

Performatividad alternativa y giro descolonial en el teatro independiente peruano

Carlos Vargas Salgado
University of Minnesota

Mi intento se concentra en leer dos trabajos paradigmáticos entre los unipersonales hechos por mujeres, en el teatro independiente peruano, como muestras complejas y completas a través de las cuales se plantea una revisión de la condición de la mujer, dentro y fuera de la escena, así como una mostración de una performatividad alternativa desde el plano estético, ubicada frente a la representacionalidad occidental que se expresa en el horizonte de sus proyectos estéticos de modernización, a través de procesos derivados como la urbanización, la exclusión y la migración. En esa perspectiva es mi interés revisar elementos constitutivos de las propuestas teatrales de “*Conjuros al Viento*” del grupo Ikaro, Iquitos, y actuado por Carmita Pinedo, escritor y dirigido por Julio Cesar Floresy de “*Voz de tierra que llama*”, actuado por Digna Buitrón, escritor y dirigido por Eduardo Valentín, y producido por el grupo Barricada, Huancayo. Observo ambas como puertas de entrada para interpretar algunos de los procesos de apropiación y resistencia de las marcas espectaculares y las temáticas del teatro moderno occidental, así como subrayar su doble condición de acciones y reacciones frente al sistema cultural en que se desarrollan.

Los dos espectáculos participan en varios sentidos de los ejes centrales de la producción teatral reciente en Perú, en la que apreciamos, como ya advirtieron Salazar Del Alcazar, Oleskiewicz, Ramos-García (2001), de forma continua entre escena y sala, una serie de constantes temáticas y formales que la diáspora teatral peruana no diluye en la simple alteridad adoptiva de las hegemonías, sino que las repite de una

manera que la hace inexorablemente peruana.

Así, concentrándonos por el momento en las recurrencias temáticas observamos que persiste la exploración del tema de la exclusión, las resistencias culturales a la dominación y la denuncia del malestar que estas generan. Así, en ambas propuestas escénicas se da un relato de migración, de viajes de ida y vuelta entre Capital y regiones, generados por la peripecia histórico-cultural del poblador provinciano. Esta alteridad eufemística, “provinciano”, subsume en una sola varias alteridades: pobre, indio, postergado, excluido, y hace ambigua de por sí su categorización, puesto que el provinciano es un ciudadano pero no lo es en sentido completo, pertenece al Estado-nación pero no se le aplican las mismas derechos que al urbano/Capitalino, o al menos, su performance social de los derechos supuestamente otorgados está enmarcada en el sistema de dominación. *(no se puede comprar o estudiar en quechua)

Sin embargo, esta articulación temática se anuda con mayor rigor por tratarse de una doble alteridad: estamos hablando de mujeres, ajenas y sometidas, inicialmente como expresiones de la otredad por excelencia en la dominante cultura patriarcal de la modernidad, como lo ha recordado Christine Buci Glucksmann (1984). “Mujeres de provincia” se convierte así en la divisa de una doble postergación, en la imagen más evidente de aquel complejo entramado de exclusiones en que la razón violenta de la modernidad ha fundamentado su devenir.

Es la mujer andina de la región central del Perú, Huancayo, en “*Voz de tierra que llama*” transterrada y sobrepasada por la experiencia de la guerra interna, quien debe huir hacia Lima dejando la tierra de sus antepasados. O es la mujer de la selva peruana de “*Conjuros al Viento*”, volviendo de su experiencia migrante en la ciudad, a la que llegó obligada por la pobreza y la exclusión, así como por el engaño de que

las oportunidades del desarrollo podrían solucionar ambas calamidades.

Si la mujer andina tiene que huir perseguida por el fuego de las metralas, que disparan entre sí teniendo al poblador campesino en medio; la mujer olvidada y relegada a programas de inhumanidad en la zona más olvidada del Perú, la Amazonía, huye de la callada violencia de la miseria. Una baja desde los Andes en busca de una nueva tierra en el arenal de los pueblos jóvenes de Lima; la otra es devorada por el violento devenir de una urbe cruel que la asume de por sí solo como objeto de consumo. La mujer pobre de Huancayo que abandona a la Pachamama, madre tierra, obligada a resguardarse de la inminencia de la guerra; la mujer Selvática atrapada en los oscuros meandros del imaginario urbano que prostituye su cuerpo para otorgarle el derecho a sobrevivir. La lectura de denuncia de exclusión es bastante clara en ambos casos, sus implicancias sociales son por demás evidentes.

