

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO**

AUTOR

JUNNIOR CONDORI HANAMPA

ASESORA:

PALOMA MARÍA CARPIO VALDEAVELLANO

Lima, 2018

Resumen

Esta investigación aborda cómo se manifiesta la vulnerabilidad del performer en el proceso creativo de una obra testimonial y cómo el performer se enfrenta a ello. Así, la pregunta que se formula es la siguiente: *¿Qué rol cumple la vulnerabilidad en un proceso de creación de teatro testimonial desde el punto de vista del performer?* Situándonos en la vivencia del performer, esta investigación propone un acercamiento a su vulnerabilidad escénica, entendiéndola como un estado de desprotección y afectación emocional ante otro (otro performer, el director y el público) en el marco de un proceso artístico que ofrece condiciones para trabajar con ella a favor de la creación. Esta investigación se aborda desde la metodología Investigación en las Artes Escénicas con una aproximación práctico-reflexiva y, por su naturaleza, necesita dialogar con un hecho escénico. Es por tal razón que la investigación tiene como marco el proceso creativo del montaje testimonial “Caminando sobre Arena”, proyecto que se generó especialmente para la presente investigación. Esta obra habla sobre las dificultades de seguir los sueños a través de la historia de seis jóvenes estudiantes de artes escénicas. Así también, los hallazgos del proceso vivencial de los performers de este proyecto se contrastan con tres montajes testimoniales profesionales; *Criadero* de Mariana de Althaus, *El día en que cargué a mi madre* de Paloma Carpio y *Cuando seamos Libres* de Carolina Silva Santisteban. Para la investigación se ha recurrido a distintos métodos de documentación, como grabaciones en audio y en video de los ensayos, bitácoras personales y entrevistas a profundidad a los performers, con la finalidad de recabar información de primera mano sobre el performer como generador de sentido en una puesta testimonial. Por último, esta investigación concluye que la vulnerabilidad escénica es un elemento transversal en el proceso creativo del performer.

Palabras clave:

Teatro testimonial, testimonio, vulnerabilidad, performer, proceso creativo



Con todo mi amor para mi familia: A mi hermana, y de manera especial, a mi papá y a mi mamá. A todos ustedes, gracias.

*A mis cinco valientes, caminantes sobre arena, que siguieron caminando hasta el final a
pesar de las dificultades.*



AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un arduo y emocionante trabajo que no hubiera sido posible sin el apoyo y la presencia de muchas personas a quien corresponde también el crédito de este trabajo.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, a mis padres, Mario y Timotea, y a mi hermana Vanessa, quienes confiaron siempre en mí. Gracias por ser mi apoyo constante en estos años de formación y por permitirme estudiar esta apasionante y ardua carrera.

Gracias a mis profesores de la Facultad de Artes Escénicas y de la especialidad de Teatro de la Universidad Católica por transmitirme- con el ejemplo- el amor, la pasión y el compromiso por el teatro. En especial a mis maestros Maria Luisa De Zela, Alberto Isola, Mateo Chiarella, Alfonso Santistevan y Wendy Vásquez por compartirme su visión del teatro y de la actuación, que es un legado que resonó en mí y que gran parte de ello es el corazón de esta investigación.

A mis caminantes y compañeros en escena, Vanessa Zeuner, Kiara Azabache, Micaela Mercado, Sisi Yesquén y Arturo Márquez por confiar en mí desde el primer momento; y por ser esos amigos y ese soporte que tanto necesitaba en el proceso de creación y en escena. A mi director caminante, Jorge Bazalar y a otra gran caminante y, también, asistente de dirección, Cindy Quispe. Gracias por su comprensión y sabiduría. Esta investigación y la obra *Caminando sobre Arena* no hubiera sido posible sin su total entrega.

A los artistas entrevistados Paloma Reyes de Sá, Lita Baluarte, Alejandra Guerra, Denise Arregui, Bernadette Brouyaux, Soledad Ortiz de Zevallos, Sergio Cano, Gabriela Zavaleta y Alejandra Ibáñez. Sus testimonios son parte importante de esta investigación. Y en especial, a Mariana de Althaus y Carol Hernández, quienes me supieron escuchar en momentos de mucha incertidumbre.

A Marianne Carassa, Estefanía Cortez, Maricarmen Melgar, Gabriela Acosta y Omar Peralta por haber sido parte, en un inicio, del proyecto de creación testimonial; primeros caminantes y primeros integrantes del proyecto. A José Pecho, Luis Medrano y Mari Palacios por registrar el proceso creativo y las presentaciones mediante geniales fotos y videos. A Diego López, Ana Correa, Luis Kanashiro, Marissa Béjar, Piero Fioralisso, Nae Hanashiro, Tadeo Valverde y Yolanda Rodriguez por aconsejarme y guiarme en este largo proceso de investigación.

Y finalmente, a mi asesora, Paloma Carpio que desde un principio se involucró desinteresadamente con mi investigación. Gracias por compartirme tu sabiduría y tus ganas por un teatro más colectivo, más urgente y más humano.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
Justificación	4
Hipótesis	5
ANTECEDENTES	6
a) La reflexión en la práctica.....	6
b) Narrativas del yo en el teatro testimonial.....	10
c) Esbozando un camino hacia la vulnerabilidad.....	14
MARCO TEÓRICO.....	19
a) En base al artista escénico.....	19
b) En base a la propuesta escénica.....	25
OBJETIVOS Y DISEÑO METODOLÓGICO	28
Propuestas de investigación	29
Desarrollo de la propuesta a experimentar	30
Técnicas e instrumentos de recojo de información	32
Matriz de planificación	35
CAPÍTULO 1: LA VULNERABILIDAD DEL PERFORMER EN TRES OBRAS TESTIMONIALES LIMEÑAS: “CRIADERO”, “EL DÍA EN QUE CARGUÉ A MI MADRE” Y “CUANDO SEAMOS LIBRES”	37
1.1. Criadero.....	39
1.1.1. Confrontarse con lo desconocido en el proceso.....	40
1.1.2. La directora y las performers como espacio de contención	48
1.1.3. Lo inimaginable: El performer sorprendido y el espectador conmovido.....	52
1.2. El día en que cargué a mi madre.....	57
1.2.1. Una madre y una hija frente a frente: un viaje a través de las memorias	57
1.2.2. Triángulo femenino: una creación dialógica	63
1.2.3. Los días que cargué a mi madre: el público agradecido	67
1.3. Cuando seamos libres	69
1.3.1. Reconocer la motivación en el proceso creativo	70
1.3.2. Conocer al otro: ¿Quién eres?	74
1.3.3. Cuando me reconozco en el público	76
1.4. ¿Entonces de qué vulnerabilidad nos hablan estas obras testimoniales?.....	80
CAPÍTULO 2: EL PROYECTO “CAMINANDO SOBRE ARENA”	85
2.1. Primeros meses: Encontrándonos	86
2.1.1. Exploración: Un momento necesario.....	87
2.1.1.1. Biografías	87

2.1.1.2. Ejercicios íntimos	88
2.1.1.3. Entrevistas personales	90
2.2. Al ruedo: Empezando a caminar con nuestros testimonios	90
2.2.1. Constante creación en el proceso	93
2.2.1.1. Caminos hacia una propia dramaturgia.....	95
2.2.1.2. Profundizando en las escenas.....	99
2.2.1.3. Últimas semanas de ensayo.....	101
2.2.1.4. Antes de estrenar: Un camino que termina y que al mismo tiempo empieza ...	104
2.2.1.5. Hallazgos específicos en cada performer	107
2.2.1.5.1. Vanessa, princesa sin reino	107
2.2.1.5.2. Arturo (Logan), ¿espontaneidad o técnica?.....	109
2.2.1.5.3. Micaela, el dilema de brillar	111
2.2.1.5.4. Kiara, entre el éxito y el fracaso	113
2.2.1.5.5. Sisi, las emociones a flor de piel.....	116
2.2.1.5.6. Las bitácoras.....	119
2.2.1.5.7. Los videos	121
2.2.1.5.8. El observador externo	123
2.2.2. El vínculo en el proceso	128
2.2.2.1. Los objetos y las fotografías: material tangible que vincula.....	130
2.2.2.2. Conexión y confianza	131
2.2.2.3. Contención	133
2.2.2.4. Identificación y solidaridad con el otro.....	135
2.2.3. Las emociones que nos vulneran en escena	136
2.2.3.1. El camino en escena.....	136
2.2.3.2. El público responde.....	139
2.2.3.3. La valoración del público	142
CAPÍTULO 3: LA VULNERABILIDAD: APROXIMACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA ESCÉNICA	145
a) El performer es un ser vulnerable	145
b) Ser vulnerable desde la intimidad y desde el vínculo	147
c) Posibilidades creativas desde la vulnerabilidad escénica.....	149
CONCLUSIONES	152
BIBLIOGRAFÍA.....	158
ANEXOS.....	162

“La vulnerabilidad no es debilidad, y la incertidumbre, el riesgo y la exposición emocional a los que estamos sometidos a diario no son opcionales. Nuestra única opción es implicarnos. Nuestra voluntad de reconocer y conectar con nuestra vulnerabilidad determina la fuerza de nuestro valor y la claridad de nuestro propósito; nuestro miedo y nuestra desconexión determinan el grado en que nos protegemos de ser vulnerables” (Brown, 2016, posición 53).

“Y en el teatro testimonial creo que ocurre eso que es maravilloso, que ocurre igual que en la ficción pero que en el testimonial ocurre de una manera mucho más drástica y radical que es que el público se ve en un espejo (...) al estar la persona contando en el escenario con toda la valentía, enfrentando el pudor, muriéndose de miedo de contar su historia. Eso logra romper esa pared que suele haber entre el espectador y el actor o el personaje en una obra de ficción, allí intervienen cosas como la verosimilitud y aspectos que pueden hacer que el público juzgue al personaje o se distancie. En el teatro testimonial suelen desaparecer esas barreras y el público inmediatamente se ve como en un espejo, se pone en los zapatos inmediatamente del performer. Su performance o su testimonio termina reflejando o hablándole al público de una manera muy personal, como si estuviera hablándole de sus propias cosas” – Mariana de Althaus– (Diario El Comercio videos, 2017).

“Trabajando con actores, cada vez me interesa más la experiencia del actor, no porque siempre vaya a trabajar con su propia vida, sino por incluir determinados elementos que lo coloquen en un lugar de mayor vulnerabilidad, de menos distancia, de más presencia, de más exposición de sí mismo” – Lola Arias– (Pinta, 2008, p. 5).

INTRODUCCIÓN

Durante mi primer año de estudios en la carrera de actuación fui a ver, sin saber muy bien de que trataba, la obra de teatro *Criadero* de Mariana de Althaus que se presentaba en la Plazuela de Artes por única vez. De inicio a fin me mantuve enfocado y conectado con el espectáculo. Cuando terminó la obra yo ya me encontraba parado aplaudiendo junto a muchas personas. Recuerdo claramente que fue un aplauso caluroso y extendido en un ambiente de mucha conmoción. Pude divisar cómo las actrices también estaban conmovidas y emocionadas con este gran gesto, sin duda fue una experiencia muy particular y, sobre todo, gratificante. En el 2016, fui a ver un espectáculo de improvisación testimonial llamado *Internas* bajo la dirección de Carol Hernández. Este espectáculo estaba conformado por historias ficticias basadas en experiencias reales de mujeres en la cárcel, y que además, se mezclaban con los testimonios personales de las improvisadoras. Y volvió a pasarme lo mismo que en *Criadero*. Al terminar la obra, me encontraba de pie aplaudiendo muy conmovido. A pesar de que eran experiencias aparentemente ajenas a mí, sentía mucha gratitud y tenía muchas ganas de abrazar a las improvisadoras y agradecerles por su trabajo. Entonces, surgió en mí muchas interrogantes. ¿Cómo las actrices hacían para poder manejar sus emociones cuando en estas obras se abordaba temas muy dolorosos y muy personales? ¿Qué tipo de conexión era aquella que sucedía entre el público y entre los actores? ¿Por qué sentía una especie de invitación a querer compartir también mi historia? Sin duda, son preguntas que motivaron a decidirme por ir por el camino del proceso creativo de un montaje testimonial. Esta investigación se centra en la vulnerabilidad como eje transversal en el proceso del performer que se introduce en el ejercicio de elaboración de un montaje testimonial. Esta investigación es así una memoria del performer, un viaje consciente por las vicisitudes, y hacia la intimidad, del performer, y en el que se compara mi proceso y el de mis compañeros de escena con la de otros performers.

Antes de continuar, es necesario aclarar que haré uso del término *performer* para hacer referencia a actores y no actores, pues es un término muy usado en las artes escénicas para designar o referirse a todo artista escénico. Además, el teatro testimonial no se limita ni es un trabajo exclusivo de actores profesionales, pues también existen trabajos testimoniales

con no-actores y con artistas de distintas disciplinas. En esta investigación se tomarán los testimonios tanto de actores como de no-actores profesionales. Así también, considero importante hacer una aproximación al término *vulnerabilidad del performer* que en el marco teórico de esta investigación, donde profundizo más, recoge una definición más clara en base a distintas fuentes y autores. Pero de manera muy general, me referiré a la vulnerabilidad del performer como un estado de desprotección y apertura emocional en la que este sujeto se encuentra ante un otro y desde el cual uno puede manifestarse artísticamente, es decir, a la medida o al grado en el que un performer está poniéndose en riesgo, con qué nivel de honestidad está permitiendo aflorar en sí sus recuerdos, sus memorias y emociones para la creación de un acontecimiento escénico. Además, ampliaré la definición de *proceso creativo* que normalmente, en el ámbito escénico, se limita sólo al proceso de ensayos de una obra y que, por lo general, concluye antes del estreno y las funciones. En esta investigación, el proceso creativo del performer no sólo hará referencia a los ensayos, sino que incluirá las presentaciones con público ya que el performer está en constante creación - en tanto sea parte de un proyecto escénico- y porque además, como explicaré más adelante, la exposición frente a un público es un aspecto fundamental para el tema estudiado.

Según distintos investigadores como María José Contreras (2017) y Marta Fernández (2012), el teatro testimonial es un género relativamente nuevo que se desprende del teatro documental para focalizarse en los testimonios de un individuo o de un grupo de individuos. Me interesa estudiar los procesos creativos del performer en una obra testimonial y cómo en estos se va inscribiendo el elemento de la vulnerabilidad. Estudiar el proceso de una obra testimonial parte desde la elección del tema, las exploraciones en colectivo y la dramaturgia de la obra hasta el desarrollo del montaje en sí mismo. Mi tema de investigación en un inicio era muy amplio y general, y se fue delimitando a la vulnerabilidad como eje del proceso creativo del performer en una obra testimonial. En primera instancia, mi motivación primera y genuina fue la de querer pasar por un proceso testimonial. Quería saber cómo era estar dentro de un proceso que involucrara a uno, en su intimidad, totalmente como persona y como actor o performer. Quería conocer cómo se construye desde uno mismo, desde la verdad del mismo intérprete sin esconderme bajo un personaje. Es así que me propuse experimentar el proceso

de creación de una obra testimonial para saber cuál es lo nuevo o la diferencia con hacer una obra de ficción bajo el eje de la vulnerabilidad.

En el Perú, estas son algunas de las obras de teatro del género testimonial que se han presentado en los últimos cinco años y que son mis referentes para esta investigación: *Criadero* (2012), *Padre Nuestro* (2013) y *Pájaros en Llamas* (2017) de Mariana de Althaus; *Proyecto 1980-2000* (2012) de Sebastián Rubio y Claudia Tangoa; *Desde afuera* (2014) de Sebastián Rubio y Gabriel De la Cruz; *El día en que cargué a mi madre* (2016) de Paloma Carpio; *Un monstruo bajo mi cama* (2015) y *Negra* (2018) de Gabriel De La Cruz; *Cuando seamos libres* (2016) de Carolina Silva Santisteban entre otras. De hecho, en Latinoamérica, principalmente en Argentina y Chile, que no sólo son los países precursores del género de este lado del continente sino que también son los países donde se montan más obras testimoniales, existen compañías especializadas en montar solo obras testimoniales como es el caso del *Teatro Kimen* en Chile. Otro ejemplo es el caso de la directora de teatro Vivi Tellas que en Argentina creó todo un ciclo llamado *Proyecto Archivos* donde junto a otros directores tomaban la vida de personas vivas, no actores, y las llevaban a escena con ellas como protagonistas. En ese mismo contexto Lola Arias, otra directora argentina que trabajó con Vivi Tellas, innovó el teatro testimonial con su montaje *Mi vida después* (2009) que recorrió muchos países y que debido al éxito obtenido dirigió otras puestas testimoniales y documentales que en la actualidad son grandes referentes en su país y en toda Latinoamérica.

Mi interés por estudiar cómo se produce este fenómeno testimonial en el teatro contemporáneo sumado al hecho de que me encontraba en un punto difícil de mi proceso de formación actoral donde no encontraba ni entendía esa vulnerabilidad escénica que tanto se me exigía marcó en mí una necesidad por investigar y experimentar aún más el “factor real” en el teatro. Así, crecía en mí la necesidad de excavar dentro de mi interior para descubrir material que me conectara primero conmigo mismo para luego vincularlo a los personajes que haría en el futuro. Por tal razón, concebí la idea de confrontar al público con un montaje en el que los “personajes” involucrados directamente en la historia sean los mismos actores o performers, quienes a través de su universo creativo y de su mirada crítica sean capaces de lograr comunicar una inquietud. Además, me interesaba ver a los cuerpos “vivos” en escena

de estos performers, es decir las huellas de esos cuerpos “reales” que modifican el montaje con su sola presencia, pues esos cuerpos tienen una memoria que está siendo expuesta sin protegerse bajo un personaje. Adicionalmente, lo que me motiva a continuar en este campo experimental es el trabajo antropológico y etnográfico que está detrás. Me interesa ver al individuo como la afectación de una cultura, de los años, de toda una realidad social a la cual no puede escapar y que si intenta evadirlo también refleja un comportamiento interesante de estudiar, así este individuo es el reflejo del otro, del espectador.

Para desarrollar el proyecto escénico tuve como punto de partida mi realidad de joven artista en formación: Yo, Junnior Condori, estudiante de último año de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. El proyecto se sostiene en la verdad de seis estudiantes que intentan salir al mundo con una carrera que no es del todo valorada por la sociedad. Es sobre este contexto que se desarrolla la obra testimonial *Caminando sobre Arena* en la que participé como performer y en la que también investigué cómo es que se manifestaba y se gestionaba la vulnerabilidad escénica del performer dentro del proceso creativo. Además, para encontrar un diálogo más amplio, escogí algunas de las obras que me sirvieron como referentes para comparar y analizar y así poder tener un mayor rango de validez en mi investigación. Estas obras son “Criadero” (2011) de Mariana de Althaus, “El día en que cargué a mi madre” (2016) de Paloma Carpio y “Cuando seamos libres” (2016) de Carolina Silva Santisteban. Así, considero que al contrastar el concepto de vulnerabilidad con actores y no actores que pasaron por un proceso testimonial con mi propia experiencia será enriquecedor para las conclusiones de esta investigación.

Justificación

Existe escasa información sobre el proceso creativo del performer en puestas testimoniales y/o documentales. Considero importante ofrecer un espacio a la reflexión sobre los procesos creativos de los actores y performers que se enfrentan a este tipo de obras, y que muchas veces no saben cómo abordar un trabajo tan demandante a nivel emocional o que no llegan a conceptualizar las nuevas ideas generadas y las sensaciones experimentadas y que, finalmente, sólo quedan en la persona. Es necesario priorizar y visibilizar el trabajo creativo del actor, que nunca está desligado de su subjetividad y de sus emociones, desde la formación

actoral, y que si bien se aborda, muchas veces se vuelve muy individual o se queda dentro de las aulas, cuando este siempre es colectivo. Además, el estudio de la vulnerabilidad como elemento importante dentro de la formación actoral, el cual se habla en muchas escuelas de actuación, y que ya se ha integrado dentro del lenguaje escénico, no ha sido estudiado como tal o resulta ser tan etéreo que muchas veces no se sabe realmente a qué se está haciendo referencia. Pocos autores le dedican un espacio a la vulnerabilidad en sus libros dentro de los conceptos de actor y emoción. Muchos autores manejan definiciones similares y otros prefieren definirlos dentro de otros términos como memoria emotiva, pero la información que existe aún es limitada. Además, lo que considero relevante para esta investigación es poder encontrar conceptos relacionados a la vulnerabilidad en el contexto del teatro testimonial o las nuevas dramaturgias o teatralidades que lindan con lo performático. Es por eso que creo necesario ofrecer una nueva definición del concepto de “vulnerabilidad” en el proceso creativo del performer y proponer nuevos caminos para futuros estudios en el trabajo del actor sobre sí mismo. Es necesario además que este proyecto se realice bajo la modalidad investigación basada en la práctica porque muchos de los elementos escénicos que entran en juego con esta vulnerabilidad responden a la misma experiencia del actor o performer.

Hipótesis

La vulnerabilidad es un elemento transversal y fundamental dentro del proceso creativo del performer en una obra testimonial. El performer lidia con su vulnerabilidad desde el proceso inicial de exploración y creación hasta la confrontación con el público de tal manera que va reconociendo en su historia hechos que permitan dialogar con las experiencias de un otro: el director y los otros performers, en los ensayos, y el público, en las presentaciones. El performer puede optar por ahondar en los temas tratados en el proceso creativo que le incomodan y que lo exponen emocionalmente para permitir aflorar su vulnerabilidad y así generar material creativo. El performer con la ayuda del director deberá sostener un cierto grado de conexión y concentración entre su espacio interno, recuerdos e imágenes, y el espacio externo, compañeros en escena y público, para así generar reacciones honestas sin llegar al desbordamiento emocional. Con un entrenamiento escénico y a través del juego el performer optará por una mayor vinculación o un cierto grado de distanciamiento, en algunos casos, entre sus memorias/experiencias y su emotividad.

ANTECEDENTES

En la presente sección me centraré en hacer un recorrido por otros estudios que se han hecho en el Perú sobre el tema mi investigación o por otras investigaciones que han abordado la metodología práctico-reflexiva en el campo de las artes escénicas. Además, evidenciaré algunos estudios previos sobre el género del testimonial. Finalmente, presentaré la escasa literatura que he encontrado sobre la vulnerabilidad escénica.

a) La reflexión en la práctica escénica

En lo que respecta a estudios previos, la especialidad de Artes escénicas de la Facultad de Ciencias y artes de la comunicación PUCP ha sido el espacio donde se ha desarrollado la mayor cantidad de investigaciones vinculadas al campo de las artes escénicas, que tampoco es numerosa pero sí diversa, específicamente, enfocadas en el proceso creativo del actor o performer. En primer lugar, Lorena Pastor con su tesis *Nosotras no somos malas: El teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil “Santa Margarita”* nos sitúa en un proyecto que tiene como principal objeto de estudio la experiencia de mujeres adolescentes en un taller de teatro que posteriormente culminaría en dos montajes escénico. Este proyecto se llevó a cabo entre agosto del 2003 y julio del 2004. La investigación, realizada posteriormente, tiene como eje central a las adolescentes del Centro Juvenil “Santa Margarita” que participaron en el proyecto.

El objetivo de esta investigación se centra en la manera cómo el teatro puede constituir una estrategia que contribuye al proceso socio-educativo de las adolescentes del Centro Juvenil “Santa Margarita” a través de indagar desde los actores (las adolescentes involucradas) los sentidos que éstos le dieron, el cual se encuentra en función de sus necesidades y características como grupo social específico y de los componentes que hacen del teatro un arte con un lenguaje único (Pastor, 2007, 11).

Este proyecto nace de la iniciativa de la profesora Lorena Pastor Rubio (2007), cuya hipótesis se centra en que trabajar desde el teatro es generar una oportunidad para que las participantes del proyecto se reconozcan en sus habilidades y puedan apoyarse en ellas para reparar las conductas que las llevaron a estar privadas de libertad. La investigación parte de la observación de cómo las adolescentes vivieron esta experiencia y por tal razón dialoga constantemente entre lo experimentado por la autora y lo recogido a través de entrevistas y cuadernos/bitácoras. Este estudio primero se genera en la misma práctica escénica para luego generar reflexiones sobre como el teatro ayudó a cada participante. Esta investigación no sólo sirve como referencia o antecedente sino que da luces de las metodologías y técnicas que se puede utilizar en una investigación práctico-reflexiva. Además, promueve el enfoque hacia prácticas teatrales que se relacionen con temas vinculados a problemáticas reales como el desarrollo humano comunitario y la inclusión social.

Segundo, la tesis *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres* de Wendy Vásquez es otro antecedente en lo que vendría a ser las investigaciones práctico-reflexivas en las artes escénicas. Wendy reflexiona sobre la escucha y la confianza como elementos escénicos importantes que constituyeron su proceso creativo del montaje en el que participó, *La neurosis sexuales de nuestros padres*, reestrenada en el 2014 después de dos estrenos en el 2009 y 2010. Si bien, ella reflexiona desde su propia experiencia dentro del montaje, las herramientas y la metodología las construyó después de la temporada. Esta tesis es presentada a manera de memoria y la voz de la autora siempre está presente en toda la investigación. Es interesante observar como conjuga un lenguaje íntimo y personal con procesos más técnicos y escénicos. Este tipo de investigaciones son las que se acercan, en naturaleza, a lo que yo propongo en este documento. Los resultados observados también reflejan lo interesante que puede ser experimentar en primera persona e ir reflexionando sobre lo que va sucediendo en uno mismo. Wendy señala que uno de los descubrimientos fundamentales en su experiencia como actriz ha sido la importancia de la relajación en escena:

Estar relajado es *confiar* en el poder de la *escucha*. Es confiar en que esa escucha me permitirá acceder a mi mundo interior, al trabajo que he hecho previamente sobre el personaje y la historia y a mi inconsciente que sabrá ejecutar mi partitura

en un estado de entrega libre y total. [...] En la primera temporada de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, notaba en escena que los segundos previos a los momentos más intensos del personaje, a aquellos momentos en los que *Dora* debía reaccionar descontroladamente a algún hecho o noticia, mis hombros tendían a endurecerse, mis manos se ponían tensas y la pulsión por *controlar* y *conducir* ese momento *difícil* era grande y tentadora. Al mismo tiempo notaba, que cuanto más tensa estaba y más control ejercía sobre mis reacciones, estas eran menos auténticas, menos vívidas, menos reales. Así que empecé conscientemente a soltar mi cuerpo y respirar, sobre todo cada vez que percibía algún grado de tensión en mí o cuando me sentía más retada, más temerosa (Vásquez, 2015, 57).

Esta reflexión cobra mayor valor y mayor urgencia al provenir de una experiencia vivenciada por quien investiga. Quizás hubiera sido más contundente si se hubiera contrastado con otro proceso creativo igual de demandante a nivel emocional, o, a través de entrevistas, con el resto de actores. Pero es un hecho que esta como la anterior investigación genera un enfoque interesante de investigaciones de procesos creativos dentro de las Artes Escénicas en nuestro país.

Por el lado más tradicional, respecto a investigaciones reflexivas, encontré la investigación de Rodrigo Benza que resume en su artículo *Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo* una primera aproximación a cuatro montajes documentales entre los años 2009 y 2012. Estos son *Proyecto empleadas*, *Criadero*, *P.A.T.R.I.A* y *Proyecto 1980/2000*. El texto busca reflexionar sobre la relación entre el teatro y su entorno social en el Perú contemporáneo a partir de estas cuatro obras. Si bien es el primer artículo que trata directamente los elementos involucrados dentro de obras documentales peruanas, en base al contenido de las obras y en entrevistas realizadas a sus directores, la investigación no permite ir más allá por no ser un estudio a profundidad. Con mi investigación planteo llenar principalmente los vacíos respecto a investigaciones sobre montajes documentales y testimoniales como las de Benza que sólo logran dar una aproximación general.

Las obras parten de testimonios pero se vinculan orgánicamente al contexto social y la realidad política del país. Existe, además, una preocupación por parte de los directores de vincular este testimonio a algo mayor. Los/las cinco directores/as concuerdan con que el testimonio tiene más fuerza si se vincula con lo social porque dialoga directamente con el público, quien puede identificarse con ese testimonio (Benza, 2013, 8).

Sin embargo, reflexiones como estas orientan a una búsqueda más enfocada en las decisiones que se toman en montajes como estos, pues suelen estar cargadas de diversos elementos escénicos que llegan a obstaculizar lo que se quiere comunicar. Conocer cómo es que se elaboran los testimonios o de qué variables dependen la elección de los lenguajes son quizá aspectos a los que se deberían dar más importancia en investigaciones de montajes más performáticos.

Finalmente, la tesis de Yanira Dávila (2018), *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*, es una investigación que se centra en el proceso de creación de una documental importante *Proyecto 1980/2000* dirigido por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa. La autora dialoga conceptos escénicos con las entrevistas y archivos para lograr entender qué elementos permiten que este montaje trascienda como lo hizo. Esta investigación es muy reciente (se iba realizando mientras yo desarrollaba mi investigación) y la incluí porque creí importante señalar el interés de algunas aristas por investigar estas nuevas tendencias teatrales desarrolladas en nuestro país y que involucran la inclusión de hechos reales, sociales y políticos.

Los elementos más importantes en juego para la creación de esta obra de teatro documental son los testimonios y documentos auténticos extraídos de la realidad para ser presentados en escena. Estos contribuyen a crear una experiencia única e irrepetible donde la relación *performer*-espectador es aún más compleja que la ocasionada por las obras de teatro de cuarta pared. Tener el cuerpo real de una persona contando su historia, permite que el público adopte una actitud más receptiva frente al espectáculo (Dávila, 2018, 103).

Esta cita fue tomada de la conclusión de la tesis de Dávila y refleja puntos interesantes que permiten perfilar aún más investigaciones orientadas a la relación entre el público y el artista escénico dentro del contexto de estudio de una obra documental.

Si bien todas estas fuentes no hablan de experiencias escénicas pensadas como investigaciones per se o como las que planteo en mi investigación, funcionan como un contexto y un antecedente de investigaciones centradas en procesos creativos en la que cada vez más el investigador participa de la experiencia escénica. Estos, además brindan aportes a nivel metodológico, de enfoque y de propuestas escénicas a estudiar.

b) Narrativas del yo en el teatro testimonial

Sobre el teatro testimonial, las pocas fuentes que he encontrado coinciden en señalar que este teatro es un fenómeno propio del siglo XXI, que fue apareciendo a finales del siglo anterior. Algunas de estas fuentes abordan el contexto en que apareció el teatro testimonial y cómo se fue dando pie a formatos y/o a estilos propios; otras, abordan los elementos que caracterizan a una obra testimonial. Para esto, en estas fuentes, se analizan algunos montajes recientes para poder identificar elementos escénicos en común. Por último, explican cómo la autobiografía y la intimidad se introducen como elementos claves dentro de este teatro, pues parten de la exposición del individuo, de sus secretos, de sus problemas y de sus recuerdos para reflejar una realidad más colectiva.

En primer lugar, me concentraré en las fuentes que han hablado del contexto en que surge este nuevo género. El artículo *Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler* es una fuente más de antecedentes, en la que la autora, Fernández, explica cómo el teatro testimonial surge de una necesidad social y política. Fernández (2012) afirma que los textos de ambas autoras hablan de temas sobradamente conocidos, desequilibrios sociales entre hombres y mujeres, pero el elemento de testimonio les confiere unos valores de inmediatez y autenticidad que obligan al público a revisar estos asuntos bajo una nueva luz. En la misma línea, en el artículo *Del relato testimonial al cuerpo de la memoria*, María José Contreras (2017) explica que a principios del siglo XX aparecieron dos formas de poner en escena la relación entre teatro, testimonio y archivo, que serían determinantes para todo

el desarrollo de la dramaturgia por venir. Pero también hace una referencia a la presencia del teatro testimonial en Latinoamérica donde distingue dos grandes momentos. En un primer momento, en las décadas de 1960 y 1970, el teatro se comprometió con la misión política de poner en escena a los “sin voz”. En un segundo momento, que inicia con el siglo XXI y sigue aún vigente, el teatro testimonial desplazó su interés desde la vocación de denuncia al cuestionamiento de la posibilidad de escenificar un referente extra teatral. Así, ambas fuentes se complementan y nos dan una idea más clara de cómo pudo haberse originado y, a qué problemáticas políticas, culturales pudo estar respondiendo; pero sobre todo, también, a qué problemáticas y carencias dentro del contexto teatral pudo estar reaccionando.

En su libro *Dramaturgy of the real*, Carol Martin (2012) hace una introducción a lo que ella llama ‘dramaturgia de lo real’. Menciona que lo que entendemos comúnmente como real es continuamente revisado y reinventado. De esta manera, el Teatro de lo real es también conocido como teatro documental así también como docudrama, teatro *verbatim*, teatro basado en la realidad, teatro testimonial, teatro del tribunal, teatro de no ficción y teatro del hecho. Las más recientes innovaciones dramáticas en las formas de crear textos y montar producciones arrojan luces sobre los caminos en los que el teatro puede formar y ser formado por los discursos culturales contemporáneos sobre lo real tanto en el escenario como fuera de este. Hoy en día, el teatro de lo real personal, político y virtual que es más provocativo abarca los cambios culturales y tecnológicos que nos están reformando globalmente y corta con la dramaturgia conservadora y convencional del realismo que formó parte tanto del teatro documental a finales del siglo XX.

Encontré además, en una segunda unidad, fuentes que hablan de las características del teatro testimonial. Catalina Osorio (2014), en su tesis *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*, aclara que no le interesa definir al teatro testimonial como un concepto rígido y puro. “Debemos partir por indicar que no existe una definición unívoca de este concepto, nos referimos al teatro testimonial, es más, en muchos textos podemos encontrar casi como sinónimos a concepciones como teatro testimonial, teatro documental, teatro popular, teatro comunitario” (Osorio, 2014: 46). Esto mencionado por la autora es fundamental para entender que el teatro testimonial no se limita a una sola forma de ser puesta

en escena, sino que existen muchos tipos de obras testimoniales que poseen elementos y características que lindan entre lo real y lo ficcional; entre la representación y la presentación. Así, casi siempre conviven una en la otra y la línea divisora que las separa es cada vez más borrosa. En este contexto más actual aparece un nuevo término, *Biodrama*, que es un concepto acuñado por primera vez por la directora argentina Vivi Tellas, para darle nombre a su primer proyecto como directora del Teatro Sarmiento en Buenos Aires, que además es el elemento principal en la tesis de Osorio (2014), y que consiste básicamente en poner en escena la vida de una persona, en primera instancia, a través de la biografía y posteriormente, a través del cuerpo real en escena. Más adelante, Osorio (2014) afirma que le interesa revisar algunas manifestaciones en las que el testimonio se introduce en la puesta en escena como protagonista, como en el caso del teatro carcelario:

Hay entonces, una necesidad y una intención de hacer un rescate de lo marginal, lo olvidado, de dar voz a quienes no la tienen en la historia oficial, utilizando el arte como una herramienta para estos fines. El ejercicio artístico como medio para otra cosa. Con esto el teatro testimonial, que hemos ejemplificado con la experiencia del teatro carcelario, se distancia del teatro documental. Recordemos que si bien este último, pretendía algo más que el objeto artístico mismo, insistía en considerarse como un producto artístico si quiere tener derecho a existir, como hemos citado anteriormente (Osorio, 2014: 48-49).

Un tipo de teatro testimonial recoge así los testimonios de un sector marginal y su propósito es dar voz a quienes no la tienen. Más que apuntar a la estética de una obra se preocupa por definir el fondo de las historias. Osorio así ofrece una perspectiva del teatro testimonial más como una herramienta social, sin embargo es interesante observar que hay un carácter visibilizador y no necesariamente sólo de un sector marginal sino que también de temas tabús o de temas que se sumergen en la intimidad de las personas. A diferencia de Osorio, Mariana de Althaus, dramaturga y directora de tres obras testimoniales tiene un interés más por experimentar escénicamente:

“El teatro testimonial que hago yo es más una indagación en lo humano, una exploración en ciertas historias domésticas personales que nos ayudan al resto de personas que vemos las obras a complejizar más nuestra visión del mundo y de nuestros propios asuntos. Por eso es que es muy importante el hecho artístico y la exploración escénica de recursos, buscar siempre ampliar las fronteras de los lenguajes escénicos y narrativos” (Entrevista Mariana de Althaus, 25 de agosto, 2017).¹

Mariana comenta mucho que la mayoría de obras testimoniales se han usado para el activismo, “lo importante allí es el hecho escénico”, aclara. A ella le interesa probar fórmulas escénicas pero también afirma que a veces solo importa que se cuente algo que de otra forma no tendría el impacto que se logra con una obra testimonial. Es por esta razón, que sus obras están conformadas por actores profesionales y tienen un carácter más confesional y, sobre todo, están más enfocados en temas domésticos. Con estas dos vertientes del teatro testimonial, se puede decir que el teatro testimonial posee un carácter “visibilizador” y que de todas maneras sirve para dar voz a personas marginadas por la sociedad o para presentar temas humanos vitales como la crianza o la maternidad de los cuales se busca discutir y complejizar.

Profundizando en las características esenciales del teatro testimonial se entiende que el elemento principal es el testimonio, pero además existen algunas otras que la hacen más específica. En *Performance de la memoria*, Grass rescata los estos elementos fundamentales que se inscriben en una obra testimonial.

Al revisitar la tradición del rapsoda—que se mueve entre la actuación/mímesis y la narración/diéresis—, Brecht problematizó la cuestión del testigo. Aquí, el actor se desdoblaba entre el personaje—que da testimonio de su existencia a través de la acción—y el actor distanciado—que da testimonio de una acción que

¹ Entrevista hecha por Junnior Condori (25 de agosto del 2017)

él observa, al modo de un “testigo ocular”. Paralelamente al desarrollo de este teatro del testimonio, Piscator inauguró lo que luego se conocería como “teatro documental”; en este caso, la relación con la realidad no se da a través del testigo, sino por medio del uso del archivo (2014, p. 108).

Las características aquí señaladas como la necesidad de incluir a un ente testigo, que es través de él que se contarán todas estas historias, dan cuenta de que hay elementos esenciales en este tipo de teatro. Así también, esto da lugar a mezclar ficción y realidad en un mismo espacio. La representación suele desaparecer y se desprende del uso de personajes. Y por último, la narración cobra importancia a través del testimonio y el uso de archivos.

Así, puedo sacar algunas conclusiones, como la de entender al teatro testimonial como una plataforma para hablar de personas o temas que han sido silenciados, y temas que necesitan visibilizarse en la actualidad. Por esta razón, tiene una connotación social muy fuerte que es lo que llama la atención a ciertos sectores donde prima el activismo. También, lo testimonial está ligado a la intimidad y ciertos temas como la maternidad, las relaciones amorosas, las profesiones que ciertamente no son temas tabúes, pero que sí necesitan tener una nueva mirada, recurren al teatro testimonial para encontrar nuevos significados y poder hablarle a un público desde una perspectiva que quizás no haya tomado en cuenta.

c) Esbozando un camino hacia la vulnerabilidad

Sobre la vulnerabilidad encontré muy pocas fuentes académicas, y las encontradas no están relacionadas a la actuación teatral directamente sino a la psicología o al clown como el artículo de Arely Domínguez (2015), donde él explica que el clown es un ser humano que comparte su visión del mundo y que a través del humor busca hacer reír exponiendo su vulnerabilidad. También afirma que esta ocurre por la generosidad que es la esencia del clown ofrece negándose a hacer reír desde la arrogancia. Otra fuente que habla desde el clown es el artículo *Vulnerability and Playfulness* donde el autor, Baynes (1999), menciona que explorar nuestra vulnerabilidad significa estar desprotegido porque significa volver a conocer nuestras emociones, especialmente las que no nos entusiasman demasiado, redescubriendo

tal vez la pasión y el idealismo de nuestra juventud y tratando de deshacernos de algunas de nuestras cobijas de seguridad a medida que captamos nuevas oportunidades.

Laura Fernández e Isabel Montero (2012) desarrollaron un estudio sobre el teatro y sus propiedades terapéuticas y lo volcaron en el libro *El teatro como oportunidad* donde plantean la idea de la vulnerabilidad del actor como manifestación artística. Ellas mencionan que la vulnerabilidad implica eliminar todo tipo de resistencias y lograr la aceptación de nuestra intimidad y desarrollar la capacidad de mostrarla y compartirla. Así, en la desnudez del actor, en su exposición honesta, puede ver proyectada su propia máscara, es capaz de elaborar una nueva percepción de su propia verdad. Continúa con que el conocimiento se encuentra en él, en su propia condición humana, y son todas las construcciones que hacemos sobre nosotros mismos que nos ponen difícil situarnos en el estado de vulnerabilidad necesario para transmitir lo auténtico de la condición humana y generar comunión con otros seres humanos.

En el artículo *Las emociones que nos hacen vulnerables y los procesos de superación*, Rafael Jódar (2013), desde el campo de la psicología, explica que por ser humanos somos vulnerables, y si la vulnerabilidad es experimentada con apertura y dinamismo y se comunica empáticamente en relaciones de intimidad se convierte en gran herramienta de cambio y crecimiento. En su libro *El poder de ser vulnerable*, Brené Brown (2015) profesora e investigadora social, tras doce años de búsqueda e investigación, llegó a la conclusión de que la vulnerabilidad es la esencia, el corazón, el centro de todas las experiencias humanas significativas. Así también Brown (2015) evidencia que la respuesta que siempre estuvo presente en todas sus investigaciones para entender mejor la vulnerabilidad era la palabra 'desnudo'. Además, aclara que "la vulnerabilidad no es ni buena ni mala: no es lo que llamamos una emoción oscura, ni es siempre una experiencia positiva y luminosa. La vulnerabilidad es la esencia de todas las emociones y sentimientos. Sentir significa ser vulnerable" (Brown, 2016, posición 474). Por otro lado, juntando lo autoayuda y la actuación, el actor y director Bernard Hiller (2015), en su libro *Dejar de actuar. Empezar a vivir*, menciona que lo contrario de la negatividad es la vulnerabilidad. Ser vulnerable es estar abierto, aceptar riesgos. Así también, menciona que si uno quiere todas las posibilidades y emociones que puede ofrecer la vida, se tiene que exponer el corazón. A lo largo de su libro,

Hiller pretende hacerle ver al actor que primero debe trabajar en su vida personal, su vulnerabilidad íntima, para poder tener una mejor performance actoral en el escenario.

En su libro *Respect for acting*, Hagen (1997) explica que la mayoría de nosotros protegemos nuestras almas con una máscara que nos cubre de la exposición; pero que como actor, con el fin de revelar qué es lo que hay para el personaje en el nivel más profundo y permitir una comunicación fluida con el público, uno debe hacerse más vulnerable que en la vida misma. Es decir, quitarse la máscara que normalmente uno usaría como tapadera. Lo que un actor revela y hace cuando es verdaderamente vulnerable es totalmente diferente de cuando, como en la vida, uno intenta demostrar que es invulnerable. En otro de sus libros, *Un reto para el actor*, Hagen (2013) menciona que en cuanto a la vulnerabilidad hay que reflexionar sobre las consecuencias que puede acarrear al actor al utilizar equivocadamente su memoria sensorial cuando intenta recordar una experiencia pasada devastadora que siempre ha mantenido en secreto, incluso, hacia sí mismo.

Para recabar más información sobre el concepto de vulnerabilidad dentro de la creación escénica, entrevisté a dos personalidades del medio artístico; la actriz e improvisadora Carol Hernández y, a la clown y directora escénica Paloma Reyes de Sá (Anexo 5). Carol Hernández menciona que el grado de vulnerabilidad está directamente relacionado a cuánto uno, como persona, está dispuesto a dejar verse realmente:

“Cuando uno dice ‘estás vulnerándome’, generalmente se refiere a que estás transgrediendo un espacio que no te ha permitido transgredir. [...] Yo creo que el ser humano está programado para proteger su vulnerabilidad. Esos son nuestros *mecanismos de defensa* porque si estuviéramos vulnerables todo el tiempo, estaríamos llorando por todo lo que nos pasa. ¿Por qué uno oculta eso? Tus mecanismos de defensa te dicen que no puedes estar por el mundo con toda la carga emocional que tienes dentro. Como ser humano ser vulnerable es bajar los mecanismos de defensa, bajar tu muro. Cuando yo le digo a un alumno no me muestras vulnerabilidad tiene que ver con que me estoy protegiendo todo el

tiempo. Entonces el ser humano inconscientemente se protege todo el tiempo” (Entrevista con Carol Hernández, 18 de julio, 2017).²

Carol llama **mecanismos de defensa** a todo aquel mecanismo que no permite que la persona muestre sus reales sentimientos. Asimismo, dice que es muy difícil llevar este proceso a la actuación porque es un proceso que toma un tiempo y que los muros que uno lleva se van rompiendo con la experiencia en los vínculos que uno va formando. Palomas Reyes de Sá explica cómo el público llega a ser un elemento activo y determinante en el momento que el intérprete muestra su vulnerabilidad en escena:

“Si veo a alguien armado en escena, yo también me voy a armar como público, es como un espejo. Si veo a alguien relajado, yo también me relajo. Si veo a alguien que está con una emoción genuina, yo me voy a conmovir con esa emoción genuina. Entonces el estar vulnerable, también es una elección. Es darse cuenta, ‘acá me estoy defendiendo’. Es momento de no poner nada entre yo y el público, entre yo y mis sentimientos. Entonces, mientras más muestras la realidad, más te relajas, más entregas. Eres más generoso cuando eres vulnerable” (Entrevista con Paloma Reyes de Sá, 15 de febrero, 2018).³

Carol y Paloma coinciden en que la esencia del ser humano es ser vulnerable. Ambas refieren a que vivimos cosas a cada día que nos hacen vulnerables, pero nos dicen que eso no está bien. Entonces nos programamos neurológicamente para no ser vulnerables. Paloma, desde su experiencia como clown, explica que en el escenario la vulnerabilidad permite que haya conexión y reciprocidad con el público:

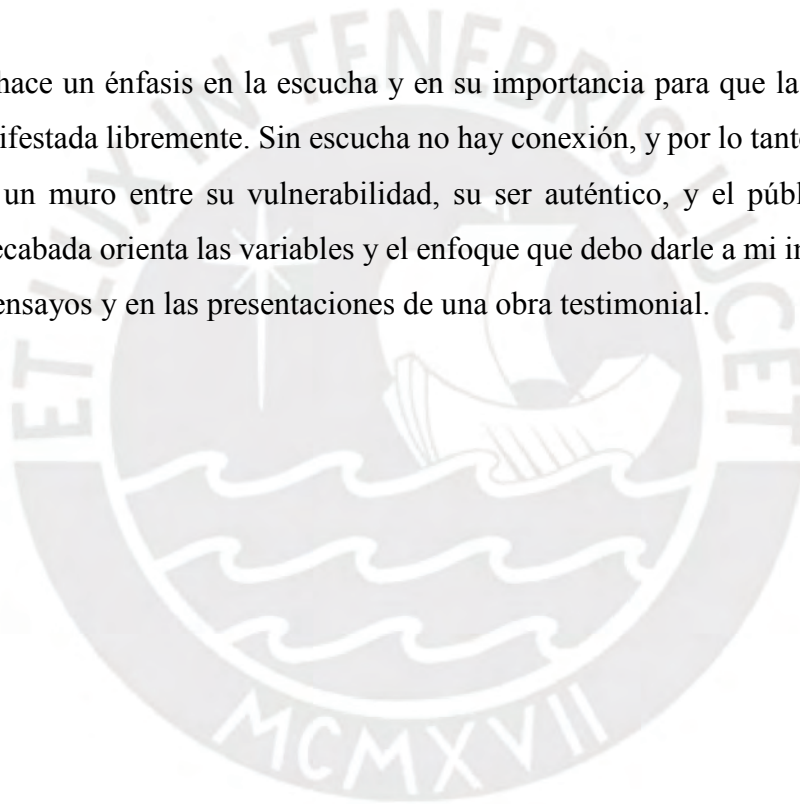
“El miedo es parte de la vida. Si sientes miedo, muéstralo. Si sientes pena, muéstrala. Si sientes alegría, muéstrala. Mientras más verdadero seas, como

² Entrevista hecha por Junnior Condori (18 de julio del 2017)

³ Entrevista hecha por Junnior Condori (15 de febrero del 2018)

clown, más interesante eres para el público. Incluso ocurre esa reciprocidad. Si soy vulnerable voy a estar abierto para recibir lo que el público quiero darme. Si es su aburrimiento; si es su alegría; si es su enojo; yo voy a recibir eso si estoy vulnerable y eso me va a afectar como personaje. Si no me afecta es porque estoy cerrado. El estado de vulnerabilidad hace que tengas *humildad* y *escucha*. Si no estás vulnerable no tienes escucha y pasas por encima de la gente, de tus compañeros en escena y del público. Y el payaso trabaja con esa conexión continua de dar y recibir, sea lo que toque en ese momento” (Entrevista con Paloma Reyes de Sá, 15 de febrero, 2018).⁴

Aquí Paloma hace un énfasis en la escucha y en su importancia para que la vulnerabilidad pueda ser manifestada libremente. Sin escucha no hay conexión, y por lo tanto, el clown o el actor colocan un muro entre su vulnerabilidad, su ser auténtico, y el público. Toda esta información recabada orienta las variables y el enfoque que debo darle a mi investigación en el proceso de ensayos y en las presentaciones de una obra testimonial.



