

*cuadernos
de creación*

REFLEXIÓN Y ACCIÓN ESCÉNICA



Cuadernos de creación: reflexión y acción escénica

N.º 1, noviembre, 2025

Revista del Departamento Académico de Artes Escénicas

Pontificia Universidad Católica del Perú

Depósito Legal N.º 2025-13280

ISSN: 3119-7272 (en línea)

Editora: María Paz Valle Riestra Ortiz de Zevallos

Consejo Editorial:

Gino Luque Bedregal

Lucero Medina Hú

Alfonso Santistevan de Noriega

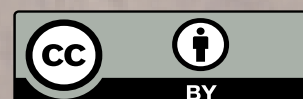
César Vega Zavala

Coordinación editorial: Faride Nazar Abad

Asistente editorial: Soledad Sevilla

Corrección de estilo: Lucía Patsías Valle

Diseño editorial: Luis Santiago Naters L.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Departamento Académico de Artes Escénicas

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

Lista de pares lectores

Katya Adauí

Silvia Ágreda

Sandra Bonomini

Jorge Castro

Franklin Dávalos

Dennis Ferguson

Nae Hanashiro

Gabriela Javier

Sergio Llusera

Marisol Otero

Giovanna Pollarolo

José Antonio Rodríguez

Luigi Valdizán

Víctor Vich

Índice

Pachi Valle Riestra	4
Presentación	
Adolfo Bustamante	7
<i>Combi-Nation, o el viaje es el destino</i>	
Josué Castañeda Campos y Alejandra Guerra Morales	20
Proceso de creación de la pieza <i>Arqueología del yo o cómo reprimir esta fiera condición</i>	
Miguel García Llorens	30
Tomar de la mano la danza: estrategias de creación y adaptación	
Alberto Isola	40
La memoria es un lago	
José Ruiz Subauste	50
Desdoblamiento y corporeización en <i>Conferencia Valdelomar</i>	
Jacqueline Terry	60
<i>Eva, recital de canto lírico: una experiencia interdisciplinaria</i>	
Jorge Luis Villanueva Bustíos	70
<i>Astrágalo: una obra testimonial del grupo de teatro Ópalo</i>	

Presentación

Pachi
Valle Riestra
PUCP

A inicios del año pasado, en un afán de incentivar la escritura sobre experiencias y procesos creativos entre los y las docentes, la entonces jefa del Departamento Académico de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (DARES PUCP), Mónica Silva, junto con la Comisión de Investigación, emprendió este proyecto que hoy ve la luz.

Una de las principales razones de esta iniciativa fue reconocer que, dentro de la plana de docentes, la mayoría somos artistas y/o investigadores constantemente involucrados en creaciones de diversa índole. Gran parte de nuestros conocimientos nacen y se desarrollan durante estos procesos y, si bien se materializan en un producto determinado, la riqueza

de lo que el proceso provee puede desvanecerse si es que no se realiza una reflexión, un intento de comprender y organizar las ideas sobre los procedimientos que se llevaron a cabo y las razones de la toma de decisiones. Una forma de hacer esto es mediante la escritura que, a la vez, sirve como un registro que puede ser fácilmente compartido.

Quisimos proponer una forma de escritura que fuera coherente con lo que es un proceso de creación artística. Es decir, donde la exploración, la experimentación, la flexibilidad y lo personal son vitales. Por eso esta revista, aunque haya sido revisada por pares, no pretende uniformizar ni limitar a los y las autores, sino más bien incentivar la escritura libre.

Esta primera edición recoge siete textos provenientes de docentes de las distintas disciplinas artísticas del Departamento Académico de Artes Escénicas. Cada uno se centra en uno o más aspectos de la creación y revelan las motivaciones, inquietudes, estrategias y pericias por las que atravesaron antes, durante y/o después del proceso creativo.

En *La memoria es un lago*, el actor y director Alberto Isola nos cuenta sobre su larga colaboración con la bailarina y coreógrafa Mirella Carbone, lo que ha resultado en la fusión de elementos del teatro y la danza. En su texto comparte la cantidad de fuentes y referentes (musicales, literarios, dancísticos) que nutrieron a la creación de la obra *Cisnes* y que dejan en evidencia la riqueza cultural y la mente curiosa del autor.

Miguel García Llorens hace algo poco frecuente. Escribiste desde el punto de vista de un bailarín/intérprete. En *Tomar de la mano la danza: estrategias de creación y adaptación*, reflexiona y expone las tácticas que tuvo que poner en práctica para darle sentido propio a las propuestas del coreógrafo Christian Rizo durante la creación de la obra *D'après une histoire vraie*. Reconoce la responsabilidad y el aporte creativo que un bailarín tiene al ser parte de una creación bajo la dirección y autoría de un coreógrafo o coreógrafa.

La cantante lírica Jacqueline Terry da cuenta de las razones de las decisiones tomadas para la creación de un recital en el marco de un curso universitario. En *Eva, recital de canto lírico: una experiencia interdisciplinaria* explica cómo lo que pudo ser un recital tradicional de canto lírico se vio actualizado gracias a la incorporación de composiciones de mujeres y de elementos interdisciplinarios en escena.

Proceso de creación de la pieza Arqueología del yo o cómo reprimir esta fiera condición recoge las reflexiones de Josué Castañeda y Alejandra Guerra sobre las particularidades de dos versiones de la obra creada con estudiantes de la carrera de teatro. Cada versión se presentó en un espacio muy distinto. La primera vez fue en un espacio no escénico (*site specific*) y la segunda en uno escénico en donde el público rodeaba al escenario. El texto deja claro cómo cada espacio determinó el sentido y dio forma a la obra, cómo la dramaturgia surgió a partir de las características de cada espacio.

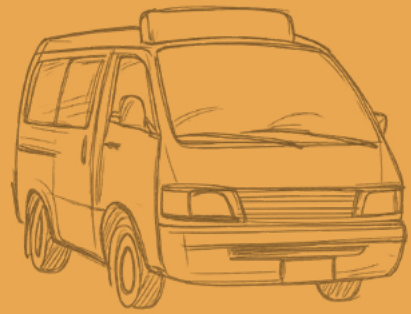
En *Combi-Nation, o el viaje es el destino*, el director Adolfo Bustamante confiesa que inició la creación de la obra con mucha incertidumbre y sin mayor idea de la forma que quería que tome la obra. Cuenta que durante el proceso y la escucha a los y las actores se fue definiendo y estructurando. Reconoce en este proceder que lo que al inicio parecía ser una debilidad resultó ser una metodología con la que se identifica y que le funciona.

Con *Astrágalo: una obra testimonial del grupo de teatro Ópalo*, Jorge Villanueva introduce al lector en la creación de la obra a partir de la experiencia de vida de la actriz con discapacidad motora Anabelí Pajuelo. Pero también visibiliza las negligencias y carencias del sistema de salud en los años 1970 y 1980 en el Perú. Asimismo, el texto trae a conciencia el racismo y la poca consideración e inclusión que existe en nuestra sociedad para con personas con algún tipo de discapacidad.

A través de *Desdoblamiento y corporeización en Conferencia Valdelomar*, el actor y bailarín José Ruiz Subauste comparte con sinceridad las razones, algunas personales, que lo llevaron a tomar decisiones creativas en su *performance Conferencia Valdelomar*. En el texto expone cómo fue hilando sus ideas gracias al conocimiento y herramientas que tiene en su experiencia como actor y bailarín/coreógrafo.

De esta manera, y con mucho gusto, presentamos la primera edición de *Cuadernos de Creación: reflexión y acción escénica*. Deseamos que estos textos despierten la curiosidad por conocer y comprender las múltiples maneras de abordar un proceso creativo. Que sirvan para conocer sobre las especificidades de cada disciplina artística, así como las semejanzas entre ellas. Que cumplan una función tanto pedagógica como inspiradora.

Agradecemos a los y las autores que se aventuraron a escribir, a los y las lectores/comentadores que aportaron con sus observaciones y comentarios y a todos y todas los implicados en este proyecto.



COMBI NATION

o el viaje es el destino



Adolfo
Bustamante
PUCP

Durante mis años formativos en el Teatro de la Universidad Católica (TUC), siempre me impresionó la capacidad de ciertos directores teatrales de llegar a los ensayos con ideas brillantes y propuestas que, casi mágicamente, resolvían las escenas e inspiraban a los actores: cuadros, fotos, canciones, películas que capturaban «la esencia» de la obra o que al menos indicaban un camino claro para abordar la marcación de escenas. Por eso, al comenzar a dirigir, me inquietaba sentir que no contaba

con ese don de claridad, sino que, más bien, tenía muchas dudas; me cuestionaba sobre si poseía las cualidades necesarias para dirigir de forma coherente y convincente. Con el tiempo, creo que aprendí a navegar la incertidumbre y a permitir que mis montajes se revelaran durante los ensayos, encontrando una forma propia de abordar los procesos.

En este texto hablaré sobre mi proceso de dirección en *Combi-Nation*, obra del dramaturgo peruano Cé-

sar Vera Latorre, que tuve el privilegio de llevar a escena en el marco de la primera edición de la Competencia Oficial del Nuevo Teatro Julieta, donde resultamos ganadores. Siento que este proceso ayudó a disipar muchos de mis cuestionamientos iniciales, por lo cual me parece importante poder reflexionar y dejar por escrito acerca del viaje que fue montar esta obra, etapa a etapa, intentando describir cómo, a veces, de las mismas dudas del proceso pueden salir las respuestas creativas más potentes.

PARADERO

Conocí el guion de *Combi-Nation* en pandemia. César, con quien ya había trabajado en obras como *Cuarisma* (2016) y *¿Qué tiene Miguel?* (2017), me habló de su nueva propuesta, inspirada en el transporte público limeño. En 2020 organizó una lectura dramatizada virtual, y desde ese momento me atrapó la premisa: ¿qué sucedería si en el asiento trasero de una combi ingresaran cinco personas, luego diez, después cien e incluso treinta millones convirtiendo el vehículo en una nación en sí misma, dispuesta a volar al espacio en busca de un futuro prometedor en otra galaxia?

Esta fusión absurda y poética, impregnada de un humor muy peruano, me atrajo. Pero, a pesar de mi fascinación inicial, me inquietaba el reto de pensar en representar un vehículo en constante movimiento, especialmente bajo las limitaciones impuestas en un montaje autogestionado. Era muy importante para mí poder plasmar no solo la estructura física de la combi —con sus asientos, pasillos estrechos y techo bajo—, sino también las sensaciones que ese espacio evoca: claustrofobia, hacinamiento, incomodidad, brusquedad, etc. Así, surgieron las primeras interrogantes sobre cómo trasladar visual y simbólicamente la esencia de la combi a un escenario. Yo no tenía ninguna respuesta, pero dado que seguíamos atados a las restricciones que pesaban sobre las artes escénicas en la pandemia, no hubo más que decir.



Mo solo decorativa

SUBE, SUBE

A finales de 2022, junto con Yaremís Rebaza, decidimos aventurarnos a montar *Combi-Nation*. Se sumó como productora ejecutiva Ximena Portal y postulamos el proyecto a la competencia del Nuevo Teatro Julieta. Para la convocatoria se pedía que la propuesta escenográfica se mantuviera definida y sin modificaciones sustanciales una vez seleccionada, lo que nos obligó a buscar rápidamente una solución a lo que era tal vez mi mayor miedo con esta obra. Algo fascinante y aterrador (para mí) de la dramaturgia de César es que escribe, según sus propias palabras, sin considerar la puesta en escena, dando rienda suelta a sus impulsos más descabellados. Esto, si bien es complejo de abordar, hace que sus textos sean particularmente interesantes, porque retan la creatividad de quienes se involucran en ellos.

Por eso, yo no quería que esta combi escénica fuera simplemente un espacio literal, decorativo; sentía que en esa propuesta estaba, como mencionan Hauser y Reich (2017), uno de esos códigos es-

condidos del autor que son fundamentales para la puesta; un elemento que tenía más relevancia de la que aparenta para la trama misma. Evalué diversas alternativas: desde la posibilidad de usar plataformas con ruedas o estructuras ensamblables, hasta la idea de construir una carrocería de combi con materiales reciclados. Cada opción tenía sus inconvenientes: costo, espacio de almacenamiento, etc., las cuales las llevaron a ser descartadas. Algunas lograban evocar la imagen del vehículo, pero resultaban poco funcionales para la transformación del escenario; otras, aunque viables en términos de movimiento, complicaban el presupuesto y los tiempos de producción, lo que amenazaba la continuidad de los ensayos. La escenografía al ser una parte tan importante en este texto, como menciona Howard (2009), no podía ser estática, debía ser transportable, capaz de construirse y desarmarse, viajar por el espacio y constituir así también un «narrador visual» que permita entender rápidamente las reglas del juego del montaje.

Con esto en mente, intentando disipar lo abrumador del momento y dejando de lado la *big picture*, como menciona Bogart (2001), pensaba en qué tipo de combi específica podría viajar al espacio. La imagen que me atrajo, después de un proceso de días de observación de combis, fue la de las «combis psicodélicas» limeñas: vehículos adornados con luces LED o neón, que transforman su interior en una especie de discoteca móvil con música sonando a todo volumen. Estas combis, que suelen circular casi exclusivamente de noche en rutas como la avenida Brasil, parecen estar preparadas para lanzarse a un viaje intergaláctico. Su interior, oscuro y con luces de colores que cambian, produce una atmósfera onírica, casi surrealista. A veces, solo se distinguen las siluetas de la carrocería, ciertos colores de luz hacen parecer más angostos los pasillos o más amplio el espacio. Algunos elementos aparecían y desaparecían según la iluminación del momento, y lo único constante son las líneas de los asientos.

Así, surgió la idea de plantear nuestra combi a partir de asientos móviles. En un principio, pensamos en utilizar asientos reales de automóvil, pero finalmente optamos por sillas más simples, por tanto, versátiles. Howard (2009) menciona la idea de «dejarle espacio» al espectador para que, apoya-

do por los elementos puntuales, pueda completar los vacíos de la propuesta, e imaginarse su propia combi. Establecimos que nuestra combi se conformaría con siete sillas a las cuales les añadimos ruedas como puede verse en la Imagen 1. Este fue, debo confesar también, un acto casi de fe. La idea tenía sentido en mi cabeza, pero a la vez temía que fuera demasiado «simple». Que resulte poco estética, vistosa, innovadora y que termine siendo más bien un lastre para la puesta porque debía mantener la propuesta planteada en el montaje final.

Habiendo al menos temporalmente resuelto esto, tocaba elegir al elenco. Lo hicimos Yaremís y yo, basándonos en actores cuyo trabajo conocíamos o de quienes teníamos buenas referencias. Por la premura del proceso y la naturaleza de la convocatoria, no realizamos audiciones; necesitábamos actores que confiaran en el proyecto y se comprometieran con él desde el inicio, aun sin garantías de ser seleccionados. Así se sumaron al elenco Rosella, José, Valquiria y Juan Carlos. Yaremís asumiría un doble rol: asistente de dirección y actriz en el papel del Chibolo. Por su parte, César, como en nuestras colaboraciones previas, interpretaría un personaje en la obra, esta vez el cobrador.



Foto: Cristina Lara

BACHES, CURVAS Y OTRAS MANIOBRAS DE ENSAYO

Una vez seleccionado el proyecto para la etapa final de la competencia, comenzó la intensa fase de ensayos y planificación del montaje. Se sumaron al equipo artístico Shantall, encargada de la dirección de arte y diseño gráfico; Cristina, responsable del registro; Arturo, con ilustraciones; Andrés, en generación de visuales; y Juan Carlos, a cargo del diseño de iluminación. Además, César se comprometió a componer piezas musicales específicas para la obra, lo que aportó una dimensión sonora única a la puesta en escena.

Íbamos ya a iniciar los ensayos y no tenía idea de cómo poder unir de forma coherente todas las piezas que habían ido apareciendo por «necesidad» en el proyecto. Antes de abordar aspectos estéticos, sentí primero la necesidad de definir un lenguaje escénico que se hiciera presente en toda la representación y que englobe el espíritu del montaje. Así, los primeros ensayos se centraron en ejercicios y dinámicas de exploración, que permi-



tieran al elenco experimentar y proponer formas de relacionar y transformar los elementos escogidos. La idea de la exploración como punto de partida de un montaje es algo que, si bien por temas de tiempo y costos no siempre es posible, me parece muy importante en mis procesos para comenzar a despertar las ideas y posibilidades del montaje.

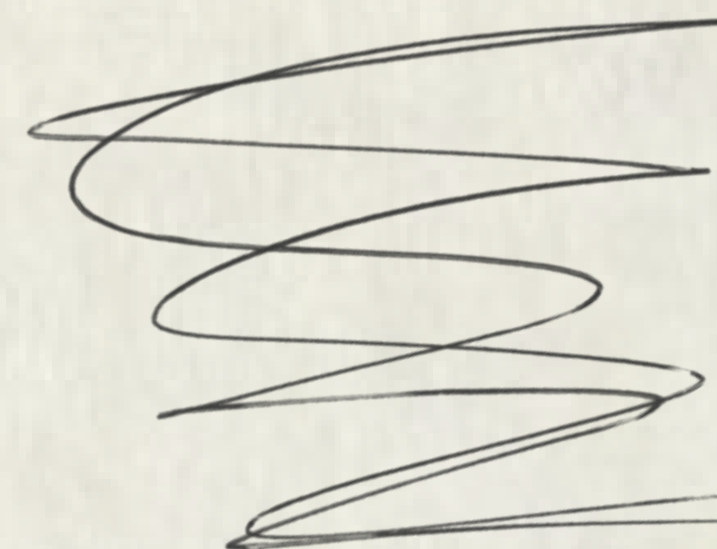
Uno de los ejercicios iniciales consistió en trabajar con sillas de plástico, puesto que las sillas definitivas aún no estaban listas. Esto, además, sirvió para descubrir cómo abordar el uso de estos elementos en escena, porque más allá del planteamiento en papel no tenía claridad sobre la manipulación de los elementos. A los actores se les pidió que exploraran distintas maneras de modificar estos objetos, invitándolos a montar la combi de forma literal, pero también a construir y destruir otros espacios, para liberarse de una representación estrictamente realista. Esta experimentación, que puede apreciarse en la Imagen 2,



Foto: Cristina Lara



Foto: Cristina Lara



fue reveladora, ya que nos permitió descubrir la flexibilidad del escenario: las sillas podían moverse en bloque para simular el avance de la combi o reconfigurarse para sugerir la expansión o contracción del espacio según las exigencias dramáticas de cada escena. Las sillas, sacadas de su contexto, adquirirían una nueva vida y sugerían espacios que con las acciones y diálogos terminaban de cobrar forma y sentido, más que con cualquier decorado que podríamos haber armado; como escribe Howard (2009), la imaginación termina por ser el pincel más potente para recrear la realidad. En ciertos momentos, los actores se integraron físicamente a las sillas, creando figuras casi monstruosas, como si ellos mismos se fundieran con el vehículo, como se puede apreciar en la Imagen 3.

Además del trabajo con los elementos escenográficos que permitirían contar la historia, también decidí enfocar las primeras sesiones en el trabajo corporal de los actores desde dos ejes. El primero, individual, relacionado con encontrar movimientos o gestos típicos de sus personajes. Me gustaba la idea de partir de estereotipos como la señora pituca, el vendedor ambulante o el policía corrupto y dejar, como propone Bogart (2001), que se encienda un «fuego» debajo de estos para que se transformen en algo particular que a su vez nos remita a un universo familiar. Después de socializar cómo nos imaginábamos a estos personajes, y qué encuentros cercanos habíamos tenido en el transporte con ellos, elegimos trabajar desde afuera hacia adentro; es decir, desde la idea del estereotipo al que luego le podríamos encontrar, desde el bagaje y creatividad de cada actor, una particularidad única. Por ejemplo, el personaje de la Gestante adquirió una ternura propia del trabajo de la actriz que suavizaba los textos del personaje, o el Vendedor a quien el actor le dio un timing cómico y carismático que el texto no necesariamente presentaba en él.

Se propuso también, como segundo eje, un ejercicio colectivo, para generar una conexión entre ellos a través del trabajo coral y también para evocar esa sensación de «combi» que había mencionado antes: la incomodidad física. Eugenio Barba (2010) dice en su texto de dirección que las tensiones en los cuerpos de los intérpretes pueden generar un «compromiso cenestésico» en el espectador, la cual me interesaba mucho para potenciar los efectos que quería lograr. Jugamos en espacios reducidos, buscando incomodarnos e intentando navegar entre los pequeños espacios que quedaban entre los cuerpos. Eventualmente, estos ejercicios se transformaron en traslados y cesiones del peso corporal, hasta llegar a cargadas que llevaban al paroxismo la idea de estos cuerpos apretados, incómodos, confinados en los rincones más absurdos del espacio físico.

Las exploraciones en el espacio comenzaron a adquirir una estética grotesca y extrovertida, lo que en un inicio me preocupó. ¿Podría esta estética grande redundar con el absurdo de la obra y volverla superficial? Decidí conversar con el elenco,

pidiéndoles compartir experiencias en el transporte público limeño como insumo para alimentar la creación. Dentro de las historias que habíamos vivido o presenciado, muchas parecían increíbles, sacadas de una comedia o de una película de terror. En esa conversación, coincidimos en que el descontrol, el caos y lo informal de nuestro sistema de transporte hacían de lo cotidiano algo extraordinario, como si formaran parte de una realidad paralela donde la ley y el sentido común quedarán de lado.

Esa percepción me llevó a confiar en que incluso lo más grotesco y exagerado de estos personajes no se vería ajeno a este universo pues, siguiendo lo que afirma Thomas (1999), el absurdo asoma como una manifestación de la peculiar sensibilidad trágica de nuestro tiempo, que pide una expresión dramática distinta que no quita verdad o humanidad. De todos modos, sentía que había un personaje que conectaba con el público y funcionaba como una suerte de «ancla» a la realidad. Ese personaje era el Chibolo, cuya ternura y optimismo lo diferenciaban de los otros per-



sonajes. Desde su inocencia y perspicacia, este personaje podía funcionar tanto como una voz esperanzadora o de la razón dentro de la obra, con la que los espectadores pudieran identificarse.

Un punto de incertidumbre en el proceso ocurrió cuando César, desde su rol de dramaturgo, planteó reescribir una escena llamada «El referéndum» pues, después de verla montada, consideraba que los diálogos se sostenían en un humor muy fácil que no aportaba realmente a la obra. A pesar de sentir temor por replantear una escena ya ensayada, decidí confiar en el impulso de César como dramaturgo. Las veces que he trabajado con él suele ser muy flexible con sus textos. Creo que en nuestro trabajo entiendo la relación que el dramaturgo Joseph Danan (2012) precisa sobre el doble origen de la representación, en la que no solamente el texto dramático lleva a esta, sino que la representación puede ser también dramaturgica; en este caso iniciada a través de la mirada del yo-actor, que luego apela al yo-dramaturgo. Similar es lo que men-

ciona Barba (2010) cuando se refiere a trabajar con el texto y no para el texto, siendo este un organismo vivo que, como los actores, puede ir mutando. Esto ha sido posible por la relación que hemos ido construyendo con César a lo largo de los años y con la posibilidad de siempre tenerlo dentro del proceso de montaje como parte activa. Tal vez en otro tipo de montajes que un dramaturgo decida cambiar la obra en proceso de ensayos no sea funcional ni cómodo, pero es posible, al menos desde esta experiencia, pensar en una dramaturgia que dialogue directamente con el montaje y que pueda hasta repensarse en función a la propuesta escénica.

Otra decisión importante fue la representación del Viejo, el «hombre más viejo del mundo». Este personaje, descrito como un ente ancestral, casi inhumano, requería algo especial. La convención de la obra establecía que los mismos seis actores interpretaban todos los diversos personajes mediante cambios rápidos de vestuario y utilería, pero para este personaje tan singular esa solución no era suficiente. No iba a bastar con uno o dos elementos para ser fiel a lo que se quería transmitir; hubo pruebas e ideas para generar este efecto, pero ninguna funcionó como queríamos.

Quería que el público sintiera ese terror o incomodidad sobre su propia humanidad que menciona Bogart (2001), quien además señala que el terror es un elemento fascinante tanto en el proceso artístico como en la experiencia del espectador, que se encuentra fascinado y desconcertado por él, por lo que sentía que debía tener algo realmente fuera de lo común. Ya algunos personajes tenían características especialmente extrañas como la Jueza, quien entraba cargada como si fuera gigante, o la Tomba, a quien no se le veían los ojos; o los fiscales y abogados con pelucas evidentemente falsas. Pero para este personaje buscaba algo completamente inhumano, para hacerle justicia al texto.

Viejo entra. Es el hombre más anciano del universo. La piel le cuelga de los huesos, se mueve ridículamente despacio. Viejo mira hacia la zona de asientos reservados. En ella están la Gestante y la Abogada, que está en sus cuarentas. Viejo mira en todas direcciones buscando una mirada piadosa, pero nadie se para. La combi arranca y avanza (Vera, 2023).

¿A qué otro punto del absurdo podíamos llegar? Tal vez en la misma inhumanidad del personaje estaba la respuesta. Propuse entonces la idea de una marioneta para probar. Se encargó la construcción a Leonardo Sifuentes de una cabeza y dos manos, las cuales serían manipuladas por dos asistentes de es-



Foto: Cristina Lara

cena, Jennifer y Doménica, quienes fueron convocadas especialmente para este rol y cuyo resultado se puede ver en la Imagen 4. El personaje resultó un acierto, generaba reacciones diversas en el público, pero nunca pasaba desapercibido. La incorporación del viejo títere me permitió también formular otros elementos de la obra como la Lucecita, virgen patrona de la combi, que era literalmente una luz (un foco) vestido de virgen; gracias a la recomendación de nuestra directora de arte. De igual manera, la incorporación de las asistentas de escena no se limitó a la manipulación de los personajes-objeto, sino que también pudieron ser incorporadas al universo de la combi, siendo caracterizadas como inspectoras de transporte público quienes ayudaban con aspectos técnicos en los cambios de escena.

