



**Sem título, a técnica mixta e a fratura espaço-temporal da estrutura cênica**

**Sin Título, técnica mixta y la fratura espacio-temporal de la estructura escénica**

**Sin Título, técnica mixta and the spatial-temporal fracture of the scenic structure**

**Lucía Lora<sup>1</sup>**

### **Resumo**

*Sin Título, técnica mixta* é um ato cênico do Grupo Cultural Yuyachkani no qual o tempo, que geralmente determina o curso da história, é espacializado. Esta espacialização é plural, híbrida e heterogênea, e é sustentada numa multiplicidade de tipos de personagens em diferentes códigos de representação, articulando também sistemas simbólicos híbridos. Assim, o espectador é obrigado a reconstruir a história da sua cultura, e por tanto, a reconstruir a si mesmo como uma peça do sistema da corrupção e violência. Como consequência, torna-se protagonista, uma vez que o exposto irá acontecer a partir da sua relação com as imagens e micro histórias propostas na cena.

**Palavras-chave:** desconstrução, hibridismo, pós-modernidade

### **Resumen**

*Sin Título, técnica mixta* es un hecho escénico del Grupo Cultural Yuyachkani en el que el tiempo, que suele determinar el decurso de la historia, está espacializado. Esta espacialización es plural, híbrida y heterogénea y esta sostenida en una, también heterogénea, multiplicidad de tipos de personajes en diferentes códigos de representación articulando, a su vez, sistemas simbólicos híbridos. Así, se obliga al espectador a reconstruir la historia de su cultura y por lo tanto a reconstruirse a sí mismo como una pieza del sistema de la corrupción y la violencia. En consecuencia, su rol deviene en protagónico, ya que lo anterior sucederá a partir de su relación con las imágenes y microhistorias propuestas por la escena.

**Palabras clave:** deconstrucción, hibridez, posmodernidad

---

<sup>1</sup> Magistral en Artes Escénicas por la PUCP, Licenciada en Educación por el Arte. Se formó como actriz con el grupo Yuyachkani, Cuatrotablas, Alberto Ísola, Lucho Ramírez, Arias y Aragón, entre otros. Complementó su formación de actriz con estudios de danza contemporánea, coreografía y dramaturgia. Se ha desempeñado durante años como pedagoga, tanto en el Perú como en Venezuela, Colombia y México. Actualmente es Directora de Investigación y Directora General de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

### **Abstract**

*Sin Título, técnica mixta* is a scenic event of Grupo Cultural Yuyachkani in which time, which usually determines the course of history, is spatialized. This spatialization is plural, hybrid and heterogeneous and is sustained in a, also heterogeneous, multiplicity of character types in different representation codes articulating, in turn, hybrid symbolic systems. Thus, the viewer is forced to reconstruct the history of his culture and therefore to rebuild himself as a piece of the system of corruption and violence. Consequently, its role becomes protagonist, since the above will happen from its relationship with the images and microhistories proposed by the scene.

**Keywords:** deconstruction, hybridity, postmodernity

El Grupo Cultural Yuyachkani intenta representar un tiempo histórico que ha ido cambiando desde 1971 (año en que el grupo se formó) hasta el presente (que llamamos posmodernidad). Así, sus últimas obras presentan estructuras en las que, a través de diferentes recursos escénicos, escenográficos y plásticos, se evidencia una fragmentación del tiempo y su dispersión en el espacio, dando como resultado una multiplicidad de presentes continuos que dificulta la articulación de discursos explicativos que requieren de un devenir temporal, y que es difícil de concebir en las estructuras formales posmodernas. Sin embargo, por las características que este grupo tiene, esa representación de la espacialidad va a intentar ser neutralizada por la presentación de un discurso histórico que aparece como un sustrato latente en cada uno de estos presentes continuos.

A nivel de las imágenes desplegadas en escena, ellas abren una multiplicidad de temas que nunca son cerrados, y que nos llevan de lo micro a lo macro a través de sus diferentes estructuras. Se renuncia, con esto, a la percepción convencional de la forma (unidad, identidad propia, estructuración simétrica, coherencia formal, conmensurabilidad) para contrarrestar la normalización que a través de las imágenes se hace de los constructos sociales y, por lo tanto, de los artísticos; apelando a la sobreabundancia de signos provenientes de distintos lenguajes artísticos, cuya unidad y coherencia está determinada por su heterogeneidad y superposición. Yuyachkani le devuelve al teatro su aspecto comunitario al devolverle su rol activo al espectador, desjerarquizando, no solo los lenguajes intervinientes en la puesta en escena, sino también, la relación con el espectador.

Para empezar a abordar el tema, me parece importante hablar de la posmodernidad. En primer lugar, Porque lo que haré será aplicarla como categoría de análisis al trabajo de Yuyachkani. En segundo lugar, porque este grupo ha compartido con otros grupos

latinoamericanos la utopía de un mundo más justo y mejor, característica de los grupos de la década de los setenta, que vivieron la crisis de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad que arrasó con el concepto mismo de utopía.

Hasta antes de la posmodernidad el teatro tenía las mismas características del sujeto que encarnaba la búsqueda de un fin último. Pero, con el advenimiento de la posmodernidad este sujeto unificado se fractura, teniendo esta fractura un correlato en sus representaciones teatrales. La posmodernidad, con toda su heterogeneidad, ha construido sus propias formas hegemónicas de representación teatral (performance, multimedia, actualizaciones o reescrituras escénicas). Este hecho, está a su vez intrínsecamente relacionado con el cambio en la percepción, elaboración y respuesta del sujeto contemporáneo ante los complejos, heterogéneos y simultáneos estímulos que recibimos de la realidad. En un libro de finales de la década de los noventa, Harvey nos dice en relación a la comprensión espacio-temporal de la posmodernidad:

Mi idea es que en estas dos últimas décadas hemos experimentado una intensa fase de comprensión espacio-temporal que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico políticas, en el equilibrio del poder de clase, así como en la vida cultural y social. (Harvey, 1998, p.314)

Esto, lejos de diluirse se ha agudizado en las últimas dos décadas, pero en el caso del impacto de esa desorientación en el ámbito de los objetos culturales, ha contribuido a ampliar su condición de posibilidad al remover el tiempo como centro estructurante, particularmente al tiempo organizado en función a su duración, como lo veía Aristóteles. Hoy, gracias a la globalización y a la comunicación virtual, el tiempo se mide más por su capacidad de multiplicación para efectivizar los procesos de producción, consumo y comunicación, es decir, por su capacidad de multiplicarse en el espacio para transnacionalizar el capital.

Pero no solo estamos viviendo la época del capital transnacional, estamos viviendo además la época de la hibridización cultural global. Después de la hibridación generada por la colonización de oriente y América latina, viene una segunda hibridación, nacida del uso masivo de los media.

En cuanto a la dimensión espacial, podría decir que las cuentas de Facebook, por ejemplo, se han constituido en los espacios depositarios de nuestra memoria, nuestra

ideología, nuestras relaciones, nuestros deseos y sobre todo de nuestro simulacro, en el sentido que Baudrillard le da al término.