⁴ Entrevista hecha por Junnior Condori (15 de febrero del 2018)

MARCO TEÓRICO

Los antecedentes brindan una variedad de información que se articulan dentro de ideas y conceptos más grandes como procesos creativos práctico-reflexivos, en el teatro testimonial y en la vulnerabilidad. En esta sección se buscará establecer un marco conceptual que permita identificar las características que comparten los montajes teatrales que se han tomado como casos para el desarrollo de esta investigación, identificando sus conexiones con conceptos y referentes que han nutrido las experiencias de otros procesos creativos e investigaciones.

Para una mejor aproximación y mayor claridad sobre qué niveles componen esta investigación, he dividido este marco conceptual en dos grandes dimensiones. Así, primero presentaré un marco conceptual que se estructura en base al artista escénico y un segundo marco conceptual que es abordado en base a la propuesta escénica.

a) En base al artista escénico

Son cuatro los conceptos que se han desarrollado en el presente apartado dadas las principales conceptos e interrogantes en mi investigación y que se materializan a través de la práctica artística. El primero refiere al término performer elegido para esta investigación, el segundo al tema principal, la vulnerabilidad escénica, el tercero a los mecanismos de defensa que aparecen a causa de la anterior y por último al testimonio como estrategia de construcción escénica.

Performer

Para definir el término de performer me valdré del término brindado por Jerzy Grotowsky en su artículo llamado *El performer*: “El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro” (1993, p.76). Así, podría decirse que el término performer no se limita al actor o al bailarín, sino que va más allá. El performer es el artista que está en el escenario; y por lo tanto, es un término general que comprende a muchas disciplinas. Esto mismo ratificará Pavis (1996) en su *Diccionario teatral* al decir que el término ‘actor’ es un término demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado, mientras

que el performer es también el cantante, el bailarín o el mimo, en resumen todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer (*to perform*) en un escenario destinado al espectáculo.

En un sentido más específico, el *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro (Pavis, 1996, p. 334).

Esta definición del *performer* es la que usaré en toda la investigación para referirme a los artistas que participaron en todas las obras estudiadas en esta investigación. Tal como lo menciona Pavis, no quise limitarme a usar el término actor, si bien la gran mayoría de los artistas involucrados son actores profesionales o en formación, cuando no me sentía satisfecho al llamar actores a los que no lo eran. Saber esta diferencia y haber encontrado un término más genérico y con una connotación de no ficción se acopló a lo que normalmente se hacen en las obras del género testimonial.

Vulnerabilidad escénica: vulnerabilidad del actor/performer

Dolores Galindo (2015) en su tesis *Inteligencia Emocional y Personalidad de los Alumnos de Arte Dramático: ¿Qué los Define como Actores y Directores?* basándose en dos autoras, Thomson y Jaque, explica que cuando se habla de vulnerabilidad en términos de actuación se está haciendo referencia al impacto de ciertas experiencias sobre las emociones de los actores. Asimismo, Galindo (2015) menciona que estas dos investigadoras se basaron en premisas específicas para desarrollar un experimento que dio como resultado que los actores profesionales tienen mayor seguridad y capacidad para resolver experiencias y traumas pasados; o que se ha comprobado que la experiencia y el entrenamiento de los actores les proporcionan una mayor capacidad para imaginar y así gozar de una gran empatía y consciencia. Las conclusiones de este experimento definirán en gran medida lo que en esta

investigación llamaré vulnerabilidad del performer. Así, los resultados de las autoras sostienen lo siguiente:

En definitiva, los actores, aunque son psicológicamente más conscientes, pueden ser más vulnerables, ya que miran o reflejan su pasado (traumas) en su propio espejo. [...] En definitiva, una de las últimas y más valiosas conclusiones de los autores es que psicológicamente la muestra de actores se mostró con mayor autoconciencia, aunque con mayor vulnerabilidad, lo describen con la siguiente metáfora “sostienen un espejo frente a su propio trauma pasado y la pérdida relacionada con las experiencias” (Galindo, 2015, 131).

De esta manera, la vulnerabilidad del actor o performer es la afectación de los recuerdos, traumas y experiencias pasadas en su propio ser. Esta primera definición apela también a la empatía que un actor o performer puede tener sobre otra experiencia que lo ponga en un estado, también, de vulnerabilidad. Diana Rivera (2013) en su artículo *The actor becomes* menciona que el proceso de desarrollar un personaje es un acto de vulnerabilidad; los actores entrenan para estar abiertos. En una entrevista que realicé a Paloma Reyes de Sá (2018) dice que “la vulnerabilidad es estar presente y estar abierto a las cosas que pueden suceder; y ser honesto con lo que estás sintiendo en el exacto momento en que lo estás sintiendo. Cuando nos protegemos no somos vulnerables, cuando nos abrimos somos vulnerables”. En el tercer capítulo haré una mayor referencia a lo obtenido aquí y a las otras fuentes citadas.

Acercarme a la vulnerabilidad desde este enfoque me sirvió para desarrollar muchas dimensiones, dentro de lo escénico, que este concepto posee. Aún no se ha encontrado mucha información o un concepto que encierre lo netamente escénico pero es lo que esta investigación busca evidenciar.

Mecanismos de defensa

Los mecanismos de defensa en el ámbito escénico vienen a ser todo aquello que limita al actor a mostrarse verdaderamente. Natalia Torres (2004), desde una perspectiva actoral, menciona en su artículo que el hecho de que el actor se defienda más o menos rígidamente

va a depender tanto de la cercanía con el personaje y del hecho de que se rechace una determinada característica de este, como de las características defensivas inherentes a la personalidad del actor. Torres (2004) además señala, citando a Laura Archard, que las defensas más utilizadas que se observaron en el proceso creativo, son la disociación, la negación, la idealización, la omnipotencia y la proyección: el actor se disocia, niega su unidad, idealiza al objeto introyectado que se siente omnipotente y lo proyecta afuera. Otras defensas comunes encontradas son la racionalización o intelectualización, la indiferencia o el uso del humor.

Wendy Vásquez (2015) en su tesis "*La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres*", menciona que "todos queremos gustar, ser valorados y aplaudidos, pero si limitamos nuestros riesgos y exploraciones por el temor a no gustar, nos condenamos a la inerte y estéril tierra de la repetición" (p.69). Estar atentos y conectados con nuestro propio proceso es una forma de tomar consciencia de nuestros mecanismos de defensas. Vásquez (2015) explica que "las *resistencias* son aquellos mecanismos de protección que aparecen en nosotros de manera inconsciente y que nos impiden dejarnos tocar profundamente por un material. Las resistencias son miedos que se encubren de distintas formas" (p.69).

Paloma Reyes explica que el ser humano está entrenado para defenderse y esto se debe a que la sociedad nos dice que tenemos que ser perfectos, que no nos podemos equivocar y que vamos a perder status si hacemos algo malo. Nuestros mecanismos de defensa lo creamos dentro de nuestros universos. Cada persona posee uno diferente y es parte del proceso de vida de cada artista. Paloma coincide con la idea de que hay que eliminar las defensas en algunos casos y en otros, usarlos.

"Hay que saber que (las defensas) son esquemas limitantes para el actor. Unos piensan que no deben reírse de ellos. Otros piensan que la emoción real no es válida. Pero sí la defensa está presente en todo el mundo a partir de una cierta edad. Los niños no suelen defenderse. Que encuentren esa libertad del no juicio.

Un niño no se juzga, un adulto sí. Cuando estamos con esa idea de fracasar es cuando tenemos más libertad” (Entrevista personal, 15 de febrero, 2018)⁵.

Por lo tanto los mecanismos de defensas son las resistencias y defensas que una persona y actor tiene y que si no se toma consciencia de ello puede ser un obstáculo en el proceso creativo artístico. En los capítulos de esta investigación haré referencia a este término pues está muy ligado al estado vulnerable del performer.

Testimonio y memoria individual

Respecto al testimonio daré una definición que linda entre el campo de la literatura y el teatro. La investigadora y literata Margaret Randall (1992) explica que hay una estrecha relación entre el testimonio y la historia. En algunos países se habla de historia oral, la historia contada por, y recogida de, los que la han hecho o la siguen haciendo. Ella diferencia dos tipos de testimonios, del *testimonio en sí* y del *testimonio para sí*: en la primera categoría incluye toda una literatura testimonial. En la segunda sistematiza algunos aspectos:

- El uso de las fuentes directas;
- La entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho;
- La inmediatez (un informante relata un hecho que ha vivido, un sobreviviente nos entrega una experiencia que nadie más nos puede ofrecer, etc.);
- El uso de material secundario (una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo);
- Una alta calidad estética (hablaremos más en detalle sobre este punto cuando nos refiramos al montaje) (Randall, 1992, p. 25).

⁵ Entrevista hecha por Junnior Condori (15 de febrero del 2018)

Estas características del testimonio son las que me interesan para situarla dentro del espacio escénico, sobre todo en las obras teatrales estudiadas, pues se trata de un testimonio construido, en algunos casos por un dramaturgo, en otros casos por los mismos por los performers, pero bajo una estructura que le permita ser escénico.

En su artículo, *Actuar de "verdad"*, Óscar Cornago (2012) menciona que el testimonio, como la escena —la escena de la enunciación—, es siempre lo que viene después, el momento del juicio frente a los otros. Explica que “el cuerpo del testigo habla de los restos de lo que ocurrió, igual que la historia está hecha de los restos de la historia, y el hombre, de lo que queda del hombre” (Cornago, 2012, p.27).

Asimismo, y lo que más interesa para esta investigación es lo que el autor dice de la confesión, “cuando el testigo da testimonio de sí mismo, el relato se convierte en confesión. La confesión del testigo es la posibilidad puesta en escena de dar un lugar físico a la palabra, de dar cuerpo a la política” (Cornago, 2012, p. 25); ya que explica una decisión política que involucra al cuerpo y a la memoria individual del performer.

Por otro lado, me referiré a memoria de acuerdo a los conceptos enunciados por Josette Féral (2005) en su artículo *La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo*, quien afirma que la memoria es “construcción” del pasado; pero es, aún más, construcción del presente. “Es el cuerpo que recuerda y es él el que hace que el pasado devenga presente” (Féral, 2005, p.25). Sin embargo, Féral también indica que la memoria no existe “jamás en sí misma” y que sólo tiene como función “alimentar el presente” y la creación de la obra. Además, relaciona la memoria individual del actor con la memoria afectiva definida por Stanislavski. Féral (2005) sostiene que la memoria es presentada en relación con su “carga emotiva” y que el rol dado a la memoria interviene en “el presente del actor” y no en un pasado al cual se trataría retomar. Sobre todo, esta memoria consiste en reencontrar los “principios motores y los estímulos” que han estado en el origen de la afectividad que acompañó al actor en el estado de inspiración que puede conducirlo a la creatividad. Ambos conceptos, testimonio y memoria, se complementarán en esta investigación y servirán de base y de ruta para conducir al performer al encuentro con su vulnerabilidad.

b) En base a la propuesta escénica

Son dos los conceptos que se han desarrollado en el presente apartado dada las características y los elementos escénicos similares que se establece entre ellos y en su desarrollo a través de la apreciación y práctica artística. El primero refiere al concepto de teatro documental, que me servirá para entender en sí al testimonio como una forma de archivo, y el segundo al teatro testimonial, término que elegí para nombrar a estos cuatro montajes.

Teatro documental

Pretendemos mostrar a nuestros espectadores documentos exactos de la Historia, no contentándonos con simples episodios, mejor o peor inventados, sino presentando la pura realidad. La acción para nosotros es menos importante que la documentación, por esto nosotros queremos autenticar nuestro drama con proyecciones cinematográficas, tomadas de la vida –Piscator– (Rodríguez, 2014, p.7).

Para entender a qué llamamos teatro documental, revisaré primero el *Diccionario Teatral* de Patrice Pavis, quien da una definición simplificada y condensada de este tipo de teatro. Según Pavis (1996), el teatro documental tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se 'montan' en función de la tesis sociopolítica de la obra. Sobre estas fuentes, Pavis (1996) explica que el teatro documental es el heredero del drama *histórico* crítico y de la *parábola* brechtiana (la cual no vacilaba en presentar en la escena esquemas y cuadros explicativos para documentar el espectáculo), mientras que respecto al montaje, menciona que, en lugar de la fábula y de la ficción, encontramos la introducción de materiales ordenados según su valor contrastivo y explicativo. En el artículo *¿Hacia Dónde Va el Teatro Documental?* encontré que el teatro documental se basa en “documentación real, testimonios recogidos en entrevistas directas, transcripciones de juicios, informes policiales...” (Fernández, 2002, p.3). En su artículo *Una mirada al Perú: Teatro documental peruano*, Rodrigo Benza (2013), director teatral peruano, menciona que, en líneas generales, el teatro documental busca colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real y cotidiano, procurando desarrollar un tema que pueda tener una repercusión en la sociedad; es decir, no solo parte de la realidad, sino que busca llevar esa realidad a la escena generando nuevas lecturas de la misma. En la tesis *El teatro documento. Una alternativa para denunciar la violencia*, Raúl Rodríguez

(2014) menciona ciertas características del canon documental, pero en función a esta investigación resalto la que dice que el objetivo fundamental del teatro documental es cambiar el estado actual de las relaciones sociales ya que este teatro tiene función de foro político que alimenta la discusión y la reflexión de problemas socio políticos sobre los que normalmente no se opina y mucho menos se acciona. Para complementar toda la información previa tomaré como idea importante lo expuesto por Osorio (2014) en su tesis *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo del Teatro Kimen* donde la autora afirma que en los trabajos documentales de Vivi Tellas, iniciadora del *Ciclo Biodrama*, donde se busca la teatralidad fuera del teatro la intimidad se vuelve una zona inestable y provoca la aparición de la inocencia, entendida como un elemento de simplicidad, pureza en incluso torpeza que aparece al hurgar en la intimidad de las personas. El *biodrama*, como una forma de teatro documental, propone así escenificar la vida de personas comunes y corrientes, no precisamente “trascendentes”, pero que se nos hacen cercanos no sólo desde la empatía emotiva, sino desde el punto de vista político, histórico y social. Así, se utiliza una historia íntima para hablar de algo más grande.

Para propósitos de esta investigación, nos interesa resaltar todas estas características y aproximaciones del teatro documental para poder explicar cómo las obras se vinculan con una dimensión de la realidad y con su contexto. Además, será útil para precisar si esta vulnerabilidad social influye en la vulnerabilidad individual y en la intimidad de cada performer.

Teatro testimonial

Puga enfatiza que el teatro testimonial requiere “en primer lugar, que los sujetos testimoniales denuncien una injusticia social verdadera; en segundo lugar, que se reconozcan como representantes de una clase o comunidad; y, tercero, que le ofrezcan al espectador la sensación de experimentar lo real” (Sotomayor, 2016, p.195).

Si bien se usa en el teatro documental; en el teatro testimonial, el testimonio es la materia prima de la que se sirve para representar un hecho real. Por ejemplo, para Osorio (2014), el teatro testimonial busca darle voz a quienes la necesitan; así, su objetivo está más centrado en un rescate de lo marginal; es decir, buscan un fin social y de rehabilitación, y no

necesariamente un fin estético. María José Contreras (2017) sitúa al teatro testimonial en un contexto conflictivo; así en su artículo *Del relato testimonial al cuerpo de la memoria*, menciona que en la posguerra se produjo “la era del testimonio”, marcada por la necesidad de reconstruir un relato colectivo sobre el pasado. Por lo tanto, el trabajo de escenificación de los testimonios en la actualidad implica darle una nueva vida al pasado para transmitirlo en el acontecer de un presente que se comparte en el aquí y ahora de la performance. De esta manera, los testimonios de las personas logran convertirse en un producto teatral y logran crear drama en un espacio ficcional. Estas aproximaciones sirven para explicar el carácter evocativo del pasado que tienen las obras desarrolladas en esta investigación.

Así también, Fernández (2012) recoge lo dicho por autores como Dawson, Paget y Reinelt, a partir de los trabajos teatrales de Emily Mann e Eve Ensler, y señalan que en el Teatro Testimonial el poder de las palabras reales y del diálogo abierto con el público es importante en un contexto postmoderno plagado de incertidumbres; y que recuerda que el teatro documental (incluido el del corte testimonial) interpela a la sociedad, exigiendo que se debatan públicamente ciertos aspectos de la realidad con un espíritu de pensamiento crítico. Por último, Maedza (2017) propone que el teatro testimonial se puede dividir en dos campos; en una están las obras que pueden leerse como políticas y sociales; y por otro lado están las obras que son más personales y autobiográficas. Así también se puede pensar, por un lado, en un teatro documental representativo, en el que a partir de documentos escritos y orales se conforma un texto dramático que es llevado a escena por actores, que se distingue de un teatro documental testimonial, en el que los propios protagonistas suben a escena a hablar de sus historias. Finalmente, Maedza (2017) basado en dos autoras, Martin y Carol Wake, concluye que el testimonio involucra la narración de la memoria y la experiencia; y que el teatro testimonial se puede definir como una forma de teatro que depende de los sujetos que hablan de sus experiencias de trauma.

En conclusión, este marco conceptual del teatro testimonial ayudará a situar y contextualizar las obras estudiadas como prácticas que traen del mundo real no solo materiales y testimonios, sino también una preocupación respecto a la realidad social, que en el espacio escénico, se transformará, a través del performer, en distintos discursos estéticos y éticos.

OBJETIVOS Y DISEÑO METODOLÓGICO

La presente investigación está constituida en base a dos grandes diseños. Uno está enfocado en la recolección y el análisis de información de los performers de tres obras testimoniales ya estrenadas mientras que un segundo diseño está enfocado en el montaje escénico que se creó junto a otros artistas -específicamente para esta investigación- para así poder analizar y contrastar mi experiencia como performer con las experiencias de mis compañeros en el proceso de ensayos y en las presentaciones. Así, en resumen, se utilizará como estrategia metodológica el método comparativo cualitativo en base a dos contextos parecidos en la forma (procesos creativos) pero distintos en contenido y profundidad (experiencias pasadas vs experiencia vivencial). La decisión de seguir este procedimiento se debe a que según Yin, al que se cita en el libro *Metodología de la investigación cualitativa*, el estudio realizado desde esta perspectiva es más robusto al basarse en la *replicación*, que se entiende como la capacidad que se tiene con este tipo de diseño de contestar y contrastar las respuestas que se obtienen de forma parcial con cada caso que se analiza (Rodríguez, Gil y García, 1999).

Ambos diseños finalmente se articularán y entrarán en diálogo con el objetivo principal de responder lo siguiente: **¿Qué rol cumple la vulnerabilidad en un proceso de creación de teatro testimonial desde el punto de vista del performer?**

Asimismo, menciono los objetivos que he planteado como ejes en esta investigación:

- Describir y analizar cómo y bajo qué condiciones se manifiesta la vulnerabilidad del performer en las distintas etapas del proceso creativo testimonial
- Examinar y comparar las estrategias que utiliza el performer para gestionar su vulnerabilidad a lo largo del proceso creativo de una obra testimonial
- Verificar si el público valora la vulnerabilidad como atributo en una creación artística
- Deconstruir el concepto de vulnerabilidad escénica

Propuestas de investigación

En base a un primer diseño, para poder comprobar cómo la vulnerabilidad juega un rol importante en el proceso creativo desde **el punto de vista del performer** evidenciaré los procesos creativos de tres obras testimoniales ya estrenadas en Lima *Criadero*, *El día en que cargué a mi madre* y *Cuando seamos libres*. El motivo por el cual escogí empezar con un análisis del proceso creativo de estas tres obras fue para ir encontrando elementos el hecho de ser obras que en sí para poder evaluar y contrastar cómo un elemento escénico como la vulnerabilidad se afianza en obras testimoniales y qué relevancia adquiere en el proceso creativo de los performers cuando deciden trabajar desde sus propias historias. En los tres casos, mi diseño metodológico está centrado netamente en entrevistas semi estructuradas individuales a cada uno de los performers.

Un segundo diseño, consiste en desarrollar como dispositivo un montaje testimonial, *Caminando sobre arena*, del cual tomé como objeto de estudio el proceso de los ensayos de la obra hasta el estreno de la misma, y que al igual que el primer caso, tomaré como **punto de vista al performer**. Cabe resaltar que antes de los ensayos existió una etapa de exploración de diez meses aproximadamente en la que junto a los demás integrantes exploramos con nuestras biografías y anécdotas, nuestros objetos personales y con nuestra memoria personal. Es así que ya con un tema más claro y con un bosquejo sobre con qué historias de cada performer se empezarían a trabajar, escogí las sesiones de ensayos y las primeras funciones para ser el espacio de experimentación donde reflexionaría sobre la vulnerabilidad del performer como manifestación artística. Cabe señalar que esta reflexión no se limita a registrar cómo y en qué momentos percibí la vulnerabilidad en mi proceso; sino que es una reflexión basada en el diálogo entre lo que yo percibí sobre mí, de lo que observé de mis demás compañeros performers y de lo que ellos expresaron sobre el proceso. Finalmente, la idea de este estudio es utilizarlo como una forma de respaldo de mi propio proceso y por consecuencia validar o negar mi hipótesis.

Desarrollo de la propuesta a experimentar

Tal como mencioné anteriormente, el primer caso en el que enfocaré mi investigación está constituida por tres obras específicas, todas estrenadas en Lima. Estas son las siguientes: *Criadero* (2012) de Mariana de Althaus; *El día en que cargué a mi madre* (2016) de Paloma Carpio y *Cuando seamos libres* (2016) de Carolina Silva Santisteban. Me centraré netamente en el proceso creativo. Es necesario aclarar que para esta investigación, y de acuerdo a mi hipótesis, concebiré el proceso creativo del performer como la suma de los procesos de ensayos y las presentaciones con público, puesto que específicamente creaciones como las presentadas en esta investigación necesitan la confrontación con el público para terminar de entender cómo la vulnerabilidad opera en los performers. En este caso, dado mi vínculo con la práctica teatral, el proceso de entrevistas no me fue complicado puesto que tanto yo como los entrevistados manejábamos términos y conceptos teatrales similares que me permitían fluir en las entrevistas e ir trayendo a colación la percepción personal de cada performer o lo que pensaba de sus compañeros. Por lo tanto, las entrevistas me permitieron entablar una conversación a partir de la empatía que se generó con el performer. Esta metodología me permitió reflexionar sobre cada obra por separado, en cada caso hilando las entrevistas de sus respectivos participantes, y luego en un subcapítulo analizar y concluir un primer acercamiento al rol de la vulnerabilidad dentro del proceso creativo del performer.

Por otro lado, el planteamiento de mi investigación requiere contrastar la experiencia de los participantes de estos otros procesos testimoniales con mi experiencia y la de mis compañeros en la obra *Caminando sobre arena*, para así enriquecer mi investigación y darle una mayor relevancia a mi hipótesis. Así, la metodología usada en este caso se inserta dentro de lo que Lee y Pollard, en el artículo *Practice as Research: Transdisciplinary innovation in action*, del libro *Research methods in theatre and performance*, denominan ‘practice as research’ o lo que comúnmente es llamado como ‘practice turn’. En palabras de las autoras, su relevancia para la investigación en teatro y performance se evidencia en que la práctica es crucialmente constituida por conocimiento tácito o habilidades y entendimientos compartidos. De ahí que la práctica como investigación en las artes escénicas persigue investigaciones híbridas que combinan el hacer creativo con el ser reflexivo, formando así interacciones recientemente críticas entre las epistemologías y las ontologías actuales (Lee y Pollard, 2011). En este caso,

he resaltado cómo la misma práctica o el mismo hacer escénico genera conocimiento en los performers y cómo yo la gestiono para responder a mi pregunta de investigación. Por tal motivo diseñé un montaje testimonial que, cabe señalar, fue concebida mucho antes del inicio de la redacción de esta investigación. Es así que el proyecto escénico constó de una etapa inicial donde los integrantes exploramos solos y luego, junto a un director invitado. Existe información registrada de esta parte, principalmente en bitácora, y será incluida en menor detalle en el segundo capítulo. Fue una etapa crucial ya que ayudó a consolidar la confianza y el espacio de contención que requería la obra; además de ayudar a definir el concepto y la dramaturgia de las escenas. Para la puesta en escena estuvimos involucrados seis artistas escénicos, cuatro actores, una bailarina y un músico: Micaela Mercado (actriz), Junnior Condori (actor), Kiara Azabache (actriz), Vanessa Zeuner (actriz), Sisi Yesquén (bailarina) y Arturo Marquéz (músico). Parte del equipo también fueron Jorge Antonio Bazalar, director de la obra; Cindy Quispe, asistente de dirección; y Arturo Huapaya, productor ejecutivo. La creación de la obra fue el resultado de un constante diálogo entre el director y los performers, y por tal motivo se puede decir que el montaje se acerca más a una creación colectiva. El montaje precisa de una **etapa de exploración**, que ocurrió previo a los ensayos y que duró ocho meses, **una etapa de acumulación** de información de un mes, una **etapa de ensayos** de dos meses y medio que son 36 ensayos en total y las **presentaciones** con público. Sobre las dos primeras etapas, el director tuvo autonomía en desarrollar los ensayos como él deseara, pero bajo una estructura de ensayo que yo le había planteado (calentamiento inicial, desarrollo de ensayo y conversación final) y que sirvió más para la etapa de acumulación donde volvíamos a algunos ejercicios y anécdotas. En la tercera etapa si bien el contenido de las sesiones respondía enteramente a las necesidades del director, había un constante diálogo entre el director y mi persona para nunca dejar de tener presente el tema de la vulnerabilidad en el montaje. La obra se presentó en dos teatros: el CC. Ricardo Palma y el teatro Mocha Graña con dos y tres funciones, respectivamente. Siempre se tuvo presente al público como agente activo, pero fueron en las últimas funciones que se realizó una encuesta para rescatar lo que el público valoraba más. Paralelamente entrevisté a cada participante. El uso de esta metodología ayudó a focalizar el proceso de cada performer y del conjunto para luego hacer entrar en diálogo con lo observado desde un punto externo. Este diálogo se estructurará de manera que mi voz siempre estará presente durante todo ese capítulo.

En conclusión, la metodología aplicada permitió en un primer caso el recojo de información directo de los entrevistados; y en un segundo caso, la exploración, la experimentación y el recojo de información directo del mismo hacer escénico para la posterior definición de categorías que permitan un análisis que asocie la práctica (experiencia real de todos los entrevistados) con mis propias reflexiones experimentales y las de mi marco teórico.

Técnicas e instrumentos de recojo de información

Para analizar el proceso desde la perspectiva de los performers, es preciso señalar que las técnicas a utilizar fueron desplegadas de forma paralela a lo largo de toda la investigación. Dado que en un primer momento traté de conocer cómo la vulnerabilidad se manifiesta en procesos creativos, desarrollé distintas técnicas para recoger información de mi proceso creativo y de los procesos creativos de los performers involucrados en las obras ya mencionadas.

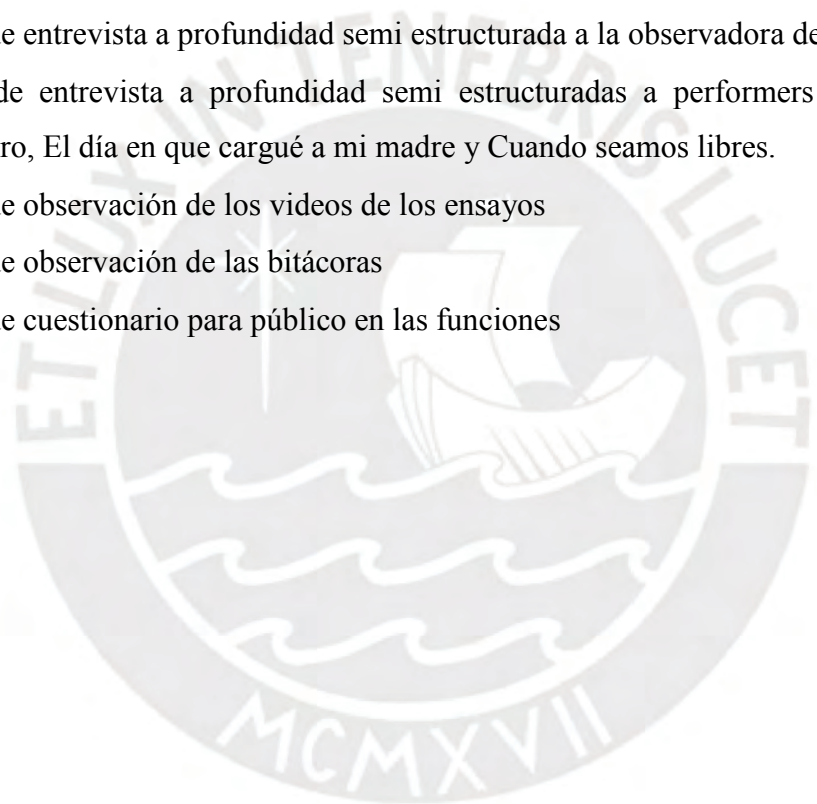
Para recoger información del proceso creativo de los performers de las obras *Criadero*, *El día en que cargué a mi madre* y *Cuando seamos libres* realicé entrevistas individuales semi estructuradas a profundidad a cada uno de los performers. Estas entrevistas fueron un instrumento sumamente valioso debido a que permitió recoger información del proceso de ensayos, si bien de una manera no tan exacta a nivel de etapas, pero sí a nivel de percepción y entendimiento de lo que se hizo y qué propicio a lograr el producto que fue cada obra en su momento. Esto se dio debido a que hubo una distancia del *performer* con su proceso, que le permitió tener una mirada más crítica de su proceso creativo. Obviamente existía el riesgo de que hubiera algunos vacíos o de que los entrevistados no recordaran mucho por lo que en algunos casos pensé recurrir a fuentes secundarias audiovisuales o escritas (entrevistas pasadas) para complementar ideas que no salieran o reforzar otras que quedaran en el aire en las entrevistas hechas por mí; pero observé y corroboré que todo lo dicho en entrevistas pasadas publicadas estaba y se repetía en las entrevistas que yo hice. Así también decidí, con el respectivo permiso de cada entrevistado, no usar seudónimos y hacer referencia a cada performer por su respectivo nombre.

La principal técnica de recojo de información es la observación participante dentro de todo el proceso de construcción de la obra *Caminando sobre arena*. La decisión de adentrarme en el proceso me permitió experimentar en primera persona la vulnerabilidad y qué implicancias conlleva. Este acercamiento me resultó útil para hacer un estudio exploratorio, descriptivo y orientado a la generación de interpretaciones teóricas. Además me ayudó a sentir cómo están organizadas y priorizadas las etapas y procesos de la obra y cómo nos interrelacionamos todos los integrantes. Así también, con el objetivo de conocer las emociones más recurrentes que experimentamos los performers de la obra *Caminando sobre arena* hice uso de bitácoras personales. Para el proceso creativo, cada performer, incluyéndome, tuvo una bitácora personal a manera de memoria en la que se expresó cómo se sintió cada uno durante los ensayos. Esta bitácora me sirvió como un primer acercamiento al pensamiento y a la sensibilidad del performer. De la misma manera, con el objetivo de conocer las ideas acerca del proceso creativo, los momentos donde se sintieron con mayor vulnerabilidad y carga emocional, y las estrategias que se desarrollaron para afrontarlas, realicé entrevistas semi estructuradas individuales a profundidad a cada uno de los performers al finalizar el proceso creativo. Para el desarrollo de esta parte de la investigación, así como en la anterior, decidí hacer visible el proceso de cada performer. Luego realicé la observación de grabaciones audiovisuales de momentos puntuales que se hicieron durante los ensayos, donde me enfoqué en dos variables, cuerpo y voz, y cómo a través de ellas se manifestaba la vulnerabilidad. También, un elemento clave es la presencia de una observadora, Cindy Quispe, también asistente de dirección. Ella se integró al grupo semanas antes de empezar los ensayos para la obra, aproximadamente a finales del mes de junio. A ella le realicé también una entrevista a profundidad semi estructurada para conocer y apuntar los datos e información que no me fueron posibles recabar. Asimismo, en un grado menor, se concedió un espacio a conversaciones grupales en algunos de los ensayos que permitieron corroborar la información que se iba recogiendo y a la vez perfilar ejes relevantes a ser profundizados luego mediante las entrevistas. Si bien, en el segundo capítulo doy un espacio para analizar las recurrencias encontradas en estos escritos, triangularé la información con lo observado en los videos y lo escuchado en las entrevistas, pues si me enfoco en cada una por sí solas no tendrá un sentido completo. Finalmente, para las presentaciones usé encuestas para recabar

de manera cuantitativa qué era aquello que más valoraba el público del montaje para luego observar si aquello se ajustaba a la percepción del performer.

Finalmente, como instrumentos se utilizarán las siguientes guías de entrevistas y de observación las cuales están anexadas en la parte final de este documento (Ver Anexo 1, Anexo 2, Anexo 3 y Anexo4)⁶:

- Guía de entrevista a profundidad semi estructuradas a performers de la obra Caminando sobre arena
- Guía de entrevista a profundidad semi estructurada a la observadora de los ensayos
- Guía de entrevista a profundidad semi estructuradas a performers de las obras Criadero, El día en que cargué a mi madre y Cuando seamos libres.
- Guía de observación de los videos de los ensayos
- Guía de observación de las bitácoras
- Guía de cuestionario para público en las funciones



⁶ Los anexos mencionados (anexo 1, anexo 2, anexo 3 y anexo 4) están, respectivamente, en las páginas 163, 165, 166 y 167.

Matriz de planificación

¿Qué rol cumple la vulnerabilidad en un proceso de creación de teatro testimonial desde el punto de vista del performer?

PRIMER DISEÑO: CASO OBRAS TESTIMONIALES ESTRENADAS ANTES DE LA INVESTIGACIÓN					
Preguntas específicas	Objetivos Específicos	Subtemas	Datos	Técnicas	Instrumento
¿Cómo se manifiesta la vulnerabilidad del performer y bajo qué condiciones se manifiesta ésta a lo largo del proceso creativo?	Examinar cómo el performer lidia con su vulnerabilidad y bajo qué condiciones se manifiesta ésta a lo largo del proceso creativo de las obras <i>Criadero, El día en que cargué a mi madre y Cuando seamos libres</i>	-Procesos creativos -Intimidación del performer -Propuestas escénicas basadas en los testimonios -Dramaturgia del performer	- Información sobre temas que producen sensibilidad -Información sobre proceso creativo- Formación y técnicas artísticas -Metáforas, signos, recursos y juegos escénicos	-Entrevistas semi estructuradas a profundidad a los performers de las obras <i>Criadero, El día en que cargué a mi madre y Cuando seamos libres</i>	-Guías de entrevistas semi estructuradas a profundidad a los performers de las obras <i>Criadero, El día en que cargué a mi madre y Cuando seamos libres</i>
¿Qué estrategias utiliza el performer para gestionar su vulnerabilidad?	Examinar y comparar las estrategias que utiliza el performer para gestionar su vulnerabilidad a lo largo del proceso creativo de las obras <i>Criadero, El día en que cargué a mi madre y Cuando seamos libres</i>	-Vínculo entre performers y espacio de contención	-Duración de ensayos -Relaciones Performer-performer/ performer-director/ performer-público		
¿Cómo se vincula el público con los performers en las presentaciones?	Verificar si el público valora la vulnerabilidad como atributo en <i>Criadero, El día en que cargué a mi madre y Cuando seamos libres</i>	-Valoración del público -Performer en escena	-Información sobre la percepción del performer del público		

SEGUNDO DISEÑO: CASO OBRA TESTIMONIAL “CAMINANDO SOBRE ARENA”					
Preguntas específicas	Objetivos Específicos	Subtemas	Datos	Técnicas	Instrumento
¿Cómo se manifiesta la vulnerabilidad del performer y bajo qué condiciones se manifiesta ésta a lo largo del proceso creativo?	Examinar cómo el performer lidia con su vulnerabilidad y bajo qué condiciones se manifiesta ésta a lo largo del proceso creativo de la obra testimonial <i>Caminando sobre arena</i>	-Procesos creativos -Intimidación del performer -Propuestas escénicas basadas en los testimonios -Dramaturgia del performer	- Información sobre temas que producen sensibilidad -Información sobre proceso creativo-Formación y técnicas artísticas -Metáforas, signos, recursos y juegos escénicos	-Bitácoras de los performers de C.S.A. -Entrevista a los performers de C.S.A.	-Guías de entrevista a profundidad semi estructuradas a performers de la obra <i>Caminando sobre arena</i> - Guía de entrevista a profundidad semi estructurada a la observadora de los ensayos
¿Qué estrategias utiliza el performer para gestionar su vulnerabilidad?	Examinar y comparar las estrategias que utiliza el performer para gestionar su vulnerabilidad a lo largo del proceso creativo de la obra testimonial <i>Caminando sobre arena</i>	-Vínculos entre performers y espacio de contención	-Tiempo del proceso -Relaciones Performer-performer/ performer-director/ performer-público	-Observación de videos de ensayos -Cuestionario para público en las funciones de C.S.A.	-Guías de observación de los videos de los ensayos de C.S.A. -Guía de observación de las bitácoras de los performers de C.S.A.
¿Cómo se vincula el público con los performers en las presentaciones?	Verificar si el público valora la vulnerabilidad como atributo en la obra testimonial <i>Caminando sobre arena</i>	-Valoración del público -Performer en escena	-Información sobre la percepción del performer del público -Datos medibles sobre valoración del público		-Guía de cuestionario para público en las funciones de C.S.A.

CAPÍTULO 1: LA VULNERABILIDAD DEL PERFORMER EN TRES OBRAS TESTIMONIALES LIMEÑAS: “CRIADERO”, “EL DÍA EN QUE CARGUÉ A MI MADRE” Y “CUANDO SEAMOS LIBRES”

En los últimos diez años muchas obras de tipo testimonial y documental han sido estrenadas en Lima bajo distintas temáticas; algunas abordando temas más íntimos y otras, más políticos. Quizás una de las primeras personas en catalogar explícitamente el término testimonial a una de sus obras fue la dramaturga y directora peruana Mariana de Althaus con su obra *Criadero*; y que además, fue la primera obra de teatro testimonial que vi, y que marcó un antes y un después en mi profesión. Rápidamente la obra fue un éxito en Lima y Mariana, en los años siguientes, realizó dos obras testimoniales más: *Padre Nuestro* y *Pájaros en llamas*. En la actualidad, son muchas las obras que arriesgan y exploran el límite entre lo real y lo ficcional, aunque no todos se autodenominan como testimoniales o documentales. *El día en que cargué a mi madre* es otra obra que me impactó por su propuesta innovadora y diferente. Me cautivó la honestidad, el compromiso y el respeto que cada una de las performers tenía por sus historias. Su directora, Paloma Carpio ya había trabajado anteriormente con testimonios reales en escena y su línea de trabajo se orientaba hacia un teatro más performático. Es por la intensidad con la que las historias me tocaron y por la curiosidad que surgió en mí sobre las implicancias en trabajar con alguien con quien te une un vínculo más fuerte, que decidí incluir la obra dentro de mi estudio. Finalmente *Cuando seamos libres*, obra que solo llegué a ver a través de un video y que repetía un poco el “formato” testimonial, me interesó por la perspectiva de un teatro más político; pues se presentaba como una plataforma desde la que podía hacerse activismo. Todos sus performers eran muy jóvenes, al igual que los integrantes de mi proyecto escénico, y hablaban sobre temas de discriminación y marginalización. Según muchos comentarios de distintas personas, y de lo que pude observar, existía un cierto descontrol emocional que podía llegar a saturar al espectador. Esto fue un factor más para terminar por decidirme por esta obra.

Elegí todas estas obras porque estuvieron integradas en su mayoría por actores profesionales. La mayoría de estos actores tenían, además, mucha experiencia en el arte escénico. Otra razón por la que escogí estas obras fue porque se abordaban temas muy íntimos y sentía que sus

integrantes estaban poniendo mucho de sí en riesgo para que la obra llegue a conectar con el público. Si bien, en una de las obras percibí ciertos excesos, me interesó indagar si los performers de estas obras eran conscientes del proceso creativo que habían seguido y si reconocían qué elementos escénicos ayudaban a transmitir su verdad y vulnerabilidad. Además, todas estas obras no superaban los cinco años de antigüedad y contaban con reestrenos por lo que sus performers si bien mantenían una distancia con el proceso creativo, no era tan lejana que les permitía recordar sin tanta dificultad.

En este capítulo, principalmente, pretendo reflexionar sobre las entrevistas que hice a los mismos protagonistas de las historias. Desde agosto, mes en el que inicié las entrevistas a profundidad a los performers que hacen parte de esta investigación, fui encontrando información valiosa que traté de articular y dialogar de la mejor manera en este documento. He separado por tres niveles cada subcapítulo teniendo en cuenta el espacio de ensayos y las funciones. Así, analicé la vulnerabilidad en tres dimensiones: **proceso de ensayos, relación con el otro e interacción con el público**. En una primera dimensión observé cómo el performer formó parte del proceso, qué pensaba respecto a los ensayos, qué temas detonaba su vulnerabilidad y a través de qué recursos escénicos o no escénicos lograba protegerse. En una segunda dimensión, revisaré la vulnerabilidad a través de la relación entre el performer y el resto de integrantes del equipo, que incluye al director y a los otros performers. En esa sección, me interesa observar si la percepción del otro o si el trabajo con el otro artista influían en su nivel de apertura; o qué condiciones debía generarse con el otro para poder sentirse vulnerable y, a la vez, protegido. Por último, como todas las obras han sido estrenadas, me interesó observar la dimensión comunicativa de la vulnerabilidad frente al público. Así, me interesó conocer, desde la perspectiva del performer, cómo los artistas gestionaron su vulnerabilidad en el escenario. También, me pareció valioso recabar qué es lo que escucharon y recibieron del público sobre su performance y si estos comentarios o gestos influían en su proceso personal artístico. Para finalizar el capítulo, presentaré una sección con unas primeras conclusiones donde hago dialogar entre sí lo encontrado en cada una de estas tres dimensiones en cada obra.

1.1. Criadero

Criadero fue estrenada en el 2011 bajo el nombre de *Criadero, instrucciones para (no) crecer*. Esta obra testimonial fue escrita y dirigida por Mariana de Althaus. Según la propia autora, existen varias versiones del texto por la misma naturaleza de la obra que le permitía y exigía reescribir, incluso hasta en funciones. El montaje contó con un primer elenco conformado por las actrices Alejandra Guerra, Lita Baluarte y la cantante Sandra Requena; y un segundo elenco con el cambio de Sandra Requena por Denise Arregui en su reestreno en el año 2014.

Criadero es un espectáculo testimonial en el que, partiendo de sus propias experiencias como mujeres de clase media, tres actrices nos invitan a través de sus íntimas vivencias a ver críticamente el proceso de crecer, de criar y ser criados para, a partir de ahí, entender quiénes somos y a dónde vamos.⁷

Es así que *Criadero* es una obra que habla de la crianza, de la mujer como madre y como hija, del proceso de crecimiento y de aprendizaje, y que a la vez se enfoca en la configuración de los roles de madres e hija que las mujeres asumen en la sociedad contemporánea. Sin embargo, en esta investigación nos interesa conocer mucho más la reflexión de los performers sobre su proceso creativo y sobre cómo entienden la vulnerabilidad dentro de este contexto.

⁷ Tomado de nota de prensa de *Criadero* en diario *La República*, 6 de mayo del 2014.

1.1.1. Confrontarse con lo desconocido en el proceso

“Nosotras sentíamos que queríamos decir algo desde nosotras. Queríamos tener algún tipo de impacto. Y siempre con Mariana que teníamos más confianza, porque además de trabajar juntas éramos amigas, daba vueltas esa idea de hacer algo más performático. Entonces Mariana se va a Argentina, ve la obra de Lola Arias (Mi vida después) y queda bien conmovida y regresa y me dice: “Mira, tengo la posibilidad de hacer esto, nos han dado una sala poquísimísimo tiempo porque es un experimento. Tengo un mes y medio para hacer esto. ¿Se atreven o no se atreven? Voy a grabarlas, quiero testimoniales de su vida como madres, de su vida como actrices, de sus familias. Quiero hablar un poco de la mujer criando, siendo madre y siendo hija”. Entonces como nosotros teníamos hambre de hacer esto, le dijimos: ¡Vamos!”

Lita Baluarte

El proceso creativo de *Criadero* según las actrices fue difícil y complicado por la naturaleza intimista del proyecto y porque era la primera vez que se enfrentaban a una creación de mucha incertidumbre. Alejandra Guerra, la primera actriz a la que entrevisté me menciona que todas tenían mucho miedo y a la vez muchas ganas:

“Empezamos simplemente botando, nos reunimos con Mariana y, empezamos a hablar y a contar historias, anécdotas, de todo. Y lo que hizo Mariana fue recolectar y grabar horas de horas de conversaciones” (Alejandra).

Denise, a quien entrevisté última, llama a esta etapa de entrega del testimonio como una etapa donde tenías que “abrir tu alma, tu corazón”. Considero que esto se vincula mucho con el nivel de apertura, de honestidad y generosidad de las performers. De esta manera, se da una primera etapa del proceso donde las actrices ya iban involucrándose con sus historias personales y rememorando hechos a través de conversaciones que la dramaturga conducía; y que tenía como fin culminar en un primer borrador de libreto. Todas las actrices coinciden que cuando la directora les presentó la primera versión de la obra estaban muy nerviosas, sorprendidas e impactadas por todo lo que la directora había plasmado en el papel y había

seleccionado de todas las entrevistas. Denise describe su primera impresión como algo totalmente inesperado. “Me dije, pero si yo no quise decir tanto. No quise contarle así”. Es la lectura e interpretación de la directora sobre estas experiencias de sus vidas lo que les sorprendió. Sabían que lo que estaba allí se iba a decir al público. En ese momento, ellas se preguntaban si todo eso iba a ser dicho y cómo iba a ser dicho. Además, muchas dudas surgieron respecto a la relevancia de sus historias con la pregunta común, “¿Y a quién le va a interesar mi vida?”. Lita menciona que nadie tenía mucha fe de lo que iba a salir y que también dudaron mucho si iba a ser algo que le iba a interesar a la gente. Denise menciona que para ella, dentro del proceso, lo más difícil y retador fue solucionar los testimonios escénicamente:

“Entonces ya hubo todo un momento de conciliar, darnos cuenta que a nivel de escritura estaba bien pero luego cómo lo íbamos a hacer escénicamente, para no caer en lo literal, en lo tan directo y cómo usar las metáforas escénicas para contar algo que es tan concreto”(Denise).

Este es el mismo cuestionamiento que Lita y Alejandra se plantearon al leer la primera versión del libreto porque no les parecía necesario que todo fuera tan explícito y frontal. Es entonces, que desde una primera etapa del proceso creativo las performers se sintieron expuestas con todo lo que probablemente se diría en el escenario. La resistencia que ellas sintieron en ese momento, ahora, reconocen que era parte del proceso, también. Y no todas estaban dispuestas a contar sus testimonios de una manera tan literal. Lita suscribe lo dicho por su compañera sobre esta “literalidad” de los testimonios, “Estábamos convencidas de que si nos parábamos a decir las cosas solas, iba a ser muy duro. Necesitábamos algo para no dramatizar las cosas”. Con dramatizar, Lita se refiere a que no querían buscar el “sentimentalismo”, el “llanto por el llanto” o causar pena porque era muy fácil caer en todo eso; además que como performers quizás no iban a poder sostener testimonios muy duros delante del público. Lita confiesa que en el proceso ella tuvo un mayor nivel de apertura debido quizá a terapias en el pasado. El hecho de estar más desligada le daba mayor flexibilidad a la hora de abordar sus testimonios,

“A pesar de que me afectaba como a todos, ya lo había separado un poco, no estaba tan metido, no había que sacarlo del fondo sino que ya estaba como ahí, mirando” (Lita).

Además añade que todo lo que se abría en cada ensayo, es decir, los momentos dolorosos y las heridas tenían que transmutar: “esa energía tenía que cambiar, volverse algo bonito”. Lita describe su proceso creativo como doloroso porque había heridas que se destapaban pero que le gustó que sea así pues su concepto del arte es el de sanador y por tal razón sabía que esta era una etapa necesaria:

“Sabía que iba a ser doloroso. Lo fue muchas veces. Había ensayos donde todos llorábamos, no podíamos seguir a veces, parábamos, teníamos que respirar porque estabas hablando de ti y era muy cercano, eras tú, era tu historia y a veces era muy triste y dolorosa” (Lita).

Pasar por el dolor, era para Lita una de las cosas más retadoras e interesantes, así como recibir y acoger el dolor del otro, en este caso, el de la compañera,

“Y a veces la historia del otro te conmovía también. Hay cosas que hemos parado y no hemos querido decir porque eran muy, muy fuertes y eso se respetaba también” (Lita).

