

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La escucha periférica: convergencia técnica y simbólica entre  
los *viewpoints* y el *site specific*

Tesis para obtener el Título de Licenciada en Teatro que presenta:

***Maritza Alexandra Diaz Allca***

Asesora:

***Marissa Violeta Béjar Miranda***


Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, *Marissa Violeta Béjar Miranda*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*La escucha periférica: convergencia técnica y simbólica entre los viewpoints y el site specific*”, de la autora *Maritza Alexandra Díaz Allca* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos de la asesora: <i>Marissa Violeta Béjar Miranda</i>	
DNI: 07207206	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0001-8265-4523">https://orcid.org/0000-0001-8265-4523</a>	

## Resumen

La presente investigación analiza de qué forma la escucha del intérprete se potencia a través de la ejecución de intervenciones de *site specific* en el espacio público. Para hacerlo posible, se emplearon tres herramientas: los cuatro principios del *site specific*, la técnica de los *viewpoints* y la propiocepción. El objetivo de esta investigación es que estas herramientas activen la conciencia corporal a nivel personal, a través de la propiocepción; a nivel grupal, a través de los *viewpoints*; y a nivel espacial, con los principios del *site specific*. De esta forma, la conciencia expandida en estos tres niveles propone un estado activo de alerta, atención y respuesta, que se manifiesta como una propuesta escénica, a través de la identificación de los estímulos presentes en los niveles mencionados. Para llevar a cabo esta investigación, desarrollé un laboratorio teórico-práctico en modalidad presencial donde se compartió con cuatro intérpretes, dos mujeres y dos hombres, las herramientas mencionadas. Los resultados del estudio confirman la presencia y activación de la escucha “periférica”, término que agrega el mismo grupo, en las intervenciones callejeras. Se reconoce a la escucha periférica como un estado de presencia atenta y activa, dispuesto a resolver creativamente y sostener la propuesta. Es así como se comprueba que la escucha puede potenciarse a través de esta práctica. Finalmente, en el marco del 22 Festival Saliendo de la Caja, mezclé la técnica desarrollada en laboratorio con una narrativa que surge de mi relación con el espacio y que resultó en la obra “En el punto quieto del mundo girando” dirigida por mí y que fue presentada en marco del festival.

Palabras clave: *site specific*, *performance*, *viewpoints*, propiocepción, escucha, prácticas simbólicas

## **Agradecimientos**

Infinitas gracias a mis madres, Rosa, Toya y Rosalina. No estudie matemáticas, pero estudié algo con lo cual la humanidad podrá fortalecer su corazón. Quiero esparcir por el mundo ese amor y magia que ustedes me han enseñado. Son mi inspiración desde antes de nacer. Hoy soy quien soy gracias a ustedes. Hoy florecemos juntas.

Gracias a mi familia entera por abrazar mi existencia. Por amarme. Por la complicidad. Por las hermanas, hermanos, padres y madres que son para mí. Por la paciencia. Por enseñarme que somos el orgullo de nuestra tierra y de nuestras ancestras y ancestros.

Marissa querida, las palabras me quedan cortas para agradecer tu guía, cuidado, comprensión, amor y paciencia durante todo el proceso. Gracias por haberme dado la confianza para lograr esto, gracias por empujarme a superar cada reto que se presentó en el camino, gracias por la inspiración de cada día.

A mis reinas y reyes, Claudia, Michelle, Simón y Leo. Con este proyecto decidí regalarles una parte de mí y me alegra que hayan sido ustedes. Que la escucha les abrace en sus momentos de oscuridad, lucha y coraje, porque poner el corazón es de valientes y su humanidad es un maravilloso regalo que compartieron conmigo. Gracias por permitirme volver a creer que podemos transformar el mundo en colectivo, a través del arte.

A mis amigxs que son mi familia, a mi amor que me cobija y acompaña, a mis maestras y maestros, que son la inspiración de mis días, en la vida y en las tablas. A quienes me han acompañado, a mí y a mi trabajo durante estos años. A mis experiencias, a las que despedí y transformé, a las que dolieron, a las que me llenaron de esperanza, a las que me fortalecieron y las maravillosas que, con gratitud y esfuerzo, están viniendo.

A la tierra que me vio nacer y la que volveré cuando sea ceniza. Gracias por tu omnipotencia, por tu fertilidad, por tu sabiduría, por los colores que traes e inspiran y por la infinita compañía.

## **Dedicatoria**

A las reinas de mi vida.

A mi familia.

A mi estrella.

A mis ancestras.

Por la tierra que cuidaron y al amor que le tejieron.

A la fe que le tengo a la vida.

Al teatro.

A mis ganas de probar cosas nuevas.

Al amor, que de utópico no tiene nada.

A la niña que soñó.

A la mujer que cumple sus sueños.

A la sabia que nace en ella.

## Tabla de contenido

Resumen.....	II
Agradecimientos .....	III
Dedicatoria.....	IV
Tabla de contenido.....	V
Índice de figuras.....	VII
Índice de anexos.....	XI
Capítulo 1. Marco conceptual y estado del arte.....	6
1.1 <i>Site Specific</i> .....	7
1.1.1 <i>Teatro da Vertigem</i> .....	13
1.1.2 Prácticas simbólicas .....	16
1.1.3 <i>Performance</i> .....	17
1.2 <i>Viewpoints</i> .....	21
1.3 Propiocepción .....	27
1.4 Escucha .....	27
Capítulo 2. Metodología .....	30
2.1 Herramientas para el recojo, sistematización y análisis de la información .....	33
2.2 Planteamiento y diseño del laboratorio.....	38
2.3 Laboratorio: desarrollo, etapas y registro .....	41
Capítulo 3. Proceso de laboratorio.....	44
3.1 Las y los participantes: factor humano y nociones previas.....	44

3.2 Etapa uno, Introducción .....	46
3.3 Etapa dos, Aterrizaje: convergencia entre el texto y la praxis .....	64
3.4 Etapa 3, Interiorización de los viewpoints, el site specific y la propiocepción .....	71
3.5 Fase 4, Primera prueba de praxis conjunta entre los viewpoints y los principios del site specific en la PUCP .....	93
3.6 Etapa 5, Segunda prueba de praxis conjunta entre los viewpoints y los principios del site specific en la calle .....	113
Capítulo 4. Análisis de resultados.....	134
4.1 La propiocepción como herramienta para la conciencia somática del cuerpo en movimiento, en colectivo y respecto a cómo habita junto a otros cuerpos y el espacio: nivel personal.....	134
4.2 Los viewpoints y la composición como herramientas para la conciencia respecto al espacio y la creación: nivel grupal.....	137
4.3 Los cuatro principios del site specific como canales para poner a prueba los viewpoints y la propiocepción: nivel espacial.....	141
4.4 La escucha “periférica”: el desarrollo de la conciencia espacial respecto al cuerpo a nivel personal, grupal y espacial.....	145
Capítulo 5. En el punto quieto del mundo girando .....	148
Conclusiones.....	164
Referencias bibliográficas.....	168
Anexos .....	171

## Índice de figuras

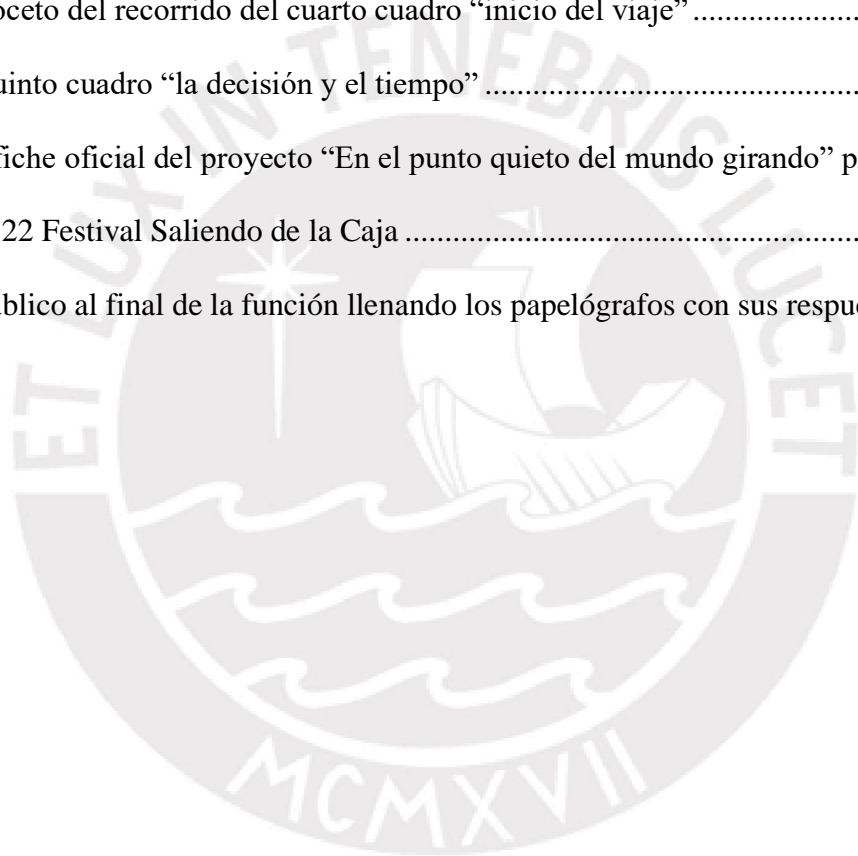
Figura 1: Ejercicio de composición, etapa uno .....	36
Figura 2: Resultado de ejercicio de composición, etapa uno .....	37
Figura 3: Simón y Leonardo a través del lente de Luis Javier en la muestra final PUCP .....	37
Figura 4: Anotaciones en la bitácora de Claiudia .....	50
Figura 5: Las y los intérpretes en el ejercicio “pies descalzos” .....	51
Figura 6: Dibujo y testimonio de Simón sobre “pies descalzos” .....	51
Figura 7: Ejercicio de composición escénica y pictórica dibujado por Leonardo .....	54
Figura 8: Anotaciones y dibujos de la bitácora de Leonardo.....	58
Figura 9: Segunda consigna, caer al suelo, del ejercicio “Círculo de comandos” .....	59
Figura 10: Tercera consigna, juntarse en parejas y una(o) cargar a la/al otra(o), del ejercicio “Círculo de comandos” .....	60
Figura 11: Investigación sobre el site specific en el “salón gris” .....	62
Figura 12: Composición grupal de 360 grados en el “salón gris” .....	63
Figura 13: Investigación sobre el site specific en la rotonda del pabellón Z.....	67
Figura 14: Dibujo de Leonardo sobre el ejercicio de componer a partir de un objeto .....	69
Figura 15: Anotaciones en la bitácora de Michelle sobre el compartir de Carlo Mario .....	70
Figura 16: Composición escénica de Michelle a partir de la composición pictórica de Claudia .....	70
Figura 17: Ejercicio “la escultura y el escultor de auras”, <i>viewpoint</i> de gesto .....	72
Figura 18: Anotaciones y dibujos de la bitácora de Leonardo.....	73
Figura 19: Composición en dúo de Claudia y Michelle, parque Paititi .....	74
Figura 20: Composición en dúo de Leonardo y Simón, parque Paititi .....	74
Figura 21: Ejercicio de composición grupal, <i>viewpoint</i> de relación espacial .....	76