Tenemos entonces el espacio de lo real y de lo virtual interactuando recíprocamente y confundiendo a tal punto que el tiempo y el espacio del sujeto quedan desarraigados de sentidos unívocos. Al respecto, Harvey citando a Jameson, dice que:

Las peculiaridades espaciales del posmodernismo constituyen síntomas y expresiones de un nuevo dilema históricamente original, aquel que involucra nuestra inserción, en tanto sujetos individuales, a un conjunto multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos encuadres van desde los espacios que aún sobreviven de la vida privada burguesa, hasta alcanzar el inimaginable descentramiento del propio capital global. (En Harvey, 1998, p.351)

Así como el tiempo, el espacio ha llegado a un alto nivel de abstracción y fragmentación, lo que nos ha exigido acentuar las cualidades de cada microespacio. Hoy en día es difícil decir con certeza en qué espacio o desde qué espacio codificamos y decodificamos las ideologías, los afectos, los signos y las imágenes. Incluso las acciones humanas se han virtualizado, e interactuamos simultáneamente en el plano real y virtual, con consecuencias recíprocas y superpuestas. Espacios heterotópicos, es decir, con funciones distintas y hasta opuestas, son los depositarios de nuestra vida social, cultural y teatral, como veremos más adelante.

Al respecto de las categorías de tiempo y espacio, ya McLuhan había profetizado: “Hoy tras más de un siglo de tecnología electrónica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta la inclusión global, aboliendo tanto el espacio como el tiempo, por lo menos en lo que respecta a nuestro planeta.”(McLuhan, 1996, p.24) Y en efecto, en el espectáculo que analizaré a continuación, podemos ver cómo esta profetización se materializa en los objetos culturales que se estructuran a partir de esta abolición.

Si entendemos que las modificaciones espacio-temporales en la posmodernidad han alterado nuestra propia estructura perceptiva y productora de sentido, resulta innegable la estrecha relación entre la globalización y la consiguiente hibridación cultural, así como la consecuente fragmentación espacio-temporal en el teatro.

Ahora bien, la hibridación de las artes en la producción escénica no es la única característica necesaria para hablar de teatro posmoderno, sino también cómo esta se vuelve constitutiva de la modificación de las categorías de tiempo y espacio. El drama,

aristotélicamente hablando, está en la fábula, y la fábula es una estructura temporal. Digamos, por ahora, que la fábula es a la categoría de tiempo lo que la fragmentación es a la categoría de espacio. Ahora bien, si la hibridación de las artes se fragmenta en el espacio y cada uno de los espacios resultantes está estructurado a partir del tejido sígnico de estas hibridaciones, se dificulta la concatenación sincrónica de estos signos para elaborar a partir de ellos una fábula. Es así como las características culturales de la posmodernidad modifican a las estructuras escénicas.

En el mismo sentido, Derrida, cuando explica la deconstrucción, afirma en relación al texto que el centro está descentrado (Derrida, 1994). Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, está hecho de signos, es decir, está en el nivel simbólico. Por ende, toda la realidad puede ser entendida como un texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto, discurso o signo, al no estar ubicado en el centro de su estructura. Es decir, todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de su unidad estructural para poder constituirse como tal, pero que late en su fondo como posibilidad. Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las realidades removidas del discurso escénico para que pueda tener una lógica lineal. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno, no hay fábula ni protagonista y antagonista, tampoco conflicto que guie una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo. Cuando esto ocurre podemos ver que también en el teatro la realidad no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos, y en ese sentido, los diferentes sistemas simbólicos que estructuran al teatro se deben entender desde un amplio conjunto de variantes.

Cuando hablamos de *Sin Título, técnica mixta*, nos encontramos frente a una obra cuyo tema se sitúa en el proceso de reconstrucción de la memoria de nuestra historia. Memoria que está, como todo lo demás, articulada a partir del lenguaje, es decir, de la manera como organizamos la sintaxis. Este modo de rearticulación del lenguaje rebasa al lenguaje mismo para determinar la sintaxis de los espectáculos teatrales. En ese sentido, este dispositivo teatral fractura y desorganiza la sintaxis de la escena occidental de la modernidad, a la cual estábamos acostumbrados. Al mismo tiempo, y a partir de esta misma desarticulación, desorganiza la sintaxis de nuestra memoria histórica para moverla y reconstruirla. Para hacerlo, deja diseminados en el espacio y el tiempo fragmentos híbridos de historia que, como testigos expectantes, tendremos la responsabilidad de reorganizar. Proceso que no se dará en la escena, ya que la escena solo pondrá ante nuestros sentidos estos fragmentos que no están unidos fabularmente, sino que más bien tendrá lugar en el proceso de percepción, decodificación y estructuración de cada espectador.

Desde el título, la obra nos posiciona en una estructura no teatral, o por lo menos, en una estructura cuyas características se oponen a las que estamos acostumbrados a entender como teatrales. Podríamos decir, más bien, que nos sitúa en un espacio museístico. Usualmente en una exposición, al costado de cada cuadro, podemos observar una tarjeta con el nombre del cuadro (en el caso de que lo tenga) y la técnica con la que fue hecho. El nombre del espectáculo nos ubica de este modo en una exposición de instalaciones contemporáneas y nos invita a ponerle nombre a las instalaciones que en ella se presentan. Instalaciones que además han sido hechas con una mixtura de materiales y técnicas. De ahí la segunda parte del nombre de la obra.

Así, empezamos nuestro recorrido por diferentes cuadros o momentos de la historia del país. Desde la guerra con Chile y los héroes peruanos, pasando por los problemas de la educación, la historia de Sendero Luminoso, los desaparecidos, torturados y deudos, los santos, la corrupción, la violencia con la que excluimos o tratamos de integrar a culturas como la Asháninca, las migraciones, etc.

### **La espacialización del tiempo: Fractura temporal, los microrrelatos y su espacialización**

Desde que entramos al teatro, a través de un espacio dedicado a la tras escena, es decir, a lo que no le está permitido ver al público (lo que implica otra vez un nuevo reparto

de lo sensible), nos encontramos en medio de la exposición de distintos documentos que dan cuenta de nuestra historia. Pero estos documentos de distinto orden están dispersos en mesas, estantes y paredes que podemos revisar a libertad durante un tiempo prolongado. Así, entramos a la sala preparados para enfrentar la temática de la obra. Para lo que no estamos preparados es para encontrar una disposición no convencional del espacio. Esto es importante ya que implica la primera fractura en esta obra, que al igual que en la anterior es la nuestra en nuestra calidad de espectadores. Aquí se radicaliza aún más, en comparación con los anteriores trabajos del grupo, la dilución de la separación entre espectadores y espectados, la cual se diluye al no haber un espacio dedicado para cada uno de estos grupos, sino más bien una ocupación conjunta de un espacio habitado por una suerte de instalaciones plásticas. Y por lo mismo, se rompe la duplicidad temporal que organizaba el teatro como lo conocíamos, y con ello se fractura la noción de espectador.