Este testimonio revela que si bien les costó a todas asumir ciertas historias, hubo casos en que algunas performers consideraron impertinente incluir algunas experiencias dentro de la obra por la gravedad de los temas y las implicancias que tenían en su vida personal y familiar. Lo importante aquí es que el performer tenía la libertad de decir hasta dónde podía llegar. Así, ellas mencionan que durante el proceso hubo muchos momentos donde se removían cosas personales porque hablar de uno también involucraba comprometer a toda la familia, donde se pensaba mucho qué dirían de uno y cómo esto repercutiría en su vida familiar y amical. Entonces, el respeto por la decisión del otro fue parte fundamental en el proceso creativo de *Criadero*.

En la siguiente etapa del proceso, las performers empezaron a solucionar escénicamente los testimonios planteados, en un inicio como monólogos, por la directora; es decir, empezaron a hacer escénicos los relatos. Alejandra mencionó muchas veces en la entrevista, que el hecho de sentir que debía contar como se sintió en algunas experiencias muy difíciles y hablar de cosas muy personales a modo de catarsis; era casi como estar en el diván de un psicoanalista. A ella, en lo personal, no le gustaba hacer ni ver eso en el escenario, pues carecía de un valor escénico. Por tal razón buscó que lo que ella diga en la obra fuera lo justo y necesario, más ligado a lo anecdótico que a como se sentían los performers en ciertos episodios de sus vidas. Alejandra recalca que en su caso su formación actoral en la escuela de *Lecoq* fue un respaldo básico al momento de crear. De esta manera, buscó la poesía, la abstracción y el humor. Es decir, buscó lenguajes para transformar momentos complicados donde también podían aparecer distintas formas de humor porque justamente *Lecoq* es la poética del teatro:

“Si yo siento que yo estoy todo el tiempo haciendo muchas cosas; yo pienso en el pulso de esas cosas, que me exijo mucho. Y de pronto se me ocurrió la idea del *tap* porque el *tap* es histérico. De pronto Lita también decía ‘mis hijas son como unas muñecas y yo las visto y las cambio...’ Y fue así” (Alejandra).

“Si yo utilizaba algún elemento, eso me sacaba, me volvía neutra y hasta me permitía jugar y encontrarle la parte irónica; por eso la música, por eso las secuencias de movimiento, por eso el baile. Salió mucho el **humor**” (Lita).

Es por tal razón, que después de seleccionar los testimonios empezaron a poetizarlos y a metaforizarlos; y sobre todo, empezaron a buscar un distanciamiento que era lo que la directora siempre les indicaba.

“Comenzamos a buscar eso y sacamos toda esta suerte de escenitas para protegerte de la vulnerabilidad de hablar sobre la dificultad, en mi caso, de no poder hablar un idioma, y que te puede llevar al llanto” (Alejandra).

Alejandra da un ejemplo donde claramente usó recursos de otras disciplinas como el clown y la danza para jugar más con su testimonio y así no regodearse en el testimonio; además añade que todas las cosas físicas fueron propuestas de ella y de sus compañeras:

“Eso también era buscar la distancia. Yo me pongo una nariz y ya tengo una máscara y ya puedo hacer de niña y puedo jugar a cómo se burlaban de mí porque no hablaba inglés, eso te genera la distancia” (Alejandra).

Entonces había dos propósitos fundamentales con los lenguajes escénicos, una era **usarlos para no caer en la literalidad y rescatar el carácter poético que toda obra de teatro tiene**; y otra, el de **protegerse y distanciarse para poder contar historias sin algún desborde emocional**. Más adelante, en las conclusiones profundizaré en estos aspectos que son muy importantes en la concepción de la vulnerabilidad escénica.

En el proceso, las performers no fueron ajenas al llanto pero lo positivo era que esto no se convertía en un obstáculo. Alejandra hace una reflexión bastante útil que resume en gran medida el viaje emocional de las performers en el proceso creativo:

“Yo pienso que abrir un espacio en un teatro ya es un ritual. Si encima de repetir, ese acto es algo sobre ti, eso abre. El proceso es completamente terapéutico. Resulta ser terapéutico. La búsqueda es siempre conectar con el público, pero es inevitable que lo sea” (Alejandra).

De esto último se puede inferir que en el proceso testimonial de *Criadero*, así como se abrieron muchas heridas, también se asimilaron; pero también eran conscientes que ese no era el espacio para cerrarlas. Alejandra prosigue su explicación con un ejemplo:

“En el caso de Lita, por ejemplo, el tema de su padre, lo estaba abriendo. Fue una suerte también de terapia. Lo estaba invocando. Ella es muy sensible físicamente. Por eso ella se rompió el pie. Ella sentía muchas cosas físicas. Se asustaba, tenía ataques de pánico” (Alejandra).

Se puede inferir así que el proceso sirvió para desenmarañar los problemas y conflictos personales tocados en la obra para que las performers puedan finalmente manteniendo esa distancia.

En el caso de Denise su proceso fue un poco abrupto porque para la primera temporada de la obra ella tuvo que renunciar al proyecto debido a que su mamá se enfermó de cáncer. Ella cuenta que ese evento le quitó las ganas de compartir, en ese momento, con el público su dolor y su miedo de no saber si su mamá iba a sobrevivir la batalla contra el cáncer, a tal punto que tuvo que tomar esa drástica decisión y decir, “Aquí no tengo que decir nada por ahora”. Cuando se dio la oportunidad de volver a montarlo, ella aceptó la consigna con todos los temores que eso involucraba. “El hecho de enfrentar esos temores creo que fue lo más importante, retador y aterrador”, añade en la entrevista a la vez que menciona que el solo hecho de recordar el proceso la pone sensible. Para ella, como mujer que está pasando por una edad crítica que no sabe si va a tener hijos o no, una opción era no compartir estos miedos con nadie y vivir su proceso en silencio y la otra era hacerlo en una obra testimonial. Muchas veces entró en crisis y se decía, “¿Para qué voy a hablar de eso que tanto me remueve la vida?”. Además, afirma que el momento en el que hizo la obra fue un momento crítico en su vida y que eso fue un factor que le deba urgencia a su testimonio, “Creo que si no hubiera tenido ese sufrimiento en ese momento, no hubiera tenido esa efervescencia”. Todos los temas la ponían sensible (hablar de su mamá, de su papá, de su infancia, de su nana, de su abuela y de sus hermanos); y justamente hablar de temas que movilizan a uno como persona era lo que repercutía en su vida diaria, “Hablar de la maternidad y sin ser mamá te remueve las entrañas siempre”. También se preocupó por quitarle la cuestión del ego a los testimonios porque lo que estaban haciendo era una suerte de dramaturgia colectiva, “Dejar de pensar en ti como individuo y pensar más en una especie de grupo creativo”. Mientras que en el caso de Lita hubo más flexibilidad para abrirse y en el de Alejandra una búsqueda de lenguajes para protegerse y buscar ‘decir’ de otra forma, Denise se entregó al proceso sin pensarlo mucho:

“Yo de pronto me sorprendía que me había abierto tanto. Imagínate pararte en un escenario y contar que has tenido pérdidas de aborto, que has decidido congelar tus óvulos para darte una posibilidad para ver si más adelante... es mucha información” (Denise).

Denise **no asimilaba la cantidad de información que salía en los ensayos de la obra**. Ahora, dice darse cuenta de lo sanador que fue para ella involucrarse en un proyecto de esta naturaleza, **“A la larga me he dado cuenta que hablar de uno mismo sí es bueno”**.

Las performers, a partir de su experiencia en Criadero, reflexionan sobre la “vulnerabilidad”. Denise la relaciona mucho con la sensibilidad del performer, es decir, con esa capacidad de poder permitir aflorar las emociones:

“Uno es vulnerable y sensible, creo que todos somos, pero de ahí a poder verbalizarlo y sacarlo para el público es otra cosa, creo que hay que tener disposición y las condiciones dadas alrededor para que te sientas cómoda para hacerlo. Yo me sentía muy vulnerable pero al final todo salió bien” (Denise).

Estas “condiciones dadas” de las que habla Denise están muy ligadas a la relación y a la dinámica entre las performers y la directora, la cual se desarrollará en el siguiente subcapítulo. No obstante, Lita indica que **mucha vulnerabilidad en escena no sirve**, en todo caso la vulnerabilidad debe servir para abrir. Además acota que controlar la vulnerabilidad es un factor técnico que uno como actor y performer debe poder regular para el servicio de la escena:

“Desde que te paras en escena estás en estado vulnerable como los *clowns*. Dicen que tienen que estar desprotegidos. Como actor debes saber cuándo puedes soltar y en qué momento debes aguantar. Tu acción es no desbordarte. Es mucho más bonito contar algo muy duro y estar tranquilo y que se sienta que estás quebrado por dentro a que te pongas a llorar. Puede ser más interesante lo que no se dice, lo que no se ve porque se está sintiendo y eso creo que lo aprendimos allí” (Lita).

Lo que sucede en una obra testimonial es que se tiene una mayor posibilidad de flexibilizar la vulnerabilidad; siempre y cuando, el performer esté peleando por su acción. Exponer aquello que las vulneraba respondía a este proceso donde sí era necesario compartir para luego ir filtrando, pero la sensación de riesgo:

“Creo que todas teníamos claro que en este trabajo si lo escogimos era porque era así y queríamos ir hasta el fondo. No queríamos esa comodidad. Estábamos buscando hincar y sabíamos que para eso teníamos que dejarlo todo. Me sentí muy vulnerable, sí, pero me encantaba serlo. Incluso se me rompió el pie antes de estrenar” (Lita).

Lita remarca **el cuidado que el performer** debe tener consigo mismo en estos procesos donde se escarba en la intimidad de cada uno. Con esta obra aprendió que es muy fácil lastimarse si no hay algo que la recuerde a cada instante que esto es un proceso artístico. Finalmente cierra la entrevista diciendo que *Criadero* fue un sueño hecho realidad; una experiencia única.

Este proceso fue revelador para las performers pues evidenció cómo gestionaron su creatividad y su vulnerabilidad para volver escénicos sus testimonios. La habilidad física sumada a la experiencia actoral y escénica de cada una de ellas ayudó a que estuvieran conectadas con su vulnerabilidad en cada ensayo. Cada una de ellas era consciente de la exigencia emocional del proyecto y por lo tanto tenían que estar muy presentes y muy atentas a lo que se generaba en los ensayos. En gran medida, el proceso creativo también sirvió para que las performers se dieran cuenta de cuánto debían arriesgar, en qué momentos necesitaban protegerse y en qué otros tomar distancia. El éxito de *Criadero* se debe mucho a la valentía de estas actrices que desconociendo el tipo de obra que estaban creando, decidieron arriesgar y confiar en ellas mismas y en el proceso creativo.

1.1.2. La directora y las performers como espacio de contención

Los roles son más complicados, creo, cuando estás trabajando a partir de ti. Los roles son mucho más claros en una ficción. Evidentemente el director, el dramaturgo está ahí, tiene una idea de lo que quiere hacer y uno lo hace. Por supuesto que dialoga con el actor, pero ahí está claro y nunca ha habido ningún problema con eso. En este caso porque se trataba de nosotras y de nuestras historias, sí hubo un poco más de diálogo y un poco de tensión de cómo llevar, de cómo contar. Había cosas que nosotros sentíamos crudamente literales y no sentíamos que el espacio escénico era uno para contarlo de esa manera y bueno, discrepancias. Entonces había que encontrar una manera de trascender.

Alejandra Guerra

Como era la primera vez que cada actriz se enfrentaba a este tipo de trabajo hubo muchas dudas e inquietudes con respecto a lo que se iba a mostrar en escena. Es aquí donde el rol de la directora cobraba más importancia porque era ella quien iba estructurando la obra con los testimonios de cada actriz y con lo que cada una de ellas proponía escénicamente y era ella quien tenía más claro por qué caminos quería ir con el proyecto. En este caso, además, Mariana era muy amiga de cada una de las performers y por tal razón, el proceso, por su naturaleza intimista, llegó a ser accidentado. Lita piensa que debió ser difícil para la directora decirles a sus actrices cómo tenían que contar su vida, cuando cada una la tenía muy clara. Al ser también un trabajo entre puras mujeres, podía llegar a ser intenso y agotador. Por tal razón realizaban rituales, al iniciar ensayos, como decir un mantra, darse un beso y un abrazo cada vez que empezaban ensayos con el objetivo de crear un espacio seguro de creación. “Las peleas se dieron por miedo. Mucho miedo”, añade Lita cuando le pregunto si se llegaron a generar conflictos durante el proceso. Estos conflictos se originaron principalmente, como se mencionó anteriormente, por las discrepancias en el tratamiento del testimonio. Así, tuvo sus pros y sus contras el hecho de ser amigas y estar juntas en este proceso. Por el lado positivo, la confianza por parte de la directora, les dio mayor libertad para improvisar escenas porque además cada una de ellas sabía en gran parte cómo trabajaba la otra y había un entendimiento colectivo. Salió mucho humor que era algo que compartían con la directora,

también. Este humor era un respiro a muchos momentos cargados de tensión. El humor, en este caso, no era un mecanismo de defensa de las actrices sino un recurso que servía para transmitir lo mismo pero de otra manera.

Las actrices coinciden en que era necesario un espacio de contención, el otro estaba allí para ayudarte, y que esto se dio gracias a la amistad que tenían. De hecho, una de las cosas que motivó a Denise a meterse de lleno al proyecto fue el saber que compartiría escena con sus amigas. La sensibilidad de Mariana para abordar el proyecto también le llamaba mucho la atención, confiaba en su habilidad para contar una historia tan susceptible. Además Denise comenta que sintió y reconoció en este proceso mucha unión femenina, mucha unión de amistad y mucha necesidad de compartir. Lita finaliza este punto señalando lo siguiente, “En beneficio de la obra, esto solo se hubiera dado con gente que se conocía o que tenía este nivel de entrega”. Por el lado negativo, por así llamarlo, había momentos de bastante discusión, por la confianza de años de amistad, pero que se solucionaba con el diálogo, tal como lo menciona Denise:

“Sí, hubo bastante qué negociar. Me imagino que para Mariana debió ser muy difícil lidiar con las preocupaciones de las actrices que sentían que estaban dando mucho de ellas, que quizás en algún momento no imaginaron que iban a abrirse tanto” (Denise).

Este temor respondía a una necesidad de las actrices de sentirse protegidas, en otras palabras, de sentir que no se iba a decir más de lo necesario. La idea de no querer hacer drama con sus historias, aun habiendo drama, fue una consigna que las tres acordaron rápidamente:

“Mariana debió darse cuenta de que tenía que permitir poner su capacidad, su sensibilidad para poder poner esto en escena, pero también aceptando que nosotras éramos seres humanos que estábamos con nuestros temores naturales de que se nos proteja” (Denise).

Esta necesidad de protección, la directora lo reconoció en ellas desde un inicio y se fue dando a lo largo del proceso. Las performers resaltan la importancia del cuidado y del respeto por el otro porque uno está expuesto desde el momento que comparte información personal con el compañero, siempre se debe generar un espacio de mucha seguridad y confianza:

“A veces uno se sorprende que tanta intimidad también te puede bloquear. Pero, a la misma vez, el cariño era tan grande entre las cuatro que a la larga siempre sabía yo, en el fondo, que me iban a cuidar, y eso es importante. O sea la confianza en mis amigas, todo” (Denise).

El negociar significaba consensuar la información que iría en la obra porque lo que para una era súper importante contar, para la otra era innecesario, en algunos casos. Lo mismo pasaba con la directora, “Para lo que mí era irrelevante, para Mariana era importante ponerlo. Conversando y negociando se logró algo bonito”, añade Denise quien resalta que su confianza en Mariana incrementó durante el proceso y porque supo escuchar el pedido de sus actrices, demostrando así también, mucha generosidad y humildad. Existió siempre una búsqueda de equilibrio entre las integrantes; cuando uno proponía algo, alguien hacía una contrapropuesta o ayudaba a la escena de la otra:

“Creo que estábamos todas muy atentas de lo que quería proponer nuestras compañeras y ver de qué manera nosotras podíamos servir para esa escena o decidir juntas que quizás ese sea el momento de cada una. La directora tenía claro qué se debía contar, pero creo que ella aprendió mucho con esta obra, porque es una obra que no la podías agarrar, es una obra que se escribió sola que casi tampoco la podías dirigir mucho como directora. La gracia era dejarla ser, para todos” (Denise).

‘Dejar ser’ significó así permitir que las performers tengan un rol más activo dentro del proceso creativo y que, tanto la directora como las performers, vayan componiendo juntas las escenas de la obra.

Las performers afirman que el respeto prevaleció y en ningún momento nadie impuso nada; el proceso creativo de Criadero básicamente consistió en saber escuchar, aceptar cuando había un consenso y soltar cuando era necesario e inevitable.

Pero el hecho es que no siempre fueron cuatro en el proceso, sin contar a Sandra Requena quien formó parte de la primera temporada, y que según testimonio de sus compañeras se acopló al proyecto sin ningún problema; sino que también había una mujer más, un elemento fundamental en este engranaje, que aportó mucho al proceso creativo. Esta persona era Nadine Vallejo, asistente de dirección, y a la que todas las performers valoran y reconocen mucho su labor y carácter, pues creen que fue una pieza fundamental para el desarrollo de la obra, principalmente en momentos de caos y miedo. Fue el puente entre la directora y las actrices cuando aparentemente había ciertas molestias y no se quería ceder, o cuando se aproximaba una discusión. La capacidad de control y organización también son características que hicieron posible que ellas puedan continuar creando y logren darse cuenta de que no valía la pena complejizar un proceso artístico. Ellas coinciden en que Nadine fue como una madre porque las acogió, las escuchó y las organizó.

En conclusión, construir esta obra fue un trabajo en conjunto, un trabajo que requirió mucho de la capacidad de comprensión de cada una hacia la otra y de ponerse en el lugar del otro, constantemente. Si bien la directora era la encargada de organizar todo lo que las performers proponían, las performers tuvieron un rol creador muy importante que aportó mucho a los textos estructurados por Mariana. Ellas resumen el proceso creativo muy similar a un proceso de creación colectiva porque como actrices y performers debían estar dispuestas a aportar y a compartir y a transformar, para poder poetizar con su cuerpo y con su voz; y esto demandó que la directora confíe en la capacidad creadora de sus actrices. “Luchamos por un actor más creador”, resume Lita. Así, lograron crear y sostener mediante el diálogo, junto a la directora y a la asistente de dirección, un espacio de contención donde todas se sentían seguras de poder arriesgar y de compartir lo que sentían.

1.1.3. Lo inimaginable: El performer sorprendido y el espectador conmovido

Yo nunca he hecho una obra en la que he sentido una reacción del público tan sensible. Fue hermoso darme cuenta de lo que éramos capaces de generar en el público.

Denise Arregui

Criadero tuvo varias temporadas y tuvo un gran éxito que le permitió llegar, incluso, a otros países. Sin embargo, sus actrices antes de estrenar no sabían cómo iba a ser la respuesta del público. Al parecer todo parecía ser muy incierto porque como menciona Alejandra en la entrevista, al menos ella no tenía un referente de otra obra testimonial íntima en el Perú y existía la posibilidad de que al público no le llame mucho la atención una obra que hable de las vidas de tres actrices. Pero cuando estrenaron el resultado fue otro:

“Lo que pasó cuando estrenamos fue mágico, nunca habíamos visto una cosa así, todo el mundo de pie, las funciones vendidas, se convirtió en un fenómeno” (Alejandra).

“La gente te esperaba, quería hablar de la obra. Querían hablar porque les había tocado cosas específicas de la historia que en ellos también salían a la luz” (Lita).

“Cuando el resultado fue que la gente se paró a aplaudirnos, no lo podíamos creer, de allí las funciones eran maravillosas porque el público lo único que hacía era reconocer que tú te estabas entregando, eran demostraciones de amor y de gratitud” (Denise).

“Siempre había de todo. Pero la gran mayoría salía muy contenta y mucha gente me decía que le cambió la vida, que fue un antes y después. Muchos venían llorando y conmovidos” (Lita).

Esta respuesta inimaginable era tan reconfortante para ellas que por fin se daban cuenta que lo que estaban contando sí conectaba con el público. Las performers mencionan además que la respuesta del público fue muy positiva y de mucho agradecimiento. Ellas afirman que no había duda de que los espectadores no estuvieran muy conmovidos. Esta conmoción no solo quedaba en las performers sino que salía del escenario y se lograba transmitir al público y, según las performers, lograban respuestas reales y concretas.

Una reflexión que Denise comparte y que me parece muy importante rescatar es la siguiente:

“Con mi historia hay muchísimas mujeres que se identifican. Y fue muy rico darme cuenta de eso cuando estrenamos. Percibir a la gente que estaba agradecida de tanta apertura, de tanta generosidad de compartir de temas que no se hablan. Me han agradecido un montón de personas porque hasta ideas concretas les di” (Denise).

Con esto, Denise hace referencia a un momento en la obra donde habla sobre su decisión de congelar sus óvulos por no saber si más adelante quisiera ser mamá. Esto refleja mucho el compromiso de la actriz por abordar temas que a muchas personas las pone muy vulnerables y que ya es un paso importante para lograr empatía en el público. También, agrega que con esta obra se dio cuenta de la capacidad que tenían los artistas de poder afectar al público a tal manera de conmoverlos:

“Es un tema tan universal que es inevitable que conmueva. Nunca había sentido abrazos tan fuertes. Hubo gente que quizás no tenía capacidad de decir nada porque quizá mi historia les removía tanto que no tenían el valor de decirlo” (Denise).

Denise, además, reconoce que a lo largo de las funciones fue siendo más consciente de lo que sucedía entre ella y el público, o por lo menos cómo ella iba percibiendo esta interacción, a tal punto de darse cuenta de que su historia ya no era tan importante, sino la forma cómo la

contaba, **“Dejas de ser tan importante tú como individuo, ahora estás al servicio de los demás”**.

Finalmente, Denise explica que en el escenario era donde más se sentía vulnerable pero a la vez sentir esa respuesta tan cercana del público la envalentonaba:

“Había días que decía para qué iba a contar eso y había días que me ponía a contar en el escenario y se me encogía el corazón de escucharme a mí misma porque sabía que eran eventos y temas que me habían generado dolor, inseguridad y tristeza” (Denise).

Durante funciones, sobre todo en la semana de estreno, las performers llegaron a quebrarse y no pudieron evitar llorar en escena. Denise en la segunda temporada de *Criadero* experimentó esta vulnerabilidad que Alejandra y Lita experimentaron en la primera, pero confió mucho en que sus compañeras estarían ahí para apoyarla. Con la experiencia descubrieron que en el escenario había la libertad de poder darse fuerzas una a la otra a través de un abrazo o una mirada o unas cuantas palabras. Los momentos, en el escenario, donde llegaron a quebrarse fueron necesarios, añade Denise, porque era necesario para que el resto de funciones estén más tranquilas. Lita, quizás, fue una de las que pasó por sensaciones físicas más fuertes, pero esto le enseñó a que cuerpo y alma no puede dissociarse en una obra tan íntima:

“Me daban a veces ataques de pánico, tuve unos ataques antes de salir a escena, me sentía mal, sentía que el corazón se me aceleraba, y era por tocar cosas muy fuertes que me agarraba, quizás el cuerpo no quería recordar” (Lita).

En algunos casos la vulnerabilidad podía llegar a afectar a la persona a tal punto de bloquearla físicamente o cargarla de mucha sensibilidad que generaba un descontrol en su cuerpo. Calentar, concentrarse y respirar antes de cada función se convirtió en parte de la rutina de las performers.

Las performers mencionan que **se sintieron más vulnerables cuando sus familiares fueron a las funciones**. Esta obra aborda temas familiares y expone ciertos pasajes que involucran a personas que fueron y son muy importantes en las vidas de las performers. Era inevitable que ellas no pudieran sentirse muy nerviosas y que, en algunos casos, no pudiesen distanciarse mucho de la escena que ellas podían llegar a desbordarse aún más. “Era muy fuerte porque a veces no queríamos herir a nadie”. Por ejemplo, Lita menciona que cuando fue su mamá, le fue muy difícil y tuvo que hacer la función más fría del mundo porque ‘si cedía un poco no iba a poder parar’. Al no interpretar un personaje y ser consciente de que lo que estás contando en el escenario involucraba gente que te conoce en la realidad te pone en un estado donde las emociones pueden jugarte mal si no estás concentrado, y en el caso de Lita, esta ruptura de la cuarta pared les exigía estar muy presentes pues le estaban hablando al público:

“Lo que pueda estar en el exterior también repercute en el interior de la obra porque de pronto, en un momento, algo que tú dices no tiene mucho significado, pero en otro momento en el que tienes una crisis con algo, eso que tú estás diciendo tiene otro valor” (Alejandra).

Esto que menciona Alejandra resulta ser interesante pues en la obra como en la vida de cada una de las performers, iban aconteciendo eventos que podían conectarse entre sí y, en algunos casos, eso podía ponerlas en un estado de mayor vulnerabilidad, lo real repercutía en escena. Alejandra agrega, “Además la obra ha durado mucho, hemos tenido tres temporadas, las cosas han ido cambiando, las perspectivas han ido cambiando. La vulnerabilidad está allí”.

También ellas mencionaron que podían mirar al público con mucha libertad y eso les permitía descubrir a un público muy conectado. “Era raro ver a alguien desconectado”, dice Lita que a su vez menciona lo siguiente:

“Hasta el silencio tenía una fuerza, sabías que se habían quedado en silencio porque no podían con lo que les tocó y luego se reían como un alivio, necesitaban esa risa para soltar un poco el drama” (Lita).

Esta consciencia y capacidad de percepción del público por parte de las performers las ayudaba a escuchar más y a permitirse ser más honestas. Quizás había el peligro de sobreexigirse y llegar a la manipulación, pero ellas tenían muy claro lo que debían dar en escena. Por otro lado, Denise menciona que hubo gente a la que no le gustó la obra porque no le parecía necesario hacer este tipo de teatro que cuente la historia propia. “Que tales egos que tienen esas actrices de querer pararse en el escenario y contar su historia y ¿para qué? “. Esto es importante rescatar porque también existían casos en que la gente no conectaba con las historias por ser muy privadas.

Alejandra Guerra finaliza la entrevista diciendo que esta experiencia, tanto en su vida personal como en su vida profesional, marcó un antes y un después.

“La gente me decía, gracias porque de verdad yo me veía en ti. Lo que veía era que las historias mínimas y pequeñas pueden convertirse en un espacio de comunión entre el público y nosotros, fue mágico” (Alejandra).

Sin duda alguna, toda la expectativa e incertidumbre que había en el proceso se canalizaron en energía durante las funciones logrando una respuesta masiva y positiva del público. Es interesante cómo esta respuesta masiva generó en las actrices reflexiones importantes sobre lo que sucedía en escena y, además, hicieron que sintieran que había valido la pena el contar sus historias. Es importante resaltar que el proceso creativo no quedaba sólo en la etapa de ensayos sino que seguía latente en escena. En el escenario las posibilidades de que sucedan y de que se descubrieran cosas nuevas se multiplicaban porque los testimonios eran contados cada vez a un nuevo público. Y el mantener al público cautivado dependía mucho del contacto, y del alcance de la honestidad y apertura de las performers; y además, dependía de la escucha real entre ellas mismas y entre ellas y el público, pues si bien no se improvisaban las escenas, la continuidad de la obra ocurría porque el público también desempeñaba un rol activo.

1.2. El día en que cargué a mi madre

El día en que cargué a mi madre es una creación colectiva dirigida por Paloma Carpio que se estrenó en el año 2016. Lo peculiar de esta obra es el elenco, conformado por madre e hija, Bernadette Broyeaux y Soledad Ortiz, respectivamente. Esta obra no se autodenomina a sí misma como testimonial, sino como un espectáculo a partir de una creación colectiva aunque en esencia está compuesta por muchos elementos testimoniales. Creo yo que sacarse la etiqueta del testimonial, les permitió además crear algo distinto y novedoso. Esto se ve reflejado en cómo es que abordaron el trabajo con los testimonios personales. Si bien existían testimonios contados en primera persona, primó mucho el juego escénico, lo corporal y el humor.

El día en que cargué a mi madre gira en torno a una hija y su madre, quienes cuentan su propia historia y ven en el reflejo de la otra la construcción de su propia identidad. El hilo se remonta hasta la mujer anterior, la madre-abuela que ya no está.⁸

La vulnerabilidad en este proceso también se desglosará en tres momentos: proceso, relación director-performers y la confrontación con el público. Vale la pena preguntarse cómo es que dicha vulnerabilidad afectaba a las performers y si esta tenía mayor presencia en el proceso por tratarse de una madre y una hija en escena.

1.2.1. Una madre y una hija frente a frente: un viaje a través de las memorias

Volar y seguir creyendo en lo que uno es.

Bernadette

⁸ Tomado de nota de prensa de *El día en que cargué a mi madre* en diario *La República*, 22 de noviembre del 2017.

Las circunstancias familiares, el reciente fallecimiento de su madre y la reciente culminación de su formación actoral, impulsaron a Bernadette Broyeaux a querer hacer algo escénico con su hija. Todo se dio y partió de un momento muy vulnerable para ambas porque Bernadette se cuestionaba mucho sobre la relación madre e hija, Soledad vivió en Bélgica, y porque Soledad quería hacer algo con su madre. Ambas coinciden en que todo esto sucedió en un momento preciso y oportuno, para decir lo que se tenía que decir. Cuando Bernadette contactó a su hija, el punto de partida se dio rápidamente y ambas concretaron en empezar a trabajar ni bien se encuentren. En un inicio, Soledad, difería un poco de la propuesta por ser muy personal:

“En realidad, cuando decidí hacer una obra con mi mamá no necesariamente pensé automáticamente en que iba a ser totalmente testimonial. Yo tenía ganas de hacer algo; por un lado de trabajar con ella y por otro lado trabajar con alguien de otra generación” (Soledad).

Cuando Soledad regresó a Lima y ambas compartieron las ideas o textos, en caso de Bernadette, que ambas habían avanzado fue la primera sorpresa para la hija y con el tiempo llegaron a un consenso logrando que Soledad se acercara un poco más al lado íntimo y que Bernadette se alejara un poco más de esa intimidad. El hecho de que la madre de Soledad se haya formado como actriz influyó, también, en tomar la decisión de hacer el proyecto:

“Quería en esta aventura protegerla. Tengo muchos más años en escena. Me daba temor lanzarla a la *fiera*. De lo contrario, no se me hubiese ocurrido meter a mi mamá en una aventura así” (Soledad).

La primera parte del proceso la realizaron sin la supervisión de un director, ya que sentían necesario encontrarse unos meses ellas solas, compartir recuerdos y experiencias y; sobre todo, vivir el proceso el tiempo que les tome. Mientras se iban viendo en el departamento de Bernadette cada una iba trayendo propuestas; Bernadette, por su lado, textos y Soledad, por el suyo, secuencias físicas. Bernadette menciona que durante estos meses de encuentros, empezó a haber tensión, irritación mutua, entre ellas que dificultó su avance porque no solo

era un trabajo de madre e hija sino que, además, era madre e hija que trabajan juntas sobre ellas mismas y ya no sabían cómo avanzar. A Soledad no le preocupaba exponer parte de su vida, sino más bien, contar algo que no le vaya a interesar al público, ‘¿le va a interesar a la gente?’, era la pregunta que más aparecía en sus ensayos. Bernadette también se cuestionaba si su vida era lo suficientemente importante como para contarla además que siempre tenía un temor por cruzar el límite entre una terapia en público y un *reality show*; y que más bien lo que ella quería era que sea una obra universal y trascendental. Cuando Paloma se sumó al proyecto empezaron a trabajar con un norte más claro y con indicaciones más concretas, que iban desde seguir recogiendo momentos y experiencias hasta explorar posibilidades creativas con el cuerpo y la voz. A Bernadette los temas que se tocaron en el proceso creativo la removieron para bien. Ella menciona que lo más importante era que estaba dispuesta a remover lo que sea necesario:

“Para mí lo que más me removía era la falta de confianza en mí misma versus una Soledad que tiene una línea en su vida, sí me removió, hay veces que regresaba con pena y nostalgia, pero para bien, también” (Bernadette).

Y efectivamente hubo algunas cosas que resonaron más en Bernadette como el hecho de aceptar su cuerpo, y dejar de cuestionarlo en relación al de su hija:

“Para mí exponerme ha sido más desnudarme, aceptar que mi cuerpo está como está frente a una chica con un cuerpo entrenado y tan físico. Entonces, si necesitaba aceptar y solté y siento que eso me ha hecho avanzar” (Bernadette).

En el proceso, Bernadette tuvo que lidiar constantemente con “lo corporal” y con los riesgos físicos pues la obra exigía de ambas que la relación madre-hija fuera materializada en secuencias físicas. Se encontró con retos físicos reales como lo de subirse a un trapecio estático y estar colgada de un arnés. Bernadette, por la edad, tuvo ciertos momentos de duda pues su seguridad estaba plasmada en el texto. Este riesgo físico la mantuvo vulnerable y más conectada consigo mismo. Además, la suma del texto más lo corporal reforzaba la emotividad de la escena:

“El pasaje donde ella me carga por primera vez, cuando escribí ese texto lloré escribiéndolo. Y un día vine al ensayo y le dije a Paloma y Soledad y dije no creo que sea capaz de decir ese texto en vivo” (Bernadette).

El texto al que hace referencia Bernadette quedó en la obra como un audio que se reproduce como *voz en off*. En este caso, se optó por mantener la vulnerabilidad en lo que se dice y en lo que se ve, algo que lograron con la ayuda de la directora.

Soledad no cree que se sintió demasiada expuesta, sabía que estaba expuesta pero también estaba el sentido de todo esto; arriesgarse. Menciona que la característica del circo de toda la vida es el riesgo:

“Hoy en día el circo contemporáneo no necesariamente tiene un real riesgo físico de caerse, de morir porque ya hay mucha seguridad. Ahora quizás podemos hablar de un riesgo escénico. No hacer lo que uno espera que uno haga. Entonces para mí era un reto y un enorme riesgo tomado” (Soledad).

Ella traslada este concepto de riesgo a lo que hizo con su madre en escena. Para ella como artista de circo todo esto de hablar sobre uno mismo era un poco nuevo:

“Es la primera vez en mi vida que tenía tanto miedo en estrenar una obra. Siempre de alguna forma te escondes con una obra detrás de una historia, de un personaje, de algo que sabes que va a dar risa. En este caso sí es verdad que no había forma de esconderse” (Soledad).

Además, Soledad resalta la forma en que ella iba vinculando la obra con lo que le sucedía en la vida real:

“Esta obra me potencia todo lo que estoy viviendo afuera, también. Si fuese otra obra que no trata de mi vida y yo llego con un rollo personal al teatro y estamos

hablando de otra historia, me puedo desprender y entrar en esta otra historia. En este caso no, todo lo que estoy viviendo afuera y yo llegaba y era: ahora tienes que hablar de tu vida” (Soledad).

Esto, quizás, además podía llegar a agotar a las performers porque era estar en una constante búsqueda dentro de uno por si en su cotidiano también aparecían nuevas cosas relacionadas a lo que se cuestionaba en la obra.

Bernadette, a partir de su experiencia en este proceso testimonial reflexiona sobre lo que significó para ella ser vulnerable:

“Yo creo que es necesario dejar florecer tu vulnerabilidad en un proceso testimonial porque creo que es lo más verdadero que sale al momento de crear. Yo creo que la vulnerabilidad es una fuerza en el teatro testimonial” (Bernadette).

“La vulnerabilidad debe darte la esencia de la autenticidad del teatro testimonial, incluso con **humor**. Creo que la verdad del teatro testimonial es eso, es que las personas te cuentan sus testimonios con mucha honestidad” (Bernadette).

Retomando el momento que removi6 a Bernadette, ella recuerda que encontrarse con su hija en el espacio de creaci6n hizo que reconociera su cuerpo, su edad y sus limitaciones, y que las emociones que sentía las interiorizaba para aprovecharlas en escena:

“Yo creo que mi vulnerabilidad también ha sido el darme cuenta que yo no estaba en la misma facultad física que todo el resto del grupo y a veces me dolía un poco. Y me decía si la directora fuera alguien de mi edad entendería mejor mi proceso porque a veces su ritmo era diferente al mío” (Bernadette).

De la misma manera, Soledad expresa que la vulnerabilidad, en su caso, estuvo ligado con aquello que estaba dispuesta a mostrar a su mamá, a la directora y al público,

“Pienso en la palabra vulnerable y pienso en abrirse, mostrar tu interior. Y por lo tanto tiene que ver para mí con verdad y honestidad. Con tratar también de no esconder” (Soledad).

Para ejemplificar esto, Soledad menciona que hay un momento concreto en la obra que les sigue costando, sobre todo, a su mamá. Este momento es cuando hacen de niñas y su mamá sale de la escena para responder a algo que ella dice, que era que se sentía culpable por tener una piscina de niña, y luego de ello se produce una pequeña discusión. Ese momento salió durante los ensayos porque la directora le pidió a Soledad que escriba sobre un recuerdo donde haya sentido que hubo un antes y un después; es decir, una anécdota que haya hecho que creciera y que se dé cuenta de ciertas cosas de su vida. Y, entonces, ella trajo esa anécdota donde narra cómo un chico belga que hacía voluntariado menciona que le choca las diferencias sociales y que la casa donde estaba, que era la de Soledad, parecía una casa de Beverly Hills. Esto era un recuerdo que Soledad tenía muy presente y cuando lo leía, se sentía tan culpable, y hasta su mamá se mostraba incómoda. Entonces, para Soledad la vulnerabilidad se relaciona con algo que nos cuesta decir hoy en día frente al público. Existe una frase que también le cuesta decir a Soledad, “Gracias por las raíces y por dejar crecer mis ramas con libertad”. Frente a un público decirle eso a su mamá, en ese momento, mirándole a los ojos fue difícil.

Bernadette reconoce que este proceso ha sido como acompañar su duelo y que mucha de esta motivación personal desembocó en que se diera cuenta de que partiendo de su historia personal, todo el mundo vive algo similar, con matices distintos, pero que la valoración de las relaciones familiares es la misma. Además, sumergirse en este trabajo con su hija fue un total redescubrimiento del valor de la familia y de la vocación. El deseo de crear un producto escénico era también un deseo por exponer su intimidad y reconocerse como artistas con las limitaciones y con las habilidades que cada una tenía. Es importante resaltar, también, como cada una fue siendo consciente de la vulnerabilidad y del grado de relevancia que llegó a tomar el elemento ‘riesgo’ que se desprendía cada vez que ambos cuerpos entraban en contacto dentro del proceso.

1.2.2. Triángulo femenino: una creación dialógica

Para mí ha sido una creación colectiva de Paloma, mi mamá y yo; y le he vuelto a preguntar a Paloma varias veces si ella siente que ha sido así o no y ella me ha dicho que totalmente. En el mundo del teatro, y no en el mundo de la performance o del circo, tal vez sea más clara la diferencia entre el autor, dramaturgo y los actores.

Soledad Ortiz

Cuando Bernadette y Soledad se dieron cuenta que ya no podían avanzar más solas es cuando decidieron buscar a un ojo externo, un director. En un inicio, Sebastián Rubio iba estar a cargo de esta creación pero por motivos de horarios Paloma Carpio, hasta ese entonces, codirectora, terminó asumiendo el rol. Paloma continuó la exploración, siguió proponiendo ejercicios, propuso hacer más textos hasta tener más material,

“Fue genial porque yo sentí que había mucha empatía y mucha comprensión de lo que queríamos hacer porque a Paloma le generó muchas cosas también, o sea, yo sé que se cuestionó muchas cosas también sobre su madre” (Bernadette).

Desde entonces, siempre fue un trabajo con una identidad muy femenina que generaba en las performers mucha confianza para avanzar con el proceso, “El grupo que necesitaba ver el proceso fue muy femenino. Hubo un momento entonces, una mirada muy femenina sin ser feminista”, añade Bernadette que rescata esta característica como un valor agregado pues facilitó la comprensión y comunicación dentro del grupo.

“Paloma fue clave en encontrar, desde lo que nosotras proponíamos, palabras o momentos importantísimos para articular todo esto que estábamos contando. Ella sí enfatizaba y decía, ‘aquí lo que es importante entender es esto’” (Soledad).

Soledad también resalta lo importante que fue el ingreso de Paloma como directora porque las escuchó y organizó de tal manera que empezaba a sentir que todo iba encontrando una forma:

“Nos hemos tomado tanto tiempo con mi mamá previo al trabajo con Paloma, que ha sido básico. Entonces, para mí la dramaturgia, lo que le da sentido a la obra, fue un trabajo en conjunto, entre la directora desde afuera y mi mamá y yo desde adentro. Todo lo que queríamos contar lo llevábamos nosotras, las anécdotas, las historias. Como todo es verdad, no hay nada inventado pero quien nos daba el alimento para poder generar todo esto era desde Paloma que nos decía por qué no piensas esto para mañana y mañana llegábamos con nuevo material y yo regresaba con una idea de imagen, ‘se me ha ocurrido que de verdad yo quisiera que mi mamá en algún momento esté montado encima mío porque a nivel de metáfora sería bonito’” (Soledad).

Soledad menciona que percibe su rol más como una actriz-creadora más una que actriz-intérprete. Ha sido un trabajo de mucha escucha circular y ‘triangular’ entre lo que decía mi mamá, lo que yo opinaba y Paloma decía, siempre se generaba un diálogo.

Bernadette expresa, también, que se sintió muy augusto de ser dirigida por Paloma porque se acopló muy rápido desde el proceso de exploración que no sintió ningún bache. Además menciona que le costó asumir algunas decisiones que tomó la directora, “Los dos momentos un poco más difíciles fueron cuando me dijo que ciertas cosas no iban en la obra y para mí fue muy difícil cuando me pidió que cortara mi canción”. Desprenderse y soltar material acumulado en el proceso, también fue necesario y parte del proceso porque no todo podía entrar dentro de la estructura que estaba planeando la directora. Bernadette comprendió que al ser una creación colectiva con director, tenía que ceder ante lo que una mirada externa le iba proponiendo y no cerrarse a lo que ella creía a pesar de que los textos de la canción decían mucho para Bernadette.

Soledad, además remarca que fue muy catártico conversar y hablar sobre su infancia, su experiencia lejos de su mamá y su relación con su madre, que a pesar de era un espacio idóneo para poder reencontrarse con ella y expresar con estas otras mujeres que también te dan una opinión y otra perspectiva sobre uno, “Fue en un momento, no me gusta llamarlo así, una terapia porque en algún momento nos dimos cuenta qué de mi vida ha sido importante para lo que es ahora; es como cuando vas al psicólogo”. Soledad explica que hay cosas que uno sabe de uno mismo, pero hay otras que no puede saber solo, pero que terminas descubriéndolo con ayuda de alguien, en este caso la directora. Soledad además señala que la convivencia entre las tres generó mucha unión y confianza para poder seguir creando y cuestionándose sobre experiencias que decían mucho de lo que son en la actualidad:

“Los ensayos no siempre fueron bonitos. Hubo momentos en los que sí nos dijimos cosas, que tal vez nunca nos llegamos a decir en la vida real y que obviamente quedaron entre Paloma, mi mamá y yo como una vivencia que nos ha servido para la obra y para la vida pero que no está en la obra” (Soledad).

Soledad cuenta que habían ensayos en las que sentían que “chocaban contra una pared” porque no funcionaba como quería o porque había demasiada “electricidad” en el aire entre ella y su mamá que hacía que Soledad no quiera ver a su mamá durante varios días. Para Soledad, encontrarse con este tipo de reacciones fue duro, “Porque no es cualquier actriz que comparte la obra contigo, es tu madre”. La incertidumbre crecía en Bernadette luego de ver a su hija después de ocho años, sentía que su hija estaba irritada porque sentía que quizás su ritmo no era el de ella. Entonces, Soledad buscaba verse con su mamá fuera del proceso de trabajo para también hablar de otras cosas, preguntarle cómo va en su vida actual y no retomar los temas de la obra que hablan del pasado. El diálogo entre las dos fue básico para estar en sintonía durante los ensayos y para que no se cree tensión que dificulte el trabajo colaborativo porque era cierto que a pesar de que ellas tengan mucho diálogo desde siempre y se quieran un mucho, también solían pelearse porque tienen caracteres parecidos justamente. “En la obra, durante los ensayos hablando de ti, además, hablando de tu madre, de tu hija diciéndole cosas a la cara eres vulnerable a todo esto”, así Soledad evidencia que la vulnerabilidad, en este caso, estaba a flor de piel porque el vínculo de los performers era mucho mayor y cada

tema tocaba una fibra diferente. Caer en cuenta que trabajar con tu madre quizás demandaba cierta protección y cierto cuidado porque si los temas no eran abordados de la mejor manera podía malentenderse y quizás malograr la relación, “Trabajar con mi mamá es un mundo de diferencia. La tensión podía ser mayor por un lado; y por otro lado, estaba el tema de querer protegerla”. Entonces había ciertas cosas que Soledad conversaba con la directora fuera del ensayo porque existía una preocupación constante:

“Le daba mis dudas con respecto a ciertas cosas, por ejemplo, yo presiento que está cansada o tal vez, este tema no sé si debería tocarse. Con otro actor que no tiene lazos familiares contigo, de repente, te importa menos” (Soledad).

Soledad expresa que la carga emocional que generó el proceso de esta obra fue mucho mayor a otro proceso creativo que haya realizado antes porque justamente era crear y trabajar con su madre, “Es un parto, una aventura”.

El proceso llegó a ser en algún momento muy demandante porque abarcaba mucho tiempo de los días de las performers, “Hasta que llegó el estreno y luego hubo un tiempo que ni ella ni yo nos vimos porque era necesario, también. Me ha cansado bastante”. Este agotamiento físico y mental que ambas performers experimentaron exigió que descansaran cada una de la otra. Soledad, además, comenta que no volvería hacer un proyecto así porque cree que *El día en que cargué a mi madre* ha sido lo que necesitaban decir, hacer y vivir juntas en ese momento, “¿Volver hacer un espectáculo con mi madre ahora? ¿Para qué?”.

Para Bernadette la relación con su hija se hizo más estrecha, debido al tiempo que pasaron juntas creando, “El vínculo entre mi hija y yo mejoró en este proceso y hubo este espacio de irritación que también está bien”. Algo a favor de la obra por el hecho de ser madre e hija era que ya sea el conflicto o las alegrías todo se podía ver reflejado en escena, no tenían que hacer un esfuerzo por mostrar el vínculo, “Hay una intimidad que existía naturalmente”. Compartir escena con su hija también significó entenderse en el ámbito profesional y valorar cualidades que en el ámbito familiar, quizá, no se reconocían,

“La comparación entre las dos surgieron cosas que yo no tenía tan claro, su visión positiva de mí yo no lo tenía tan claro, yo no tenía tan claro lo profesional que era. Fue importante descubrir que trabajo es trabajo, a pesar de ser madre e hija” (Bernadette).

Bernadette, muy emocionada, además reconoce que para ella esto queda como un legado para su hija y sus futuras generaciones, “Yo creo que nos hemos dado mutuamente un regalo”. El proceso de ensayos de *El día en que cargué a mi madre* fue un proceso dialógico donde ambas performers exponían no solo su punto de vista de la relación madre-hija, sino que además sus cuerpos y sus testimonios debían dialogar con la visión escénica de la directora, quien logró hacerse parte de ellas, una amiga más. También, era natural que existiera momentos de tensión entre las performers, pero como el agradecimiento y el respeto mutuo eran pilares en la creación, la directora las ayudó a entender que todo lo que ocurría en los ensayos era material en potencia que podía aportar al montaje.

1.2.3. Los días que cargué a mi madre: el público agradecido

El testimonio que más me impactó fue de alguien que nos escribió que saliendo de la obra estaba tan conmovida que tenía ganas de ir a ver a su mamá y estar con ella. El número de gente que nos han dicho gracias ha sido uff... Para mí fue asombroso la reacción del público. Yo no me imaginaba que iba a tener tanto éxito.
Bernadette

El día en que cargué a mi madre se estrenó en abril del 2016 y rápidamente obtuvo buenos comentarios del público. Durante las primeras semanas en temporada, las performers no podían creer la repercusión que la obra estaba teniendo. Sabían que los meses dedicados a la composición de la obra habían sido meses de mucho esfuerzo en que cada momento de la obra sea universal y le hable a cualquier madre-padre e hija-hijo; sin embargo, no imaginaron cómo esto podía modificar su desempeño en el escenario. Bernadette menciona:

“Hubo una de las funciones que al final se me quebró la voz pero superé la emoción y avancé y Soledad me dijo después ‘Ay, mamá cuando te vi con los ojos húmedos pensé que ibas a estallar’, pero claro lo manejé” (Bernadette).

Ella además, menciona que siempre estaba concentrada para conectarse con cada momento, pero hubo veces que la emoción pudo más. “Todo el episodio donde ella me carga casi siempre lloro”, añade Bernadette. Soledad coincide con su madre en que el momento donde la carga es uno de los momentos de mayor emoción para ellas:

“Me llegué a quebrar, con lágrimas contenidas. Sí, el momento en el que cargo a mi mamá varias veces me quebré. Y un momento más, al final, cuando hablo de que alguien cercano a mí, muere” (Soledad).