Figura 22: Secuencia de Simón y Claudia en el espacio A.....	78
Figura 23: Secuencia de Michelle y Leonardo en el espacio B .....	78
Figura 24: Improvisación grupal a partir de los dúos, en “pasadizo” .....	79
Figura 25: Adaptación de Michelle y Leonardo en el espacio A, cambio de puntos de partida..	
.....	79
Figura 26: Ejercicio “escalera de gestos”, <i>viewpoint</i> de gesto y composición .....	81
Figura 27: Dibujo de Simón sobre la zona activada de su cuerpo .....	83
Figura 28: Video empleado para el ejercicio de reconocimiento, propiocepción.....	84
Figura 29: Anotaciones de la bitácora de Claudia .....	87
Figura 30: Foto de la composición en tiempo real entre la cuarta y quinta capa de	
instrucciones .....	88
Figura 31: Frase “salir a la superficie” convertida en acción, composición de Michelle .....	90
Figura 32: Frase “regresar el alma al cuerpo” convertida en acción, composición de Leonardo	
.....	91
Figura 33: Frase “las moscas se pelean en el aire” convertida en acción, composición de	
Claudia .....	91
Figura 34: Frase “esperando una señal de Dios”, composición de Simón.....	92
Figura 35: Composición grupal, integración de <i>viewpoints</i> .....	92
Figura 36: Composición grupal, primera capa.....	96
Figura 37: Composición grupal en la cuarta capa “envenenados” .....	96
Figura 38: Composición grupal final .....	98
Figura 39: Círculo de comandos en el X125 .....	101
Figura 40: Composición en pareja, Michelle y Leonardo.....	102
Figura 41: El grupo junto a la guía en los pastos que rodean la “loza escénica” .....	102
Figura 42: Registro de la bitácora de Claudia.....	103

Figura 43: Exploración en “anfiteatro”, Facultad de Arte y Diseño.....	104
Figura 44: Composición con y contra el espacio.....	105
Figura 45: Michelle y Simón, secuencia “con” el espacio.....	105
Figura 46: Claudia y Leonardo, secuencia “contra” el espacio.....	106
Figura 47: Delimitación espacial de la “torre”.....	107
Figura 48: Composición de Michelle y Simón en las escaleras, Facultad de Arte y Diseño.....	107
Figura 49: “Recorrido” en Tontódromo.....	110
Figura 50: Composición en punto de inicio del “recorrido”.....	111
Figura 51: Composición en punto final. Referencia cruce de Tontódromo y Juan Valdez...	112
Figura 52: Plaza Túpac Amaru, Magdalena del Mar.....	115
Figura 53: Simón con la acción de “calentarse” del frío con el poste de luz.....	116
Figura 54: Captura de pantalla del video de la pieza final.....	116
Figura 55: Imagen de inicio de la secuencia en “mural”.....	117
Figura 56: Captura de la mitad de la secuencia en “mural”.....	118
Figura 57: Exploración en Plaza San Martín.....	121
Figura 58: Mapa de la Plaza Francia.....	122
Figura 59: Composición grupal interviniendo Plaza Francia.....	123
Figura 60: Imagen final de la composición realizada en Plaza Francia.....	124
Figura 61: “Círculo de comandos”, primer comando.....	126
Figura 62: “Círculo de comandos”, tercer y quinto comando.....	127
Figura 63: Vestuario de la muestra final en calle, etapa siete.....	129
Figura 64: Imagen inicial, primer momento de la secuencia grupal.....	130
Figura 65: Tercer momento “encontrar a Leo”.....	130
Figura 66: Último momento “llegar a la meta”.....	131
Figura 67: Dibujo de Leonardo sobre la propiocepción.....	136

Figura 68: Imagen del extracto del poemario “Los cuatro cuartetos” de T.S.Eliot.....	150
Figura 69: Imagen de referencia para el afiche, ella con una maleta en mano .....	150
Figura 70: Foto en vertical para la difusión de “En el punto quieto del mundo girando” .....	152
Figura 71: Foto en horizontal para la difusión de “En el punto quieto del mundo girando” .	153
Figura 72: Boceto final de la propuesta de adaptación primer momento “traslado” .....	155
Figura 73: Segundo cuadro “presentación de los personajes” adaptado afuera de las puertas del teatro.....	156
Figura 74: Boceto del recorrido del cuarto cuadro “inicio del viaje” .....	158
Figura 75: Quinto cuadro “la decisión y el tiempo” .....	159
Figura 76: Afiche oficial del proyecto “En el punto quieto del mundo girando” presentando en marco del 22 Festival Saliendo de la Caja .....	161
Figura 77: Público al final de la función llenando los papelógrafos con sus respuestas .....	163



## Índice de anexos

Anexo 1. Video completo de la obra “En el punto quieto del mundo girando” .....	171
Anexo 2. Registro fotográfico de las funciones de la obra “En el punto quieto del mundo girando”.....	172
Anexo 3. Video de la muestra en la calle: intervención en la Plaza Túpac Amaru, Magdalena del Mar .....	182
Anexo 4. Registro fotográfico de la muestra en la calle. Intervención Plaza Túpac Amaru. ....	183
Anexo 5. Registro fotográfico de la muestra en la PUCP. Recorrido escénico que interviene el jardín central de Tinkuy, Mac Gregor y el Tontódromo.....	187
Anexo 6. Espacios investigados en las sesiones prácticas.....	200
Anexo 7. Organización del laboratorio: etapas, cronograma y síbalo .....	212
Anexo 8. Registro de las bitácoras sobre el proceso de laboratorio .....	214

## Introducción

La peste nos invadió a principios del 2020 apagando luces de vida, amor y los sueños de la humanidad alrededor del mundo entero. La realidad tangible y el sentido de comunidad fueron reemplazados por el distanciamiento social, las redes sociales y el internet. En medio del fatalismo que esto representaba para las artes escénicas en el país, para mi formación y mi sentido creativo, recurrí a lo que el encierro me daba, mi cuarto, mi espacio.

La vida continuó, y con la nueva realidad surge el “teatro virtual” o, como dice Jorge Dubatti<sup>1</sup> (2021), el tecnovivio; esta nueva forma de crear me permitió caer en cuenta de las múltiples posibilidades escénicas que surgían en mi habitación. Mover los estantes, la cama, el escritorio, las luces y los objetos me permitieron situarme en una oficina presidencial, en un cuartel militar, en la guerra y más escenarios. De esta forma, surgió un vínculo creativo con mi espacio que se transformó a medida que volvíamos a la presencialidad.

Además, las acciones simbólicas en marchas y protestas que surgieron a forma de *performances* e intervenciones del espacio público en respuesta a la crisis desatada en noviembre del 2020<sup>2</sup> me permitió comprender que el dolor era colectivo, la reparación urgente y que el espacio público nos daba la oportunidad de volver a estar juntos, manifestarnos y creer que todo podría mejorar. El vínculo con el espacio se trasladó a entender que podía interpelar creativamente al transeúnte, calando en el imaginario colectivo, a partir del cuerpo y el espacio público.

---

<sup>1</sup> Jorge Dubatti es crítico, historiador y docente argentino especializado en teatro y artes que propone el término tecnovivio como una posibilidad de convivio, esto último que se refiere a la experiencia subjetiva generada a partir de la reunión, el encuentro o la comunión de quienes permiten la poíesis, espectadores, espacio, tiempo, actores, directores, técnicos y equipo realizador del evento. Sobre él, aquí: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/dubatti-jorge>

<sup>2</sup> El lunes 09 de noviembre se desataron las protestas a nivel nacional tras la vacancia, por incapacidad moral, del ex presidente del Perú, Martín Vizcarra. Esta crisis tuvo fin el 21 de noviembre tras un periodo teñido por la fuerte represión y el cobro de vidas generado por la policía nacional y el gobierno golpista de Manuel Merino. Más información, aquí: [https://es.wikipedia.org/wiki/Protestas\\_en\\_Perú\\_de\\_2020](https://es.wikipedia.org/wiki/Protestas_en_Perú_de_2020)

De esta forma, la presente investigación surge en respuesta a una crisis pandémica y personal que atraviesa mi rol como creadora escénica e intérprete en el Perú. Transité esta experiencia con luz y sombra, tratando de creer y maquinando cómo no perder la conexión humana en la escena. Para llevarlo a cabo, propongo intervenir los espacios públicos a partir de dos herramientas, los principios del *site specific* y los *viewpoints*, para responder a: ¿cómo se potencia la escucha de los *performers* en una intervención de *site specific*?

Tomé mi experiencia de la acción del colectivo “Marea Roja: ponte el alma”, que surge en las manifestaciones de noviembre, para reflexionar sobre las decisiones en la investigación. Por cuatro días consecutivos, un grupo de compañeras accionamos danzando con polleras rojas y las piernas escritas con los nombres de Brian Pintado e Inti Sotelo<sup>3</sup> en la Plaza San Martín, ambos asesinados a causa de la represión policial desplegada en las protestas de noviembre. Me di cuenta de cómo mi cuerpo se integró a un cuerpo colectivo que representaba la necesidad de denunciar los abusos de lesa humanidad cometidos. Asimismo, el espacio, la Plaza San Martín, nos permitió hallarnos en comunidad y manifestar, breve y simbólicamente, la reparación que exigimos y que, hasta la actualidad, no es asumida por el Estado.

Las narrativas que surgen de la acción me permitieron ver cómo se concretó una posible realidad simbólica, tal vez utópica pero gestada de forma natural, de reivindicación colectiva frente a los abusos. Los cuerpos, de quienes accionan y presencian el acto, en relación al contexto y al espacio donde fue realizado, fueron fundamentales para llevar a cabo el convivio. Con esta experiencia comprendí que, en las manifestaciones sociales, la comunidad escénica cumple el valioso rol de denunciar.

---

<sup>3</sup> En la II Marcha Nacional, convocada para el 14 de noviembre, fueron asesinados Brian Pintado e Inti Sotelo, de 22 y 24 años respectivamente, a causa de perdigones de plomo disparados por la PNP. Esa misma noche renunciaron varios ministros y, a la mañana siguiente, el mismo Manuel Merino.

Frente al rol social que cumplen los colectivos escénicos, la informalidad y la crisis económica a causa de la pandemia, consideré la necesidad de investigar la relación que tenía mi cuerpo con el espacio público en pro de generar acciones logísticamente sostenibles, adaptables, contundentes e innovadoras; aprovechando la relación que se genera al contacto entre la arquitectura y el cuerpo.