Resalto dentro del proceso la conexión que formó el equipo. No siempre uno tiene la suerte de que el elenco se lleve bien dentro y fuera de escena. Como dicen Hauser y Reich (2017): «Algunos dicen que un sesenta por ciento de la dirección consiste en hacer el reparto, otros dicen que es un noventa» (p. 39). Yo digo que lo mejor que hice como director en este proceso fue elegir al elenco y quiero creer que parte de mi labor fue facilitar que se sientan cómodos y motivados. Lo cierto es que el proceso de ensayos fue muy lúdico, por momentos teníamos que recordar que estábamos ensayando porque las risas sobre el mismo texto nos invadían. Este aspecto para mí se tradujo escénicamente en que la obra estaba llena de complicidad y celebración, de fiesta peruana.

Pero esto volvió consciente en mí una contradicción. La combi, en su representación, simboliza el descontrol, la informalidad y el caos que se viven en el transporte público de la ciudad, aspectos que en otro contexto podrían considerarse negativos. Sin embargo, esa misma combi es también un ícono de la cultura popular peruana, objeto de cierto cariño precisamente por su capacidad de reinventarse y por la autenticidad de su funcionamiento, a pesar de las carencias y la improvisa-

ción. Esto fue algo que jamás estuvo planeado dentro del equipo. No salió en las conversaciones iniciales, no partió de un proceso racional, sino que fue producto de una primera lectura de la puesta en escena ya casi cuajada. Tal vez, uno de los puntos que ahora puedo mencionar como «fuertes» del montaje, se dio, valga la redundancia, como jugando.

Esta dualidad se hizo presente en cada etapa del montaje y creo que uno de los aciertos de *Combi-Nation* fue lograr lo que propone Guénoun (2015) cuando habla sobre los tipos de identificación del espectador de teatro: que el espectador se sienta parte y se active su mirada (de) jugador, aquella en la que participa con deseo en la obra (haciendo palmas, riéndose, comentando, etc.) y en donde las conductas de los personajes se crucen con las de ellos mismos, generando identificación y cariño de cierto modo con los habitantes de este universo, sin reparar mucho en las cosas que hay por debajo como prepotencia, corrupción, etc. Esta incongruencia generaba más bien un efecto cómico al ver cómo nuestros «héroes», los que iban a llegar a Orión, se desdibujaban ante nosotros, como menciona Wallace (2013). Esta risa que se asentaba durante la obra se volvería clave para potenciar otro aspecto de esta.

El público se reconocía en escena y la risa lo volvía cómplice

Del techo y los colores al vacío y la pérdida: Contraste buscado

ESQUINA BAJA

El final de *Combi-Nation* se planteó como uno de los momentos más intensos y cuidados del montaje. En el texto original, el final era abierto, la obra terminaba súbitamente:

ESCOLAR: Pero yo solo—

GESTANTE: (A Cobrador.) ¿Damos la vuelta?

ESCOLAR: ¿Qué estás—

COBRADOR: Flaca, ¿qué te pones a explicar? Ya me cansaron todos.

(Empuja a los pasajeros fuera de la combi.) Ya, ya, bajen. (Al público.) Ustedes también, bajen. ¿Qué están mirando? Afuera, he dicho. (A cabina.) Oye tú, pelucón, apágame la luz del teatro. (Sube al vuelo. A Chofer.) ¡Vamos a ganar esa pampa, gordo! Avanza pa' atrás... ¡Avanza pa' atrás! Apagón. ¿Continuará?
FIN (Vera, 2023).

Sin embargo, al probarlo así el resultado no me convencía. Probamos desde hacer un apagón súbito, prender las luces de la sala para «destruir» la convención de la obra, entre otras propuestas, pero ninguna nos terminaba de convencer. Yo deseaba que el desenlace fuera impactante, marcando un contraste claro con el resto de la obra y dejando en el aire una sensación de pérdida y tensión, que doliera; completamente distinto al inicio de la obra, que comenzaba con luces de colores, música tecno y una coreografía que nos introducía a la magia de este universo. Esperaba generar ese efecto de sorpresa que describe Bogart (2001), que toma desprevenido al espectador, lo seduce y luego lo «para en seco» como una forma de aumentar su expectativa, desorientarlo y así atraerlo en nuestro universo.

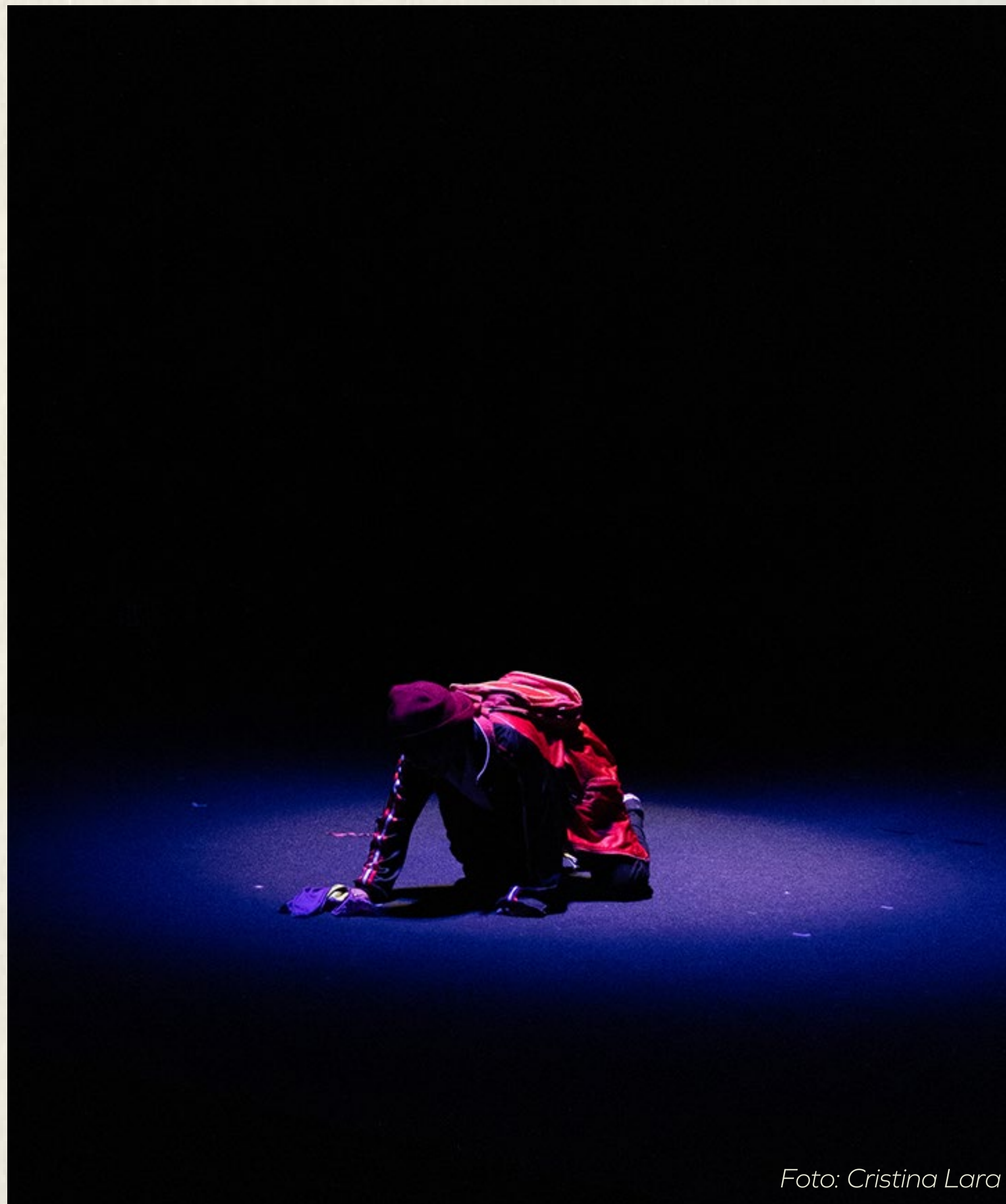


Foto: Cristina Lara

En el clímax de la obra, los personajes deciden que no están dispuestos a sacrificar lo que tienen para alcanzar Orión, su «tierra prometida». Esto pone en marcha un conflicto que saca a relucir lo peor de cada uno. Finalmente, son obligados a abandonar la combi. Los actores salen entre el público, mientras las asistentes, encargadas del manejo de la combi, proceden a desmontarla de manera caótica y sin la precisión o el juego que se vio en otros cambios de escena.

En medio de esto, el Chibolo se queda solo en el escenario, corriendo desesperadamente en un intento de detener la inminente separación. Dado que ese personaje fue el vínculo empático con el público durante el montaje, sentía que el final debería darle peso a él. Propusimos entonces que la tensión se concentra en sus últimos gestos y palabras —«estamos tan cerca», las cuales Yaremís comenzó a improvisar—, mientras una luz cenital se cierne lentamente sobre él, cerrándose de manera progresiva. Esa iluminación, en su marcha inexorable, va apagando el escenario hasta dejar al Chibolo en completa penumbra, con sus últimas líneas resonando en la oscuridad, como se observa en la Imagen 5. Luego silencio. No solo se termina la historia, sino que también la convención, la magia se rompe. La actriz se mezcla con el personaje cuando su voz se quiebra y se escucha su tono más femenino y sucede una suerte de distanciamiento que nos devuelve a la realidad.

PIE DERECHO (CONCLUSIONES)

En la temporada, comprobé los aspectos de la obra que funcionaban. La sobrecarga de estímulos, de colores, de visuales, de luces y lo trepidante del ritmo del montaje hacían que el público no tuviera más opción que aceptar todo lo que la obra planteaba para poder seguirle el hilo. Se lograba mantener la atención y la gente respondía, con risas, comentarios, hasta bailando en sus asientos las canciones de tecno-cumbia y marchas de fiesta patronal, como muestra la Imagen 6. Y, al final, un silencio generalizado ante todo lo visto. García Wehbi y Restrepo (2019) hablan sobre cómo disfrutaban trabajar con lo obscuro en sus obras, que no está implícito en escena, sino que más bien está fuera, en la mirada del espectador, que se lo lleva como problema. Siento que lo absurdo, lo grande, lo escandaloso de la puesta lograba eso, poner el foco en este universo cotidiano del que nos reímos con cierta superioridad moral pero que finalmente nos interpela porque es parte de nosotros mismos. La combi nos divierte, pero también nos duele, como el país mismo. Somos esa nación combi que deja a un niño en medio de la nada con los sueños rotos.

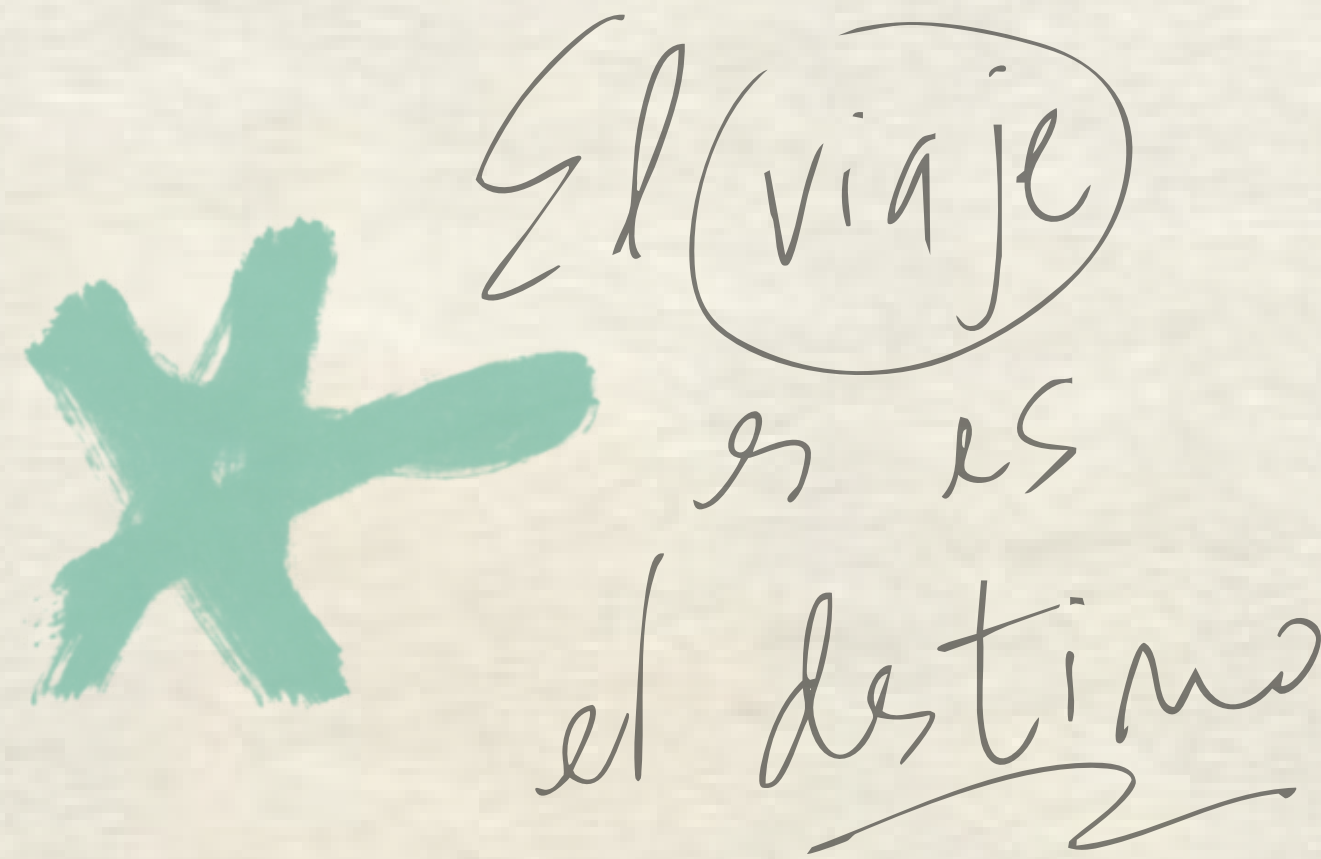
Siempre hay, de todas formas, detalles que quedan pendientes, que podrían ser afinados más o que con un poco más de tiempo o inversión podrían mejorarse. En una de nuestras primeras ideas como equipo con las sillas-combi, queríamos que tengan sus propias luces LED que se controlen como las de las «combi psicodélicas», pero una mezcla de tiempo y presupuesto evitó que podamos hacerlas. Hay también decisiones distintas que tal vez pude haber tomado; además de temas de ritmo, que siempre pueden ser ajustados, pienso en que la parte física que desarrollamos al inicio de la obra o en momentos como la de la combi-humana que mencioné anteriormente podrían haber sido muy sugerentes y visualmente potentes, y así también temas que tienen que ver con la limpieza de ciertas marcaciones o disposiciones del espacio escénico. Todas



Foto: Cristina Lara

estas cosas se van revelando cuando uno ve la obra ya completa. Pero, a la vez, siento que el montaje es lo que debió ser. Una fiesta, un viaje colectivo no exento de baches y curvas que fuimos navegando.

Personalmente este montaje me ayudó a entender mi propia forma de aproximarme al proceso de dirigir, mucho más dependiente de la visualización del proceso ya en el espacio y no solamente en el texto, sin un resultado tan claro. A veces no saber a dónde uno quiere llegar está bien. Porque permite mirar con otros ojos el camino para llegar a ese punto. De todas formas, es importante reconocer que este tipo de procesos suele tomar más tiempo y requiere de un equipo dispuesto y consciente. En palabras de Howard: «Colaborar no solo es ideal, sino que es la fuerza creativa más importante que hay y la que permite hablar de las ideas y batallar por ellas para que, al final, resulten coherentes y puedan ponerse en práctica» (2009, p. 215). Creo que la dirección, si bien pasa por un filtro personal (del director), no deja por eso de ser una función que pueda desarrollarse en colectividad. Las decisiones van formándose en lo que veo y escucho de mi equipo, y, en cuanto mi visión de la obra se va volviendo una visión colectiva, he aprendido a disfrutar el viaje, sin importar si llegaremos a Orión.



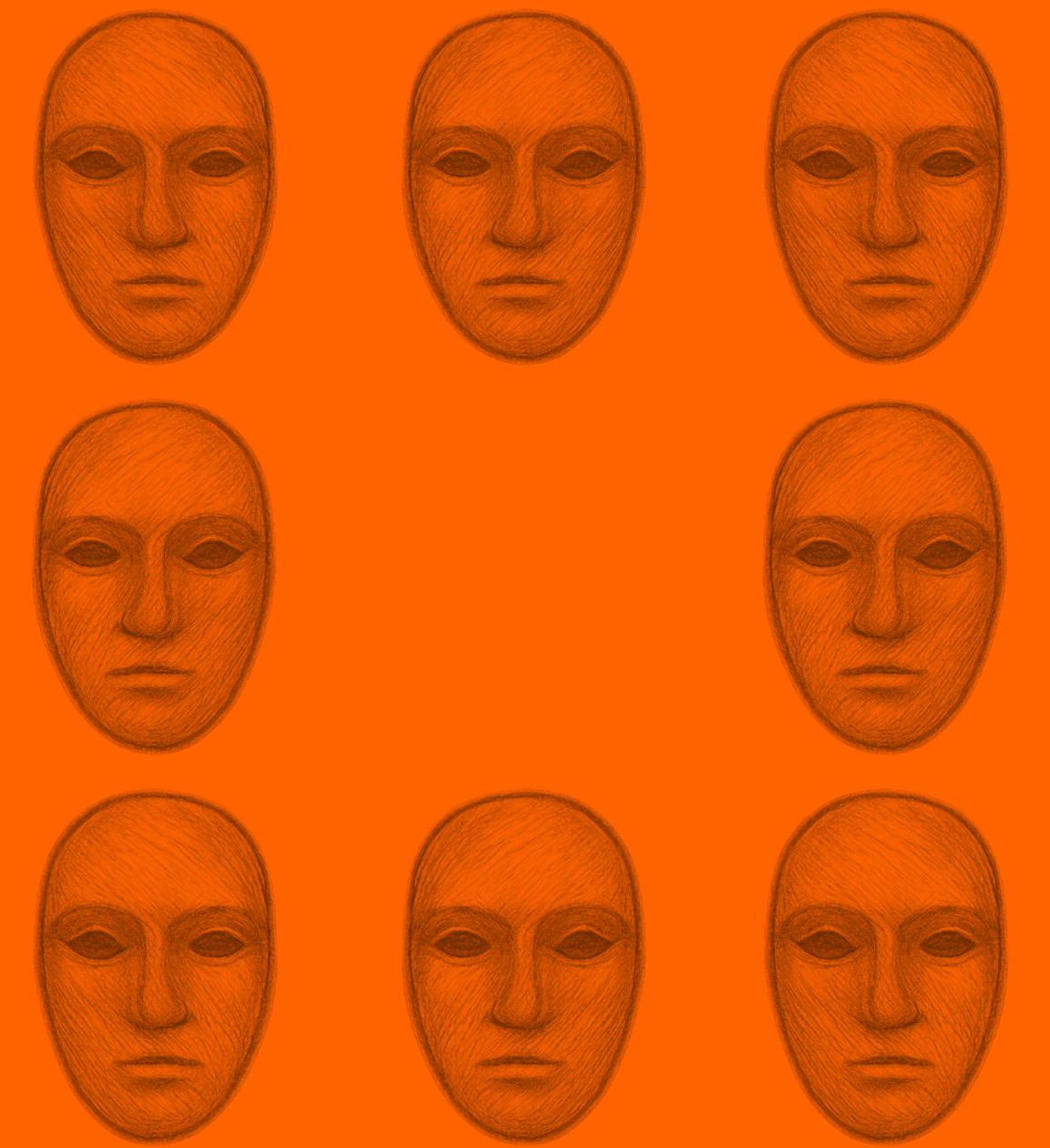
El viaje
es es
el destino

A green starburst graphic is drawn to the left of the handwritten text.



REFERENCIAS

- Barba, E. (2010). *Quemar la casa: orígenes de un director*. Artezblai.
- Bogart, A. (2001). *A director prepares*. Routledge.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de gato.
- García Wehbi, E., & Restrepo, J. A. (2019). *¿Sangre o ketchup? Transubstanciasiones*. DocumentA/Escénicas.
- Guénoun, D. (2015). *¿El teatro es necesario?* Antígona ediciones.
- Hauser, F., & Reich, R. (2017). *Notas de dirección*. Alba.
- Howard, P. (2009). *¿Qué es la escenografía?* Alba.
- Thomas, E. (1999). Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro Chileno contemporáneo. *Revista Chilena de literatura*(54), 5-30.
- Vera, C. (2023). *Combi-Nation* [Guion inédito].
- Wallace, J. (2013). Tragedy and Laughter. *Comparative Drama*, 47(2), 201-224. <https://www.jstor.org/stable/23526755>



El presente documento recoge el proceso de investigación-creación detrás de la readaptación espacial de la pieza *site specific*, *Arqueología del yo o cómo reprimir esta fiera condición*, presentada en los exteriores de la Biblioteca de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y luego en una versión de cámara en el Teatro Ricardo Blume.

Arqueología del yo o cómo reprimir esta fiera condición es un montaje de investigación que está bajo la dirección de los docentes Josué Castañeda y Alejandra Guerra. Este proyecto entrelaza escenas del texto *La vida es sueño* de Calderón de la Barca con las vivencias personales y bloqueos actorales que experimentan las y los estudiantes de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas. La obra fue presentada originalmente como parte de las actividades del Mes de la Investigación, organizado por el Vicerrectorado de Investigación (VRI) de la PUCP en setiembre del 2023 y reconstruida para una versión de cámara en noviembre del 2024.

Josué Castañeda Campos
Alejandra Guerra Morales
PUCP

Proceso de creación de la pieza "Arqueología del yo o cómo reprimir esta fiera condición"

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo, damos cuenta del proceso y relación entre dos versiones del montaje: *Arqueología del yo o cómo reprimir esta fiera condición*, que se presentaron en contextos distintos. La primera, en setiembre de 2023 como intervención *site specific* en los exteriores de la Biblioteca de Ciencias Sociales de la PUCP, y la segunda el 10 de noviembre de 2024 en el Teatro Ricardo Blume en el contexto de mantener la vida del proyecto a través de la creación de una versión itinerante. Cada espacio exigió decisiones escénicas diferentes: la biblioteca ofrecía varios niveles y un recorrido inmersivo, mientras que el teatro, con su frontalidad y graderías semicirculares, requirió un lenguaje más contenido. En este artículo, describimos cómo el traslado de un espacio arquitectónico particular a un formato de cámara transformó no solo la puesta en escena, sino también la carga narrativa original basada en *La vida es sueño* (2003[1636]) de Pedro Calderón de la Barca.

La obra proponía una relectura testimonial de monólogos y escenas centrales de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, explorando la relación entre memoria, identidad e intertextualidad entre el material literario y la vivencia personal de los intérpretes, que encontraban en sus bloqueos personales al momento de actuar símiles al encierro y cuestio-

namientos de Segismundo, personaje principal del texto de Calderón, el cual todos los actores encarnan en diferentes momentos del montaje. La pieza hace dialogar el lenguaje del autor y la obra con los contextos de los actores manteniendo intactos ciertos pasajes del verso clásico y haciéndolos coexistir con formas de habla cotidianas propias de textos escritos por los mismos actores y directores.

El reto central de esta readaptación fue trasladar una obra diseñada para un espacio arquitectónico específico con diferentes niveles y terrazas a un formato de cámara, en la que la frontalidad de la sala teatral impuso nuevas dinámicas narrativas y espaciales. Cabe resaltar que la pieza fue concebida en el terreno del *site specific* pero la inversión humana y los resultados de la investigación inicial llevaron al equipo creativo a decidir darle continuidad al proyecto a través de la creación de una versión itinerante que permitiera darle más alcance y visibilidad a la investigación.

Este documento busca registrar y analizar el proceso de readaptación de *Arqueología del yo*, destacando cómo la traducción espacial impactó en la estructura dramática y cómo la implementación de dispositivos escénicos específicos permitió resignificar el lenguaje de la obra.