Cuando se generaba tensión entre las dos antes de las funciones, que pasó un par de veces, Bernadette expresó que se sintió mal luego, que afectó a lo que pasaba en escena. Soledad explica que aprovechaba los momentos donde había reconciliación para realmente reconciliarse con su mamá ya que la obra lo permitía. Es decir la obra también las modificaba más allá de lo escénico. No es que “actuaban” el reconciliarse y al terminar la función seguían en conflicto; sino todo lo contrario, se entregaban al viaje escénico para también *sanarse* energéticamente.

“Y otro tema que para mí fue fundamental es que los hombres también tenían palabras de agradecimiento”, menciona Bernadette cuyo temor era que los hombres digan que esta obra es solo para mujeres. Así, los hombres también se conmovían y reconocían el carácter universal de la obra, que los temas que se hablaban involucraban tanto a hombres como a mujeres.

Soledad confirma la imagen de un público agradecido, “Hay gente que me decía voy a regresar con mi mamá, porque mi mamá tiene que ver esto conmigo”. Había una necesidad no sólo de verlo solo sino de querer compartirlo con alguien:

“Tenemos ese poder, al estar en un escenario, de lograr empatía; la escena que estamos haciendo mi mamá y yo la quieren volver a vivir otra mamá y otra hija. Gente que nos conoce y que no nos conoce diciendo que los ha movido momentos de la obra distintos en función de lo que ellos traen; el público siempre trae una vivencia, no llegas virgen a un espectáculo. Sentí la energía durante la función, eso también potenciaba nuestra emoción, o sea, sentir al público ahí con esa tensión, la tensión va y vuelve, el público te la devuelve tres veces más de lo que ya tenías. Eso ha sido una experiencia casi vivencial, como si todos hubiéramos hecho una terapia grupal” (Soledad).

Ambas performers experimentaron este agradecimiento a lo largo de las funciones y temporadas que tuvieron. La relación entre ellas se fortaleció en escena; y sólo en escena descubrieron y reafirmaron el poder comunicativo del teatro que logra generar mucha sensibilidad en el público. La experiencia vivida por Bernadette y Soledad se refleja plenamente en el montaje, que está lleno de signos y metáforas que a uno como espectador lo sitúa en momentos similares pues el vínculo presentado es universal. Fui parte del público unas dos veces y me conmoví en momentos distintos, pero lo que no cambió fue sentir como dos personas estaban reconciliándose en escena, sin duda un gran mérito debido a la honestidad de las performers. Reitero lo importante que es evaluar la vulnerabilidad en esta etapa y en esta dimensión pues, de acuerdo a lo descrito en este capítulo, la empatía se genera porque ambos, espectador y performers se encuentran abiertos a la experiencia; en otras palabras, están permitiéndose ser vulnerables.

1.3. Cuando seamos libres

Cuando seamos libres, escrita y dirigida por Carolina Silva Santisteban es una obra testimonial que expone la situación actual de jóvenes homosexuales. En su nueva edición, la directora incluye a una persona *trans* y a una persona bisexual. Me enfocaré en la primera edición que fue una obra que logró, además, viajar a otras partes del Perú. El elenco de la

primera versión de este montaje estuvo conformado por Sergio Cano, Alejandra Ibáñez, Gabriela Zavaleta y Sergio Armazgo.

Cuando seamos libres es una puesta en escena valiente, donde dos gays y dos lesbianas comparten un testimonio revelador y emotivo. Cuatro jóvenes que han crecido en tiempos revueltos, de marchas y circunstancias políticas, en la que formaron una visión sobre la libertad de elegir lo mejor para ser feliz. Partiendo de su propia historia de vida, su primer amor, su relación familiar y crecimiento como seres humanos en una sociedad adversa; se hacen visibles las historias de 4 chicos comunes y corrientes en busca de su propia libertad.⁹

A continuación, describiré e identificaré algunos elementos que constituyen la vulnerabilidad escénica en el proceso de ensayos y la confrontación con el público a través de los testimonios de tres performers de su elenco: Sergio Cano, Gabriela Zavaleta y Alejandra Ibáñez.

1.3.1. Reconocer la motivación en el proceso creativo

Yo siempre pensé, ¿qué le voy a contar al público? No tengo una gran historia, pero resulta que mi historia era suficiente, por ejemplo mi salida del closet era una de las más fuertes, y para mí fue un descubrimiento.

Sergio Cano

Los performers de *Cuando seamos libres* fueron contactados por la directora en diferentes circunstancias. Ella tenía ganas de hacer, desde el 2014, una obra de temática LGTBIQ de estructura aristotélica pero a partir de llevar un taller con Mariana de Althaus se acerca, de alguna manera, a lo testimonial y es por eso que decide hacerlo como una obra testimonial. Sergio Cano menciona que el tema LGTBIQ es muy coyuntural, y que además que con esta obra la directora sale del clóset. Sergio nunca se había planteado de hacer algo tan masivo.

⁹ Tomado de nota de prensa de *Cuando seamos libres* en *Net Lima*, 4 de junio del 2016.

La obra es la que lo desafía a hacerlo e involucrarse con la comunidad LGTBIQ. También confiesa que hubo muchos momentos de crisis porque se le pedía ir a marchas, aprender términos por el mismo hecho de la obra que teníamos saber de esas cosas porque iban a hablar de eso y a la que él no estaba acostumbrado porque no era activista. Es en el proceso de la obra que Sergio lo ve necesario. Sergio ya había hecho un testimonial y no le costó abrirse en este nuevo proyecto. La primera parte fue una exploración personal, ella propuso ejercicios de conexión personal donde le iba preguntando cosas y la directora graba esos testimonios. Esto se repitió progresivamente con cada integrante. Alejandra comenta que exploraron en sesiones donde recordaban su niñez y todas las historias tenían que ver con la temática. Gabriela Zavaleta es arquitecta y activista, luego de haber tenido una entrevista anterior con la directora, se adentró en el proceso. Gabriela dice que sintió que era el momento indicado para que hicieran un proyecto como ese porque ya había la experiencia de las obras del colectivo *No tengo miedo*, algo extra para contribuir a la causa. Para ella la primera etapa de exploración fue necesaria para conocer al resto de integrantes porque no conocía a nadie más que a la directora. Cabe resaltar que a la par de la obra, la directora había presentado la obra como parte de un proyecto educativo en el que tenían un canal en *youtube* y grababan videos donde se hablan de muchos temas ligados a la diversidad sexual.

“...a Gabriela le daba miedo el proyecto porque no era actriz y la directora le explicó que no era necesario ser actriz para el teatro testimonial. Pero fue curioso porque la presentación más natural era la de Gabriela porque nosotros siempre sacábamos algo del actor” (Alejandra).

Este comentario muestra un poco el riesgo que se corre al ser actor y trabajar con un no actor en una obra testimonial pues luego en escena, puede prestarse a comparaciones. Para Alejandra y Sergio era evidente que poseer conocimiento de la técnica actoral hacía que pudieran parecer histriónicos al momento de hablar de ellos mismos, lo interesante es que ellos percibían esta diferencia con Gabriela, “la directora nos decía a los tres actores que no actuemos”. Alejandra también explica que todos los textos fueron escritos por ellos mismos pero por indicación de la directora, y que fue un trabajo en colectivo. “La urgencia fue dándose el proceso”, menciona Alejandra al ser interrogada por la motivación y por la

necesidad de participar en esta obra. Ella reconoce que en un inicio solo aceptó ser parte del proyecto porque le parecía interesante la propuesta de la directora:

“En el proceso fue que empecé a sentir esa necesidad de poder contar mi historia porque me di cuenta que había personas que se podían inspirar en nosotros o que yo podía hacer algo por mi comunidad, eso lo fui aprendiendo” (Alejandra).

Alejandra además pensaba mucho en el futuro, es decir, en que sucedería cuando esté en el escenario y vea en el público a su familia:

“En un principio sí me costaba abrirme pero luego no porque iba fluyendo. Pero pensar que esto lo tengo que contar delante de mis abuelos o de mi papá que era muy homofóbico, sí me daba miedo” (Alejandra).

Este temor evidencia, en cierta medida, que existía una cierta ansiedad y sensación de riesgo dentro del proceso creativo. El riesgo se reflejaba más cuando la familia y las amistades entraban a tallar en sus experiencias, pues cada uno de ellos lidiaba o lidió anteriormente con la duda de si era posible conllevar plenamente su sexualidad con las relaciones intrapersonales.

Sergio considera que la apertura emocional se entrena, “Tienes que entrenar, sino no sirve. Hubo un par de veces que no podía parar o que me sorprendía de que estaba muy emocionado, tenía que entrenarme”. Además, Sergio confiesa que aprendió a soltar porque se dio cuenta que toda historia es valiosa. No porque uno sufrió más eso convierte su historia en más importante que la de otros. “Todos tenemos una historia que contar”, agrega que aprender a escuchar y respetar fue una consigna básica. Cuando pasaban muchas veces el testimonio y era muy agotador, él respiraba mucho, se concentraba. También hacía otras cosas fuera de escena, tratar de no pensar demasiado, “a veces estás tan expuesto que te bloqueas, era necesario relajarme”.

Además, enfatiza que dentro del proceso involucró mucho su estado emocional, “Tienes que conectarte y desconectarte con tus emociones. Ser vulnerable es la capacidad de mostrar emociones, recibirlas, dejarlas ir también, es decir, no apegarte a ellas. Para mí lo más difícil, más que entrar en la emoción era salir de ella”. Además, al igual que Alejandra, compartía el miedo de que su historia no fuera suficiente. Para Alejandra, la vulnerabilidad es estar en un estado en el que cualquier cosa que te suceda te puede afectar y hacer reaccionar de distintas formas. Un estado en el que puedes llegar a extremos o estar en el medio del rango emocional, “Sobre todo sentí todo esto en el proceso porque hablábamos mucho de ciertas cosas personales y terminábamos agotados emocionalmente”.

Así, también Sergio reconoce que los performers dentro de un proceso testimonial pueden recurrir a ciertos mecanismos de defensa; en todo caso la directora siempre daba indicaciones:

“Yo tiendo, o a llevarlo todo muy ligero, a ser muy encantador y chistoso, o a ser denso y grave. Por ejemplo, mi testimonio de la salida del closet que era el más pesado, lo hacía muy grave y denso. O también escuché en mis compañeros, ‘No me actúes el sufrimiento’, porque era como que te angustiabas y en realidad no estaba pasando nada por ti ‘¿debería pasarte?’, eso era un mecanismo de defensa” (Sergio).

Sin embargo, Sergio logró identificarlo. Él reconoce que gracias al proceso ahora es que sabe cuándo se está mintiendo emocionalmente, “Ahora yo me doy cuenta, en escena lograba darme cuenta y a manejarlo. Era cosa de costumbre”. Además aclara que era completamente necesario mostrarse como tal, es decir, no funcionaba intentar adaptar una personalidad distinta o mantener una neutralidad.

El proceso creativo de *Cuando seamos libres* fue un proceso de mucho descubrimiento sobre lo que se estaba hablando, pero también un proceso largo en el que iban encontrándose consigo mismos. Sergio resume de una manera muy interesante como él entendió la mecánica del proceso:

“El performer tiene que haber superado el hecho, no es que le deje de doler, si hago una metáfora con una herida, no tiene que estar la herida abierta, tiene que estar la cicatriz. Lo que muestras en el teatro testimonial es una cicatriz, no es una herida, o sea la haces parecer una herida, recuerdas cómo es pero no es que la herida esté sangrando aún” (Sergio).

El proceso fue un descubrimiento a nivel personal para muchos de ellos. Comprendieron que era necesario visitar ciertas **heridas**, momentos y experiencias pasadas muy dolorosas, que actualmente ya eran **cicatrices** (heridas ya asimiladas). Para esto era sustancial un nivel de **apertura** que cada performer fue encontrando a su ritmo y que fue dándose en un momento determinado dentro del proceso. Además, fue necesario para cada uno, descubrir primero una motivación personal dentro del proyecto que se vinculara con el objetivo de la obra y que les permitiera conectarse a nivel emocional con la lucha de la comunidad LGTBI a la cual pertenecían; pero no eran activistas.

1.3.2. Conocer al otro: ¿Quién eres?

Cuando no conoces mucho a las personas, te ocultas más. Nos unimos como elenco. El vínculo que se crea es súper importante. El elenco y tu director es el primer filtro de conexión.

Sergio Cano

“Aprender a abrirte, eso se entrena. A mí me ha costado abrirme emocionalmente ante el otro. Pero algo que siempre hago en mis procesos creativos es primero decir ¿quién eres?, conocer a la otra persona a nivel más trascendental porque vamos a convivir juntos” (Sergio).

Sergio responde de esta manera muy peculiar ante mi pregunta si le costó abrirse ante sus compañeros de escena, a quienes no conocía mucho. “En nuestro proceso, con el elenco se dio, hacernos amigos. El proceso sirvió para unirnos”. No todos los integrantes de la obra

Cuando seamos libres se conocían. Sergio Cano era abiertamente gay y uno de los mejores amigos de la directora. A Gabriela, la directora la contacta por una entrevista anterior en la que se habían conocido. Luego, Sergio pasa la voz a Alejandra, a quien conocía poco, pero que al saber que era abiertamente homosexual le paso el dato de que Carolina estaba buscando gente para que puedan formar parte de un proyecto testimonial. Finalmente, la directora contacta a Sergio Armazgo por *Twitter*, donde había hecho una convocatoria abierta.

Luego, cuando todos se juntaron, la dinámica que generó la directora con ellos fue el de conocerse a través de ejercicios. A la par, los integrantes iban a marchas, a conocer personas activistas y a involucrarse más con el movimiento LGTBIQ, pues ninguno, a excepción de Gabriela, había estado antes involucrado con esta comunidad. Este paso fue necesario para que los que no eran activistas se comprometieran con la lucha del colectivo y entendieran que al hablar de sus vidas en el proyecto, también iban a hablar de todas esas personas marginadas. Alejandra comenta, “Conocimos a Gabriela y ella es una persona muy involucrada a la comunidad y con la política y había cosas que yo no sabía porque no me informaba”. Acercarse a la comunidad LGTBIQ hizo que ellos mismos se acercaran y trataran de crear un vínculo mayor porque así, quizás, era necesario crear un **espacio de contención**, “Por el hecho de que estábamos todos juntos, entre nosotros nos teníamos que nutrir. Porque también conocíamos personas y conocíamos casos, historias difíciles”. Fue un grupo que logró consolidarse porque convivían mucho, ya sea por los viajes y las marchas, porque también empezaban a encontrarse movidos por la causa, “Nosotros tuvimos una conexión especial”.

“Negocié con la directora temas personales que creo que no era competente porque era otro tema”, Alejandra afirma que uno contaba lo que quería contar. Sin embargo, esta unión no duró mucho, pues terminó con el proyecto, al menos con la directora.

“Terminando el proyecto la directora y yo ya no fuimos amigas porque hubo algo que nos desconectó, no sólo ella conmigo, sino ella con el grupo, quizás por su

forma egoísta de hablar con nosotros o de repente por ciertas preferencias” (Alejandra).

Alejandra afirma que estas actitudes y ciertas ovaciones al trabajo de uno respecto al de los demás, hizo que terminen el proyecto y se disuelva el grupo. Entiendo que muchos de estos problemas se generaron en los viajes de las presentaciones, muy aparte del proceso creativo en sí, pero sospecho que la relación de la directora y de sus actores fue enfriándose, quizás, porque la directora descuidó el espacio de contención y de mística que se había creado con el grupo.

En resumen, los performers mencionan que había mucha libertad y mucho diálogo, donde todos participaban, pues eran conscientes de que debían establecer y afianzar mucho más los vínculos amicales. Para Gabriela que era la “nueva”, todo este proceso logró realizarlo satisfactoriamente con la ayuda de sus compañeros quienes reconocieron en ella a alguien con mucha voluntad y apertura. Gabriela afirma, “No me podía imaginar un mejor equipo. Desde el principio conectamos”. Hubo, además, mucha colaboración y apoyo entre ellos. Es así que la buena relación entre los performers se podía ver reflejada en el escenario, logrando que esa sensación de confianza del equipo se transmita hacia fuera.

1.3.3. Cuando me reconozco en el público

No había función en la que el público no se acercara a darnos un abrazo o a decirnos ‘gracias por hacer esto, gracias por inspirarme a yo también contar mi historia, eres muy valiente, tu historia fue muy conmovedora para mí, o decirnos, yo me identifico contigo. Que el público se sienta identificado con el actor, creo que es lo mejor que hemos podido hacer.

Gabriela Zavaleta

La campaña masiva que hizo la producción de la obra logró atrapar la atención de mucha gente relacionada a la comunidad LGTBIQ y de gente heterosexual, también. Si bien, la obra tuvo mucho éxito, existieron comentarios que señalaban que la obra no llegaba a ser un producto terminado por muchas falencias, principalmente por sus integrantes.

Sergio recalca en la entrevista que es una gran responsabilidad hacer teatro testimonial, “Estás dando tu voz para un montón de gente, si no sabes, si no estás convencido, si no estás comprometido tu discurso se vuelve un poco débil”. Pero además, Sergio reconoce que ser actor podía jugar en contra en ciertos casos:

“Una de las cosas que nos dijeron, que se notaba que los que estaban en escena éramos actores por nuestro nivel de histrionismo, cosa que algunos lo veían como negativo para el teatro testimonial porque parecía como que estabas actuando tu testimonio, cosa que no era verdad, y otra gente dijo que bacán que hayan sido actores” (Sergio).

El menciona que un actor no se expresa de la misma manera que una persona normal, pero quizás, lo que podría estar sucediendo es que el disfuerzo señalado se debía a que no había un conocimiento exacto de cómo protegerse porque en su mayoría los testimonios eran narrados. Así también, Sergio añade que si no estás convencido de lo que estás diciendo, si tratas de ocultarte o aparentar, no conectas con el público. Sergio es categórico en señalar que en el teatro testimonial no puedes mentir, “Tienes que decir la verdad”.

“Si tú lo tratas de hacerlo ver bonito (tu herida), diciendo que yo fui fuerte en ese momento, que te fue bien, el público no te cree; yo quiero saber que te dolió. Es un poco masoquista el asunto, pero es un ‘dime pues’. Porque el hecho no está en decir la pasé bien. Creo que lo valioso de una obra testimonial es ver pasar lo terrible que fue todo esto, pero tampoco trato de sufrir. Está la línea delgada porque si te haces ver como mártir, pierdes al público porque generas un rechazo. Pero si tratas de hacer parecer que lo tienes superado y que eso que estás contando que es terrible, tú la pasaste bien, también pierdes al público porque no te cree. No trato de sobre exigirme. No hacer más de lo que uno puede” (Sergio).

Esta observación ejemplifica lo que Sergio piensa que el público percibe al ver una obra testimonial. Sin embargo, cuando vi la obra pude notar cierto desborde de emotividad en la

performance de Sergio. Y, quizás, no intentaba sufrir como él dice, pero el creer que el público deba ver lo que el sintió en ese momento puede llevarlo a un estado emocional. Es importante rescatar lo que piensa el performer que debe llegar al público, pues de esto dependerá su foco de atención en la obra.

“A mí me dijeron gracias, me sorprendía, me dijeron muchas gracias por contar”, fue lo primero que me dijo Sergio cuando le consulté por lo que le decía el público. La tercera función fue la más fuerte, al menos para él porque vino su familia. El momento más visceral de la obra fue cuando fueron ellos “porque mi salida del clóset no la habíamos conversado en seis años. Nunca les dije como me sentí. Estas cosas no se hablaban”. El papá de Sergio bajó llorando y le dijo muy conmovido tú eres mi hijo. Esto repercutió de manera positiva en Sergio para sus demás funciones. Además, Sergio, cuenta que “muchos chicos gays me escribían diciéndome que ‘fui con mi mamá y ahora me está entendiendo más’ esto se está haciendo más grande de lo que podía pensar”.

“Nunca me había involucrado tanto conmigo mismo y con la comunidad que era parte. Asumir tanta responsabilidad social con una obra porque esto ya no solo es una obra sino que se convierte en un movimiento que parte de una lucha” (Sergio).

“Nunca nos sentimos incómodos. Ni siquiera en las funciones donde no había gente. Esas quince personas que pudieron haber ido a una función, nos respondieron con la misma energía de un público grande, eso era muy gratificante” (Alejandra).

Sergio aprendió más sobre la lucha y obtuvo más conocimiento sobre sus derechos. Todo esto exigió por parte de él un mayor compromiso en escena. Los performers rescatan el gran nivel de conexión que lograron establecer con el público. Esta conexión movía algo en los performers que era inevitable que ellos también se sientan reconfortados en escena:

“En todo momento sentíamos la conexión con el público, en el momento de los aplausos, terminando una historia, los llantos. Como teníamos que mirar y no había cuarta pared veíamos quienes lloraban o asentaban con la cabeza o a veces decíamos cosas y el público respondía” (Sergio).

Finalmente, Gabriela comenta que “casi todas las críticas de mis amigos y de la gente fueron que les encantó”. Además, sabía que había una gran expectativa por parte de la comunidad LGTBIQ ya que ellos estaban dando voz a muchos jóvenes con problemas de aceptación e inclusión por su identidad de género:

“Tuvimos miedo porque te adjudicas una representación para la que, tal vez, nadie te ha elegido. Es algo que te mandas a hacer, pero si tuvimos claro que era algo que teníamos que hacer de la mejor manera posible. Tal vez dentro de mi círculo de activistas, se espera un estándar alto de lo que tú le das al resto para hablar sobre nosotros, para que se entienda cómo somos, que no se generalice tampoco para que nuestras experiencias puedan ser tomadas como una buena referencia” (Gabriela).

La confrontación con el público, en este caso, en particular, comprometía una responsabilidad mayor por parte de los performers. Ya no sólo eran ellos y sus historias, sino había una conciencia de muchos otros jóvenes de la comunidad LGTBIQ que esperaban que los performers dijeran lo que ellos también pensaban. Tener claro esto desde un principio fue esencial para que se sienta esa confraternidad en escena. Además, ahondar en la familia, fue quizás lo que hacía que los performers estuvieran más sensibles al contar sus testimonios, pero en algún punto se llegaba a un desborde emocional que podía confundirse con el sufrimiento o el histrionismo; quizás porque no había la consigna de “tomar distancia” en algunos casos específicos.

1.4. ¿Entonces de qué vulnerabilidad nos hablan estas obras testimoniales?

Con los testimonios de los performers de estas tres obras estudiadas empezaré a establecer patrones y a identificar ciertas características que son importantes desarrollarlas para empezar a entender la vulnerabilidad escénica en una obra testimonial. Todos los entrevistados a excepción de una performer son artistas escénicos y manejan ciertos términos y expresiones que me ayudaron a agrupar elementos o criterios importantes ligados a qué es aquello distinto en el proceso creativo de una obra testimonial y cómo esto se va vinculando con lo que percibe el performer en ensayos y en escena frente a un público.

Primero, **el nivel de disposición y de apertura**, que empieza desde que el performer acepta ser parte del proyecto u obra teatral, es aquello que orienta al performer a identificar información personal e íntima y a reconocer si desea compartirla con otros. Muchos de los performers empezaron su proceso creativo testimonial reconociendo en sí mismos una motivación y necesidad personal por querer indagar dentro de sí mismo sabiendo que se trata de un proceso artístico, o por lo menos diferenciando lo escénico de la terapia, sin negar que el proceso en sí mismo pueda ser terapéutico. Estos procesos testimoniales comparten como uno de sus pasos fundamentales la entrevista o la conversación preliminar enfocada en recuperar recuerdos y sensaciones del pasado de los performers. Esta herramienta es útil para poder empezar a tener una base sobre la cual partir. Toda esta información inevitablemente abre heridas, dudas, o conflictos superados o sin resolver. En el caso de *Criadero* y *El día en que cargué a mi madre*, las performers sabían que no buscaban hacer catarsis; sino que empezaron su proceso reconociendo voluntariamente sus miedos y dudas sobre aquello que querían hablar y buscaron formas de hacerlo universal. Es por eso que esta apertura es necesaria para adentrarse en un proceso testimonial. Sin esta apertura tal vez el performer durante el proceso puede llegar a sentirse incómodo o desistir de participar en la obra, tal como sucedió en un primer momento con Denise en *Criadero*. En *Cuando seamos libres*, los performers tuvieron que asimilar la consigna testimonial del proyecto e involucrar su intimidad para hablar de algo más potente que ellos no conocían mucho, el activismo. En ese caso, la apertura no solo fue a nivel de recuerdos, sino que también fue una apertura y una disposición física para conocer un mundo del cual ellos formaban parte pero que no estaban vinculados porque no habían sentido la necesidad de hablar de estos temas mediante el arte.

Este nivel de apertura es más fácil de lograr a mayor experiencia escénica, aun así todo performer tienen un **mecanismo de defensa** que puede ser la risa, el cinismo, la timidez, la neutralidad entre otros. Las performers de *Criadero* y *El día en que cargué a mi madre* lograban identificar y solucionar rápidamente estos mecanismos de defensa que no llegaron a significar un obstáculo en su proceso.

Segundo, **la generosidad y, la capacidad de compartir y ceder** son pilares que reconozco en las tres obras testimoniales que evidencian cómo el performer expresa su sensibilidad a su compañero de escena y al director. Esto es diferente en cada caso, dependiendo del vínculo que exista entre ellos. En el caso de las dos primeras obras había un lazo afectivo muy fuerte; la amistad en el caso de *Criadero* y el amor de madre-hija en el caso de *El día en que cargué a mi madre*. En *Cuando seamos libres* sucedía que no había un nexo afectivo; el vínculo lo fueron construyendo porque no todos se conocían. Pero se puede decir que había un elemento en común, algo que los comprometía y eso era su orientación sexual; todos eran homosexuales. Esta generosidad entonces implicó en cada uno de los performers un grado de desprendimiento del ego para poder trabajar en conjunto acogiendo y solidarizándose con las heridas de los compañeros. En el *ceder* el performer también se muestra vulnerable, ya que está *escuchando* y está dejando el *yo* a un lado para colaborar con el colectivo, el *nosotros*. También significa entender que el director es aquel que va a organizar las historias y que uno está entregando su historia para que *otro* la *edite*. Sin duda, esto remueve mucho porque uno siempre tiene algo que contar pero como performer no necesariamente tiene que saber qué es lo que se va a contar; eso en todo caso es decisión del director.

Tercero, **el espacio de contención** es ese espacio construido por los integrantes del proyecto. Es un espacio que inevitablemente se va a construir y que si no se logra hacer, puede desestabilizar y retrasar el proceso. En las obras estudiadas el espacio de contención fue fundamental para sostener toda la carga emotiva de los performers cuando estos compartían sus experiencias. Este espacio de contención ayuda a que el performer confíe y arriesgue. Además, está basado en **la confianza** y en **la conexión** con los otros performers y el director. Esta empatía entre los integrantes afianza y da seguridad al momento de proponer, crear y contar los testimonios.

Cuarto, **el distanciamiento de la emoción** está presente en los trabajos de todos los performers. Ser vulnerable no significa destrozarse emocionalmente en el escenario tal como lo mencionan las performers de *Criadero*; ser vulnerable es conocer tu cuerpo y tus emociones para poder compartirlas. Si hay situaciones que hacen que uno se emocione mucho se opta por tomar distancia. Además, por ejemplo, en *Criadero*, si bien podemos decir que las performers no estuvieron dispuestas a hablar de ciertos temas; no significa que no fueron valientes ni mucho menos que no compartieron su vulnerabilidad; sino que buscaron ser vulnerables mediante otros lenguajes que trasciendan y no generen una incomodidad en el performer. Sobre todo, fueron honestas con la directora, con el compañero y con el público al transmitir su verdad de la manera más eficiente. En *Cuando Seamos libres* pude deducir que la poca experiencia y la corta edad de sus performers no garantizaron un distanciamiento de la emoción, generando en algunos casos un disfuerzo que se percibió en las presentaciones. Esto debido a que los performers no usaban muchos recursos escénicos. Casi todo era dicho, y esto podía llegar a agotar y era más fácil recurrir a forzar la emoción en algo que ya de por sí tenía una carga.

Quinto, **el carácter escénico del testimonio** está vinculado con esa manera en que el performer expresa su vulnerabilidad. No todo tiene que ser dicho; esto fue más evidente en el proceso de *Criadero* donde las actrices sintieron que si se decía todo lo que la directora había plasmado en el texto de manera muy literal iba a perder el carácter escénico y se iba a convertir en una especie de confesionario. La necesidad de protegerse bajo **metáforas** y **lenguajes escénicos** no desmerecía la valentía de los performers, pues ya estaban vulnerables con todos lo que había salido en ensayos. Los temas que más vulneraban a los performers estaban ligados a temas familiares, por tal razón **el espacio de intimidad** necesitaba ser protegido de alguna manera. Esto significaba poetizar los testimonios y hacerlos escénicos hasta que el performer encontrara un disfrute en el hacer. El **humor** jugó un papel muy importante en estas tres obras, pues mediante él lograban hablar cosas dolorosas sin llegar al cinismo. El humor era un gran aliado en momentos de tensión de la obra porque también ayudaba a soltar la carga dramática de los performers.

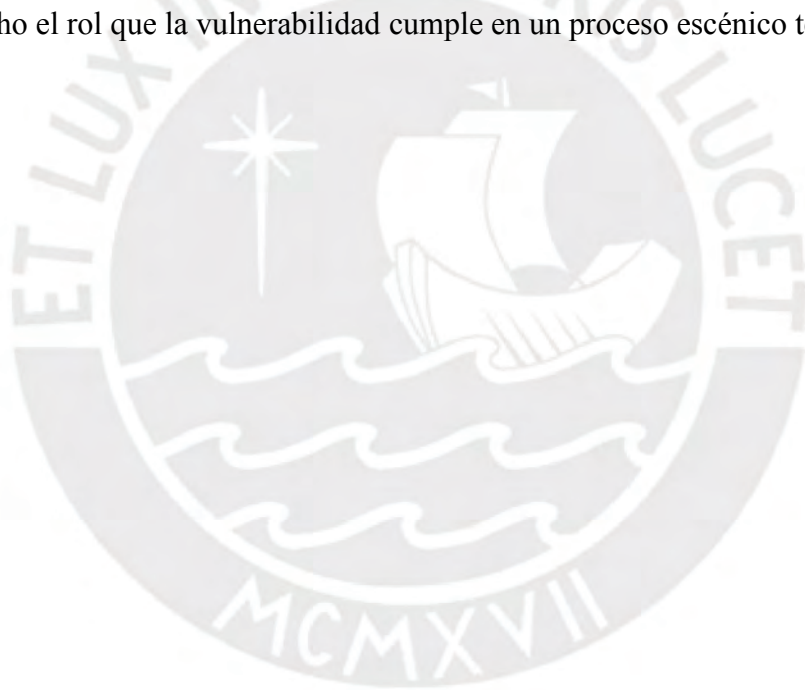
Sexto, **el entrenamiento emocional o la técnica actoral** es un concepto importante que está vinculado al control de la vulnerabilidad. En estas tres obras se puede deducir que el proceso creativo sirvió de espacio de entrenamiento además que cada performer personalmente por su formación o por su acercamiento a las terapias, estaban más en contacto con sus emociones. Sin embargo, esto es un proceso escénico y al ser tal, requiere de una consciencia actoral, de un control, de una técnica y de estar constantemente usando herramientas actorales para saber cómo lidiar con la emoción. También, como se dijo en los subcapítulos anteriores, mucha técnica puede producir la apariencia de que se está *actuando* o de que no se está siendo genuino con lo que se quiere contar. Los testimonios de las performers apoyan la idea de un actor-creador, en este caso, un performer capaz de resolver en escena cuando la emoción lo invada o cuando no esté pasando por la emoción y no esté reconociendo que es él o ella a quien le sucedió tal experiencia.

Séptimo, **la confrontación con el público** es el último paso importante en la que el performer pone a prueba su vulnerabilidad pero ya en un espacio construido de tal forma que también sirve como espacio de contención para el performer, pues hay una arquitectura y un diseño en cada momento que permite que los testimonios fluyan. Esto fue más evidente en las obras *Criadero* y *El día en que cargué a mi madre* pues los performers dieron lo justo y necesario. Ellos manifiestan que sintieron una comodidad que hacía que estuvieran relajados y con un gran nivel de apertura al público. Todos los performers hablan de una conexión mágica con el público. Y lo constatan en las reacciones. Es interesante como ellos perciben a un público sensible; un público que también se despoja de toda protección para dejarse conmover. Por lo tanto, es fundamental el estudio de esta dimensión de la vulnerabilidad, pues las entrevistas reflejan que sólo en escena frente al público lograron de terminar de asumir la vulnerabilidad como un elemento que se necesita para poder conmover y comunicar un mensaje al espectador. La vulnerabilidad fue entonces un elemento muy importante que propició la empatía y la identificación entre el performer y el espectador.

Y por último, **la dimensión terapéutica del proceso** es un aspecto que surge como consecuencia y que los performers son conscientes una vez finalizado el proceso. Si bien, al entrar al proceso todos ellos diferenciaron el proceso creativo de un proceso de terapia

psicológica, el proceso en sí resulta ser terapéutico porque se trabaja con las memorias y las emociones de los performers de una manera muy explícita a diferencia de otros procesos creativos donde no suele ahondarse en la intimidad, o en todo caso el performer lo realiza en su individualidad. Los performers agradecen mucho a las obras mencionadas en las que participaron pues las cambió en muchos sentidos. El cambio más común es la aceptación de ciertos pasajes dolorosos de su vida y la sensación de mejoría en el ámbito personal y profesional.

Esta primera aproximación al concepto de vulnerabilidad a través de otros conceptos y ejes me será de mucha utilidad para cuando las compare con los resultados obtenidos en mi propio proceso testimonial. Así también, lo reunido en este subcapítulo, es un gran aporte, que desde ya dibuja mucho el rol que la vulnerabilidad cumple en un proceso escénico testimonial.



CAPÍTULO 2: EL PROYECTO “CAMINANDO SOBRE ARENA”

Nunca antes dentro de mi carrera universitaria pensé que terminaría mi formación académica participando en una obra testimonial, pues mi idea de un fin de carrera en actuación era interpretar un personaje ficticio más no haciendo de mí mismo. Y mucho menos, que a mí se me ocurriera la idea de gestar un proyecto de esta naturaleza cuando no tenía ningún acercamiento al género testimonial. Diría que la idea de poner en marcha un proyecto de esta naturaleza se debió mucho a que necesitaba revisitar mis inicios en la actuación, era un volver a las bases y a mí mismo. Dentro de mi formación como actor, siempre le di importancia a mi evolución como artista, a mi capacidad cognitiva y a los riesgos que debía tomar en cada etapa. Sentía que gran parte de esta formación me había concentrado mucho en la forma, en lo externo y siempre había renegado de los personajes que me tocaban. Hubo ciclos académicos que lograba vencer barreras con mucho éxito; y ciclos en los que yo era el que me ponía una barrera. Se podría decir que todo cambió cuando una profesora en mi sexto ciclo de estudios me dijo “Te está faltando conectarte contigo mismo, con tu interior”. Fue una frase que me desencajó mucho y, en ese momento, no logré entender a qué se refería. Entonces, germinó en mí la idea de atreverme a crear algo de la nada que hizo que me atreviera a lanzarme a crear algo que me retara y me confrontara conmigo mismo. Más adelante una profesora de improvisación teatral me da un *feedback* al terminar el curso, “No sé si te lo habrán dicho antes, pero te proteges mucho. Debes aceptar tu vulnerabilidad y dejarte ver, acepta el fracaso y disfrútalo”. Es así que la idea de “conectarme” con mi interior incrementó y se volvió una necesidad.

Exactamente en el mes de noviembre del 2015 yo convoco a ocho personas para armar una obra de formato semi-testimonial. Los convocados eran alumnos de las distintas especialidades de la facultad de Artes Escénicas de la PUCP con quienes había conversado personalmente invitándolos a un proceso de creación escénica. Hasta el momento, lo único que tenía claro era que quería hablar de las artes escénicas. Luego, el siguiente año estuvimos varios meses investigando y leyendo sobre teatro testimonial, documental y biodrama. Después de unos cinco meses ingresa Jorge Bazalar y continuamos con un proceso que culmina en el montaje que propicié.

Así surge *Caminando sobre arena*, una obra testimonial de creación colectiva dirigida por Jorge Bazalar, que expone las vicisitudes de seis jóvenes artistas que están empezando a dar sus primeros pasos fuera de la universidad. Pero la obra no solo habla de los miedos y dudas que rodean a estos jóvenes respecto a su carrera; sino que también, es una invitación al espectador a revisitar algo más universal, sus sueños, y en este caso específico, descubrir qué significan para estos seis artistas soñar en una ciudad conservadora y llena de prejuicios.

En este capítulo presento un análisis etapa por etapa, en orden cronológico, del proceso de la obra y cómo nosotros, los performers, nos fuimos involucrando en una experiencia testimonial desde las exploraciones hasta las presentaciones con público. Por tal razón, en un primer subcapítulo evidenciaré la etapa inicial exploratoria, que si bien no es en la que me he enfocado principalmente, servirá para situarnos en los inicios del proyecto y en cómo fue el primer contacto con nuestra vulnerabilidad. Además, creo importante explicar los ejercicios, las condiciones y los acuerdos que se establecieron en esta etapa para entender cómo se propició la apertura hacia nuestras emociones. En un segundo subcapítulo presentaré los resultados de mi investigación práctico-reflexiva en la que me situé totalmente como participante dentro de la experiencia escénica. Allí dialogo mi experiencia con la de los demás participantes (incluyendo a la observadora externa), en el proceso de ensayos y funciones, rescatando ideas y conceptos que luego servirán para fundamentar y deconstruir¹⁰ el concepto de vulnerabilidad en el tercer capítulo.

2.1. Primeros meses: Encontrándonos

Los primeros meses, de febrero a junio del 2016, nos reuníamos ocasionalmente para hablar sobre qué temas nos comprometían personalmente. Luego conversábamos y explorábamos a partir de nuestros propios recuerdos. Un ejemplo de ello era hacer fotos (imágenes con nuestros cuerpos) a partir de eventos personales. También compartimos biografías personales

¹⁰ La deconstrucción no es un estilo, un movimiento literario o teatral, posmoderno u otro, sino una técnica filosófica aplicable a la creación y al análisis teatral. (...) Se trata de escapar a una interpretación última, limitada, correcta, fehaciente, anclada en un significado indiscutible (Pavis, 2016, p.75).

y fotos de nuestra infancia. Mientras tanto, consultaba a otros amigos escénicos y otras personas que hayan pasado por un proceso similar sobre la relevancia del tema que estaba proponiendo y caí en cuenta que era necesario que nuestras historias tengan conflictos dentro del contexto que se estaba planteando. Hubo un momento donde yo entrevisté a cada uno de los comentarios para identificar un conflicto o un tema en común. Encontré mucha información relevante ligada a la familia de cada uno de nosotros: secretos, miedos, rencores y metas. Después de una conversación con todos, decidimos dejar de enfocarnos en el tema de las artes escénicas para ir por el ámbito más familiar.

Ya para la mitad del año, por sugerencia de Mariana de Althaus, quien era mi única referencia de teatro testimonial hasta ese entonces, convoqué a Jorge Bazalar, alumno suyo, para dirigir el proyecto. Es aquí que recién empieza el proceso creativo en sí del proyecto, pero es una primera parte exploratoria pues Jorge me pidió conocer a cada uno de nosotros e ir tejiendo temas que se repitan y así encontrar una temática o inquietud común.

2.1.1. Exploración: Un momento necesario

Todos coincidimos en que esta primera etapa con Jorge, nuestro director, fue muy importante pues nos ayudó a prepararnos para lo que sería el montaje. Quizás, sin esta etapa nos hubiera sido más difícil abrirnos a un público y a ser honestos con lo que íbamos a hablar en escena. Además fue un entrenamiento constante para asimilar la narración en primera persona y todo lo que en escena conllevaba. A continuación, explico algunos de los ejercicios y momentos que realizamos en esta etapa exploratoria.

2.1.1.1. Biografías

La primera tarea que nos dio Jorge fue hacer una *biografía escénica*. Nos pidió que hagamos una especie de mosaico de momentos relevantes en nuestra vida y nos dio total libertad de poder incluir lo que queramos y la manera en la que necesitáramos contar nuestras historias. El ambiente que se generó fue de mucha adrenalina porque era una forma oficial de presentarnos ante los demás de otra manera. Muchos tocaron temas sensibles y dolorosos.

También hubo momentos felices y llenos de humor en cada una de las biografías; que luego volverían para el montaje, como fue el caso de nuestra primera experiencia con el arte. Fue muy valioso ver de alguna manera lo que cada uno vivió. El espacio estaba lleno de objetos personales y cada uno había desarrollado una propia dramaturgia usando recursos musicales y dancísticos para transmitir una emoción específica en cada momento. Desde ese momento yo sentí una conexión con cada uno de los participantes. Había algo especial en cada uno de nosotros y en nuestras historias, de alguna manera nosotros éramos lo que nos pasó. Jorge agradeció mucho la apertura que tuvimos en este ejercicio, pues era la primera vez que explorábamos con él, y nos comentó que salió mucha información relevante para poder encontrar caminos y posibilidades de temas a tratar en la obra.

Considero que este primer ejercicio fue crucial para conocernos más de lo que ya nos conocíamos con algunos, y para descubrir y conocer a otros de los que no sabíamos mucho. También fue un primer acercamiento al relato escénico y a la confrontación con un público, que si bien éramos nosotros mismos, también nos puso en una situación de temor e incertidumbre.

2.1.1.2. Ejercicios íntimos

Hubo muchos ejercicios que Jorge propuso para ir abriéndonos hacia los compañeros y de preparación emocional y física pues muchos traíamos manías físicas al hablar de nuestras experiencias. Lo común en nosotros era que nos protegieramos con la mirada, es decir mirábamos a otro lado menos a las personas a las que estábamos hablando, usábamos mucho las manos para explicar. Algunos de esos ejercicios exploratorios fueron las siguientes: narración de anécdotas familiares, ejercicios de miradas, dramatización de experiencias, relajación corporal, ejercicios de memoria sensorial y evocación de momentos importantes a partir de objetos personales, etc.

Pero hubo un ejercicio que fue muy revelador en su momento, y que consistía en tener a dos personas en el espacio. Una sentada en una silla cuya consigna era no hablar por ningún motivo; y otra, parada en el espacio con la consigna de sacar de su asiento a la otra persona. Fue muy importante el ejercicio por la manera en que el director la planteó. Preparó y generó

un espacio de completo silencio, apagó las luces del salón y prendió unas velas, tal cual un ritual, y dejó que las personas que estaban frente a nosotros empezaran el ejercicio cuando quisieran.

El resultado fue interesante en cada pareja. Muchos al inicio no sabían que hacer realmente y se planteaban una situación ficticia, como una escena de improvisación. Jorge de vez en cuando daba indicaciones que aceleraban la urgencia de lo que debían conseguir las personas que sí podían moverse y hablar. Pronto, el espacio se convirtió en una especie de lugar donde uno venía a **confesar** cosas íntimas que los aquejaban. En todos los casos se dejó de lado la ficción o se usó este recurso a favor de la persona para poder comunicarle algo al compañero. De este ejercicio salieron frases como las siguientes: “Pedir perdón de verdad”, “sincerarse con lo que uno siente”, “me estás haciendo sentir incómodo”, “no quiero sentirme sola”, “quiero ser fuerte”, “lo real me cuesta”, “me cuesta verbalizar lo que yo siento”, “bloquear cosas”, “no ver la realidad porque duele”, “no me gusta sentirme vulnerable”, “difícilmente lloro”, “la necesidad de decir algo y no poder” entre otros.

Fue muy interesante observar cómo la persona que quería sacar del asiento a la otra se iba bajando su status y terminaba haciendo una confesión sincera. Al final, Jorge le pedía a la persona que estaba sentada que correspondiera a la otra con un abrazo, un gesto de gratitud.

Considero que lo que propició fue entrar a un espacio nos condicionaba a estar con el otro a encontrar una conexión especial. El ver que el otro no se moviera o no dijera nada, junto a las indicaciones de Jorge de darle urgencia creaba una especie de ‘frustración’ en uno, se nos ponía en aprietos, y, hacía que dejáramos de pensar y cambiáramos de estrategia hasta sincerarnos con lo que realmente sentíamos. Nos despojábamos de toda nuestra técnica actoral o de todo lo que nos protegía en nuestro cotidiano y terminábamos cediendo a lo que nuestra intuición nos encaminara. Este ejercicio hizo que muchos descubriéramos en el otro empatía y mucha identificación, un logro muy importante pues generó que los siguientes meses estuviéramos más abiertos y con mucha más confianza en los compañeros.

Los siguientes meses Jorge nos encargó tareas más específicas que tenían relación más con nuestros deseos, habilidades e historias. Terminado esta etapa de exploración, nos tomamos un receso de un mes, aproximadamente, en la que Jorge nos entrevistó a cada uno de nosotros

y se dedicó de lleno a armar la estructura de la obra, no sin antes decirnos que la obra iba girar en torno a las dificultades a las que nos enfrentábamos como jóvenes artistas.

2.1.1.3. Entrevistas personales

Jorge antes de retornar a los ensayos para la obra, pidió hacernos entrevistas profundas a cada uno de nosotros. El propósito de estas entrevistas era develar información que no había salido en las exploraciones. Nos planteó preguntas más puntuales ligadas a nuestra profesión y a cómo percibíamos nuestro futuro. Nos preguntó acerca de cómo nos sentíamos respecto a nuestra carrera, cómo sentíamos que habíamos cambiado en la universidad, qué era aquello que nos impulsó a seguir por el arte, qué otras opciones estábamos viendo para nuestro futuro y qué más podíamos aportar a la obra.

Jorge usó esta entrevista para esbozar un primer texto de la obra con toda esta nueva información. Transcribió algunas ideas tal cual y en lo personal, me ayudó, a sincerarme con lo que realmente sentía en ese momento, pues Jorge hizo que me cuestionara y cayera en cuenta de muchos aspectos profesionales de mi vida como el temor a no querer pensar en el futuro que fue algo que luego en la obra lo incluí.

2.2. Al ruedo: Empezando a caminar con nuestros testimonios

El director, Jorge Bazalar, ya tenía una idea más clara sobre qué iba a tratar nuestro testimonial después de los varios meses de exploración que tuvimos y después de las entrevistas individuales que nos hizo a cada uno de los performers. El primer ensayo, llegó con una primera versión de la estructura de la obra, la cual poseía algunos textos y diálogos. Es sobre este primer planteamiento de estructura que fuimos ensayando y creando momentos y escenas. Muchos empezamos con unas cuantas dudas acerca de si el tiempo que teníamos iba a ser suficiente para poder armar toda la obra y si esta iba a ser suficiente para reflejar todo lo que queríamos hablar, pero con el desarrollo de los ensayos fuimos encontrando un ritmo propio que nos dio la tranquilidad necesaria como para llegar al estreno.

Fueron semanas intensas para los que éramos actores y para los que no. Pasamos de la inseguridad al estrés y luego a la satisfacción de que nuestra obra estaba casi lista para ser

presentada ante un público. Todos, de alguna manera, por nuestra formación y tiempo dentro de la universidad estábamos acostumbrados a ensayar piezas artísticas, pero este proceso de ir creando y componiendo todos al mismo tiempo era algo nuevo entre nosotros.

Sisi es estudiante de danza y en el momento de los ensayos se encontraba en su cuarto año de formación. Fue la última persona en integrarse al proyecto cuando ya habíamos explorado unos seis meses. Si bien no estuvo presente en gran parte de las exploraciones previas se integró sin ninguna dificultad al proyecto. Sisi comparte, “No sentí que me haya perdido de algo. Dentro de todo, siento que he explorado el tiempo suficiente para empezar a abordar la obra”. A pesar de que su formación como bailarina no contemplaba aspectos técnicos propios de un actor como el hecho de hablar en escena o estar en constante contacto con sus emociones, observé una rápida adaptación a este nuevo lenguaje, logrando incluso que el director resalte capacidades técnicas como la de proyección, dicción y presencia escénica.

Arturo es estudiante de cuarto año de la carrera de música, específicamente de composición musical. Si bien Arturo estuvo involucrado en el proyecto desde un inicio, ha sido a quién le ha costado más estar *performando* en el espacio por no estar muy relacionado a la práctica teatral. A pesar de haber llevado un curso de clown, él expresa que jamás había estado en un proceso donde se haya sentido tan expuesto en todos los sentidos. Empezando por escribir y expresar sus testimonios de manera corporal, significaban un reto mayor porque tenía problemas de dicción. “Al principio el proceso me parecía bien terapéutico, me ayudaba a rescatar ciertas cosas de mi vida y ponerlas de nuevo al frente y asumirlas”, Arturo menciona. Él expresa, además, que le costó identificar aspectos de su vida que puedan ser interesantes para el propósito de la obra:

“No sentía que tenía cosas que contar, quizás porque no tenga mucho ego. Yo en un momento sentí que quizás yo no era importante en la obra. Pero sentí que aporté bastante a la obra; creo que fue una consecuencia de todos” (Arturo).

