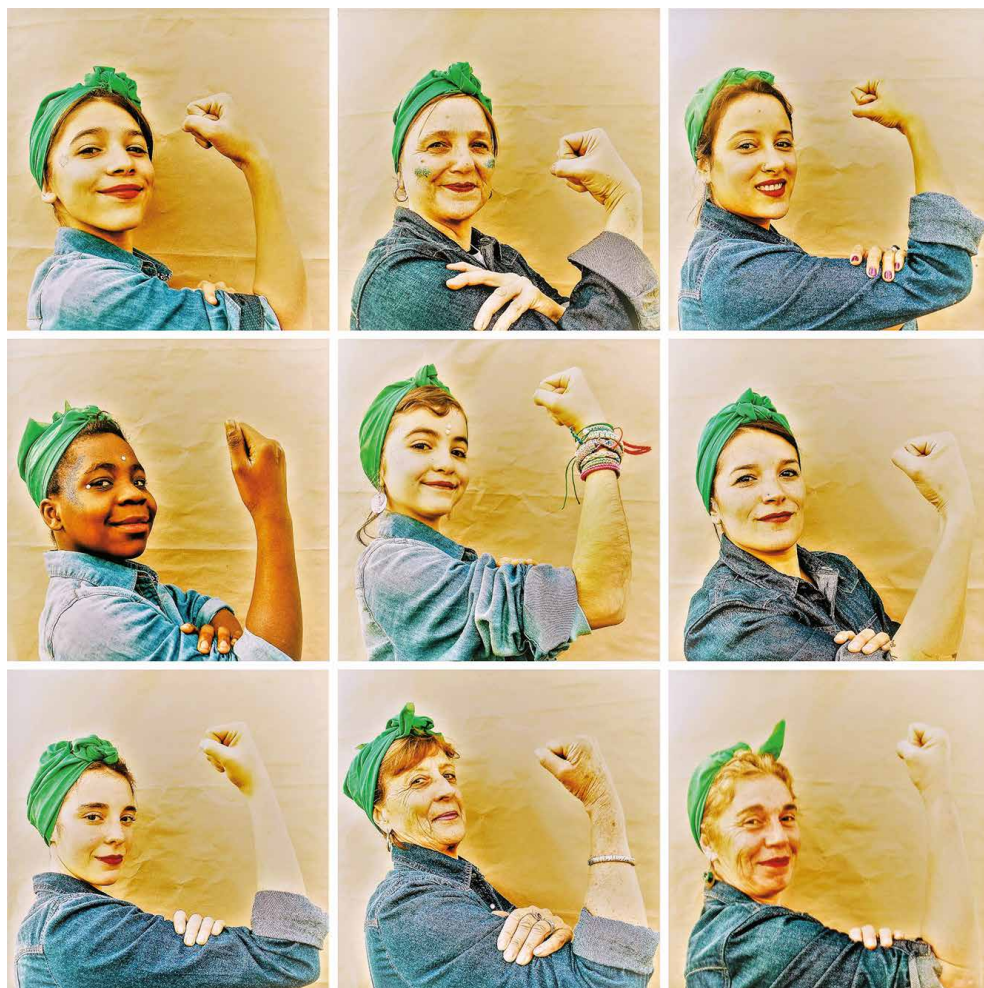
Elegimos accionar desde la performance art, por su versatilidad, fuerza de irrupción, esencia fugaz e inaprensible, características que la convierten en una herramienta expresiva acorde a los momentos históricos y culturales de cambio. Trabajábamos sobre algo que *estaba siendo*. Teníamos una posición tomada y nuestra intervención estaba empapada de *artivismo*; los límites entre arte y política estaban borrados (Taylor, 2015).

Pensamos una *acción* que retrate a las mujeres que asistieran al evento y funcione en paralelo a las demás actividades. El disparador creativo que utilizamos fue la imagen del afiche de propaganda de guerra *We Can Do It!*, reapropiada como ícono por el feminismo en la década de los ochenta y reversionada en esta ocasión con impronta verde, color símbolo de la campaña por la legalización del aborto en Argentina.

La fotoperformance fue realizada el domingo 5 de agosto de 2018 a las 15:00 h en Parque Avellaneda, Ciudad de Buenos Aires.

Figura 1

Una parte de la serie de retratos de la performance ¡Nosotras podemos!



*Nota. De ¡Nosotras podemos! [Fotografía digital], por Colectivo Nosotras Podemos, 2018
(<https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>).*

Ficha técnica. Título de obra: *¡Nosotras podemos!* Género: Performance/fotoperformance. Realizadoras: Alejandra Albán Araujo y Belén Parrilla (y todas las mujeres que participaron como performeras). Colaborador/as: Fabio Pedrazza, Berenice Nava y Malena Vazquez.