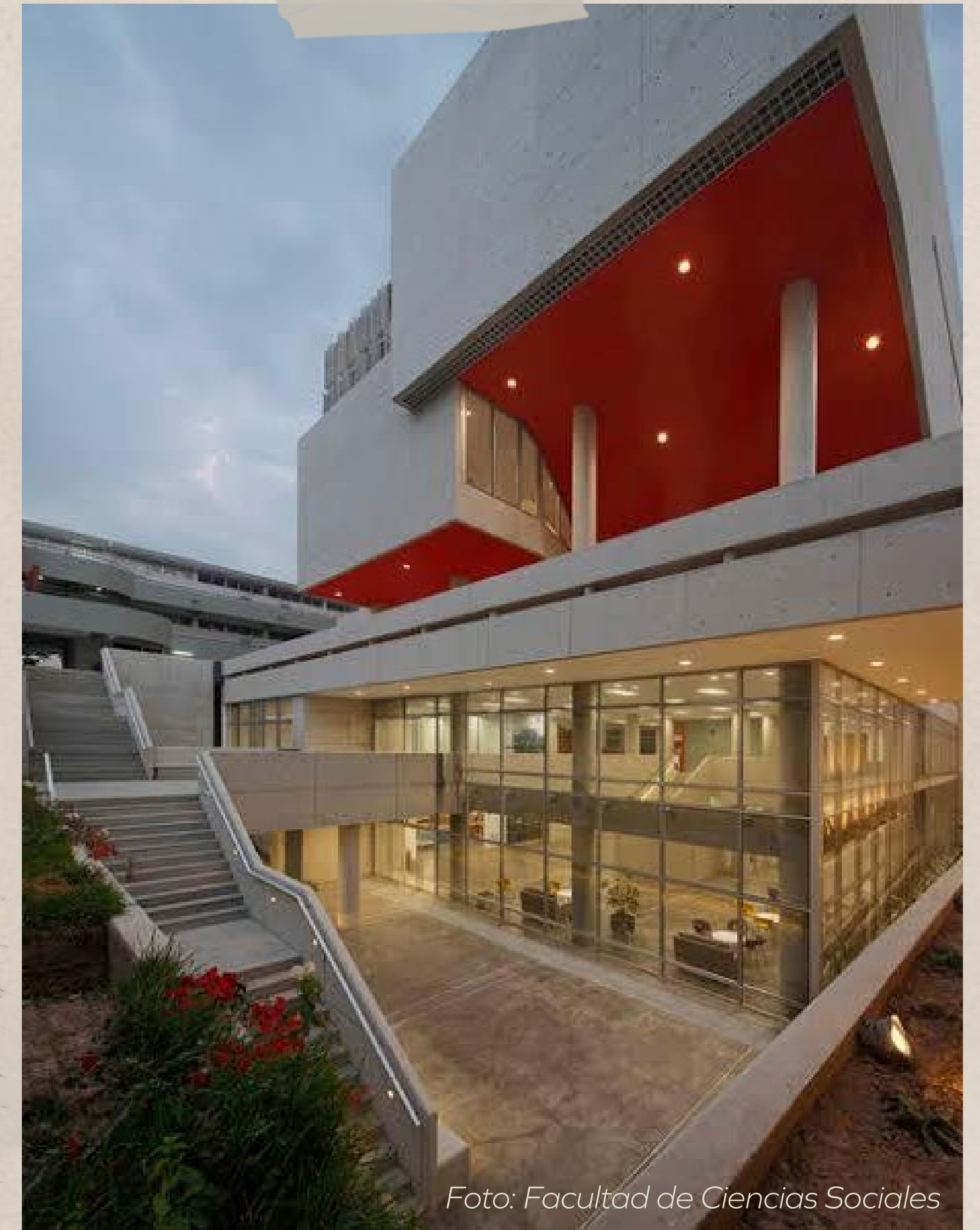
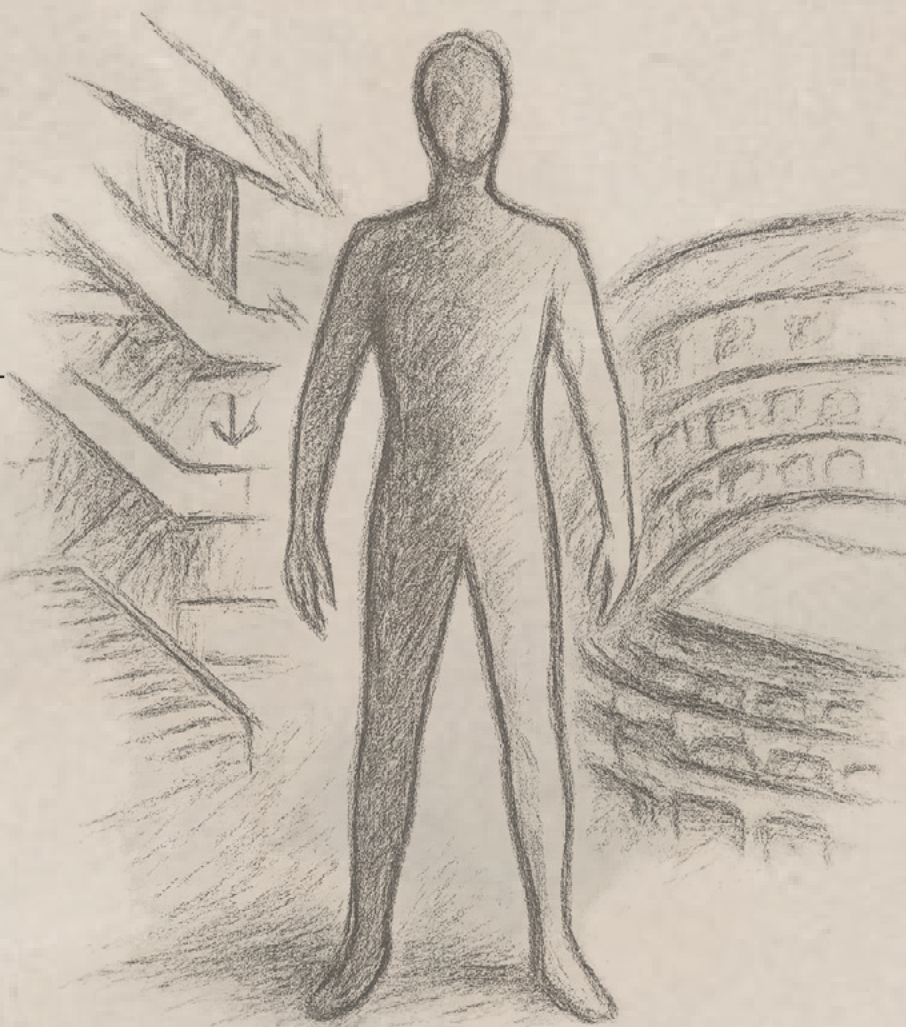


Foto: Facultad de Ciencias Sociales

OBJETIVOS Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

Se planteó transportar lo que fue la obra desde una propuesta *site specific* interviniendo los exteriores de la Biblioteca de Ciencias Sociales de la PUCP a una versión de cámara, llámese cualquier espacio parecido a una caja negra con solo un frente de presentación al público que pueda funcionar para una versión itinerante.

Para darle al lector una idea breve del espacio original de la propuesta, la nueva Biblioteca de Ciencias Sociales se presenta como un volumen horizontal elevado, prácticamente suspendido sobre el terreno, lo que genera una explanada libre que conecta visualmente el patio central de la facultad con el entorno de los jardines circundantes. Desde esta base flotante, parten amplias escaleras exteriores de hormigón que zigzaguean en diagonal para articular los diferentes niveles: al ascender por ellas, el usuario transita desde la explanada principal hasta las terrazas ajardinadas del cuarto piso. Hacia

los pisos inferiores —que fueron los principales lugares intervenidos en la pieza—, un circuito de terrazas en doble altura desciende en cascada desde el volumen vertical, creando balcones escalonados y generando vistas cruzadas hacia los jardines.

La primera etapa de trabajo se inició a mediados de junio de 2024 e implicó la recuperación escénica de la pieza original, junto con un ejercicio de réplica que tenía un reto añadido, dado que la obra se había montado casi un año atrás. El proceso de ensayos consistió en recuperar la pieza como se hizo tal cual, en la Biblioteca de Sociales, imaginando el uso de los dispositivos visuales y espaciales utilizados en ese momento para luego pasar a la etapa de adaptación. Las herramientas usadas en esta etapa fueron:

- El visionado colectivo y análisis del registro audiovisual de la pieza original, que consis-

Videos
verticales
insuficientes

→ Ensayos a
escala +
Memoria
colectiva

→ Guion
restaurado
y adaptado

→ Traslado al
Blume:
público en
3 fuentes

→ Montaje
replicable
+
Registro
audiovisual

tía en una serie de videos en formato vertical que contenían fragmentos de la pieza.

- Puesta en práctica de versiones a escala de las escenas en la sala de ensayos.
- Discusiones grupales entre el elenco y los directores en torno a las decisiones tomadas en la primera puesta en escena.

En este punto, descubrimos de forma grupal que el registro audiovisual de la pieza no nos permitía tener una conciencia clara del detalle de las escenas, debido a que las grabaciones disponibles consistían en tomas fijas inconexas de algunos de los segmentos. Como la pieza original estaba en constante movimiento, el registro audiovisual solo pudo brindarnos una idea general de la distribución espacial, algunas imágenes clave de las escenas y el uso original de las proyecciones audiovisuales. Esta conclusión nos llevó a una segunda salida: la reconstrucción del

material en una versión a escala, la cual ejecutamos en la sala de ensayos, delimitando ciertos espacios para hacerlos coincidir con los originales. Esta colaboración entre el material audiovisual y la memoria de los intérpretes dio paso a un segundo momento: la reconstrucción del material.

A partir de los registros documentales y las versiones a escala de las escenas, desde la memoria colectiva se restauró el guion original como una guía estructural para el nuevo montaje. El proceso consistió en identificar los núcleos narrativos y temáticos esenciales que debían preservarse en la transición a un nuevo espacio, redefiniendo los diálogos, acciones y ritmos en función de las necesidades de la nueva propuesta escénica. Como resultado, se buscó generar un texto base que, aunque respetara la obra original, pudiera dialogar con las transformaciones impuestas por el formato de cámara.



Foto: Adrián Rojas y Carla Chipana

Este proceso se finalizó mediante el traslado al espacio de representación a la sala del Teatro Ricardo Blume. El teatro se organiza en dos niveles de butacas dispuestas en círculo alrededor de un escenario también circular. Para nuestra pieza decidimos anular una de las áreas de butacas para poder tener una pared de fondo y público en tres frentes. Las paredes están revestidas con barras verticales de madera que optimizan la acústica, permitiendo una audición uniforme en toda la sala. El espacio carece de un escenario sobresaliente; en su lugar, el público circunda el área de actuación, tal como en los anfiteatros griegos, lo que favorece una relación más directa entre intérpretes y espectadores. La planta baja y el nivel superior se conectan mediante pasillos laterales, además, la sala cuenta con un sistema de pasillos que conectan el interior, exterior de la sala y *backstage*.

En este punto, nos gustaría resaltar la implementación de una serie de dispositivos audiovisuales que funcionaban como símiles a los dispositivos arquitectónicos originales. La puesta final, estrenada el 10 de noviembre del 2024, tuvo dos funciones abiertas al público y dio como resultado un guion técnico final y un registro audiovisual de la función, dos herramientas que garantizan su posible reproducción e itinerancia a futuro.

SOBRE LA REESCRITURA DEL MATERIAL ESCÉNICO

Reescribir escénicamente esta pieza ha sido un trabajo prácticamente de traducción espacial y esta tiene innegablemente incidencia en la propia narrativa. Aquí queremos hacer una explicación detallada de cómo la readaptación de una pieza *site specific* cuyo foco está en la vida visual y su conexión con los discursos del montaje a una pieza de cámara transforma la narrativa interna de la propuesta escénica. Es decir, la adaptación, en el caso de un trabajo que ha sido específicamente pensado para ser elaborado en un espacio con una arquitectura particular, se convierte también en un cambio de propuesta de la propia dramaturgia de la pieza.

En la propuesta original, el público está en el primer piso de la biblioteca y su tránsito sucede en constante descenso a través de las escaleras y terrazas hasta llegar al atrio del último sótano. La bajada de las actrices hacia el segundo y tercer piso del edificio funcionan como una analogía del descenso de Rosaura y Clarín hacia la torre donde se encuentra atrapado Segismundo. Los vitrales del segundo nivel en descenso cumplen la función de su cárcel y la actriz compone físicamente detrás del vitral mientras los espectadores van descendiendo hacia este precipicio de niveles intervenidos con la proyección de un circuito cerrado de cámara que con-

siste en un plano medio de la actriz que interpreta a Segismundo, cuyos gestos maximizados por la proyección acompañan a los personajes. La tierra, que representa la «autoexcavación» de los actores/personajes, era un elemento importante en la propuesta original. Esta se ubicaba en el segundo nivel, que consistía en un espacio inclinado al lado de la cárcel/vitral de Segismundo que era como un terral. Asimismo, el espacio tenía, a espaldas de sí, tres niveles de andenes con piso de tierra que eran intervenidos por los actores y otro grupo de proyecciones audiovisuales de materiales de archivo (videos de infancia de los actores) y fragmentos de los libretos de los actores que contenía los textos de la obra y anotaciones alrededor a tinta o lápiz.

El trabajo de adaptación implicaba no solo simplificar, sino también resimbolizar; se traspasó todo el elemento tierra a una caja de madera móvil de un metro por un metro con un dispositivo de registro (cámara) instalado en su interior. En la segunda versión del montaje, la actriz que interpreta al primer Segismundo entra al escenario del teatro con los puños llenos de tierra y la deposita en la caja mientras da su testimonio. La caja lo contiene todo: lo que se entierra y lo que se desentierra. La cámara oculta funciona como un espejo para la ac-

triz, un espacio de reencuentro consigo misma y, a la vez, la imagen se proyecta en una pantalla grande para los espectadores, como una intimidad revelada.

Hay dos dispositivos escénicos transversales en la adaptación. Uno es el de la caja con tierra, ruedas y cámara enterrada, y el otro son las dos cámaras colocadas en lados opuestos del escenario. La primera, en cenital, representa la torre y el encierro de Segismundo donde la actriz mira hacia arriba, como si estuviese en un pozo. La otra cámara está colocada en el piso en posición contrapicada, donde Rosaura y Clarín miran el fondo de la torre desde arriba. De esta forma, lo que se buscó fue recrear la profundidad de las dimensiones que nos daba el espacio original.

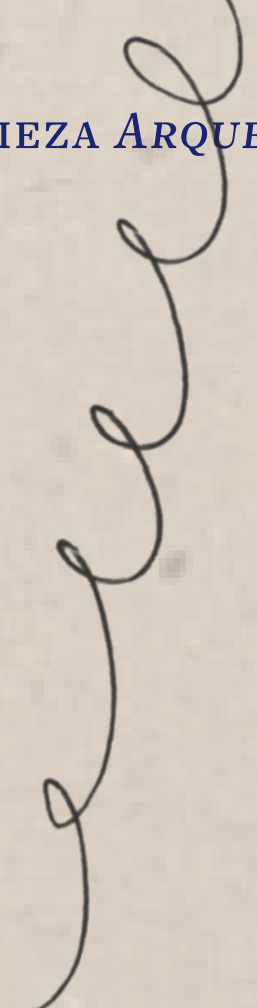
Estos dos elementos centrales en la readaptación de la pieza tuvieron incidencia en el ritmo de la obra; este se volvió por momentos más vertiginoso. Producto de esta variación, la obra requirió la creación de secuencias como el descubrimiento de Segismundo en posición cenital de la cámara por Rosaura en contrapicado. A diferencia del tiempo que demoraba en desplazar a la gente entre un momento y otro en la versión original, el uso de las cámaras y el retorno constante a la caja de tierra generaban mayor flui-

Traducción espacial
↓
Cambio de dramaturgia

Adaptación
↙ ↘
① Simplificación
+ ② Resimbolización



Foto: Vanessa Salas y Paola Vera



dez en la narrativa de la obra. La caja de tierra es el confesionario y el espacio donde enterrar y desenterrar, y las cámaras en cenital y contrapicado generan la perspectiva del encierro con diálogos más fluidos. Mientras que en la pieza original el desplazamiento entre escena y escena exigía el traslado del público, la pieza nueva proponía solo el traslado de la mirada del acontecimiento escénico al audiovisual mediante el tránsito entre el escenario y el ecran. Este fue colocado en la parte central al fondo del escenario que sirve para proyectar las confesiones; la cámara de la caja de tierra funciona como un confesionario que luego es ampliado/proyectado en el ecran central.

Hay una pérdida, pero también una ganancia en la readaptación del espacio: la «espectacularidad» visual se pierde a favor de una fuerza narrativa más potente. En la versión inicial, la intervención del espacio abierto era definitivamente interesante y por momentos visualmente impactante, pero la falta de tecnología adecuada en términos de iluminación y sonido, además del traslado de mucha gente que por momentos no sabía a dónde dirigir su atención, hacía que se perdiera la propuesta discursiva de la pieza. En la versión de cámara, el constante retorno a la caja de todo lo enterrado, como abrir un baúl, que además está ubicado en un espacio central frontal del escenario que cada cierto tiempo se ilumina, se transforma en un llamado innegable a enfrentar a los actores con sus propios temores, sus propios encierros.



Es entonces donde se hace más aparente la naturaleza dialogante entre los encierros y trabas personales con el encierro de Segismundo que encarnan, en diferentes momentos, todos los participantes de la pieza. Los actores y actrices van habitando a este personaje privado por «destino divino» de vivir dentro de la sociedad, criado como un hombre salvaje en la fosa de un castillo, y en este pasar la posta se refuerza de alguna manera la sensación de aislamiento presente en el discurso de los testimonios personales. No poder responder a ciertos mandatos sociales, que luego se ve reflejado en sus propios bloqueos actorales, es análogo de la travesía de Segismundo. Por otro lado, se ha utilizado la presencia de Basilio, el rey, y Clotaldo, el carcelero de Segismundo, como representantes del poder, como agentes de opresión. Estos dos personajes también son encarnados por dos de los actores para crear ese contrapunto; no hay opresión sin opresor.

En el caso de la propuesta original, la actriz que encarna la última Segismundo se metía en el terral y escarbaba la tierra frenéticamente hasta hacer un hueco, meter la cabeza adentro de ella y gritar, un grito desgarrador hacia todo lo guardado adentro. En la adaptación, la actriz se para sobre la caja, es decir, se para sobre sus propios miedos y es transportada por el espacio generando el mismo nivel de frenetismo y clímax necesario para el cierre de la obra, luego desentierra toda la tierra de la caja esparciéndola por el escenario.

ASPECTOS PEDAGÓGICOS

Habiendo tenido un proceso de un año de laboratorio donde se implementaron las herramientas de los *viewpoints* y la máscara neutra¹ como apoyos pedagógicos para la construcción de la pieza, teníamos un lenguaje común desarrollado para poder implementarlo con mucha mayor fluidez en la adaptación. En el trabajo de la máscara neutra, el primer punto de enfoque fue la dirección de la mirada (que en este caso es el rostro completo) y luego la respuesta a esta mirada en el cuerpo que, bajo el uso de las cámaras, se hacía mucho más aparente. Lo interesante es que el público podía observar el rostro del actor/actriz (como si fuese la máscara) en la pantalla y al mismo tiempo su cuerpo en escena. Se hizo hincapié todo el tiempo sobre este aspecto. Otro gran aporte de la máscara fue en trabajo coral; en esta propuesta los actores estaban prácticamente todo el tiempo en escena y hubo mucho más trabajo en conjunto, unos sirviendo a otros para lograr mayor fluidez narrativa. Aquí el uso de la máscara como inicio de la recepción del

acontecimiento² seguido por una respuesta orgánica del cuerpo fue muy importante. Hubo mucho trabajo coral y se logró una colectividad que escapa tanto de lo automático como lo puramente estético para encontrar una fuerza común que potencia el gesto dramático, gracias a la máscara neutra y a la técnica de los *viewpoints* que nutrieron a los intérpretes de herramientas de dramaturgia espacial y consciencia composicional.

¹ Los *viewpoints* son una técnica de creación escénica que usa principios de tiempo y espacio para fomentar la composición escénica, la atención del intérprete y la presencia escénica (Bogart & Landau, 2005). La máscara neutra es una herramienta pedagógica desarrollada por Jacques Lecoq (2003) que busca llevar al intérprete a un estado de disponibilidad plena y permeabilidad ante las circunstancias dadas.

² El acontecimiento, según Alain Badiou (2008), es una irrupción inesperada que rompe el orden establecido del saber y da lugar a una verdad inédita, exigiendo fidelidad para construir un nuevo modo de pensar o vivir en el mundo.



Foto: Adrián Rojas y Carla Chipana

ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS Y TÉCNICOS APROVECHADOS

Tuvimos un proceso relativamente corto dentro del espacio para la readaptación: dos semanas de trabajo *in situ* y dos jornadas de ensayo técnico. Se aprovecharon las entradas y salidas que nos prestaba la sala del Teatro Ricardo Blume para también poder plantear el descenso de Clotaldo a la torre mediante un pasadizo trasero no visible para el público, desde el cual se podía escuchar el texto de la actriz en *off*. Además, se aprovecharon las entradas y salidas del foyer para generar la urgencia del momento de locura y violencia de Segismundo. Como se ha mencionado anteriormente, quisimos aprovechar el espacio semicircular (que podría también ser aplicable a un espacio enteramente frontal) para adaptar muchas escenas que funcionaban entre uno o dos personajes a una dinámica coral donde los actores/actrices ocupan el espacio aprovechando la circularidad que propone la sala, así como los dos niveles de las graderías que cumplieron la función de los andenes de la biblioteca. La versatilidad de la parrilla de luces de la sala, así como la implementación de cámaras inalámbricas de alta resolución culminaron el proceso de ensamblaje de capas de significado de la pieza.



Foto: Vanessa Salas y Paola Vera

CONCLUSIONES

La retroalimentación general recibida durante estas dos presentaciones fue en su mayoría positiva. Fueron muy valiosas las apreciaciones de los espectadores que acudieron tanto a la pieza presentada en la Biblioteca de Ciencias Sociales en el 2023 como a la del Teatro Ricardo Blume en el 2024. La propuesta narrativa de la obra se hizo mucho más clara en esta adaptación, un espacio que propone mayor intimidad, propicio para la revelación de los testimonios. Además, tener clara la progresión sobre cuáles son los puntos de enfoque a seguir en la trama sin la dispersión que puede generarse en un espacio tan amplio proporcionaba mucha mayor claridad sobre la misma. Si bien la primera versión tenía un contenido visualmente más impactante, la recepción del público sobre la propuesta estaba más relacionada con la intervención del espacio en sí. Partía de la resignificación de una arquitectura: de repensar una biblioteca como una torre, un vitral como una cárcel, un espacio vaciado de todas las sillas y mesas con varios vitrales convertido en el castillo de Segismundo, andenes iluminados con proyecciones atrás para la escena coral final. Definitivamente, el elemento de «espectáculo» estuvo mucho más presente en la experiencia de los espectadores en la primera versión, pero para lograr ambientar la propuesta narrativa era necesario tener una infraestructura audiovisual, sonora y de iluminación mucho más sofisticada que con la que disponíamos. El aspecto técnico requería de una curaduría que ni el tiempo ni el presupuesto nos lo permitían.

Lo que se buscó entonces para la adaptación fue desprendernos de la fuerza estética que brindaba la intervención del espacio a favor de privilegiar la fuerza narrativa. En ese sentido, el trabajo coral de apoyo con los actores/actrices siempre en escena cumpliendo diversas funciones y aportando fluidez a la trama, el uso de la pequeña caja íntima de tierra con un cámara a modo de confesionario, la recreación de la torre solo con el uso de las cámaras desde distintas perspectivas, la cercanía con el público, la narrativa de un teatro de cámara que permite tener claramente los puntos de enfoque para que el espectador pueda seguir la trama nos ayudaron enormemente en este aspecto.

Esta propuesta de acercar un texto clásico como el de Calderón de la Barca, manteniendo el lenguaje tal cual fue escrito, pero investigando cuáles son los elementos análogos a los encierros personales de los y las actrices nos sirve también como un ejercicio de intertextualidad con la dramaturgia clásica, acercándola a contextos locales. En ese sentido el texto ha sido respetado en su cabalidad, pero este se convierte en una provocación para hablar sobre los bloqueos, que podrían ser «cárceles» al fin. El «cómo reprimir esta fiera condición», que es parte del título y una cita textual de la obra, hace alusión a la obra de Calderón de la Barca como un punto de partida. Puede ser visto a modo de pregunta: ¿cómo dejar de ser quienes somos aun cuando no calzamos en parámetros so-

cialmente establecidos? Nuestra puesta en escena, que partió de un trabajo extenso de investigación, buscaba acercar un texto clásico español a una realidad personal partiendo del texto mismo, tal cual fue escrito por su autor, sin readaptarlo, tratando de identificar cuáles son las claves de los personajes que simbolizan el encierro y el poder: Segismundo, Rosaura y Basilio. Los mismos nos interpelan, revelan aspectos de nosotros mismos que potencian nuestro propio discurso/conflicto personal bajo la riqueza y complejidad que nos proporciona una dramaturgia como la de Calderón de la Barca. Esta intersección se vuelve muy interesante en la puesta y funciona como espejo, no solo para los actores/actrices sino también para los espectadores.

En conclusión, la readaptación de *Arqueología del yo* evidenció cómo el traslado de una dramaturgia *site specific* a un formato de cámara transformó tanto su estructura narrativa como su relación con el espectador. Lo que en la Biblioteca de Ciencias Sociales se construía desde la intervención del espacio y la inmersión del público, en el Teatro Ricardo Blume se reconfiguró mediante un lenguaje más contenido. Así, la adaptación no solo respondió a las exigencias del nuevo espacio, sino que también abrió nuevas posibilidades de lectura y experiencia para los espectadores, reafirmando la vigencia y plasticidad de los textos clásicos en el teatro contemporáneo.

REFERENCIAS

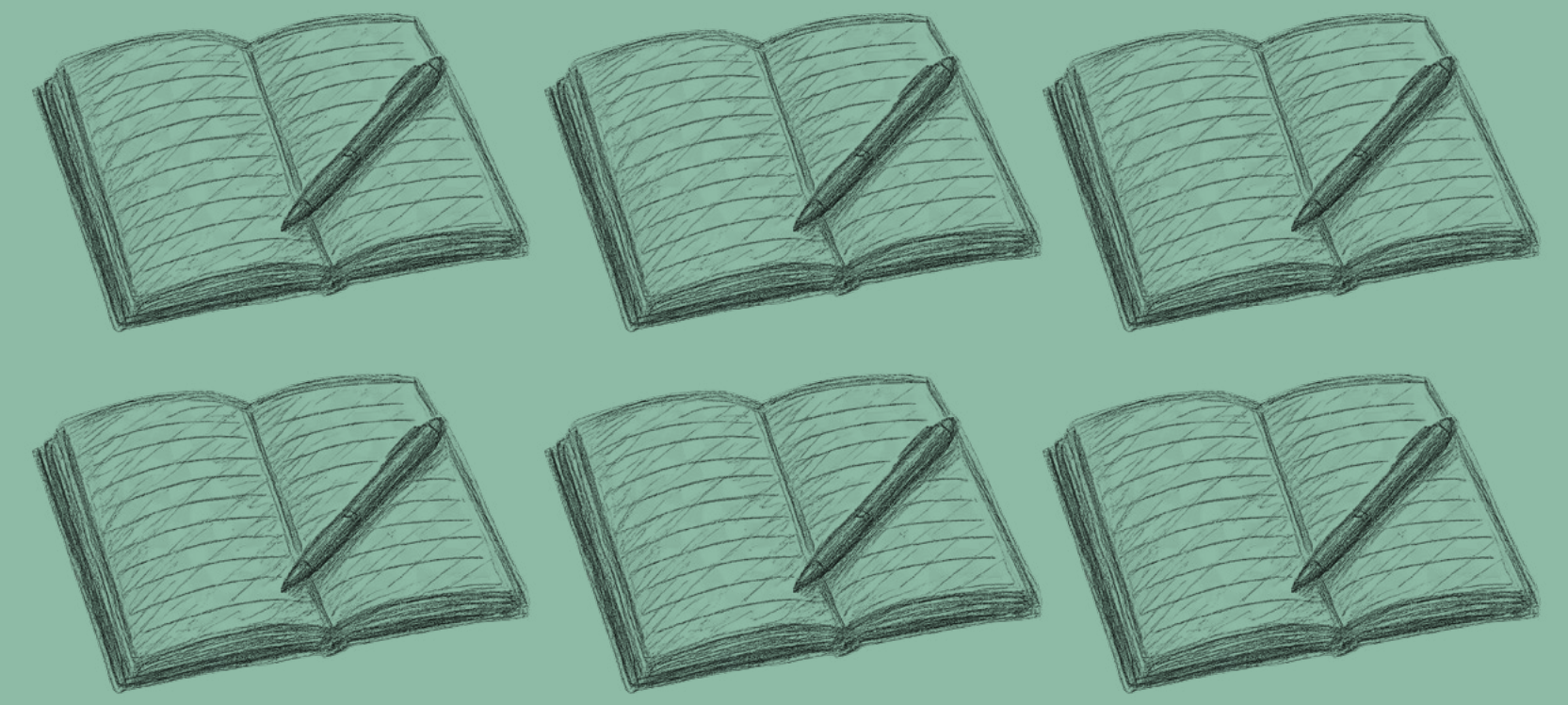
Calderón de la Barca, P. (2003).