Pero lo que da particularidad a estos relatos en relación, por ejemplo, a lo que podríamos llamar una percepción urbana/moderna de la condición de la mujer,* [izquierdas revolucionarias] es su imbricación en un macrodiscurso cultural de retorno a la tierra, en un periplo simbólico de reencuentro comunicacional con ella, en el horizonte de una racionalidad mítica.

Es la voz de la tierra la que llama a la mujer andina para volver, dejando el espacio de la ciudad, a repoblar el lugar antiguo y a rehacer las delicadas hebras que la conducen su relación con la naturaleza. Esta operación de reencuentro opera en un nivel de probacionismo, de transacciones y compromisos con los Wamanis y Apus, como certeza de que la mujer ha recompuesto en ella las raíces que la unen a la Pachamama, a la cual clama perdón y rinde explicaciones.

Este viaje de regreso no pasa entonces por los umbrales de una racionalidad epistémica, logocentrista y moderna, sino por los intersticios de una convicción

mítico-mántica, religiosa a su manera, emparentada a cosmologías no occidentales, como lo ha analizado Zenon de Paz (2000).

De la misma manera en *Conjuros al Viento*, el viaje de la mujer amazónica es una vuelta a los arcanos familiares (busca a la abuela, en el corazón de la Selva), y un periplo de recuerdo y re-internalización de las voces de la selva que habían dejado de hablarle en las ciudades. Los espíritus de la naturaleza pasan a través de ella, en rito chamanístico, como vía de expiación y desencantamiento, liberación de los males, los hechizos que la experiencia limeña/modernizadora ha operado en su cuerpo enfermo. Así su reencuentro pasa por una desestructuración de la visión urbana y una redistribución a la escucha de las voces naturales que la madre Selva puede hacerle oír, una recuperación de la salud natural contra la enfermedad de una aculturación urbana.

Ambos viajes terminan en la tierra y ambos completan el ciclo de la legitimación en el espacio de comunicación simbólico/ritual con la naturaleza. Pues como ha recordado el filósofo Zenon Depaz,

la intencionalidad que funda el *mundo* del hombre andino manifiesta aquella dimensión holística en su carácter eminentemente “ritual”. La experiencia primaria en el mundo andino no es pragmática (en el sentido instrumental) ni cognoscitiva (en el sentido representacional), es celebratoria, simbólica. En ella, el hombre no “aprehende” la realidad para manipularla; la realidad es *recreada*, se hace presente de manera concentrada, intensa en cada acto ritual

Así, cuando las vías de exploración cósmica desandan la racionalidad pragmática occidental (viaje de regreso de la urbe como recuperación del espacio) para ambas mujeres el tiempo del descentramiento desaparece, y la des-identificación cesa cuando se vuelve a oír las voces que en las ciudades son ajenas, cuando los apus y los espíritus de la selva vuelven a ser escuchados. Se trata tipo de comunicación con el mundo que, como explica (aunque tendenciosamente) Tzvetan Todorov en *La Conquista de América*, era compleja y rica en las comunidades americanas, antes de

la llegada de los colonizadores.

Ahora podemos observar cómo los viajes desde la alteridad supuesta (provinciano: amazónico/andino) no acaban en la homologación por vía de reivindicación como se da en la literatura comprometida urbana de tema indigenista o social, sino que por el contrario terminan en la cesación de la polaridad misma. El que era otro en la ciudad, deviene auténtico en su encuentro con la tierra, solo entonces la polaridad desaparece. El viaje de legitimación real del provinciano/amerindio/pobre no pasa necesariamente entonces por los espacios de las luchas ideológicas de justificación de la violencia (recordemos hasta qué punto la guerrilla maoista no es sino la otra cara de la misma razón instrumental del capitalismo, por lo que no deja de ser impactante que la mujer de Voz de Tierra huya de la guerra iniciada por Sendero Luminoso), sino que implica varios pasos más allá/más acá del discurso de la modernidad, rearticulando sus núcleos de sentido alrededor de la inversión de los espacios, y la reinstauración de paradigmas de pensamiento no racionalistas, guiados por lógicas del cuerpo y de la naturaleza.