Somos las nietas de todas las brujas que no pudiste quemar

Contexto de realización

Argentina, invierno de 2018. Vigilias frente al Congreso. Las mujeres no duermen

más; despertaron en masas. Mochilas y carteras exhiben el pañuelo de la campaña por la legalización del aborto. La marea verde inunda las calles.

En esos días el «tomar partido» teñía el cotidiano. En un primer momento, los ojos estaban *sobre* nosotras —en el transporte público, el supermercado, el trabajo...—, pero, al multiplicarse los pañuelos, imparables, las miradas pasaron a estar *entre* nosotras. Cruzarse con otra mujer de verde generaba complicidad. Y, aunque fuera una desconocida, ayudaba a afrontar los riesgos de la exposición.

El tema protagonizaba la agenda de lo público y lo privado, las charlas con amigos, familiares y compañeros de trabajo, redes sociales, programas de televisión y titulares de los diarios.

Una nueva ola feminista alcanzaba la cresta. En su origen estaban las movilizaciones convocadas ininterrumpidamente desde 2015 por el colectivo de periodistas y escritoras Ni Una Menos para denunciar el incremento de feminicidios y reclamar políticas públicas que den respuesta al desamparo y la violencia. En ese entonces marchábamos vestidas de negro, llevando fotos de las víctimas, convocadas por las redes de manera espontánea ante la noticia de un nuevo asesinato. La performance comenzaba: éramos una columna copando las principales avenidas en procesión de duelo.

Para muchas era la primera vez en una manifestación; estaban recién salidas de la oficina, algunas con zapatos de taco alto, otras con mochilas que acarreaban el peso de la jornada... «Paren de matarnos» era la única y brutal consigna. Otros debates de peso político, como la legalización del aborto, estaban ausentes.

Tres años después, gracias al trabajo profundo y consecuente de organizaciones feministas que instalaron el tema con una fuerte campaña formativa y de difusión, esa consigna ganó las calles devenida en fiesta de música, color, danzas y hogueras. Pasamos de *pedir* «paren de matarnos» vestidas de negro a *reclamar* embadurnadas de brillantina verde «¡mi cuerpo me pertenece!», «¡aborto legal ya!».

Estaban sucediendo cambios importantes. Se abrían otros debates:

Generacional. Las jóvenes tomaban la guardia, pero las otras generaciones también estaban presentes. Pioneras como Nelly Minyersky y referentes del feminismo nacional como Rita Segato y Diana Maffía eran nuestras *pop stars*. La Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito había comenzado en 2005; había una larga historia por recuperar y reconocer.

De clase. Se conformaron agrupaciones de *mujeres villeras* (de barrios populares) y empezaron a tener presencia en las mar-

chas, cuestionando privilegios en la cadena de explotación. Se desmarcaron con sus distintivas remeras y banderas, organizaron actividades como «picaditos» (partidos de fútbol femenino en la vía pública) y se reapropiaron de los términos despectivos con los que suelen ser señaladas. Ahí estaban ellas, desafiando la idea de representar como único papel ser las principales víctimas de feminicidios. Era claro que recuperar la soberanía de nuestros cuerpos implicaba también revisar la historia y las relaciones de desigualdad que determinaron el control sobre la sexualidad, procreación y maternidad poniendo a las mujeres al servicio de la acumulación capitalista (Federici, 2010/2015).

Visibilidad y disidencias. Si bien la campaña aglutinaba, comenzaron discusiones que daban cuenta de *los feminismos*. Emergieron consignas y banderas: sindicatos que antes eran potestad de los hombres, disidencias sexuales, feminismos negros, marrones, plurinacionales... Al verde de la campaña, se le sumaban cada vez más colores y el debate se volvió imprescindible para redefinir categorías históricamente aceptadas, y se visibilizaron diferentes estructuras patriarcales de dominación y explotación.

Comunicacional. La *marea* llegaba a los medios, y desbordaba los suplementos con temática de diversidad y género a los que antes era restringida, ocupando incluso la primera plana de los diarios conservadores. Los periódicos internacio-

nales también cubrían las vigiliadas en el Congreso. Abundaban los cursos acelerados de feminismo por radio y televisión, con voceras muy formadas que ahora tenían columnas y espacios propios determinados por agenda. Las escuelas eran centro de debate; las estudiantes exigían modificar protocolos de vestimenta y trato. El uso del *lenguaje inclusivo* y su performatividad cuestionaba convenciones de regulación discursiva que enfurecían hasta a la Real Academia Española.

Estos cambios generaron a su vez otro tipo de manifestación, otra performance de clima festivo, con cuerpos indisciplinados, exhibiendo pechos sin siliconas, fuera de la cosificación impuesta sobre las curvas femeninas, empoderadas y diversas. Las marchas eran habitadas por mujeres y planteaban para los hombres un lugar de acompañamiento sin protagonismo, incluso, sin presencia. Ferias de producción artesanal y venta ambulante acordonaban la nueva procesión, ofreciendo originales diseños de camisetas, *glitter* (brillantina), *body painting*, accesorios y libros de temática feminista.