Considero que las intervenciones en espacios públicos te piden entrenar la capacidad de resolver en escena, esa capacidad se traduce en ser actor-creador. A diferencia de los espacios acondicionados para teatro, los espacios abiertos implican procedimientos transitorios que no están mapeados en la *performance*, por lo que necesitas resolverlos en tiempo real. Necesitas estar atento a cualquier cambio, por ejemplo, si un camión de basura cruza la calle y, justo, estas tú y tu grupo haciendo una acción, pues, ¿cómo lo resolverán? Creo que necesitan escucharse para saber qué decisión tomar, más si es una acción en grupo, y claro puede ser un camión como un perro, una persona o un grupo de ellas.

De esta forma, teniendo en cuenta la relación cuerpo-espacio y la necesidad de resolver con prontitud, propuse intervenir el espacio público a partir de, por un lado, los cuatro principios del *site specific*, herramientas que exploraron la relación cuerpo-espacio en el acontecimiento escénico; y por otro, los nueve *viewpoints* físicos, que codificaron y concretaron escénicamente esa relación; asimismo, considero que ambas técnicas permitieron que las y los *performers* potencien su escucha.

Desarrollé el siguiente trabajo desde las artes, proponiendo un laboratorio teórico-práctico que ejecutó la investigación de forma analítica y exploratoria en un periodo transversal, siete semanas aproximadamente, y que analizó la información obtenida de forma cualitativa. El laboratorio se realizó en siete etapas, dependiendo de cada una asumí el rol de investigadora, guía y/o directora.

La primera etapa, fue destinada a la introducción teórica y práctica de las técnicas, en esta etapa apareció el concepto propiocepción que sumé a las herramientas ya propuestas, *viewpoints* y los principios del *site specific*. En la segunda etapa compartí material teórico para ahondar en la práctica de las herramientas, las cuales fueron interiorizadas en la tercera etapa. La cuarta, fue de experimentación de la práctica conjunta de las herramientas en espacios conocidos por el grupo y en la quinta, interviniendo espacios públicos, se comprobó el objetivo propuesto. En la sexta se recicló el material generado durante el laboratorio para ser mostrado en la última etapa.

Es así como comprobé que, efectivamente, la escucha se potenció gracias a las herramientas propuestas desarrollando la conciencia en tres niveles: nivel personal, por la propiocepción que generó conciencia somática del cuerpo; nivel grupal, por la aplicación de los *viewpoints* ya que generan conciencia en el intérprete sobre las posibilidades escénicas del y en el espacio; y nivel espacial, a través de los cuatro principios del *site specific* que hacen consciente la relación cuerpo–espacio.

Asimismo, esta conciencia genera que el nivel de juego y propuesta sean potenciados desarrollando la creatividad, la presencia y la atención en el intérprete; de esta forma, gracias a la técnica, se puede formar a actores–creadores que potencien su escucha. Las y los participantes proponen la escucha “periférica” como concepto que engloba estas características.

Por otro lado, tengo el interés de difundir esta técnica en los diferentes grupos teatrales a nivel nacional para que efectúen propuestas escénicas potentes, ecológicas y económicas que puedan ser adaptadas y potenciadas a través de las distintas arquitecturas y espacios ya existentes. Además, y no menos importante, esta técnica podrá ser empleada en forma de estrategia simbólica para denunciar y reparar la narrativa del colectivo imaginario que las y los peruanos tejemos.



Finalmente, llevé esta técnica a otro nivel de ejecución. Dirigí y creé la obra “En el punto quieto del mundo girando” presentada en marco del 22 Festival Saliendo de la Caja PUCP con una narrativa concreta para público de teatro. De esta forma, comprobé que esta investigación también puede ser empleada para generar propuestas escénicas o experiencias envolventes que calen sensorialmente con mayor potencia en el espectador.

Describo estos descubrimientos en detalle en la presente investigación que será desarrollada en cinco capítulos. El primer capítulo responde al marco conceptual y al estado del arte, en el segundo desarrollo la metodología, en tercero describo el proceso de laboratorio, en el cuarto analizo los principales descubrimientos; finalmente, en el quinto narro el proceso creativo de “En el punto quieto del mundo girando”.

La presente investigación es un regalo que comparto con ustedes, lectores. Considero que las y los artistas escénicos nos parecemos a las y los magos alquimistas porque creamos instantes donde el tiempo y el espacio se juntan, haciendo posible mostrar la complejidad de la experiencia humana. Por ello, con este trabajo propongo una poética simbólica que puede ser manifiestada y concretada escénicamente, capaz de fortalecer la conexión humana, de recuperar lo común y lo público, y de incentivar a las y los demás a hacer visible sus utopías más profundas; es decir, los invito a hacer magia escuchando al corazón.

## Capítulo 1. Marco conceptual y estado del arte

Este capítulo tiene el fin de contextualizar a las y los lectores sobre los conceptos bases y herramientas que tomé para formular la presente investigación, los cuáles fueron: *site specific*, *viewpoints*, propiocepción y escucha. Además, gracias a ensayos, críticas e investigaciones describiré el desenvolvimiento práctico de estos conceptos a través de creaciones artísticas y pedagógicas desarrolladas tanto en la escena local como internacional de las artes escénicas.

Asimismo, considero importante agregar y delimitar el término *performance* para comprender el tipo de práctica escénica llevada a cabo en intervenciones de *site specific*. También, la composición será un término importante para comprender la práctica de los *viewpoints* y como herramienta en el laboratorio.

Por otro lado, a nivel de prácticas culturales, esta investigación colinda con las prácticas simbólicas, concepto que será desarrollado también. Este trabajo, más allá de tener el objetivo de potenciar la escucha, tiene una ilusión. Considero que las artes escénicas tienen mecanismos para interpretar y reinterpretar el mundo; por ello, frente a los cambios sucedidos en estos últimos años surge en mí la necesidad de presentar las artes escénicas como una vía que dialogue el presente con la comunidad, sus deseos y genere acuerdos para recuperar lo común. Por ello, propongo que, a nivel simbólico, las estéticas presentes en las arquitecturas pueden dialogar con los imaginarios personales, potenciar narrativas y así presentar posibilidades de realidades alternativas y colectivas a forma de estrategias simbólicas. Esta práctica atraviesa la investigación y es un resultado secundario de la misma.

De esta forma presento mi objeto de estudio: la escucha del intérprete en una intervención de *site specific* en espacios públicos. Tomé los cuatro principios del *site specific* como herramientas base para establecer la relación *performer*-espacio, los nueve *viewpoints* físicos permitieron identificar desde qué aspectos se hizo efectiva esta relación y la

propiocepción complementó la relación espacial a partir de la conciencia del cuerpo. Por ello, partí de estudios en artes escénicas relacionados al teatro contemporáneo en Latinoamérica, la *performance* y los escenarios liminales. Complementé esta información con estudios de artes escénicas y neurociencias, somática, pedagogías en artes escénicas y ciencias sociales.

### 1.1 *Site Specific*

Según Patrice Pavis (2016) en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* el *site specific performance* o “Teatro creado en un lugar específico” es “una experiencia que parte de las condiciones concretas del lugar elegido” (p. 331). Señala que esta experiencia nace fuera del teatro, refiriéndose al lugar arquitectónicamente dispuesto para la representación escénica con escenario, parrilla de luces, butacas y demás; “cuando se desborda a la calle o a cualquier otro marco no creado específicamente para él, se convierte en *site specific*” (p. 331). Finalmente, recalca que este tipo de performance no puede ser trasladada a otro sitio ya que perdería todas las condiciones locales, “el contexto preciso, confiara a la situación, a los eventuales textos una fuerza íntima, inmediata y sensible que pasaría inadvertida en un espacio banalizado” (p. 331).

A partir de lo compartido por Pavis, puedo comprender que el *site specific* es una experiencia que se gesta fuera de la sala de teatro y se crea a partir de las condiciones determinadas por el sitio o arquitectura específica elegida para la puesta. La puesta escénica de *site specific* no puede ser transferida a otros espacios ya que perdería el valor específico que le brinda el lugar a la *performance* y/o experiencia escénica. Estas características fueron tomadas en cuenta para empezar con la definición de *site specific*.

Fiona Wilkie (2004) también considera que el *site specific* es la *performance* que ocurre en lugares no teatrales donde ellos, es decir el sitio elegido, son el elemento vital e instrumento que propone el tema y su desarrollo en escena. Además, agrega que esta *performance* comunica explícitamente su versión sobre la relación entre la *performance*-

espacio, destacando esta relación como foco en la experiencia escénica. (pp. 1-4). Por otro lado, Joanne Tompkins (2012) dice que el *site specific* se relaciona con el teatro y la performance basadas en una profunda exploración y expresión de la práctica espacial (p. 1).

Es así como el espacio es el principal insumo creativo para la *performance de site specific*. La especificidad del lugar determina la relación con la temática, con el material de la puesta y, principalmente, la relación entre el espacio y los *performers*. Lograr el diálogo efectivo de esta última relación es crucial ya que ambos agentes accionan y proponen a partir del espacio; por ello, recomiendo los *viewpoints* y la propiocepción como herramientas.

Asimismo, Tompkins (2012) señala que los diferentes tipos de “spatial arrangements”, que se refiere a cómo influye la organización de un espacio al entendimiento de su atmósfera, afectan nuestro entendimiento y la relación con la performance; sobretodo “the particularities of 'place' and its capacity to recontextualize performance, just as performance can reformulate how we perceive and experience space and place” (p. 1). Es decir, las particularidades del sitio específico recontextualizan la *performance*, así como la *performance* modifica cómo percibimos y experimentamos el tiempo y espacio.

El espacio específico, además de determinar el tema y el material de la creación, depende de la organización de sus elementos para que podamos entender su atmósfera. De la misma forma, la atmósfera resignifica la acción en la *performance*; por ejemplo, lavarse los pies en medio de una plaza adquiere un significado diferente a lavarse los pies en una iglesia antigua o en un cementerio.

Por otro lado, David Wohl (2014) define a las producciones de *site specific* como “fully exploits the properties, qualities and meanings of a given site” (p. 29). En ese sentido, me pregunto cuáles son esas propiedades, cualidades y sentidos que menciona, ¿cómo podemos identificar y alcanzar esas características en las *performances de site specific*?

Wohl también menciona que *The Arts Council* dice: “Even if it is feasible to stage a play in the traditional theatre setting, site-specific performance may be preferred as it reveals the complex two-way relationship between the person and the physical environment” (2014, p. 29). Lo que quiere decir *The Arts Council* es, más que la relación entre el espacio y la *performance*, la relación entre la persona y el espacio es el vehículo que concreta la exploración de las propiedades, cualidades y significados de un sitio específico, la *performance* es el resultado. Con persona me refiero tanto a los *performers* como al público pues la experiencia afecta en ambos niveles: la creación de una intervención de *site specific* y la experiencia del público en una propuesta de *site specific*. Sin embargo, me enfoqué solo en el proceso del intérprete en la creación de una intervención de *site specific*.

A partir de lo compartido y para fines del estudio propongo al espacio, lugar o arquitectura como un agente activo, tanto emisor como receptor en el proceso de creación en el marco de una *performance* de *site specific*. Además, el *site specific* es una experiencia que se da en y su insumo principal es un sitio específico, este se refiere a arquitecturas, diferentes del espacio teatral, pueden estar ubicados en espacios públicos o cerrados. La *performance* concreta la exploración de la relación del espacio con la y el *performer*.