La vida es sueño. Porrúa.

Badiou, A. (2008). *Lógicas de los mundos: el ser y el acontecimiento, 2* (Trad. M. Rodríguez). Manantial.

Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral* (Trad. J. Hinojosa & M. Navarro). Alba.



TOMAR DE LA MANO
LA DANZA:
ESTRATEGIAS
DE CREACIÓN
Y ADAPTACIÓN

Miguel García Llorens

PUCP



La danza siempre se presenta como la búsqueda enloquecida de un cuerpo singular que, en vano pero persistentemente, intenta negar su aparente unidad en la multiplicidad, diversidad y disparidad de sus actos (Bernard, 2001, p. 126).¹

¹ La mayoría de los autores citados escriben en francés. Las traducciones son propias.



Foto: Equipo Técnico y de Producción ICI-CCN Montpellier

Un proceso creativo en danza implica, de alguna manera, descenderse y aceptar la incertidumbre que puede producir lo desconocido. Compromete constantemente nuestra capacidad de adaptación: cada uno de esos procesos creativos, y sus autores, traen consigo un universo estético particular, una metodología propia y una variedad de fuentes de inspiración. Pero también propone un espacio para ejercitar la confianza, la imaginación y para sintonizar con la propia capacidad de sorprenderse. Explorar el vacío no solo genera miedo, también da curiosidad.

REGISTRO ÍNTIMO
DENTRO DE LA
CREACIÓN
COLECTIVA

Este escrito, desarrollado desde mi rol de intérprete-bailarín, está inspirado en un registro creativo personal, que coexistió al interior de un proyecto de creación en danza contemporánea que tuvo como resultado la pieza titulada *D'après une histoire vraie*¹ (Basado en una historia real, en español), dirigida por el coreógrafo francés Christian Rizzo.

¹ Para más información, visitar el siguiente [enlace](#).

Las fronteras son porosas entre autoría e interpretación, así como las implicancias no solo creativas sino laborales y económicas en dicha asociación. Este trabajo pretende, más allá de abordar la problemática sobre el rol del intérprete-bailarín y sus aportes al proceso de creación, cuestionar las implicancias de mi quehacer profesional y visibilizar ciertas estrategias que desarrollé para responder a las exigencias del proyecto coreográfico. Es un recuento personal, a partir de mi experiencia, de algunos recursos que generé para recuperar el equilibrio, para sostener el gesto bailado y su repetición, para darle sentido al movimiento y animar el ingenio, para alimentar la composición coreográfica, y para afinar la comunicación y reforzar el vínculo sensible con quienes compartí esta aventura.

La escritura y la danza son elementos solidarios y permeables dentro de mi ámbito artístico; ambas exponen mi forma de pensar y, al mismo tiempo, constituyen mi manera de crear. Esta reflexión es un intento por seguir los movimientos que la obra propone y ponerlos a prueba a través de la escritura.

ENTRE LA OBRA Y (SER) QUIEN LA ESCRIBE

Antes de movernos, estamos obligados a imaginar una geografía corporal propia. Esta última es, a la vez, cultural y social (ya que el cuerpo se presenta en un contexto profesional, histórico y social determinado), pero también íntima (Kuypers, 2006, p. 63).

Para empezar, quisiera compartir algunas reflexiones sobre este oficio, rico y complejo, que es el mío. «Intérprete», del latín *interpretis*, infiere que el intérprete está situado entre (*inter*) la obra y quien la recibe. Mi trabajo como intérprete-bailarín está estrechamente vinculado a mi relación con un contexto en constante cambio, que pone a prueba la intimidad de mi conexión con la fuerza de la gravedad y con mis propios límites. Adaptarse es aceptar desequilibrarse, perder el equilibrio. Debo adaptarme al imaginario de los coreógrafos con los que trabajo, a su vocabulario gestual, a sus valores creativos y laborales, a sus diferentes estados de ánimo, a sus dudas, a los horarios de ensayo a veces muy variables, a un ritmo de trabajo más o menos intenso, a los diferentes espacios, a la temperatura de un estudio, a la textura de un suelo, a los demás bailarines, al físico de cada uno de ellos, a la música, a la iluminación, al vestuario, a los decorados... Y la lista podría seguir y seguir.

Si mi habilidad y mi destreza se centran, por ejemplo, en la calidad de mi registro sensible interior —es decir, la interacción entre lo que percibo de mí y del entorno mientras me muevo— el terreno de mi práctica también se inserta en un medio dinámico en el que diversos actores se interrelacionan de manera continua. Mi rol no se limita a validar las intenciones de un coreógrafo que quiere ser autor ni a ser el cuerpo que ejecuta los movimientos en un espacio de representación. Ser intérprete-bailarín es adaptarse constantemente, es decir, responder a las exigencias de un entorno particular y generar una posible correspondencia entre esos estímulos exteriores y mis propios recursos, en un perpetuo intercambio de información y reajuste.

«El cuerpo danzante no deja de disolverse y reconstituirse en la sucesión de sus instantes, en el flujo de una temporalidad incontrolable que, sin embargo, busca imaginar e incluso visualizar: el instante engendra la forma y la forma hace visible el instante» (Bernard, 2001, p. 80). Esta experiencia de permanente cambio y adaptación también se da en el tránsito entre un proyecto y otro, en la sensibilidad hacia la diversidad de contextos que habitamos y que, a su vez, nos atraviesan. ¿Realmente el intérprete-bailarín se sitúa solamente entre la obra y quien la recibe?

Formé parte de la obra desde sus inicios. Estuve presente, sin falta, durante todo el proceso de ensayos y la he bailado más de doscientas veces en diversos escenarios por todo el mundo. La pieza tuvo como punto de partida el siguiente enunciado, escrito por el coreógrafo: la emoción profunda, casi arcaica, producida por un grupo de hombres que, de improviso, hacia el final de un espectáculo, interpretó una danza folclórica breve, vigorosa y fraterna, y que luego desapareció. Pero ¿fue la danza o fue el vacío dejado por su desaparición la que generó esa huella? (Rizzo, 2013).



Foto: Marc Damage

El proceso de creación se desarrolló como un gran laboratorio de investigación y escritura del movimiento en el que experimentamos con rigor cada motivo creativo propuesto, cada impulso de movimiento, preocupados por respetar la organicidad del sistema esquelético y muscular, atentos a las formas que se dibujaban en el espacio y a las ficciones que nuestros gestos convocaban. Tuvimos cinco semanas ininterrumpidas de ensayos para crear la pieza antes de su estreno oficial. Como el tiempo era corto, desarrollamos una metodología de trabajo, individual y en grupos, basada en la escritura en simultáneo, en directo. Es decir, todo el material que explorábamos, cada gesto, cada transición, cada desplazamiento y cada relación en y con el espacio quedaba inscrita en una pequeña estructura —secuencia de movimiento— que debíamos memorizar para poder repetirla y transmitirla. Así, al final de cada día, teníamos algo concreto que podíamos retomar al día siguiente.

Un motivo que exploramos ampliamente, al que regresamos con frecuencia y que terminó por estar presente en varios momentos de la obra fue tomarse de la mano con alguien más. Este gesto fue central en diversas exploraciones: fue la condición para crear movimiento, fue el punto de partida y fue el final de una acción, fue el requisito para poder caminar juntos, para levantarnos del suelo o para hacer más de un *headbanging* mientras nos desplazábamos por el escenario. La escritura en directo sumada al hecho de tomar de la mano a otra persona necesitaba una enorme capacidad de adaptación de todos los implicados y terminó generando en mí sentimientos de inadecuación, incompreensión, rabia, ineptitud y hartazgo. Tomar de la mano estaba dejando de ser motivo suficiente para alimentar mi imaginación y, por el contrario, se volvió una fuente de tensión, de fuertes cuestionamientos y discusiones dentro del grupo.

Es en ese contexto de un proceso creativo exigente, tenso y recargado en interacciones, que me vi en la necesidad de generar otros recursos fuera del movimiento, para recuperar mi equilibrio, estimular mi imaginación y reavivar mi creatividad. No se los podía pedir a nadie más que a mí. Empapado por el trabajo de creación coreográfica y removido por el contexto y su complejidad, comencé por registrar las indicaciones y las consignas dadas durante los ensayos, así como las discusiones colectivas en los momentos de pausa, entre una exploración y otra, pero también las discusiones fuera de los ensayos. Practiqué la escritura automática, busqué información complementaria en diferentes fuentes y hasta contacté a algunos colegas que habían trabajado con el coreógrafo en proyectos precedentes. Asumí diferentes roles articulados: el de historiador, indagando documentos, revisando diversas fuentes y buscando referencias en textos bibliográficos; el de investigador, buscando relaciones entre un motivo gestual y las dificultades que surgen en su ejecución, escarbando en la memoria, realizando entrevistas; y también el de escritor, describiendo movimientos, sensaciones o discursos, utilizando la palabra escrita como soporte para plasmar la experiencia de bailar e inventando ficciones, todos siempre con la intención de renovar el sentido de la experiencia de la danza.

Así, comencé la producción de mi propio archivo: un registro personal de mi proceso dentro del proceso, desordenado, compuesto de fragmentos, con el lenguaje y la escritura como aliados. Fui generando y almacenando huellas a partir de preguntas, ideas, sensaciones, referencias y conversaciones que, de alguna manera, se fueron hilando.

Los siguientes textos, revisados y adaptados para este escrito, representan tres estrategias distintas que, a través de sus estilos de escritura, lenguaje y reflexión, expresan estados emocionales vividos en diferentes momentos y contextos a lo largo de un periodo de ocho años, tiempo que duró mi participación en el proyecto. Actualmente, la pieza continúa girando.

3 ESTRATEGIAS
PARA EXPRESAR
ESTADOS
EMOCIONALES



Foto: Marc Damage

EJERCICIO CRÍTICO. TOMAR DE LA MANO Y DIÁLOGO-FICCIÓN

(Redacté esta reseña después de ver, por primera vez, la pieza en su totalidad, en una captación de video profesional realizada seis meses después de su estreno. Fue un ejercicio de mirarse desde «adentro», pues conocía de memoria y cuerpo todos los movimientos que me veía ejecutar, y, al mismo tiempo, desde «afuera», mientras descubría todo lo que sucedía alrededor mío y que nunca había visto: el movimiento de las luces, las sincronías con la música, el dibujo de nuestros desplazamientos en el espacio, en suma, el conjunto.)



(1)

Danzas sonámbulas, líneas y círculos hipnóticos que se forman, componen y se disuelven en un escenario elegante, de tonos fríos (¿árticos?). La pieza es un diálogo geométrico entre los cuerpos, perfectamente sincronizado con la dispersión de los sonidos generados por las dos baterías. No hay sentimentalismo, guiamos al espectador hacia una experiencia generosa y visceral, sin usar imágenes asociadas a la violencia, siempre en el campo del espectáculo vivo. Progresivamente se instala una suerte de trance que obedece a las leyes invisibles del ritmo y que solo los ocho cuerpos masculinos, atrapados en el vértigo de la coreografía, pueden percibir.

En el fondo, no hay nada de «real» en esta historia. Solo hay un sueño largo y fascinante, al margen de la realidad, con sus enredadas geografías y espacios. Los bailarines, ligeros y al mismo tiempo sólidamente enraizados en el suelo y en la coreografía, evocan con una intensidad casi aterradora la naturaleza de la realidad, mientras todo en el montaje parece fabricar ilusión y claroscuro. En la porosidad de los límites entre creación contemporánea y folclor mediterráneo, la pieza es la celebración de un ritual solidario y solitario, sombrío y trágico, que despierta fascinación, y también el anhelo de otro lugar pero intangible.



(Las palabras, como los gestos, esconden historias. El idioma francés, en el que recibí mi formación como intérprete-bailarín, en el que, posteriormente, continué más de diez años mi desarrollo profesional y que fue la lengua oficial del proceso creativo de la obra en mención, es muy rico en sus matices y fue mi objeto de estudio. Por otro lado, y para ese entonces, había terminado una formación en masaje tailandés y el tacto era un sentido que estaba en ebullición.)

(2)

La mano es el órgano privilegiado del tacto. La piel de la palma y la de la yema de los dedos está dotada de una gran cantidad de receptores y es particularmente sensible a, por ejemplo, variaciones en la textura, en la temperatura o en la humedad. Tomar con la mano activa esta función perceptiva de tal manera que podemos reconocer varios matices: rozar, acariciar, palpar, magrear, apretar, amasar. La mano es también el órgano de la prensión. Gracias a la gran cantidad de articulaciones y músculos, así como el hecho de tener el dedo pulgar opuesto a los demás, es capaz de realizar una gama bastante amplia de movimientos, desde la fina precisión de los dedos hasta el ejercicio firme de la fuerza. La mano sirve entonces para atrapar, tomar, aprisionar, moler: su organización muscular y táctil la hace capaz de anticipar y diferenciar las necesidades tónicas de una determinada acción a ejecutar.

Ahora bien, *prendre par la main*, coger con la mano un objeto, por ejemplo, es muy diferente que tomar de la mano a alguien más, alguien que reacciona al hecho de ser sujetado. Esta reciprocidad establece una relación de empatía sensible y cinética (Adell, 2015) —relativa al movimiento— entre los individuos comprometidos por el gesto y que, además, estimula y amplifica la percepción. La mano percibe la temperatura, la textura y la humedad de la mano del otro mientras siente los más mínimos movimientos que suceden entre las palmas. La combinación de estos matices en el tacto, en el acto de tocar a otra persona, nos permite reconocer la diferencia sensible entre coger o ser cogido de la mano, entre tomar, estrechar, sujetar, sostener, retener o aferrar. De esta manera podemos conocer al otro, así como anticipar sus intenciones: nuestra reacción táctil cambiará al estar en contacto con una mano firme o blanda, sudada o seca, caliente o fría.

Hay algo más aquí: etimológicamente, este gesto está marcado por un desequilibrio. El verbo «emancipar», del latín *emancipare*, compuesto por el prefijo *e* y por *manuicapere*, significa coger de la mano. Esto remonta a la antigua Roma, donde *manuicapere* denominaba la compra de esclavos. Cuando un amo escogía a un esclavo y negociaba su precio, el gesto de darse la mano concluía tanto el trato como la transferencia de propiedad y la sumisión del esclavo al amo. Este contrato se rompía con la emancipación. Coger de la mano significaba entonces poseer, mientras que tomar la mano («mantener», en latín *manutenerè*) era sostener, defender o conservar en el mismo estado.

POSEER
≠
SOSTENER



Foto: Marc Damage

Entonces, en este gesto existe una desigualdad entre los individuos implicados —dominación vs. sumisión, poder vs. debilidad—, un desequilibrio que está inscrito en las normas y códigos sociales que configuran nuestro comportamiento y también en las lecturas que tenemos de dicho gesto. Consideramos normal si un adulto toma de la mano a una criatura, pero menos normal si dos hombres se toman de la mano. ¿Inscribir este gesto en una pieza de danza contemporánea amplía su carga simbólica? Creo que sí. La memoria corporal del intérprete-bailarín, tanto individual como colectiva, se construye en el presente, existe en el ahora. Una vez inscrita y entregada, se convierte en huella, y lleva consigo la marca de quien la transmitió, transcribió o interpretó. Tomar de la mano, como todo gesto en la danza, tiene una historia (Roquet, 2019, p. 49) y ese vínculo con la memoria sensible y simbólica se reactiva cada vez que lo realizo.



(Este extracto forma parte de un documento mucho más extenso que compone mi tesis de maestría.² Llevé a cabo una serie de entrevistas con casi todos los bailarines de la obra, para reconstruir la visión artística del coreógrafo y sus estrategias de trabajo, a partir de los relatos y de la memoria de mis compañeros y los míos. Entrelacé, en un diálogo ficcionado, nuestras voces como si fuera una. Nunca entrevisté al coreógrafo.)

(3)

Quieres una danza telúrica, que se hunda en la tierra y que, al mismo tiempo, busque la elevación, como una doble espiral que sube y baja, que excava y se eleva. Una danza que intenta resolver la cuestión de la gravedad, de la caída, no luchando contra ella sino aceptándola. No es fácil de entender ni descifrar. Mucho menos de darle cuerpo a tu premisa. Me enfoco en la pelvis, en los brazos, las ondulaciones de la columna vertebral y en encontrar las posibles rupturas en la fluidez. Quieres que seamos cuerpos reflexivos, elegantes. No torpes. Dices que la torpeza es exhibicionista y que entristece. Tenemos casi prohibido mirar al público. Nos dices que nosotros no miramos al público, porque son ellos quienes nos ven trabajar. Pero no mirar al público también significa aceptar que te miren. Respondes

que es una postura que, en realidad, requiere mucha modestia, que cuando miramos al público, lo estamos tomando como rehén para observarnos a nosotros mismos. No soporto estar en el escenario y ver que la gente me mira. Replicas, para terminar, que el espectáculo no es un encuentro cara a cara, sino una invitación a estar entre nosotros, juntos, a escucharnos los unos a los otros y a encontrar la manera de llevar a algún lugar a quienes nos ven.

ESTAR Y SER EL «ENTRE»

[...] la brecha implica, entonces, no tanto acercarse a las cosas en sí, sino al espacio intermedio, al «entre», que, al separar, nos abre la posibilidad de inventar travesías entre una y otra (Glon, 2014, p. 2).

Si mi trabajo como intérprete-bailarín es un proceso continuo de «adaptación» (del latín *aptus*, que significa unir, atar o establecer una relación) para generar un vínculo entre lo que hay dentro de mí y lo que me rodea, no siempre es fácil interpretar los deseos de un coreógrafo, ajustarse a su visión y a su «proyecto corporal» o integrarse a un grupo humano. Tampoco presupone simplemente dominar técnicas diferentes para poder bailar todo. Por el contrario, adaptarse es entrenar la capacidad de encontrar el equilibrio entre lo que eres, conoces y lo que te propone el contexto de la creación. Ese entrenamiento incluye la idea de evolución, de modificación, es una oportunidad para interpelarse y reorganizar sus propios modos de pensar y hacer.

La selección de fragmentos, cuya singularidad responde a un ejercicio voluntario, particular y a su relación circunstancial, visibiliza esa reorganización y mis estrategias para mantenerme en movimiento y hacer frente a los desafíos de la adaptación. Evidencian, también, cómo la pluralidad de variables con la que tuve que lidiar no solo sobrepasaba, de lejos, las exigencias técnicas de un gesto bailado, sino que además me demandaba inteligencias específicas para apropiarme de la situación, del proyecto y de los valores subyacentes a él.

² Para más información, visita el siguiente [enlace](#).

Estoy en el entre, entre la obra y quien la escribe, entre el proceso y mi proceso, entre un gesto y su encarnación, entre mi memoria y la memoria colectiva... Este «no lugar» resulta ser un espacio fecundo.

En la arquitectura tradicional japonesa existe un espacio llamado *engawa*. Se trata de un lugar intermedio entre el interior y el exterior, una especie de terraza-corredor abierta al jardín, que bordea la casa y está protegida por la prolongación del tejado. Una zona sin función directa, ni realmente interior ni realmente exterior, cuya propia ambigüedad es importante y nos invita a experimentar el recorrido. También es un espacio de transformación, de vulnerabilidad y de ausencia, porque no está ni aquí ni allá (Noro, 2014, p. 6).

ESTAR
EN EL "ENTRE"
= ESPACIO
FECUNDO

えんがわ

"ENGAWA"
NI ADENTRO
NI AFUERA

Entonces, cuando me embarco en un nuevo proyecto de creación, llego a él con mi formación y con mis experiencias de vida personales y profesionales, y en él me encuentro con otras vidas, con otras historias, otras formas de decir, sentir y pensar la danza. En ese panorama compuesto por una multiplicidad de factores, tengo que negociar para poder llegar a un acuerdo y coexistir. No solo recibo una situación, sino también actúo en ella, recibir y entregar en simultáneo. Y aquí no puedo dejar de mencionar el paralelo con «tomar de la mano», que es también recibir la mano de alguien más. La situación, en su interior, ya tiene muchas interrelaciones, y yo, en mi rol de intérprete-bailarín, soy una de ellas e interactúo con todas a la vez.

Pero, si soy capaz de adaptarme a un contexto creativo, ¿qué le estoy imponiendo? Es una pregunta relevante, sobre todo si existe en la actualidad un amplio debate sobre los aportes del intérprete-bailarín al proceso de creación y la consideración de estos como derechos de autoría.

REFERENCIAS

- Adell, N. (2015). Introduction : La part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie. *Ethnographiques.org*, (31). <http://www.ethnographiques.org/2015/Adell>
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse.
- García Llorens, M. (2022). *Le souvenir- spectacle ou le vide laissé par une danse inattendue* [Tesis de maestría, Paris 8 Danse]. https://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2&sorting=AUTEUR
- Glou, M. (2014). Introduction. *Repères, cahier de danse*, 34(2), 2. <https://doi.org/10.3917/reper.034.0002a>
- Institut Chorégraphique International – ICI. (s. f.). D'après une histoire vraie. *ICI*. <https://ici-ccn.com/en/creations-et-tournees/pieces/dapres-une-histoire-vraie>
- Kuypers, P. (2006). Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard. *Nouvelles de Danse*, 53, 56-75.
- Noro, S. (2014). Entre autre. *Repères, cahier de danse*, 34(2), 6-7. <https://doi.org/10.3917/reper.034.0006>
- Rizzo, C. (2013). D'après une histoire vraie. *L'association fragile*. <http://www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/spectacles/christian-rizzo-choregraphe-spectacles.php?id=98779798>
- Roquet, C. (2019). *Vu du geste*. Centre National de la Danse.





La
Memoria
es un lago

Alberto Isola
PUCP

A Mirella

Yo nunca quise volar
Yo no quiero ser un cisne.
«Bailarina rota» (2015),
La Chicana.

Cisnes, proyecto ganador del CAP 2022, es el cuarto espectáculo creado junto con Mirella Carbone, coreógrafa y bailarina. El primero fue *Fuegos* (1995), basado en el libro de cuentos de Marguerite Yourcenar (1992[1936]), donde Mirella fue una de cinco coreógrafas/intérpretes que participaron en un montaje coral. Los otros dos, *El cine Edén* (2009), a partir de la obra teatral de Marguerite Duras (2016[1977]), y *El baile* (2013), de la novela corta de Irène Némirovsky (2019[1929]), tuvieron a Mirella como protagonista, acompañada por otr@s bailarín@s y actrices y actores.

Todos estos montajes podrían ser categorizados como creaciones de danza/teatro, siguiendo el camino trazado por la coreógrafa alemana Pina Bausch (Solingen, 1940-Wuppertal, 2009) con el *ballet* de Wuppertal, una gran influencia en el trabajo de Mirella como en el mío —tuve la enorme fortuna de ver, sin tener idea de qué se trataba, dos de sus coreografías, *Café Muller* y *Kontakthof*, en el Teatro Municipal de Lima en 1980, una de las experiencias fundamentales en mi vida como espectador—. Es decir, una fusión de elementos teatrales y narrativos con coreografías y secuencias de movimiento, creando un todo coherente en su diversidad de lenguajes; con uso de otros materiales escénicos como vestuario, mobiliario, utilería, proyecciones. Los cuatro espectáculos mantenían una línea narrativa, pero apelaban a distintos estilos no realistas, tanto surrealistas como expresionistas. En cada uno de los montajes, yo proponía, además del



esqueleto narrativo, un repertorio de música previamente elegido, inicialmente cercano al tema y época de cada texto inspirador y que luego se ramificaba y diversificaba, siguiendo el proceso de asociación libre que marcaba gran parte de la creación. Mirella creaba las coreografías y también las secuencias de movimiento, a partir de hechos de la historia o de músicas específicas, además de interpretarlas en escena.

La presencia de elementos narrativos y teatrales en otras coreografías de Mirella y la de elementos de movimiento y música en mis otros montajes teatrales creaban un terreno común sobre el cual nos era posible trabajar con gran fluidez y riqueza de propuestas. Para mí, como director de teatro, acostumbrado a montar obras donde la palabra tenía siempre el rol principal, la posibilidad de trabajar con la danza y el movimiento me resultaba sumamente estimulante y renovador.

Al estar centrado en protagonistas femeninas (el grupo de mujeres enamoradas en *Fuegos*, madres e hijas en *El cine Edén* y en *El baile*), era evidente que los temas a tratar en cada montaje girarían sobre el universo femenino: la maternidad, la pasión, el machismo, el envejecimiento, la obsesión con la belleza, la soledad. Recordándolos en secuencia, y viendo registros de video, me impresiona la continuidad de fondo y forma que los atraviesa. Como si el espectáculo anterior preparara al siguiente, a pesar de la distancia de años entre unos y otros.