Al entrar a la sala, el espectador no se sienta en ningún momento a espectar otra realidad. Los distintos cuadros que se suceden en distintos espacios y se desplazan rodando de un espacio a otro de la sala, provocan que el espectador vaya con ellos de un lado a otro para presenciar la memoria de nuestra historia encarnada en personajes tanto históricos como presentes, tanto heroicos como populares, tanto políticos como ciudadanos sin representación; pero la clave está en que se mueven, ruedan sobre sus tarimas de un lugar a otro del enorme espacio sin butacas ni escenario impidiéndonos articular la historia del país en el tiempo. Esta es la segunda fractura, la del tiempo de la historia a favor de su espacialización. En otras palabras, *Sin Título, técnica mixta* posee una estructura sin fábula, dado que la fábula se organiza en el tiempo, como una sucesión de eventos con un principio, desarrollo y final determinados por un conflicto entre los personajes. Conflicto que es imposible al estar los personajes y sus microhistorias como cuadros en una exposición, diseminados sin un orden cronológico en el espacio compartido.

Estos cuadros están, como mencioné previamente, constituidos como instalaciones plásticas (en las que intervienen una combinación de elementos histórico/documentales, estéticos y ficcionales, que provenientes de las artes plásticas y de las artes escénicas, y entrelazados, construyen las atmosferas de la obra); y es, en ese sentido, totalmente interdisciplinar. Rubio, director del grupo, comenta que la segunda parte del título de la obra: *técnica mixta*, alude justamente a lo interdisciplinar de la obra; y en efecto, dispersos sobre

las paredes vemos textos dibujados a modo de grafitis, fotos, recortes, carpetas escolares, vestidos, maletas, máscaras, muñecos y actores que cual muñecos de cera vivientes nos interpelan. Los microrrelatos de esta obra están organizados a partir de estas imágenes, y al estar las imágenes dispersas, se dispersan también las microhistorias que emergen de ellas.

Así, a partir de la interdisciplinareidad e hibridez que constituyen los microrrelatos de este hecho escénico, se da la tercera fractura, la del concepto de teatro, que dejaba por fuera todo lo que aquí no solo le es reintegrado al teatro, sino que forma parte constitutiva de su estructura.

### **La imposibilidad de la fábula**

En *Sin Título, técnica mixta* puede verse con claridad que el hecho escénico no está construido en función a un relato teleológico, es decir, no hay fábula con final feliz ya que no hay estructura temporal sincrónica en la cual sostenerla. Hay más bien, como decía, una pluralidad de microrelatos sin futuro, o por lo menos, sin futuro feliz al final del camino, o, como explica muy bien Jameson en relación a la fractura de la estructura temporal; la ruptura de la cadena significante no nos permite articular el pasado, presente y futuro, en la que se recuestan la frase y en consecuencia, la estructura fabular. En ese caso, si no podemos articular el pasado, el presente y el futuro, no podemos pensar en una direccionalidad temporal, por lo tanto, la posibilidad de la utopía, como este lugar que, aunque inexistente e improbable, implica una promesa de felicidad comunitaria. Se dispersa en los diferentes espacios ocupados por los diferentes tiempos generando más bien lo que Foucault llamaría heterotopías, como lugares múltiples y de composición compleja. Aquí, el tiempo está subordinado a la fragmentación del espacio, ya que los diferentes cuadros no solo están dispersos, sino que son móviles, y esa subordinación está discursando sobre nuestra propia fragmentación social e individual tanto como país de una heterogeneidad compleja y como sujetos escindidos moviéndonos en la búsqueda de la articulación de los fragmentos de nuestra identidad a través del recorrido por el bucle de nuestra historia. De este modo, la estructura escénica misma es una metáfora de la estructura fragmentada, dispersa, e incluso, espacializada de la memoria del país.

Como ya he explicado, en relación a la ausencia de fábula en este espectáculo, la fragmentación de la cadena significante la imposibilita, pero esta no es la única razón por la

que esta ya no se sostiene. La otra razón es que la estructura escénica esta descentrada, en el sentido de que carece de un conflicto central que funcione como unificador de la fábula. Al ser la carencia de centro un elemento desarticulador, aparece lo que reclamaba Derrida en relación a la necesidad de abrir todas las posibilidades de lectura del texto. Esta estructura escénica se abre polisémicamente para admitir múltiples lecturas en tanto cada espectador mirará y oirá cada uno de los múltiples y heterogéneos signos en diferente orden. Cada uno de ellos articulará su propia historia a partir de los diferentes relatos al no estar cohesionados por un centro que organice la estructura. En este hecho escénico, los asistentes son lanzados a un espacio que contiene muchos otros, en los cuales coexisten diferentes momentos y desde los cuales se desprenden, de un modo aparentemente aleatorio, múltiples y diversos microrrelatos.

De otro lado, en *Sin título, técnica mixta*, esta ausencia de fábula y conflicto desemboca en una sucesión y superposición de microrrelatos, como cuadros realizados con una hibridación de técnicas, que nos hablan de la fragmentación de nuestra identidad cultural que está fragmentada al ser plural, heterogénea e híbrida. Estas características, son coherentes con las incesantes migraciones resultantes de la violencia histórica que hemos vivido y que han determinado tanto nuestra historia como nuestra cultura, radicalizándose progresivamente al encontrarse con la globalización que nos encaró con la posmodernidad. Harvey nos advierte sobre la posmodernidad que:

Los espacios de mundos muy diferentes parecen derrumbarse unos sobre otros, del mismo modo como las mercancías se exhiben juntas en los supermercados y las diversas subculturas se yuxtaponen en la ciudad contemporánea. La espacialidad desgarrada triunfa sobre la coherencia en la perspectiva del relato, en la ficción postmoderna. (Harvey, 1998, p. 334)

De este modo, *Sin Título, técnica mixta* se constituye como una obra posmoderna que discursa sobre su ser posmoderno desde la fragmentación tempo-espacial que caracteriza la posmodernidad, rompiendo la estructura temporal sincrónica en la cual se apoya la fábula de la dramaturgia moderna y pre-moderna y derrumbando unos sobre otros los espacios de mundos y tiempos diferentes en una suerte de escaparate que exhibe impudicamente los diferentes tipos de violencia que nos han constituido.

## **Pluralidad, heterogeneidad e hibridación: El barroquismo sígnico en imágenes, palabras y sonidos**

### **Las imágenes plásticas**

Como ya he explicado, pluralidad, heterogeneidad e hibridación son las manifestaciones visibles en la cultura de las características de la posmodernidad. En el caso de esta obra estas manifestaciones aparecen, también, en el despliegue de los signos en la escena, ocupando el espacio de un modo aparentemente disperso como derrumbados unos sobre otros para recordarnos las estructuras espaciales y sígnicas de nuestra posmodernidad.