Para llevar a cabo esta exploración propongo los principios que Rachel Bowdith, Daniel Bird Tobin, Chelsea Pace y Marc Devine (2018) investigan e identifican de la práctica del *site specific*. Son cuatro principios a los que denomino, según la traducción, como: “arquitectura”, “conversación con los elementos”, “aumentar/transformar” y “presencia”. A continuación, desarrollaré cada principio, pues, fueron las herramientas que empleé para generar e investigar la relación espacio-*performer*.

Antes de empezar quiero agregar que Bowdith, Bird, Pace y Devine consideran que el trabajo del *site specific* es tomar el espacio por lo que es y revelar nuevas formas a través de la *performance*. Primero, tenemos al principio de “arquitectura” y dice:

Part of working site-specifically is finding unusual, provocative spaces that have theatrical potential. Creating this work becomes about dialoguing with, and potentially around, the uniqueness of what the space and architecture have to offer. How can urban architecture be activated and transformed into realms of theatrical potentiality? How can performance reveal alternative layers to the reality of a landscape? (2018, p. 7).

Este principio busca el potencial teatral y provocativo del espacio urbano, tomando en cuenta lo particular que la arquitectura ofrece. Esta operación implica el diálogo con la especificidad del espacio elegido, lo cual revela alternativas sobre la realidad del paisaje a través de la *performance*. De esta forma, este principio plantea que el espacio ofrece alternativas únicas que nos revelan posibles realidades con potencial para ser trabajado escénicamente. El segundo principio, “conversación con los elementos”, propone:

Working site-specifically means that many of the elements of performance that are controllable inside a theatre are defined by your location: wind, rain, sun, traffic, sand, heat, cold, light, sound, and so on exist already. How can the performance adapt to, flex with, and use these elements to create meaningful theatrical moments? (Bowditch, Bird, Pace, & Devine et al., 2018, p. 9).

El trabajo de este principio es hacer caer en cuenta al performer de que existen elementos como las luces, la utilería y demás, que antes eran controlados pero esta vez serán dados por el sitio específico. En este caso, los elementos no son controlables; esto quiere decir, que la y el performer necesitan desarrollar la apertura o flexibilidad para adaptar una pieza según los elementos definidos por la locación. Nos referimos a: vientos, lluvia, sol, tráfico, arena, calor, frío, luz, sonido, tránsito peatonal, entre otros. Estos elementos tienen la posibilidad de modificar la propuesta de *site specific*.

El tercer principio es “aumentar/transformar” y se divide en dos, el primero: “Augmenting a space means taking an existing space and emphasizing what is already there—not transforming it into something else (Bowditch, Bird, Pace, & Devine et al., 2018, p.14). El segundo, “transformar”: “Transforming a space means completely changing an existing space into something else” (Bowditch, Bird, Pace, & Devine et al., 2018, p. 16). Las y los autores comparten dos preguntas que traducidas son, para aumentar, ¿es la performance el foco que atrae la atención a diferentes elementos? o, para transformar, ¿es la performance la que esculpe una madera flotante, reimaginando que es lo que tiene frente a ella?

Las premisas son claras, el tercer principio te permite entender que los espacios se pueden aumentar o transformar; esto quiere decir, si decides aumentar, tomas al espacio tal y como está, al tiempo que lo acontece, con los elementos que transitan, habitan y se inscriben en él, con esto me refiero también a la historia, el clima y el significado de la locación. Creo que al ser una estructura construida con un fin diferente al escénico ya adquiere una capa de significado, continuemos con el ejemplo del cementerio y la iglesia para entender lo que acabo de escribir.

Si tenemos que “aumentar” el cementerio y la iglesia, es inevitable relacionar el cementerio con la muerte y la iglesia con la religión; además, surgen sensaciones, emociones, recuerdos y pensamientos por la relación que existe con ambas palabras. Lo que acabo de describir surge de mi relación con el espacio; por lo tanto, el principio “aumentar” te propone tomar todo lo que está, es y significa el espacio.

Por otro lado, si decides transformar, tomas al espacio y tú decides con qué partes de él deseas trabajar, lo modificas, reimaginas su organización y sus funciones, surgen situaciones que no acontecen allí, surgen narrativas, le agregas cosas, le quitas cosas, lo llenas de significado, generas nuevas atmósferas, y más. Finalmente, el cuarto principio es la “presencia” y se refiere a:

How potent true *presence* is in shifting a landscape. How can the act of presence compel the passerby, not expecting to see a performance, to stop in their tracks, even if only for a moment? How can stillness and silence transform time and space so that the smallest detail can be observed and magnified within a frantic urban environment? (...) What happens when performers are in a constant state of discovery as they explore space and architecture with their bodies” (Bowditch et al., 2018, p.16).

Sobre la “presencia”, el último principio, las y los autores comparten que es tan potente que es capaz de cambiar la realidad de un paisaje, hasta obliga al transeúnte a detenerse para observar lo que está haciendo. La presencia es un estado de constante descubrimiento mientras exploras el espacio y la arquitectura con tu propio cuerpo, surge en la relación entre el espacio y el performer. También, mencionan que éste estado modifica el tiempo y el espacio para atraer el foco de quienes transitan.

Los cuatro principios del *site specific* “arquitectura”, “conversación con los elementos”, “aumentar/transformar” y “presencia” son herramientas que propuse para que las y los participantes del laboratorio pudieran generar una relación directa con el espacio; de esta forma, podrían hacer una intervención de *site specific*.

La relación espacio-*performer* es de uno a uno; por lo que, algunas reglas son negociables y otras no. Las negociables son tener las opciones de aumentar o transformar el espacio. Las no negociables son la arquitectura del espacio, los elementos que no se pueden controlar, las necesidades que implica esta práctica como estar atentos y adaptarse a los cambios y lograr el estado de presencia para traer foco a la *performance*.

Considero que la naturaleza del *site specific* permite que el performer se enfoque en trabajar en su relación cuerpo-espacio, esto implica identificar las formas geométricas, elementos y estímulos del espacio para crear con y a partir de él. Además, propongo a los



cinco sentidos como herramientas que codifican los estímulos de la atmósfera, esta idea se desarrolla en el segundo y tercer capítulo. Asimismo, la disposición y agilidad en su capacidad creativa para resolver los cambios es una capacidad que debe entrenarse; así como el estado de presencia.

De esta forma, los cuatro principios presentados fueron la herramienta principal para iniciar la investigación de cómo y qué implica intervenir el espacio. Para ahondar en la relación espacio-*performer* se emplearon los nueve *viewpoints* físicos como segunda herramienta en la investigación. Previamente, me resulta necesario presentar el trabajo del Teatro del Vértigo, grupo brasileño que trabaja espectáculos de *site specific*.

### **1.1.1 Teatro da Vertigem**

El Teatro da Vertigem o “Teatro del Vértigo” es un grupo de la ciudad de Sao Paulo, Brasil, creado en 1992 y es conocido por sus espectáculos de *site-specific* e intervenciones urbanas. Antonio Araujo es el director artístico del grupo. Sharún Gonzalez (2017) lo entrevistó vía *Puntoedu* por su trabajo sobre el *site specific*: “Vértigo (...) intenta dialogar con la ciudad al establecer una relación con la historia y memoria de los lugares. Intentamos llamar la atención, sensibilizar a las personas (...) el trabajo tiene un rol social, político en la ciudad”. Además, agrega lo que les mueve como grupo es el “deseo de crear una conexión con la ciudad, sus habitantes, de crear tensiones con cuestiones particulares.”

El teatro que dirige Araujo en su agrupación surge de la necesidad de gestar un vínculo con la ciudad y sus habitantes; por ello, sus creaciones investigan y parten de la relación habitante-ciudad ya que trata de involucrarse con la historia y memorias inscritas en las arquitecturas que intervienen. A nivel técnico, pienso que la relación cuerpo-espacio es análoga a la relación habitante-ciudad. La investigación del Teatro da Vertigem es mi referencia más cercana, a nivel Latinoamericano, sobre la práctica del *site specific*.

En el capítulo *Dramaturgia en el colectivo; Intervenciones en espacios urbanos y “proceso colaborativo” en el Teatro Da Vertigem*, Araujo (2011) dice sobre el Teatro del Vértigo:

Estos espectáculos configuran una creación teatral en espacios públicos, espacios que no tienen ninguna vinculación institucional ni funcional con el teatro. En una metrópoli como Sao Paulo, una iglesia, un hospital, un presidio o el río de la ciudad representan una localización tanto física como simbólica. Son lugares impregnados de memoria e historia con una carga emocional específica (p. 219).

De esta manera, Araujo agrega que, al tomar una locación, más allá de la función estética y narrativa que adquieren los espacios públicos y no teatrales, adquieren una carga simbólica, sensible que cala en el sentir y en la memoria histórica de quienes han tenido y/o tienen una relación con “ese” espacio. Dice: “nos alejamos de una arquitectura más teatral en pro del sentido -o sentidos- que un determinado local pueda evocar. En consecuencia, el espacio escogido es el único posible para ese montaje” (2011, p. 220).

Respecto a la carga simbólica considero que la reflexión de Marcos Moraes complementa comentado por Araujo, las acciones del Teatro del Vértigo “reconstruct the Brazilian metropolis as an imagined city, a depicted city, a submerged city and a hidden city; a built or rebuilt city, a reconfigured city and imprisoned city; even a desired city” (2014, pp. X).

Moraes reflexiona que, a nivel simbólico, la intervención en sitios específicos construye, reconstruye, agrega, quita e imagina nuevos significados y funcionalidades para las locaciones; de esta forma, modifica el imaginario construido alrededor del espacio. Por ello, podemos afirmar que las intervenciones de *site specific* calan en el imaginario de las personas a nivel simbólico, resignificando la historia y funcionalidades que se le atribuyen a

un espacio concreto. De esta forma, el teatro adquiere una dimensión social y hasta un sentido político a través de la toma de espacios. Antes de ahondar acerca del nivel simbólico del *site specific* comparto sobre la pedagogía del Teatro da Vertigem.

Para el trabajo que desarrolla el Teatro del Vértigo, el actor y la actriz necesitan ser capaces de emitir su opinión crítica o posición respecto a un tema y, sobre todo, que puedan concretar esta idea escénicamente. Por ello, proponen cultivar la visión personal del actor para sea canalizada a través del “testimonio personal” en forma de herramienta para la creación; de esta manera, el actor asume el rol de actor–creador o autor–creador. Araujo (2003) dice que el testimonio personal “estimula en el actor un estado de apertura y desprendimiento (...) instaura una base de sinceridad y entrega (...) es un canal para el ejercicio de esa perspectiva personal” (pp. 1-3).