Cisnes empezó como los tres montajes anteriores, a partir de un tema que nos interesaba explorar. En este caso, queríamos tocar algo que teníamos muy cerca (Mirella y yo tenemos la misma edad): el envejecimiento, el deterioro del cuerpo y de la mente, la cercanía de la muerte, por un lado. Y, por el otro, el arte como una manera de seguir expresándose y comunicándose con un mundo que, cada vez más, margina y limita a las personas de la así llamada tercera edad. Nuevamente partimos de un material preexistente, otra creación de Marguerite Duras (Gia Định, 1914-París, 1996), la pieza teatral *Savannah Bay* (1996), escrita en 1982 especialmente para una de las grandes actrices del teatro francés, Madeleine Renaud, que tenía en ese momento 82 años.

Duras es una autora muy querida tanto por Mirella como por mí. Descubrimos nuestra pasión común a partir de su novela *El amante* (2014[1984]). Lo fascinante de su escritura tiene que ver con el constante volver a contar las mismas historias, pero cada vez con una óptica diferente que complejiza nuestra percepción inicial (así, en *El cine Edén* vuelve a contar el hecho central de *El amante*, pero desde la perspectiva de la madre). La memoria, cómo recordamos lo sucedido, o lo olvidamos, o lo transformamos, hasta no encontrar diferencia entre lo supuestamente sucedido y lo imaginado, está presente en toda su obra. Esta idea resulta sumamente inspiradora para una creación escénica, con la posibilidad de crear y desarmar se-

cuencias a veces absolutamente contradictorias con fluidez.

Savannah Bay muestra el encuentro de dos mujeres sin nombre. Una, mayor, fue actriz y está perdiendo la memoria. La otra, joven, que puede ser su nieta, la visita en el hogar donde se encuentra. Quiere hacerla recordar algo que podría aliviar su angustia: el porqué de la muerte de una tercera mujer, acaso hija de una y madre de la otra, que se suicidó, ahogándose en el mar. Como sucede siempre en Duras, nada se resuelve, quedan muchos cabos sueltos, quizás la verdad nunca se sabrá. O quizás nunca existió. La situación planteada nos servía de punto de partida. Dos mujeres, que podrían ser abuela y nieta, el deseo de saber algo perdido en

el tiempo y en la memoria que la mujer mayor está perdiendo irremisiblemente. La evocación, fragmentaria, elusiva, de un hecho fundamental en la vida de ambas, como un hilo conductor de la trama. Una especie de investigación detectivesca que cala hasta lo más hondo de los afectos. Nuevamente, como en *El cine Edén* y en *El baile*, una historia de madre e hija, dura, llena de aristas, contradictoria, alternando entre el amor y el odio con enorme facilidad.

Cuando Duras escribió *Savannah Bay*, todavía no se hablaba del Alzheimer, al menos ante el gran público. En 2023, adquiriría una presencia contundente. Empezamos a informarnos sobre la enfermedad y sobre el funcionamiento del cerebro en general.



Foto: Paola Vera



Foto: Paola Vera

Los libros de Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (2009[1985]) y sobre todo *Musicofilia* (2009[2007]), documentales y entrevistas con pacientes que sufren de Alzheimer, películas como *Lejos de ella* de Sarah Polley (Canadá, 2007) y documentales como *La memoria infinita* de Maite Alberdi (Chile, 2023), nos ayudaron a comprender sus características y manifestaciones, y, al mismo tiempo, inspiraron muchas imágenes y situaciones (uno de los diálogos entre M, como se llama el personaje de la mujer mayor en *Cisnes*, y la doctora es la transcripción casi literal de un diálogo entre una paciente y un médico en un documental chileno). Al mismo tiempo, nos interesaba conocer los diversos tratamientos que habían surgido en tiempos recientes que recurrían a la música para llegar a los pacientes con Alzheimer y reconectarlos con el pasado y sus emociones.

Del Alzheimer
al escenario:
lecturas, cine
y música



Había, sin embargo, un problema. El texto de Duras es, como todo lo suyo, sumamente literario y poético. Los recuerdos parten de escuchar una canción (cosa que conservamos en *Cisnes*), pero luego se expresan en textos poéticos donde la palabra es lo fundamental. Al estar trabajando con una bailarina como Mirella, era de vital importancia encontrar un lenguaje que expresara las emociones y las idas y venidas de la memoria, pero en términos de movimiento, de danza. Se nos ocurrió entonces que la mujer mayor de la historia fuera también una bailarina.

Crear es seguir
iluminaciones:
destellos inesperados
que abren caminos
escénicos

¿Qué clase de bailarina? Aquí empezó una secuencia de hallazgos y asociaciones que fueron enriqueciendo nuestro trabajo, hasta que de *Savannah Bay* solo quedó la situación de partida, para dar paso a una creación colectiva original a cargo de todo el equipo. Algo que constituye para mí el aspecto más apasionante del trabajo escénico es el proceso de crear por asociaciones, lo que la novelista norteamericana Carson McCullers (2017) llamaba «iluminaciones». Imágenes, frases, músicas, olores, texturas, que abren caminos insospechados y riquísimos. Y que, en la mayoría de las veces, se presentan inesperadamente. En su autobiografía, *Iluminación y fulgor nocturno*, escribe: «¿Cuáles son las fuentes de una iluminación? Para mí, aparecen después de horas de búsqueda y de mantener mi alma preparada. Y, sin embargo, aparecen como un destello, como un fenómeno religioso» (2017, p. 559, traducción propia). Yo llamo a eso «estar en estado de gracia» durante un periodo creativo, es decir, abierto a todos los mensajes y señales que vienen tanto del exterior como del inconsciente. Como decía una de mis maestras de actuación, es fundamental seguir esas iluminaciones, no censurarlas, dejarse llevar por ellas. Son un verdadero tesoro.

Recordé haber visto un video en YouTube que mostraba a una exbailarina anciana, en un asilo español, con un severo caso de Alzheimer, a quien le ponían audífonos y la hacían escuchar la música de *El lago de los cisnes* (1877) de Piotr Ilich Tchaikovsky. Después de un momento de desconcierto, la mujer repetía con pasión y absoluta precisión los pasos de la coreografía. Lo compartí con Mirella, que no lo conocía. Ese documento absolutamente conmovedor nos dio una imagen perfecta para el personaje de M, una bailarina clásica mayor que sufre de Alzheimer y está en una clínica, apartada del mundo. Es más, en la última secuencia de *Cisnes*, antes de que M interprete la muerte del cisne (sin duda, el momento más impactante del montaje, creado por Mirella, con la asesoría invaluable de Lorna Ortiz), citamos algunos movimientos y expresiones de la bailarina del video. Y aquí se dio otra «iluminación» inesperada que nos llevó en otra dirección, mucho más compleja, más inquietante.

En *Savannah Bay*, el suicidio de la hija/madre sucedía en el mar, justamente en la bahía que llevaba ese nombre. Nosotros decidimos que sucedería en un lago, pensando en el lago del *ballet* de Tchaikovsky, quizás el título más famoso y representado del *ballet* clásico. Y eso nos llevó a la idea de que M, sufriendo de Alzheimer, confundiera lo que sucedió con su hija con la historia de Odette, la protagonista de *El lago de los cisnes*, habiendo ambas encontrado la muerte justamente en las aguas del lago. Y que eso fuera un obstáculo constante para que la mujer joven, R en nuestra versión (interpretada por la actriz Raffaella Cuneo, egresada de FARES), pudiera llegar a la verdad. Todo confluía en la última secuencia, donde sabemos, o más bien intuimos, que M recibió la noticia del suicidio de su hija antes de una función de *El lago de los cisnes* (por ello, el sonido de un teléfono sin responder atravesaba diversos momentos de la historia), y la interpretación de ese momento mezcla la coreografía original y su desestructuración a partir del dolor y la angustia de M. El lago, evocado en escena gracias al uso del video *mapping*, era al mismo tiempo el lugar evocado por Tchaikovsky, el lago en el que Odette, la hija de M, se había ahogado y el lago de la memoria, profundo y engañoso.

Debo confesar que mi conocimiento de *El lago de los cisnes* era muy superficial. Pero al examinar la obra en detalle, me topé con el tema del «doble», el *doppelgänger* del romanticismo. Odette, la protagonista, enamorada del príncipe, es reemplazada por Odile, la hija del mago que la ha convertido en cisne, que se transforma en ella, engañando a todos y causando finalmente su muerte. En *Cisnes*, M piensa que está interpretando a Odette, pero en un momento de conciencia, frente al espejo de su camerino, en diálogo con R, se da cuenta de que en realidad es Odile, quien causó la muerte de Odette, en el *ballet* y en la vida real. (Odette también es el nombre de la hija suicida, y de la joven mujer que es, aparentemente, su nieta).



Foto: Paola Vera

El conflicto entre maternidad y carrera artística se tradujo en escenas oníricas donde la figura del cisne encarnaba a la hija ausente.

La relación, fundamental y compleja, entre madre e hija —uno de los hilos conductores de gran parte de la obra de Marguerite Duras— aparecía aquí con otros matices. M, al ser una bailarina clásica, debe vivir la vida sacrificada y exigente de su oficio. La maternidad en ese caso resulta un elemento distractor, un obstáculo. La idea de M como una profesional que descuida a su hija por las exigencias de su rol como prima ballerina traía otro tema a colación: el conflicto entre la maternidad y el desarrollo profesional para una mujer. Para eso, el filme *Sonata de otoño* de Ingmar Bergman (Suecia, 1978) nos sirvió enormemente. Algunas de las frases que dice Ingrid Bergman, una famosa concertista en la película, aparecen en momentos del diálogo. Otro filme fue igualmente inspirador, el documental *Maldita hija* (Francia, 2012) de Stephanie Argerich, sobre su madre, la eximia pianista argentina Martha Argerich.

Para ese momento, habíamos tomado un camino muy distante del original. El hallazgo en la internet de una serie de fotos de la gran bailarina rusa Ana Pávlova (San Petersburgo, 1881-La Haya, 1931) con un cisne real en actitudes entre maternales y amorosas (el rol más famoso de la Pávlova era, justamente, Odette en *El lago de los cisnes*) nos sugirió la idea de la identificación del cisne con Odette, la hija muerta. A partir de esa idea, surgieron dos escenas oníricas (aunque, la verdad sea dicha, la diferencia entre lo onírico y lo real en todo *Cisnes* era muy tenue y fluctuante) que ponían en escena en términos de movimiento y sonido la relación compleja entre madre e hija. En la primera, M ingresaba al espacio con un rifle, mientras sonaba insistentemente el teléfono, y disparaba al aire con furia. En ese momento caían al escenario desde la tramoya cuatro cisnes de plástico, de los que sirven como flotadores para nadar, mientras R, convertida en cantante de tango, interpretaba la canción «Bailarina



rota» (2015) del grupo argentino La Chicana (que muy gentilmente nos permitió usarla), surgida de Spotify, pero que parecía escrita especialmente para el montaje: «Me contó / que en el mundo de la danza / hay un precio que pagar / por querer volverse pájaro». La secuencia producía una mezcla de risa y desconcierto. En la escena siguiente, explorábamos el amor y la ternura que M sentía por su hija. De un televisor, presumiblemente en la sala de recreo de la clínica donde está internada, surgía primero la música de Tchaikovsky y luego un cisne de tamaño real (realizado por Bea Chung) con el que M tenía un solo delicado, acompañado por la canción «O canto do cisne negro» (1917) del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (Río de Janeiro, 1887-1959). La secuencia terminaba con un disparo que mataba al cisne, acunado por M, teniendo como fondo «Senza mamma (sin madre)» (2004), un aria de *Sor Angelica* (1917) de Giacomo Puccini (Lucca, 1858-Bruselas, 1924), interpretada por María Callas.

Estas escenas surgieron, como todo el resto, del trabajo colectivo. Yo proponía una situación, la mayoría de las veces acompañada de una o más sugerencias musicales. Mirella, ya sea sola o con Raffaella, improvisaba y creaba una secuencia coreográfica, que me mostraba y que seguíamos elaborando y perfeccionando. Era muy importante que las secuencias tuvieran la precisión y contundencia de un sueño, para crear niveles de ambigüedad. Para hilar las secuencias y escribir el texto, sobre todo las cartas de Odette hija, descubiertas y leídas por Odette nieta, la participación de Claudia Sacha, dramaturga y maestra limeña, fue fundamental. Ella dio estructura y claridad a la historia. Creo que es importante contar con una mirada externa y una asesoría dramática en cualquier creación que parte, como estábamos haciendo nosotros, de improvisaciones y secuencias deshilvanadas.

La selección musical, produciendo una banda sonora sumamente ecléctica y sugerente, también se fue armando por asociaciones e iluminaciones, gracias a Spotify, que funcionó en todo momento como una tabla de Ouija. Fue adquiriendo, además, un tono marcadamente latino, gracias a temas como «El cisne» (2018) del mexicano Agustín Lara (Tlacotalpan, 1897-Ciudad de México, 1970), que cerraba el montaje, o «Mira que Luna» (1998), una canción italiana de la nueva ola, en la versión de la cubana Mercy Cantillo, que reemplazaba a «Las palabras de amor» (1960), interpretada por Edith Piaf que, en *Savannah Bay*, servía de primer nexo entre la mujer mayor y la mujer joven.



Foto: Paola Vera

Una banda sonora ecléctica y latinoamericana, junto con escenas en la clínica y proyecciones de memoria, potenciaron la tensión entre maternidad y delirio.

En medio de los ensayos, nos pareció importante desarrollar el ambiente de la clínica donde M está recluida. Creamos entonces dos personajes más, dos enfermeras, interpretadas por Gabriela Rojas y Lynn Chong, que atendían a la bailarina y hacían los cambios de escena, en forma fría y mecánica, con un acompañamiento de «muzak», música de fondo de supermercados y aeropuertos. El paso de la aparente realidad a momentos de delirio y confusión por parte de M dieron pie a que, en una escena, el escáner que revisaba a M en la secuencia inicial, proyectando una imagen de su cerebro, permitiera más adelante la proyección de imágenes de la infancia de Odette hija, dando lugar luego a la lectura a la cámara de una carta furiosa de esta, reprochando a su madre su ausencia y desinterés. El hecho de que Raffaella interpretara tanto a Odette madre como a Odette nieta creaba en el espectador una confusión nunca del todo aclarada. Más tarde, la repetición de un interrogatorio de rigor por parte de la doctora (también interpretada por Raffaella) se transformaba en una clase de *ballet* de pesadilla, donde aparecía la actitud contradictoria de M hacia la maternidad. El excelente trabajo de video, además del sonido, estuvo a cargo de Yitzhak Fowks. Y las luces, sugerentes y puntuales, fueron diseñadas por Christopher Chotton. Paola Alcántara se encargó de la producción y Gabriela Rojas de la asistencia de dirección.

Las últimas secuencias en aparecer partieron de la necesidad de crear momentos que contribuyeran al proceso mental de M y a su conciencia de lo sucedido. La primera sucedía al borde del lago (el del *ballet* y el de la realidad simultáneamente) donde madre e hija jugaban libremente, a los acordes de un tema del húngaro György Ligeti (Tárnáveni, 1936-Viena, 2006) y culminaba con Odette precipitándose al agua, para desesperación de M. Y la otra fue el momento en que, sentada frente al espejo de su camerino, preparándose para la función, M tomaba conciencia de que en realidad no era Odette, la princesa enamorada, sino la malvada Odile. Nos parecía fundamental que quien la ayudara a darse cuenta fuera su nieta, R, pero no queríamos un diálogo realista. Recurrimos entonces a esa otra invalorable tabla de Ouija, Google. Buscando poemas que tuvieran como tema a los cisnes, encontramos «El cisne enfermo» de la poeta argentina Alfonsina Storni (Capriasca, 1892-Balneario La Perla, 1938): «Yo he soñado una noche que en el viejo palacio / era el cisne cansado de mirar el espacio». Recordé entonces que Storni se había suicidado, ahogándose en el mar. Seguían las iluminaciones y las asociaciones sorprendentes, como si todo hubiera estado preordenado desde un comienzo. Para evocar la presencia de Odette niña de manera no realista, recurrimos a una muñeca de tamaño natural de los años sesenta, manipulada por R, que recitaba el poema de Storni con voz infantil, acompañada por el vals de *El lago de los cisnes*, interpretado en un piano de juguete.

Al inicio, nuestro proyecto no tenía título. A partir de un momento del proceso, no quedaba la menor duda. Se llamaría *Cisnes*.

Quisiera cerrar con una cita del director inglés Peter Brook, que, creo, resume este proceso y me parece una excelente guía para futuros proyectos:

De modo que el verdadero método de trabajo consiste en un sutilísimo acto de equilibrio para el que no existen reglas y que cambia cada vez, entre lo que debe prepararse por adelantado y lo que se debe dejar abierto al momento (1995, p. 126, traducción propia).

REFERENCIAS

Alberdi, M. (Directora). (2023). *La memoria infinita* [Película]. Fábula.

Argerich, S. (Directora). (2012). *Maldita hija (Bloody daughter)* [Película]. Intermezzo Films.

Bergman, I. (Director). (1978). *Sonata de otoño (Autumn sonata)* [Película]. Personafilm.

Brook, P. (1995). *The open door*. Theatre Communications Group.

Callas, M. (2004). Senza mamma (from Suor Angelica). En *María Callas. Las voces del siglo XX*, vol. 3. Lantower Argentina S. A.

Cantillo, M. (1998). Mira que Luna. En *Selección de selecciones*. Maype Records.

Duras, M. (2016). *El cine Edén*. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Duras, M. (2014). *El amante*. Tusquets.

Duras, M. (1996). *Savannah Bay*. Editions du Minuit.

La Chicana. (2015). Bailarina rota [Canción]. En *Antihéroes y tumbas*. Acqua Argentina.

Lara, A. (2018). El cisne (Remastered). En *Grabaciones completas*. Universal Digital Enterprises

McCullers, C. (2017). Illumination and Night Glare. En *Stories, plays and other writings*. Library of America.

Némirovsky, I. (2019). *El baile*. Salamandra.

Piaf, E. (1960). Las palabras de amor (Les mots d'amour). Disque Columbia.

Polley, S. (Directora). (2007). *Lejos de ella (Far from her)* [Película]. Vidéa.

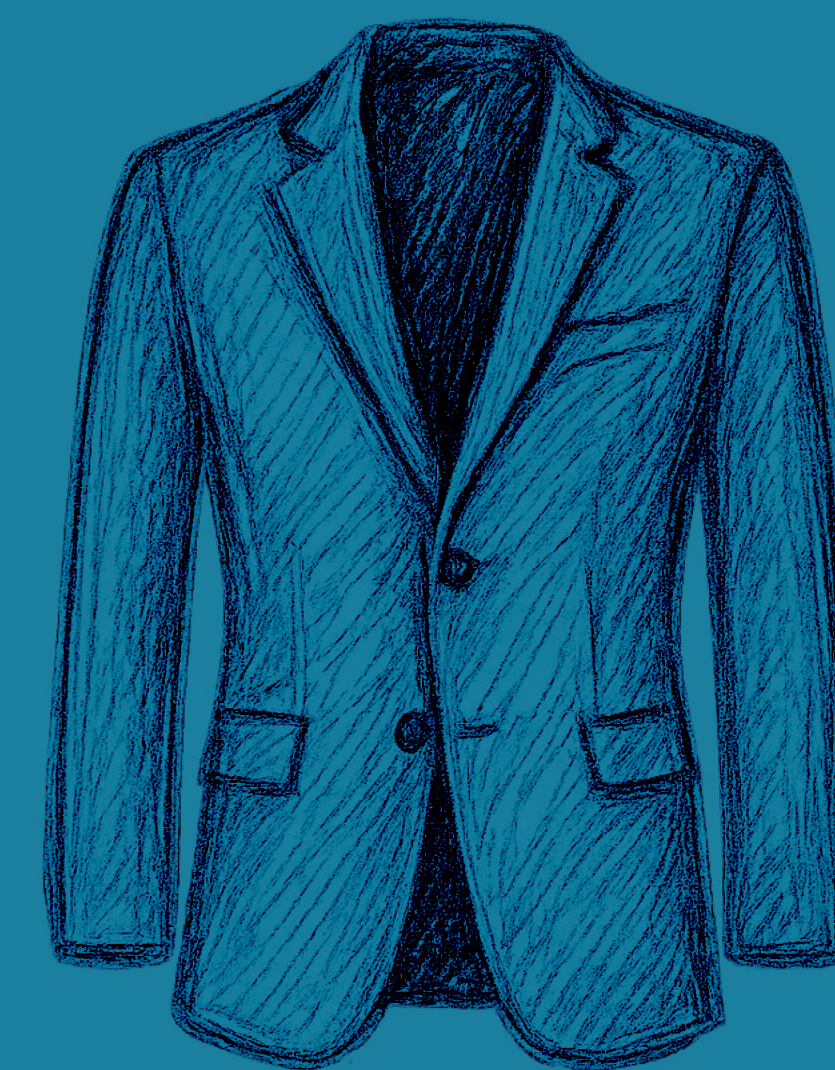
Sacks, O. (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Anagrama.

Sacks, O. (2009). *Musicofilia*. Anagrama.

Storni, A. (s. f.). El cisne enfermo. *Poeticous*. <https://www.poeticous.com/alfonsina-storni/el-cisne-enfermo?locale=es>

Villa-Lobos, H. (1917). O canto do cisne negro.

Yourcenar, M. (1992). *Fuegos*. Alfaguara.





DESDOBLAMIENTO
Y CORPORIZACIÓN
EN CONFERENCIA
DILEMA

José Ruiz Subauste
PUCP

El número tres ha estado presente de manera muy significativa en mi vida personal y en mi creación artística. Es uno de esos números cabalísticos que me acompañan en las decisiones cargadas de intuición al elaborar una obra escénica. En el caso de *Conferencia Valdelomar* fue una decisión pensada empezando por el número de intérpretes. En este documento compartiré las reflexiones que tuve durante la creación de la «Evocación (5)», escena en la que planteo un desdoblamiento del personaje de Abraham Valdelomar y su corporeización en tres manifestaciones distintas de él mismo. Para poder describir y reflexionar sobre ese momento me parece de vital importancia entender de dónde provienen los conceptos que me permitieron tomar decisiones para la resolución de la escena en cuestión.

Si me remonto a mis recuerdos más antiguos, podría decir que viví en el piso número tres, y quizá, por mi formación católica, me remonta al misterio de la trinidad, tres manifestaciones en una sola entidad perfecta, que marcó también mi relación con el número tres. Más adelante, durante mi formación como actor en la línea de la Antropología Teatral y el Teatro de Cuerpo se repetía la relación de lo creativo con el tres: principio, medio, fin. Tres son los actos teatrales; tres las fuentes del teatro: narración, rito y juego; tres las brujas de Macbeth; y así podría seguir enumerando relaciones de la teatralidad con el simbólico número tres.



Tadeusz Kantor (1975) sugiere que la simbología del número tres está en relación con la trinidad de la vida, muerte y resurrección, mientras que para Artaud, en su obra *El teatro y su doble* (1938), el tres representa la unión de los opuestos y la creación de un nuevo orden. Grotowski (1968) considera en la estructura teatral que este número representa la unión entre acción, palabra y silencio.

La relación mística existente con el número tres me inspiró a explorar diversas herramientas técnicas, propias de la creación en danza y de la dramaturgia del cuerpo, para estimular las capacidades que como artistas escénicos tenemos para corporeizar imágenes, sentimientos, sensaciones, y comunicarlas a través de la convención teatral. Inspirado en Kantor, el hecho de recrear la conferencia aludiendo a la vida, muerte y resurrección de Valdelomar tenía mucho sentido, ya que uno de los objetivos del proyecto fue reivindicar la errada creencia popular sobre los hechos alrededor de su trágica y repentina muerte.

Tres intérpretes representan a una sola entidad: los intérpretes-creadores Natalia Palacios Darcourt, Herberth Hurtado Loayza y José Ruiz Subauste (yo), prestamos nuestros cuerpos para traer a ese Valdelomar «resucitado» a través de las diversas y exquisitas manifestaciones del alma y el corazón incomprendido del poeta. De esta manera surgen las convenciones, las cuales describiré más adelante a partir de la «Evocación (5)».

INTÉRPRETE Y «MEDIUM»

El concepto de «desdoblamiento» y «médium» entendido desde los estudios teatrales se encontró presente en los planos de representación que propuse en la conferencia con la finalidad de que los diversos cuerpos, masculino y femenino, pudiesen ser un instrumento para la aparición de las diversas aristas de la personalidad de Valdelomar, así como prestarles voz a sus poemas o encarnar personajes de sus propias ficciones.

Resonaba constantemente en nuestras exploraciones el «desdoblarse», que Grotowski (1968) entendía como la capacidad del actor de poder acceder a sus propias emociones y experiencias, para poder volcarlas en un personaje auténtico. Para Kantor: «El desdoblamiento es una forma de liberación para el actor que le permite crear un personaje auténtico y original» (1975, p. 87). En nuestro caso, el «desdoblamiento» era la pieza fundamental para la creación de cada evocación, que nos exigía una transformación corporal y vocal específica. Estos rompimientos en la línea aristotélica de la conferencia entraban como una disrupción, que daba la posibilidad a la audiencia de decodificar signos y símbolos de la creación literaria del autor de una manera polisémica y subjetiva.

Conferencia Valdelomar exploró el uso de distintas formas de composición escénica contemporánea para la creación de una propuesta artística que abordó la producción literaria y vida de nuestro emblemático escritor a partir de insumos como poemas, cuentos, textos, registro fotográfico y pasajes biográficos. La propuesta se gestó a través de un laboratorio de investigación-creación que buscaba la transdisciplinariedad teniendo en cuenta los puntos de encuentro y divergencia entre el teatro y la danza escénica.