Estar juntas en las calles, repitiendo estas conductas, nos había impulsado a ir por todo. Como manifiesta Rita Segato (2016/2018):

Mientras no desmontemos el cimiento patriarcal que funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor que construyen el edificio de todos los

poderes —económico, político, intelectual, artístico, etc.—, mientras no causemos una grieta definitiva en el cristal duro que ha estabilizado desde el principio de los tiempos la prehistoria patriarcal de la humanidad, ningún cambio relevante en la estructura de la sociedad parece ser posible (p. 18).

Filtrándose por todos lados, sin dejar intersticio por ocupar, Argentina era noticia en el mundo. Se rompía el tabú y, fieles a la tradición feminista, transformábamos las formas habituales de política. El proyecto de ley lograba por esos días alianzas impensables y empezaba a ser apoyado por legisladoras/es de diferentes partidos, incluso algunos de derecha. La presión ejercida por la concentración de mujeres («vigilia») realizada frente al Congreso durante la sesión en Diputados hizo que los discursos se extendieran un día entero. Cientos de miles de nosotras —incluso colectivos feministas que habían llegado a la ciudad desde otras provincias— estuvimos ahí apostadas 24 horas al grito de «¡Abajo el patriarcado, se va a caer, se va a caer. Arriba el feminismo, que va a vencer, que va a vencer!», mientras seguíamos su televisación desde las pantallas gigantes instaladas en el frente del edificio. La coacción de nuestra presencia fue tan grande que se logró la media sanción.

Dos meses después, se preparaba la sesión de la Cámara de Senadores, imprescindible para lograr la Ley. El clima ya era otro. La tensión en la calle se sentía: la ultrade-

recha junto a organizaciones religiosas habían empezado a repartir pañuelos celestes con la leyenda *salvemos las dos vidas*, activando una fuerte campaña mediática que, si bien en las calles era minoría, pronosticaba ganar en el conservador Senado. La calle se dividía en dos y también lo hacían sus performances.

Empoderamiento verde

Estimulantes desbordes entre performance social y artística

Hablar de *performance* implica riesgos debido a la versatilidad y el uso actual que se le otorga al término. Pero no es el tema de este artículo definir qué es *performance* y qué no lo es. Prefiero tomar como línea lo que han desarrollado los estudios de performance y en particular a Schechner (1988/2000), cuando establece que algo es una performance y algo puede ser analizado *como* performance. Al respecto, aporta D. Taylor:

La distinción *es/como* (performance) que hace Richard Schechner subraya la comprensión de performance como un fenómeno que es a la vez «real» y «construido», como una serie de prácticas que reúnen lo que históricamente se ha separado y mantenido como unidad discreta (Taylor y Fuentes, 2011, p. 20).

Siguiendo esta corriente, identifico como *performance art* a una obra reali-

Figura 2

Las mujeres del lado «verde», eligiendo la fiesta como forma de lucha por la legalización



Nota. Composición digital hecha sobre la base de fotografías tomadas por Malena Vazquez, 2018.

Figura 3

Antiderechos en procesión, llevando un feto gigante



Nota. Fotografía digital tomada de «La historia detrás del bebé gigante de la marcha contra la despenalización del aborto», por Infobae, 25 de marzo de 2018 (<https://www.infobae.com/sociedad/2018/03/25/la-historia-detras-del-bebe-gigante-de-la-marcha-contra-la-despenalizacion-del-aborto/>).

zada por artistas o con intencionalidad artística —pensando en un público—, y me refiero a *¡Nosotras podemos!* como tal señalando el vínculo de retroalimentación que mantuvo con lo que analizo como la performance social de la marea verde. Pongo el foco en esta dinámica, ya que sus procedimientos estuvieron íntimamente ligados a límites borrosos: éramos parte del movimiento social, pero lo interveníamos como artistas. Habitábamos un territorio híbrido. Como distingue el performer G. Gómez Peña (2011):

De hecho, cuando los estudios académicos sobre el performance (Performance Studies) se refieren al «campo del performance», con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, y aún los eventos deportivos y cívicos. Nosotros también somos cronistas de nuestro tiempo, pero a diferencia de los periodistas o comentaristas sociales, nuestras crónicas tienden a apartarse de la narratividad y a ser polivocales (p. 202).

Pensar la acción que realizaríamos nos ubicaba, como a tantas otras artistas, en el lugar de cronistas de nuestro tiempo, tratando de condensar, interve-

nir y dialogar con los acontecimientos. Habíamos participado activamente en las manifestaciones, que condensaban todas las características de una *performance cultural* (Schechner, 1988/2000): *nos reuníamos, intercambiábamos* vivencias mientras marchábamos hacia el Congreso, *comunicábamos* nuestro estupor ante la violencia machista e institucional y nos *dispersábamos* hasta volvernos a juntar... el *ritual* se repetía cada vez. Esa *conducta restaurada* nos otorgaba autoconciencia; éramos una *comunidad* en transformación, empática, que se fortalecía a partir de las redes que construíamos.