Las propuestas parten de su imaginario y experiencia personal, lo cual, genera que el sentido de grupo también se afiance, añade Araujo. Al enfrentar el material de cada creador se genera una dinámica a la que denominan como “proceso colaborativo” y es una “metodología de creación en la que todo los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio para realizar propuestas, sin ningún tipo de jerarquías, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos” (Araujo, 2003, p. 3).

Considero relevante compartir sobre la metodología del grupo ya que por intuición y decisión personal planteé que la metodología del laboratorio sea atravesada por el sentido humano y de grupo. Realicé ésto con el fin de potenciar la colectividad a partir de la individualidad y la confianza, idea que comparto después de mi experiencia en la gestión de proyectos con Acuerpa La Colectiva. Mi laboratorio no plantea tomar al “testimonio personal” ni “proceso colaborativo” como herramientas; no obstante, al tener esta referencia metodológica tengo pistas sobre la efectividad de exaltar el valor individual y el sentido colectivo como herramientas que se complementan y potencian la práctica del *site specific*.

### 1.1.2 Prácticas simbólicas

Según Víctor Vich (2021), los modelos neoliberales y capitalistas han degenerado el sentido de comunidad afectando nuestras prácticas culturales y el sentido ético de la misma vida humana. En su libro *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*, dice que el espacio “nunca se encuentra completamente “dado”, sino que es algo que se produce culturalmente a razón de las intervenciones que van proponiéndose” (p. 15).

Me pareció pertinente traer la reflexión de Vich ya que esta investigación se concretó a partir de intervenciones en espacios públicos y de propiciar el sentido humano y colectivo. Además, teniendo en cuenta la relación habitante-ciudad y cuerpo-espacio, por un lado; y por otro, la reflexión de Moraes sobre cómo las intervenciones de *site specific* calan en el imaginario de las personas a nivel simbólico, pienso que las intervenciones de *site specific* responden a una forma de práctica simbólica.

Las intervenciones calan a nivel simbólico ya que producen signos, emoción y narrativa a partir de la relación habitante-ciudad y cuerpo-espacio. Ambas generan significados y significantes a través de acciones que transforman o potencian el sentido del lugar; por ello, es simbólico. Me gustaría agregar que los cuerpos habitan y se relacionan directamente con el espacio por un determinado tiempo. No obstante, el solo hecho de habitar el espacio es suficiente como para generar símbolos en una realidad temporal y, de esta forma, calen en el imaginario del peatón dependiendo de la narrativa que cada una y uno codifique.

Asimismo, Vich sostiene que:

(...) las prácticas simbólicas deben cumplir una función decisiva, porque ellas son, justamente, las encargadas de proveer nuevos lenguajes que cuestionen la inferencia de la realidad, que la desquicien, que sean capaces de imaginar

otros mundos y, sobre todo que pongan en escena el carácter arbitrario (ideológico) de lo existente. El arte, en efecto, es un tipo de discurso que produce una suspensión de lo asentado y que permite abrir la realidad hacia lo posible e inexplorado (...) [es un] lugar de creación de símbolos para que las sociedades reflexionen sobre sí mismas (2021, pp. 16-17).

El sentido personal de mi investigación recae en ésta idea citada de Vich. El carácter arbitrario del arte permite crear realidades posibles pero invisibles; de esta forma, puedo decir que el *site specific* es una práctica que tiene el poder de calar simbólicamente en el espectador o transeúnte, haciendo concreto y visible posibilidades que quiebran y remueven la realidad social e histórica del imaginario personal y colectivo. En ese sentido, el *site specific performance* o intervención del sitio específico termina convirtiéndose en una herramienta para tomar las calles con la potencia de repensar las realidades y problemáticas coyunturales que atraviesa la sociedad que habita el territorio intervenido. Propongo esta investigación como respuesta al contexto de crisis que atraviesa el arte en el Perú y a mi curiosidad personal de encontrar nuevas formas de hacer dialogar lo estético con lo político como estrategia para recuperar lo público, lo utópico, lo invisible y lo común.

### **1.1.3 Performance**

Pavis (2016) para describir el concepto *site specific*, agrega “*performance*”, palabra que también aparece en los textos en inglés que describen la ejecución práctica del *site*. Por otro lado, Mary Overlie (2021)<sup>4</sup> dice que *The Six Viewpoints* establecen y expanden la base de la *performance*. El estudio de Overlie es el punto de partida de los nueve *viewpoints* físicos desarrollados por Bogart y Landau, técnica que estudié y apliqué para la presente

---

<sup>4</sup> <https://www.sixviewpoints.com/sixviewpoints>

investigación y sobre la que ahondaremos en el siguiente subcapítulo. Debido a la aparición de la palabra *performance* me resulta importante contextualizar a qué nos referimos con ella.

Por el contexto de procedencia de las herramientas empleadas para la presente investigación *site specific* y *viewpoints*; junto a las circunstancias geográficas y temporales actuales del mismo, me resulta pertinente conceptualizar *performance* desde la ruptura, el teatro contemporáneo y su acción en Latinoamérica.

Para Diana Taylor (2011) la “*performance*, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad” (p. 7). Lo cual tiene sentido ya que el concepto *performance* ha atravesado una transformación ontológica y semiológica respecto a su sentido y traducción en los idiomas francés e inglés.

Según el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Pavis (2016) distingue tres sentidos de la palabra *performance*: el primero, “la acción realizada, en especial sobre una escena”; el segundo, “el arte de *performance* a partir de los años sesenta”; y el tercero “la noción, en lingüística y en filosofía, de *performance/performatividad*” (p. 227).

Tomaremos el segundo sentido para contextualizar sobre el movimiento del cual surge el *site specific* y los *viewpoints*; por otro lado, se hará dialogar el primer sentido con los conceptos de otros investigadores latinoamericanos para ver cómo el concepto *performance* coincide con la manifestación del mismo en este territorio.

El segundo sentido se refiere al *performance art*, movimiento que surge en Estados Unidos en la década de 1970 como respuesta al teatro de texto y “as an artistic mode in its own right, it naturally began to stimulate an array of secondary material” (Carlson, 2004, p. 79). La *performance* es una práctica artística que responde a su propia naturaleza, reclama su derecho propio y que también generó nuevos acercamientos para su ejecución, desde las artes plásticas hasta las escénicas, atravesando la antropología y el mismo lenguaje.

Taylor (2011) en *Estudios avanzados de performance* dice que, en Latinoamérica:

Para muchos, *performance* refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un *performance* podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento (p. 8).

Asimismo, para esos años, Latinoamérica atravesó una serie de estallidos sociales propiciados por las dictaduras, la inestabilidad económica y actos de grupos terroristas que vulneraron los derechos humanos de la población a lo largo del continente, violencia que se extiende hasta la actualidad. En el Perú, hoy en día, vivimos una gran crisis estructural que va asesinando, según la Defensoría del Pueblo, desde diciembre del 2022 a febrero de 2023 a más de 60 personas entre los que se encuentran menores de edad, adultos de tercera edad, policías, civiles mujeres y hombres de los departamentos de Cusco, Puno, Ayacucho, Arequipa, Ica, La Libertad y Lima.

Vich (2004) en *Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista*, comenta que la *performance* surge nuevamente en el Perú como respuesta a la dictadura de los años noventa. “En el caso peruano, el objetivo inicial fue la exigencia de nuevas elecciones, pero en realidad estas *performances* articularon otros deseos que fueron mucho más allá e implicaron la construcción utópica de un país nuevo e igualitario” (p. 78). Las prácticas simbólicas de las que él mismo habla también están inscritas en la ejecución de la *performance*.

De esta forma, Vich concluye que “el valor de estas *performances* callejeras habría radicado tanto en su desobediencia simbólica frente al mundo oficial, como en la intensidad metafórica que sus signos consiguieron articular en los imaginarios colectivos” (2004, p. 78). La desobediencia simbólica surge de una necesidad latente de recuperar al país frente al control de las narrativas creadas por los medios amarillistas, la *performance* callejera tiene el

fin de hacerle frente para tomar control simbólico, nombrarlo diferente y así calar en el imaginario peruano. No obstante, más allá de símbolos urge que la *performance* pueda articularse a una propuesta política que remueva estructuralmente y se concrete en el tiempo.

Ileana Diéguez (2014) estudia y nombra a las *performances* callejeras surgidas en contextos de crisis como “teatralidades/performatividades ciudadanas” un término dentro del espectro liminal que ella estudia. Diéguez cuenta que la *performance* surge de las artes plásticas, va hacia las escénicas y adquiere la teatralidad como característica que limita entre la práctica de representar y presentar lo real, más trasciende el teatro. Dice: “(...) planteo la teatralidad como una estrategia discursiva presente en prácticas culturales –más allá del arte–, pero también en diversas prácticas artísticas –más allá del teatro” (p. 24).

Las teatralidades nos acercan a la práctica performática construida, practicada e influenciada por el contexto Latinoamericano. No obstante, para delimitar un poco más el término *performance*, traigo esta cita de Taylor (2011) “El *performance*, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo” (p. 8).

Por otro lado, la *performance* según el primer sentido de Pavis (2016) se refiere a:

(...) la ejecución de una acción o de un texto, es el acontecimiento que resulta de ahí (...) se hace *live*: al mismo tiempo en directo y corporizada por seres vivos (...) no se limita al teatro, existe desde el momento mismo en que el acontecimiento se dirige o es recibido por un espectador o un observador (p. 227).

De esta forma, para la presente investigación, la *performance* se refiere a la intervención efímera concretada en forma de acción y/o texto, ejecutada por las y los *performers* que interrumpe circuitos de industrias culturales en los espacios públicos a través



de prácticas simbólicas o teatralidades, que atraviesan y calan en el imaginario colectivo del espectador y responden a las necesidades del contexto dado.

## 1.2 Viewpoints

Los *viewpoints*, desarrollados por Anne Bogart y Tina Landau, es la técnica que propongo para investigar desde qué aspectos la relación *performer-espacio*, generada a partir de los cuatro principios del *site specific*, se identifica, manifiesta y concreta escénicamente.

Bogart y Landau (2005) cuentan, en *A practical guide to Viewpoints and Composition, The viewpoints book*, que la guerra de Vietnam, las marchas por los derechos humanos y el surgimiento del expresionismo abstracto, postmodernismo y minimalismo influyeron para generar una corriente cultural en New York City, San Francisco y el resto de los Estados Unidos. Esta corriente se caracterizó por ser política, estética y, sobre todo, personal.

En consecuencia, durante los años sesenta, un grupo de pintores, compositores, cineastas y bailarines jóvenes se reunieron para investigar cómo liberar la coreografía de la psicología, posteriormente conformarán el *Judson Dance Theater*, Aileen Passlof fue una bailarina miembro. Passlof, también fue maestra de Bogart en el *Bard College*, ella le enseñó composición y para Bogart su curso la inspiró a investigar “the creative role of each performer” (p. 5).