En una de las escenas de *Sin Título, técnica mixta*, una bandera peruana, inmensa, hecha de harapos y vestidos se alza invertida. La música electrónica se funde al mismo tiempo con música clásica, andina y melódica. Sobre un ataúd de vidrio que contiene el cuerpo del cristo nazareno, Abimael Guzmán baila una versión contemporánea de Zorba el griego mientras fuma un cigarro. Vemos aquí, una pluralidad de signos a manera de imágenes provenientes de distintos lenguajes artísticos, signos plásticos, sonoros y escénicos, pero estos signos no solo son plurales, son también heterogéneos por su procedencia y estructura interna ya que están conformados por distintos significantes. De otro lado, la hibridación de la música, los signos y los íconos nos hablan de nuestra local globalización cultural, ya que se da en su amalgamiento una mezcla de propio, ajeno y apropiado; la música electrónica, por ejemplo, que antes no nos pertenecía, ahora sí, pero hibridada con distintos géneros musicales propios.

Diseminados alrededor de la sala, se puede observar cómo los cuadros/instalaciones/microhistorias ocupan las paredes de la sala multiplicando y dispersando la mirada del espectador, y vemos además en algunas instalaciones, fotos de la época de la guerra con Chile con sus respectivas leyendas. En otras paredes, pizarras con fechas escritas, uniformes y carpetas escolares, marionetas de personajes de la política peruana de los 90-2000, como Vladimiro Montesinos, Alberto Fujimori, etc. Un organigrama ilustrado de sendero luminoso, un muñeco gigante del coronel Hermosa, al cardenal Cipriani, una santa limeña, un escritor/cronista, etc. Es decir, una vez más vemos signos de origen, materia y estructura plural, heterogénea y en algunos casos, hibridada, pero, además, hibridándose entre ellos. Ileana Diéguez, que presenció el proceso de creación de la obra en diferentes etapas, cuenta sobre el proceso de creación de este universo, que:

La realidad irrumpía en el teatro y lo dinamitaba. La habitual sala de los Yuyach en la emblemática casa roja de Tacna 363 comenzó a ser desmontada, dejando aparecer un gran galpón-collage-galería que sería atravesado por carromatos (.....) ahora son tarimas, carromatos, plataformas o practicables móviles en los cuales se instalan presencias, iconografías de una memoria reciente o legendaria, y que a la manera de las procesiones populares son tiradas por estudiantes, circulando por un espacio que se vuelve imprevisible para los propios espectadores que ya no quedarán protegidos por zonas de seguridad. (Diéguez, 2004, p.4)

Diéguez nos habla aquí de la manera como percibió, en el proceso de creación, la pluralidad y heterogeneidad signica a la que ella llama, acertadamente, collage. Ahora, al ser este collage estructural al discurso de la obra se convierte desde mi perspectiva en dramaturgia visual, ya que es mediante la relación de los elementos plásticos disímiles, con los personajes, que se articulan las microhistorias en el proceso de decodificación en cada espectador.

Ahora bien, ya que hemos hablado anteriormente del nuevo rol en que la dramaturgia visual de la obra posiciona al espectador, estamos hablando de procesos comunicativos, es decir, de procesos de construcción y decodificación de signos. Anne Ubersfeld nos advierte sobre el signo teatral que este:

(...) se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la coexistencia, sino hasta la superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes, el eje de las sustituciones (paradigmático) y el eje de las combinaciones (sintagmático). (Ubersfeld, 1989, p.24)

Es precisamente en el entramado de estos dos ejes que se produce la politización de la estructura de *Sin Título, técnica mixta*. En el eje sintagmático la desarticulación de los componentes de la cadena significante le exige al espectador un mayor esfuerzo en la articulación de los significantes, y en el eje paradigmático, como decíamos antes, la estructura misma es una metáfora.

Por otro lado, como concluye Ubersfeld, el signo teatral es polisémico: “Denota y connota simultáneamente” (Ubersfeld, 1989, p.25). Es también, paralelamente, a través de las connotaciones de los signos que la obra es política. Podríamos decir entonces que es política por las connotaciones y las estructuras de sus signos. Nuevamente, a través de esta doble articulación se estructura un código que es correlato de la estructura social y cultural del país.

En uno de los momentos de la obra, en el centro del espacio se iza una bandera hecha de retazos de tela y ropa. Las banderas aparecen a lo largo de toda la obra y están hechas de tiza, de retazos, de ropas, de palabras, están en las polleras y sombreros así como en las paredes, configurando el discurso de patria, o como dice Diéguez:

En ese diálogo con la memoria, en esa voluntad de entrecruzamientos, percibo la imagen de aquella bandera zurcida, tejida a partir de ropas, que es izada simbólicamente adelgazando las fronteras de la ficción. Más allá de las connotaciones que sugiere su textura, esa bandera es ya un objeto resignificado en las creaciones de los artistas plásticos peruanos desde la década de los noventa. (Diéguez, 2004, p. 5)

Por lo mismo, ponerla en escena, es poner también todas las simbolizaciones del concepto de patria hechas por estos artistas, es decir, poner estas banderas en escena, es simbolizar desde las simbolizaciones históricas que hemos propuesto desde el arte. Y es, por lo tanto, un ejercicio de memoria compleja, que nos incluye a todos.

Como hemos visto hasta ahora, la estructura escénica de *Sin Título, técnica mixta* implica una multiplicidad de complejidades, de signos a veces superpuestos, a veces fragmentados, que sin embargo pretenden la articulación por parte del espectador. Ubersfeld al respecto dice:

El apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmático y sintagmático; de ahí la posibilidad, en el teatro, de decir varias cosas a un tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados. (Ubersfeld, 1989, p.24)

En *Sin Título, técnica mixta* este apilamiento vertical de signos, está presente en cada una de las microhistorias, las cuales no pueden entenderse fuera de él, y, simultáneamente, es la flexibilidad de lectura que se plantea la obra como objetivo, la que se abre a una gama más amplia de posibilidades.

### **Las imágenes en movimiento**

En otros momentos, la mayoría, aparece lo que podría entenderse más bien como dramaturgia de acciones. Estas acciones, sin embargo, están determinadas por las imágenes que las constituyen: un grupo de colegiales –metonimia de la nueva generación- llevan las tarimas sobre las cuales están cinco personajes, al centro del escenario, y allí, los personajes

empiezan a realizar una secuencia individual de actividades cotidianas, mientras el escritor o cronista camina hacia ellos arrastrando una caja; estas acciones podrían también leerse como signos que connotan un tiempo y un pensamiento. Son metonímicas en tanto son irrelevantes para la construcción de los personajes individuales, pero son determinantes para la construcción de un momento histórico. Estas secuencias son interrumpidas por sonidos de caballos a los que ellos reaccionan, preparándose, probablemente, para la resistencia. Aquí, por ejemplo, el sonido de caballos funciona como la metonimia de la guerra.

Ahora bien, todo el entramado sígnico de la obra está construido para ser decodificado por un espectador concreto, por nosotros los peruanos. En efecto, todos los signos del entramado estructural de este espectáculo tienen su referente en el Perú. Cada figura metafórica o metonímica, cada connotación, tiene su referente en nuestra historia y nuestra cultura. Y es, partir de este proceso de autorreferencia que también el espectáculo se resiste a la posmodernidad.