Estas primeras sensaciones generales que Sisi y Arturo describen son importantes resaltarlas pues la visión de ambos en esta investigación va a ser tan relevante como la de los que somos

actores. Al fin y al cabo, son artistas que ya se pusieron en riesgo al aceptar participar en este proyecto, lo que le da un valor especial a sus aportes creativos para con la obra.

Kiara, Vanessa y yo, en ese momento, éramos estudiantes de último año, a diferencia de Micaela que era de penúltimo. De alguna manera, hemos tenido una formación similar pues hemos compartido los mismos cursos y la mayoría de profesores. Hasta ese momento ninguno había confrontado un proceso de creación escénica similar al que tuvimos con esta obra por lo que para todos significó un reto ir construyendo juntos la dramaturgia de la obra. Vanessa y Kiara, antes de empezar los primeros ensayos, no estaban muy cómodas con el tema de la obra, que hasta ese momento era las artes escénicas, pues creían que no se sentían preparadas o con la suficiente experiencia de vida como para poder hablar de un tema que relativamente era prematuro para todos. Vanessa lo expresa, “Personalmente nos sentíamos raros con el tema de las artes escénicas porque al principio dijimos que no queríamos tocar ese tema para no cerrarnos”. Al igual que ellas yo sentía desde hace mucho que hablar de nuestras experiencias dentro de nuestra carrera y de la universidad iba a dar como resultado, quizás, un producto limitado y exclusivamente para un público escénico y no queríamos eso. Queríamos que la obra pueda hablarle también a un público no vinculado a las artes y por tal razón no podíamos limitarnos a nuestras experiencias como estudiantes de arte. Además estaba este estigma de ser parte de una universidad privilegiada:

“Luego, la conversación que tuvimos con Jorge fue bastante importante en ese punto del proceso porque nos aclaró varias cosas, íbamos a enfocar en ese tema, pero íbamos a partir de la familia para llegar a ese tema” (Vanessa).

Vanessa menciona una reunión donde todos hablamos sobre qué pensábamos hacer luego de terminar la carrera y allí se nos fue aclarando que nuestros propósitos estaban vinculados a nuestra familia y que lo que nos afectaba e involucraba más era hablar de nuestros propios miedos y sueños. Recalco la relevancia de esta reunión pues puso en el tapete muchos aspectos de nuestra vida que estaban ligadas al futuro de nuestra profesión y que no estábamos compartiendo del todo. Así, Kiara confiesa que este cambio fue esencial para estar más confiada en el proceso:

“En un principio no tuve claro el tema de la obra pero cuando llegamos a definirlo me sentí muy contenta porque ya no sólo hablábamos de las artes escénicas sino de los sueños entonces empecé a comprender todo” (Kiara).

Recién a partir de aquello tuvimos un norte más claro, aunque aún no estaba definido el objetivo de la obra. Aun así continuamos conversando y planteándonos situaciones que nos interesara y que podían aportar a la obra.

2.2.1. Constante creación en el proceso

Una vez que retomamos los ensayos, venimos con muchas expectativas sobre cómo Jorge había planteado o cómo iba a plantear la dramaturgia de la obra. Sentíamos que nos quedaba poco tiempo para el estreno y eso nos ponía más vulnerables de lo normal. A continuación, haré un repaso por cómo fue dándose los ensayos en las primeras semanas y cómo los performers iban percibiendo su proceso. Además haré referencias a partes de la obra que se encuentran en el libreto, que he anexado a esta investigación en la parte final (Anexo 6).

En nuestro primer ensayo, luego de un receso de varios días, Jorge nos presentó un primer borrador del texto de aproximadamente diez hojas. Para algunos, como Kiara o yo, creíamos que el texto aún no reflejaba lo que realmente queríamos decir ni que terminaba de plasmar la experiencia que tuvimos en la exploración. A Vanessa le parecía que ella no tenía mucha presencia en la obra. Vanessa comenta que aquello alimentaba la idea de que quizás su historia no era tan relevante en el proyecto, sensación que Micaela, Arturo y Kiara también compartieron en algún momento del proceso. Si bien en el momento, ninguno expresaba explícitamente en los ensayos esta inquietud, yo la percibía en los demás cuando hablaban sobre sus momentos o cuando no sabían que experiencias compartir.

“A veces siento mis momentos casi irrelevantes. No me siento especial para el proyecto. Siento que soy una especie de mantequilla que si sacas mis momentos, todo normal. No siento que mis momentos sean algo que realmente haga reflexionar a alguien. No siento que aporte algo especial” (Micaela).

“Me preguntaba ¿Cuál era mi aporte en la obra? Pero tenía un momento, dos momentos y me sentí un poco mal por la relevancia en la obra“(Vanessa).

“Yo sentía que en la obra todos tenían algo distinto, algo que las personas querían escuchar, por ejemplo Vanessa cuando hablaba de su identidad, Logan porque era músico y así... Yo me sentía en una nube. Sentía que todos tenían algo importante que contar. Y a mí no me había pasado algo importante aún” (Kiara).

“Yo en un momento sentí que quizás yo no era importante en la obra” (Arturo).

Micaela, después del estreno, me confiesa que aún sigue sintiendo prescindible su presencia en la obra. Yo discrepo con ella, pero entendía que se refería a que no tenía momentos “dramáticos” en la obra o a que su historia en la obra no reflejaba una herida o un conflicto fuerte. Lo que dice Kiara refuerza la interrogante de si existen historias más interesantes que otras dentro de un proceso testimonial. Todo ello generó en mí la pregunta, ¿para hacer una obra testimonial debo partir de una herida, de algo doloroso que me haya pasado? Más adelante, desarrollaré este punto y cómo cambió esta idea en algunos, y cómo, en el caso de Micaela, fue una sensación que la acompañó a lo largo de los ensayos y que persistió, incluso, hasta después del estreno. En esta primera parte del proceso, recalco que **el tratamiento y la relevancia de la historia del performer** dentro de una obra testimonial es un rasgo de la vulnerabilidad dentro del proceso creativo.

Un sentimiento que sí compartíamos todos era la extrañeza que sentimos al leer el texto por primera vez, pues era muy diferente decir y verbalizar lo que sientes y después leer como lo entiende otra persona, en este caso el director. Él nos explicó que el texto cambiaría con el mismo proceso y eso nos dio mayor tranquilidad para poder afinar textos que quizás eran muy directos y fríos. La dinámica de los ensayos consistía en ir proponiendo a la par que Jorge iba armando una escena. En los momentos grupales, Jorge nos pedía que si alguno de nosotros tenía una idea, la propusiera para poder avanzar sobre ella. Los momentos personales eran tratados directamente con Jorge y cada uno se encargaba de traer una propuesta escénica, por lo que esos momentos eran donde más expuesta estaba nuestra

creatividad y nuestra intimidad. Al finalizar cada ensayo intentábamos reunirnos y compartir algunas impresiones que servían para nutrir los momentos o, para expresar alguna diferencia o incomodidad. Las primeras dos semanas nos concentramos en armar los momentos designados en el borrador que había hecho Jorge.

El objetivo en las dos primeras semanas fue tener toda la estructura, que Jorge había plasmado en el primer borrador, en el espacio. Fue muy complicado para mí adaptarme a esa indicación porque si bien Jorge nos decía que solo era para tener la base hecha y armar sobre ella, tenía la sensación de que no íbamos a poder plasmar bien el conflicto individual en escena. Esta sensación me acompañó todo el proceso, quizás, era uno de los que más texto proponía porque tenía varias anécdotas que se alineaban con la temática de la obra. En mi caso, fue surgiendo mucho material conforme tenía más claro el eje temático y Jorge fue el encargado de seleccionar los más relevantes y descartar otros que reincidían en algún tema que otros testimonios ya tocaban. Aun así creía que no todos estábamos desarrollando y proponiendo lo suficiente pues la idea era que todos debíamos tener un viaje significativo en la obra.

2.2.1.1. Caminos hacia una propia dramaturgia

Conforme los ensayos pasaban, nos dimos cuenta que la estructura demandaba que siguiéramos proponiendo testimonios. Era importante, además, no sólo soltar contar o aportar con una experiencia personal nueva sino que existía la consigna de pensar también en cómo se podría resolver escénicamente. A continuación, me enfocaré en la dramaturgia escénica personal y grupal que los performers desarrollamos para el montaje.

Desde la primera semana de ensayos, le propuse a Jorge redactar todos mis testimonios porque me sentía cómodo expresando mi **verdad** por el medio escrito. Sentía que con calma y en mi soledad podía hilar mejor mi testimonio. Obviamente tenía la conciencia de que eso tenía que trasladarlo a escena y por tal razón siempre lo consultaba con él y con los demás performers. Hubo textos que escribí y que no funcionaron en escena; y por lo tanto, se descartaron. Así pude descubrir también las diferencias que había cuando escribía y cuando narraba el testimonio. Escribirlo me ayudaba a ser más conciso y emotivo al mismo tiempo.

Cuando improvisaba mi narración me perdía en el relato y me iba por las ramas, era consciente de mi dificultad de poder escoger las palabras correctas al hablar. Me fui dando cuenta, además, que escribir como si le estuviera diciendo a alguien me ponía más vulnerable. En la soledad es donde uno tiende a volcar sus ideas y emociones, entonces sí intentaba que aquello que escribiera sea honesto sin tanta artificialidad. Jorge los revisaba y me daba el visto bueno para proponer algo escénico sobre ello. Me incomodó mucho cómo se abordó mi primer momento que trataba sobre una anécdota en la que mi padre mintió sobre la carrera que yo estudiaba. Sentía que el texto estaba en otra sintonía con lo que Jorge estaba proponiendo a nivel escénico. También me di cuenta que al escribirlo no lo había imaginado mucho escénicamente, no estaba conectando. Entonces yo replanteé el texto más de una vez, el punto de vista desde donde lo hablaba y trataba de decirlo sin mucha teatralidad. La teatralidad de ese momento la descubrimos luego. Y lo mismo sucedió con Vanessa, Kiara y Sisi que escribieron sus textos. Jorge les pedía primero en los ensayos que contaran la anécdota y luego les encargaba redactar ese momento sin perder la espontaneidad de cuando lo dijeron. En esta etapa de propuestas tanto escritas como escénicas, todos nos mantuvimos más concentrados y con ganas de aportar a la obra. El constante cuestionamiento sobre la participación de cada uno en la obra hizo que muchos replantearan sus momentos como Vanessa y Kiara. Vanessa comenta que a raíz de eso le mostró varias propuestas a Jorge para volver sus historias más dinámicas sin afectar el equilibrio de la obra. Por ejemplo, Vanessa hace referencia a un momento que no había y que Jorge le pidió que escribiese algo. Ese momento era el de su padre, pero ella fue un poco más allá:

“Y fue ahí que partió la canción y fui añadiendo cosas. Tenía que proponer más, sentía que estaba pasando desapercibida y no porque quería llamar la atención, sino que necesitaba introducirme más en la línea de la obra” (Vanessa).

Una vez que Jorge aceptó que Vanessa acompañara el testimonio de su primer encuentro con su padre biológico con una canción que ella eligió, Arturo la ayudó a darle forma. Vanessa quería decir la anécdota y cantar toda la canción, sin embargo, Arturo la ayudó a mezclar ambas cosas y le aconsejó que aquello más doloroso que estaba escrito lo dijera a través de

la canción. Arturo menciona que darse cuenta de cómo la música podía reforzar el testimonio de alguien fue todo un hallazgo musical para él.

Con el pasar de los ensayos, nos fuimos enfrentando a una dificultad común propia de la actuación:

“Lo que yo sentía que pasaba mucho era la **mecánico** que podía convertirse los momentos cuando lo pasábamos varias veces, habían momentos que me afectaban más que otros y para procurar mantenerme “fresca” variaba mínimamente el texto” (Kiara).

“A veces cuando se repite mucho la escena, pierde su valor, pierde sensaciones. De tanto pasarla ya no causa casi nada. Así, tal cual, me pasa con mis anécdotas. Las repito tanto que se van diluyendo los sentimientos” (Sisi).

Darnos cuenta de este peligro era importante pues aquello no nos podía pasar en las presentaciones. La repetición volvía mecánico muchos momentos y nosotros éramos consciente de eso. Creo que era normal perder intencionalidad con los testimonios pues demandaban una conexión mucho mayor con nuestro ser. Era muy fácil percibir cuando el compañero estaba contando su relato de manera automática y sin intención. Por tal razón Jorge y Cindy, nos recordaban que tengamos presente el por qué estoy contando esto tan íntimo y personal. Los momentos en los que testimoniábamos directamente eran los momentos que podíamos tener un poco más de libertad de variar los textos, siempre teniendo la premisa de no perder espontaneidad. Y en los momentos donde interveníamos más de dos performers, intentábamos entrar en el juego y recordar la premisa u objetivo de esa escena. La construcción de momentos grupales como el momento “ritmo agogó” fue todo un descubrimiento de nuestras posibilidades escénicas y de la capacidad de diversión en escena. Jorge en su propuesta inicial había planteado un momento en el que debíamos decir textos como “*Odio que a cualquier persona que sale en televisión se le considere artista*” u “*Odio que me digan: eres actriz, a ver llora*”. Yo le expresé a Jorge que si íbamos a decirlo tal cual podría sonar a reclamo. Entonces manteniendo la idea de aquello que nos molestaba de lo que nos decían comúnmente de nuestra carrera, planteamos hacerlo de una manera más ligera

y salió este juego. A través del humor, volvíamos a hablar de algo que nos incomodaba sin resaltar la molestia o sin cargarlo de un enfado, pues ya era claro que queríamos transmitir una disconformidad con lo que la mayoría decía de nuestra carrera profesional. Otro momento interesante se dio cuando Jorge se ausentó en un ensayo y tuvimos que trabajar con Cindy. Le manifestamos a Cindy nuestro deseo de revisar momentos ya avanzados, de seguir creando y proponiendo. De hecho, nos sentíamos un poco más libres de proponer y jugar con las escenas. Nos dimos cuenta que se estaba haciendo evidente muchas anécdotas y que faltaba hacer uso de las metáforas escénicas. Esto reforzaba la idea de agotamiento en el testimonio. Yo estaba conforme con todo lo que decía a modo de texto, pero sentía que testimoniar mucho agotaba a uno como performer y que debíamos poner en práctica nuestra capacidad creativa de composición escénica. En este punto muchos de nosotros, especialmente los que éramos actores reconocimos que faltaba una mayor **dramaturgia actoral**. Componer en escena con los recursos que necesitáramos se volvió inconscientemente en una premisa que Jorge acogió y nos ayudó a que sea más concreta. Así, logramos que el momento en el que hablo acerca de cómo mi papá se avergonzó de lo que estudiaba se le sume un indumento, la corbata, un signo que represente lo que es mi padre. También cambió la escena en que Kiara hablaba de su hermana. Ahora Micaela entraba a escena a representar a su hermana sin actuar, solo estar ahí con Kiara. Este **carácter lúdico** permitía que nos sintiéramos más tranquilos y, sobre todo, acompañados en escena. Un punto a nuestro favor era que en los momentos grupales éramos muy creativos y proponíamos bastante; incluso, sobre la propuesta del otro y así íbamos llegando a una propuesta grupal. Así, podría decir que nuestra dramaturgia más que colectiva, por la definición que ya conlleva ese término, fue sobre todo, una dramaturgia colaborativa porque todos aportábamos y, finalmente, Jorge era quien decidía que escenas o momentos iban en la obra y que otras no. Todos agradecemos, también, el hecho de poder haber editado personalmente nuestros textos. Esa libertad para poder transmitir lo que queríamos decir se basaba en un entendimiento con lo que Jorge también quería que transmittiéramos. Entonces no hubo mucho problema o conflicto con lo que nosotros proponíamos. Jorge sabía escucharnos; y nosotros aprendimos a escucharnos y a escucharlo a él también.

Vale recalcar, también, que en algunos casos cuando Jorge empezó a quitar momentos como fue el “momento Gary Oldman”, donde Kiara hablaba de su afición por este actor y un momento de Micaela, donde se representaba cuando se quedó dormida en un teatro en Europa viendo una ópera, nos sentíamos afectados:

“Creo que al tratarse de nuestras propias vidas nos afectaba todavía más ese tipo de cambios, ya que cada uno tenía una historia distinta pero igual de interesante e importante” (Vanessa).

El hecho de que se quitaran algunas de nuestras anécdotas nos incomodaba porque ya las habíamos hecho nuestras en escena; sin embargo, entendimos que teníamos que ceder porque la obra no trataba de cada uno, como individuo, sino que iba más allá. Al recordar que todo funcionaba como un engranaje que apuntaba a un solo objetivo, estuvimos más tranquilos.

2.2.1.2. Profundizando en las escenas

Conforme se acababa el primer mes de ensayos, la presión y el estrés iban apoderándose de nosotros. Algunos sentíamos que faltaba ahondar en los testimonios, otros que no sentían que estemos comprometidos con las escenas. Pero existía una sensación de que ya no había nada más que compartir. A continuación, me enfocaré en momentos precisos que surgieron gracias a una profundización en el testimonio.

Jorge nos permitía cortar una escena si sentíamos que no estaba fluyendo lo que se estaba probando y reemplazarla con otra idea o con un objeto que se vinculara a la escena y hacer más efectivo y sólidos los testimonios. Sisi, en su momento familiar, nos comentó que la primera vez que se llevó a cabo este momento en escena, fluyó mejor porque se hizo sin pensar mucho en un personaje y ella lo sintió más real que las demás veces en donde intentábamos imitar a sus familiares. Jorge nos pidió que más allá de profundizar en los personajes, teníamos que profundizar en la situación y en lo que queríamos generar en Sisi. Es por tal razón, que después de varios ensayos, Jorge nos pidió que hiciéramos la escena en código farsa. Realmente, exagerar el rol de la familia nos ayudó mucho a concentrarnos en

nuestra acción y así poder jugar más con lo que le queríamos hacer a Sisi. Después de probar eso, Sisi sintió que era más potente lo que hacíamos, aunque la sensación variaba también dependiendo de su estado de ánimo:

“Cuando probamos la escena de forma cómica, es claro que no podía dejar de reír, pero cada vez que improvisábamos salían comentarios fuertes dentro de lo gracioso, y algo dentro de mí se partía” (Sisi).

Fue allí que nos dimos cuenta, también, que la clave para que la escena funcionara, no era el decirlo de una manera graciosa, sino que decir las palabras de verdad resonaba en todos nosotros:

“Creo que lograron hacerme sentir incómoda como el día real, lo hicieron de una forma distinta, pero el sentimiento fue el mismo. **Me parece muy interesante cómo puedo sentir lo mismo sin necesidad de reproducir la escena tal cual fue**” (Sisi).

Micaela menciona que no sentía que las escenas desarrolladas, hasta ese momento, estén tocando alguna fibra en ella. Pero cuando Jorge le pidió que hablara sobre el libro que guarda de su abuelo la dejó en frío, pues la relación de su abuelo con el arte son cosas que a Micaela la conmueven mucho porque siempre quiso conectarse con él. La primera vez que Micaela habló sobre esto evocó cierta nostalgia pero solo quedaba en eso. En otro ensayo, Jorge le pidió que ahonde más en esta relación que tenía con su abuelo. Micaela se sintió muy afectada cuando nos contó que precisamente lo que la conmueve es el hecho de que no haya tenido ningún tipo de relación con él. Es ahí que todos vimos la parte sensible de Micaela y esto sirvió para completar su testimonio. En su testimonio, en cómo está redactado, le permitió ir construyendo recuerdos, muchas imágenes de su abuelo. Curiosamente esa vez que Micaela se quebró al narrarnos lo que le hubiera gustado compartir con su abuelo, Vanessa conectó con algo personal relacionado a su abuelo fallecido:

“Hasta hace poco pasó por ejemplo el tema del abuelo que empezó más por un ejercicio de Mica con su abuelo y yo me sentí conectada con algo que ella dijo y eso generó en mí una vulnerabilidad extrema, y tanto así que ya venía venir ‘la ola’, que me tuve que ir al baño. Llegó un punto muy extremo, una cosa muy extrema y muy íntima que no quiero que vean de mí; fue la única vez que me no quería que me vean de esa manera porque ya era un descontrol total” (Vanessa).

Esta conexión en ensayos hizo que Vanessa luego reformulara el momento de su abuelo y así enriqueciera más su testimonio. Arturo, en ese momento, también habló más sobre su abuelo y cómo soñó una vez con él. Allí entendimos la relación tan fuerte entre la música, Arturo y su abuelo. Él añade, “Yo cuando veo la escena de mi abuelo, recuerdo el sueño”. Rememorar ciertos sentimientos que ya había dejado atrás, la recreación de los recuerdos y que todos cantemos la canción que su abuelo escuchaba produjo en Arturo nostalgia y ciertas emociones que el al principio intentaba bloquear porque pensaba que iba a arruinar el momento.

Jorge nos decía que a él no le molestaba vernos vulnerables hasta el punto de quebrarnos en escena, siempre y cuando esto no significara sumergirse en ver sufrir a la persona. Nos decía que aquello era relativo y que no era un asunto de superación. Nos recordaba que debíamos ser conscientes de seguir en escena y que no nos preocupáramos de que estemos arruinando un momento si nos quebrábamos, al contrario pedía que nos tomemos nuestro tiempo, respiremos y no escapemos de la situación.

2.2.1.3. Últimas semanas de ensayo

En los últimos ensayos no se modificó mucho la estructura de la obra. Si bien de por sí es agotador repetir las escenas de una obra y la propia obra de inicio a fin cuando se hace un montaje; en este caso la sensación aumentaba pues repetir momentos que nos comprometían a nivel íntimo y emocional demandaban mucha concentración por parte nuestra y no siempre lo lográbamos. Aun así, éramos consciente de los puntos débiles que debíamos reforzar. A

continuación, mencionaré como las canciones potenciaron y a la vez significaron un riesgo en el control de la emotividad de nuestro testimonio.

Vanessa en su último momento habla de su padre biológico y fue propuesta suya escribir el texto y acompañarlo con la canción *Jealous* del cantante *Labrynth*. Esta canción ya guardaba cierto vínculo con Vanessa por lo que la propuso para el momento. Es curioso que Vanessa haya relacionado la canción que habla de sensaciones como los celos y el reproche de una manera nostálgica más que agresiva. Cuando Vanessa nos leyó el testimonio que escribió fue inevitable que no se conmueva porque estaba escrita con mucha **honestidad** y **necesidad**:

Conocí a mi padre biológico. Hablamos 1 hora y 20 minutos. Me enteré que él había participado una vez en una obra de teatro, y nos reímos mucho del pollo que tenía que comer todos los días en el hospital, pero no me atreví a preguntarle lo que siempre había querido: ¿Por qué te fuiste y nunca volteaste? ¿Pensabas en mí cuando esperaba cruzarme algún día contigo en la calle? ¿Por qué nunca me llamaste por mi cumpleaños si tenías nuestro número? ¿Cómo pudiste vivir sin saber si tu hija estaba bien, si tu hija seguía viva? Pero es raro, no recuerdo ese momento con odio, nos reímos mucho y yo... yo te deseaba todo lo mejor... (Caminando sobre arena, 2017).

Lo rescatable del texto es que no está cargado con algún tinte de rencor. Sí se nota que hay una especie de reclamo, pero refleja la verdadera necesidad de Vanessa por comunicarse con su padre. El texto, por su carácter emotivo, afectaba a Vanessa en cada pasada. Entonces, antes de decir ese testimonio, Vanessa empezaba haciendo un símil con una historia de telenovela. Allí, el resto de nosotros escenificaba una parodia de lo que a Vanessa le ocurrió realmente. Esto la ayudaba a no estar pendiente de la carga emotiva que se generaría con el testimonio que iba a decir; por lo tanto no anticipa el clímax de la escena.

Otro de los momentos donde se cantaba en escena era en el momento de Kiara. Ella también interpretaba una canción dedicada a su padre. La canción era *Viejo, mi querido viejo* de *Piero de Benedictis* era una de postal o carta que también representaba un momento

dramático en la obra. Al terminar la canción Kiara decía un texto que ayudaba a que lo anterior cobrara un mayor sentido.

Tengo la necesidad de impresionar a mis padres, principalmente a mi papá, tal vez sea porque es la persona a la que más admiro y siempre he querido que me admire de la misma manera. Cuando quise ser actriz esperé que lo hiciera y terminó siendo todo lo contrario. Yo soy tu sangre, mi viejo, no te vas a decepcionar (Caminando sobre arena, 2017).

Muchas veces en los ensayos, Kiara manifestaba que sentía muchos nervios cuando pensaba en las presentaciones pues no sabía cómo iba a reaccionar cuando cantara esto delante de su padre. Esta sensación de ansiedad obstaculizó los primeros ensayos de Kiara con la canción. No sólo desafinaba e incurría en fallas técnicas sino que la voz le temblaba y la canción adquiría un tono melodramático. Entonces, surgió la consigna de que Kiara cantara lo más correcto posible sin pensar en la emoción y que se concentrara en dirigirlo al público como una dedicatoria. Con esta indicación Kiara estaba más relajada y cuando la cantaba se generaba un interesante contraste entre lo que decía la letra de la canción y la solemnidad de Kiara.

Yo por mi parte cantaba en dos momentos. En uno, cantaba la canción *Chiquitita* de ABBA y en otro un huayno popular que mi mamá me enseñó. La primera canción la cantaba luego del momento de que hablaba de mi madre y sus sueños truncados. Por cierto esta escena la cambié muchas veces y hubo un ensayo, en la penúltima semana, que propuse una secuencia escénica que hasta ese momento solo estaba en mi mente. A Jorge le gustó mucho porque recuperábamos incluso algunas melodías de Abba que se habían dejado atrás que alargaban la obra. En la secuencia menciono la vez que fui a ver el musical *Mamma mía* junto a mi mamá, pues significó mucho para mí. Terminé la secuencia reflexionando sobre qué sucederá luego de que termine la carrera, sobre qué sucederá con mi mamá y con mis sueños. Luego, canto la canción. Terminar de esta forma, ayudaba a encarar la carga emotiva de mi testimonio pues no me preocupaba por entrar en la emoción de lo que decía y mucho menos actuarla. En ese momento solo me concentraba en ver a Sisi, que por cierto hacía de mi mamá. Un aporte a este momento fue incluir una transición hacia la escena de Micaela que

también estaba vinculada a Mamma mía. Entonces Micaela se sumaba a la canción y terminábamos juntos. Hacerlo de esta manera me transmitía mucha seguridad y siempre me llenaba de satisfacción saber que era un momento compartido y no solo mío.

La segunda canción era para mí una forma de liberación y, de homenaje a mi tradición y a mis raíces. Iniciar con esto me llenaba de energía y vitalidad y a pesar de que lo que decía luego era algo no tan feliz, me permitía entrar con una convicción a escena, y nuevamente concentrarme en la canción me ayudaba a no dramatizar mi momento y conectarme con lo que decía. Por lo tanto no actuaba la vulnerabilidad, esta fluía y estaba presente inevitablemente.

Jorge hizo unos últimos cambios luego de ver varias veces las pasadas completas. Se tomó la decisión de incorporar un poema que escribí para la obra a través de una *voz en off*. Mi intención con el poema era expresar de otra manera, quizás más poética, nuestra lucha por cumplir nuestros sueños y el momento en el que la puso calzaba perfecto dando una sensación de contra-impulso. También se definió el final de la obra. Jorge nos pidió antes que le pasemos tres metas que nos gustaría cumplir en el futuro. Y me gustó mucho que usara esa palabra pues era como también muchos de nosotros íbamos percibiendo estos anhelos personales. Y que en la obra misma se logre esta transformación de conceptos, de sueños a metas, me parecía un logro relevante.

2.2.1.4. Antes de estrenar: Un camino que termina y que al mismo tiempo empieza

Las últimas semanas fueron intensas porque nos esforzábamos mucho en recuperar lo que en su momento habíamos ganado con cada escena, y es que era fácil perdernos y caer entre el desborde emocional o la neutralidad o bloqueo de emociones.

“En las últimas pasadas que hemos hecho, siento que no me he detenido a sentir lo que sentía en un inicio cuando decía mis textos. Al principio era como que no me podía controlar, pero ahora me controlo tanto que no puedo sentir. He estado

intentando darle pausas pero no ayudaba. Intenté parafrasear los textos o variar un poco y me ayudó” (Kiara).

En mi caso, me había pasado más lo del bloqueo, en muchas pasadas, me sentía en modo automático. Incluso, Sisi y Arturo estaban empezando a experimentar esta sensación de agotamiento del texto.

“Me pasa lo mismo que Kiara, una vez que redacté el texto que hablo de Logan y de mi mamá, ya no lo sentía. Porque antes de redactarlo y lo decía era súper natural. Una vez que lo redacté ya no me causaba nada. Lo que me dijo Vanessa es saborea cada palabra que dices y detente en tu mente y siéntelo y recuerda qué significa cada palabra porque por algo lo estás mencionando. Específicamente hoy lo que me ayudó fue realmente recordar- también aquí hay algo que precisar, lo mío es algo actual, está pasando en este momento, que imagino es algo más fácil de volver sentir a algo que ya pasó- a mí lo que me ayuda con la parte de mi mamá es recordar qué pasó ayer y que va a pasar cuando llegue a mi casa y no hablemos” (Sisi).

Así como Sisi, cada uno de nosotros había encontrado la manera de conectarse con los testimonios. Si bien lo que dice Sisi podía jugarle en contra, era ideal que ella lo experimentara. Por mi lado, me ayudaba mucho a tener imágenes mentales de mi familia y a estar muy presente en cada momento.

Mica compartió con nosotros en la última sesión una idea que servía mucho para los que temíamos mucho de olvidarnos la letra, “Yo en lo personal no me siento tan nerviosa porque si te equivocas puedes llenar los vacíos, ya que es tu propia experiencia. Creo que quedarte en blanco es muy difícil”. Así mismo, señala que “ya no me da muchos nervios cantar en público. Me da más nervios el cuento de la luciérnaga”. Ese momento fue uno de los últimos en fijarse.

Vanessa menciona además cómo ha llegado a este momento con las escenas que más la conmueven:

“Últimamente he sentido los ensayos más fluidos. En esta pasada no me conecté con el momento de mi abuelo, pero sí me conecté con lo de mi padre. Pero tengo miedo de cómo vaya a salir la canción porque estoy en ese juego de te estás conectando pero no te puedes conectar tanto hasta llegar al llanto porque si no, no puedes cantar. Hay como un interruptor que puedo manejarlo” (Vanessa).

Vanessa de alguna manera se ha acercado a algo más concreto. Da luces de que la vulnerabilidad puede controlarse, de que también es un recurso técnico que puede afinarse una vez uno haya estado en contacto con sus emociones durante un buen tiempo. Y ella añade que es algo que ha empezado a ser más consciente, algo que deja de ser un obstáculo y permite que fluyas.

Kiara toma la palabra después del ensayo, “Ahora le encuentro la acción, el objetivo y sentido a la obra, y eso es un alivio; me da más tranquilidad porque yo también busco que mis textos giren en torno a los sueños de mi familia”. Es cierto que una vez que hemos aterrizado en nosotros el objetivo de la obra, entonces direccionamos nuestro testimonio hacia ese punto.

Vanessa por su parte menciona otro aspecto interesante, y que está relacionado con las expectativas de la obra,

“He estado pensando mucho en la obra y cómo la gente lo va a tomar. (...) Pero recién caí en la cuenta que esta obra es linda, somos un grupo que se ha vuelto bien unido y es un producto bien sincero. Mañana hay que unirnos como grupo y hay que hablarles a los ojos a la gente porque eso es lo que hemos venido haciendo, ser sinceros, no bloquearnos. Simplemente abrimos” (Vanessa).

Antes de terminar con la sesión, les pido que me expresen cómo se sienten y antes de que digan algo siento un ambiente de nervios y de mucha fraternidad. Mica dice, “Me siento muy conmovida” y Sisi agrega, “Aún no asimilo que el estreno va a ser mañana. Estoy súper tranquila”. No sin antes señalar que quizás minutos antes del estreno empiece a sentir nervios.

Kiara comparte su sensación, “Nunca me había sentido tan emocionada” y veo que lo dice con una convicción que no le había sentido en todas las muestras que hemos compartido en los últimos cuatro años. Arturo, por su parte hace referencia a la última pasada, “Yo en general, siento bastante presión. Cuando me equivoco siento las miradas de ustedes. Aun así siento que he ganado bastante y que mañana voy a explotar de emoción”. Vanessa, añade a ello, “Nos hemos sentido muy vulnerables. Siento mucha **angustia y amor**”. Es una sensación que todos compartimos, pues también sabemos que aquí termina este proceso que nos ha tomado mucho tiempo. Mica finaliza, “He visto que cada uno de nosotros ha estado vulnerable. Eso es lo que más rescato de ese proyecto”. Y es verdad, este proyecto emana una vulnerabilidad que en los siguientes subcapítulos explicaré cómo se manifestó en nuestros vínculos y en la presentación con público.

2.2.1.5. Hallazgos específicos en cada performer

En este subcapítulo me enfocaré en cada performer, es decir, en los resultados específicos que observé mediante las grabaciones y lo comentado por ellos. Así como también rescataré lo escrito por ello en sus bitácoras y lo que el observador externo, Cindy, también asistente de dirección, recogió del proceso. Cabe señalar que en los primeros resultados no hablaré precisamente de mí pues mi punto de vista atravesó lo encontrado en el proceso creativo, pero sí me incluiré en las bitácoras y en lo observado por Cindy.

2.2.1.5.1. Vanessa, princesa sin reino

VANESSA: Aunque es difícil para mí definir de dónde vengo. Los lazos que he ido creando a lo largo de mi vida están en cada uno de estos lugares, con cada persona con la que he compartido parte de mi vida. Ahora estoy por terminar mi carrera, una carrera que yo elegí... (Caminando sobre arena, 2017).

En uno de los ensayos Arturo nos mostró la composición musical que había hecho para la escena inicial de Vanessa, que eran como pequeñas postales escénicas de cada país en el que había vivido. Estaba inspirado totalmente en gran parte de su infancia, en su nombre, en los países que había visitado y de los cuales formaba parte. La iniciativa de hacer esta composición partió totalmente de Arturo quien comenta que cuando escuchó a Vanessa

contar sobre el tema de su nacionalidad y de su recorrido por varios países en una exploración una vez y la tituló *Prinzessin ohne konigreich* que significa *Princesa sin reino*. Arturo me comentaba que hacer esta composición también lo movía mucho emocionalmente porque había puesto mucho de sí. Vanessa explica que en ese ensayo estaba muy sensible y la canción le remitió a un viaje lleno de sensaciones. La puso en un estado de mucha nostalgia. Considero que la canción logró acoplarse muy bien a ese momento porque exponía uno de los temas que a Vanessa la conmovía y que era su identidad.

Vanessa también expresa que se sentía extraña en su primer momento, cuando hablaba de su identidad, porque veía a cada uno de nosotros representando sus recuerdos y ella no se veía reflejada en ellos, como lo había sugerido Jorge. Mientras Kiara representaba cuando ella nació en Suiza, Arturo representaba a ella pidiendo un helado en Francia y Sisi, a su mamá cuando decidieron quedarse en Perú. Sin embargo, Vanessa expresaba que sí se pudo conectar con Micaela cuando evocaban un juego entre su abuelo y ella en Alemania. Aquí, Vanessa hacía de perro e interactuaba directamente con Micaela, lo que puede dar a entender que el juego escénico hizo que Vanessa se concentrara en el momento y rememore sensorialmente la imagen de su abuelo, lo que hacía que desde afuera se vea eso también. Vanessa y yo compartíamos una de estas postales, la última. Jorge nunca me dijo que represente a un personaje y nunca le dimos mucha vuelta a eso porque lo único que tenía que hacer era cantar una canción en portugués que Vanessa me recomendó. Entonces, desde la primera vez que salió quedó hasta el final, con el único cambio de que Vanessa cantara luego conmigo. Entonces, sucedía lo mismo que en el caso de Micaela, realizábamos una actividad que nos remontara a una sensación o emoción. Así, luego pude darle sentido a ese momento. Yo de alguna manera representaba todo lo que Brasil significaba para Vanessa, su padre biológico y un lugar más que era parte de ella. Y cuando cantábamos Vanessa me expresaba que le parecía un momento muy emotivo por compartirlo conmigo, quizás en el fondo también era porque ambos creíamos que nuestros padres no nos tuvieron presentes en sus vidas. Pero recalco que fue la consecuencia de concentrarnos en el momento, cumplir la indicación de cantar sin tratar de impregnarle alguna emoción y de estar constantemente mirándonos.

Este primer momento de Vanessa, y uno de los primeros de la obra, reflejaba mucho de lo que Vanessa es; una mezcla de culturas, idiomas y percepciones. Nosotros, los que la acompañábamos intentábamos ayudar a contar este collage de vivencias con mucho respeto y, yo personalmente, sentía una atmósfera muy cálida y de familia. Observé muchas veces a una Vanessa conmovida y sorprendida por lo que hacíamos en escena. No era una escena desgarradora en ese sentido, pero cuando ella aparecía caminando entre nosotros y luego recogía la lana roja que nos había entregado sentía como había abierto una primera puerta hacia su intimidad.

2.2.1.5.2. Arturo (Logan), ¿espontaneidad o técnica?

LOGAN: Señores pasajeros, damas y caballeros, no, no acabo de salir de prisión, tampoco vengo a robarles, solo soy un estudiante universitario que quiere ganarse la vida honradamente. No vengo con las manos vacías, tengo una guitarra y con ella les voy a dedicar una canción (Caminando sobre arena, 2017).

Arturo o Logan como los miembros del proyecto lo llamamos, optó por no escribir sus textos e improvisaba en los ensayos. Una decisión que le jugó en contra con el pasar de los ensayos, pero que él decidió hacerla así para no perder espontaneidad,

“Yo lo veo como la música. A veces cuando compongo, me baso mucho en la improvisación. Las líneas que están en el texto es lo que dije, lo que capturó Jorge. Nunca me senté a escribir mis momentos” (Arturo).

Si bien no escribía sus anécdotas porque no sabía cómo expresar sus ideas por escrito, cuando improvisaba en escena sucedía lo mismo. Jorge y Cindy fueron quienes lo ayudaron a encontrar las ideas principales de su testimonio, porque cada vez que contaba su anécdota se iba por las ramas y hablaba de muchos temas a la vez, y poder así armar un texto más conciso y sólido. Además de ello el exceso de muletillas y el uso de la informalidad hacían que su texto perdiera relevancia cuando lo decía. Arturo cae en la cuenta que debía fijar sus textos y encontrar una manera que lo ayudara a comunicarse con el público,

“Cindy me decía que si no memorizaba mis líneas iba a sabotear la obra porque las muletillas no enriquecían la sinceridad de mis palabras” (Arturo).

Arturo era muy sensible a lo que sucedía en ensayos, especialmente cuando hablaba de sus momentos, y “corría el riesgo de perder sus líneas y arruinar el ritmo de la obra”.

Es en este punto que comprendí que, si bien en este género teatral cualquier persona podía estar en el escenario, no es posible prescindir de la técnica, pues prevalecía el hecho escénico y la técnica actoral. Si bien Arturo no estaba interpretando un personaje y estaba siendo honesto con lo que decía; la manera en que decía sus anécdotas era sucia y sin la técnica no tenía un soporte que lo ayudara a comunicar su testimonio efectivamente.

Permanentemente Arturo sentía honestidad en los ensayos por parte de todos. En su bitácora escribe sobre uno de los ensayos de la cuarta semana,

“Fue un ensayo en el que siento que estoy entregando información que solo me concierne a mí, y al momento que mis compañeros lo representan en escena siento vergüenza, me siento abochornado. No obstante, me voy identificando en sus peculiaridades” (Bitácora Arturo).

Arturo no perdía la espontaneidad al contar sus anécdotas, pero muchas veces no era consciente de que debía direccionar su testimonio al espectador, Jorge constantemente le daba indicaciones de a dónde mirar:

“A lo largo de casi todas las funciones mantuve una técnica para poder lidiar mi exposición al público, más que nada con el hecho de hablarle a la gente mirándoles a los ojos” (Arturo).

Arturo aclara que le costó mucho proponer escénicamente cuando no está acostumbrado a este trabajo colaborativo. Además, hubo temas que no pudo desarrollar porque dejó todo a manos del director, “Mi primera guitarra, no pude hablar de este tema. Me hubiera gustado hablar de mi primer instrumento”. El tiempo también le jugó en contra, pues su deseo siempre fue componer la música de cada momento, “No considero que di todo en escena, me hubiera

gustado tener el guion antes para componer para cada escena”. Aun así trató de acompañar como músico muchos momentos. En ese aspecto, Arturo era muy intuitivo, sabía qué música podía acompañar cada momento. En mi caso, cuando contaba la primera anécdota de mi papá propuso una melodía disonante en el piano que jugaba perfecto con la escena y me ayudaba mucho a visualizar mi escena. Quizás uno de los momentos más honestos de Arturo fue cuando él expresaba su ira a través de su guitarra, era un momento en que conectaba mucho y no era necesario expresarlo con palabras.

2.2.1.5.3. Micaela, el dilema de brillar

MICAELA: ...Al llegar abrazó fuerte a su compañero, el cual la sostuvo por largo tiempo, hasta que los primeros rayos del sol aparecieron y le dijo: “No puedes depender de la opinión de solo una luciérnaga mayor. Tú luz puede aparecer en algún momento, mientras tanto, mira lo que has logrado”. Ella volteo a ver, y una luz enorme la deslumbró. Los primeros rayos del sol caían sobre las flores que ella había cuidado y rebotaban la luz solar, logrando iluminar todo el camino. En ese momento, en ese mismo pequeño instante, empezó a brillar y entendió que no solo existe una manera de iluminar el mundo y que ella podía hacerlo de muchas formas. Esa pequeña luciérnaga se llamaba Micaela (Caminando sobre arena, 2017).

Micaela a inicios del último mes de ensayo pide que su momento difícil dentro de su carrera sea contada a través de una fábula. Esto surge después de que yo rechace contar una anécdota mía que en su momento fue decepcionante, aun así no quedó por decisión del director. El hecho es que Micaela toma ese recurso para contar una experiencia que tuvo dentro de su formación como actriz. De hecho, cuando lo contó noté cierta incomodidad en Micaela, pero no por contarlo, sino por la misma anécdota. De hecho, cuando leyó la historia de la luciérnaga en el ensayo Micaela no pudo contener el llanto. Esta forma era más efectiva que ponerse a contar tal como fue.

Micaela cuenta que en séptimo ciclo tuvo un proceso accidentado y las indicaciones del profesor no sirvieron de ayuda y que por lo contrario, le bajó el autoestima. Quizás el testimonio en sí podría parecer algo intrascendente porque es una situación a la que muchos estudiantes de actuación se enfrentan constantemente, pero lo interesante fue como se

resolvió. Al **poetizar** ese momento en forma de fábula adquiere otro tono y eso le permitía a Micaela ser mucho más honesta con lo que decía. Micaela revela que cuando escribió el texto de otro momento, el de su abuelo, le ayudó más escucharse de nuevo y volver a reescribirlo hasta encontrar una manera más casual y no tan formal, “Incluso hasta ahora lo digo diferente porque es más honesto. Sé las cosas que tengo que decir pero me daba miedo de que se vuelva muy teatral al aprendérmelo al pie de la letra”. Estas dos expresiones contrastan en el hecho de que para el momento luciérnaga sí necesitaba adquirir una teatralidad para sentir que estaba siendo honesta y en el caso del momento de su abuelo, como era un testimonio directo, tenía que adaptar el texto que escribiera a cómo ella lo diría.

Micaela comenta que le preocupaba que sus momentos no trascendieran. Aun así, menciona que siente que dijo lo justo y necesario, “Me protejo demasiado al no decir mucho”. Algo que la ayudó con sus testimonios fue la indicación permanente de Jorge sobre la mirada,

“Me entrené mucho **mirando a los ojos** cuando decía el testimonio. Me concentraba bastante en decírselo a él y eso me ayudó bastante a sentir que me estaba abriendo” (Micaela).

Uno de los momentos climáticos de Micaela, es sin duda, cuando canta la canción *Mamma mia* del musical del mismo nombre. Si bien este momento toma como referencia a la interpretación de Meryl Streep, no intenta reproducirla tal cual sino todo lo contrario, intenta reflejar un momento íntimo de Micaela. Aunque ella diga que sus momentos carecen de una relevancia, considero que sin este momento la obra no hubiera logrado tener un matiz optimista, pues reflejaba mucho lo que ella aspiraba a ser. Micaela nos comentó muchas veces al resto lo nerviosa que le ponía cantar frente al público. Dudaba poder cantar con convicción y sin duda fue un reto enorme que en los ensayos cada vez lo graba afianzarlo.

Es cierto que los momentos de Micaela no tienen una carga dramática intensa, pero es la forma cómo están contadas lo que realza su participación y sobre todo cómo lo fue afrontando en el proceso de ensayos. He observado a una Micaela que en un inicio se protegía demasiado pero que con las indicaciones del director y con nuestros aportes fue cada vez más abriéndose a nosotros de una manera más honesta. Recalco la importancia que tiene el hecho de que

cada performer encuentre la mejor manera de transmitir su verdad y Micaela lo había hallado en los lenguajes escénicos, en el cuento y en el canto, y desde el lugar donde me encontraba en escena yo sentía que ella estaba siendo vulnerable.

2.2.1.5.4. Kiara, entre el éxito y el fracaso

KIARA: Cuando acabé la escuela mi padre se ofreció a pagarme la carrera lejos de aquí, muy lejos. No lo consideré nunca realmente, a pesar de que quería hacerlo, no quería correr con la misma suerte... Pronto nos vamos a graduar juntas (yo y mi hermana). A pesar de todo ella siempre será mi heroína. A veces me arrepiento de no haberme ido (Caminando sobre arena, 2017).

Kiara empezó con pocos momentos y poco texto en la estructura, pero luego en un ensayo Jorge pidió que hagamos un mapa de nuestro viaje en la obra y qué momentos personales podíamos incluir. También hubo momentos en los que Jorge pidió que en parejas habláramos sobre algún evento que nos haya dolido y que esté relacionado con nuestra carrera. Eran detonadores que nos ayudaron a sacar más de nosotros y en el caso de Kiara sacó temas importantes como la relación con su hermana y su conexión con el fracaso, y la idea de no decepcionar a su papá. Kiara recalca la importancia de la presencia de su familia dentro de la obra:

“Incluso en un momento comenté mi incomodidad por no resaltar dentro de mis compañeros, pero eso no me importaba realmente si es que mi papá no me lo hubiera dicho, eso creo es lo que me importa, mi imagen frente a ellos (familia)” (Kiara).

Las propuestas de Kiara a nivel de texto y a nivel escénico eran muy concisas y no ahondaban mucho en la anécdota. Yo pensaba que quizás no quería exponerse mucho en escena pero ella me dijo todo lo contrario:

“Yo intenté ser lo más concreta posible con mis textos e intentar sacar la pulpa de lo que yo realmente sentía. Pero cuando yo veía que ustedes se explayaban, yo tenía ganas de hacerlo también pero sentía que no me iba a ayudar. Quería

dar lo suficiente porque era lo que más quería decir. Yo no sentía que ustedes hablaban en exceso, yo sentía que ustedes decían lo suficiente para ustedes, y lo suficiente para mí era decir eso poco” (Kiara).

Luego de que Kiara hablara sobre su primera vez en el teatro tenía el momento en el que hablaba de su hermana y cómo el hecho de que ella haya fallado con su carrera rompió la idea que tenía sobre sus metas y sueños:

“Me siento vulnerable cuando hablo de situaciones personales no necesariamente relacionada al teatro y más cuando hablo de mi familia. Sé que siempre que voy a hablar de mi papá o de mi hermana, me voy a poner a llorar” (Kiara).

La vulnerabilidad en ella está relacionado mucho a sus vínculos familiares y a su educación. Exponer su intimidad familiar mueve muchas fibras en ella y eso me di cuenta en un ensayo específico. En la sexta semana de ensayos, Jorge pide a Kiara ahondar en su relación con su hermana, algo que ella ya había conversado con el director cuando tuvieron la entrevista. Kiara empieza relatando cuando tenía once años y se fue a vivir a Chile. Su hermana ya había salido del colegio y entró a una universidad después de intentar ingresar en varias. Ellos se regresaron por problemas de su padre en su trabajo, excepto su hermana, que se quedó estudiando. Un día, después de tiempo, su hermana llama a casa diciendo que la botaron de la universidad. Regresó a Perú para seguir estudiando e intentó con varias universidades pero no podía y anímicamente estaba mal. Al final ingresó a una, pero ya había perdido tres años aproximadamente.