Por otro lado, Bogart conoce a Mary Overlie, creadora de los *Six Viewpoints* en la facultad de teatro experimental. Overlie en su libro *Standing in space, The Six Viewpoints Theory and Practice*, presenta un manual práctico que interroga y clasifica al escenario y la *performance* como un fenómeno natural. Ella dice que the Six Viewpoints:

(...) refers to a unique and radical emphasis on infinitesimally small particles of awareness. Deconstruction of ever-narrowing iteration is used to separate the physical stage and physical performance into Space, Shape, Time,

Emotion, Movement and Story. Separating the form exposes a different plane of knowledge, one that allows for a new integration of the materials (Overlie, 2016 p. 10).

Overlie descompone las interacciones entre el escenario y la performance en su mínima expresión, propone estas interacciones en forma de comandos dividiéndolas en espacio, forma, tiempo, emoción, movimiento e historia. Los comandos o partículas de conciencia producen nuevo conocimiento y son capaces de integrarse entre ellos produciendo nuevo material. Bogart y Landau consideraron que esta técnica podría ser utilizada tanto en danza como en teatro.

Después de diez años colaborando juntas desarrollan la idea de Overlie, ya no eran seis sino nueve *viewpoints* físicos, divididos en cuatro de tiempo y cinco de espacio; también, desarrollaron *viewpoints* vocales y trabajaron con la composición. Para la presente investigación trabajé con nueve *viewpoints* físicos, prestando mayor atención a los cinco de espacio.

Bogart y Landau (2005) dicen que los orígenes de estas herramientas pertenecen a los principios naturales del movimiento, tiempo y espacio (p. 7). Frente a la amplitud de la práctica, proponen tres sentidos:

“Viewpoints is a philosophy translated into a technique for training performers; building ensemble; and creating movement for the stage. (...) is a set of names given to certain principles of movement through time and space; these names constitute a language for talking about what happens onstage. (...) is points of awareness that a performer or creator makes use of while working” (pp. 7-8).

De esta cita, entiendo que los *viewpoints* son una técnica que entrena a las y los performers para crear movimiento en escena a través del tiempo y espacio. Al nombrarlos,

constituyen un lenguaje para describir lo que sucede en escena. Además, son puntos de conciencia que el performer emplea cuando trabaja.

Los *viewpoints* se dividen en cuatro de tiempo que son tempo, duración, respuesta kinestésica y repetición; y cinco de espacio que son forma, gesto, arquitectura, relación espacial y topografía. Antes de comentar de qué se trata cada uno, considero pertinente compartir qué dicen Bogart y Landau sobre la composición.

Bogart y Landau (2005) piensan que la composición es una extensión natural de los *viewpoints* “is is the act of writing as a group, in time and space, using the language of theater. (...) the creative process demands cooperation and quick, intuitive decisions” (p. 137). Componer es escribir grupalmente en escena y los *viewpoints* son el vocabulario empleado para llevar a cabo su ejecución.

Por otro lado, la demanda que esta práctica genera, en las y los participantes, es la que necesitan desarrollar para hacer efectiva la intervención a partir de los cuatro principios del *site specific*. De esta forma, considero que los nueve *viewpoints* físicos fueron una herramienta eficaz para desarrollar la relación *performer*–espacio. A continuación, explicaré cada *viewpoint* empezando por los de tiempo y finalizando con los de espacio.

El tempo se refiere a la velocidad del movimiento, es decir, qué tan rápido o lento puede ser desarrollado. Durante el laboratorio el grupo denominó este *viewpoint* como velocidad. La duración es cuánto tiempo toma ejecutar el movimiento o secuencia de inicio a final. También, se relacionó con cuánto tiempo el grupo sostiene una propuesta antes de cambiarla. La repetición alude a la misma acción de repetir y tiene dos perspectivas: interno, repetir movimiento a partir de estímulos dentro de tu propio cuerpo; y externo, reconoce los estímulos fuera del cuerpo.

El cuarto *viewpoint* de velocidad es respuesta kinestésica y se refiere a la reacción o impulso que surge como consecuencia de un evento externo. La respuesta puede ser

concretada a través de movimientos y/o sonidos, esta se codifica a través de los sentidos que, también, determinan cómo se compone la respuesta. La respuesta kinestésica compartió características que se asemejan a la escucha; además, se practicó a través de la composición y por la demanda que implicó, le tomé particular atención en el desarrollo del laboratorio.

Por otro lado, están los *viewpoints* de espacio. Les tomé particular importancia ya que los *viewpoints* tienen el fin de concretar escénicamente la relación *performer*-espacio y estos cinco se enfocan, particularmente, en el espacio.

El *viewpoint* de forma se refiere al “contour or outline the body makes in space” (p. 9). Refiriéndose a líneas rectas, curvas o la mixtura de ellas constituyen la forma del cuerpo en el espacio. La forma puede ejecutarse de modo estacionario o moviéndose a través del espacio. Lo que más me llamó la atención de este *viewpoint* son las tres dimensiones que propone para producir formas: el cuerpo en el espacio, el cuerpo en relación a la arquitectura haciendo forma y el cuerpo en relación a otros cuerpos generando forma.

Considero que este *viewpoint* proporciona una mirada arquitectónica del cuerpo ya que nos hace conscientes de que el cuerpo es también una forma geométrica, compuesta por líneas, que se relaciona con el espacio, la arquitectura y otros cuerpos. De esta forma, el cuerpo se convierte en una pieza geométrica empleada para la composición, basta con el simple hecho de estar presente para que componga.

El *viewpoint* de gesto es el movimiento que involucra parte o partes del cuerpo; “Gesture is Shape with beginning, middle and end” (p. 9). Un conjunto de formas en movimiento se convierte en un gesto; es así como, forma y gesto se complementan entre sí siendo la forma la mínima unidad del gesto. Asimismo, éste *viewpoint* se divide en gesto de comportamiento, que se refiere a los gestos del mundo físico y concreto del comportamiento humano observado en cotidianidad; y gesto expresivo, que manifiesta el estado interno, la emoción, el deseo o un valor, es abstracto y simbólico más que representativo.

Pienso que este *viewpoint* permite la conciencia del gesto como signo que construye desde la cotidianidad hasta lo simbólico. Tal vez, el gesto convierte a las partes del cuerpo, capaces de construir gestos, en pequeñas piezas de arquitectura, como piezas que conforman un rompecabezas. El gesto depende de la disposición de estas piezas, la construcción es la composición de las mismas y lo que resulte de ello será la forma.

La relación espacial se refiere a la distancia entre los objetos en el escenario a partir de tres niveles: un cuerpo respecto a otro, uno o varios cuerpos respecto a un grupo de cuerpos y el cuerpo con la arquitectura. Cuando nos hacemos conscientes de las posibilidades expresivas con la relación espacial en el escenario, empezamos a trabajar más dinámicamente la proxemia.

La proxemia es la distancia que utilizamos para relacionarnos con otras personas. Considero que la relación espacial permite hacernos conscientes de esta herramienta y nos facilita entrenar la composición a distancia. Por otro lado, la división de perspectivas en este *viewpoint* coincide con la división de forma, para ambas se plantean tres niveles, personal, en relación a otros cuerpos y respecto al espacio. Decidí emplear la misma división para esta investigación; por ello, mi objetivo fue analizar cómo cada herramienta (*site specific*, *viewpoints* y propiocepción) potenció un nivel diferente del estado de escucha.

El *viewpoint* de arquitectura se refiere a “the physical environment in which you are working and how awareness of it affects movement” (Bogart & Landau, 2005, p.10). Te permite ser consciente de cómo el espacio en el que se trabaja afecta al movimiento, aprendes a accionar con el espacio, te permite estar en diálogo con la habitación, con todo lo que está en su entorno o atmósfera. La arquitectura está compuesta por cinco partes: masa sólida, textura, luz, color y sonido.

Este *viewpoint* visibiliza cómo el espacio afecta el movimiento; asimismo, cómo puedes reconocer los estímulos presentes en su atmósfera que influyen en tus propuestas.

Pienso que se parece al primer principio del *site specific* “arquitectura”; no obstante, Bowditch, Bird, Pace, y Devine mencionan que la masa sólida, luz, color y sonido, que son elementos, también son parte del *viewpoint* de arquitectura. Según el segundo principio “conversación con los elementos”, los elementos son diferentes a la arquitectura.

Al último tenemos al *viewpoint* de topografía o paisaje o patrón de piso, “the design we create in movement through space” (Bogart & Landau, 2005, p. 11). En este *viewpoint* el movimiento es diseñado por la disposición del espacio, el recorrido de la secuencia es definido por el espacio y la conciencia del mismo te permite delimitar el espacio específico en el que se trabajará. Podría decirse que en esta categoría entra la selección del sitio específico para la intervención.

Considero que la topografía es parte del principio “arquitectura”, si se emplea este *viewpoint* en la exploración de ese principio se potenciaría. También, topografía se refiere al patrón de piso o, como yo le digo, partitura física o rutas disponibles en el espacio. El *viewpoint* de topografía te hace consciente de las líneas que conforman y delimitan el espacio.

De esta forma, concluyo con la descripción de los nueve *viewpoints* físicos, cuatro de tiempo entre los cuáles destaca la respuesta kinestésica ya que se vincula con la escucha; y cinco de espacio, arquitectura y topografía coinciden con el principio de “arquitectura” y “conversación con los elementos” del *site specific*. Asimismo, los tres niveles de relación que presenta relación espacial y forma serán una guía para entender las relaciones cuerpo-espacio en la investigación.

Para fines de la presente, los *viewpoints* son un conjunto de comandos que nominan principios del movimiento en escena. Se materializan a través de tiempo y espacio, constituyendo un lenguaje común para codificar, escribir y componer en escena. Cada comando es un punto de conciencia que el performer o creadora puede emplear para partir de

él mientras compone. Es como si tuviéramos un control remoto con nueve botones, cada botón es un aspecto desde el cuál el performer puede relacionarse con el espacio, concretando escénicamente este vínculo.

### **1.3 Propiocepción**

Según Ignacio Contreras (2017) en *Propiocepción y educación somática*, la propiocepción es:

el sentido que nos permite identificar los movimientos y la ubicación de nuestro cuerpo en el espacio (...) se encarga de recibir estímulos y preparar el cuerpo para el movimiento (...) es un sentido interoceptivo que informa al cerebro del estado interno del cuerpo (...) permite sentir al cuerpo como propio (pp. 55-60).

La propiocepción es un término empleado en la somática para trabajar la conciencia interna del cuerpo, identificar los movimientos y la ubicación del cuerpo en el espacio. Asimismo, es un sentido interoceptivo, que percibe el estado interno del cuerpo; por otro lado, el tacto, la vista, el gusto, el olfato y la audición son sentidos exteroceptivos que interpretan lo que sucede afuera. Decido agregarlos como herramienta para explorar los principios del *site specific*.

El nivel personal, somático e individual fue trabajado con esta herramienta, que no fue pensada en un principio; sin embargo, complementa la experiencia y conciencia espacial del performer. En la práctica de los *viewpoints* se trabaja a nivel de sensación interna del cuerpo y conciencia personal; considero que la propiocepción apoyó el desarrollo de ésta conciencia.