Para terminar de entender la compleja estructura sígnica de esta obra y para sintetizarlo, recurriré a las palabras del teórico teatral Hans-thies Lehmann, que, a pesar de estar hablando de otro espectáculo teatral, parece estar hablando de *Sin Título, técnica mixta*:

En un proceso de significación como el descrito, que pasa a través de todas las posiciones del logos, lo que ocurre no es su destrucción, sino su deconstrucción poética (para nuestro objetivo, teatral). En este sentido se puede decir que el teatro deviene Chora-grafía: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención de un espacio que rehúye la ley del thelos y de la unidad. (...) No se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces; es decir, la polilogía. La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. (Lehmann, 2013, p.258)

Aquí vemos, por ejemplo, otra manera de enfocar el descentramiento de una estructura formal logocéntrica, con el barroquismo de imágenes, plásticas y en movimiento que se nos presentan ante los sentidos. El espectáculo apela, como diría Lehmann, a la chora como lugar previo al lenguaje que no requeriría del logos para dotar de sentido al discurso. El discurso en *Sin Título, técnica mixta* no es teleológico, sino que está ubicado, más bien, en una multiplicidad de presentes contiguos.

## Las palabras

A nivel de la estructura textual, el espectador se verá obligado a articular los textos orales y escritos en una narración de la historia. A lo largo de la mayoría de las instalaciones, la palabra escrita tendrá un espacio preponderante. Lejos de estar solo en los diálogos de los personajes, las palabras cubren paredes, vestuarios, banderas, imágenes enteras. Las palabras son dichas en juegos corales, son testimoniadas, escritas, leídas y transcritas para configurar el universo textual de la obra que el espectador deberá decodificar. El primer texto de la obra, por ejemplo, es para ser leído, y dice: “Hay ocasiones en que negar es también una forma de afirmar. Decirle no a la injusticia es, sobre todo, una forma de abrir las puertas a la reconciliación. Salomón Lerner Febres”.

Este texto no ficcional extraído del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación nacional articula, silenciosa y estruendosamente, la estructura dramática de la obra. Todo lo que veremos, oiremos y leeremos a partir de aquí, será puesto ante nuestra percepción para constatar que el reconocimiento de la injusticia y la afirmación de la justicia son la manera de reconciliar al país con su historia, para que el presente de sus contradicciones encuentre su espejo en el proceso de la historia del país. Así, junto con la exposición de documentos históricos que acompaña el ingreso del público a la sala, este texto es la primera irrupción de lo real en el universo de la obra, invitándonos así, desde el principio, a la reflexión. La escena propiamente dicha comienza con un texto coral dicho por seis personajes que en escena están en sus respectivas instalaciones inmóviles como esculturas hiperrealistas:

La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por citar algunos: la guerra con Chile, sus causas y consecuencias, ¿acaso no sigue siendo un tema de discusión entre nosotros? Cuánto ha cambiado el estado desde entonces. Las víctimas de la violencia política de los últimos años, ¿acaso no son las mismas víctimas de la guerra con Chile si tomamos en cuenta que el setenta por ciento son quechua hablantes? La corrupción, los abismos sociales, ¿acaso no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

Al ser enunciado por la totalidad de personajes de la obra, este texto no le corresponde a ninguno. Lo que escuchamos es la voz de los actores que le da sonido tanto a la voz de los espectadores como a la voz de las víctimas de los distintos tipos de violencia que se siguen

ejerciendo en nuestro país. Así nos encontramos con el primer ejemplo de polilogía del que hablaba Lehmann. El asunto de la polilogía es que se constituye como la voz del imaginario colectivo de una comunidad y en eso radica su importancia.

En otros momentos de la obra aparece la palabra cantada. Vemos, por ejemplo, como una maestra de escuela se desempolva el traje mientras canta el himno nacional, enfatizando la melodía con golpes de tiza en una pizarra con fechas importantes de la historia del país, para terminar, haciendo una flecha que articula el año 2000 con el año 1992. Esto no es casual. Lo que nos está diciendo la conjunción de la palabra, la melodía, el ritmo y la grafía es que vivimos en un tiempo violento y que la identidad nacional se ha constituido a partir de esta violencia que vivieron nuestros jóvenes. Finalmente se quita el traje y descubre el uniforme escolar que lleva debajo, al tiempo que las palabras del himno son remplazadas por sonidos onomatopéyicos. Esto, apoyado por la presencia muda de los escolares que empujan las tarimas que sostienen nuestra historia, que como ya había dicho, son la metáfora de la nueva generación.

El texto con el que cierra la obra, de otro lado, es una nueva irrupción de lo real y como el mismo cronista anuncia, es parte del discurso pronunciado por Salomón Lerner en la entrega del informe final de la CVR, “En un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia”. El 28 de agosto del año 2003 el doctor Salomón Lerner en la entrega del informe final de la comisión de verdad y la reconciliación nacional, dijo:

La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica frustración nacional, pero con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan profundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor, como el fragmento de historia vivido en los últimos veinticinco años, podemos contar esa verdad con un dato, que aunque es abrumador, resulta al mismo tiempo insuficiente para entender la magnitud de la tragedia vivida en nuestro país, la cifra más probable de víctimas fatales en esos años supera los sesenta y nueve mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del estado (...) tampoco ha existido siquiera la memoria de lo ocurrido, lo que nos induce a creer que vivimos todavía en un país en que la exclusión es tan absoluta que resulta posible que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos sin que nadie se dé cuenta en la sociedad integral, en la sociedad de los no excluidos, tome nota de ello (...) La

historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de ser. Esta historia habla de nuestras tareas.

Entonces, para sintetizar, las palabras están repartidas entre canciones, textos orales y escritos. Dentro de estos últimos encontramos también una gran variedad: leyendas de museo, poemas, artículos periodísticos, etc. Y en todas estas presentaciones de la palabra, están repartidos también el discurso y el conflicto. Este último no aparece ya en los diálogos, que por otro lado apenas aparecen susurrados en un par de momentos, sino que aparece como la macro resonancia de todas las palabras juntas.

### **Los sonidos, la música**

La obra nos presenta también paisajes sonoros estructurados a partir de música, voces y sonidos; como al entrar al espacio acompañados por el sonido de una rueda oxidada que avanza indeteniblemente, o el sonido de las ruedas de las tarimas, que nos hace pensar en el avance de la historia, o incluso, en la manera como arrastramos las causas de la violencia constitutiva de nuestra cultura. Están también los sonidos percutivos realizados con tizas, pizarras, carpetas; como un latido interno proveniente de diferentes culturas. Es a estos sonidos que se le suman las voces y la música. A lo largo de la obra vamos a escuchar música religiosa, música infantil, música popular, música andina, música de la selva y hasta música electrónica.