Entre los diversos modos que utilizábamos para accionar nuestra expresión, el pañuelo verde era la estrella. La prenda —de fuerte carga en Argentina, que remite a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo²— se convierte en el símbolo de la campaña por la legalización en un Encuentro Nacional de Mujeres, teñido de verde por sus implicancias positivas como color de la salud y esperanza de una vida mejor. La leyenda dice que también jugó el azar: ya no quedaba tela violeta, color emblema del feminismo.

En reacción a su multiplicada presencia en el espacio público y temiendo que la presión social haga posible la sanción de la Ley, movimientos religiosos y de ultraderecha buscaron visibilidad polarizan-

² Asociaciones de mujeres a la vanguardia de la lucha contra el terrorismo de Estado en Argentina, capaces de enfrentar a torturadores y genocidas en defensa de los derechos humanos durante los años de dictadura cívico-militar.

do la discusión y también sus símbolos, al copiar el pañuelo y reemplazarlo por uno celeste. Organizaron procesiones en las inmediaciones del Congreso en las que exhibían un feto de cartapesta gigante —representación literal de *la vida desde la concepción*, en filiación a la iconografía cristiano-religiosa del niño del pesebre—, banderas en tono nacionalista, crucifijos y ecografías televisadas en directo. Como señala Taylor (2012/2015): «El performance, por ser radicalmente inestable, puede apoyar los sistemas de poder como puede también subvertirlos. Depende de quién y cómo lo maneje» (p. 109).

Todos esos cuerpos en las calles llevaban adelante una performance, hasta quienes se desesperaban por defender el *statu quo*. Incluso algunos, en su momento de máxima expresión, podían señalarse como una obra de *arte vivo*.

Luego de semanas a puro debate, la ola alcanzaba la cresta: el miércoles se llevaría adelante la votación en el Senado. Era el domingo previo. Invitadas a participar en el festival, decidimos realizar una intervención de la intervención, en la que la performance art conviva con la performance cultural sin colonizarla, con acabado artístico y conceptualización, pero nutridas de los símbolos y representaciones de esos días estimulantes.

Protagonistas

La obra. Reenactment y performeras

Para intervenir en el festival decidimos trabajar sobre el cruce de un afiche publicitario emblemático de 1943 con el pañuelo verde de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. Planeamos un dispositivo sencillo que permita trabajar en el espacio público, llamativo pero que pueda desarrollarse en paralelo a otras actividades del festival, y sabiendo que ciertas desprolijidades podrían limarse en el trabajo de edición.

Queríamos que el dispositivo se expanda, que los retratos se multipliquen al compartirse en redes sociales, que la performance siga funcionando más allá de nuestro accionar; que las performeras fuesen ellas, las mujeres que ponían el cuerpo en la calle.

La imagen recreada era una referencia icónica: la de *We Can Do It*³, también conocida como *Rosie, la Remachadora*⁴. El cartel de propaganda probólico estadounidense no tuvo trascendencia durante la Segunda Guerra Mundial, pero fue redescubierto a comienzos de la década de los ochenta y ampliamente reproducido por el movimiento feminista como representación de

³ ¡Podemos hacerlo!, traducida al castellano.

⁴ Creada por J. Howard Miller en 1943 para la empresa Westinghouse Electric, la publicidad tenía como objetivo levantar la moral de los trabajadores, tomar mujeres como fuerza de trabajo tras la ausencia de hombres por estar en los campos de batalla y evitar las huelgas incitando a trabajar más duro. Ya habría tiempo para que los hombres vuelvan a sus trabajos y las mujeres a las tareas del hogar.

Figura 4

Rosie, la Remachadora. Afiche de J. Howard Miller, de 1943, y foto inspiradora de la imagen



Nota. Composición digital tomada de «Esta es la historia de la mujer que inspiró el cartel feminista más famoso del mundo», por Raquel Piñeiro, 8 de marzo de 2020, *Vanity Fair* (<https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/rosie-the-riveter-rosie-la-remachadora-naomi-parker-fraley-we-can-do-it/28591>).

mujer fuerte y empoderada. Nos interesaba su proceso de resignificación, estrategia habitual del feminismo. Lo icónico es siempre —felizmente— susceptible a desbordes e intersecciones (Lizarazo Arias, 2004).

La planteamos como una acción duracional, de flujo constante y extendido durante todo el festival, sin ningún momento determinado *a priori* como más importante que otro. Fue una performance realizada en diferentes capas y momentos: acción pura al posar para la foto, retrato empatado/singular con el de tantas otras y con cada una, y también la instancia de compartir las imágenes subidas a una

plataforma a la que todas tienen acceso como parte de una obra conjunta.