### **1.4 Escucha**

Las tres herramientas que hemos investigado hasta el momento nos permitieron desarrollar la conciencia del cuerpo a nivel somático, en relación a otro u otros cuerpos y

respecto al espacio. Propongo que la conciencia alcanzada en estos tres niveles es el estado al cual podemos denominar como escucha “periférica”. De esta forma, considero que el estado de escucha proporciona una perspectiva espacial en su totalidad y se manifiesta como una respuesta activa, flexible y creativa que el intérprete propone a partir de la codificación de los estímulos, elementos y cuerpos presentes en el espacio. A continuación, procedo a delimitar la escucha.

La respuesta kinestésica, *viewpoint* de velocidad propuesto por Bogart y Landau (2005), es la reacción que surge como consecuencia de un estímulo del medio externo. Lo interesante de esta respuesta es que se materializa en la práctica de composición grupal, empleada para intervenir el espacio. De esta forma, el performer responde a su cuerpo en relación a sí mismo, al cuerpo del otro y al espacio.

Este concepto vuelve porque responde escénicamente, después de escuchar, a los estímulos y relaciones que se conciben en el espacio. La escucha en la técnica *viewpoints* se concreta en la práctica compositiva y a través de la respuesta kinestésica.

Según Wendy Vásquez (2015) la escucha se refiere “(...) a *percibir, recibir, observar, absorber, dejarse tocar* por la energía, presencia y accionar [con] mi compañero en su totalidad (...) implica recibir con apertura y dejarse impactar por los contenidos verbales y no-verbales de mi compañero en escena” (p. 15). Traigo a Vásquez ya que menciona que hay que “dejarse impactar” y esa característica va más allá que solo responder; usualmente, nos han enseñado que la escucha es sólo responder. Sin embargo, en este caso, el contenido vendrá de cada participante, su relación con las y los demás, y con el espacio.

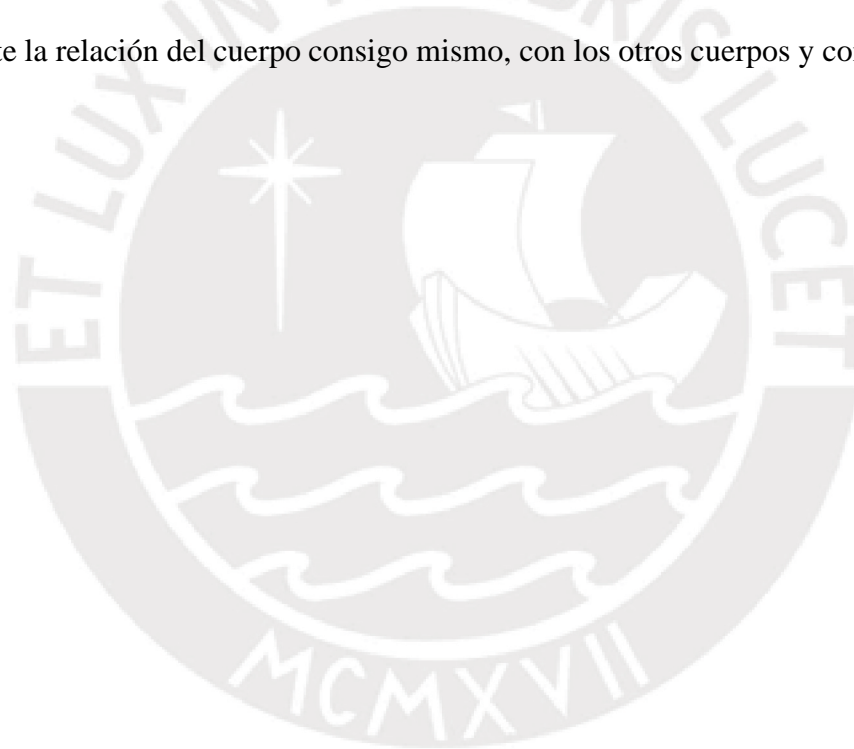
Por otro lado, en *El actor pide el entorno*, Jorge Eines (2008) se refiere a la escucha como “ese intercambio entre uno y el medio biológico y cognoscitivo” (p. 91). Ese intercambio se refiere a la capacidad de conocer, habitar y relacionarse con el espacio según



cada individuo lo codifique lógicamente y afectivamente, el vehículo para ejecutarlo será su cuerpo.

Asimismo, Josué Castañeda (2018) afirma que la escucha es, por un lado, un proceso de comunicación y, por otro, un estado de conciencia particular dispuesto para la creación (pp. 40). Creo que la comunicación se logra a través de un estado particular de conciencia, que se caracteriza por ser atento, dispuesto y creativo.

De esta forma, la escucha, para fines de la presente, es un estado que te permite estar atento, dispuesto y creativo para resolver en el espacio público. Además, es un proceso de intercambio que sucede cuando el cuerpo habita el espacio. La escucha proviene de codificar escénicamente la relación del cuerpo consigo mismo, con los otros cuerpos y con el espacio.



## Capítulo 2. Metodología

La presente investigación plantea su metodología desde las artes ya que necesita analizar cómo se potencia la escucha a través de los *viewpoints* físicos, la propiocepción y los principios del *site specific* empleados en una intervención escénica en el espacio público. Para lograrlo, trabajé a través de un laboratorio teórico–práctico con el fin de, por un lado, introducir, desarrollar y aplicar los términos *site specific*, *viewpoints*, propiocepción, composición y escucha; y por otro, facilitar el aprendizaje práctico de la técnica *viewpoints*, de la propiocepción y de los principios del *site specific*.

La investigación se realizó de forma analítica y exploratoria. Se incentivó a las y los participantes a que exploren, apliquen e integren, desde la práctica y la teoría, la técnica *viewpoints*, el *site specific* y la propiocepción. Los *viewpoints* se convirtieron en herramientas para manifestar escénicamente la relación cuerpo–espacio; además, activaron la conciencia y entrenaron la capacidad de componer desde la arquitectura, los elementos que transitan y habitan el espacio. Por otro lado, la propiocepción estimuló la conciencia muscular al interior del cuerpo en movimiento. Finalmente, es a través de los cuatro principios del *site specific* que el grupo exploró la relación cuerpo–espacio, ordenando las herramientas brindadas por los *viewpoints* siendo conscientes de su cuerpo, el colectivo y el entorno.

A partir de la observación y la recopilación de las experiencias de las y los participantes, analicé cómo se potencia la escucha al aplicar las herramientas mencionadas en una intervención de *site specific*. Los procesos descritos necesitaron de la ejecución práctica, por ello considero crucial que el laboratorio haya sido llevado a cabo de forma presencial.

Realicé el análisis de la información recopilada de forma cualitativa, ya que los datos que se obtuvieron del proceso provienen de la experiencia subjetiva y particular de cada participante. Al finalizar el laboratorio recopilé las bitácoras personales, entrevistas y revisé

las grabaciones de audio y video con el fin de encontrar los puntos de coincidencia de las perspectivas de las y los participantes.

La relación con el tiempo en el laboratorio es transversal, es decir, transcurre en un periodo concreto. La duración del mismo fue de siete semanas, en cada semana se dieron entre dos, tres a cuatro sesiones de tres horas cada una, en la última semana se llevaron a cabo dos muestras finales. En total, el laboratorio fue de 20 sesiones dividido en siete etapas.

El rol que asumí en cada etapa del laboratorio se determinó según las necesidades del mismo. Previo al inicio del laboratorio, me encargué de recopilar la información necesaria para plantear el sílabo, en el cual se define y desarrolla el contenido de las sesiones. Además, me encargué de seleccionar y desarrollar los textos, ejercicios y dinámicas que empleé para introducir a las y los participantes en la práctica corporal del *site specific*, *viewpoints* y la propiocepción.

Decidí convocar a Josué Castañeda para que cumpla el rol de guía en las cuatro sesiones destinadas al aprendizaje de la técnica *viewpoints*, comprendidas en las etapas uno y tres. Tomé esta decisión debido al trabajo de Castañeda como pedagogo y director con amplia experiencia en la práctica de esta técnica. También, convoqué a Carlo Mario Pacheco para ser asistente de dirección y guía debido a que ha trabajado e investigado el espacio escénico usando los *viewpoints* y los elementos pictóricos como herramientas compositivas.

Durante la primera etapa del laboratorio, denominada “Introducción”, asumí el rol de guía ya que conduje al grupo a través de los ejercicios propuestos en el sílabo, expliqué el fin de cada uno y cómo se conectan a la investigación; también, moderé las conversaciones que tuvimos respecto a la teoría encargada y revisada. Únicamente en la segunda sesión, fui observadora, debido a que Josué Castañeda se encargó de guiar la sesión de introducción a los *viewpoints*.

En la segunda etapa, denominada “Convergencia entre el texto y la praxis”, asumí el rol de guía, moderadora y observadora. Me encargué de explicar los conceptos *viewpoints*, composición, *site specific*, sus principios y la propiocepción. Además, propicié y moderé espacios de diálogo con el fin de que el grupo pueda construir sus propias definiciones a partir de las lecturas. Finalmente, dirigí ejercicios relacionados a la conciencia espacial, los cinco sentidos y la observación con el fin de acercar a las y los participantes a la naturaleza del *site specific*. Carlo Mario Pacheco también guió un par de ejercicios.

La tercera etapa “Interiorización de los *viewpoints*, el *site specific* y la propiocepción” fue guiada por Josué Castañeda, por ello asumí el rol de observadora en tres de las cuatro sesiones destinadas al aprendizaje de los nueve *viewpoints* físicos. También, tomé el rol de participante, en algunas sesiones, con el fin de ejemplificar los ejercicios que Castañeda proponía. Por otro lado, en la segunda sesión de esta etapa, que estuvo enfocada a la propiocepción, yo fui la guía y moderadora.

Durante la cuarta y quinta etapa denominadas “Primera prueba en PUCP” y “Segunda prueba en la calle” respectivamente, tuve el rol de guía y directora. Estas etapas se lograron gracias a que asumí el rol de observadora durante la tercera etapa, Castañeda me permitió comprender el manejo de la técnica *viewpoints* desde la dirección. Asimismo, mi experiencia haciendo performances en espacios públicos y el conocimiento práctico de los *viewpoints* como intérprete me permitieron complementar y desarrollar este trabajo.

Finalmente, en la sexta y séptima etapa, últimas del proceso, cumplí el rol de directora. Dirigí ejercicios con el fin de recoger y reciclar material para marcar las secuencias personales y grupales que se compartieron en las muestras finales.

Para llevar a cabo el laboratorio se necesitó la participación de cuatro intérpretes, dos actrices y dos actores en formación o egresados. Los participantes del laboratorio requieren tener un cuerpo dispuesto y entrenado que maneje los principios básicos del movimiento

como el peso, equilibrio, desequilibrio, tensión, oposiciones y conocimiento del centro de fuerza. Este requisito se propuso con el fin de que la corporalidad en las y los participantes sea presente y precisa, características necesarias para el movimiento en escena.