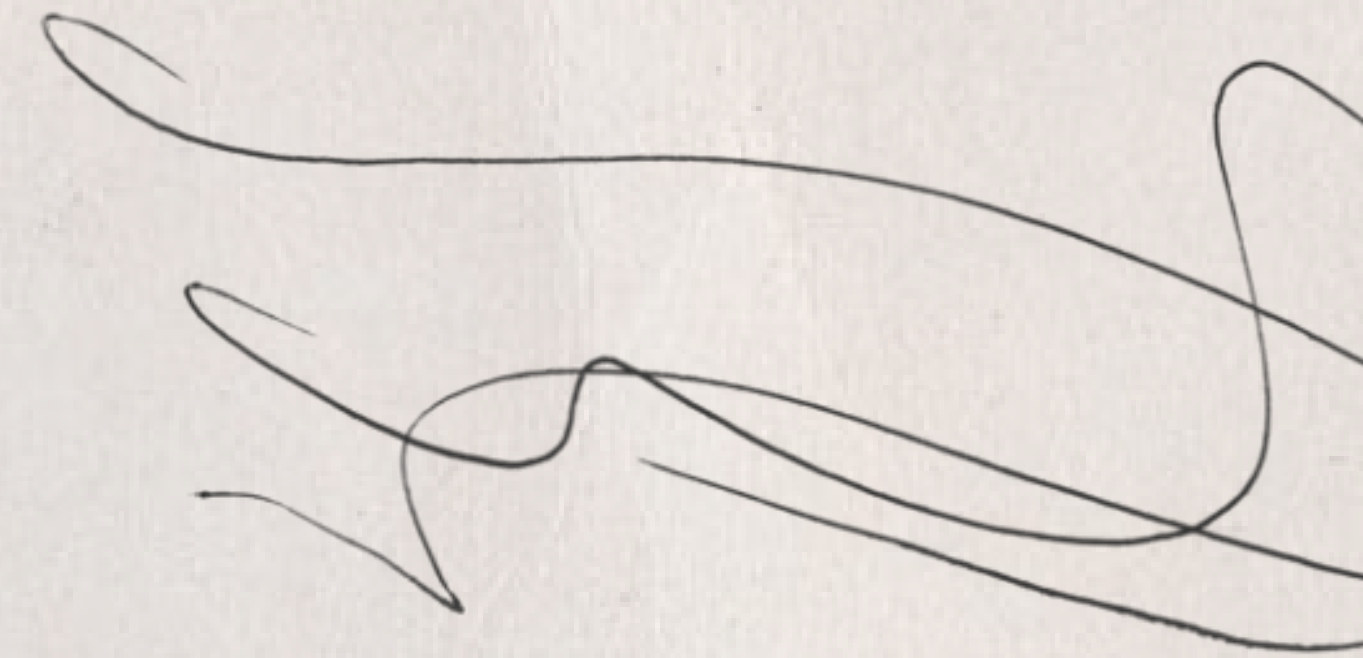
Durante la etapa del laboratorio, a través de improvisaciones y dinámicas basadas en tareas específicas con respecto a algún texto o situación en la vida de Valdelomar, descubrí la manera de poder hilar todas estas ideas y materiales que poseían diversos códigos de actuación, e incluso situaciones corporales que más pertenecían al lenguaje coreográfico de la danza escénica.



Foto: Raquel Mendoza



Foto: Raquel Mendoza



La corporeización como concepto fundamental guio nuestras prácticas y sesiones de exploración, nuestro cuerpo era el instrumento utilizado para crear un lenguaje propio que pudiese relacionarse al imaginario de Valdelomar. Para Gaulier: «La corporeización es la capacidad del actor de encontrar su propio lenguaje corporal [...] El cuerpo se convierte en un instrumento para expresar la verdad del personaje» (2007, p. 156).

Según Mónica Bernabé (2003), profesora e investigadora de Literatura Iberoamericana del siglo XX, entre mayo de 1918 y noviembre de 1919 Valdelomar inicia los denominados viajes patrióticos que consistían en recorrer ciudades, pueblos y aldeas a lo ancho y largo del Perú ofreciendo sus conferencias. En dichas conferencias abordaba temas diversos entre los cuales siempre resaltaba el amor por la patria, junto a temas de arte y literatura, todo esto acompañado de un moderno artilugio obtenido durante sus viajes a Europa. Se trataba de un proyector de diapositivas que permitía a su audiencia tener una experiencia sensorial completamente novedosa para la época. Sus conferencias fueron un éxito y se encargó de que incluso escolares y universitarios pudieran acceder a ellas de manera gratuita.

viajes patrióticos

Conferencias

→ Patria

→ Arte

→ Literatura

*proyector



Foto: Raquel Mendoza

Mi fascinación por esta etapa en la vida del escritor me inspiró a crear este formato de conferencia performática que emulaba también su compromiso e itinerancia por diversas ciudades de nuestro país. Siguiendo esa misma dirección, propuse crear un dispositivo escénico que permitía la entrada y salida de otros contenidos de la obra y vida del autor, pero que estarían compartidos a través de pequeñas intervenciones disruptivas en códigos de danza escénica y teatro físico, a las que denominé «evocaciones».

El libreto, escrito de manera conjunta con Natalia Palacios Darcourt, nos permitió entrar y salir de la realidad a través de las denominadas evocaciones. De esta manera, el hilo conductor de la puesta en escena fue la biografía del libro *Valdelomar* de Víctor Pacheco Cabezudo (2018), el cual se volvió nuestra principal fuente de información e incluso estuvo de manera física en la puesta en escena. Como antesala a una de las evocaciones de los sucesos correspondientes al emblemático Palais Concert, se leía el episodio en el que se hacía alusión a la primera acción performática registrada en Lima con la intervención de la bailarina Rouskaya y el violinista Cáceres en el Cementerio Presbítero Maestro.

Durante la puesta en escena, se podían apreciar ocho «evocaciones». En ellas la propuesta era abandonar el cuerpo real de cada expositor-intérprete para dar paso a la encarnación del personaje: desdoblarse y «bañarse» de la energía de Valdelomar. Es importante señalar que al inicio de la puesta en escena se podía apreciar a los tres intérpretes sentados alrededor de una mesa tomados de las manos en la penumbra con una proyección del retrato del escritor. Era una imagen que de manera deliberada evocaba a las sesiones espiritistas.

«EVOCACIÓN (5)»: LA HERMANITA

Para poder hacer algunas reflexiones y preguntas sobre los diversos planos de actuación que esta evocación sugería, hay que mencionar la larga pausa de ausencia de contacto físico a causa de la pandemia de la COVID-19 entre el 2020 y el 2022. Por fin íbamos a tener nuestras sesiones presenciales para poder llevar a cabo el proyecto. Pensaba en mi cuerpo, en nuestros cuerpos y en cómo habíamos estado viviendo cautivos a las pantallas, micrófonos y a observar constantemente nuestra propia imagen y la de los demás a través de la óptica de un mundo digital. Esta era una gran oportunidad de repensar el cuerpo a través de la obra de Valdelomar.

¿De qué maneras nuestros cuerpos podrían ser un medio para traer al presente a nuestro escritor? ¿Cómo nuestras voces podrían traer al presente, no solo su historia biográfica, sino su sentir profundo? ¿Cómo corporeizar al Conde de Lemos?



Conferencia Valdelomar fue la oportunidad perfecta para convocar a su espíritu. Como actores estábamos nuevamente reunidos en un espacio físico común, sintiendo nuestras respiraciones, compartiendo nuestros pesos y teniendo la oportunidad de entrar de lleno en ese misterio de la encarnación del personaje. «El actor es un médium, un vehículo para la expresión de la obra de arte... Debe ser capaz de abandonar su personalidad para convertirse en un instrumento para la creación de la obra» (Artaud, 1938, p. 12).

Víctor Pacheco transcribe una de las famosas conferencias de Valdelomar celebrada en Ica, que fue insumo para la realización de la «Evocación (5)»:



Foto: Raquel Mendoza

En la mañana íbamos los hermanos a buscar frutas en la campiña, nuestra hermanita menor nos acompañaba. Era tan linda aquella, criatura, morena, y tenía un cabello tan negro y ensortijado, y tenía unos ojos tan húmedos y grandes. Mientras mis hermanos trepaban a los árboles para coger la fruta, yo buscaba las ciruelas rojas y las cerezas maduras, y se las daba de comer en la boca como a una paloma y la niña sonreía. Una vez por el zapatito roto, se metió una espina. La espina penetró en la piel, se rompió y no podía sacarla. Estábamos muy lejos de casa. Yo tenía cinco años y era débil. Mis hermanos se habían marchado adelante y ya empezaba a caer la tarde. Yo sacaba agua de la acequia, las manos cóncavas y juntas y lavaba con ella la sangrante herida, sollozando le contaba los cuentos más ingenuos y la pobrecilla lloraba, lloraba y llamaba a mamá. La llevé sobre mis hombros, pesaba mucho y yo tropezaba y caía con frecuencia. Se hacía de noche y empezaban a cantar los grillos y chirrear las cigarras. Teníamos miedo del campo. Una luz que aparecía a lo lejos, el mugir de una vaca, el cruzar de un ave en la sombra, nos llenaba de espanto. Nos sentamos a descansar en plena oscuridad (2018, p. 27).

Me pareció de vital importancia reflexionar sobre esta evocación ya que en ese texto podemos encontrar una ternura y sensibilidad manifestada en primera persona por el mismo Valdelomar. Esa sensibilidad y nostalgia es muy similar a la que podemos percibir en el corazón de algunas de sus obras, como «Los ojos de Judas» (1914), «El caballero Carmelo» (1913) o «El vuelo de los cóndores» (1914), donde la esencia y la visión del mundo se plantea desde la construcción de la inocencia a través de la mirada del niño que da paso al descubrimiento del dolor, del primer amor, del desapego y la incertidumbre del sino de la existencia humana.

Esta manifestación de Valdelomar es diametralmente opuesta al concepto y percepción que se tenía de él en la sociedad limeña de aquel entonces. Muchos lo comparaban con Oscar Wilde por sus extravagantes atuendos y sus improvisaciones poéticas en el Palais Concert de jirón de la Unión. Según Bernabé (2003) el dandismo de Abraham Valdelomar en Latinoamérica se caracterizaba por una actitud de rebeldía y provocación contra las convenciones sociales y culturales de la época. Se presentaba como un personaje excéntrico y refinado que desafiaba las normas de una sociedad muy conservadora.

Era muy temido por sus ácidas críticas y es debido a eso que alrededor de su muerte se creó una leyenda urbana propalada por el poeta arequipeño Alberto Hidalgo en su libro *Muertos, heridos y contusos* (2004[1920]). En ese libro se decía que Valdelomar había fallecido al caer en un silo, lo cual es completamente falso, pues el escritor fallece al rodar escaleras abajo en una antigua casona de Huamanga (Ayaacucho) en medio de una gira con sus conferencias patrióticas.

LA ESCENA

En la corbata del escenario podemos apreciar dos sillas frente a frente, y en la parte posterior derecha se encuentra una mesa. En el centro del escenario ha culminado parte de la conferencia en la que los intérpretes ofrecen datos biográficos sobre los padres y la familia de Abraham Valdelomar. Herberth se encuentra en el centro, lleva puesto el saco aterciopelado color vino que representa al autor y que, como convención, quien lo lleva puesto debe encarnar a un Valdelomar ya maduro que está evocando, recordando.



Aparece el saco → Aparece el recuerdo

Los otros dos intérpretes nos alineamos detrás de Herberth sugiriendo la construcción de un solo cuerpo. Después de unos segundos de haber compuesto esa imagen ocurre el desdoblamiento. Natalia, quien es cargada por José, de manera que no se le puede ver el rostro, comienza a decir el texto correspondiente al relato de la hermanita de la conferencia antes mencionada. El esquema vocal le pertenece a una niña, como si la que estuviera narrando fuera la propia hermanita. José la carga recorriendo el escenario de diversas maneras, corriendo, tropezando, acomodándola sobre su espalda torpemente. En ese pesado trajín se comienza a sugerir lo que cuenta el texto. Podemos visualizar a los dos niños en la oscuridad del campo tratando de encontrar un refugio y de volver a casa tras el accidente.

2 niños buscando refugio en la oscuridad

Los conferencistas dejamos de ser el padre, la madre y el hijo para convertirnos en una sola entidad. Luego del desdoblamiento podemos ver a un Valdelomar mayor reflexionando y recordando en el presente aquel episodio de la infancia. Abraham está escuchando desde otra dimensión el timbre de voz de la hermanita menor e interactúa de manera sutil con ese otro plano actuarial con el que convive, pero no se relaciona de manera directa.

Valdelomar mayor evoca, a través de sus acciones, la extracción de la espina en el pie de la hermanita y se la clava a sí mismo en el medio del corazón. Valdelomar se acomoda para dormir sobre la mesa en posición fetal. Valdelomar niño y su hermanita se van acercando a Valdelomar mayor al compás de un tema musical de Sigur Rós que plantea una atmósfera de ensueño.

Finalmente llegan hasta él para susurrarle al oído y despertarlo de su propio sueño. Cuando esto ocurre se da otra transformación en la cual el saco debe pasar a ser usado por Natalia. A través de unos movimientos circulares y envolventes el saco pasa a la intérprete y se reconstruye la misma imagen central, pero es ahora Natalia quien se encuentra al centro. Esto determina el final de esta evocación.

—¿Qué piensa Ud. hacer al volver a Lima?
—Ofrecer conferencias para revelar el Perú a los peruanos. Voy a descubrir a mis compatriotas su propio país, porque no lo conocen. Publicaré un libro sobre mi viaje. Fundaré un periódico que será órgano de la juventud nacional y en el cual trataremos de imponer por todos los medios las nuevas ideas que sostenemos para la formación de una patria grande (Pacheco, 2018, p. 70).

EL NÚMERO TRES, ELEMENTO SIMBÓLICO

Retomando mi relación mística con el número tres, podría concluir que en este proceso representó la trinidad de la creación artística: el intérprete, el personaje y el público. También la conexión cuerpo, mente y espíritu, esta relación triádica nos permitió explorar y expresar la complejidad humana de Abraham Valdelomar en comunicación con el público que tuvo la oportunidad de intercambiar sus ideas, impresiones y comentarios finalizada cada una de las presentaciones de *Conferencia Valdelomar*. En esta retroalimentación entre los creadores y la audiencia se pudo establecer una base para la producción de conocimiento a través de las artes escénicas.



REFERENCIAS

Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*. Era.

Bernabé, M. (2003). Dandismo y rebeldía en Latinoamérica: el caso de Abraham Valdelomar. *Iberoamericana*, 3(11), 41-63. <https://doi.org/10.18441/ibam.3.2003.11.41-63>

Hidalgo, A. (2004). *Muertos, heridos y contusos*. Sur. Librería anticuaria.

Kantor, T. (1975). *El teatro de la muerte*. Fundamentos.

Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Fundamentos.

Gaulier, P. (2007). *El actor y su sombra*. Fundamentos.

Pacheco, V. (2018). *Valdelomar*. Biblioteca Abraham Valdelomar.

Valdelomar, A. (13 de noviembre de 1913). El caballero Carmelo. *La Nación*.

Valdelomar, A. (28 de junio de 1914). El vuelo de los cóndores. *La Opinión Nacional*.

Valdelomar, A. (1 de octubre de 1914). Los ojos de Judas. *La Opinión Nacional*.



Jacqueline Terry
PUCP



EVA recital de canto lírico:
una experiencia interdisciplinaria



A lo largo de veinticinco años de ejercicio profesional como cantante lírica en nuestro medio, han sido constantes las reflexiones en torno a las expectativas y la tradición que acompañan al recital de canto lírico, concebido por excelencia como una exhibición y celebración de la voz, la técnica y el arte interpretativo. La búsqueda de perfección está presente de forma tanto sutil como explícita. Este formato tradicional, que suele incluir un repertorio en varios idiomas, tiende a mantener estructuras consideradas inamovibles, las cuales muchas veces se perciben como barreras para la transmisión del mensaje textual, más allá de lo musical.

¿Es el canto lírico una expresión reservada —solemnemente— para un público conocedor? ¿O, más bien, podría entenderse como una manifestación sonora única, capaz de evocar emociones y

sensaciones inexploradas? Un cantante lírico que se desempeña en un contexto donde el género no está debidamente difundido tiene la oportunidad —y casi la responsabilidad— de reinventarlo para atraer a nuevos públicos. Es fundamental comprender que la ópera y el canto lírico no son géneros estáticos: han cambiado a través de la historia y seguirán transformándose en respuesta a los tiempos y a los contextos sociales. Sin embargo, en medio de esas transformaciones, conservan una esencia profunda: la capacidad de la voz humana para transformar el sonido en emoción pura, narrar lo inefable a través de la vibración corporal y entrelazar música, palabra y teatro en una experiencia sensorial total. Johnson (2015) menciona que un recital de canto lírico no es una simple lista de canciones, sino que se trata de una travesía emocional que se vale de la música, el texto y los recursos teatrales.

En ese sentido, la recontextualización escénica y conceptual, la fusión con otros lenguajes musicales, el uso de recursos comunicativos contemporáneos, la interacción digital y audiovisual, así como la integración con experiencias sensoriales, se presentan como rutas posibles para generar nuevas formas de conexión con audiencias que, quizá, no han tenido acceso a este universo expresivo antes.

Si bien la ópera y el canto lírico exigen una preparación técnica y estilística rigurosa —una disciplina que transforma no solo la voz, sino al intérprete en su totalidad—, también es necesario repensar las formas en que convocamos y conectamos con el público. En la actualidad, existe una audiencia ávida de experiencias artísticas significativas, con suficiente sensibilidad para apreciar la magnitud de este arte. Explorar formatos más inclusivos y multisensoriales no implica renun-

ciar a la tradición, sino expandir sus posibilidades: crear encuentros dinámicos donde artistas y espectadores se transformen mutuamente, diluyendo fronteras entre lo clásico y lo contemporáneo.

Eva aparece inesperadamente en el contexto de preparación de un programa de décimo ciclo de la carrera de Canto Lírico en la especialidad de Música, el cual, de acuerdo con sus lineamientos, sintetiza la formación técnica, interpretativa y artística del estudiante. Por esta razón, la selección del repertorio no es un asunto fortuito, sino que responde al objetivo de evidenciar la versatilidad vocal y la madurez musical del intérprete, desafiando a dominar diferentes estilos, épocas y exigencias técnicas. Para ello, se buscó elegir entre las piezas tradicionales de géneros, tales como el aria antigua, el oratorio, la ópera, el lied, la zarzuela y la música de cámara, en este caso, para un registro de soprano. En un primer mo-

mento, la innovación se plantea cuando, en mi rol de profesora, recibo de la alumna de décimo ciclo, Laura Castillo, una selección de un repertorio compuesto exclusivamente por mujeres de distintas épocas, alejándose deliberadamente del canon tradicional que suele esperarse en un recital de fin de carrera. Esta elección no implicó una menor exigencia musical o técnica; al contrario, se aplicaron los mismos criterios de calidad interpretativa y profundidad textual, reconociendo el valor artístico de obras menos difundidas, pero igualmente ricas en complejidad y contenido. La lista completa de obras y autoras puede consultarse en el programa de mano del recital.

Este fue otro momento de reflexión personal, pues era una invitación a actualizar las reflexiones a las que hice alusión al inicio de este escrito. En efecto, las obras de compositoras mujeres del siglo XVIII nunca fueron difundidas como las de los hombres debido a factores socioculturales, o por falta de apoyo y patrocinios. En esa época, las mujeres tuvieron menos acceso a la educación formal en composición y/o ejecución de instrumentos y, por ende, a oportunidades profesionales dentro de la música. Muy pocas lograron reconocimiento en su tiempo, y su música no se publicó ni interpretó con la misma frecuencia que la de sus colegas masculinos, ya que la historio-



Foto: Jorge Posso

grafía musical tradicional siempre estuvo enfocada en figuras masculinas. Por otro lado, era común que los compositores hombres accedieran a mecenazgos de la realeza o nobleza, además de ocupar cargos en iglesias o cortes, y eran ellos quienes recibían reconocimiento; en cambio, las mujeres solo podían ejercer su música en contextos privados o conventuales. Así, sus obras solían quedar relegadas con el tiempo.

Frente a estos antecedentes, la iniciativa de Laura tenía mucho sentido pues evidenciaba este nuevo rostro de los artistas que se forman en nuestra facultad: reflexivos, cuestionadores y atentos a rutas alternativas de expresar el arte escénico. Esto concordaba con los esfuerzos que se vienen realizando a nivel mundial para visibilizar, redescubrir y difundir la música de compositoras de esa época, recuperando sus manuscritos y grabando sus obras, así como toda expresión de las artes escénicas plasmada por mujeres.

Laura Castillo comentó sobre su experiencia en *Eva*:

En el área de la música académica vocal existe un canon de compositores que la mayoría conoce y quiere interpretar. Mozart, Puccini, Wagner, Rossini, Verdi, Donizetti, entre otros, son los nombres más reconocidos en este género. No puedo negar la genialidad musical de sus trabajos, pero como mujer desarrollándose en el área de la música académica, comenzó mi cuestionamiento sobre por qué la mayoría del repertorio vocal más conocido e interpretado durante tantos años viniera de compositores hombres. Y por qué las mujeres casi no tenían mención en este espacio. A raíz de esta inquietud, y a través de un trabajo de investigación y análisis musical, conocí obras bellísimas y de una musicalidad sinigual provenientes

de compositoras mujeres desde el siglo XVI al XXI. Con esta información, conseguí armar un repertorio que satisficiera las demandas de un examen de fin de carrera de Canto Lírico que buscara reconocer y exponer el trabajo de las mujeres en la música académica. Las compositoras, intérpretes, arreglistas, directoras, etc., se desenvuelven y se han desenvuelto con igual habilidad que los hombres, pero al momento de reconocerlas y celebrarlas, se vuelve evidente el trabajo que nos queda por hacer (Terry, 2022, p. 2).

En mi radar de soprano aparecieron por primera vez nombres como Paulina Viardot (París, 1821-1910), Friederike Sophie Wilhelmine von Prussen (Berlín, 1709-Bayreuth, 1758), Laura Netzelt (Rantasalmi, 1839-Estocolmo, 1927), Amy Beach (Nuevo Hampshire, 1867-Nueva York, 1944), Joelle

Wallach (Nueva York, 1946), Lucy Simon (Nueva York, 1940-2022). También, incluía a Pía Alvarado, exalumna de Composición de nuestra especialidad, lo que me hizo mucho sentido. Llena de curiosidad, me enfrasqué en la revisión de las partituras de las piezas que Laura Castillo había seleccionado y fui verificando una a una. En realidad, la literatura elegida no se alejaba de las exigencias técnicas de un nivel diez: cumplía con el reto técnico (registros vocales) y con la versatilidad de estilos (ópera barroca; ópera de cámara con influencia romántica; música sacra, también en estilo romántico; *art song*, del romanticismo tardío y contemporáneo, con influencia del arte poético del siglo XX; una balada dramática del teatro musical con estética neorromántica; y otra con influencias del *jazz* y ritmos latinos). Si bien no estaban incluidos todos los géneros tradicionales, lo cierto era que la lista exigía madurez y talento interpretativo.

Nuevos artistas de la facultad: cuestionadores, reflexivos y abiertos a nuevas rutas.

Laura Castillo cuestiona el canon masculino de la música académica

↳ Presenta repertorio de COMPOSITORAS (XVI - XXI)

mismo nivel técnico y artístico

EL PROCESO CREATIVO

Eva, el recital de canto lírico, se convirtió en un espacio de trabajo colaborativo y de investigación interdisciplinaria: un laboratorio que buscó profundizar en un lenguaje de expresión distinto que retaba el paradigma del recital lírico en su formato tradicional. Dando este paso, dejábamos atrás el tradicional vestido de concierto, las flores decorando el escenario, la ubicación estática del cantante al lado del piano, y la interpretación inalterable de cada pieza concebida en un orden predeterminado y cuidadosamente listado en un programa de mano. Estas convenciones, si bien son valiosas por su legado, suelen crear una distancia entre el intérprete y el público.

La dinámica se planteó desde el inicio como una creación colectiva. De este modo, el grupo interdisciplinario *Eva*, conformado por tres cantantes (dos de canto lírico y una de canto popular), una actriz, una bailarina y una directora de escena, se acercó a los textos de las piezas seleccionadas y fue encontrando al personaje *Eva* y creando su historia. Así, surgieron *Eva*, *Consciencia*, *Guardián*, *Extensiones de Eva* y *Archie*.

Los miembros del grupo interdisciplinario exploraron y probaron varias veces un orden tentativo que pudiese contar la historia hasta establecer una secuencia que permitiría a *Eva* compartir sus vivencias, emociones y entendimientos de la vida. Aquí surgió la necesidad de incorporar piezas de repertorio que complementen el hilo de la historia de *Eva*. Tomaron la decisión de incluir «A Boy Like That», una pieza de Bernstein (1957), de *West Side Story*, así como textos para los coros recitados de «Escorpia», de Hans Elías, y de «Unificación» y «III», de María Paz Ferrand, ambos alumnos de Ciencias de la Comunicación del sexto ciclo.

Así, decidí abrir espacio a esta propuesta, que resonaba profundamente con motivaciones personales que me han acompañado desde hace tiempo: cuestionar los límites impuestos por la tradición y abrir una ventana hacia nuevas formas de experimentar el canto lírico.

Otro momento fue marcado por una primera revisión de los textos; puestos en un orden aleatorio, parecían contener un hilo narrativo común. Con este primer acercamiento, nació la idea de llevar el recital hacia una experiencia escénica vocal, pues siempre tuve —y sigo teniendo— la vocación por lo interdisciplinario. Sin embargo, experiencias previas dejaron en pausa los deseos de seguir explorando este tipo de dinámicas. ¡Claro! ¿Por qué no reunir a estudiantes de Teatro, Danza y Dirección para propiciar un encuentro colaborativo de las cuatro disciplinas conviviendo, retroalimentándose y vinculándose a través de una experiencia de canto lírico? Cuatro especialidades que conforman la propuesta pedagógica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (FARESPUCP). Dado que el proceso creativo en las artes escénicas tiene infinitas posibilidades, la idea de acercarse al público con una propuesta que involucrara canto, danza y actuación convertía al recital en una experiencia potente, de mayor impacto, donde la creación colectiva sería su principal característica.