Para ejemplificarlo tomaré una escena, la de la jueza, en la que se nos muestra otra suerte de deconstrucción que se da a través de la música, en el sentido de descentramiento con relación a la estructura formal y al tema de la escena. Mientras vemos imágenes de corrupción, lo que oímos son, más bien, temas musicales fuertemente arraigados en nuestra cultura, que normalizó y legitimó esa corrupción, pero que relacionamos con programas infantiles, programas de concurso y fiestas populares.

En este tiempo opera una articulación de lo político, lo cultural y el mercado. Esto puede verse con claridad, por ejemplo, en la música cumbia, que no solo tiene un gran mercado, sino que por eso mismo es utilizada para ser llenada de contenidos políticos y bailada en fiestas populares, de modo que estos contenidos sean asimilados por las mayorías sin cuestionamiento alguno. Esto sin contar con la función enajenante que algunas de sus letras ejercen. Un ejemplo ilustrativo de lo primero es *El Ritmo del Chino* cuyo estribillo es

usado durante la escena y un ejemplo de lo segundo es *El Siqui Siqui* del grupo Euforia, cuya introducción también es usada durante la escena.

Como decía líneas arriba, hay un descentramiento en esta escena. Las imágenes de corrupción: relación entre los poderes del estado, manipulación de casos en el poder judicial, enriquecimiento ilícito, etc., son parte de la narración de la escena. Pero detrás de esta narración, hay otra, quizás más dolorosa e incómoda, la narración de cómo nosotros hemos normalizado esta corrupción. La música que acompaña la escena, nos remite a uno de los programas más consumidos y queridos, sobre todo en los sectores populares, *Trampolín a la fama*. Programa en el que salían “espontáneos” participantes a cantar, actuar, imitar, etc. Programa de concurso en el que los participantes podían ganar una cantidad de dinero más bien “simbólica” por su participación, mientras eran burlados con palabras despectivas o apelativos raciales. Parte importante de cómo somos y de cómo nos relacionamos se gestó en este tipo de programas, que tiene su correlato solapado en programas como *Esto es Guerra* y similares. *Trampolín a la Fama* se transmitió en el país durante treinta años. Generaciones de migrantes lo consumían cada sábado, desde los asentamientos populares donde levantaron sus casas cuando llegaron a Lima huyendo, primero de la miseria y luego de la violencia interna.

Pero no termina ahí. En este punto empieza a sonar uno de los temas de Yola Polastri, *La Banda de Hola Yola*, que es una especie de marcha militar infantil, que apareció en el programa *El Mundo de los Niños* transmitido entre 1972 y 1994, para ser remplazado por *Los Niños y su Mundo* y finalmente por *Hola Yola*. Este tema, *La Banda de Hola Yola*, al igual que *El Siqui Siqui*, *El Ritmo del Chino* y la canción de *Trampolín a la Fama*, nos acompañaron durante la época de la violencia interna y fueron constituyendo la identidad limeña de los migrantes. Al ritmo de estos temas fuimos constituyendo nuestra cultura y normalizando el racismo, la corrupción, la exclusión y hasta la violencia, o por lo menos, la violencia del estado.

En esta escena el juego que mueve el centro de la estructura es la música que nos remite a nuestras preferencias culturalmente constituidas. En general, toda esta escena nos remite a un programa de televisión mezclado con carnaval popular urbano y mitin político con asistencia pre-pagada, y funciona como una clara ejemplificación del uso de recursos heterogéneos.

Pero no solo ahí la música funciona como elemento deconstrutor. En varias de las escenas de la obra sucede lo mismo, como en el caso de la música electrónica fusionada con música de la selva que crea la atmosfera de la escena final -donde mientras confrontamos el problema de la mujer, y específicamente las esterilizaciones forzadas al interior del país, arribamos a la violencia ejercida sobre la mujer peruana, donde la música nos remite nuevamente al proceso de hibridación cultural, que pasa por la apropiación por parte de occidente de los objetos culturales originarios.

### **Los personajes: representación versus presencia**

La idea de unidad o coherencia entre un grupo de personajes que puedan habitar un universo ficcional, haciéndolo verosímil, tampoco es posible en *Sin Título, técnica mixta*. Aquí coexisten personajes provenientes de distintos universos, es decir, personajes realizados con diferente materia poética. Están los personajes históricos de la guerra con Chile, los personajes históricos de la reciente guerra interna del país, los personajes simbólicos, y dentro de ellos los icónicos y los metonímicos.

### **Los personajes simbólicos**

Dentro del universo de personajes simbólicos podemos encontrar, por ejemplo, a los personajes de Quinua. Estos personajes son representaciones corpóreas de las bandas de música ayacuchana hechas con arcilla ocre en el distrito de Quinua. De alguna manera, son el ícono de esa cultura y no es casualidad que Yuyachkani decida darle cuerpo a esta cerámica, fruto de la hibridación cultural de esta comunidad. En ella aparecen motivos que corresponden a la religiosidad de occidente y a la nuestra propia, cohabitando el espacio del cuerpo de los músicos, en este caso; ya que en la zona también se producen iglesias y artefactos utilitarios, entre otros. Esto no es casualidad, ya que esta es una de las regiones más golpeadas por la violencia de la guerra interna, pero al mismo tiempo, estos músicos representados tocan en las fiestas de la comunidad, por lo que hay en ellos una reminiscencia festiva. Por lo tanto, podemos ver aquí una nueva fractura dentro de la connotación festiva de esta cerámica, la de la violencia interna, la de la muerte y desaparición de miles de personas.

Por otro lado, el asunto de la hibridación cultural no solo aparece en estos personajes, sino que también lo hace en la representación de otros personajes icónicos como el cristo nazareno y la virgen cuzqueña, cuyo manto esconde a los Apus o divinidades de la tierra, que son representadas por un cerro en la cosmovisión andina. Estos personajes aparecen rodando por lugares opuestos de la sala. El cristo, en su sarcófago de vidrio, como en la exhibición que hacen de él en las catedrales, y la virgen exponiendo su corazón que encierra el sincretismo de la cosmovisión occidental y de la peruana, en la forma y los detalles del latón que lo componen.

Los alumnos, de otro lado son, como ya mencioné, la representación metonímica de los jóvenes que crecieron y siguen creciendo en medio de la violencia del país. Es más, sus cuerpos y sus mentes se convirtieron en el campo de batalla de una guerra armada e ideológica entre el Estado y Sendero Luminoso. Dentro de los escolares, sin embargo, resalta la figura de una alumna cuyo cuerpo forma parte de la composición de una de las imágenes más crudas de la obra. Ella, con la bandera comunista en mano, queda, después de una lucha, entre la profesora y Abimael Guzmán, a los pies de este último levantando dicha bandera.

Por otra parte, la mujer de la bolsa, por ejemplo, es al mismo tiempo la representación de la justicia y una mujer cualquiera que va al mercado, símbolo metonímico de todas las mujeres que sobrevivieron al fujishock y a la violencia interna. La justicia, a la cual hace referencia, está con la bolsa vacía, no solo esta ciega, ya que lleva los ojos vendados, sino que no tiene nada para comer. Ella aparece en el mismo contexto en que aparecen los personajes que acompañaron el fujishock de los noventa y al mostrar en una de sus manos una bolsa, evidentemente vacía, la relación de ideas es inevitable.