Alejandra y yo también estábamos vestidas como en la imagen del afiche, pero en el rol de facilitadoras de la acción, decididas a abandonar el lugar de «artista que es observada» para dejar que ellas copen centro de la «escena».

El afiche icónico de *We Can Do It!* en esta instancia funcionaba como *cita*, préstamo rápidamente identificable, que dinamice la acción, pero en ruptura con el original, percibido como negociación y montaje (Sarrazac, 2005/2013).

Figuras 5, 6 y 7

Acción durante el festival



Nota. De *¡Nosotras podemos!* [Fotografía digital], por Colectivo Nosotras Podemos, 2018
(<https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>).

En pos de esta intención, recrearíamos el resto de las materialidades —la camisa de *jean*, la expresión y posición del cuerpo, el encuadre y el fondo— para resaltar el protagonismo del pañuelo como símbolo actual que dejará huella histórica en el futuro.

El procedimiento era sencillo: se acercaban y sentaban en un banquito, las peinábamos, agregábamos labial, las ayudábamos a vestirse. Teníamos diferentes tamaños de pañuelos y talles de camisas para garantizar que todas puedan participar. Colgamos de un árbol una madera para poder recortar el espacio del fondo.

Las guiábamos para poder alcanzar la posición del cuerpo y el gesto del afiche y tomábamos la foto. Luego les dábamos un papelito en el que figuraba la página de Facebook en la que subiríamos el retrato. La mayoría fue espectadora de la acción antes de ser la performer. Todo fue dinámico y ágil.

La posproducción de la imagen se centró en utilizar un filtro de edición para recrear el aspecto de dibujo, y recortar y empatar las fotos entre sí para conformar la serie. Pasar del cuerpo presente a la foto. De la calle al fondo monocromo. Testimonio eternizante de esos rostros que por miles

ocuparon las calles. Futura foto de perfil en las redes. Un retrato singular, huella de presencia, lo que Pope-Hennessy (1985) llama *herencia estética renacentista*: «El arte del retrato es la representación de un individuo con su propio carácter» (p. 8).

A su vez, queríamos jugar entre imagen seriada y heterogeneidad/singularidad. Queríamos evidenciar *lo particular en lo general y lo general en lo particular*, y hacerlo atentas a las diferencias y poniendo en tensión la idea de que *cada una somos todas* en la transversalidad y globalización del movimiento feminista.

Las fenómenos

Arte de acción versus mujeres objeto

Los periódicos y redes sociales estaban colmadas de señalamientos a lo *vivo dito*⁵, y capturaban las pregnantess performatividades callejeras que se desplegaban en las marchas. En contrapunto, nos proponíamos una experiencia que desborde el objeto —lo que sería el retrato posterior—, un momento, vivencia desmaterializada, *huella* en los cuerpos de las performerass (Pavis, 2016) y, en distinta medida, de quienes fueron solo espectadores y espectadoras.

Inscribiéndonos en la tradición contemporánea, buscábamos el fenómeno, entendiendo el cuerpo como potencia/material protagónico de la performance,

centro absoluto de nuestro universo simbólico y metáfora de un cuerpo sociopolítico más amplio (Gómez Peña, 2011). Cada una de esas mujeres era un mosaico de la marea y presentaba su cuerpo como territorio donde construir en modo colaborativo entre artista y no artista.

Nuestro objetivo no era que «actúen» para la cámara ni reproducir la estética y performatividad de las marchas. Las performerass serían parte de la acción, no personas capturadas por un fotógrafo *voyeur*. La intención era marcar el gesto artístico, ponerlo en tensión al trabajar con mujeres que no eran modelos ni actrices, enriqueciendo la relación arte-vida. Sus retratos no presentan expresión dócil y gestos suaves: interpelan al espectador sin expresión de recato. No son *venus* ni *majas* sensuales: son *la doña*, *la piba* y *la nena* del barrio, que rompen con el canon de belleza, perfección y juventud ideal. El protagonismo es un lugar nuevo para ellas, pero intentan, asumen riesgos, incomodidades y ocupan un espacio para habitarlo de ahí en más.

Esta tensión en la representación —al momento de posar— abría paso a lo *real* y es lo que convierte al retrato en una fotoperformance. No es una copia fallida —menos aún al ser una serie de retratos—. El *fallo* de esa representación es lo real y, en consecuencia, la performance. Un resto pulsional no objetivable (Caballero, 2005).

⁵ Expresión acuñada por el artista Alberto Greco para señalar arte-vida en el espacio público.

Figuras 8 y 9
Antes y después. Madre e hija



Nota. De *¡Nosotras podemos!* [Fotografía digital], por Colectivo Nosotras Podemos, 2018
(<https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>).