Foto: Comunicación Fares

Las maravillosas obras musicales seleccionadas entre mujeres compositoras no solo prestaron la diversidad estilística y dificultad vocal, sino que también brindaron una coherencia narrativa, como si mágicamente todas se hubieran conocido para aportar escenas de una misma historia. Por otro lado, la integración interdisciplinaria requirió en varios momentos una especial atención en el tema técnico con relación al repertorio. El reto de integrar elementos performativos, como desplazamientos y movimientos coreográficos, individuales y grupales —nunca presentes en un recital de canto lírico—, implicaba un fino trabajo de preparación y coordinación junto al maestro acompañante —conocido en el ámbito del canto lírico como correpetidor, figura clave en el proceso formativo del cantante, ya que

no solo acompaña al piano, sino que guía musical y estilísticamente la interpretación vocal, colaborando en aspectos como la dicción, la expresión y la preparación escénica—, quien en este caso fue el profesor Alexis Alvarado. Con este objetivo, se realizaron precisiones en términos del tempo, pausas y transiciones que quedaron marcadas en las partituras y se planificaron ensayos para sincronizarse todos de principio a fin.

En mi rol de observadora y guía del proceso, fui respetuosa y confiada en las capacidades y habilidades de las estudiantes convocadas. Todos fueron encontrando sus expresiones individuales y colaborativas, y evidenciaron un trabajo integrador de todas las artes. En ese sentido, fuimos

comprobando que, efectivamente, si bien la música está escrita en la partitura, recién cobra vida cuando se la interpreta y cuando se integran recursos de actuación y movimiento, además de la interacción con el público (Cook, 2013).

A continuación, anoto algunas impresiones de quien tuvo a cargo la dirección de la obra, Ximena Portal, alumna de octavo ciclo de la especialidad de Creación y Producción Escénica en ese entonces.

Lo impactante del proceso fue que todo el equipo tenía claro integrar sus propias experiencias personales para establecer una relación con cada pieza musical. Realizamos ejercicios de

expresión corporal y oral con la música de las piezas de repertorio de fondo, creamos y probamos diversos escenarios para las diversas narrativas, buscamos y determinamos movimientos y desplazamientos atendiendo las necesidades de la cantante. En todo momento, la comunicación fue horizontal y siempre atenta a los requerimientos de la cantante lírica. Fue mi primera vez dirigiendo una experiencia musical y específicamente de canto lírico. Recuerdo que, cuando estuvo avanzado el proceso de montaje, Laura empezó a cantar con toda su voz y, en ese momento, todos nos sentimos impactados por la sonoridad y la vibración del sonido de este tipo de canto. Y lo otro

importante de la experiencia es que la narrativa proviniera exclusivamente de la perspectiva femenina. Intentamos que el trabajo colectivo incluyera movimientos como parte de un todo.

El desarrollo de un proceso creativo entre artistas de diferentes disciplinas y experiencias, basado en las canciones, nos invitó a explorar las posibilidades corporales, orales y narrativas que teníamos para compartir en el proyecto. Desde la perspectiva de la cantante lírica, primero realizamos una observación de los movimientos habituales en su *performance*. Entre ellos, identificamos la importancia de las posiciones determinadas, la gestualidad y el desplazamiento en la ejecución del canto lírico. También encontramos la necesidad de explorar más posibilidades en el cuerpo de la cantante lírica, con el objetivo de descubrir maneras de armonizar piezas de movimiento junto con la actriz y la bailarina.

En este sentido, uno de nuestros objetivos para el desarrollo de las piezas fue encontrar coreografías ajustadas a las necesidades de la cantante lírica. Por ejemplo, diseñamos una composición coreográfica en la que la actriz y la bailarina actuaban como un coro de la cantante a través del movimiento. Para lograrlo, fue necesario realizar ejercicios corporales que fomentaran la sincronización grupal y la escu-

cha colectiva. Además, con el propósito de ampliar las posibilidades corporales exploradas en dichos ejercicios, desarrollamos actividades de acondicionamiento físico basadas en el estiramiento de articulaciones, y en el desenvolvimiento intuitivo del cuerpo en distintos niveles, volúmenes y texturas de movimiento, inspirados en la escucha del repertorio musical (comunicación personal, 13 de enero del 2025).

Probablemente la única y principal acotación que hice desde mi rol de guía fue la de explicar el proceso técnico que implica cantar determinadas frases en determinados registros y con exigencias rítmicas y/o respiratorias de las distintas piezas vocales. Expliqué que había movimientos que podían favorecer el reto técnico y otros que podían obstaculizarlo, y que eso solo lo podía determinar cada cantante, teniendo un fino conocimiento de las posibilidades de su voz, pues las corporalidades funcionan todas de manera distinta.

En ese sentido, no se fijaron posiciones en el escenario desde un inicio, sino que fueron encontrando propuestas capaces de ser integradas a las necesidades de la cantante. La única indicación de mi parte fue que sí debía llegar el momento donde las improvisaciones y exploraciones tenían que culminar para dar paso a la etapa de fijar todas las transicio-

nes. Esto, tomando en cuenta la música, el canto con sus respiraciones, elementos escénicos, movimientos, desplazamientos, etc. Indiqué que, una vez llegados los ensayos generales, cada quien debía conocer con la mayor precisión sus entradas y salidas.

Así, fui comprobando que el movimiento asociado al canto era la fuerza motriz inherente, invisible y siempre presente en esta experiencia. Vi cómo se ponía de manifiesto la versatilidad de la cantante lírica, no solo virtuosa en el acto de producir sonidos técnicos maravillosos, sino también capaz de explorar y cuestionar su corporalidad dentro de la escena. Tal como lo menciona Deborah Seabrook (2013), en su obra *The Singer's Guide to Complete Health*, la expresión corporal y el movimiento permiten al cantante establecer una conexión más profunda con el texto y la melodía, además de complementar el desenvolvimiento de la voz.

Todo este encuentro, que se realizó en un plazo semestral con reuniones periódicas (al inicio, virtuales y, luego, presenciales), no solo entregó un recital técnicamente sólido desde el punto de vista vocal correspondiente a un décimo ciclo, sino que también convirtió la experiencia del canto lírico en el eje de un proyecto artístico multidimensional. Pueden apreciar la bitácora de la organización en este enlace, y en este las imágenes de los ensayos del recital donde se registran las propuestas escénicas.

Movimiento = Fuerza motriz del canto

(Cantante lírica
(No solo voz técnica))



Corporalidad explorada e integrada a escena



RESULTADOS DEL PROYECTO INTERDISCIPLINARIO EVA

Las normas tradicionales fueron deliberadamente desafiadas. Dimos paso al movimiento. Las piezas vocales fueron acompañadas con desplazamientos escénicos que no solo enriquecían la narrativa, sino que también conectaban emocionalmente con el espectador. El canto lírico produce un impacto por la vibración y sonoridad de la voz autoamplificada. Cuando se trata de una ópera, va acompañada de un tratamiento escénico, pero incluso, en dicha circunstancia, siguen siendo la voz y sus características sonoras las que capturan al oyente. En cambio, en un recital de repertorio, no hay escena. No está planteada ninguna escena como tal, pues se eligen piezas de distintos autores, muchas veces pequeños extractos o partes de obras más grandes. Por ello, este recital que, como producto del trabajo colectivo, incorpora diversos elementos de tipo escénicos, logra que la voz cantada expanda su alcance encontrando nuevas formas de resonar, tanto en el escenario, como en el interior de cada participante y del público espectador. Youens (1996) exploró la relación de los textos y la teatralidad con el lied y otros géneros de canto lírico. Mencionó que la estructura de un recital es como una obra de teatro; es decir, conlleva un inicio, desarrollo y final; además, que todo ello se planifica con cuidado para conectar con la emoción y producir un impacto en el público.

Como resultado de todo el proceso, se presentó el recital titulado *Eva, recital de canto lírico: una experiencia interdisciplinaria* cuya imagen principal de difusión fue el siguiente afiche. Este material buscó reflejar la propuesta conceptual y estética del programa, así como establecer un puente visual con el público al que se deseaba convocar.

Finalmente, más allá de los estándares técnicos y las reglas estilísticas, que cuidamos dentro de un proceso pedagógico, siempre se debería abrir un espacio para un proceso creativo. La mejor intención sería explorar la percepción del sonido como ex-

periencia total. La música no necesariamente tiene que entenderse; en su lugar, se siente, se percibe y se vive. No hay un «correcto» o «incorrecto» absoluto, pues se trata del vasto espectro del sonido musical y su resonancia con cada individuo.

Si trasladamos esta premisa al ámbito académico y artístico, vamos a encontrar un terreno fértil para propuestas interdisciplinarias. El intérprete, ya sea un cantante lírico, un cantante de música popular contemporánea, un pianista o un guitarrista, es quien conecta el vasto universo sonoro con la percepción humana. Este enfoque invita

tanto a músicos como a educadores a reflexionar sobre la intención de su arte y la forma en que deciden compartirlo con el mundo. Fomentar una conexión más profunda con el canto lírico y la música en general, en todos sus niveles, permitirá que cada individuo encuentre su propia interpretación y sentido en ella. Carolyn Abbate (2001), en su obra *In Search of Opera*, habla de la posibilidad de la música de crear experiencias transformadoras. Señala que un recital puede convertirse en una experiencia inmersiva donde todas las variables, voz, música, actuación y el espacio, pueden ser utilizadas para movilizar al público hacia otra dimensión.

Cabe mencionar que el planteamiento de nuevas formas de expresión musical no es exclusivo del canto lírico. De hecho, se extiende hacia la ejecución de cualquier instrumento. Sabemos que la música, en su esencia, es un lenguaje universal. Siempre lo decimos. La música trasciende las barreras del intelecto para conectar directamente con las emociones y los sentidos. En el fondo, el lenguaje musical conlleva intrínseca y esencialmente vibraciones de vibración que despiertan un complejo entramado de sensaciones y percepciones. Esto provoca que cada experiencia sonora sea única y profundamente personal. Me gustaría que, en este sentido, nos atrevamos a repensar cómo presentamos la música al público en general, pero, por sobre todo, repensar cómo estamos guiando a los estudiantes a presentar su música al público.



En este proceso de reinención, es crucial no perder de vista al público: ese otro que escucha, observa, vibra y completa el sentido del acto musical y que ha determinado la búsqueda de algo diferente. La receptividad del público frente a nuevas propuestas puede variar, pero generalmente se abre a la innovación cuando se le invita a participar activamente, a experimentar y a sentirse parte del proceso. Pensar nuevas formas de presentar el canto lírico —más cercanas, multisensoriales e inclusivas— no es solo una cuestión de forma, sino una oportunidad para que más personas puedan encontrar un lugar en este arte. **Crear nuevo público no significa simplificar, sino abrir caminos de acceso, generar curiosidad y permitir que más personas descubran, desde su propia sensibilidad, la potencia transformadora de la música.** Los músicos, cuando se enfrentan al escenario, han desarrollado diferentes denominaciones para referirse a su posición y presencia, pero en suma también son artistas en escena y, en todos los casos, el enfoque escénico implica una actitud y una postura que transmiten desde la sencillez y la cercanía hasta la autoridad interpretativa. El carácter escénico, en ese sentido, no solo reside en el acto de interpretar, sino en cómo el músico se relaciona con su entorno y cómo ese vínculo impacta al público, generando un espacio en el que la música se convierte en una experiencia compartida y transformadora.

REFERENCIAS

Abbate, C. (2001). *In Search of Opera*. Princeton University Press.

Bernstein, L., & Sondheim, S. (1957). A Boy Like That [Canción]. En *West Side Story*. Amberson Holdings LLC

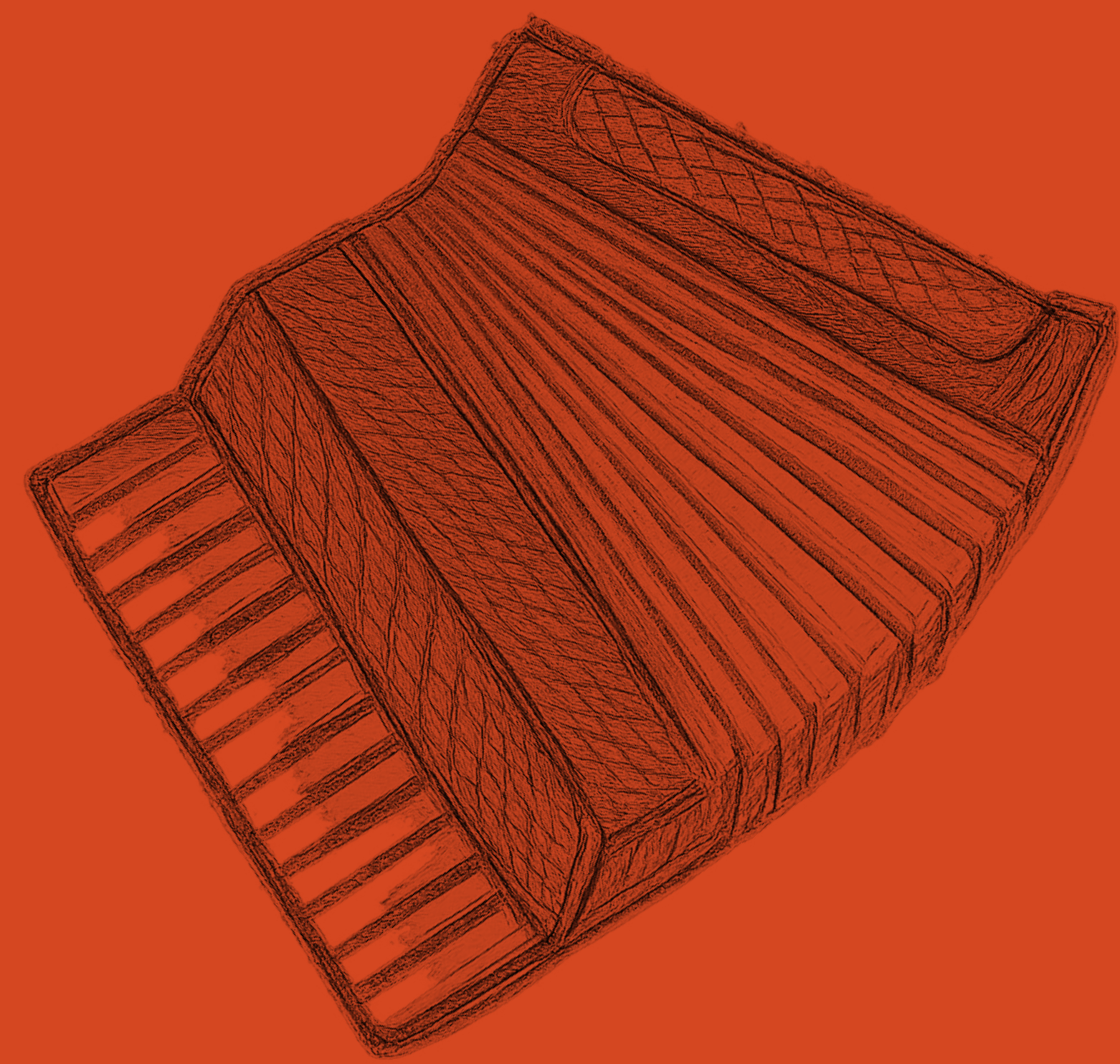
Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.

Johnson, G. (2015). *The Songmakers' Almanac: 20 Years of Recitals in London*. Thames Publishing.

Seabrook, D. (2013). *The Singer's Guide to Complete Health*. Oxford University Press.

Terry, J. (2022). *Eva, recital de canto lírico: una experiencia interdisciplinaria* [Programa de mano]. Google Drive. <https://docs.google.com/document/d/1IFetNoaFiINEvuD-jjejCQDye8UHzm5ofqNSgHMPfyrI/edit?tab=t.0>

Youens, S. (1996). *Schubert's Poets and the Making of Lieder*. Cambridge University Press.





ASTRÁGALO

una obra testimonial del grupo de teatro Ópalo

Jorge Luis
Villanueva Bustíos
PUCP

Un fémur roto que se ha curado es evidencia de que alguien se ha tomado el tiempo para quedarse con el que se cayó, ha vendado la herida, le ha llevado a un lugar seguro y le ha ayudado a recuperarse. Ningún animal sobrevive a una pierna rota el tiempo suficiente para que el hueso sane. Ayudar a alguien en las dificultades es el punto donde comenzó la civilización.

Margaret Mead

La cita de Margaret Mead del epígrafe es proyectada antes de empezar cada función de *Astrágalo*. Anabelí espera al público con su hija mayor, y ambas trabajan y moldean en arcilla la forma a escala de un hueso fémur humano. Con sus manos, van «curando» un hueso dañado. Con apoyo y en comunidad, ese fémur será sanado y restablecido.

Esta breve metáfora nos ha dado sentido en todo el proceso creativo de *Astrágalo*, creación escénica del grupo de teatro Ópalo que parte del testimonio de Anabelí Pajuelo (Huancavelica, 1972). Nos da sentido porque, a pesar de la larga sucesión de eventos médicos traumáticos que Anabelí tuvo que transitar desde su más tierna infancia (entre ellos, operaciones, diagnósticos errados, experimentación con implementos médicos aún en prueba y un largo etcétera), la solidaridad, el apoyo y la empatía han sido para ella un motor para seguir adelante en un camino de constante resiliencia.

En estos tiempos convulsos e individualistas, la apuesta por el apoyo mutuo es una posibilidad para construir una sociedad más solidaria, inclusiva y equitativa. *Astrágalo* nace de la necesidad de compartir una

experiencia de vida, una experiencia que se vuelve universal porque es la realidad de millones de personas. Se trata de una historia que nos involucra a todos y todas como sociedad. En su libro *El apoyo mutuo*, Piotr Kropotkin (2016) señala que por medio del apoyo y la ayuda mutua los seres humanos hemos podido sobrevivir y desarrollarnos.

Este escrito es tanto una memoria y un recorrido por el proceso creativo de *Astrágalo*, así como un cuestionamiento que visibiliza las prácticas en la traumatología y ortopedia pediátrica en el Perú entre los años 1970 y 1980. Además, nos preguntamos y reflexionamos sobre los límites y las casi inexistentes oportunidades que existen para las mujeres artistas con discapacidad.

La puesta en escena de *Astrágalo* explora el uso de aparatos de movilidad reducida, y otros objetos cotidianos y mecanismos que usualmente suelen servir de apoyo para el día a día de una persona con discapacidad motora. De esta manera, el lenguaje de la obra gravita entre la poesía escénica y simbólica que se encuentra en la danza y el movimiento, y tiene como potente recurso una fuerte carga autobiográfica. La propuesta, de carácter testimonial, con-

tiene fragmentos de la vida de Anabelí, de su memoria. También muestra su visión de un Perú compuesto por muchos «Perús», donde los cantos populares, los títeres y el teatro (prácticas cultivadas y heredadas de sus padres) la moldearon y le dieron la fortaleza para dedicarse profesionalmente al teatro en un medio hostil e indiferente para los artistas con discapacidad.

La historia de Anabelí representa miles de historias semejantes de estigmatización e invisibilización. Lejos de tener un enfoque víctima-centrista, nuestra propuesta busca despertar la conciencia social sobre el trato equitativo, y de respeto y dignidad. Los distintos aparatos de movilidad reducida usados en la obra, objetos e infraestructura del espacio en que se habitan, son de uso personal de la intérprete. En la obra, se potencia su uso cotidiano y se transforman en herramientas de comunicación escénica, a través de la exploración, investigación y su aplicación en el movimiento, la danza y el teatro. De igual manera, la poética del texto ayuda a contar la historia a través del humor, la metáfora y las imágenes, con lo que se logra que el espectador pueda transitar la narrativa descarnada del testimonio de una manera más sutil y no por ello menos potente.

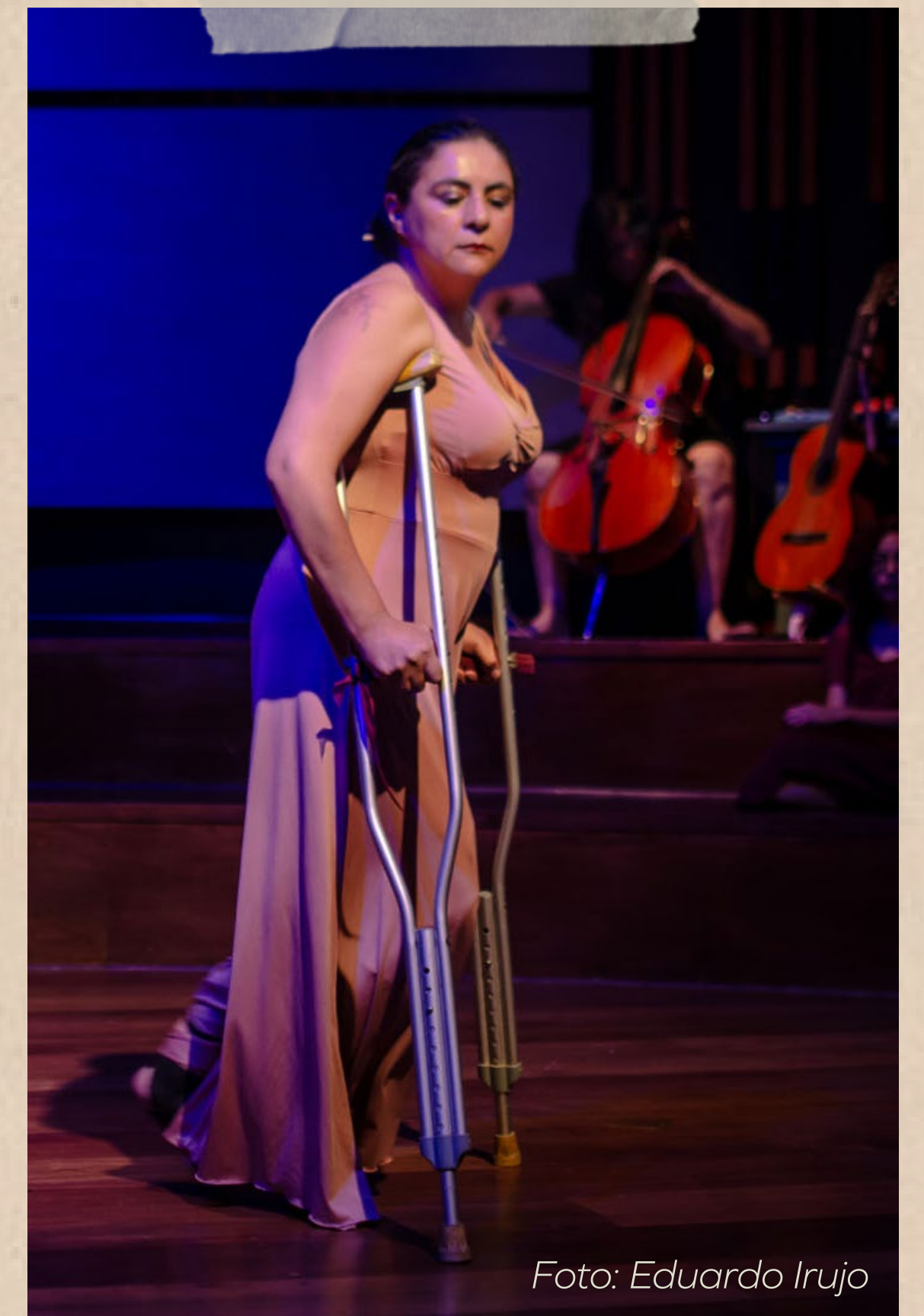


Foto: Eduardo Irujo



CUERPOS NORMADOS, CONTROLADOS, IGNORADOS

Michel Foucault (1998) señala que durante el siglo XVIII los dispositivos del poder y del saber empezaron a ocuparse de los procesos de la vida y de los cuerpos de los individuos y las poblaciones para controlarlos y modificarlos. Así, la biopolítica, concepto acuñado por este filósofo, constituye un conjunto de estrategias que administran la vida en términos de rendimiento, de producción y de diseño del cuerpo. Tales estrategias incluyen políticas sanitarias, demográficas, urbanas y las referidas al bienestar material en general que dan forma a lo que Foucault nombró como «gubernamentalización de la vida». Desde esta perspectiva, la manipulación de cuerpos y vidas manejada por laboratorios y programas de salud pública por parte de intereses económicos o políticos, bajo la anuencia de los gobiernos o propiciados por ellos, son una vieja práctica que empieza con los estudios etnológicos y científicos de los pueblos colonizados u originarios a finales del siglo XIX. Estas prácticas se intensificaron durante el siglo XX, pasando, por ejemplo, por los

programas gubernamentales de esterilización, o la experimentación de medicamentos o artefactos médicos que se encontraban recién en periodos de prueba. Los ejemplos, así como sus oscuras razones, son muchos.

La normalización de esas prácticas responde a una mirada excluyente y muchas veces racista, y que en sociedades multiculturales como la nuestra se activa segregando o maltratando a las minorías y, por supuesto, a la población andina. La ambigua lectura y el desprecio que el poder capitalino ejerce sobre la geografía andina se expresa claramente sobre la geografía de los cuerpos. En el caso que nos compromete, muchas de las prácticas médicas que se hicieron en niños y niñas en la década de los años setenta y ochenta se han ido dando de manera sistemática en el Perú, disfrazadas de procedimientos clínicamente comprobados. Asimismo, contaron con el consentimiento de las familias, aprovechando su desconocimiento al respecto y su condición de desventaja social y económica, además del legítimo deseo de bienestar que cualquier padre o madre desea para sus hijos.

EL INICIO DEL PROYECTO

En abril de 2021, en pleno confinamiento por la pandemia del COVID-19, Anabelí compartió en sus redes sociales una serie de videos en los que aparecía danzando con diversos aparatos ortopédicos. El mismo día que vi los videos me comuniqué con ella. Esa conversación fue el germen de lo que sería después la puesta en escena de *Astrágalo*. Le mencioné lo mucho que me había impresionado el material que había compartido: la belleza de su danza, el manejo de los elementos de movilidad reducida, la autenticidad y fuerza de su arte, su presencia y fortaleza, entre otros aspectos. Mientras miraba sus videos, recordaba a Anabelí treinta años antes, cuando germinaba en ella la absoluta certeza de convertirse en una artista escénica. Ha pasado el tiempo y Anabelí nunca dejó el arte. Su lucha siempre ha consistido en encontrar un espacio donde desarrollarse como artista en un medio hostil, mucho más para alguien con sus características. ¿Qué significa en el Perú ser una artista escénica con treinta años de trabajo ininterrumpido teniendo una discapacidad motora, siendo una mujer peruana / andina / migrante / artista de cin-

cuenta años de edad? ¿Qué significa ser una persona biológicamente diferente en una sociedad plagada de prejuicios y obstáculos? ¿Qué significa usar aparatos ortopédicos y de movilidad reducida para una artista escénica? Se tratan de variables que la alejan de ser una persona «productiva» para el sistema y que no encajan en el modelo neoliberal imperante. Estos factores interseccionales —es decir, estas características diversas de Anabelí: mujer, andina, discapacitada, artista independiente— se intersectan y se refuerzan mutuamente, generando múltiples formas de opresión simultáneamente.