Por esto, probablemente uno de los aspectos más impresionantes de estos espectáculos, en tanto actos performativos, sea su concreción en el aquí y ahora de la representación, a través de un cuidadoso e inusual despliegue corporal. El cuerpo performa en dos niveles paralelos: cuerpo como espectáculo de la evolución del movimiento, como notación ritmada de respiración y acción física; y a la vez como cuerpo de presencia real demostrativa de una memoria cultural que resiste y se recupera (se rehace) en la resistencia al olvido.

Esta doble implicación se propone en un proceso de apropiación y resistencia que una vez más podemos entender mejor en el plano de las acciones físicas: diríamos que el

cuerpo es el espacio de reproducción de estos procesos, su campo de fuerza (como los ha llamado Martin Jay), a través del cual la actriz/performadora/mujer reordena su mundo) *[metaforas espaciales vs. temporales].

Debemos en este punto recordar que el Teatro independiente peruano se ha propuesto los últimos decenios como un extraordinario campo de experimentación escénica, en que se ha asimilado particularmente la influencia de la vanguardia del tercer teatro europeo (teatro pobre de Grotowski, teatro antropológico de Barba), básicamente por su antiverbalidad. Así, el Nuevo teatro peruano (Ramos - García) posee inconfundibles marcas espectaculares provenientes de estas líneas de investigación desde la corporalidad, a través no solo de la espectacularidad misma, organizada como partitura de símbolos antimiméticos, sino también desde la ideología del grupo y su expresión estética en la dramaturgia de creación colectiva.

Barricada e Ikaro son colectivos teatrales formados sobre la base de las experiencias de los primeros teatros laboratorios peruanos fines de los 70, particularmente los dos grupos madre de la influencia pedagógica mayor en el teatro peruano Raíces, de Ricardo Santa Cruz y Cuatrotablas, dir. Mario Delgado, y en menor medida Yuyachkani.

Aunque los proyectos iniciales de estos colectivos tendían hacia la asimilación de la vanguardia europea, la diseminación de técnicas produjo luego una diáspora entre sus alumnos, algunos de los cuales derivaron en singulares apropiaciones técnicas y estéticas cuando volvieron a sus respectivas tradiciones culturales de Región.

Me interesa subrayar aquí el viaje que realizan estos colectivos, Barricada e Ikaro, alentados por una experimentación escénica que siendo occidental, los sensibilizaba a la quiebra de algunos valores centrales de la modernidad teatral: pérdida del eje logocentrista en el teatro, antilinearidad del tiempo, reivindicación del teatro sagrado,

como lo ha llamado Christopher Innes, recorriendo la senda abierta en el teatro europeo por la visión panoscópica de Artaud. Pero esta marcha no va, una vez más, hacia la asimilación repetitiva del modelo europeo, sino que se dirige hacia la recuperación de las tradiciones de la sierra centro, zona huanca, y hacia Iquitos en la selva amazónica, en sendos viajes de reincorporación de sus raíces profundas (cuerpo que se encuentra consigo mismo, cuerpo que se construye en el regreso) que recuerda evidentemente el periplo que realizan sus protagonistas en los dos espectáculos reseñados.

Estamos frente a una experimentación que no es vanguardia o muerte de la historia, como en Occidente, sino en una experimentación que deviene memoria y vuelta al origen.

El resultado es un producto complejo de marcas escénicas en que aparecen las rutinas de trabajo físico, las artes marciales, la preexpresividad definida por los trabajos de etnoescenología de Barba, pero extraídos de sus ejes culturales reconocidos, distanciados ellos mismos. Ahora estas secuencias aparecen resemantizadas como procesos de expiación, denegación de la modernidad concentrada del cuerpo, como desestructuración de una lógica de oposición binaria cuerpo/mente, para dirigirlo hacia la puerta que le permita recuperar la voz que lo ha estado llamando, las voces múltiples de la naturaleza que reclaman su regreso. Este proceso de asimilación y resistencia no es nuevo, y ha sido descrito como proyecto esencialista de la cultura tradicional peruana, que

“ se configura con la continuidad de cierto orden de creencias y sensibilidades básicas —que remiten a un fondo mítico— que posibilita procesar las influencias externas en el sentido de una *asimilachin*, es decir, de una incorporación selectiva, orgánica a la matriz básica¹,

como ha recordado De Paz haciéndose eco de los trabajos de Pease, Estermann,

Ossio, Millones y Flores Galindo.