En otro momento aparecen dos mujeres que cierran la estructura de la obra, una con indumentaria andina y la otra con indumentaria selvática. Ellas, para evidenciar la misma problemática desde otro ángulo, muestran el interior de sus vestidos repletos de textos e imágenes de las consecuencias de la violencia vividas al interior del país. Sin embargo, estos personajes tampoco nos hablan de ellos mismos, la mujer andina y la mujer selvática son también metonimia de todas las mujeres excluidas e invisibilizadas, cuyos dramas engendrados por la violencia han sido olvidados sistemáticamente.

### **Los personajes históricos como correlato del presente: la resistencia**

La mayoría de los personajes presentados en la obra, son icónicos, pero esos íconos son presentados de un modo irreverente, porque lo que nos muestran en muchos casos es, al igual que en el caso del tiempo, su fractura.

Según el propio Miguel Rubio afirma, la idea del acto de representación está cuestionada en esta obra porque los actores representan a alguien que no ha pedido ser representado, entonces aparece una nueva voz, la voz del artista, del actor que enuncia desde su propia condición de creador (Rubio, 2015). Tenemos entonces que los que discursan en la obra no son solo los personajes que vamos a ver y oír hablar, sino también, y en simultáneo, los actores que los representan. Es decir, el concepto de unidad de los personajes está quebrado por la irrupción del discurso de los actores. A pesar de esto, vemos personajes cercanos a nosotros ya que a través y alrededor de ellos se han construido momentos críticos de la historia peruana. Personajes con los que, de otro lado, tenemos deudas pendientes para pagar o ser pagadas.

Entonces, hasta aquí, tenemos como elementos estructurantes de esta obra personajes icónicos fracturados que nos hablan desde una temporalidad fragmentada a través de una pluralidad de microhistorias de materia poética híbrida.

Mientras las tarimas ruedan lentamente por el espacio escénico, siempre empujadas por los escolares, que durante toda la obra tendrán que, literalmente, cargar con la historia, se escuchan los testimonios de personajes reconocibles, y otros no tanto, de la guerra con Chile.

La estructura de esta escena, está dividida en monólogos que cumplen un doble juego. Por un lado, desde que el sujeto hablante se identifica, podríamos pensar en un testimonial (que usualmente son dirigidos directamente al espectador), sin embargo, en cada uno de estos monólogos hay un momento en el que los personajes le piden a una/otra persona que escriba esos testimonios, lo que nos hace pensar en un juzgado o escriba, o incluso en un historiador que está consignando los eventos de nuestra historia. Historiador al que quizás le piden que incluya un/otro punto de vista de esa misma historia. Historiador que, dicho sea de paso, podría ser cualquiera de los espectadores.

En esta escena, los monólogos –independientes- se articulan, dialogando en la reconstrucción mental que el espectador debe hacer de los textos.

Por otra parte, entre los monólogos, en su mayoría en español, resalta aquel en quechua, lo que de algún modo visibiliza la fractura cultural del Perú y evidencia los abismos irresueltos sobre los que hemos edificado nuestra identidad.

### **Los personajes políticos contemporáneos**

Una jueza baila al ritmo de la canción del programa de concursos *Trampolín a la Fama*. Toca su campana al tiempo que usa su mazo que por un lado tiene el dibujo de un ojo (el cual es usado como si fuera un ojo que todo lo ve) y que por otro tiene el símbolo del dólar. Esto podría leerse también como que esta jueza nos ve a todos como potenciales generadores de dinero para ella. En otras palabras, es una presencia metonímica del poder judicial en general ya que está construido como un personaje tipo que personifica la corrupción de esta institución del estado.

Luego, la magistrada comienza a realizar un número de magia. Empieza por desaparecer diferentes objetos, para luego sacar del bolsillo de su saco un cordón de tela que debería quedarse rígido, cosa que no sucede. La rectitud la evade. La metáfora es clara, que los jueces en este país, sobre todo durante el periodo en que se transmitió este programa (1966-1996), desaparecían cosas-casos como por arte de magia. La corrupción en nuestras instituciones “democráticas” es harto conocida, y sin embargo se ha normalizado tanto que es considerada parte de nuestra cultura.

Más adelante, saca de otro bolsillo una pequeña rata ploma que después de tratar con mucho afecto se mete por debajo de su blusa. Las ratas son usadas en el argot popular como metáfora de los políticos, sobre todo de los corruptos. No es de extrañar que en la representación de este personaje se plantee una relación afectiva con la corrupción.

Para terminar con los actos de magia, de pronto aparecen una casa y una caja de Monopolio. La música de *Trampolín a la fama*, que no ha dejado de sonar, se distorsiona, pero es aún reconocible, y la jueza empieza a sacar una gran cantidad de billetes de la caja de Monopolio que lanza hacia arriba y hacia el público. ¿Es que acaso intenta comprar nuestra consciencia?

En la efervescencia de la lanzadera de dinero, que puede ser leída como compra de simpatizantes políticos, la jueza señala al frente. La música cambia y entre risas que se van transformando de agudas en graves y oscuras se escucha la introducción de *El Siqui Siqui* del

grupo de cumbia Euforia. Aquí empieza un nuevo cambio. El universo simbólico va modificando sus significantes y aparece Vladimiro Montesinos con sobretodo, lentes oscuros, bufanda y sombrero. Él se va despojando lentamente de sus atavíos mientras la canción se va transformando en *El Ritmo Chino*, en otras palabras, se deshace del enmascaramiento simbólico para enrostrarnos con que la corrupción siempre estuvo ahí.

Sorpresivamente, se desprende de una de las paredes la figura del general Hermosa Ríos con zancos y una mano gigante mientras la jueza le lanza pica pica como festejándolo o ensalzando su imagen, dejando ver al desprenderse, su silueta dibujada en la pared con un grafiti al interior donde se lee: los muertos que tú mataste gozan de buena salud. Pasamos de la corrupción a la violencia a través de la aparición de los políticos más polémicos de la historia contemporánea, enmascarados, intentando ocultar ante nuestros ojos, por medio de nuestras propias características culturales, lo inocultable.

Baudrillard (1978) definiría el simulacro de la cultura de esta sociedad posmoderna, de la siguiente manera:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes — peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. (Baudrillard, 1978, p.7)

*Sin Título, técnica mixta*, al igual que la sociedad posmoderna, está repleta de significantes, es decir, de representaciones que apuntan al significado, pero que no lo son. Estas representaciones, sin embargo, resisten a la vacuidad de los significantes a través de los fragmentos de la historia que contienen y que intentan desesperadamente articular esta fábula inconexa y, por lo tanto, descentrada, paradójicamente por medio de la fragmentación de los discursos, para a través de las grietas resultantes, escuchar los relatos de los protagonistas silenciosos de nuestra historia, como los maestros, los escolares o las mujeres indígenas y ashaninkas, cuyos puntos de vista han sido silenciados. Esto es precisamente lo

que sucede en la escena que acabo de describir, una resistencia al vaciamiento de la sobreabundancia sígnica a través de la introducción de la historia.