“...Yo no tomo riesgos porque no le quiero fallar a mis papás de la manera que mi hermana lo hizo. Cuando mi papá me ofreció que estudiara afuera, yo no quise hacerlo porque yo no quería fracasar como mi hermana. Entonces, yo me quedé aquí porque yo no quería que mis papás sufrieran como lo hicieron con mi hermana, entonces pensé que lo más seguro era que yo terminara aquí y luego me vaya a otros lugares, y que (ellos) tengan la seguridad que yo ya terminé algo

aquí. Mi papá me decía que me vaya, que lo intente afuera, que la única manera en que las cosas iban a cambiar era que la vida me golpee. [...] Pero yo no pensaba así y un día, discutimos mucho y fue la primera vez que les dije que yo no quería ser como mi hermana” (Kiara).

Kiara mientras nos cuenta esto, en medio del ensayo, no puede evitar quebrarse. Es uno de los pocos momentos en el proceso que Kiara se emocionó hasta las lágrimas y pudimos comprender los demás, que el miedo al fracaso era lo que la había frenado muchas veces y, ciertamente, era un tema que la emocionaba mucho. Sin duda, **la confesión** es un acto que vulnerabiliza porque nos confronta a decir algo que hemos guardado por alguna razón y que al contarlo a alguien por primera vez es inevitable no conectarse con alguna emoción. Pero Kiara expresa que esto no hubiera sucedido tal vez si no se daba cuenta de que el fracaso tenía una estrecha conexión con un hecho familiar. **Caer en la cuenta y entender** eso es un paso importante pues uno no muchas veces es consciente de las **conexiones** de nuestra personalidad con hechos o situaciones que nos han marcado. Considero, y Kiara lo reafirma, que este espacio sirvió y ayudó a que Kiara procese sus propios dilemas personales.

“En las exploraciones teníamos momentos en los que tocábamos temas más delicados sobre la vida de uno, en mi caso era la relación con mi padre y con mi hermana además de mis inseguridades dentro de mi carrera actoral, cuando esto pasaba los ensayos se tornaban un poco más grises y sentía que perdía mucha energía además que me dejaba un poco desconcertada respecto a lo que pensaba de mi como actriz y persona. Cuando hablábamos de momentos felices las cosas fluían mejor” (Kiara).

Diría que Kiara se arriesgó mucho en este proceso, ella no suele ahondar mucho en temas familiares y suele usar la risa como mecanismo de protección, como intentando no tomarlo en serio o que los demás no tomen en serio aquello que acaba de decir. En el fondo buscaba la estabilidad:

“He evitado llorar porque me molesta que las personas me vean llorar, que me vean débil. Sonrío mucho y cuando me siento mal, instantáneamente, hago un chiste. Busco estar feliz y que las personas no sientan lástima de mí” (Kiara).

Kiara relaciona el llanto con la debilidad y probablemente también con la vulnerabilidad. Es relevante comprender como la idea que el performer tiene sobre la sensibilidad hace que exista en el o ella una mayor protección al estar en escena.

“Me he dado cuenta que hablo muy formal. Creo que eso ha bloqueado un poco mi proceso, también porque a veces hay cosas que se dicen mejor sin pensarlas tanto porque he buscado formalizar todo y no, simplemente, decirlo” (Kiara).

Buscar en el texto seguridad le jugó en contra porque solía pensar mucho antes de decir algo y se quedaba en la forma. Pero con el transcurso de los ensayos logró ser más espontánea. Kiara logró romper esa “forma” cuando realmente conectó con lo que sentía. “Las indicaciones que más me quedaron fue mirar a los ojos porque yo siempre miraba al horizonte. Y Jorge en los ensayos me decía: ‘mírame’”, finaliza Kiara. Mirar a un punto fijo, como nos enseñaron en nuestra carrera, no funcionaba en este caso. Si queríamos conectar debíamos mirar a los ojos. Este aspecto era algo que también a mí me costaba mucho. Sin duda, Kiara lo logró asumir antes que yo.

2.2.1.5.5. Sisi, las emociones a flor de piel

SISI: Mi mamá es una de las personas más importantes para mí. Fue ella la que me animó a estudiar danza, a ella también le gusta bailar (Caminando sobre arena, 2017).

En el mismo ensayo donde Kiara encontró ciertos detonadores o experiencias y fue consciente de la relación entre familia y fracaso, Sisi descubrió, mientras le contaba a Arturo su experiencia como directora coreográfica dentro de un proyecto pasado mío, que le afectaba mucho que su madre no aceptara su orientación sexual:

“Tuve a dos bailarines a mi cargo y era lo que siempre he querido, armar una pieza. El día de la presentación yo estaba muy emocionada, había invitado a mi familia y amigos del colegio, pero solo fue mi mamá. Eso me partió el corazón. Al término de la obra, lo único que me dijo fue que por qué no le avisé sobre la primera pieza, que no estaba preparada para eso. Nunca me felicitó, no me abrazó y se fue porque tenía que trabajar” (Sisi).

Como bien relata en esa escena, Sisi en ese momento tenía novia. Esa obra constaba de seis historias y una de ellas trataba de dos mujeres lesbianas. A la mamá de Sisi le incomodó y su reacción la sorprendió. Sisi solo seguía la consigna de contar lo que Jorge pedía y no lo pensaba mucho, sin embargo este hecho la sorprendió a ella misma porque no había vuelto a pensar en ello. Lo mismo sucedió cuando Sisi habló sobre la carta que escribió hace unos años en el que se encontraba en un momento muy difícil para ella a nivel académico y familiar. Era la primera vez, desde que lo escribió, que leía esa carta.

“Fue preciso, la escribí en el mismo momento que lo sentí, no más, no menos, exactamente mientras sentía ese vacío en el pecho. Ahora que lo escucho, me siento una mala persona, creo que no debí mostrarlo. ¿Me tendrán miedo? ¿Lástima?” (Sisi).

Cuando la leyó delante de nosotros, yo sentía cómo Sisi se iba haciendo *chiquita*, esa sensación de contar algo muy íntimo nos conectaba a todos de una manera distinta. Y la verdad, era que nos sentíamos identificados con ella porque si bien su carta era un “vómito” de alguien que la ha pasado mal, sentíamos que, de alguna manera, también era nuestro vómito. Pero dejó de ser un simple vómito cuando Jorge le propuso a Sisi realizar una coreografía que acompañe al texto que hasta el momento no sabíamos si otra persona lo iba a decir o si iba a ser la voz grabada de Sisi. En los siguientes ensayos Sisi ya tenía una secuencia física basada en caídas y acrobacias, que hacían un contrapunto interesante con la carta. Sisi comenta que no hizo un trabajo especial para la coreografía ni trató de representar una sensación o emoción, simplemente armó una secuencia de danza con la consigna de que

le demandara un gran esfuerzo físico. Exponer su intimidad fue algo que Sisi cayó en cuenta luego.

“No se siente tan bien mostrar ese lado de Sisi. No estoy segura como explicarlo, tampoco es que me haya sentido incómoda, pero destapé gran parte de mi alma, lo más honesto que tengo, lo más valioso y secreto” (Sisi).

Si bien nunca sentí su incomodidad, Sisi manifiesta todo esto porque había muchos conflictos de los que hablaba con los que aún lidiaba en la vida real. Eran aspectos de su vida que aún prevalecían y que a ella no le permitía tener una distancia. Quizás en otro tipo de testimonial y con otro testimonio más doloroso, esto no podría haber procedido por la salud y bienestar de los performers, pero en este caso no parecía ser un problema para Sisi, al menos no en los ensayos:

“A veces... la verdad es que me siento descubierta. Mientras cuento alguna anécdota me siento bien, libero algo que tenía hace mucho tiempo dentro de mí y se siente bien sacarlo con la voz, que te entiendan y se pongan en tu lugar, que pregunten, que quieran saber más” (Sisi).

La satisfacción que sintió Sisi es la que se genera al atravesar la vulnerabilidad y al encontrar un espacio donde poder verter estos recuerdos y heridas que nos aquejan y que nos es difícil compartir, pero teniendo en cuenta de que se trata de un proceso creativo, algo que Sisi siempre tuvo en claro. Cuando Sisi nos contaba todas sus anécdotas o eventos pasados de su vida, podía percibir esa liberación de la que habla. El hecho de **decirlo** y **verbalizarlo** era de alguna manera una especie de catarsis y nosotros entendíamos y lo respetábamos. Lo rescatable es que Sisi logró transformar todo eso en momentos llenos de mucho humor y ternura.

2.2.1.5.6. Las bitácoras

A continuación, hago un listado de todas las sensaciones descritas en las bitácoras de cada performer a lo largo del proceso de ensayos, sistematizadas por mí, y que ya entraron en diálogo en los anteriores subcapítulos, pero que en este capítulo haré un recuento de las emociones y sensaciones más recurrentes halladas en estos documentos.

Vanessa Zeuner

- Mucha sensibilidad, viaje de emociones detonadas por la composición musical de Logan.
- Reconocimiento de que se resguarda en la comedia.
- Sentimiento de vulnerabilidad provocada por factores externos que le hicieron pensar en su profesión.
- Sentimiento de derrota
- Fracaso en dejar los problemas de lado
- Reconocimiento de vergüenza y bloqueos en el resto de compañeros.
- Risas como elemento que ayudó a conectar como grupo
- Sentimiento de mucho dolor. Algo se removió cuando Micaela empezó a hablar de su abuelo que Vanessa conectó con su padre biológico.
- Ansiedad por el poco tiempo que queda y percepción de desconexión del grupo.

Kiara Azabache

- Sentimiento de soledad. Menciona las palabras: Rebelión/ unión/ sanación/ dolor
- Música como detonador de recuerdos. Música como elemento vulnerante
- Reconocimiento de extrañeza, de sensaciones que en la vida cotidiana suelen ser bloqueada.
- Miedo a cantar la canción de su papá en público
- Emocionada por mucho arte
- Foto de ella y su hermana

Micaela Mercado

- Terminó llorando por estrés y debido a un comentario sobre uno de sus momentos
- Miedo a cantar en público. Reconoce como su cuerpo reacciona. Garganta se cierra, se pone nerviosa y suda.

- Sentimiento de complicidad con Kiara.
- Reconocimiento de tener un grupo que te brinde confianza y te sostenga.

Sisi Yesquén

- Dificultad por recordar. Percepción de que la escena que trata sobre su momento familiar es sincera.
- Los compañeros a través de la escena familiar lograron evocar sensaciones y emociones a tal punto de que la incomodaron.
- Identificación de la vulnerabilidad post-ensayo.
- Se siente descubierta
- Siente incomodidad, algunas veces, porque cree que su vida es aburrida.
- No le gusta mentir
- La repetición le causa la sensación de que se pierde el valor del momento

Arturo Marquéz

- Sentimiento de mucha emoción por compartir un proceso teatral
- Le costaba no llorar en el momento de la recreación de su abuelo Abraham, lo sentía muy vívido.
- Sentimiento de mucha honestidad por parte del resto de amigos.
- Perdió motivación por proponer porque no sentía que lo escuchaban.

Junnior Condori

- Sentimiento de incomodidad al hacer de bufón para la representación de Sisi
- Extrañeza cuando se representaban e interpretaban los testimonios
- Dificultad al conectar con el otro a través de la mirada. Nervios y vergüenza
- Cuando decoro mi texto y no voy al punto no conecto
- Sentimiento de mucha vulnerabilidad e impotencia por el tiempo y por pasar muchas veces las escenas
- Las diferencias con mis compañeros genera tensión en el ambiente
- Sentimiento de incomprensión por parte de mis compañeros sobre mis momentos
- Mucha dispersión en los ensayos. Es un obstáculo.

Las bitácoras recogieron muchas sensaciones que los performers sentíamos, una vez terminado los ensayos. No en todos los ensayos escribíamos en las bitácoras pues preferíamos conversarlo y hablarlo en grupo. Se puede observar que la vulnerabilidad del performer puede manifestarse a través del miedo, de la incomprensión, de la vergüenza, de la inseguridad, de mucha emoción y, también, de mucha ansiedad. Estos resultados son solo un bosquejo a manera de *collage* emocional, que nos da una idea general de cómo la vulnerabilidad estaba presente en cada ensayo; y además es un complemento a la información que se articuló con las entrevistas.

2.2.1.5.7. Los videos

Las grabaciones de los ensayos me sirvieron para evidenciar cómo reaccionaba el cuerpo de cada uno al momento de hacer una confesión dentro del proceso de ensayos. En esta sección analizaré lo observado y escuchado en los archivos de video bajo el eje de la vulnerabilidad en su dimensión corporal. Es decir, identifiqué los elementos objetivos corporales que me señalan que el performer está siendo vulnerado. Para esto observé solamente los videos de ensayos que pude grabar (no todas las sesiones fueron registradas). Revisé cuatro registros de videos, de los cuales coloqué en la tabla qué era aquello que predominaba más en esta muestra de cuatro sesiones. Ejemplificaré con algunas situaciones. Escogí aquellos momentos donde nuestros testimonios incluían confesiones.

- Vanessa mientras habla de su padre, su voz se entrecorta y empieza a mover mucho las manos; sin embargo su mirada se mantiene fija en el receptor
- Kiara cuando habla de su hermana se genera tensión en las manos, mira al techo y su voz se entrecorta.
- Sisi cuando habla de su mamá casi siempre llora. Sin embargo su cuerpo permanece relajado. Su voz tiembla y la mirada cambia de foco.
- Arturo cuando habla de su anécdota en el bus mantiene su cuerpo relajado pero rehúye con la mirada
- Junnior cuando habla de su padre mantiene el cuerpo tenso (el rostro, la voz y las manos).
- Micaela cuando habla de su abuelo mueve mucho las manos.

	OJOS	MANOS	CUERPO	VOZ
VANESSA	- Desvía la mirada - Mira al receptor	- Juega con las manos	- Cuerpo relajado	- tiembla -relajada
JUNNIOR	- Desvía la mirada - Mira al receptor	- Manos tensas	- Cuerpo tenso	- tiembla -relajada
ARTURO	- Desvía la mirada - Desvía la mirada	- Manos tensas	-Cuerpo tenso y relajado	- tiembla -relajada
SISI	- Mira al receptor - Mira al receptor	- Manos relajadas	- Cuerpo relajado	- tiembla -tiembla
MICAELA	-Desvía la mirada - Mira al receptor	- Juega con las manos	- Cuerpo laxo y relajado	- tiembla -relajada
KIARA	- Desvía la mirada - Mira al receptor	- Manos tensas	- Cuerpo tenso	- tiembla -relajada

Esto es un bosquejo de lo que observé en los videos de cuatro sesiones de ensayos y que según lo que observé a lo largo del proceso, puedo afirmar que estas características se se manifestaron reiteradamente. Obviamente, hubo varios momentos, algunos en los que unos estaban más relajados y otros no, pero este cuadro refleja lo que predominaba en cada uno cuando su momento personal estaba vinculado a una confesión. Al inicio del proceso de ensayos, cuando cada uno ya sabía aproximadamente de qué iba a hablar, existía mucha protección en el cuerpo, pero esto fue disipándose en el transcurso de los ensayos. Por ejemplo, el tema de la mirada fue un aspecto que el director siempre nos indicó a todos. Cuando el cuerpo se protegía o buscaba escapar se reflejaba en estas cuatro variables. Era muy común entonces ver, al inicio del proceso de ensayos, un cuerpo tenso, manos tensas o en constante movimiento, una mirada que cambia de foco a cada instante y una voz que por momentos tiembla o que refleja inseguridad.

En conclusión, de lo observado aquí, más que comparar cuantitativamente y mostrar recurrencias entre los performers, busqué evidenciar cómo reaccionaban nuestros cuerpos cuando estábamos en un estado vulnerable. La vulnerabilidad opera en muchos casos generando una tensión en todo el cuerpo o en partes focalizadas. Esto se controló con mucha

respiración y ejercicios de relajación puesto que era algo que conversábamos entre nosotros en casi todos los ensayos. Finalmente, puedo inferir que cuando se trabaja con testimonios propios, sobre todo al inicio, se genera un estado de alerta y un grado de tensión en el cuerpo del cual uno casi siempre llega a ser consciente, pero que no suele generarse cuando se aborda un personaje o un texto de ficción.

2.2.1.5.8. El observador externo

Cindy Quispe fue la observadora externa, además de ser la asistente de dirección y la que, además, ayudó a contenernos emocionalmente durante todo el proceso de ensayos. Creo relevante su testimonio, pues tenía una perspectiva más completa de lo que pasaba en ensayos. Cindy estaba en contacto directo con nosotros dentro y fuera del espacio de ensayos y presencié muchos momentos vulnerables que ha compartido conmigo y que yo he filtrado a través de pequeñas conclusiones que develan aspectos individuales y grupales de los performers respecto al manejo de la vulnerabilidad, que se me pasaron o que refuerzan las ideas ya mencionadas en subcapítulos anteriores.

“Cuando los vi, vi a un grupo muy sincero y muy honesto. Que aunque habían tenido muchos problemas tampoco querían exponer el lado más oscuro de sus vidas. Y aunque se les hubiera forzado tampoco lo hubieran sacado porque algunos tampoco tenían tanta vida dramática. Lo lindo de ustedes radicaba en que eran honestos con sus inseguridades, con sus anhelos. A veces, con sus sueños más locos” (Cindy).

La primera percepción de Cindy de cómo éramos como grupo se resume mucho en lo que ella llama “inocencia”. Yo asumo que ella se refiere a que nuestra sinceridad se mostraba como tal despojándose de algún tipo de ego como cuando uno es niño. Sin embargo sobre el proceso sí hizo referencia a una inseguridad sobre la propuesta escénica de los performers.

“Al inicio veía actores que no sabían que estaban haciendo, que no la tenían clara, sino solo siguiendo las indicaciones del director. [...] Era hablar algo

diferente cada día. Había esta incomodidad. Pasaron de proponer al otro lado de casi no querer proponer mucho. Y no a propósito sino porque algunos no terminaron de tener el tema claro. Hasta que encontraron la luz y empezaron nuevamente a proponer” (Cindy).

Como comenté en la sección anterior, el tema se definió recién a mitad del proceso de ensayos y antes se nos dificultaba proponer. Cindy recalca en la idea de que tener un tema y objetivo claro ayuda a que nuestra propuesta escénica y la propuesta de testimonios y anécdotas sean mayores

“Creo que al inicio era porque algunos de ellos no querían hablar del teatro. Pero inevitablemente su vida trata sobre el teatro. [...] Creo que también tenían miedo de ser juzgados o tal vez de ser cuestionados por hablar de teatro. Y eso hacía que ya no quisieran hablar” (Cindy).

Cindy percibía lo mismo que cada performer mencionó con anterioridad. Kiara, Micaela y Vanessa fueron las que dudaban más sobre la relevancia de sus historias cuando el tema todavía se limitaba a las artes escénicas. Luego Cindy agrega, “Lo percibí de manera general. Como colectivo han conectado mucho. La emoción de uno era la emoción de varios”. Esto me parece importante porque demuestra que una vez empezado los ensayos para la obra ya se nos percibía como un colectivo y no como individualidades dispersas. Esta idea es relevante para abordar la vulnerabilidad porque hace referencia al espacio de contención generado por más de un año de exploración.

Cindy, además, menciona como se daba cuenta de que estábamos siendo honestos:

“Creo que parte de cómo lo dices porque no había la manera de intentar de venderte algo. Por ejemplo cuando Kiara decía que ella tenía la necesidad de impresionar a sus padres es el tipo de frases que cualquiera no te lo anda diciendo” (Cindy).

Cindy aclara que el performer puede sentir la necesidad de decir algo pero hasta que no lo verbalice no llega a mostrar vulnerabilidad alguna. Ella asume que no solemos hablar de lo más simple, de nuestra intimidad, que aquello es información que la gente no te dice porque te ponen en una situación de poder ser juzgados. Cindy agrega, “Es más común estar a la defensiva”. Cindy me comenta que la honestidad parte de aquello que te rompe lo establecido, es decir la información que usualmente uno no dice porque parece irrelevante es de donde parte lo sincero. También recalca que en nuestro caso, lo particular en cada uno de nosotros hacía que nuestros testimonios sean más honestos.

“Cuando tu mamá está lavando la ropa y está escuchando huayno y tú la miras y dices que te mira con esos ojos de todo va a estar bien. O sea, lo honesto está en esa información que usualmente no lo dices porque se queda para ti. Pero para ti en ese momento era importante. El factor de resaltar lo que usualmente desearías porque no es tan interesante me demostraba a mí que era honesto. No intentaban de vender o demostrarme nada. Era así de claro y sincero” (Cindy).

A continuación, recojo los testimonios de Cindy donde rescata qué era aquello particular en cada uno de nosotros vinculado al tema de la vulnerabilidad:

“Sisi era la que conectaba más con el rechazo de su mamá. Le ganaba la emoción a punto de que sí me parece que ya era un poco peligroso. Entonces lo que le pasaba era que no podía terminar de controlar lo que sentía; además porque como ella dijo no tiende hablar mucho de eso. Y hablar en público un tema que es tan actual hacía que sea más vulnerable porque era un tema que seguía ocurriendo actualmente” (Cindy).

“En el caso de Logan su proceso fue un poco más tímido. Lo que le pasaba a él era que no se sentía bueno en lo que hace. Y eso se reflejaba en el proceso. Cuando él estaba en escena no daba lo que podía dar, se excusaba mucho. Eso también le pasaba en escena. En ese sentido se podría decir que el escenario es

muy transparente. A veces te muestra lo que realmente el actor quiere mostrar. Y en ese caso lo que Logan quería mostrar era no ser visible. Se ponía muy nervioso, o simplemente no pronunciaba... Y era porque no se sentía digno de exponer su testimonio. Eso le pasó mucho. Él tenía que asumir que su testimonio era valioso y que era importante como cualquier otro. Y entonces eso cambió a tal punto de que empezó a disfrutar. Por ejemplo, cuando el toca la guitarra y narra su experiencia en los micros, él realmente se divertía bastante porque sentía que podía conectar con el público” (Cindy).

“Vanessa fue una de las que desde el inicio sí se entregaba mucho. Ella se encargaba de que cada vez que dijera el texto, realmente pasara por ella. Y te dabas cuenta porque había cosas que ella no podía controlar. Desde reacciones físicas hasta cómo se le iluminaba los ojos al hablar. Se sorprendía mucho. Tenía además, una sonrisa bien honesta. Estaba muy presente en escena” (Cindy).

“Micaela, por ciertos momentos, era despistada al hablar porque se iba. Creo que le daba un poco de vergüenza hablar sobre su historia. Creo que a veces dudaba si su historia era interesante porque hablaba de experiencias relativamente felices. Y creo que le preocupaba no ser tan interesante. Sin embargo, el momento más vulnerable era el momento de la luciérnaga porque sí era un tema que todavía le genera algo de inseguridad” (Cindy).

“En el caso de Kiara, ella se sentía un poco no apta con la canción por la letra y por la figura de su padre que para ella tiene un gran valor. Sin embargo cuando se fue cambiando la perspectiva a los sueños que ella quiere tener, o sea, a la imagen que ella quiere poder darle a su papá, o sea que es soy tu sangre mi viejo y yo no te voy a decepcionar la canción fue agarrando otro ritmo y otra intención para ella. Cuando ella habla respecto a su familia son los momentos más vulnerables para ella” (Cindy).

“En tu caso (hace referencia a Junnior), sí notaba mucha solemnidad en varios momentos. Pero tu corazón se hacía agüita cuando tenías que hablar sobre tu mamá. Por ejemplo, esa escena era muy sincera, menos analítica. Porque por tu personalidad eres mucho de analizar. Cuando planteabas las otras situaciones y lo comentabas, eras como honesto pero en control. Pero cuando te ponías a cantar la canción de tu tío, se manifestaba ese deseo de estar allí. Inconscientemente mantenías mucho el control. Y en ciertos momentos te permitías que las emociones florecieran“(Cindy).

La vulnerabilidad en el caso de Sisi estaba muy expuesta pues llegó a desbordarse emocionalmente reiteradas veces.. Se ponía a temblar, las lágrimas se le salían y necesitaba un apoyo físico. Cindy menciona que sobrepasaba el límite de lo “vulnerable” ya que llegó al punto de hacer catarsis en escena y eso no conectaba con quien miraba de afuera. Cuando Sisi hablaba de Vanessa y Kiara, Cindy menciona que realmente se dejaba sorprender por lo que decía en escena.

“**La vulnerabilidad en ese momento físico ocurre cuando te sorprende**, o sea, tu cuerpo reacciona sin que tú quieras porque hablas de algo que te conmueve. Estás hablando y de la nada los recuerdos se apoderan de ti” (Cindy).

Por otro lado, Mica, Arturo y yo éramos los que manteníamos mucho el control sobre nosotros mismos y eso dificultaba que nos mostremos vulnerables. Para Cindy, Mica transmitía vulnerabilidad cuando conectaba con aquello que le ponía insegura y Arturo expresaba mucho su vulnerabilidad mediante la música, mediante su instrumento, es decir cuando tocaba o cuando cantaba. En mi caso, Cindy mencionó que los momentos donde me mostraba más vulnerable eran los momentos donde más me movía y desplazaba físicamente pues la emoción se cargaba en mi cuerpo y yo dejaba de pensar e intelectualizar mucho el testimonio, es decir accionaba. Por tal razón, la emoción devenía de la acción física.

Esta percepción de un ojo externo me ayudó a comprender mucho más lo que sucedía a nivel corporal y físico con nosotros. Es importante señalar nuevamente que **la vulnerabilidad no**

se queda en la abstracción sino que se hace concreto en nuestro cuerpo. También ayudó muchísimo que la observadora sea la asistente de dirección y no alguien ajeno al proceso, o el mismo director, pues se logró una observación a detalle, crítica y completa. Esto evidencia las distancias, en los momentos necesarios, que su rol le permitía tomarse. Sobre todo, nutre la mirada que yo tenía sobre mí mismo, pues como mencioné anteriormente resultó muy difícil observarme a detalle cuando se estaba dentro de este proceso tan exigente.

2.2.2. El vínculo en el proceso

Cuando convoqué a Vanessa y a Kiara al proyecto, ya eran mis amigas y compartíamos experiencias que nos vinculaban más allá del arte. Fue una de las razones por las que las convoqué y porque sabía que les podía servir un proceso testimonial. A Mica antes del proyecto ninguno de los integrantes la conocía ni era amiga nuestra, podría decirse que llegó al proyecto de una manera casual. A Arturo lo conocía por amigos en común y cuando lo convoqué mantenía una relación sentimental con una de mis amigas más cercanas, que también había aceptado formar parte del proyecto. A inicios del proyecto, ambos terminan su relación pero deciden continuar dentro del proceso de exploración. Más adelante, a mitad del proceso, ella decide retirarse porque no podía mantenerse concentrada con la presencia de su expareja y por otros motivos más personales. En la etapa inicial del proyecto estuvieron tres personas más, de las cuales dos se fueron por motivos personales y una de ellas estuvo formando parte hasta antes de los ensayos para el montaje pero debido a sus constantes faltas y diferencias con algunos de nosotros se retiró. Me explico en cómo fuimos integrándonos en el proyecto porque es importante resaltar cómo el vínculo y la confianza fueron aspectos esenciales dentro del proceso.

“Siempre me encantó ir a los ensayos porque tenía mucha confianza en los compañeros. Yo creo que cuando se filtró todo, quedamos los que teníamos que quedar. Sabíamos que contábamos uno con los otros “(Kiara).

Lo mismo pienso yo, considero que las personas que quedaron fueron las que debían y no por simple casualidad, considero que somos los que logramos atravesar el viaje con lo que eso implicaba. Con Sisi habíamos trabajado juntos en una obra que yo dirigí, y que por cierto

ella menciona en algún momento de la obra. Kiara confiesa que hasta antes que llegue Sisi habíamos compartido tantas experiencias que nos habíamos unido bastante:

“Cuando llegó, me preocupó el efecto que podía tener en nuestra apertura a decir las cosas. Pero fue todo lo contrario, y creo que fue gracias a su **disposición**, apenas empezó con su autobiografía fue súper honesta, lo que personalmente me sorprendió” (Kiara).

La **apertura** es un paso por el que todos pasamos, en algunos casos tomó su tiempo pero todos logramos abrirnos hacia el otro. Además, Kiara resalta la participación de Sisi por ser una de las pocas personas que se entregó muy rápido al proceso mismo, “Para desempeñarse como bailarina puedo decir que como actriz lo hizo mejor que nosotros, porque se permitía llorar”. Sisi es una persona muy sensible que nos ayudó a entender la sensibilidad desde otra perspectiva, desde una más ligada a la confianza.

El proceso de exploración previo a los ensayos ayudó en gran medida a que desarrolláramos confianza entre nosotros. A diferencia de una obra de ficción donde los actores no se ven obligados a compartir algún vínculo más allá de los ensayos, en creaciones colectivas como esta, era inevitable sentir **el deseo de pertenencia y el deseo de consolidarnos como amigos y compañeros** en escena porque era la única manera de encontrar una **identidad como grupo**. Quizás por estas razones, algunos ex miembros del proyecto se fueron yendo en el camino. La **comodidad** en el proyecto era clave para poder seguir avanzando juntos y considero que la amistad generada como consecuencia de aquello es lo que más resonó en nosotros, tal como. Sisi lo menciona, “Lo que me llevo de este proceso es la amistad que se ha formado con nosotros”.

A continuación, presentaré y explicaré aquellos elementos concretos y algunos más abstractos que hicieron posible que nos vinculemos como grupo y que permitieron que nuestra vulnerabilidad aflore en toda la etapa de ensayos, incluso logrando que en escena estuviéramos más cohesionados.

2.2.2.1. Los objetos y las fotografías: material tangible que vincula

Si bien, en la obra la presencia de los objetos no es tan relevantes como en un principio lo fue en las exploraciones; en ambos casos sirvió para lograr abrir puertas o despertar sensaciones similares en otros. Un primer ejercicio con objetos personales nos vinculó mucho porque aparte de que Jorge pida a cada persona que hable sobre el objeto que trajo, nos pedía al resto que miremos el objeto e intentáramos conectarlo con alguna experiencia personal o un recuerdo. Fue interesante ver como cada objeto despertaba algún tipo de sensación, no había manera de que pasara desapercibido o no nos produjera algo. Un caso concreto fue la guitarra de Arturo. Arturo contó cómo consiguió su guitarra y que significaba este instrumento en su vida. Cuando se nos pidió hablar sobre la guitarra cada uno mencionó que tenía o había tenido una guitarra en su casa; así, la guitarra había formado parte de nuestra vida. Fue interesante descubrir que la música nos conectaba, aspecto que luego nos ayudó a conectar momentos y escenas.

Después, al inicio de los ensayos de la obra, todos trajimos objetos relacionados a nuestra carrera. Hablamos de cada uno y de lo que significaba para nosotros. Sin embargo, con el transcurso de los ensayos vimos que no eran necesarios incluirlos o por lo menos la obra no nos exigía tenerlos presente. Curiosamente, los objetos que quedaron al final eran más funcionales, es decir, objetos utilitarios que ayudaban a la escena. Pero, por ejemplo Sisi y yo, usamos dos peluches. El peluche de Sisi era una mona y representaba a su mamá. El peluche que yo usaba era un oso panda y representaba a mi hermana. En ambos casos eran un signo que hacía referencia a nuestros seres queridos, eran objetos con una memoria. O el mandil que yo usaba en el momento que hablaba de mi mamá, o el libro del abuelo de Mica que despertaba en ella mucha. Eran objetos que nos vinculaba a unos con otros porque muchos reconocíamos en esa relación algo muy nuestro.

Las fotografías también fueron un elemento vinculador. A lo largo de nuestro proceso pudimos ver más fotos nuestras pero las que más le intereso al director usar para la obra fueron los relacionados a nuestros abuelos. Entonces, en la obra se incluyó una proyección de muchas fotos de ellos. Resaltar ese vínculo mediante las fotos nos conmovía mucho más

y se generó más empatía en cada uno de nosotros. Traer a escena estos objetos y fotografías, fue llevar parte de nosotros y de nuestra cotidianeidad al escenario y por lo tanto, parte de nuestra intimidad expuesta en escena.

2.2.2.2. Conexión y confianza

Hablar de la conexión y la confianza como aspectos de un proceso creativo es siempre importante en el desarrollo de una obra de teatro pues ayuda a entender si la relación entre los actores ayuda o no a que la obra tome vida. En nuestro caso, en particular, fue todo un descubrimiento del cual no éramos conscientes hasta las últimas semanas de ensayo. En este apartado explicaré el valor y la relevancia que la conexión y confianza tuvieron para que nuestra vulnerabilidad aflore en el proceso de ensayos.

Vanessa rescata un aspecto positivo del hecho de que nuestro proceso haya durado bastante tiempo y esto es que nos consolidamos como colectivo. Es importante señalar que el proceso entero duró más de un año porque junto al director fuimos dándonos cuenta que era necesario seguir explorando hasta que él considerase apropiado empezar con los ensayos para el montaje:

“Creo que lo positivo de esto es que como grupo humano nos conocimos muchísimo y comenzamos a desarrollar una confianza que nunca he tenido con otro grupo. Yo creo que fuimos aprendiendo juntos lo que era para nosotros el teatro testimonial y como teníamos que actuar ante el guion que se iba creando. El soporte de grupo y **la confianza ayudaba a cada actor a abrirse de manera sumamente sincera y protegido, ya que en ningún momento iba a ser juzgado**” (Vanessa).

El tiempo que pasamos juntos nos enseñó a ser muy empáticos con el otro y a descubrir al compañero en una intimidad mayor. Generalmente en nuestro ambiente, tendemos a sentirnos juzgados y este aspecto del espacio fue revelador:

“Yo siempre estaba aislado, es mi naturaleza, soy muy tímido y valoro mucho la amistad. Y ustedes los veía como a un grupo unido, aparte. Entregarme al grupo y entrar en confianza no fue fácil. Gracias a este grupo pude compartir y socializar con cada uno de los chicos.” (Arturo).

Arturo explica que un inicio le costaba entrar en la misma sintonía que nosotros. Hubo un momento en el proceso en el que hablamos abiertamente del tema y él explicó que sentía esa separación y que no sabía cómo adaptarse al grupo. Muchos pensamos que terminaría yéndose como las otras personas que se fueron, pero el tiempo de convivencia y la voluntad de Logan lograron vencer eso. Además Sisi en un inicio fluyó porque no nos conocía y eso hizo que pueda soltar todo lo que se pedía:

“Además siento que me abro mejor cuando no conozco a la persona porque no sabe de ti y no te va a juzgar. Yo siento que no lo dije porque había confianza sino que **la confianza se generó porque yo lo dije**” (Sisi).

Casi todos en algún momento mencionaron lo mismo, y es que más allá de habernos hecho todos amigos, lo importante era que este vínculo creado nos permitía ser honestos con nuestras sensaciones y sentimientos:

“De hecho los ensayos fueron muy cómodos para mí porque el nivel de conexión que alcancé con mis compañeros me permitió probar cosas muy variadas sin temor a que me criticaran o intentaran competir contra mí, como había sido hasta el momento en mi carrera actoral. El proceso fue súper honesto y no percibía que alguien quisiera resaltar más que el resto. Y eso me hizo sentir bien, ya no insegura conmigo misma ni con mi trabajo lo que indirectamente me hizo crecer como actriz, o al menos lo percibí de esa manera” (Kiara).

Esto que menciona Kiara es sumamente importante porque se replicó en todos. Hubo un momento en los ensayos que hablamos mucho de nuestras inseguridades como actores y

artistas en general, y muchos coincidíamos en el hecho de que nos costó mucho sobresalir dentro de un ambiente muy competitivo. Algunos coincidían en no considerarse muy buenos en lo que hacían o el constante cuestionamiento sobre si debía seguir estudiando esta carrera. Es verdad que no nos juzgamos, estábamos ahí para recibir al otro, no teníamos que aparentar nada y descubrir esto fue bueno para la obra. Arturo hace una comparación de nuestras presencias en la obra, “Nosotros somos colores y Jorge ha pintado un cuadro con esos colores. Creo que quizás con otras personas hubiera funcionado de otra manera”. Kiara, además aclara que el exceso de confianza fue perjudicial en un punto:

“A veces era tanta la conexión que confiábamos mucho en que lo lograríamos y eso retrasaba nuestro trabajo como actores, puedo hasta decir que nos involucramos mucho emocionalmente” (Kiara).

Y era cierto, pues perdíamos el respeto por el trabajo y podíamos distraernos rápidamente en el ensayo, no tomarlo en serio. Considero que la dispersión fue una consecuencia de tanta energía acumulada, a veces necesitábamos soltar y botar, y lo hacíamos evadiendo las escenas, relajándonos tanto que estábamos desconectados de los momentos.

2.2.2.3. Contención

La confianza que se desarrolló entre nosotros nos permitió ser a cada uno de nosotros una especie de contenedor que propiciaba el riesgo en los demás performers, además que ayudaba a mantener un equilibrio emocional en todos nosotros. De esta manera, pudimos lograr elaborar con nuestro material personal sin dificultad. Es sobre este aspecto, que me detendré a explicar en esta sección.

Vanessa habla sobre cómo el estar en escena con el otro servía en los momentos que pasábamos la obra y cómo repercutía en escena.

“Se ha establecido una dinámica de grupo y una confianza tan fuerte que no importa si algo pasaba en escena tú sabías que estaba la otra persona para apoyarte, si tú te quebrabas, si tú te equivocabas, tenías el apoyo de todo un

grupo que estaba allí y que conocía todos tus problemas, te conoce cómo eres y por eso me sentí bastante empoderada” (Vanessa).

Ensayo tras ensayo, íbamos descubriendo que servíamos de contención para el otro. Todos de alguna manera, nos cuidábamos entre nosotros. Y estábamos seguros que lo mismo iba a suceder en los días de la presentación. Logan expresa que cada vez en escena podía saber lo que estábamos sintiendo, “sentí bastante unidad y complicidad en el ensayo, no sé si sea un proceso normal del teatro. Tal vez sea también el hecho que la obra sea testimonial, sé mucho de ellos y ellos saben de mí”. Logan en su bitácora recoge además cómo fue dándose cuenta de la exposición ante los demás, “Fue un ensayo en el que siento como que estoy entregando información que solo me concierne a mí, y al momento que mis compañeros lo representan en escena siento vergüenza, me siento abochornado”. Pero esto rápidamente se solucionaba con más momentos entre nosotros.

Sisi valora la actitud de Jorge con el grupo, “Creo que Jorge hizo un bonito trabajo porque no empezamos con temas densos de frente, sino con recuerdos felices, temas graciosos y vergonzosos”. Y la verdad es que el director siempre buscaba un espacio de comodidad y seguridad en el que cada uno pueda permitirse ser, pueda ir de a pocos y pueda saber cuándo es el momento ideal para compartir. Jorge, además, nos pedía que los momentos serios, en los que a alguien de nosotros nos esté costando decir algo, lo tomemos con mucho respeto porque podía afectar, incomodar, hacer sentir mal al compañero porque está costando decir. Como director siempre fomentaba el respeto hacia el dolor del otro.

Sisi aclara la relevancia de contar con un grupo donde pueda sentirse en contención y segura:

“Si este grupo no me diera confianza por más que tenga que sacar cosas difíciles o las hubiera contado de otra forma o los hubiera contado en otro momento. Yo jamás hablo de mi mamá y lo he hecho acá. Tal vez ustedes sean los únicos que sepan de esto doloroso que llevo dentro y eso no es gratuito. La confianza que me han dado es alucinante. Creo que hasta a mis mejores amigos no les he hablado de estas cosas” (Sisi).

La confianza y la seguridad que construimos en el proceso fue necesaria para **contener** al compañero cuando sentíamos que lo que revelaba era muy doloroso, pues existía la libertad para expresar nuestro sentir o nuestro silencio, cuando era necesario. Llegar a este nivel de entrega hacia el otro es una cualidad que valoro y agradezco mucho porque un proceso creativo artístico siempre debería apuntar a esto. Y haberlo logrado con ellos es un mérito de todos. Vanessa me comenta que esta experiencia es única por cada uno de nosotros, “No me imaginaría la obra con otras personas, creo que la obra es porque cada uno ha aportado algo de sí”. En lo personal, yo diría que todos nos entregamos en cuerpo y alma, por más romántico que esto pueda sonar, y siempre estaba el resto para amortiguar la caída. Arriesgar de esta manera es un valor que todos rescatamos en su momento, ya que no cualquier artista lo hace y menos al inicio de la carrera.

2.2.2.4. Identificación y solidaridad con el otro

Ya he mencionado que muchos nos sentimos muy cercanos a las experiencias que contaban los demás en el proceso creativo, tal vez por la edad de todos, pero las escenas que quedaron también producían como material escénico algo en nosotros.

Arturo lo ejemplifica de la siguiente manera, “Yo creo que la obra a través de ustedes está hablando de mí. No es uno de nosotros por parte sino es como una masa”. Sisi comenta que en el momento inicial de Vanessa donde habla de los países, sintió comprensión más que identificación, “Me causó un poco de nostalgia porque ha estado viajando tanto que tal vez nunca pudo conectar con algún lugar o amigos”. Respecto a mi primera escena en la obra, en la que también estaba Sisi, ella expresa lo siguiente:

“En ese momento yo me sentía como un soporte para ti, como dándote fuerzas para que sigas contando y cantando. Me hacía sonreír mucho el hecho de representar a alguien importante para ti” (Sisi).

Además, yo la sentía muy maternal. Me daba esa sensación de cuidado y protección que necesitaba en ese momento. Sobre los momentos de Micaela, Sisi expresa sentir mucho respeto por su historia:

“Cuando cantaba Mamma mía, me sentía orgullosa, especial por ser amiga de alguien que se atreve a cumplir sus sueños. Sin embargo, en el momento luciérnaga me sentía alejada, era ella y su compañero” (Sisi).

Arturo expresa que la conexión que nosotros teníamos con la música significaba un puente para él, una identificación.

“Hay muchas emociones que van soltando mis compañeros de escena de lo que me identifico, por ejemplo Micaela y su cuento, es como si también hablara de mí. Me siento bien con lo que se va logrando en la obra” (Arturo).

Arturo explica que identificar en nosotros nuestra sensibilidad hacia la música lo ayudaba a poder comunicarse con cada uno de nosotros y a poder proponer desde la música. Así logró acompañar muchos momentos con música incidental en escena. La identificación, ya sea con la experiencia del otro o a través de un elemento escénico, fue crucial para despertar empatía y compenetrarnos más como grupo.

2.2.3. Las emociones que nos vulneran en escena

Tuvimos cinco presentaciones en dos teatros diferentes, en capacidad y en espacio. El estreno fue en el auditorio del C.C. Ricardo Palma y las tres últimas funciones fueron en el teatro Mocha Gaña. El día del estreno estaba nervioso y sentía el ambiente un poco tenso. Algunos de nuestros familiares iban a ir a la función como la mía. Y en otros casos, fueron a la segunda presentación. Empezaré a describir en esta sección cómo percibió cada performer la presentación en vivo y luego recogeré la percepción del público.

2.2.3.1. El camino en escena

El día del estreno estuvimos desde muy temprano intentando reconocer el espacio y entrar en contacto, por primera vez, con la arena, elemento que debíamos usar en momentos señalados. A algunos, les incomodó ver recién este detalle en ese momento, pero sabíamos que teníamos que estar concentrados para el momento de la función. Realizamos ejercicios de respiración para estar concentrados y, cuando menos lo pensábamos, ya estábamos en escena calentando y estirando. El público entraba mientras nosotros hacíamos nuestra rutina de calentamiento y ya sentíamos la energía fluir en el espacio.

Sisi señala que en las funciones se sintió muy libre, “Me sentí tranquila”. Kiara expresa que en esa primera función se sintió muy vulnerable. Vanessa me comenta lo que descubrió en escena, “Jamás en mi vida en el escenario me había sentido tan cómoda, en el sentido de empoderada, estoy acá con mis compañeros de escena, sabemos lo que estamos haciendo”. En escena sentí que nos compenetrarnos mucho. Esta sensación de comodidad y seguridad, también la sentimos el resto del grupo. Micaela agrega, “Me sentí muy cómoda en las funciones. La respuesta del público era también sincera, abierta y eso te daba confianza para abrir”. En mi caso, me familiaricé con el espacio muy rápido. Sentía que el público había entrado a mi casa. Era extraño porque yo jamás había sentido tanta comodidad al desplazarme, o al dirigirme al público, o incluso al corregir un error. Kiara me comenta en la entrevista que el día de la función ya estaba lista y buscaba tener contacto con alguien del público. También sintió un poco de miedo pero solo pensaba en seguir las indicaciones y estar lo más relajada posible, y le funcionó.

Vanessa describe cómo percibió esta conexión con el público:

“Y te conectas de manera tan directa con el público que es como más potente, mágico, una conexión mucho más verdadera. Acá estás a flor de piel y llegas a disfrutarlo mucho. Porque te estás conectando con el público. Cuando veías que la gente lloraba decías ‘Estoy provocando algo muy potente en alguien’” (Vanessa).

Para mí también fue sorprendente dirigirme al público con mi testimonio y ver cómo ellos se reían o lloraban conmigo. Fue la primera vez que me quebré contando mis testimonios, pues

el ambiente que se generó era único. No sentía miedo ni presión, todo lo contrario, sentía muchas ganas de comunicarles un mensaje. Así que solo dejé que fluyera. La reacción del público era tan cercana y genuina. Yo me sentía cada vez más seguro porque respondían a momentos íntimos nuestros. No sé qué hubiera sentido si el público no hubiera sintonizado con nuestras historias, pero el sólo hecho de sentir su atención y su disposición a escucharnos me llenaba de satisfacción. Kiara señala algo similar,” En la segunda función pude controlarme. Vi que las personas estaban afectadas y es muy gratificante darle esa sensación a otra persona”. Micaela por otro lado rescata el valor del público, “Tener un público que es diferente cada noche y poder mirarlos, es imposible que no te mueva algo”.

Sisi señala que cuando fueron su familia y sus amigos sintió presión y nervios, “Sí me preocupé mucho de las miradas y de las caras y de las energías y del qué dirán hasta que me di cuenta que me estaba olvidando el texto”. Por tal razón se sintió mejor en la segunda función que en la primera. Kiara además menciona que si bien se sintió muy conmovida y feliz porque nunca imaginaba ver a toda su familia en las butacas, su presencia afectaba su performance:

“No podía ver a mi papá ni a mi hermana porque me entraba una sensación de tristeza. Otra indicación que me quedó fue la de ‘no cortar’. Yo podía estar o sentirme mal pero tenía que seguir y reforzaba mi punto de atención” (Kiara).

Esta indicación fue esencial porque es muy fácil perder el foco de atención en una obra testimonial, tal vez porque uno se esté sintiendo muy conmovido; pero era necesario volver a concentrar el foco en el público.

Sisi, también en funciones, fue una de las personas que más a flor de piel estuvo. En la última presentación el llanto era incontrolable que afectó mucho su coreografía. En el caso de Sisi, la realidad afectaba lo que sucedía en escena. Sisi menciona que lo que se escuchaba en el audio le volvió a pasar en la vida real y por eso se sintió muy identificada que no pudo evitar conectarlo con ese momento. Como era algo que sigue sucediendo, la afectaba más cada vez que hablaba de ello. Vanessa describe qué hizo antes y durante funciones para mantenerse concentrada y de esta manera poder manejar su vulnerabilidad a su favor:

“Para mí, el calentamiento siempre hace que fluya. Yo trataba de establecerme una especie de rutina porque estaba sumamente nerviosa. Empezaba un poco a relajarme y concentrarme. Creo que a raíz de ese orden pude conectarme bien” (Vanessa).

Empezar la obra con un calentamiento ayudaba mucho a concentrarnos y a relajar y preparar nuestro cuerpo para la hora y media de función. El estreno fue un poco accidentado pero nos ayudó a comprender que teníamos una libertad especial sobre escenario, una libertad que incluso permitía que corrigiéramos accidentes técnicos en escena como la vez que se cayó el micro en plena escena.

2.2.3.2. El público responde

La respuesta del público podría resumirse en mucha gratitud hacia nosotros. Fue muy placentero recibir muestras de cariño por parte de familiares y amigos, pero también de gente que no nos conocía. “Te abrazaban y te decían estamos agradecidos, gracias por ser tan sinceros”, dice Vanessa. Yo hasta ese momento, nunca había recibido abrazos y besos tan sinceros y llenos de energía. Encontrarse con el público después de la función fue un momento que guardo con mucho aprecio. Vanessa expresa, “Ha habido un antes y un después de esta obra, y la gente ha compartido y nos ha escrito. La gente se está atreviendo a hablar de estos temas, se está volviendo más valiente”. Sin lugar a duda, esto se veía reflejado en los comentarios y en los abrazos generosos que el público nos daba acabada la función:

“Había gente que lloró, se reían y volvían a llorar. Que no habíamos hecho show de nuestras historias, sino que contamos una historia sencilla y que lo presentábamos de una manera humilde” (Vanessa).

A mí una amiga actriz me comentó que la estructura de la obra le permitía a ella también viajar por estas distintas emociones y que agradecía mucho lo muy comprometido que estábamos con lo que decíamos. Vanessa comenta con mucha alegría que el agradecimiento venía en parte por la calidad del producto que mostramos.

“En verdad, estaban muy **agradecidos** de que hayamos sido muy sinceros. Nuestro trabajo de año y medio se resumía **al hecho de mirar al público a los ojos y contarte de la manera más sincera nuestra historia**” (Vanessa).