Pensando la acción performativa en oposición a la mimesis/representación, la comparación entre la imagen icónica del afiche original —tan pregnante en nuestro imaginario— acciona frente a la de la mujer común, y presenta un nuevo retrato. Un *otro*, empoderado.

Al idear la propuesta temíamos que nadie quisiera participar, pero sacamos fotos durante más de tres horas. Por momentos, armaban cola esperando el turno. Salvo contadas excepciones, quienes se acercaron a ser espectadoras de la acción pasaron al rol de performeras. Madres e hijas, amigas, vecinas y mujeres que solo estaban paseando por el parque, como lo hacían todos los domingos; adultas, niñas, jóvenes que querían expresar *yo soy parte* y eternizar su retrato poderoso.

La calle como espacio sin peligro

Heterotopías del aquelarre

La intención de las organizadoras del festival era descentralizar el conflicto, mudarlo a Parque Avellaneda. Expandirlo, sacarle el estigma de ser un problema de cortes de tránsito del microcentro porteño. Ganar el barrio y que las mujeres que pasen por ahí se apropien de él, se sumen a la batalla y tengan *su* momento, en especial aquellas que no podían acercarse a las marchas del centro por algún motivo —económico, de estructura familiar, por temor, entre otros—.

Durante esos días, los cuerpos en el espacio público implicaban un *otro* estar. Algunas mujeres experimentaban por primera vez juntarse en la calle para *hacer política*. Otras que sí tenían el hábito de participar en manifestaciones también vivían una novedad: estas marchas estaban conformadas solo —o en su gran mayoría— por mujeres. Todas compartiendo la reunión y fiesta en la que nos sentíamos protegidas y fuertes. Cada una apropiándose de esa conquista que era colectiva, pero, a la vez, significaba una transformación íntima y personal.

Habíamos convertido ese territorio peligroso —donde se nos viola, acosa, asesina— en una celebración llena de brillantina, en la que cada una se viste y desviste como quiere, sin temor de ser molestada. Cada marcha o juntada feminista generaba un contraespacio yuxtapuesto, un corte en el espacio-tiempo, lo que Foucault (1966/2008) define como *heterotopía*: «esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos» (párr. 7) . Durante las marchas y vísperas, la calle ya no era la calle, sino *nuestra* calle.

¿Nosotras pudimos?

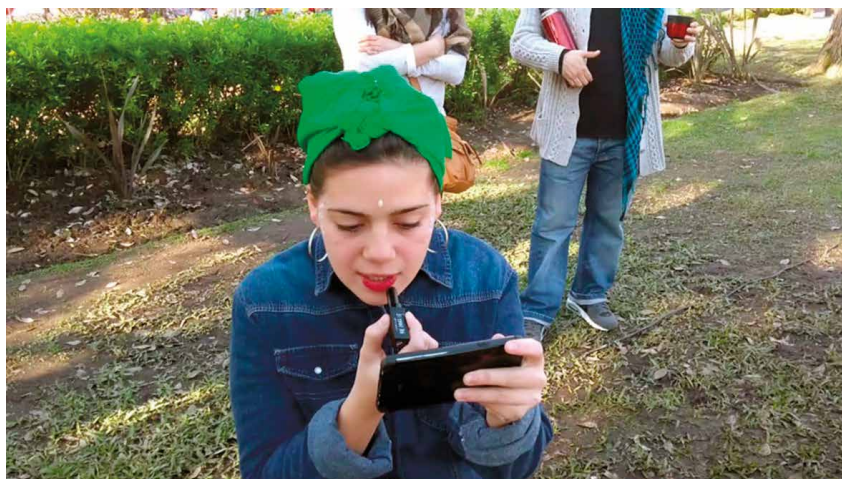
Las movilizaciones de 2018 en Argentina estuvieron inscritas en la tradición feminista que históricamente utilizó la performance como medio de expresión. Es por eso que hablar de *¡Nosotras podemos!* implica hablar de la participación masiva,

Figura 10
El Pañuelazo. Cierre del festival



*Nota. De ¡Nosotras podemos! [Fotografía digital], por Colectivo Nosotras Podemos, 2018
(<https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>).*

Figura 11
Espectadora se prepara sola para pasar a ser performer



*Nota. De ¡Nosotras podemos! [Fotografía digital], por Colectivo Nosotras Podemos, 2018
(<https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>).*

del empoderamiento y su apropiación de las calles, siguiendo la perspectiva posdisciplinaria de los estudios de performance (Schechner, 1988/2000), en los que lo social y lo artístico se contaminan y conviven sin temor. Esta retroalimentación es parte de la naturaleza anticanónica del género, que se entretiene desafiando los límites entre arte, cultura y política, celebrando el arte-vida como captura (imposible) del acontecimiento.