### **La historia espacializada en la hibridación escénica, la hibridación cultural: la resistencia**

La hipótesis de este trabajo radica en que a través de las características de la posmodernidad, como son la fragmentación, la pluralidad, la superposición, la densidad sígnica y la hibridez, este espectáculo se resiste a ellas,  de qué manera? Por lo menos de cuatro maneras: la primera sería la presencia de personajes fracturados, que en muchos casos, son al mismo tiempo, los personajes mismos, la metonimia de un grupo social (por lo general excluido) e incluso los propios actores. A través de esta superposición de funciones se puede ver la fractura estructural que a la vez que permite esta multiplicidad de funciones, permite la reflexión de los participantes en relación a estos personajes, con lo cual se da una resistencia a su misma fractura. La segunda tendría que ver, más bien, con resistirse a la ausencia de un metarrelato a partir del llenado de cada uno de los microrrelatos dispersos y errantes por el espacio con violentos fragmentos de nuestra historia que tienen un origen común, la corrupción. De hecho, a las dos etapas de violencia que análoga esta obra le antecedieron características sociopolíticas semejantes. Y son esas características, que afectaron a un gran sector de nuestra población sin representación, las que se cuelan por los espacios que dejan estas microhistorias heterogéneas entre ellas. La tercera, de otro lado, está relacionada con la espacialización del tiempo, cuya función sería la de deshacer la línea s ncronica que articulaba los metarrelatos legitimadores de la versión oficial de la historia, para reorganizar los microrrelatos multiplicados en los espacios heterogéneos de modo que nos permitan articular las diferentes perspectivas de la historia, no consignadas por la historia oficial. Y por último, la cuarta tendría que ver en el rol protagonista que frente a este nuevo tipo de estructura, adopta el espectador.

Para esto, la obra apela a la hibridación sígnica, en un intento por presentar nuestra cultura y los entramados de poder que la constituyen. Entramados que, de otro lado, recurren a la simbolización a través de imágenes plásticas y sonoras para legitimarse.

Aquí, valdría la pena citar a Castro-Gómez que sostiene que: “La cultura no es vista, entonces, como el ámbito de la libertad, aquel que nos protege de la tiranía de la naturaleza,

sino como un entramado de relaciones de poder que produce valores, creencias y formas de conocimiento” (Castro-Gómez, 2000, p.117). En el caso de nuestra cultura, estas tensiones están compuestas por las migraciones, el colonialismo, el racismo y la exclusión que conllevan, que se visibilizan en objetos culturales de lo más disimiles construidos a partir de fragmentos provenientes de las diferentes naciones que habitan nuestro país. De este modo, las diferentes microhistorias espacializadas, estructuradas a partir de la hibridación sónica que *Sin Título*, técnica mixta nos plantea, aparecen como un correlato de la hibridación presente en nuestra cultura, hibridación que, además, ha sido usada para enviar mensajes políticos desde un lenguaje culturalmente “compartido”.

Sin embargo, podríamos estar tentados a pensar que solo somos víctimas de las relaciones de poder de las cuales podríamos no sentirnos parte. Sin embargo, es justamente a partir de los procesos de naturalización a través de representaciones culturales, que nos convertimos en quienes ejercen el poder, normalizando la corrupción, el machismo, el racismo, la exclusión, etc. Nosotros somos los encargados.

Así, la obra en su condición de posibilidad como agente creador de cultura, cuestiona y problematiza su tiempo. Este es el caso de *Sin Título, técnica mixta*, que plantea una confrontación con su contexto, tanto social como artístico.

Y esta podría ser una quinta manera como este espectáculo se resiste a la posmodernidad desde la una de las características de la posmodernidad: la hibridez. La hibridación de nuestra cultura se presenta como resistencia a la hibridación de la posmodernidad.

Buntinx en su artículo sobre *Lava la Bandera* (del cual también formó parte el grupo Yuyachkani) y la participación artístico-performativa del Colectivo Sociedad Civil durante el fin de la dictadura Fuji-montesinista, nos habla sobre la intención de negar el sustento cultural de la dictadura. Es decir, que se asume como verdad dicho sustento cultural.

Todas las campañas iban acompañadas de una ideología que se concretizaba con las frases “No al tecno-Fraude” y “Que no nos bailen más”. Al legitimar estos spots el Colectivo Sociedad Civil proponía denegar el sustento cultural de la dictadura, que tenían como caballo de batalla a la tv y la música chicha. La “guerra fría” de logos y catchphrases siguió hasta llegar a las ánforas del 2000, donde las personas escribían a manera de visear su voto las palabras Cambio No Cumbia. Un momento al cual denominan como: “Un encuentro liberador del pequeño-burgués con lo popular-emergente”. (Buntinx, 2006, p.102)

Esta estrategia político-social de comercialización de las ideologías, a través de los objetos culturales, es la misma que emplea Sin Título, técnica mixta, solo que aquí, estos objetos de la cultura están llenos no solo de la historia de la violencia, sino también, y más importante, de sus causas. De este modo, el espectáculo nos invita a emprender desde cada uno de los fragmentos híbridos, heterogéneos y plurales de estos objetos/imágenes/signos que lo constituyen, el proceso de cuestionamiento sobre cómo así hemos normalizado las ideologías que le han dado y le dan soporte a la corrupción.

Para terminar y volviendo a Ubersfeld (1997), es bueno recordar que todo signo es posible de ser resemantizado. Todo signo funciona como una pregunta al espectador que reclama una o varias respuestas. (p.24-5), y es en este proceso que la obra consigue, a través de las preguntas que propone, cuestionar al espectador en tanto productor de cultura, legitimador de la corrupción y normalizador de una sociedad violenta, sin equidad y excluyente. Pero la violencia a la que hace referencia la obra no empieza en la guerra con Chile ni termina con la captura de Abimael Guzmán. Más bien, nos ha acompañado desde la conquista y sigue atravesando cada espacio social y cultural del país.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BUNTINX, Gustavo. Lava la bandera. El colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. Lima: **Quehacer**, pp. 97-109, 2006.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura**. Bogotá: Instituto Pensar, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Los márgenes de la filosofía**. Madrid: Catedra, 1994.

DIÉGUEZ, Ileana. (2004) Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro).

[http://artesespectaculos.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/205/escenarios\\_teatrales\\_liminalespdf](http://artesespectaculos.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatrales_liminalespdf)

Consulta: 13 de Setiembre.

HARVEY, David. **La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Posdramático**. Murcia: CENDAC, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano**. Barcelona: Paidós, 1996.

RUBIO, Miguel. Grupo y memoria. Viaje a la frontera. **Revista Celcit**, 15(28). Recuperado de: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/22/28/>, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.