Comparto eso último, pues era maravilloso como este montaje nos permitía mirar al público y devolvernos a través de su mirada que ellos reconocían en tu testimonio valentía y honestidad. Así, volcamos en escena todo lo aprendido en el proceso de ensayos. Mirar a los ojos mientras decíamos nuestro testimonio era esencial para poder conectar con el público y en el estreno nos dimos cuenta que debíamos estar relajados para mantener ese contacto.

A la vez, hubo un público teatral que valoró mucho la obra por la sinceridad y porque no caímos en lo egocéntrico. Todos estábamos de acuerdo en ese punto pues mucha gente de teatro reconocía en nosotros el valor de la valentía por atrevernos a decir todas esas cosas que movilizan mucho en uno. Arturo me comparte un comentario que le dijo una actriz, “El teatro busca la sinceridad y la realidad reflejada en escena y ustedes lo han logrado”. El público artista era el más emocionado y nos compartían su sorpresa porque no esperaban pasar por esa experiencia.

Arturo menciona que no se esperaba toda esa respuesta del público, “Fue una recompensa bien agradable. No esperaba el resultado que tuvo y al final quería el resultado que tuvo al principio”. Es curioso cómo cuando experimentamos en el estreno todo este torrente de aplausos y de respuestas quisimos que suceda lo mismo en las otras presentaciones, pero nos dimos cuenta que cada noche había un público distinto y había que volver a mirarlos para poder conectar con ellos.

Sisi menciona que fueron tres de sus amigas de danza que lloraron con nuestros testimonios:

“No se esperaban para nada algo así. Me dijeron ‘ves a una persona y no sabes nada de su vida y descubres que pasan malos momentos y aun así siguen luchando’ (Sisi).

Es interesante resaltar esto que le dicen a Sisi pues **el espectador no solo se conectaba con las historias sino que intentaba ponerse en su lugar**. Micaela, me comparte un par de comentarios que recibió:

“Un chico se me acercó y me dijo que me ha cambiado, creo que he tomado muy malas decisiones en mi vida. Y otro conocido se me acercó y me dijo que fue hermoso lo que hicimos” (Micaela).

Generar un cambio en el espectador es lo más gratificante que puedes lograr como performer y por tal razón nuestra fe y confianza en la obra se consolidó. Observar a un público que se identificaba o que se ponía en nuestro lugar era así producto de un proceso creativo intenso y extenso.

Vanessa me comenta que muchos (actores) buscamos la verdad en el texto, pero esta experiencia tenía una verdad distinta. Es la primera vez que hemos podido hablar desde nosotros y era desde nuestro punto de vista.

“Creo que ha sido un antes y después para todo el grupo porque yo en este año y medio los he visto crecer de una manera sorprendente. Si bien estábamos abiertos entre nosotros, jamás pensé que íbamos llegar a tanta apertura al frente de gente que no conocíamos” (Vanessa).

Mientras mis demás compañeros de escena me comparten lo que les dijeron más personas, percibo en ellos mucha felicidad, gratitud y sorpresa. No sé si es algo que este tipo de obras solo pueda generar, pero el resultado era claro, el público no era indiferente y nos buscaba para expresarnos su emoción. Todos estábamos muy sorprendidos por la respuesta del público. Incluso yo, que sospechaba que sospechaba que el público iba a agradecernos por la obra por los antecedentes de comentarios de los otros performers que entrevisté, pero nunca imaginé que el abrazo del público iba a ser tan sentido y sanador, pues sentí que ellos también estaban ahí para contenernos desde las butacas.

Antes de finalizar este subcapítulo, ejemplifico la vulnerabilidad y honestidad del público con un extracto del comentario que nos compartieron por las redes al día siguiente del estreno:

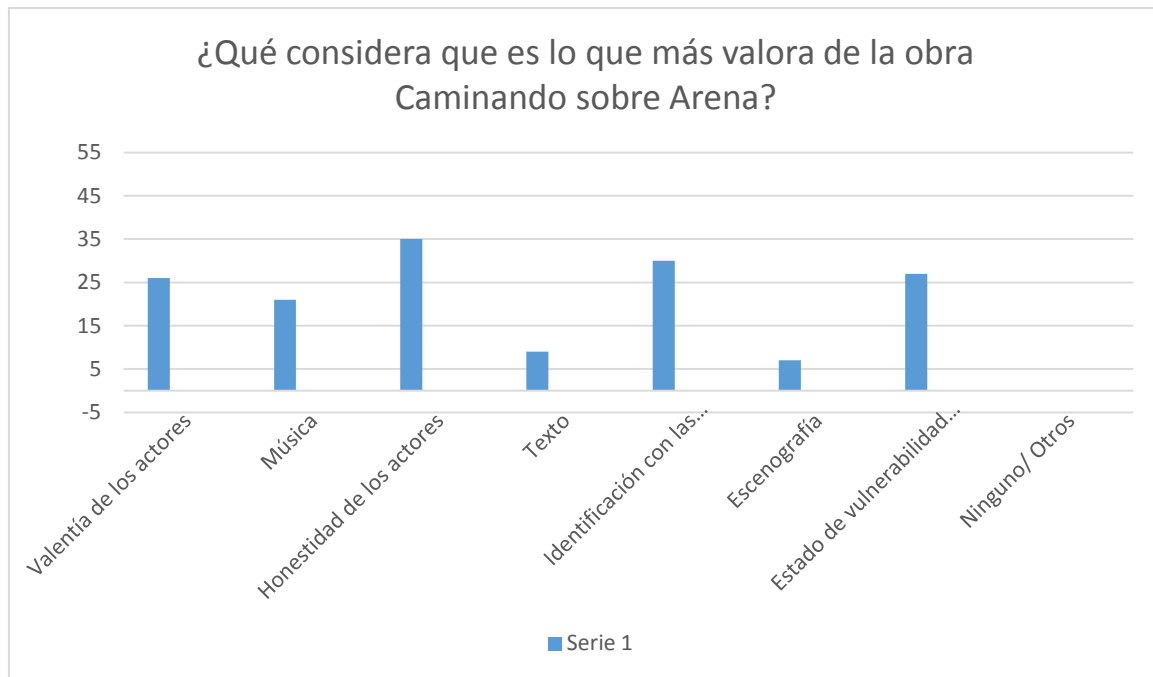
“Me he topado de casualidad con la obra (el teatro estaba de camino a mi hostel) y no sabía absolutamente nada de vosotros. Así que puedo garantizar que hablo como espectador objetivo y neutro. Y lo que hoy he visto me ha parecido una maravilla. Me he emocionado un montón y en un montón de momentos, también me he reído mucho y he conocido un poquito a cada uno de los seis valientes que caminaban sobre la arena [...] Yo no sé qué será de vosotros mañana. Seguro que seguiréis caminando sobre la arena y con miedos porque de eso no se libra nadie. Pero hoy habéis hecho un bolo precioso. Es un placer encontrarse con algo tan sincero y valiente. Algo tan de verdad. Mañana vuelvo a España y me llevo un regalo de mi último día de Lima que además no ocupa espacio en mi mochila. Muchísimas gracias y enhorabuena a todos los que habéis participado de esta obra. Os deseo toneladas de mierda” (Mensaje Messenger de espectador).

Este comentario (Anexo 5) fue enviado a la página de la obra al día siguiente del estreno y cuando lo leí, me sentí muy afortunado y satisfecho por el trabajo que hicimos. Me atrevo a decir que en gran parte, esta apreciación resume la impresión de muchas personas que nos escribieron y saludaron por las redes. Los momentos que esta persona resalta y que están anexado a este documento, curiosamente, son los momentos que más nos han vulnerado en escena. Rescato las palabras “valiente” y “sincero”, palabras que otras personas nos han repetido. Me sorprende también que hayamos emocionado a una persona que vino al teatro sin ninguna expectativa. Sin duda alguna, menciones como esta refuerzan la idea de una efectividad en la comunicación con el público. Y sobre todo de una afectación, que es lo que más rescato para esta investigación académica.

2.2.3.3. La valoración del público

En las tres últimas presentaciones de la obra, en el Teatro Mocha Graña, se realizaron encuestas al público, sobre sus impresiones de la obra, inmediatamente al término de cada

función. La encuesta consistía de tres partes. En una se consultaba de cómo se enteró de la obra, en otra que es lo que rescataba del montaje y se le daba opciones; y por último se le pedía elegir un momento y escribir que emoción le provocó. Para ver la encuesta completa, revisar en la parte de anexos donde está completa.



De 55 encuestas, lo que más valoró la gente fue “la honestidad de los actores” (35 votos) y lo que menos valoró fue la escenografía (6 votos). Así mismo, los ejes que más me interesaban para esta investigación eran la valentía de los actores, honestidad de los actores e identificación con las historias, que fueron los aspectos que mejor resultado en marcaciones tuvieron. Estos números reflejan una concepción positiva de la obra y de los performers. La valoración del público coincide mucho con la percepción que tuvimos de nuestro proceso creativo y de nuestro trabajo en escena.

Así también, en la pregunta sobre con qué emociones conectaba el público, se registró todas estas palabras: valentía, sensibilidad, coraje, vulnerabilidad, nostalgia, empatía, felicidad, tristeza, honestidad, satisfacción, temor, amor, angustia y melancolía. “Nostalgia” y “honestidad” fueron las palabras más recurrentes en las encuestas. Este resultado es muy interesante pues cada uno de los espectadores escribió la emoción que le generó la obra y

muchos coincidieron en las sensaciones. Así, también refleja que el público que asistió a la obra se conmovió. **La vulnerabilidad se trasladó al otro lado del escenario y no había espectador que no haya sentido algo.** Cabe resaltar que en ninguna encuesta recibimos alguna sugerencia o alguna disconformidad por las historias.

De esta manera, puedo confirmar que el público en su gran mayoría percibió en la obra *Caminando sobre arena* honestidad y generosidad, aspectos que además valoran mucho. Por tal motivo, las encuestas hacen visible esta respuesta del público y reafirman la impresión que como performers sentimos al estar en escena.



CAPÍTULO 3: LA VULNERABILIDAD: APROXIMACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA ESCÉNICA

En este capítulo, después de los estudios a profundidad de dos casos, propondré una aproximación al término vulnerabilidad en el contexto escénico partiendo de los estudios mencionados y del marco conceptual presentado en la parte inicial del documento. Antes de empezar a definir **vulnerabilidad**, empezaré por recalcar la recurrencia de este factor en las obras estudiadas: *Criadero*, *El día en que cargué a mi madre*, *Cuando seamos libres* y *Caminando sobre arena*. En todas estas obras los performers precisaron no sólo lo que sintieron, sino también, lo que fueron capaces de entender sobre aquello que lo propiciaba y cómo así entraba a tallar en el proceso creativo. Tomando todas esas ideas y evaluando la recurrencia en cada proceso fui deconstruyendo el concepto.

a) El performer es un ser vulnerable

La vulnerabilidad, antes que todo, es **propia e inherente** en cada persona. Annette Bening¹¹ en una conferencia en *Chapman University* menciona que existe una fragilidad interior que todos poseemos como seres humanos y que como actores debemos reconocer porque es esta dulzura, esta humanidad la que permite conectar con el otro. Un proceso creativo basado en testimonios personales logra ser un espacio ideal para develar esta fragilidad interior del performer. Para ello hay que tener en claro que lo que se quiere lograr es un producto artístico.

La vulnerabilidad en el caso del performer responde a su **memoria personal (sensorial y emotiva)**, a sus miedos, a lo que le avergüenza, a su personalidad y a las limitaciones físicas o de pensamiento. Tal como menciona Josette Féral (2005), esta memoria conduce a la creatividad, es decir, esta memoria es la del yo de un sujeto que encuentra su interioridad creativa en ese recorrido. Es una capacidad de la cual uno, como artista, debe ser consciente para luego poder entrenarla. Muchos de los performers entrevistados hablan de una especie

¹¹ Cita tomada del canal de *YouTube* Chapman University (4 de febrero del 2015) del video que lleva de nombre *Annette Bening on vulnerability*

de “interruptor” o de una manera de nivelar o gestionar la vulnerabilidad. Esto se logra desde la **apertura** y la **disposición**. Un performer debe reconocer qué es aquello que lo hace vulnerable y luego decidir por aceptarlo porque si lo rechaza no se puede entrar en contacto con las emociones. Por eso, este proceso de aceptación empieza con la apertura emocional. Los procesos creativos revisados señalan que el camino para esta apertura se logra con el **contacto con los recuerdos y con la memoria**. Estos recuerdos pueden partir de un **estímulo** que puede ser la propia experiencia narrada, un objeto con un valor sentimental, una fotografía íntima o una obra artística. Accionar esta sensibilidad forma parte del trabajo continuo de un actor y un performer, pero un proceso creativo testimonial, pondrá al alcance distintas herramientas que ayuden a sensibilizar al performer. Según Galindo (2015), quien se basa en la investigación que Thomson y Jaques realizaron con actores, concluye que actuar es un intento "de sostener, por así decirlo, el espejo de la naturaleza" y, los actores, aunque más conscientes psicológicamente de sí mismos, pueden ser más vulnerables, ya que miran o reflejan su pasado (traumas) en su propio espejo. Si bien, en los casos presentados de este estudio, ninguno de los participantes expuso traumas en sus testimonios, sí se tocaron temas que eran muy dolorosos y que vulneraban directamente a los performers tal como menciona Galindo. Así, en el caso de la **memoria personal**, según la recurrencia en las entrevistas y en lo observado en mi proceso, lo dividí en marcas, heridas y cicatrices. Llamo **marcas** a todo aquello que nos remite a un recuerdo feliz o infeliz que tienen una relevancia en nuestra vida personal; las **heridas** sí son aquello más doloroso, no llega a ser un trauma, pero sí un tema que genera mucho malestar y tristeza y que por lo general aún está presente; y las **cicatrices** son aquello que nos recuerda a un evento pasado y doloroso, ya asimilado, no necesariamente superado pero ya abordado desde **la madurez** y **sabiduría** del performer. Para uno manifestar esa vulnerabilidad y transformarlo en una consecuencia escénica necesita de un **otro**. El primer otro es el otro **performer** y el **director**. En las obras estudiadas, las condiciones se generan en primer lugar porque los performers y el director definieron un tiempo prudente para llevar a cabo el montaje. Es esencial contar con un buen número de ensayos, no necesariamente largo como en el caso de *Caminando sobre arena*, pero queda demostrado que a mayor tiempo comprometido es mayor la disposición y apertura del performer. Y segundo, las condiciones de apertura y disposición se logran con una

dramaturgia colaborativa en la que todos los integrantes estén involucrados plenamente en el proceso.

La vulnerabilidad se percibe a través del **cuerpo**. En nuestro medio artístico cuando se habla de vulnerabilidad, uno lo concibe como algo abstracto hasta como una sensación energética, pero lo cierto es que, habiendo revisado estos casos, es mucho más que eso. La vulnerabilidad también es observable en el cuerpo del performer. Un cuerpo vulnerado suele protegerse inmediatamente. De acuerdo con lo enunciado por Carol Hernández¹² y Paloma Reyes de Sá¹³, el cuerpo del actor busca defenderse al darse cuenta de que está siendo vulnerado. Paloma habla de esquemas limitantes que no permiten al performer desenvolverse en escena con libertad. Por eso, cuando uno entrena su vulnerabilidad debe poner atención a los ojos, a las manos, a la voz y a la misma posición del cuerpo. Un performer cuya mirada se direcciona a todos los lados menos a los ojos del receptor está buscando escapar. Unas manos que están en constante movimiento es una manifestación de ansiedad y nervios que reflejan una incomodidad, es una forma de protección usual. Hablar con una voz baja, reírse, o que te tiemble la voz o que se te quiebre, son signos que normalmente se relacionan con algo que no se puede o no se quiere manifestar mediante la palabra. La posición del cuerpo, un cuerpo relajado permite que la vulnerabilidad aflore tranquilamente, un cuerpo tenso revela que desea escapar del momento.

b) Ser vulnerable desde la intimidad y desde el vínculo

La vulnerabilidad necesita de la honestidad del performer, es decir, la capacidad de reconocer lo ridículo, lo tabú o lo doloroso en uno mismo. Llamaré a este proceso la **confesión**, pues exterioriza la intimidad del performer. De acuerdo a lo ya mencionado por Cornago (2012) en el marco conceptual respecto al testigo que da testimonio de sí mismo, en el ámbito escénico, la confesión vendría a ser el relato de vida que el performer testimonia y que lo hace desde un espacio de su intimidad para seguir buscando esa verdad interior. Ser

¹² Entrevista hecha por Junnior Condori (18 de julio del 2017)

¹³ Entrevista hecha por Junnior Condori (15 de febrero del 2018)

genuinos con lo que estamos sintiendo es un buen inicio porque nos vulnera; por lo contrario, mentir u ocultar es sinónimo de protección y no nos conecta con nuestra propia vulnerabilidad. La confesión es un acto que inevitablemente vulnera al performer porque exige de él ser honesto y generoso hacia otra persona. En los ensayos, los compañeros y el director son el receptor directo de esta confesión. En algunos casos, como en *Criadero* bastó con las entrevistas personales con la directora. En otros casos como en *Cuando seamos libres* y *Caminando sobre arena*, la entrevista sumado a ejercicios constantes que ayuden a aflorar este grado de intimidad para que se dé la confesión fueron complementarias y necesarias. Así la confesión nos confronta a decir algo que hemos guardado por alguna razón y que al contarle a otra persona por primera vez es inevitable no emocionarse. La confesión ante el público es una confesión construida que puede dar pie a una mayor libertad en el performer a revelar otros aspectos íntimos, pero es una confesión estructurada que ya ha sido ensayada y que en el escenario busca sensibilizar a través del contacto con el público y así manifestar la vulnerabilidad del performer nuevamente.

La vulnerabilidad aflora y se refuerza a través del **vínculo** que uno establece con el otro. En los procesos creativos vistos, siempre se establecieron vínculos, ya sea un vínculo familiar, de amistad o de ideología. Lo importante es que este vínculo establecido permita que uno se entregue totalmente y que no genere pudor o desconfianza en el performer. La **conexión** y la **identificación** con el otro son aspectos esenciales para entender que la vulnerabilidad no es un estado caótico sino una **invitación a reconocerse en lo que era invisible ante el otro y que ahora es visible**. En el proceso de ensayos del montaje *Caminando sobre arena* todos los integrantes nos llegamos a conectar no solo por nuestras historias sino por la convivencia que generó la duración del proyecto y porque siempre encontrábamos afinidad por nuestra edad y nuestros estudios. Sin embargo, fue necesario tener un **espacio de contención** al momento que se trabajó con nuestra vulnerabilidad, pues es un proceso creativo artístico; y aun así no lo fuera, se necesita siempre de contención, ya que el ser humano puede llegar a desbordarse emocionalmente. Las emociones son incontrolables y cuando se desbordan pueden llegar a lastimar a uno mismo. En el proceso creativo, el director, la asistente de dirección o/y los compañeros deben ser los que propicien y resguarden lo que surja en el espacio de creación para así gestionar la vulnerabilidad de los demás. Así, la vulnerabilidad

escénica adquiere también una dimensión ética en el sentido de que mi vulnerabilidad me permite reconocer al otro sin miramientos y sin prejuicios. Solo en el reconocimiento de la presencia del otro se puede lograr ser vulnerable.

c) Posibilidades creativas desde la vulnerabilidad escénica

Ser vulnerables es el primer paso para despertar la creatividad. Saber identificar estos estímulos para luego seleccionarlos en temas es una manera de gestionar la vulnerabilidad para que no todo sea producto de la intuición. Sin sentirnos vulnerables no es posible tomar una postura ni poder crear desde la propia verdad. La vulnerabilidad moviliza emociones, por lo tanto moviliza la creatividad. Esto no quiere decir que un performer debe desgarrarse o sentirse expuesto para poder crear, sino todo lo contrario. A partir de reconocer qué es aquello que lo afecta, el performer puede guardar esa sensación y buscar relacionarla, más no reproducirla o replicarla pues quizás no funcione, con alguna actividad que logre producir una emoción similar. El performer además debe reconocer también cuando no es conveniente estar muy vulnerable o de qué otra manera se puede transmitir esa vulnerabilidad; tomar distancia puede ser un camino siempre y cuando se haya pasado por la experiencia.

La vulnerabilidad en escena es una vulnerabilidad gestionada, es decir, la vulnerabilidad no puede ganarle al performer, el performer no puede desbordarse. Como se mencionó anteriormente un cuerpo relajado y con la mirada en el público ayudará a que la vulnerabilidad se manifieste de manera positiva y logre conmover al público. El humor y el juego ayudan, además, al desarrollo de esta vulnerabilidad. Paloma Reyes de Sá¹⁴ menciona que mientras menos se juzgue uno mismo más es posible llegar a la vulnerabilidad y que es muy valiente lograr mostrar donde somos vulnerables, el público celebra la honestidad con la risa, cuando logramos celebrar nosotros mismos nuestro ridículo el vínculo y la empatía se da de una forma maravillosa. En los procesos de las obras estudiadas, se incluyeron juegos escénicos que ya en escena permitían dosificar la carga dramática. Así, la vulnerabilidad expuesta también era una vulnerabilidad protegida por el carácter escénico; y eso al público

¹⁴ Entrevista hecha por Junnior Condori (15 de febrero del 2018)

le era más fácil recibir y acoger. Las fábulas y las metáforas poetizan lo doloroso puesto en escena, así como también, la música brinda de una identidad y refuerza la potencia del testimonio.

El público o el espectador es el segundo otro, ya que juega un rol importante en la manifestación de la vulnerabilidad dentro del hecho escénico. Cuando culmina el proceso creativo, el performer está listo para poner a prueba su capacidad de gestión de la vulnerabilidad pues lo que el público va a experimentar normalmente es un viaje de emociones y no desea ver a un performer desgarrándose en escena, o siendo un bloque, y no permitiéndose conectar. Esto se vincula directamente con lo que Paloma Reyes de Sá dice sobre la escucha del actor o performer en escena. Paloma enuncia que en escena uno debe estar abierto para recibir lo que el público quiere dar. Así, mi experiencia y la de mis compañeros en escena se circunscriben a lo que Paloma Reyes de Sá¹⁵ afirma: “El estado de vulnerabilidad hace que tengas *humildad* y *escucha*. Si no estás vulnerable no tienes escucha y pasas por encima de la gente, de tus compañeros en escena y del público”.

Un performer en un estado de vulnerabilidad óptimo reconoce la conexión con el público y se permite compartir parte de su historia, con todo lo que implique. Además en estas obras testimoniales se puede hablar claramente de un público agradecido que valora lo que ha experimentado de una manera muy humana. El público casi siempre expresa que las historias movilizaron muchas emociones en ellos. Lograr ese viaje de emociones genera empatía. La vulnerabilidad nos humaniza, nos vuelve a conectar con nuestras emociones, con nuestra historia y con nuestra memoria. Nos demanda adquirir una identidad y una posición como performer o como público. Lo que logra el teatro testimonial y toda expresión artística basada en testimonios y en experiencias reales es muy valioso, pues llega quizás a ser más efectivo que la ficción pura, pues las emociones de los performers están siendo expuestas explícitamente. Osorio (2014) en su tesis *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen* señalaba que las vidas de personas no trascendentales se acerca al público no

¹⁵ Entrevista hecha por Junnior Condori (15 de febrero del 2018)

sólo desde la empatía emotiva, sino desde el punto de vista político, histórico y social; es decir que se usa una historia íntima para hablar de algo más grande. En las obras estudiadas el público empatizaba con los performers no sólo porque llegaban a conocer las historias personales sino porque también reconocían una situación real actual o una problemática social, un pedazo de realidad. Así, los dilemas de la crianza, la importancia de reforzar los vínculos familiares, la lucha de la comunidad LGBTIQ, y la persistencia en los sueños y en las metas se materializaron, se hicieron carne, a través de los testimonios y de los mismos performers en escena.

Para culminar esta deconstrucción de la vulnerabilidad, es importante remarcar la importancia que tuvo el montaje testimonial per se. No puedo afirmar si otros procesos creativos lleguen a evidenciar el elemento de la vulnerabilidad tanto como lo fue la experiencia con *Caminando sobre arena* y con las otras obras, pero sí puedo afirmar que la dimensión real humana del performer está mucho más presente que la dimensión ficcional. Así también, es necesario mencionar que la duración de cada proceso creativo responde a las necesidades de cada grupo humano, pero que principalmente se sostiene en un respeto por el proceso individual de la vulnerabilidad del performer. Cada proceso tiene su propio ciclo de vida, en algunos casos como *Criadero* tomará unos cuantos meses, o tal vez un año como en *El día en que cargué a mi madre*, o incluso, más de un año como los casos de *Cuando seamos libres* y *Caminando sobre arena*. Lo cierto es que la vulnerabilidad es una cualidad inherente en todo proceso creativo testimonial que todo artista que desee pasar por esta experiencia debe tener siempre presente.

CONCLUSIONES

Esta investigación busca poner en evidencia a la vulnerabilidad como eje transversal dentro del proceso del performer en un montaje testimonial. A partir de los hallazgos encontrados en los tres capítulos y desde el marco teórico se sugieren conclusiones que respondan a las siguientes preguntas: ¿Cómo se manifiesta y qué temas despierta la vulnerabilidad del performer en las distintas etapas del proceso creativo? ¿Cómo el performer lidia con su vulnerabilidad en el proceso de creación de una obra testimonial? ¿De qué lenguajes se vale el performer para transmitir su vulnerabilidad en los ensayos? ¿Cómo el vínculo entre los participantes permite que se genere las condiciones de apertura y de confianza? ¿Cómo el público percibe la vulnerabilidad del performer?

- Como se desarrolló en el primer capítulo, los performers de los montajes *Criadero*, *El día en que cargué a mi madre* y *Cuando seamos libres* fueron conscientes del alcance de la vulnerabilidad emocional que llegaron a sentir en el proceso de ensayos y en escena. El rol que jugó la vulnerabilidad en estas obras fue tanto de generador de material como de transmisor de emociones y sensaciones reales. La vulnerabilidad demandó que estén capacitados en su técnica actoral para poder gestionarla en escena hacia el público. De esta manera, la vulnerabilidad juega un rol muy importante en las obras testimoniales por su carácter fáctico. El performer lidia con su vulnerabilidad desde la primera etapa de ensayos, ya que la consigna de hablar sobre uno mismo remueve recuerdos y emociones en el interior de los performers que es inevitable no estar a flor de piel. Por lo tanto, la vulnerabilidad es un elemento transversal e inherente en el proceso creativo del actor y performer, el cual sólo es consciente de su importancia en el ejercicio de la reflexión.
- Los testimonios recogidos expresan que en un inicio, en mayor o menor medida, los performers necesitaron dialogar con la directora para llegar a un consenso de qué testimonios podían usarse en la obra y qué otros no. También, los testimonios de los entrevistados, revelan la necesidad de crear un espacio de contención que, en todos los casos, se logró conseguir porque los performers mantenían un vínculo de amistad o

familiar. En el caso de que no existía un vínculo claro, como en *Cuando seamos libres*, este tenía que construirse para propiciar y asegurar que la vulnerabilidad del performer sea protegida. Por lo tanto en el proceso de ensayos siempre se buscaba una distancia con el testimonio. El juego escénico, las secuencias corporales, la abstracción y la poetización de los testimonios ayudaron a que el testimonio adquiriera un carácter escénico. Asimismo, surgió la necesidad de un actor-creador, es decir, su rol como performer fue más activo y eso les ayudaba a poder ir gestionando sus testimonios a través de metáforas y signos que revelaban la verdad y la esencia de cada uno de manera más efectiva. Además, los temas vinculados a la intimidad del performer era lo que más los conmovía. La familia siempre tenía un lugar en estas obras. De esta manera, la vulnerabilidad del performer se transmitía a través de su identidad. Mencionan además que en escena eran capaces de gestionar esta vulnerabilidad para que no llegue a desbordarse. Todos los performers expresan lo gratificante que fue recibir el saludo y la reacción del público. La conexión con el público trascendía y se desarrollaba una dinámica casi como de catarsis grupal, donde todos formaban parte de la experiencia.

- En el segundo capítulo, donde abordo la investigación de mi propio proceso testimonial llego a ideas similares planteadas en el capítulo anterior, pero llego a una profundización en la percepción crítica del performer que tiene sobre su propio proceso y me permití ahondar en otros aspectos relevantes de la vulnerabilidad que en las obras anteriores no pude lograr detallar. Así, lo primero que concluyo para que el performer logre conectarse con su vulnerabilidad es la necesidad de generar una etapa de exploración, previa a los ensayos, para poder, no sólo entablar confianza entre los integrantes, sino también, para hacerles reconocer que la vulnerabilidad está tanto en su memoria como en su cuerpo. La importancia de esta etapa se consolida gracias a la recurrencia en los resultados obtenidos de los testimonios de los performers.
- En el proceso creativo, los performers nos enfrentamos a una comparación de testimonios que se dio de manera inconsciente y que luego se racionalizó mucho a tal punto de generar incomodidad. La relevancia de la historia de cada uno se pone en juego en este tipo de procesos. Esto vulnera al performer pues llega a creer que su historia y lo

que tiene que decir o es muy importante o no es nada relevante para la obra. El performer no va a poder encontrar solo, lo que se quiere transmitir con la obra. Necesita del director y de su punto de vista para entender qué testimonios suyos son necesarios para la obra, y así tener la seguridad al momento de estar en escena. Es importante señalar que la elección del tema fue crucial para que compenetráramos mucho más como grupo. El tema de la obra, la implicancia de seguir nuestros sueños en nuestra sociedad, una vez definido, nos comprometió mucho más con lo que necesitábamos decir y generar en el público. Hablar desde nuestra intimidad fue, por lo tanto, también un acto político que nos vulneró completamente, y que evidenció esa “inocencia” que menciona Osorio (2014), por la resonancia que se producía en cada uno de nosotros al confrontar nuestros miedos con la realidad de nuestra profesión en la ciudad. El estar constantemente expuesto a que se “manipule” el testimonio llegó también a generar sentimientos encontrados en los performers pues la vida personal se iba editando en los ensayos y nos encontrábamos más sensibles a cualquier transformación hecha por el director.

- En todos los casos, se llegó a una dramaturgia actoral individual y colaborativa por la misma necesidad de protección y comodidad con lo que se iba a contar. Resulta valioso señalar que el hecho de que los performers del montaje *Caminando sobre arena*, incluyendo a las otras obras estudiadas, hayan pertenecido al ámbito artístico, sirvió mucho para el trabajo con los testimonios. Todos los entrevistados señalan que desde un inicio sabían que su búsqueda, en el proceso creativo, tenía que ser escénica, y no terapéutica, y que su mayor motivación radicaba en cómo resolver escénicamente los testimonios. Sin embargo, todos coincidimos en que la vulnerabilidad se expone pero también se protege. Esta conclusión es importante resaltar, pues si no se tiene claro esta premisa, se puede llegar a traspasar los límites de la obra escénica y así generar un malestar en el performer. Además, se vincula con la búsqueda del performer de transmitir lo que sintió en su experiencia real sin necesariamente reproducirlo de la misma manera. La importancia de la consciencia corporal del performer radica en la relajación y en la mirada. Esta devela qué tan vulnerable está el performer. Si bien, en un principio los participantes se protegían mucho con la mirada y las manos, esto era una forma en que la vulnerabilidad se manifestaba pero no llegaba a ser escénico. El

performer buscará siempre una forma de protegerse porque estar demasiado expuesto no es lo óptimo. Descubre que en los ensayos es donde debe trabajarse la vulnerabilidad, donde debe abrirse y permitir que su verdad salga. Así, con las indicaciones del director de mantener la mirada siempre dirigida hacia el receptor y el cuerpo relajado, la vulnerabilidad se ofrecía de una manera más generosa. A lo largo de los ensayos, todos los performers estuvimos en constante contacto con nuestras emociones durante el proceso. Así, los hallazgos específicos develan mucho la necesidad de conectarse con el compañero en escena, la necesidad de que lo que se cuente tenga importancia, la necesidad de gestionar la emoción, y la necesidad de aceptar el dolor y el fracaso como parte de nuestra naturaleza. Las sensaciones descritas en las bitácoras reflejan que éramos muy susceptibles a los comentarios de los compañeros y el estado de ánimo con que entrábamos al espacio de creación influía mucho en los ensayos.

- La vulnerabilidad se fue consolidando de una manera menos explosiva mientras más conectados estábamos con el otro compañero. La confianza en el otro ayudaba a cada actor a abrirse de manera sumamente sincera pues sentíamos que no íbamos a ser juzgados por lo que reveláramos. La confianza se generaba, en todo caso, por todo lo que se verbalizaba ya que inevitablemente se generaba identificación con cada uno. El deseo de pertenencia y la necesidad de consolidarnos como amigos respondía, también, a la seguridad que necesitábamos como grupo de consolidar una identidad y una postura colectiva que nos comprometiera con el objetivo de la obra.
- En la confrontación con el público, descubrimos que todo lo que habíamos trabajado en el año y medio, dio resultado. En el escenario comprobamos que el público valoraba nuestras historias. Además, logramos lidiar con nuestras emociones en escena siguiendo las pautas que nos dio el director en los ensayos. En algunos casos, era inevitable que la emoción nos ganase pero lográbamos, cada uno a su tiempo, recuperarnos y continuar con la presentación. Así también, descubrimos a un público que no solo se conectó con nuestras historias sino que también se puso en nuestro lugar. Descubrimos, también, a un público muy activo y que en todo momento respondía a nuestros testimonios, y nosotros reaccionábamos a esta respuesta haciéndolo parte del espectáculo. En otras

palabras, existía mucha reciprocidad emocional. Nuestra vulnerabilidad se trasladó al otro lado del escenario y el público lo agradeció mucho. Los resultados de la impresión del público revelan mucha empatía y mucha sensibilidad por parte suya. Fue casi imposible que el espectador sea indiferente a nuestras historias. Pero además, descubrimos la dimensión social de la vulnerabilidad, que si bien no es un tema que se desarrolló a profundidad en esta investigación, está ligada mucho a la empatía y a la conexión pero a un nivel más macro y que tiene mucho que ver con el tema del montaje. En los tres montajes estudiados en el capítulo 1, el tema no sólo despertaba la vulnerabilidad del performer y del grupo, sino que en las presentaciones, el diálogo con el público ocurría porque los temas políticos, sociales, personales e íntimos, unos más coyunturales que otros, conmovían al público.

- El último capítulo nos aproxima a una definición de la vulnerabilidad desde los cuatro procesos testimoniales estudiados. La vulnerabilidad se condensa y consolida en tres de los aspectos con los que empecé la investigación. Para que la vulnerabilidad del performer se manifieste es necesario un receptor o un espacio de recepción. El primer receptor es el mismo performer en un espacio de ensayos. El performer se dispone a conectarse con sus emociones y descubre en sí el potencial de su testimonio y las posibilidades artísticas que su testimonio personal puede llegar a tener en escena. El segundo receptor son el director y los compañeros de escena. Ellos son los primeros en conectarse con la vulnerabilidad del performer y los encargados de contenerla. Y el tercer receptor y el más necesario para poder poner a prueba todo lo que se logró es el espectador. El público se convierte en el testigo de la vulnerabilidad y humanidad del performer a través de su arte. Estas dimensiones de la vulnerabilidad se complementan entre sí, permitiendo, incluso, dar luces de las implicancias éticas de la vulnerabilidad y las emociones en el trabajo con performers. Además, se concluye que en todo proceso creativo que involucre el relato de vida de los performers, una dramaturgia del yo, en escena, la vulnerabilidad va a ser sí o sí uno de los ejes transversales escénicos.
- Con esta investigación, concluyo también, que es importante visibilizar el proceso creativo del actor y performer porque es en este tipo de creaciones y montajes que se

logra hacer evidente el rol y la capacidad creadora del artista escénico, en este caso específico, del performer. Además, la metodología *practice as research* me permitió identificar con mucho más detalle lo que ocurre en un proceso creativo, que normalmente suele perderse o quedarse sólo en los integrantes de un montaje. Si bien, concluyo que es muy complicado ser participante y observador al mismo tiempo de un proceso creativo, ya que de por sí el proceso de ensayos de una obra es muy demandante; la elección de mis técnicas de recojo de información fueron cruciales para poder recabar la información presentada. Para un artista escénico en formación y un profesional de las artes escénicas es muy valioso reconocer los ejes y los elementos que condicionan el proceso de construcción de una obra, y cómo se resuelven las dificultades presentadas, en este caso en específico el tema de la vulnerabilidad. Esta metodología sumada al método comparativo cualitativo no sólo logra visibilizar el proceso creativo del performer, sino que me permitió experimentar la vulnerabilidad y reconocer en mí, mi verdad y mi esencia, aspectos además éticos, que suelen perderse en la formación artística del alumno-artista. Esta aproximación y deconstrucción de la vulnerabilidad no solo queda en el teatro testimonial sino que, a través de esta investigación, pretende dar más claridad de este término escénico, que está presente siempre, en todo proceso creativo escénico e invita a que la deconstrucción de la vulnerabilidad o del proceso creativo no finalice aquí.

- Finalmente, el performer, en un proceso creativo colectivo como lo es el testimonial, llega a reconocerse más como persona, reconoce su herramienta de trabajo, sus miedos, sus dificultades, las emociones que han estado ocultas y que posiblemente seguirán floreciendo; y sobre todo, logra reconocer al *Otro* como elemento fundamental de su proceso creativo como profesional de las artes escénicas. Todos los participantes entrevistados, sin excepción, agradecen haber sido parte de un proceso testimonial, pues en mayor o menor medida, les hizo dar cuenta que para ser vulnerables primero tenían que permitirse ser honestos con ellos mismos, para luego compartirlo con los demás. Así también, la experiencia vivida en las distintas obras ayudó a los performers a crecer como personas y artistas, y a reconocer lo valioso de las historias personales, con todo lo que eso conlleva, y tenerlas presente a lo largo de nuestra carrera artística.

BIBLIOGRAFÍA

Baynes, R. (1999). Vulnerability and Playfulness. *The Hospital Clown Newsletter*. 19(4), 145–163.

Bazalar, J. (2017). *Caminando sobre Arena*. Lima.

Benza, R. (2013). Una Mirada al Perú: Teatro documental peruano. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, 1, 1-14.

Brown, B. (2016). *El poder de ser vulnerable*. Barcelona: Urano.

Brownell, P. (2013). Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales. *Actas Congreso Cuestiones Críticas*, 1-9. Recuperado de Centro de Estudios de Literatura Argentina.

Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira Estud. Presença*, 3(3), 770-788.

Chapman University. (4 de febrero del 2015). *Annette Bening on vulnerability* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-oPW9nk0A8g>

Contreras, María José (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), “xx”. doi: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-1.rtc>

Cornago, Ó. (2012). Actuar de verdad. El actor como testigo de sí mismo. *Acotaciones*, 1, 23-41.

Quando seamos libres. (4 de junio del 2016). Lima: *NetLima*. Recuperado de: <http://www.netlima.com/lugar-deta.php?pcamp0=7614>

Dávila, Y. (2018). *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. Tesis. PUCP, Lima.

Diario El Comercio videos. (3 de agosto del 2017). *Café Cultural El Dominical - Teatro Testimonial | El Comercio*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sncRChXLnP0>

Domínguez, A. (2015). La vulnerabilidad tras la risa. *Archipiélago*, 22(87), 38-39. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55530>

"El día en que cargué a mi madre" se estrena en el teatro de la Universidad del Pacífico. (22 de noviembre del 2017). *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/cultural>

Féral, J. (2005). La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y colectivo. En Pellettieri, O. (Ed.), *Teatro, memoria y ficción*, (pp. 15-25). Buenos Aires: Editorial Galerna

Fernández, M. (2002). ¿Hacia Dónde Va el Teatro Documental? Dos ejemplos y su Valor en el Contexto Norteamericano. *ENTEMU*, 14, 13-25. Recuperado de UNED

Fernández, M. (2012). Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler. *Asparkia*, 23, 145-166. Recuperado de Universitat de les Illes Balears.

Fernández, L. & Montero I. (2012). *El teatro como oportunidad. Un enfoque del teatro terapéutico desde la Gestalt y otras corrientes humanistas*. Editorial Rigden.

Galindo, D. (2015). *Inteligencia Emocional y Personalidad de los Alumnos de Arte Dramático: ¿Qué los Define como Actores y Directores?* Tesis, Murcia.

Grass, M. (2014). Performance de la memoria / teatralidad del testimonio. *A Contracorriente*, 12(1), 107-124.

Grotowsky, J. (1993). Performer. *Máscara*, 3(11) 76-79.

Hagen, U. (1973) *Respect for Acting*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.

Hiller, B. (2015). *Deja de actuar. Empieza a vivir*. España: Alba Editorial.

Jódar, R. (2013). Las emociones que nos hacen vulnerables y los procesos de superación. En Charro, B. Editor, Carrasco G. Editor (Eds.), *Crisis, vulnerabilidad y superación*, pp. (81-96). Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

Lee, R., y Pollard, N. (2011). Practice as research: transdisciplinary innovation in action. En Kershaw, B., y Nicholson, H. (Ed.), *Research methods in theatre and performance*, (pp. 63-85). Edimburgo: Edinburgh University Press.

Maedza, P. (2013) Theatre of testimony: an investigation in devising asylum. Tesis. Universidad de Cape Town.

Martin, C. (2012). *Dramaturgy of the real*. Great Britain: palgrave macmillan.

Osorio, C. (2014). *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*. Tesis. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Pastor, L. (2007). *Nosotras no somos malas: El teatro como recurso comunicacional y estrategia socioeducativa para romper estigmas y generar encuentros. Experiencia en el Centro Juvenil "Santa Margarita"*. Tesis. PUCP, Lima.

Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Pinta, M. F. (2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 1, 1-7. Recuperado de www.telondefondo.org

Pinta, M. F. (2008). Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatra*, 4(7), 1-12. Recuperado de <http://www.telondefondo.org>

Randall, M. (1992). ¿Que es, y como se hace un testimonio? *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(36), 23-47. doi: 10.2307/4530621

Rodríguez, G., Gil, J., y García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, España: Ediciones Aljibe.

Rodríguez, R. (2014). *El teatro documento, una alternativa para denunciar la violencia: el caso México*. Tesis. Universidad Complutense Madrid, España.

Sotomayor, P. (2016). Teatro testimonial contemporáneo en Chile: Dilemas éticos y estéticos. *Revista Nuestra América*, 10, 193-204. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10284/6766>

Teatro. “Criadero”. (24 de septiembre del 2014). *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/tendencias/822811-teatro-criadero>

Torres, N. (2004). Los procesos de identificación en el trabajo del actor. *Persona*, 7, 27-69.

Vásquez, W. (2016). *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y La neurosis sexuales de nuestros padres*. Tesis. PUCP, Lima.

ANEXOS



ANEXO 1

GUÍA DE PREGUNTAS PARTICIPANTES DE PROYECTOS

I. Datos generales:

Nombre:

Edad:

Lugar de nacimiento:

II. Sobre su formación:

1. ¿Dónde te formaste como actriz?
2. ¿Cuáles son algunos de tus estudios complementarios a tu formación?

III. Sobre la obra:

3. ¿Cómo así deciden hacer una obra testimonial? ¿Existía una necesidad de hacerlo en ese momento? ¿Era la misma necesidad para cada una de las actrices?
4. En un inicio, ¿la directora y ustedes sabían cómo se debían llevar a escena estas historias?
5. ¿Cómo empezaron? ¿Ubicar etapas?
6. ¿Cómo lidiabas en cada ensayo con poner en escena parte de tu vida?
7. ¿Llegó algún momento a sobrecargarte los ensayos?
8. ¿Qué tanto como actriz proponías? ¿Qué tanto de la directora y/o de las actrices estaba en el proceso de la obra?
9. ¿Tú y la obra?
10. ¿Cómo fue el trabajo de tú actriz con la directora?
11. ¿Crees que en un proceso así el director debe saber cómo? O optarías más por un proceso de creación colectiva.

IV. Sobre la vulnerabilidad:

12. ¿Recuerdas qué momentos específicos en el proceso y en la puesta te pusieron en riesgo?
13. ¿Te costó ser honesta con tus historias? ¿Qué tanto nivel de apertura tenías?
14. ¿Qué tanto influía ser vulnerable?
15. ¿Qué rol jugaba la vulnerabilidad en este proceso. ¿Eras consciente de que debías lidiar cada ensayo con esto? Había una forma en qué desarrollaban sus ensayos ¿algún ritual?
16. ¿Qué tanto crees que sirvió que tus compañeras en escena sean tus amigas?
17. ¿Cómo desarrollar este vínculo también ayudaba a la obra?
18. ¿El tema de la obra y el actor? ¿Dirías que te ayudó a tener un training emocional?
19. ¿Hasta qué punto te sentiste expuesta?

20. ¿Sentías necesario mostrarte como tal en la obra?
21. En funciones, cómo hacías para sobreponerte a momentos de mucha demanda emocional o a momentos en los que te llegaste a quebrar.

V. Sobre sus conclusiones:

22. ¿Crees que este proceso fue diferente a todo lo que habías hecho antes? ¿Cómo así?
23. ¿Qué te decía la gente cuando terminaba la función?
24. ¿Cómo describirías tu proceso en esta obra ahora, hoy en día?



ANEXO 2

GUÍA DE ENTREVISTA CAMINANDO SOBRE ARENA

1. Nombre, lugar de nacimiento y edad

Sobre el proceso previo

2. ¿Cómo describes tu proceso en la obra?
3. Antes de tener un director ¿recuerdas qué pensabas sobre el proceso?
4. El proceso previo que tuvimos consideras que fue útil ¿en qué medida?
5. Recuerdas algún momento dentro de ese proceso que te haya hecho reflexionar sobre algo específico. ¿Te puso en algún riesgo emocional?

Sobre los ensayos

6. El tema de la obra ¿tiene una relevancia para ti? En un principio ¿la creíste necesaria en el momento? ¿En algún momento dudaste de tu participación en la obra?
7. Cómo sentías los ensayos
8. Qué tan importante consideras tú fue hacer la obra con la gente que lo integra.
9. ¿Qué temas te ponían más vulnerables? Para ti ¿qué es la vulnerabilidad?
10. Recuerdas cuáles eran las indicaciones que más te daba el director cuando tenías que dar tu testimonio
11. Cómo realizaste tu propia dramaturgia
12. ¿Qué tan difícil fue para ti soltar momentos y negociar aspectos de tu vida con el director?
13. ¿Qué aspectos crees que te desconectaban del ensayo? ¿Cómo lidiabas con la emoción en los ensayos?
14. ¿Te sentiste perdida en algún momento del proceso? ¿Consideras que diste todo lo que tuviste que dar en escena?
15. ¿Qué mecanismos de defensa reconocías en ti? ¿Qué te costaba hablar sobre ti?

Sobre las funciones

16. ¿Cómo te sentiste en las funciones?
17. ¿Cómo influía los momentos previos a las funciones?
18. ¿Cómo describirías tu experiencia frente al público?
19. ¿Qué te dijeron tus amigos y familiares?
20. ¿Qué te angustiaba o a qué tenías miedo?

ANEXO 3**GUÍA DE ENTREVISTA OBSERVADORA**

1. Nombre, lugar de nacimiento y edad

Sobre el proceso

2. ¿El tema de la obra ¿tiene una relevancia para ti? En un principio ¿la creíste necesaria en el momento? ¿En algún momento dudaste de tu participación en la obra?
3. ¿Cómo sentías a los performers en los ensayos?
4. Qué tan importante consideras tú que fue la presencia de cada uno de los performers
5. ¿Qué temas nos ponían más vulnerables? Para ti ¿qué es la vulnerabilidad?
6. ¿Recuerdas cuáles eran los mecanismos de protección más comunes en el grupo?
7. ¿Cómo percibiste la propuesta escénica personal de cada uno?
8. ¿Qué aspectos crees que te desconectaban del ensayo? ¿Cómo lidiabas con la emoción en los ensayos?
9. ¿Nos sentiste perdidos en algún momento del proceso? ¿Consideras que todos dimos lo que pudimos dar en escena?
10. ¿Qué temas identificabas que nos costaban más hablar?

Sobre las funciones

11. ¿Cómo nos sentiste en las funciones?
12. ¿Cómo describirías nuestra experiencia frente al público?
13. ¿Qué comentarios escuchaste por parte del público?

ANEXO 4**ENCUESTA****CUESTIONARIO PÚBLICO**

Edad:

Sexo: M F

1. ¿Cómo se enteró de la obra? Marcar una o más opciones

- Redes Sociales
- Afiches
- Amigos y/o familiares
- Otro: _____

2. ¿Qué considera que es lo que más valora de la obra Caminando Sobre Arena? Marcar una o más opciones

- Valentía de los actores
- Música
- Honestidad de los actores
- Texto
- Identificación con las historias
- Escenografía
- Estado de vulnerabilidad de los actores
- Ninguno
- Otro: _____

3. Si tuviera que escoger algún momento de la obra y relacionarlo con alguna emoción ¿Cuál escogería y qué emoción sería?