La estrategia de acción que planteamos como artistas para intervenir este contexto fue crear un dispositivo sencillo de realizar. La obra no era original ni rompía las convenciones; la obra *accionaba dentro* de la ruptura social que significaba la marea verde y sus miles de protagonistas. Nuestra eficacia apuntaba a mantener ese vínculo y dinámica. Alejandra y yo estábamos, como ellas, involucradas y atravesadas por los hechos. La decisión de quedarnos detrás de escena —más allá de alterar la relación de poder artista/espectadora y activar un modo colaborativo— tuvo como objetivo generar un contraespacio de intimidad en medio de la bulliciosa marea, de relación una a una al momento de entrar en contacto y preparar la foto. Mantuvimos breves charlas, confesiones espontáneas sobre las vivencias personales de esos días transformadores. Ese instante es el que conservo como tesoro y sello inmaterial de nuestra performance. Una sensación que escapa a todo registro, porque el retrato es solo la huella de esos cuerpos-potencia-política,

un gesto artístico sobre la marea que se activa en su presentación en serie, y que da cuenta de su heterogeneidad, multiplicación, popularidad y fuerza.

Hablar de esta obra es una invitación a pensar las performances que inundaron esos días de brillantina y labios tornasol, un gesto de reapropiación de los adornos que históricamente nos destinaron, una celebración de otra femineidad. Fueron jornadas que desafiaron las clasificaciones y las normas, no solo por su carácter masivo, sino por sus originales modos de habitar el espacio público. Porque para nosotras —un *nosotras* ya latinoamericano— el pañuelo verde sigue siendo contraseña, identificación y presencia, una performance que expresa, como esa frase sin dueña, que *lo personal es político*. Y, aunque los abortos clandestinos sigan llevándose vidas de mujeres —sobre todo de las más pobres, sin recursos que garanticen las condiciones sanitarias para realizarlo—, la presión ejercida hace que la legalización no pueda ser bloqueada durante mucho más. Sencillamente porque la performance del pañuelo es una acción que se mantiene viva y visible, y que saca a los abortos del terreno de la clandestinidad en el que han sido puestos desde hace siglos.

¿Lo notaron? Las niñas que participaron en la performance se vincularon con la cámara de manera relajada, naturalizando el momento, contundentes. Nos miran directo a los ojos, dejando claro que ya no hay marcha atrás.

Figura 12
Belén Parrilla



Nota. De *¡Nosotras podemos!* [Fotografía digital], por Colectivo Nosotras Podemos, 2018
(<https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>).

REFERENCIAS

- Caballero, A. (2005, 25 de septiembre - 2 de octubre). *El fenómeno artístico: del objeto al cuerpo en el arte* [Texto teórico para la exposición]. Instalarte III. Arte contemporáneo. «Del objeto al sujeto artístico», Buenos Aires, Argentina. <http://www.geifco.org/actionart/menuSuperior/ciudades/nolugar/instalarte/index.htm>
- Colectivo Nosotras Podemos. (2018). *¡Nosotras podemos!* [Fotografía digital]. <https://www.facebook.com/Nosotras-Podemos-506898276428663/>
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Trad. V. Hendel y L. S. Touza; 2.^a ed.). Tinta Limón Ediciones. (Trabajo original publicado en 2010)
- Foucault, M. (2008). Topologías (Trad. R. García). *Fractal*, 13(48), 39-62. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal-48MichelFoucault.html>. (Trabajo original publicado en 1966)
- Gómez Peña, G. (2011). En defensa del arte del performance. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (Trad. R. Rubio, A. Bixio, M. A. Cancino y S. Peláez) (pp. 489-520). Fondo de Cultura Económica.
- Infobae. (2018, 25 de marzo). *La historia detrás del bebé gigante de la marcha contra la despenalización del aborto*. <https://www.infobae.com/sociedad/2018/03/25/la-historia-detras-del-bebe-gigante-de-la-marcha-contra-la-despenalizacion-del-aborto/>
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo Veintiuno Editores.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Piñeiro, R. (2020, 8 de marzo). Esta es la historia de la mujer que inspiró el cartel feminista más famoso del mundo. *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/rosie-the-riveter-rosie-la-remachadora-naomi-parker-fraley-we-can-do-it/28591>
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El retrato en el Renacimiento*. Ediciones Akal.
- Sarrazac, J. (Dir.). (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (Trad. V. Viviescas). Paso de Gato. (Trabajo original publicado en 2005)
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Trad. M. A. Diz). Libros del Rojas; Universidad de Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 1988)
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros. (Trabajo original publicado en 2016)
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones. (Trabajo original publicado en 2012)
- Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance* (Trad. R. Rubio, A. Bixio, M. A. Cancino y S. Peláez). Fondo de Cultura Económica.