Por ello, la mujer de Conjuros al Viento vuelve al ritual, a la ceremonia del saludo de los espíritus, luego de que su espectacular capacidad corporal se ha expresado en despliegues de energía que recuerdan las ofrendas paroxísticas. Solo en ese momento comprobamos estar en un borde traspasado, en la reconversión del espacio escénico en espacio ritualístico, en que toda notación cinética pierde su horizonte de significación. El cuerpo de la actriz ha dejado de ser vehículo para transmitir una idea (mitema, ideologema) y se ha convertido en la idea misma. A la vez la escena ha dejado de ser metáfora espacial del mundo, para convertirse en lo que por esencia es: mundo mismo, espacio real, lugar desde donde esencialmente nos vemos a nosotros mismos.

De la misma manera, en *Voz de tierra que llama*, la danza recupera la memoria, y la mujer se une con la tierra a través de la ceremonia de danzar, secuencia simple de golpes, de apego y desapego ritmado del cuerpo contra la tierra, suerte de *pagapu* * de energía en que la Pachamama se celebra a sí misma, y el performer se valida a sí mismo (tal como Rasu ñiti en el cuento de J. M. Arguedas). Es un encuentro del hombre con la vida concreta que resuena bajo sus pies y en los latidos de su corazón. Danzar así se convierte en espectáculo de la memoria, fuera del alcance de los ojos de los otros, en los extramuros de la realidad urbana que avasalla, ceremonia/espectáculo del ser, más allá del ser en sí o para sí, en el ser con el mundo.

Finalmente, son también espectáculos de celebración de la mujer en su centralidad en las cosmovisiones andina y amazónica (madre tierra, madre selva) como agente y fundadora, y como hilo que pretende conectar la negación del mundo contemporáneo por la recuperación de un principio generador, femenino. Diríamos, apelando a un intento de interpretación, que la cultura matriarcal requiere de mujeres como base

para su transformación, y como hitos de refundación de una racionalidad que supere la modernidad y los desechos que su razón de miedo, así como su proyecto de colonialidad aparejado (Dussel, Mignolo) han legado al mundo.

Pero no es este un nuevo proyecto de utopía con que América ha alimentado la imaginación política de occidente desde el s XVI, como bien ha recordado Mignolo, ni se trata un horizonte de posmodernidad en el discurso teatral peruano, que le permitirá entroncarse por fin con las prácticas discursivas de Occidente. Es una otredad auténticamente otra, con un programa y una fuerza centrífuga/ centrípeta, de atracción y rechazo entrenada en 500 años de observación de Occidente desde los bordes (Mignolo).

Si la razón teórica, representacional, se detiene en este momento (ahora hablo de mí mismo) ante esta descripción es solo porque la alternativa de secuencia se perfila como un ejercicio de rechazo a la modernidad, como una forma de antimodernidad que deriva en una programa de destrucción implosiva de la razón instrumental, como una extensiva, seminal subversión que supone un giro absoluto de la colonialidad, un mundo al revés. Pachakuti. El giro descolonial del que habla Mignolo.

La vuelta al revés alcanza al escenario, o mejor, se proyecta desde él, y el espacio aparece ante nuestros ojos solo como un pliegue más de realidad, continuo, anti-representacional. Es en este otro espacio real, en que la solución escénica/ritual aparece muy clara: existe un límite que divide el mundo moderno/colonial y sus gritos monstruosos, y un mundo de la esencia con la naturaleza, y sus voces divinas. Cruzar ese límite es el inicio de un cambio absoluto de paradigmas mentales. Cruzar ese límite es lo que dos mujeres peruanas realizan en un escenario.

Minneapolis, febrero de 2005.