En nuestras primeras reuniones, Anabelí me compartió algunos textos que había escrito años atrás, en los que, a manera de relato biográfico poético, narraba experiencias que fueron moldeando su subjetividad y que la han convertido en la persona que es hoy. El texto está compuesto por seis escenas que van componiendo el mosaico de su vida, de su historia. Seis escenas que juegan con la metáfora de los seis lados que tiene un dado, pues esa es la forma que tiene el astrágalo, un pequeño hueso que se encuentra al final de la tibia y el peroné, y antes del tarso, cuya función consiste

en posibilitar el movimiento, la articulación y la flexión del tobillo y pie: «Este particular hueso en la antigüedad era conocido también como ‘taba’ y era utilizado como ficha de juego por su anatomía cúbica y seis lados, es decir, el astrágalo es el ancestro del actual y moderno dado» (Pajuelo, 2022, p. 2).

El juego de azar representa el inexorable destino que nos toca transitar. Las personas con discapacidad motora llegan a este mundo, además, con el designio de tener que sobreponerse a los obstáculos y limitaciones que la sociedad les impone,

como respuesta a las diferencias que les son inherentes y no encajan en los paradigmas establecidos socialmente.

Tal como en un juego de azar, a Anabelí le tocó nacer con una displasia de cadera. Como consecuencia, tuvo que ser sometida a múltiples cirugías que trajeron consigo diversas secuelas. Una de ellas es el daño ocasionado en su astrágalo que, herido, acaso es un peso que ha llevado toda su vida, aunque es, al mismo tiempo, un motor de vida, de resiliencia y de lucha: «Un astrágalo en el pie de una mujer. Un pretexto y punto de partida para hacer un viaje y celebrar la niña que fue» (Pajuelo, 2022, p. 3).

Es así como iniciamos el proceso creativo de *Astrágalo*, sin el afán de un resultado inmediato, pero animados por explorar las diversas posibilidades expresivas que la danza de Anabelí proponía y que se complementaban con el manejo de los aparatos de apoyo que la ayudan diariamente en su movilidad. En ese proceso, sabíamos también que abríamos espacios vulnerables que serían parte de los hilos, materia prima para entretrejer sus memorias: los recuerdos de una niñez de operaciones constantes y de internamientos, pero también de una infancia feliz:

La naturaleza salvaje e irreverente de

nuestra edad, nos permitía sobrevivir a las distintas intervenciones a las que teníamos que ser expuestas... Organizábamos carreras desenfrenadas, con apuestas y todo, en las que los gritos y las carcajadas se mezclaban con el sonido de los aparatos metálicos a todo motor... así transcurrían los días y todas soñábamos con el regreso a casa (Pajuelo, 2022, p. 20).

Esa complicidad que tuvo en su infancia con sus compañeras, ese apoyo mutuo en el que creemos firmemente, junto con su enorme coraje, es lo que en cada ensayo ha latido en nuestro proceso creativo.

DISCAPACIDAD MOTORA EN UNA NIÑA PERUANA DE PROVINCIA

Anabelí nació con una displasia de cadera que fue detectada a sus dos años de edad, cuando ya caminaba. A partir de ese momento, se inician las constantes intervenciones y procedimientos médicos con el fin de poder encontrar una solución a la condición congénita, la cual evidentemente significaba un gran problema.

Durante toda su infancia, niñez y adolescencia tuvo que ser internada repetidamente, por lo que dejaba su casa familiar en provincia: Huancayo en su infancia, y Cerro de Pasco en la niñez y adolescencia. Ser internada significaba hacer una pausa, dejar la casa, el colegio y la familia, y tener que viajar para poder ser intervenida. La trajeron a Lima de Huancayo y la operaron a los tres años por primera vez.

Fuego blanco te invade, no hay manera de escapar, piensas en tu casa, tu hermano, tus juguetes, tus libros, tu ropa, tu saquito rojo... el que te quitaron al llegar a este lugar, piensas en tus padres, tus títeres y tu infinito y profundo desamparo, lejos del hogar (Pajuelo, 2022, p. 6).

Al no tener éxito con las cirugías de cadera, luego de una junta médica, decidieron realizar una osteotomía de tibia y peroné para corregir la diferencia de longitud entre las dos piernas. Los médicos decidieron utilizar el aparato Ilizarov, que fue creado en la Unión Soviética en la década de los setenta para realizar alargamientos y correcciones de deformidades óseas. Sin embargo, su aplicación en Latinoamérica en la década de los ochenta aún estaba en periodo de prueba. En ese momento, Anabelí tenía doce años de edad.

Tenía doce años cuando tuve que desfilarme en calzón en medio de dos hileras de médicos, que me auscultaron con mirada grave y gruesos lentes que coronaban la punta de su angulosa y rosada nariz y con palabras plagadas de términos ininteligibles, casi como las letras que estampan en sus recetas e historias clínicas, sentenciaron: osteotomía de tibia y peroné (Pajuelo, 2022, p. 10).

Desde esa cirugía en particular, se fueron generando múltiples secuelas, que fueron degenerando poco a poco la capacidad de movimiento en la pierna izquierda, al punto de transformarla en un miembro débil e inestable para el andar: «Volví al colegio en mu-

letas, no participaba de formaciones, recreos, actuaciones, desfiles, paseos ni clases de educación física. Pero entré al grupo de teatro escribiendo los libretos» (Pajuelo, 2022, p. 22).

A partir de entonces, Anabelí ha experimentado innumerables intervenciones médicas. Siendo niña, se buscaba que obtenga un cuerpo «normal», para así poder encajar en los cánones que la sociedad exige. Lamentablemente, las decisiones no fueron las adecuadas y, en la búsqueda de alcanzar la normalidad deseada, se realizaron procedimientos y ensayos que le ocasionaron graves secuelas y una discapacidad permanente. La idea de homogeneizar los cuerpos, y, con ello, encajar en las categorías de «normal» y «enfermo» cercenan el potencial que tiene cada persona y supera cualquier obstáculo físico. Una pierna diferente no debió significar una limitante.

Normalizar
=
anular
potencial





Foto: Eduardo Irujo

APUNTES SOBRE EL PROCESO CREATIVO

En el contexto de la pandemia del COVID-19, empezaron los ensayos de *Astrágalo* en formato virtual. Cada escena fue abordada a partir de la exploración de un aparato de apoyo. Se registraron las escenas en video y juntos revisamos el material. Entonces, lo evaluamos y decidimos qué era lo que debíamos rescatar. Fue durante ese primer periodo de exploración que postulamos al Encuentro de Artes y Discapacidad de la Asociación Capaz Perú, una organización dedicada a la difusión, defensa y lucha por los derechos culturales de la comunidad con discapacidad. También postulamos a los Estímulos Económicos de Cultura del Ministerio de Cultura. En ambas plataformas, el proyecto fue seleccionado.

Luego, empezaron los ensayos presenciales en la casa de Anabelí. Teníamos las seis escenas de la obra resueltas de manera independiente. Después, vino el proceso del montaje y de darle una unidad a todo el material. Para unir una escena con otra, se crearon conectores, los cuales resultaron en escenas más breves. Fueron escenas que nos posibilitaron abordar episodios concretos sobre los vínculos y recuerdos de la

infancia de Anabelí. Yo le iba encargando distintas tareas, como la escritura de cartas: cartas a su padre; a su abuela; o a su acordeón, instrumento musical que la ha acompañado en innumerables *performances* y tiene una fuerte carga simbólica para ella.

Cuando estabas embarazada me compar-
tiste una carta que le habías escrito a tu
hija aún por nacer, ¿aún la conservas...?

¿De dónde viene ese amor tuyo
por el sonido del acordeón...?

Tengo el recuerdo de tu mamá cuando
nos cantaba en quechua, en las reuniones
en tu casa en nuestros cumpleaños. ¿Ten-
drás algún registro de su voz? ¿Podrías
escribir algo sobre ella, sobre tu madre?
(J. Villanueva, comunicación personal).

6 escenas
+ conectores
(episodios de
infancia)

Así, fuimos hilvanando las escenas. Anabelí me mostró una foto de su madre cantando acompañada por un acordeón cuando estaba embarazada de ella. Quizás esa foto tenía la respuesta. En un momento de la obra, Anabelí les habla a sus hijas acerca de su abuela. Las tres confeccionan una arpillera, mientras se escucha el canto en quechua de ella. Luego Anabelí les dice:

Para ella, cantar era como respirar y en
las noches de tormenta su hermosa voz

se abría paso entre los bramidos de los
truenos, abrazándonos creaba un parti-
cular escudo entre el miedo y nosotros
al tiempo que la pequeña sala se ilu-
minaba con los relámpagos... ahora lo
sé... Ella también tenía miedo, una mu-
jer sola con dos bebés. Tuvo que pos-
poner sus sueños por cuidarnos, la tiza
en la pizarra se volvió leche y miel y los
vestidos de talle, muñecas de trapo y
ropas de títeres... Siempre se acompa-
ñaba cantando (Pajuelo, 2022, p. 7).

canto materno
y memoria
en escena

La incorporación de las hijas de Anabelí en la obra fue una decisión que se tomó durante los ensayos. Esto ayudó tanto a la disposición escénica como a crear un ambiente propicio, un núcleo sólido de tres mujeres (madre e hijas) que permitió enriquecer la puesta en escena y darle una dimensión más profunda al trabajo testimonial. De igual manera, convocamos a Magali Luque, compositora e intérprete con quien hemos trabajado en Ópalo desde hace veinticinco años, que se encargó de crear todo el universo sonoro y musical de la obra. Para ese entonces, Anabelí ensayaba con el acompañamiento de profesionales en danza y movimiento, como la bailarina Joselyn Ortiz y el bailarín y músico Benjamín Bonilla.

EL USO EN EL PROCESO CREATIVO DE LOS EQUIPOS PARA MOVILIDAD REDUCIDA

Desde hace siglos que los equipos para movilidad reducida llevan siendo utilizados, ya sea para ayudar a personas mayores con movilidad reducida o a personas con algún tipo de discapacidad física. Su historia y beneficio hacia la sociedad es inestimable. Pero nunca está de más repetirlo: hay mucho por donde mejorar en lo que respecta el acceso universal a personas con movilidad reducida y minusvalía en nuestra sociedad. El objetivo es poder vivir en una sociedad más inclusiva, donde no solo el libre acceso a todos los edificios sea un derecho universal, pero que también eso se refleje en la práctica, en el día a día de quienes necesiten de utilizarlos, sin excepción. Sin embargo, la historia nos cuenta que la evolución hacia el acceso universal ha sido muy lenta y, a pesar de todos los cambios y de toda la concienciación, sigue siendo lenta (Stannah, 2017, párrs. 1-3).

Para que nos ayuden a contar la historia, integrar los aparatos ortopédicos de manera creativa y funcional en *Astrágalo* fue deliberadamente disruptivo, porque buscábamos darles nuevas posibilidades: con la manipulación de Anabelí, exploramos su potencia expresiva y simbólica, descentrando el paradigma que se tiene sobre la discapacidad.

LA MULETA CONVENCIONAL O AXILAR

Es la que se usa en la primera escena. Es el aparato de apoyo para personas con movilidad reducida más común y, probablemente, el más antiguo. La primera muleta tenía una forma de T. Posteriormente, fue reemplazada por la muleta que se usa ahora que tiene forma de V con un soporte para la axila y una empuñadura para las manos.

En *Astrágalo*, cada aparato de apoyo, además de ser utilizado como un soporte para el cuerpo, sirve también para poder narrar la historia. La muleta aparece en la primera escena, y ha sido trabajada a partir de la exploración narrativa y la investigación desde los puntos de soporte para el movimiento y la danza.



Foto: Eduardo Irujo

LOS ANDADORES

Un andador es un aparato rígido de metal o aluminio que está destinado usualmente a ser usado por ancianos, o cualquier persona con discapacidad o minusvalía. Su función principal es poder ayudar en el proceso del andar. Los hay simples, plegables y con ruedas. En *Astrágalo* usamos el andador de ruedas que tiene empuñadura para las manos y un asiento en la escena «El dragón astral»; y el más simple y plegable, en la escena final «Yo no soy Frida».

El uso de los andadores en el proceso de investigación ha consistido en ir más allá de su uso convencional y en explorar otra calidad de movimiento que pueda permitir a la intérprete encontrar otras posibilidades expresivas. Así, el andador con ruedas termina siendo el soporte para ejemplificar a un dragón astral en el imaginario de una niña hospitalizada o el caparazón de una tortuga para ejemplificar lo complejo que pueden ser los procesos operatorios.



Estructura de muletas
canadienses
↳ proceso quirúrgico
de laboratorio

LA MULETA CANADIENSE O BASTONES INGLESES

Es la muleta en la que el peso del cuerpo se reparte entre el antebrazo y la muñeca. Para generar una mayor estabilidad, es importante que vaya en el brazo opuesto a la pierna lesionada. En *Astrágalo*, se usa una muleta canadiense que, además, tiene un soporte con articulación y unas correas para la parte superior del antebrazo que permiten una mayor autonomía si es que es necesario resolver algún menester en el que se necesiten las manos; entonces, poder soltar las muletas no significa una caída de las muletas o la persona. Las muletas canadienses de *Astrágalo* nos brindan un soporte más fuerte y, al mismo tiempo, representan la crudeza de un proceso quirúrgico de laboratorio por su estructura y características.

LA SILLA DE RUEDAS

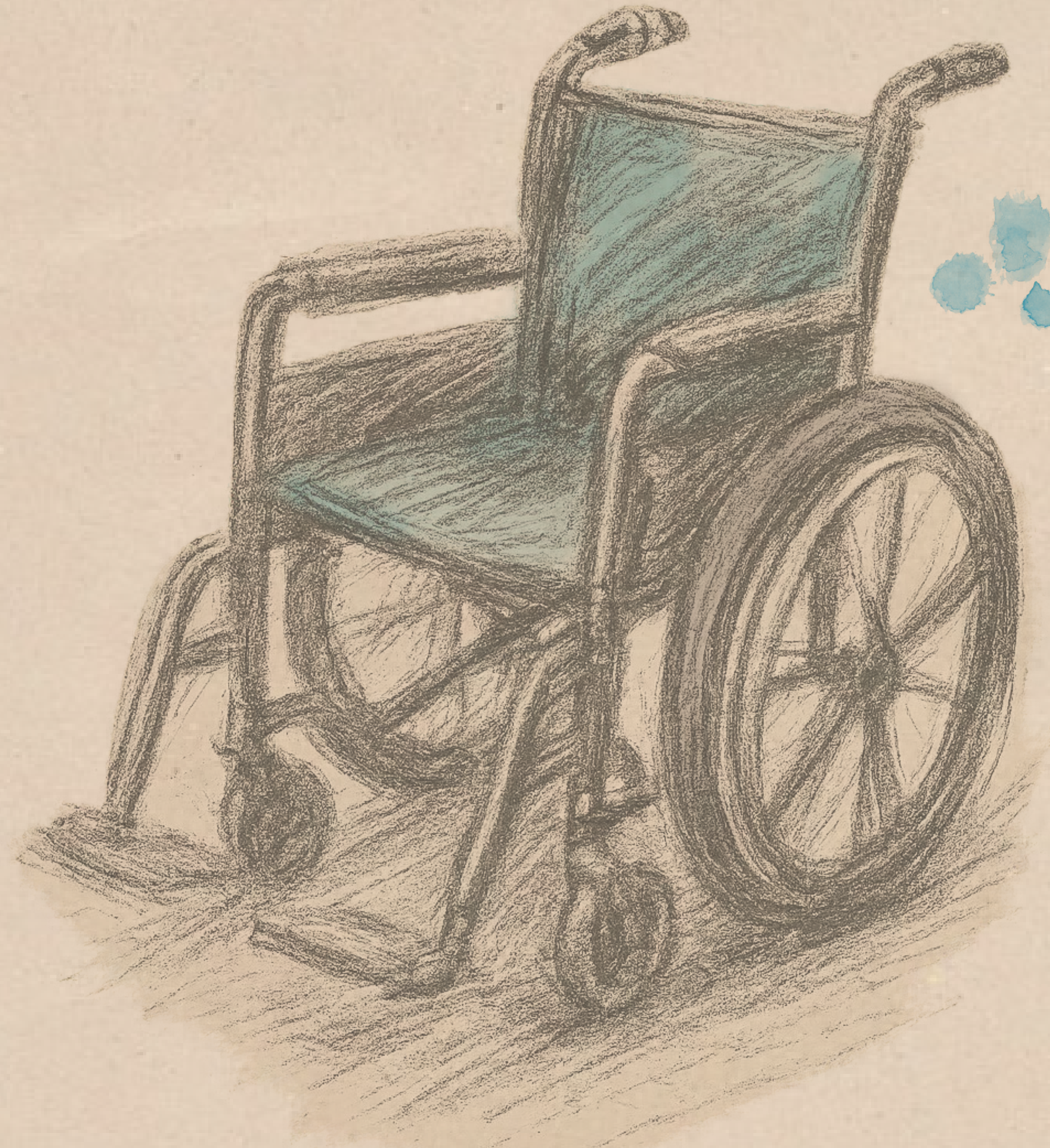
La silla de ruedas es quizás el más sofisticado de los aparatos que usamos en la obra.

Superar los retos y dificultades es algo innato del ser humano. Por eso, intentar suplir la ausencia o la falta de movilidad pone el inicio de la historia de la silla de ruedas hace cientos de años. En todo caso, los avances en técnicas y tecnologías y el conocimiento y el control de los materiales retrasaron su aparición, como tal, prácticamente hasta el siglo XVI

(Sunrise Medical, 2018, párr. 4).

La silla de ruedas de *Astrágalo* es una silla exclusiva para danza y deporte. Fue traída desde Brasil para poder ser aplicada puntualmente en los procesos de investigación y exploración de la intérprete. En la obra es utilizada a partir de la escena «Ilizarov el monstruo», y permanece para contar las escenas de «El teatro», «Las abuelas» y «Yo no soy Frida».

En la obra, los distintos aparatos de soporte son manipulados de una manera no convencional, lo que permite quebrar paradigmas con respecto a la estigmatización y el prejuicio que se tiene de ellos y de las personas que los usan. Para una persona con discapacidad motora los aparatos de soporte constituyen parte de su identidad y de su día a día. Entonces, es importante naturalizar su presencia y visibilizar a las personas con discapacidad que requieren de esos aparatos para poder ser autónomos, desenvolverse y llevar adelante sus actividades.

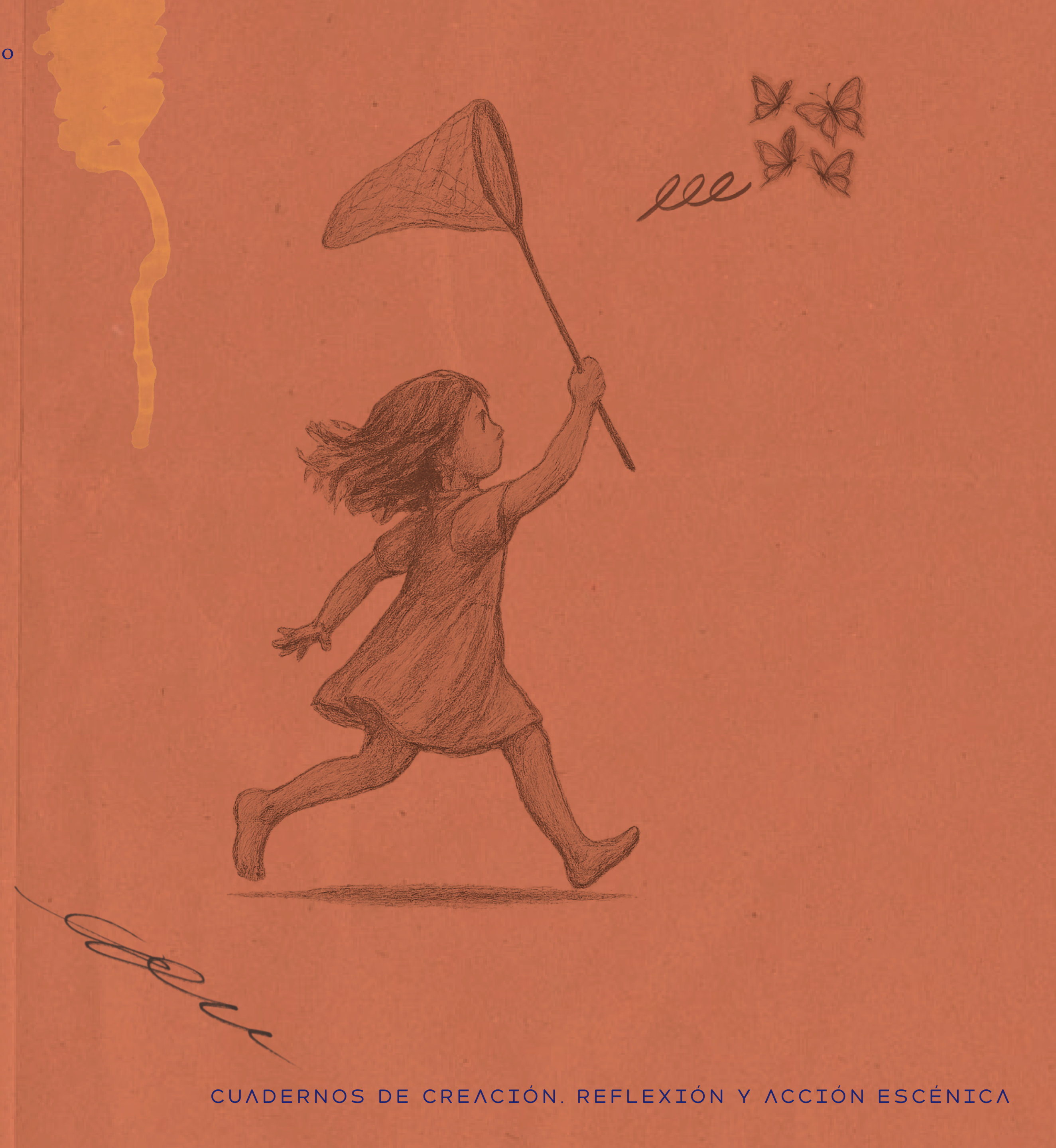


«EL NIÑO PERDIDO
LLORA, PERO
SIGUE CAZANDO
MARIPOSAS»¹

La historia de Anabelí es la de muchos y muchas, y evidencia la inequidad e indiferencia que existe en nuestro país frente a personas con algún tipo de discapacidad, que no encajan en una normalidad hegemónica y establecida verticalmente. El juicio, la ignorancia y la poca empatía son características de nuestras sociedades actuales, cada vez más individualistas y mercantilistas.

En todo el proceso creativo de *Astrágalo*, siempre latió una pulsión de resistencia, y la clara necesidad de hacer una denuncia de un sistema indolente y feroz. Se trata de un corte transversal a una vida marcada por operaciones e intervenciones médicas desde la infancia, que es la realidad de muchos niños peruanos. Al mismo tiempo, al igual que el niño que no deja de cazar mariposas, nuestra obra apuesta por ser un canto a la resistencia, al arte y a la vida.

¹ Haiku de Ryusui Yoshida.



FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Astrágalo se estrenó el 6 de mayo de 2022 en el Teatro Ricardo Blume (Lima, Perú).

Dramaturgia e interpretación

Anabelí Pajuelo Valdez

Artistas escénicas invitadas

Ariadna Reinoso, Camila Reinoso

Composición e interpretación musical

Magali Luque

Diseño de escenografía y espacio escénico

Marcello Rivera

Diseño de vestuario

Ramón Velarde

Diseño de ánimo

Seiei Terbullino Tamashiro

Entrenamiento y asesoría en danza y movimiento

Jocelyn Ortiz Huaman

Diseño gráfico

Gonzalo Santa Cruz

Fotografía

Eduardo Irujo

Asistente de dirección

Ernesto Ayala

Asistente de producción

Alí Bravo

Director técnico

Bill Mamami

Producción ejecutiva

Deborah Grández- Seminario

Dirección general

Jorge Villanueva Bustíos.

Producción del grupo de teatro Ópalo y Capaz.

REFERENCIAS

Cultura 24.TV. (2022). *Astrágalo* [Videograbación]. <https://cultura24.tv/videoteca/astragalo>

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Siglo veintiuno editores.

Kropotkin, P. (2016). *El apoyo mutuo: Un factor en la evolución*. Pepitas de Calabaza.

Ópalo. (2022, 20 de abril). *Astrágalo. Una propuesta escénica y testimonial accesible* [Videograbación]. Facebook. <https://www.facebook.com/opalogrupodeteatro/videos/3094173527500082>

Ópalo & Capaz. (2022). *Astrágalo* [Programa de mano]. Google Drive. https://drive.google.com/file/d/1UHrS5kYiKkS-bzim_7Ljo2TCsbQYDUcxu/view?usp=sharing

Pajuelo, A. (2022). *Astrágalo. Un proyecto escénico y testimonial* [Documento inédito]. Google Drive. https://drive.google.com/file/d/1Yox5uPC-songuje81mPW_HNdHU2yTAoP/view?usp=sharing

Sunrise Medical. (2018, 18 de setiembre). *La historia de la silla de ruedas: Evolución hasta nuestros días*. <https://www.sunrisemedical.es/blog/historia-silla-de-ruedas>

Stannah. (2017). *Historia de los equipos para movilidad reducida*. <https://blog.stannah.es/sociedad-y-cultura/historia-equipos-movilidad-reducida/>