CONEXIÓN

La revista *Conexión*, publicada desde el año 2012, es una iniciativa académica del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) que tiene como objetivo fomentar la investigación y la publicación de manuscritos vinculados con las comunicaciones. La revista tiene periodicidad semestral; se publica en julio y diciembre. Los artículos son originales y se someten a un sistema de revisión por pares doble ciego antes de ser publicados. *Conexión* se encuentra en Dialnet, REDIB, DOAJ, Latindex, MIAR, Google Scholar y JournalTOCs. La revista se difunde en doble formato: impreso y en línea; se puede acceder al texto completo de los manuscritos de forma gratuita.

I. TIPO Y TEMAS DE ARTÍCULO

- 1.1. La revista *Conexión* recibe contribuciones que den cuenta de reflexiones académicas o hallazgos de investigación en el campo de las comunicaciones.
- 1.2. Los artículos deben ser inéditos y originales.
- 1.3. Los artículos se someten a una revisión por pares antes de ser publicados.
- 1.4. Los artículos pueden ser enviados en español, portugués o inglés. Serán publicados en su idioma original.

II. ESTRUCTURA Y FORMATO

- 2.1. El documento deberá presentarse en Microsoft Word, hoja tamaño A4, interlineado 1,5, tipo de letra Arial (tamaño 12 puntos).
- 2.2. Los artículos tendrán una extensión aproximada de 5000 palabras.
- 2.3. La estructura del artículo será la siguiente:
 - Título en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
 - Identificación del autor(es): grado académico, nombre completo, afiliación académica, país y correo electrónico
 - Breve CV del autor(es): entre cuatro y cinco líneas que den cuenta de sus actividades recientes, como publicaciones, congresos, temas de investigación en curso, entre otros
 - Resumen del artículo en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original) de una extensión máxima de 150 palabras
 - Palabras clave (máximo seis) en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
 - Cuerpo del artículo
 - Bibliografía

2.4. Tablas, gráficos e imágenes:

Las tablas y gráficos deben ser elaborados con Office y pegados en el lugar del texto que corresponda, precedidos de un título numerado que los ordene y de la referencia a la fuente. Además de pegarlas en el Word, las imágenes y otros materiales gráficos deben enviarse aparte (siempre en la versión original de la aplicación utilizada: Photoshop, PowerPoint, Acrobat, Excel, etcétera). Las fotos y capturas deben ir en formato JPG o PNG y tener una resolución de 300 ppp (deben tener 200 kB como mínimo).

2.5. Bibliografía:

La bibliografía se ajustará a las normas APA (7.^a edición). Se pueden consultar en <https://apastyle.apa.org>.

III. INFORMACIÓN PARA EL ENVÍO

La contribución debe enviarse por correo electrónico a las siguientes direcciones:

epasapera@pucp.pe

dptocomunica@pucp.edu.pe

Dirección postal y teléfono:

Departamento Académico de Comunicaciones

Pontificia Universidad Católica del Perú

Av. Universitaria, 1801, San Miguel, Lima 32, Perú

Teléfono: (511) 626-2000, anexo 5407

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Gustavo Cimadevilla. Profesor e investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Evaluador académico internacional en universidades e institutos de desarrollo. Coeditor de la *Revista Argentina de Comunicación* (Fadeccos).

Dr. Carlos Garatea. Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciado en Derecho por la PUCP, obtuvo el máster en Lingüística Hispánica en El Colegio de México, donde siguió sus estudios de doctorado. Es editor de *Lexis*, revista de lingüística y literatura, y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

Dra. María Cristina Gobbi. Actual coordinadora del Programa de Posgrado en Televisión Digital de la Universidad de São Paulo, en Bauru. Hace poco recibió el Premio Luiz Beltrão de Comunicación, el más importante de la especialidad en Brasil.

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]). Miembro del Consejo Consultivo del Seminario de Estudios de la Cultura, Conaculta. Es cofundador y gestor del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario (Universidad Autónoma de Coahuila y UNAM).

Dr. Gabriel Kaplún. Investigador de la Universidad de la República (Udelar), de Montevideo, Uruguay. Especialista en Estudios Culturales. Es un conocido consultor en temas de comunicación educativa y organizacional. Participante activo en eventos internacionales, en los que siempre es requerido por su competencia académica.

Dra. María Cristina Mata. Directora del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Tiene a su cargo el Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía, y la Especialización en Gestión y Producción de Medios Audiovisuales.

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México [UACM]). Licenciada, maestra y doctora en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Diplomada en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (México).

Dr. Erick Torrico. Director del posgrado de Medios de la Universidad Andina Simón Bolívar. Preside la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación (Aboic) y dirige el Observatorio Nacional de Medios.

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University [GWU]). Profesor de Medios y Asuntos Públicos. Director asociado de la Escuela de Medios y Asuntos Públicos de la GWU. Tiene un doctorado en Sociología (Universidad de California, San Diego) y una licenciatura en Sociología (Universidad de Buenos Aires).