ANEXO 5**LISTADO DE ENTREVISTAS**

ENTREVISTAS (POR FECHA DE REALIZACIÓN)

ENTREVISTAS PERFORMERS DE LOS MONTAJES *CRIADERO*, *EL DIA EN QUE CARGUÉ A MI MADRE* Y *CUANDO SEAMOS LIBRES*

	ENTREVISTADO (A)	ROL	FECHA	LUGAR
1	ALEJANDRA GUERRA	ACTRIZ	24/08/17	PUCP
2	LITA BALUARTE	ACTRIZ	07/09/17	STARBUCKS OVALO GUTIERREZ, SAN ISIDRO
3	SERGIO CANO	ACTOR	29/09/17	JESÚS MARÍA
4	BERNADETTE BROYEUX	ACTRIZ	30/09/17	BARRANCO
5	SOLEDAD ORTIZ	ARTISTA CIRCENSE	04/10/17	MIRAFLORES
6	DENISE ARREGUI	ACTRIZ	25/10/17	MIRAFLORES
7	GABRIELA ZAVALA	ACTIVISTA	20/10/17	STARBUCKS PARDO, MIRAFLORES
8	ALEJANDRA IBAÑEZ	ACTRIZ	06/12/17	STARBUCKS, PLAZA SAN MIGUEL

ENTREVISTAS A LOS PERFORMERS DEL MONTAJE *CAMINANDO SOBRE ARENA*

	ENTREVISTADO (A)	ROL	FECHA	LUGAR
1	KIARA AZABACHE	ACTRIZ	02/11/17	PUCP
2	VANESSA ZEUNER	ACTRIZ	07/11/17	PUCP
3	SISI YESQUEN	BAILARINA	06/11/17	PUCP
4	MICAELA MERCADO	ACTRIZ	08/11/17	PUCP
5	ARTURO MARQUEZ	MÚSICO	23/11/17	PUCP
6	CINDY QUISPE	ACTRIZ	27/11/17	SAN ISIDRO

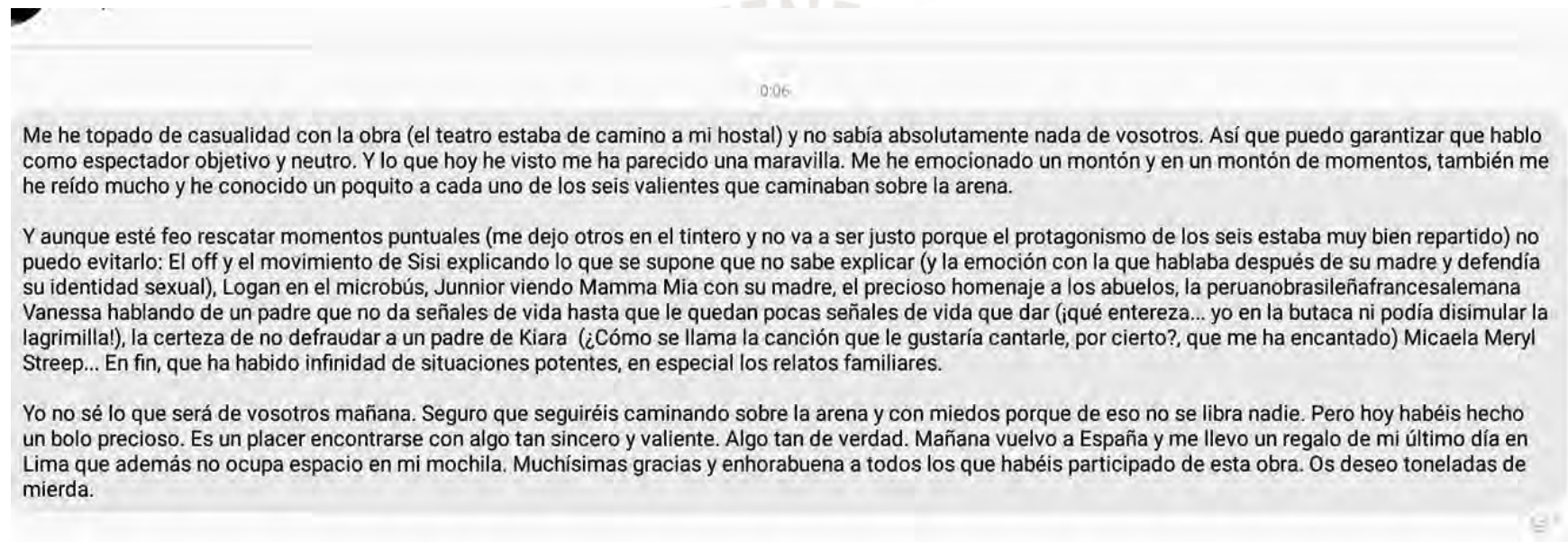
ENTREVISTAS A OTRAS ARTISTAS ESCÉNICAS PARA EL CAPITULO DE ANTECEDENTES

	ENTREVISTADA	ROL	FECHA	LUGAR
1	MARIANA DE ALTHAUS	DRAMATURGA Y DIRECTORA	25/08/17	MIRAFLORES
2	CAROL HERNANDEZ	ACTRIZ E IMPROVISADORA	18/07/17	SURCO
3	PALOMA REYES DE SA	DIRECTORA Y CLOWN	15/02/18	PAYACASA

ANEXO 6

MENSAJE DE UN ESPECTADOR

SE MANTIENE EN EL ANONIMATO EL NOMBRE DEL EMISOR POR SER UN MENSAJE PRIVADO



ANEXO 7

GUIÓN DE LA OBRA CAMINANDO SOBRE ARENA

CAMINANDO SOBRE ARENA

Una obra testimonial dirigida por:
Jorge Bazalar

I.
¿QUIÉN SOY Y DE DÓNDE VENGO?

En el escenario algunos unos cubos, en la parte trasera, en medio objetos personales y un lado algunos instrumentos musicales. Se proyecta un video en el que personas no relacionadas al arte responden: ¿Crees que se debería estudiar teatro, danza o música en la universidad? ¿Cómo crees que es un estudiante de arte en el Perú? ¿Dejarías que tu hijo estudie una carrera artística? Ingresas LOGAN y empieza a tocar (Melodía recurrente en toda la obra) Se apaga proyección. Uno a uno empiezan a ingresar a su propio espacio, donde repiten una actividad personal que normalmente hacen antes de entrar a escena, por momentos todos se detienen dejando solo a uno accionar. Todos se miran, terminan su actividad y miran al público.

KIARA

Mi nombre es Kiara y mi papá me dice flacucha.

SISI

Mi nombre es Sisi, pero Mari, mi novia, me dice Linda. Ella me regaló a tormenta, mi grulla de la guarda.

JUNIOR

Mi nombre es Junnior y mis amigos de la universidad casi siempre me dicen (TODOS) Juniorto tuertori.

VANESSA

Mi nombre es Vanessa, pero me dicen Vane.

LOGAN

Mi nombre es Arturo, pero me dicen...

Todos lo llaman por un nombre distinto

Tengo tantos nombres que a veces no sé a qué nombre responder.

MICA

Mi nombre es Micaela, todos me dice mica, pero mi mamá solía llamarme...

VANESSA

Micachú.

LOGAN

Nací en Jesús María, Lima.... debido al trabajo de mis padres mi infancia transcurrió viajando a muchos lugares del País, como estuve más tiempo en Pisco, ahora digo que vengo de allá aunque viva en Chorrillos.

KIARA

Viví la mitad de mi vida en la calle Tomás valle, antes de llegar a bocanegra, en el segundo piso de la casa de los papás de mi mamá, mis segundos padres.

SISI

Yo toda mi vida he vivido en Pueblo Libre con mis papás y mi hermano, pero Magdalena fue como mi segundo hogar por los 11 años que estudié en el mismo colegio.

JUNNIOR

A mí por muy buen tiempo en mi niñez mis tías me llamaban Iván, porque al nacer, fue el primer nombre que a mi mamá se le vino a la mente, mi papá detesta ese nombre. Vengo desde San Juan de Lurigancho, casi todos los días en el tren de lima.

MICA

Yo soy de Lima, nací en Lima y crecí en Lima... mis papás También son de Lima.

VANESSA

Para mí es bastante difícil decir de donde vengo.

Empieza a caminar dejando un pabito en cada lugar, con cada persona mientras hacen un castillo de arena.

Nací en suiza...

KIARA

Es isch e Maedli!

VANESSA

Noch e johr sin mir nach París gange

LOGAN

Bonjour, bienvenue au McDonald, quelle est votre commande?

MICA

Komm Hund Komm

VANESSA

A cette époque je voyageais beaucoup en Allemagne pour voir mes grands parents. Visitaba mucho a mis abuelos en Alemania. Uno de mis juegos favoritos era hacer de perro. Als ich 5 Jahre alt war ginge wir nach Lima. A los 5 me mudé a lima. Mama mira los teletubies...

SISI

Si hija es que aquí viven los teletubies, en Perú.

VANESSA

Mi mama me hizo cree que el Perú era el país de los teletubies y así no me puse triste por dejar mi cuarto de juegos en Paris. Pero la verdadera razón por la que nos mudamos a Lima fue que mi mama se caso y así yo tuve a mi papa: Martín Gálvez de la Puente, el mejor papa que me pudieron haber regalado.

Antes de cumplir los 18, mi padre biológico, quien había estado desaparecido todo este tiempo y estaba muy enfermo se contactó con nosotros para conocernos y para despedirse. A raíz de eso, como él era brasileño, obtuve la nacionalidad brasileña y con ella todo lo maravilloso que representa.

JUNNIOR canta Toda menina bahiana. VANESSA se va al medio entre los castillos de arena. Todos sueltan el Pabito. LOGAN toca Vanessa theme: Prinzessin ohne Königreich

VANESSA

Aunque es difícil para mi definir de donde vengo.

Los lazos que he ido creando a lo largo de mi vida están en cada uno de estos lugares, con cada persona con la que he compartido parte de mi vida. Ahora estoy por terminar mi carrera, una carrera que yo elegí...

TODOS

Como todos.

Empiezan una carrera en cámara lenta. JUNNIOR gana (Puede ganar cualquiera). Kiara narra la carrera, JUNNIOR finalmente gana. (Definir el objeto por el que van detrás)

JUNNIOR

¿Y ahora?

II.

MI PRIMERA VEZ EN EL TEATRO, LA MÚSICA O LA DANZA.

JUNNIOR

La primera vez que estuve sólo ante un público fue en cuarto de primaria. La profesora me pidió recitar un poema por el día de la madre un día antes de la presentación. El escenario era el patio del colegio y mi mamá se encontraba en el público. Empecé recitando bien, pero a la mitad del poema mi mente se puso en blanco, entonces repetí una vez más, pero sucedió lo mismo, me había olvidado la letra. Me moría de vergüenza. Vi las caras de pena de las madres y de las profesoras, entonces lloré en plena presentación. Lo último que recuerdo es a mi madre reclamando a la profesora el por qué me eligió a mí faltando un día, como si supiera que esto pasaría. Tengo muy mala memoria, mi mayor miedo en el escenario es olvidarme la letra.

VANESSA

El mio también. Hasta ahora me cago de miedo de olvidarme el texto. La primera vez que estuve en una obra de teatro también tuve miedo de olvidarme el texto y eso que solo tenía una línea. Era en tercero de primaria en la obra Don Quijote de la Mancha y era: “Necesita tomar agua”. Ese era mi único texto.

LOGAN

Cuando estaba en secundaria participe en un concurso de canto, no pensé iría gente pero estaban las mamás de mis compañeros de primaria, estaba avergonzado, a la mitad de la canción me olvidé la letra. Paré y volví a empezar y nunca pase del mismo verso en que paraba. Aún así me aplaudieron, me apoyaron, pero aun recuerdo que fue un momento muy vergonzoso para mí. Fue primera vez que experimenté el terror del escenario.

SISI

Sólo tenía 6 años cuando iba a tener mi primera presentación de danza, de lo que recuerdo. Era una danza folclórica para el día de la madre en mi colegio y yo decidí no bailar justo un día antes, en el ensayo general. Recuerdo muchas lágrimas y a mi mamá preocupada por mí; el por qué nadie lo supo, nunca lo dije, pero la verdad es que la pareja que me pusieron, no me gustaba.

MICA

Yo sí bailé. Cuando tenía 3 años, me gustaba mucho bailar ballet y por fin de taller hicimos una presentación en el Teatro Británico. Esa fue la primera vez que me subí a un escenario. A pesar de que era pequeña aún recuerdo la luz de los reflectores en mi cara y un fondo negro. A pesar de que me encantó, no volví a bailar. Yo era la hermana menor, en otras palabras, el blanco de burlas. Yo no lo recuerdo bien, pero mi mamá siempre me dice que mis hermanas me molestaban tanto con el tutú que al final lo terminé dejando.

KIARA

La primera vez que forme parte de un grupo escolar fue en el 2008, en Santiago de Chile. Audicioné para la banda de la escuela, sabía tocar el tambor y pensé que podía seguir haciéndolo. Ese día, me propusieron cantar en cambio de eso. Así junto a un profesor adicto al pop de los 70s y algunos compañeros de la escuela, descubrí mi voz. Una voz que jamás me quitarían, 2 meses después íbamos a cantar Dancing Queen de ABBA en el festival de bandas. Me volví experta en la canción, se la iba a dedicar a mi mamá. El gran día cancelaron la presentación.

III.

ESTUDIAR ARTE

LOGAN

Cuando trabajaba como practicante en la cuarta sala penal de reos en cárcel, me pidieron en un receso que saque la guitarra que siempre llevaba conmigo. Me pidieron que toque algo, entonces toqué.

Todos bailan el Son de los diablos mientras se acomodan los cubos.

Al final el vocal se acercó y me dijo que él daría lo que fuera por tocar como yo. En ese momento sentí su admiración pero también una fuerte frustración, fue cuando decidí que no quería estar igual que él, que dejaría de estudiar derecho y que estudiaría música. Lo difícil es que vengo de una familia de abogados, mi abuelo era abogado, mi papá es abogado, mi mamá es abogada, mi hermana es abogada y yo, también iba ser abogado.

Todos se ubican en la mesa alrededor de SISI como sus familiares y empiezan a hablar sobre el hecho de que ella estudie Danza.

SISI

Era un domingo familiar en el 2013

Escena familiar en sátira.

Música de danza y texto, 5/4 Cm

JUNNIOR

Mi papá siempre me motivó a estudiar Ingeniería industrial. Hace tres años, si no me equivoco, estábamos por entrar a la iglesia San Pedro. cuando sale un señor en terno. Ambos se reconocen y se saludan. Era un amigo del trabajo. Uno de sus superiores. Mi papá me presenta. Dice, “Él es mi hijo”. El señor me saluda. Y silencio. Mi papá rompe el silencio algo nervioso. Él es el que está en la católica.. El que está estudiando ingeniería Industrial. El señor sonríe. Ah, tú eres el chancón. El futuro ingeniero industrial. Claro, tu papá siempre habla de lo bien que te va en la universidad. Tú ya estás asegurado en la empresa. Los dos empezaron a reírse. Yo los miro sin decir nada. El señor se despide. Mi papá no me dice nada y entra a la iglesia. Yo me quedo afuera sin ser consciente de la hora y del lugar. Todo esto hubiera sido algo normal, sino fuera por el hecho de que ya hace tres años le había dicho a mis padres que dejaría la carrera de ingeniería industrial. En ese entonces me encontraba en mi segundo año de la carrera de teatro.

KIARA

Ella es mi hermana

Se proyecta una imagen de Kiara con su hermana.

Un año y medio después mi hermana llamó repentinamente un día, antes de la hora a la que usualmente lo hacía, para decir que la habían expulsado de la universidad. En la desesperación por no perder tiempo terminó perdiendo más tiempo del que tenía pensado. Cuando acabé la escuela mi padre se ofreció a pagarme la carrera lejos de aquí, muy lejos. No lo consideré nunca realmente, a pesar que decía hacerlo, no quería correr con la misma suerte... Esta es la universidad en la que estudia mi hermana ahora. Pronto nos vamos a graduar juntas. A pesar de todo ella siempre será mi heroína. A veces me arrepiento de no haberme ido.

IV. ABUELO

VANESSA

De mi familia el mejor acompañante de juegos era mi abuelo podía ser doctor, paciente, piloto, avión y jugar horas conmigo a que yo era su perro. El creía mucho en mi y estaba seguro que iba a llegar muy lejos. Bueno, era su nieta favorita y el mi abuelo favorito, bueno el único que tuve. Una vez cuando era niña mi mama me pregunto en que quería trabajar cuando sea grande y le dije que no iba a trabajar, que me iba a casar con un millonario y él me iba a mantener. Ella se lo conto a mi abuelo y el en vez de molestarse como lo hubiera hecho con ella le dijo que yo era muy inteligente. Mi abuelo sufrió de cáncer por varios años y siempre íbamos a Alemania a visitarlo. Cada vez que teníamos que regresarnos lo abrazaba fuerte, porque bueno uno nunca sabe. Hace un año se puso mucho peor yo tenía mi pasaje comprado pero estaba en funciones de teatro. Le dedique mi última función a él, desde entonces siempre lo hago. Cuando falleció, mi mama me conto que si no tenía para pagarme los estudios en Yale, el lo iba a hacer. Yo nunca me pude despedir de él... yo estaba en el teatro.

MICAELA

Siempre he envidiado a la gente que ha tenido una relación cercana con sus abuelos. Hasta que tuve cuatro años, mi mamama Molly era mi cómplice. Aún recuerdo perfectamente cuando me dejaba meter el dedo en su copa de Baileys para probarlo. Ahora ella ya no se mueve y solo se alimenta a través de una sonda. Hace 15 años le diagnosticaron Alzheimer y se me hace un nudo en la garganta cada vez que la veo echada en la cama, casi sin vida, es muy difícil para mí verla así. Ella ya no me recuerda. A veces me pregunto qué pensaría ella de mí ahora, siempre le disgustó todo lo que tuviera que ver con el arte. Sin embargo, a mi abuelo Gustavo, su esposo, le encantaba el arte. Yo solo lo he conocido a través de historias, pero cada vez que escuchaba hablar de él, me conmovía mucho. Hace poco tiempo me enteré de que a su sueño era ser director de una orquesta sinfónica, pero que nunca se animó porque pensaba que no podría vivir de eso. En mi primer ciclo de la universidad encontré una colección de obras de teatro de diferentes autores y me emocioné mucho cuando supe que eran de mi abuelo, porque por primera vez tenía algo palpable que me conectara a él y que lo adore tanto como yo. Mi libro favorito es el que compila todas las obras de Shakespeare. Estoy segura de que si él viviera aún, habría sido mi cómplice perfecto.

Logan toca y canta "muñequita linda".

LOGAN

De niño me encantaba escuchar a mi abuelo cantar...

Todos empiezan a cantar muñequita linda

Él era una persona bien casera, cuando limpiaba, lavaba los platos, siempre cantaba. Al tiempo que falleció soñé con él.

Escena del sueño con el abuelo.

Estaba en una iglesia, en un lugar que no conocía, pero que después descubrí que existe, es un lugar llamado cinco esquinas en el centro de lima. Yo estaba era niño todavía, lo vi y corrí,

lo abracé y él estaba muy contento, estaba riendo como siempre. Él me abrazó y me dijo que tenía que cuidar a mi abuela. Paseamos por la iglesia conversando de muchas cosas. Ahora mi abuela está en un asilo y me cuesta ir porque ya no se acuerda de mí.

V.

RECUERDO FELIZ

SISI coreografía a todos.

SISI

Gracias a una amiga en común, Junnior me contactó para ser la asistente coreográfica de su proyecto en el 2016 II. Era una obra multidisciplinaria, cuatro piezas de teatro, una de música y una de danza, todas con temática de amor y desamor. Fue un trabajo bastante corto, 2 o 3 meses de ensayos dedicados sólo a la pieza de danza y un mes más dedicado a la obra completa. Cada vez que teníamos ensayo, mi felicidad aumentaba, no podía esperar la hora, ¡hasta soñaba con la pieza! Estaré eternamente agradecida con Junnior por la oportunidad tan hermosa que me dio, aunque haya sido algo pequeño para muchos, el sentimiento fue grande dentro de mí. Y entre las personas que conocí estaba Kiara, que hoy en día es una amistad que no quisiera perder nunca.

LOGAN Agarra su guitarra y se para en medio del escenario.

LOGAN

Señores pasajeros, damas y caballeros, no, no acabo de salir de prisión, tampoco vengo a robarles, solo soy un estudiante universitario que quiere ganarse la vida honradamente. No vengo con las manos vacías, tengo una guitarra y con ella les voy a dedicar una canción.

LOGAN toca una canción.

LOGAN

(Testimonio sobre amigo argentino)

En el 2013 anda en bicicleta por todos lados y siempre me a un grupo de músicos y escuchar la música que hacen.

Se proyectan imágenes de los viajes de LOGAN.

Sobre los cubos VANESSA, KIARA y SISI. Sentados JUNNIOR a un lado y MICA al otro. (Momento Mamma mía)

JUNNIOR

Cada vez que llego a mi casa después de un día largo en la universidad, casi siempre encuentro a mi mamá haciendo las labores del hogar mientras escucha huayno. Creo que la música es lo único que la alivia de un día muy cargado y que le recuerda de dónde viene. Siempre me pregunto qué sería de mi mamá si hubiera seguidos sus sueños. A mi mamá también le gustan las canciones de Abba. Cuando me enteré que iban a estrenar *Mamma Mía el musical* aquí en Lima, sabía que tenía que llevarla de todas maneras. Las entradas estaban caras y no contaba con mucho dinero en ese entonces. Pero milagrosamente una amiga mía de la universidad me consiguió dos asientos GRATIS en la zona Mamma Mía, cerquita al escenario. Cuando dieron tercera llamada y las luces empezaron a apagarse. Cogí la mano de

mi mamá. Ella me miró con esos ojos de todo va estar bien y como dos niños que van a la juguetería por primera vez nos acomodamos en las butacas. Durante toda la función estuve mirando al espectáculo y mirando a mi mamá. Era la primera vez que no se quedaba dormida viendo una obra de teatro. En ese momento, sentí como se detenía el tiempo, y como solo éramos mi mamá y yo. Dos personas en la más completa felicidad. Mi mamá aún no entiende mucho de lo que implica ser un actor profesional. A veces me pregunta si el siguiente año estaré trabajando en algo fijo, yo le digo que no sé, le digo que quiero viajar al extranjero y hacer una maestría. Ella siempre se queda en silencio y sonrío. A pesar de todo ella confía ciegamente en mí. Cada vez que escucho la canción Chiquitita pienso en mi mamá y en los momentos de dificultades que pasamos.

JUNNIOR canta Chiquitita.

MICA

La primera vez que vi *mamma mia* la película me enamoré de Meryl Streep.

Performance de Meryl.

Cuando cumplí 15 años, me fui de viaje con mi mamá a Nueva York. Como regalo de cumpleaños me invitó a Broadway a ver *Mamma Mia!* No puedo expresar en palabras lo emocionada que estaba. Al salir de la función yo me puse a llorar y la abracé fuerte en la puerta del teatro. Es el recuerdo más bonito que tengo junto a ella. Si no fuera por Meryl no estaría aquí en el escenario.

VI. RITMO AGOGÓ

Todos juegan ritmo agogó diciendo frases que les han dicho sobre su carrera

KIARA

¿Eso es una carrera?

MICAELA

A ver pon cara de frustrada

SISI

Abrete de piernas

JUNNIOR

Te morirás de hambre

LOGAN

Porque no tocas en una orquesta

VANESSA

Invítame gratis a tu función

KIARA

¿Por qué no casteas para realitys?

MICAELA

Seguro eres buena en shows infantiles

SISI

Mejor vete al extranjero

JUNNIOR

¿En qué película has salido?

LOGAN

A ver toca Despacito

VANESSA

Solo juegan

KIARA

Te volverás drogadicto

MICAELA

Invítame cuando seas famosa

SISI

Sólo giras y alzas la pierna

JUNNIOR

¿Para esto te cambiaste de carrera?

LOGAN

Sólo tocas puro ruido

VANESSA

Jamás recuperarás lo que has pagado todos estos años por tu carrera x2

VII.

KIARA Y SU PAPÁ

JUNNIOR

La primera vez que los padres de Kiara la vieron actuar en la universidad fue para la primera muestra realizada dentro del curso de Actuación 3, la obra se llamaba “El Censo” y ella interpretaba el personaje de Concha, un personaje secundario que casi siempre estaba en el fondo del escenario. Sus padres se fueron en el intermedio y con mucha suerte alcanzaron ver la parte en la que ella salía. En el almuerzo, en la casa, Kiara con mucha expectativa les

preguntó sobre la obra y ellos le dijeron que la protagonista lo había hecho muy bien y que tendría mucho futuro en el teatro. No siguieron la conversación, o por lo menos, ella lo recuerda así.

KIARA empieza a tocar “Viejo mi querido viejo”

KIARA

Tengo la necesidad de impresionar a mis padres, principalmente a mi papá, tal vez sea porque es la persona a la que más admiro y siempre he querido que me admire de la misma manera. Cuando quise ser actriz esperé que lo hiciera y terminó siendo todo lo contrario. Yo soy tu sangre, mi viejo, no te vas a decepcionar.

VIII. LUCIÉRNAGA

MICA

En un lugar no tan lejano, cerca al lago, entre los bosques oscuros de los magos y los caminos más poblados. Existía una pequeña ciudadela de luciérnagas, ellas estaban encargadas de iluminar todo el país por las noches, brindando su luz hasta en los lugares más lejanos. Es por eso, que seguían desde muy pequeñas un entrenamiento para encontrar su luz, guiadas por las luciérnagas mayores. Un de ellas, la más pequeña, empezó a destacar en el entrenamiento, fue la primera en aprender a volar y una de las más rápidas entre las demás. Pero cuando llegó el momento de encender su luz, la de ella encendió a medias. A penas una luz opaca que se perdía entre el brillo de las demás. La luciérnaga mayor se acercó y con preocupación le dijo: “Me preocupa que no brilles, siento que no te apasiona iluminar todo el país”. La pequeña luciérnaga muy apenada volvió a su hogar. La noche iba cayendo, sus lágrimas también y el poco brillo de su luz parecía que se iba apagando poco a poco. Mientras recorría el camino a su casa acostumbraba a regar las flores que se encontraban al borde y esa noche no fue la excepción. Pero esta vez una lágrima caía en cada una de ellas también. Al llegar abrazó fuerte a su compañero, el cual la sostuvo por largo tiempo, hasta que los primeros rayos del sol aparecieron y le dijo: “No puedes depender de la opinión de solo una luciérnaga mayor. Tú luz puede aparecer en algún momento, mientras tanto, mira lo que has logrado”. Ella volteo a ver, y una luz enorme la deslumbró. Los primeros rayos del sol caían sobre las flores que ella había cuidado y rebotaban la luz solar, logrando iluminar todo el camino. En ese momento, en ese mismo pequeño instante, empezó a brillar y entendió que no solo existe una manera de iluminar el mundo y que ella podía hacerlo de muchas formas. Esa pequeña luciérnaga se llamaba Micaela...

IX. JUNNIOR Y SU HERMANA

VANESSA en medio del escenario

JUNNIOR

Las Vanessas son divertidas, sensibles, celosas, resentidas y soñadoras. Así se llama también mi hermana menor. Vanessa. El año pasado terminó el colegio y se está preparando para ingresar a la universidad. También quiere ser actriz. Al principio creía que estaba tratando de imitarme, pero luego vi que sí se lo había tomado en serio. Ella dice que es lo único para lo que sirve. Hubo un tiempo en el que le preguntaba si estaba segura de dedicarse al teatro. Le repetía que en el teatro no iba lograr éxitos o ser famosa. Porque me repetía muchas veces que quería llegar a Broadway, luego a Hollywood y ser como Lea Michelle, su actriz y cantante favorita. Yo le decía que no se haga tantas ilusiones. *¿Acaso un peruano ha ganado un Oscar alguna vez? ¿Tú crees que actuar es fácil? ¡Hollywood no lo es todo! Si quieres éxito y fama ¿por qué no te metes a la tele entonces?* Hace muchos años también soñaba con estar actuando en una película de Hollywood y fantaseaba con la idea de recibir un oscar. *And The Oscar goes to...*

No me daba cuenta que estaba actuando como mi papá, como mi mamá, como mis tíos, , como mis amigos. Ahora yo estoy muy seguro que ella va a ganar un Oscar. Que ella va a ser una excelente actriz. Hace poco le escribí una carta.

voz en off

“Yo sé que llegarás a Broadway y demostrarás que un artista puede trazarse todo tipo de metas y cumplirlas. Que el miedo no sea un impedimento, todo lo contrario, acéptalo, escúchalo y guárdalo dentro de ti. Cállame la boca con tus acciones cada vez que te pongo trabas. Sé que no suelo ser el típico hermano que te pinta bonito el panorama pues yo también tengo miedo. Te pido perdón por todas las veces que te he subestimado y que dudé de ti.”

X.

LOGAN Y SU GRUPO DE MÚSICA / SISI Y SU MAMÁ

LOGAN empieza a generar sonidos. Todos se van sumando hasta generar una atmósfera sonora. SISI empieza a bailar y todos empiezan a verla, dejando solo a LOGAN

LOGAN se acerca y le entrega SISI un monito.

Mi mamá es una de las personas mas importantes para mi. Fue ella la que me animó a estudiar danza, a ella también le gusta bailar. El ultimo día de clases en el colegio....

VANESSA baila con SISI y luego le lee la carta

XI.

LA NOVELA DE VANESSA

VANESSA

Hay capítulos en las telenovelas que no te puedes perder... En el capítulo anterior

(Actores representan una historia al estilo de telenovela)

Bueno a mi me pasó todo eso en un mes, justo el mes previo y durante mis primeros finales.

LOGAN empieza a tocar

Conoci a mi padre biológico... hablamos 1 hora y 20 minutos. Me entere que él había participado una vez en una obra de teatro, y nos reimos mucho del pollo que tenía que comer

todos los días en el hospital, pero no me atreví a preguntarle lo que siempre había querido: Por que te fuiste y nunca volteaste? Pensabas en mi cuando esperaba cruzarme algun dia contigo en la calle? Por que nunca me llamaste por mi cumpleaños si tenias nuestro numero? ¿Cómo pudiste vivir sin saber si tu hija estaba bien, si tu hija seguía viva? Pero es raro, no recuerdo ese momento con odio, nos reímos mucho y yo... yo te deseaba todo lo mejor...

VANESSA canta Jealous.

XII. GARY OLDMAN

Kiara interpreta a Gary Oldman

KIARA
(Testimonio)

XIII. TIO JUNNIOR

JUNNIOR

Hubo un tiempo que estuve trabajando en un supermercado y pensaba mucho en mi futuro, en lo que realmente quería hacer. Ahora que estoy a punto de acabar la carrera aún hay momentos en los que me pregunto si de aquí a diez años seguiré haciendo teatro o dedicándome al arte. Mi papá me motivó a estudiar ingeniería industrial. Mi papá me motivó a ingresar a la universidad. Mi papá aceptó a regañadientes mi cambio de carrera. Mi papá fue el primero en decirme que iba a morir de hambre. Ahora mi papá es uno de los primeros en compartir mis estados de facebook cuando me voy a presentar en alguna obra. El dice estar orgulloso de mí. De su hijo artista. Yo sólo sé que no quiero dejar de perseguir mis sueños como él o como mi tío.

Cuando era niño cada vez que viajaba a Cuzco, mi tío Lucho me engreía como si fuera su hijo. Él es músico aunque ya no toque. Ahora que tiene una familia, el dinero se ha vuelto una prioridad y sólo la música no es suficiente para mantener a su familia. Recuerdo las tantas veces que mis otros tíos le decían que se busque un trabajo de verdad. Ahora, sus instrumentos son sólo un recuerdo más. Me gustaría volver a Cusco, visitar a mi tío, irnos lejos, lejos al campo y cantar con él aunque sea solo una vez.

Canta Pucapulleracha

JUNNIOR

Hace un mes le pregunté a mi papá por whatsapp sobre el tiempo que estuvo en el cuartel militar ¿A ti te gustaba estar en el ejército no?

VANESSA

Ejército. Febrero de 1989 hasta 22 de diciembre de 1990. A mi me gustaba, me presenté voluntariamente. Tomé desayuno. En ese entonces solo mi hermana sabía. Me dijo que no fuese pero yo fui y me presenté, llevé mi partida de nacimiento el único documento que tenía y me hicieron quedar, pasaron una semana me arrepentí un poco pero tomé fuerzas. Nos

enviaron a un cuartel que se llamaba Santa Rosa llegamos a las 5 de la tarde aproximadamente.

SISI

Al ver el paisaje era bonito me gustó, los cerros estaban pintados de figuras inmensas de héroes de historia y pasaron los días y nos seleccionaron, especialmente para comunicaciones. Sólo eran 7 vacantes y después de una semana nos entrenaron. Primero durante un mes físicamente. Yo ya me había acostumbrado y solo extrañaba regresar a casa ya después de eso habían rumores de que nos enviarían a zonas de emergencia, tal fue que algunos lloraban, desertaban antiguos y nuevos.

MICAELA

Yo empecé a preocuparme, pero ya nuevamente nos seleccionaron unidad x unidad nos tomaron un pequeño examen físico, pasé todo los obstáculos, luego durante 2 meses nos entregaron con armas. Durante todo ese lapso mis preocupaciones habían desaparecido, me sentía diferente y una madrugada nos despertaron. Ya con nuestro equipo a la ciudad de Moquegua desde esa ciudad su aeropuerto nos subió a un avión Hércules llegamos a Ayacucho cuartel los cabitos y hay nuevamente nos entrenaron con más rigor.

KIARA

Durante 30 días y luego nos repartían a diferentes bases antisubversivas para combatir el terrorismo y así una y otra vez durante dos años estuvimos x montañas de Ayacucho ceja de selva salíamos de patrulla de 15 personas. Pasaba hambre, frío, calor, sed. Luego terminó ni yo ni nadie sabía q el tiempo pasó rápido, y nos avisaron que había terminado nuestro turno y deberíamos regresar de donde venimos. Vine a Lima. Cuando postulé a la escuela yo me olvidé los documentos y ya no pude ingresar. Me dijeron que regrese en junio pero yo ya no pude, estaba trabajando. Luego en 1991 conocí a tu mamá.

VANESSA

En 1992 nació Junnior.

XIV.

POEMA ARENA

J.C.

*Somos arena, padre
Escribimos sobre arena, madre
Somos hijos caminando sobre arena*

*Arena en los ojos
Arena en la boca
Arena que me salen por las orejas
Mientras grito y me hundo en la arena pienso en mis sueños
Me devoran, me expulsan
Hacen lo que quieren conmigo y yo no digo nada
Y me pregunto ¿Por qué sigo caminando?*

*¿Por qué me siento solo?
Y de pronto, ellos: Caminantes sin rumbo
Los miro a los ojos, los reconozco. Son otros tantos como yo*

*Madre, tengo miedo
Padre, no me des la espalda
Hijos, somos hijos de la nada mientras damos infinitos pasos en el vacío*

*Y cantamos, cantamos sin voz
Y juntos hacemos una sinfonía muda
Nuestros cuerpos en completa sinergia
Se mueven y se deslizan por la arena
Nos reímos mientras una tormenta de arena empieza a dirigirse a la ciudad
Ciudad de arena también
Ciudad que no reconoce a sus hijos
Pero no huimos, estamos ahí haciendo castillos de arena que lleguen a ese cielo gris
Entonces con los ojos bien abiertos nos tomamos de la mano
Y así abrazamos nuestros miedos con una sonrisa en el pecho*

*Danos fuerza, madre
Lo lograremos, padre
Somos tus soñadores, tu peor pesadilla
TODOS
Hijos destinados a caminar sobre arena, sobre mar, sobre piedra, sobre lo que venga.*

XV. CAMINANDO SOBRE ARENA

Todos empiezan una carrera .

JUNNIOR
¿Y ahora?

SISI
A seguir.

LOGAN
Todos estamos a punto de terminar la carrera.

SISI
¿Qué miedo, no?

JUNNIOR
Sí, pero hay que seguir caminando, aún tenemos mucho camino por recorrer.

MICA

O encontrar otro rumbo, otro camino.

KIARA

Yo voy hacer mi empresa de cerveza artesanal.

MICA

A mí me gustaría enseñar

LOGAN

¿Tan pronto se rinden?

KIARA

Es solo para tener otra opción, no me gusta quedarme en el aire, me gusta tener una salida de emergencia.

MICA

Yo no sé, pero por ahora no quiero preocuparme en eso.

JUNNIOR

Estamos en una carrera contra el tiempo.

MICAELA

La arena sigue cayendo.

VANESSA

Seguimos caminando sobre arena

SISI

Un camino que termina y que al mismo tiempo empieza.

KIARA

Pero va a ser difícil.

VANESSA

Si fuera fácil no tendría gracia.

LOGAN

Al menos ahora hay más teatro que antes.

JUNNIOR

Pero muchas salas vacías o con poca gente.

SISI

Mejor ni te cuento como le van a los espectáculos de danza.

LOGAN

Y a los de música.

KIARA

Que hablas, si llenan estadios.

LOGAN

Los grupos más comerciales y en festivales con más de veinte bandas.

XVI.

MOMENTO FINAL “QUIERO”

JUNNIOR

Saben, yo quiero actuar siempre, y también escribir y dirigir, aquí y en el extranjero.

KIARA

Quiero escribir dos o más obras de teatro

SISI

Quiero dirigir actores

VANESSA

Quiero que los profesores que me han enseñado, recomienden a sus alumnos que vayan a verme al teatro, por mi gran actuación

MICAELA

Quiero trabajar en producción en Berlín o en Francia

LOGAN

Quisiera componer música para películas y teatro.

KIARA

Yo quiero dirigir mi propia película.

MICAELA

Yo quiero participàr en una película.

JUNNIOR

Quisiera trabajar con mis directores de cine favoritos.

VANESSA

Yo quiero ganar un Oscar.

SISI

Quiero hacer teatro danza.

LOGAN

Quiero aprender a tocar todos lo instrumentos que pueda.

MICAELA

Quiero hacer algo, lo que sea en Doctor Who.

VANESSA

Quiero ser Nala en Broadway.

JUNNIOR

Quiero tener una escuela de teatro. Y tener un teatro en S.J.L

KIARA

Quiero poder pagar todos los viajes que quisiera tener.

LOGAN

Quiero tener una familia y que no les falte nada.

SISI

Quiero vivir con mi pareja. (Saca la grulla)

LOGAN *(Al público)*

¿Y tú? ¿A qué te dedicas?

SISI

¿Eres exitoso?

KIARA

¿Tienes dinero?

MICA

¿Estas conforme?

VANESSA

¿Eres feliz?

JUNNIOR

¿Y tú, cuál era tu sueño?

LOGAN empieza a tocar. Apagón.

ANEXO 8

MATERIAL GRÁFICO Y REDES



GATO NEGRO
COLECTIVO TEATRAL

mira flores
en tu corazón

24 Y 25 DE OCTUBRE - 8:00 P.M.
C.C. RICARDO PALMA (AV. JOSÉ LARCO 770, MIRAFLORES)

CAMINANDO SOBRE ARENA


OBRA DE TEATRO TESTIMONIAL

DIRECCIÓN DE JORGE BAZALAR

KIARA AZABACHE | JUNNIOR CONDORI | ARTURO MÁRQUEZ | MICAELA MERCADO | SISI YESQUÉN | VANESSA ZEUNER

DIRECCIÓN DE
ACTIVIDADES
CULTURALES

100 años
PUCP

 **Butaca Central** 22 de octubre de 2017 · 🌐

CAMINANDO SOBRE ARENA
-Obra de Teatro Testimonial-

24 y 25 de Octubre
8:00 pm
Centro Cultural Ricardo Palma
Av. Larco 770, Miraflores

Con el apoyo de la Municipalidad de Miraflores y la Dirección de Actividades de la PUCP

¿Qué tan difícil es perseguir tus sueños?
6 artistas. 6 historias. 1 viaje.
Un camino que termina y, al mismo tiempo, empieza.

PRE VENTA de entradas.
El costo es de S/.15 SOLES para todos.


Todo lo que deben hacer es escribir un INBOX a [Caminando Sobre Arena](#) para que se les proporcione el número de cuenta en el cual deben hacer el depósito o transferencia y demas pasos para separar sus entradas










FICHA ARTÍSTICA


Dirección: [Jorge Antonio Bazalar](#)
Asistente de Dirección: [Cindy Quispe](#)

Elenco: [Kiara Azabache](#), [Junnior Condori](#), [Arturo Márquez](#), [Micaela Mercado](#), [Sisi Yesquén](#), [Vanessa Zeuner](#).

Producción: [Gato Negro - Colectivo Teatral](#)

 Seleccionar idioma

Inicio 
Programas 
Editorial 
Cartelera 
Columnistas 
NotiClub 
Galerias 
comendados 
Entrevistas 



Guardar en Facebook

Archivado: "Caminando sobre arena" en el C. C. Ricardo Palma

ANEXO 9

FOTOS DE LOS ENSAYOS



Foto 1: Ensayos Caminando sobre arena. Kiara Azabache, Junnior Condori, Sisi Yesquén, Micaela Mercado y Vanessa Zeuner. Octubre 2017



Foto 2: Ensayos Caminando sobre arena. Arturo Marquéz, Vanessa Zeuner y Micaela Mercado.

Octubre 2017



Foto 3: Ensayos Caminando sobre arena. Sisi Yesquén, y Vanessa Zeuner. Octubre 2017



Foto 4: Ensayos Caminando sobre arena. Sisi Yesquén, Junnior Condori y Vanessa Zeuner.

Octubre 2017



Foto 5: Ensayos Caminando sobre arena. Vanessa Zeuner, Arturo Marquéz, Junnior Condori, Sisi Yesquén, Micaela Mercado, Kiara Azabache y Jorge Bazalar. Octubre 2017



Foto 6: Ensayos Caminando sobre arena. Sisi Yesquén, Junnior Condori, Vanessa Zeuner, Kiara Azabache, Arturo Marquéz y Micaela Mercado. Octubre 2017



Foto 7: Ensayos Caminando sobre arena. Diego Ynga, Arturo Marquéz, Micaela Mercado, Kiara Azabache y Vanessa Zeuner. Octubre 2017



Foto 8: Ensayos Caminando sobre arena. Vanessa Zeuner, Junnior Condori, Sisi Yesquén, Micaela Mercado y Kiara Azabache. Octubre 2017



Foto 9: Sesión Caminando sobre arena. Kiara Azabache, Junnior Condori, Micaela Mercado, Vanessa Zeuner, Arturo Márquez y Sisi Yesquén. Octubre 2017



Foto 10: Sesión Caminando sobre arena. Kiara Azabache, Vanessa Zeuner, Micaela Mercado, Arturo Márquez, Junnior Condori y Sisi Yesquén. Octubre 2017

De Foto 1 a Foto 4 y Foto 6 fueron tomadas por Mari Palacios Ballón. Foto 5, Foto 7 y Foto 8 fueron tomadas por Paolo Suppo. Foto 9 y Foto 10 fueron tomadas por Luis Medrano (Sesión de fotos).

ANEXO 10**FOTOS DE LAS PRESENTACIONES (TEATRO RICARDO PALMA Y TEATRO MOCHA GRAÑA)**

Foto 1: Función Caminando sobre arena. Momento familiar de Logan. Kiara Azabache, Junnior Condori, Sisi Yesquén, Micaela Mercado y Vanessa Zeuner. Octubre 2017



Foto 2: Función Caminando sobre arena. Momento individual de Sisi Yesquén, Octubre 2017



Foto 3: Función Caminando sobre arena. Momento personal de Junnior. Junnior Condori y Micaela Mercado. Octubre 2017



Foto 4: Función Caminando sobre arena. Momento personal de Kiara y su hermana. Kiara Azabache y Micaela Mercado. Octubre 2017



Foto 5: Función Caminando sobre arena. Momento dancístico de Sisi. Arturo Marquéz, Kiara Azabache, Vanessa Zeuner, Junnior Condori, Sisi Yesquén y Micaela Mercado. Octubre 2017



Foto 6: Función Caminando sobre arena. Momento Bus de Arturo. Vanessa Zeuner, Kiara Azabache, Sisi Yesquén, Arturo Marquéz y Micaela Mercado. Octubre 2017



Foto 7: Función Caminando sobre arena. Momento de la mamá de Junnior. Junnior Condori y Sisi Yesquén. Octubre 2017



Foto 8: Función Caminando sobre arena. Momento Mamma mía. Vanessa Zeuner, Sisi Yesquén y Kiara Azabache. Octubre 2017



Foto 9: Función Caminando sobre arena. Momento del Tío de Junnior. Kiara Azabache, Arturo Marquéz, Vanessa Zeuner, Junnior Condori, Micaela Mercado y Sisi Yesquén. Noviembre 2017



Foto 10: Función Caminando sobre arena. Momento del grupo musical de Arturo. Arturo Marquéz, Kiara Azabache, Sisi Yesquén y Micaela Mercado. Noviembre 2017



Foto 11: Función Caminando sobre arena. Momento del grupo musical de Arturo. Arturo Marquéz, Kiara Azabache, Sisi Yesquén, Micaela Mercado. Vanessa Zeuner y Junnior Condori. Noviembre 2017

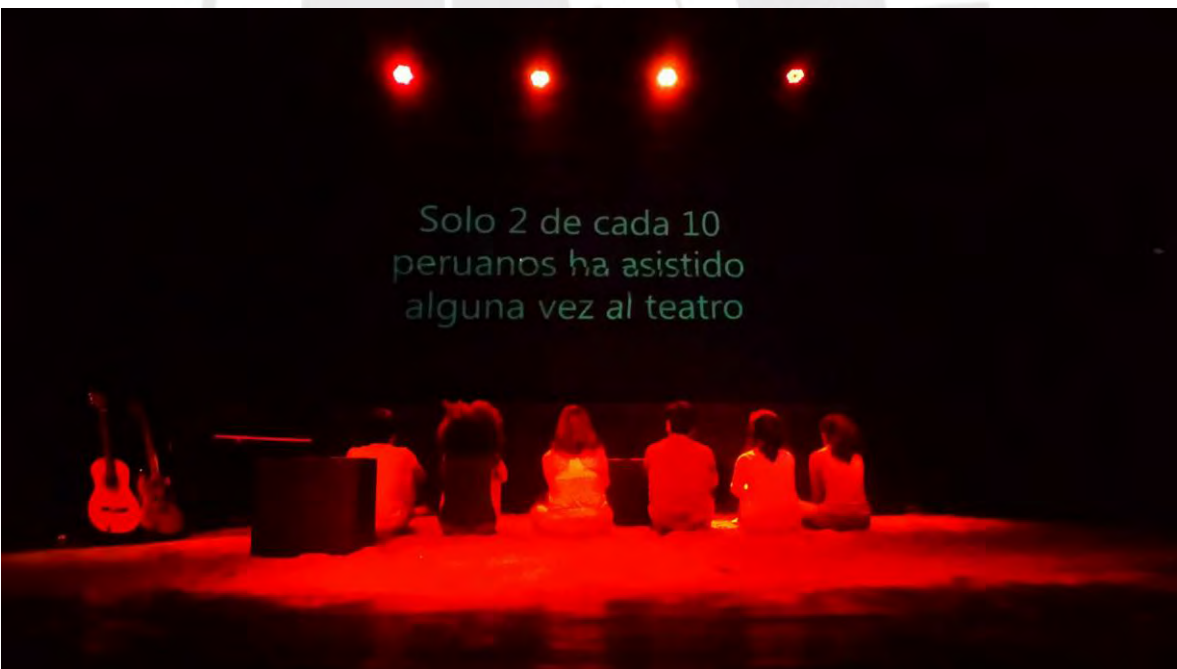


Foto 12: Función Caminando sobre arena. Proyección de datos estadísticos. Arturo Marquéz, Vanessa zeuner, Kiara Azabache, Junnior Condori Micaela Mercado y Sisi Yesquén. Noviembre 2017



Foto 13: Función Caminando sobre arena. Dany Vargas, Vanessa Zeuner, Micaela Mercado, Sisi Yesquén, Junnior Condori, Kiara Azabache, Arturo Márquez, Jorge Bazalar y público. Octubre 2017

Desde Foto 1 a Foto 8 y Foto-13 fueron tomadas por Mari Palacios Ballón. Desde Foto 9 a Foto 12 fueron tomadas por Hillary Zumaeta.

ANEXO 11**VIDEO DE LA PRESENTACIÓN EN EL TEATRO RICARDO PALMA**

Arturo Huapaya Salas. (1 de noviembre del 2017). *Caminando sobre arena (parte 1)* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dSjVQZFse74>

VIDEOS DE LA PRESENTACIÓN EN EL TEATRO MOCHA GRAÑA

Vanessa Zeuner. (8 de marzo del 2018). *Caminando sobre arena I* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mLPoHtHbi9c>

Vanessa Zeuner. (8 de marzo del 2018). *Caminando sobre arena II* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mLPoHtHbi9c>

Vanessa Zeuner. (8 de marzo del 2018). *Caminando sobre arena III* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mLPoHtHbi9c>