Por ello, los requisitos para las y los actores en formación participantes fueron haber culminado los cuatro ciclos de entrenamiento corporal, el quinto curso de actuación y el primer curso de danza en la Especialidad de Teatro; es decir, deben cursar o haber cursado el sexto ciclo. Además, si algún participante, tanto en formación como egresados, tuviera formación en danza o *performance* favorece al desarrollo del laboratorio pues contó con conocimiento previo sobre el lenguaje que se trabajó.

Debido a la naturaleza de una intervención de *site specific* las sesiones de laboratorio se desarrollaron, mayormente, en espacios o arquitecturas al aire libre con tránsito de peatones dentro de la PUCP y en espacios públicos. Por otro lado, para el calentamiento y el aprendizaje de las herramientas se usaron salones de ensayos o espacios sin tránsito peatonal.

Finalmente, ya que hasta la fecha nos encontramos en estado de emergencia sanitaria debido a la pandemia ocasionada por el Sars Cov-2, el laboratorio se desarrolló priorizando la salud de las y los participantes. Asimismo, antes de empezar el proceso se exigió que las y los participantes cuenten con las tres dosis de vacunación.

## **2.1 Herramientas para el recojo, sistematización y análisis de la información**

Los instrumentos que usé para el recojo de información variaron según las necesidades del proceso de laboratorio. Se catalogaron en herramientas usadas previo al inicio del laboratorio, libros y textos académicos; y durante el laboratorio, bitácoras, grabaciones de audio y video, registro fotográfico y entrevistas personales. En esta sección describiré el objetivo, la utilidad y modalidad de uso de cada una de las herramientas mencionadas.

Previo al inicio del mismo, con propósito de construir el sílabo, consulté el libro *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* de Anne Bogart y Tina Landau con el que pude recopilar ejercicios, afianzar los objetivos de las etapas y determinar el rol de la técnica *viewpoints* para esta investigación. Por otro lado, el artículo *Four Principles about Site-Specific Theater: A Conversation on Architecture, Bodies and Presence* de Rachel Bowditch, Daniel Bird Tobin, Chelsea Pace y Marc Devine fue mi principal guía para entender los cuatro principios del *site specific*. Con la información que me brindó, complementé los objetivos de las etapas y probé qué tipo de ejercicios permitirían acercar los principios a las y los participantes.

En la sección “Notes” del artículo mencionado hay cuatro links habilitados a los cuales accedí para ver el registro de video de los ejemplos que mencionan, pude revisarlo, analizar, entender y decidir que los ejercicios para el laboratorio, respecto al *site specific*, deben centrarse en los cinco sentidos como vehículo para descubrir el espacio. Los cuatro principios demandan una relación constante con el tiempo presente a partir de la premisa “habitar el espacio”; es así como este proceso se manifiesta a través de la relación cuerpo—espacio. Los cinco sentidos permitieron que el cuerpo pueda procesar la información sensorial captada del medio ambiente; de esta forma, el cuerpo estableció relación con otros cuerpos y con los elementos sensoriales que lo rodean, dentro de los cuales se encuentra el espacio.

En la primera sesión del laboratorio les pedí una exposición como forma de introducción personal con el fin de conocerse más entre ellas y ellos. El objetivo de éste ejercicio fue saber cómo se enuncian usando tres palabras a partir de las siguientes premisas: ¿quién soy?, ¿quién soy como artista?, ¿qué quiero llegar a hacer con mi arte? Además, antes de la sesión, solicité: traer polo y pantalón de su color o patrón favorito, llenar una *playlist* de *Spotify*, llevar un objeto que los represente como personas y otro como artistas.

Propuse ambos ejercicios ya que es imprescindible que las y los participantes sean conscientes de sí mismos, de su imaginario, sus referentes e inquietudes personales. Considero que su particularidad fue una herramienta y el insumo principal para la creación de las intervenciones de *site specific*, todo el material recopilado partió de su subjetividad. De esta forma, en las exploraciones se manifestó la relación del cuerpo con el espacio orgánicamente.

Las principales herramientas que usé para el recojo de información durante el proceso de laboratorio fueron: bitácoras personales, grabaciones de audio y video de las sesiones, registro fotográfico de las muestras finales, preguntas según las etapas, y una entrevista realizada al término del proceso.

Entregué una bitácora personal, un set de tres resaltadores en crayón de color amarillo, verde y rosado, un lápiz de grafito 2B y un lápiz de color rojo a cada participante. Estas herramientas tuvieron el propósito de ser usadas para registrar preguntas, conclusiones, ideas, perspectivas y sensaciones que experimenten en las sesiones del laboratorio. Propuse trabajar y potenciar la relación sentipensante, el relato consciente y la cercanía con la investigación a través del trazo manual en las bitácoras.

Durante las sesiones planteé dos periodos de 10 minutos cada uno para que registren en las bitácoras, estos fueron: el break y al final de la sesión. También, las y los participantes podían llevarse a casa sus bitácoras con el fin de explayarse en sus reflexiones. He empleado la información obtenida de las bitácoras para la redacción del presente texto, devolveré las bitácoras a cada participante después de la sustentación de la investigación.

El registro de audio, fotografía y video se realizó tanto en las sesiones presenciales como en la virtual. Para la sesión virtual empleé la plataforma Zoom y en los encuentros presenciales utilicé un iPad Pro y un iPhone Xr. Además, el marco o encuadre, propio de la

naturaleza de la imagen, propone una perspectiva del espacio; por lo que, decidí emplear la fotografía en algunas de las sesiones para trabajar ejercicios de composición.

De esta forma, busqué incentivar el desarrollo y la conciencia de la mirada compositiva en la investigadora y en las y los participantes a través de la fotografía. Por otro lado, empleé el material recopilado primero para la creación de secuencias incluidas en la muestra final; segundo, corroboré y analicé el proceso del participante en la investigación gracias al registro; por último, usé la fotografía para graficar y ejemplificar las narraciones en la escritura.

### **Figura 1**

*Ejercicio de composición, etapa uno*



*Nota:* Leonardo, Simón y yo usando la fotografía para ejecutar una composición.



## Figura 2

*Resultado del ejercicio de composición, etapa uno*



*Nota:* la fotografía de ambas imágenes (figuras 1 y 2) fue Diana Corneto. Leonardo y Simón hicieron la composición que Diana toma en la figura 2. En la imagen, de izquierda a derecha: Leonardo Sifuentes, Simón Vásquez, Michelle Vallejos y Claudia Tuesta.

## Figura 3

*Simón y Leonardo a través del lente de Luis Javier en la muestra final PUCP*



También, propuse preguntas para reflexionar sobre el uso de las herramientas durante el proceso. Las preguntas fueron pensadas con el objetivo de que las y los participantes puedan desarrollar la capacidad de identificar cuándo y cómo están aplicando los cuatro principios del *site specific* y los *viewpoints* físicos en los ejercicios propuestos. Las preguntas se plantearon al inicio de las sesiones y se contestaron al final de las mismas, esto se realizó en las etapas dos, tres, cuatro y cinco.

Hacia el final del laboratorio, propuse entrevistar al grupo con el fin de evaluar la retención teórica de la investigación, el vínculo entre la práctica y la teoría, y conocer las reflexiones y descubrimientos que tuvieron a lo largo del proceso de laboratorio.

Al finalizar la última sesión, previa a la muestra en Magdalena del Mar, realicé un cuestionario que consistió en las siguientes preguntas: definición de los términos *viewpoints*, *site specific*, composición, propiocepción y escucha. Ejercicio de recapitulación (usar palabras de la fase dos y armar una oración con esas palabras en la fase siete); conversación sobre a. *viewpoints* como herramienta para su quehacer creativo personal, b. *site specific* como herramienta para su quehacer creativo personal, c. la escucha como herramienta para su quehacer creativo personal; conversación sobre los puntos de coincidencia e intereses potenciados a partir de los *viewpoints* y el *site specific*; reflexiones sobre los ejercicios “círculo de comandos” y “rueda de centros”; y, finalmente, reflexiones sobre la etapa tres, cuatro y cinco. Esta entrevista fue registrada a través de una grabación de audio y es descrita en los capítulos tres y cuatro.

## **2.2 Planteamiento y diseño del laboratorio**

El laboratorio fue planeado para llevarse a cabo durante un mes y medio, se dividió en siete etapas y concluyó con la muestra de dos intervenciones de *site specific* trabajadas durante las etapas seis y siete. A continuación, detallaré los materiales, espacios y aspectos técnicos que se contemplaron para llevar a cabo el laboratorio.

La metodología empleada en el diseño de este proyecto propone sesiones teóricas y prácticas en formato presencial; no obstante, no se descartaron sesiones en modalidad virtual.

Para las sesiones de trabajo teórico, compartí con el grupo el libro *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* y el artículo *Four Principles about Site-Specific Theater: A Conversation on Architecture, Bodies and Presence*. En la segunda etapa les pedí como requisito que asistan habiendo leído los capítulos 2, 3 y 12 del libro y el artículo completo, a partir de este material formulé las preguntas de los ejercicios y planteé los debates.

Las sesiones de trabajo práctico se llevaron a cabo en varios lugares, estos se determinaron según el objetivo de cada etapa. Elegí los salones de ensayos de la FARES para las etapas uno, dos y tres ya que necesité un espacio que facilite la concentración y selección de información por la necesidad de introducir conocimiento e interiorizar la práctica del participante. En cambio, para las etapas tres, cuatro y cinco, decidí que solo el calentamiento y los ejercicios para el aprendizaje de la técnica *viewpoints* se hicieran en los salones. El resto de la sesión se realizó interviniendo y explorando lugares específicos, los cuales mencionaré más adelante.

Otro espacio utilizado fue el patio de la casa de Carlo Mario Pacheco Alza. El patio fue un lugar alternativo a los salones de ensayo, ya que también es un espacio delimitado, vacío, al interior de una casa; sin embargo, no contaba con techo, lo que exponía a las y los participantes a estímulos externos. Resaltar que en vez de cubos, biombos, entre otros encontré cuatro sillas de plástico y metal, tres faroles unidos a las paredes, una bocina, y unas puertas de vidrio que delimitan el patio de la sala. Este espacio fue utilizado para las sesiones de introducción al *site specific*, y aprendizaje de la técnica *viewpoints*, etapas uno, dos y tres. Por la naturaleza del patio, se pudo trabajar la interiorización de los *viewpoints* en relación al

*site specific* debido a los estímulos presentes; de esta manera, busqué preparar al participante para las etapas cuatro y cinco.

La casa de Leonardo Sifuentes, participante del laboratorio, se usó en la tercera sesión de la tercera etapa del proceso. Al ser una sesión teórica necesitamos de una pantalla grande para proyectar los videos sobre propiocepción y el cuerpo humano. La sala de su casa cuenta con una Smart TV que cumplió con las necesidades de la sesión; por ello, decido usar este espacio, únicamente en esta sesión.

Por último, las sesiones de las etapas tres, cuatro y cinco necesitaron de lugares específicos para investigar los cuatro principios del *site specific* y poner en práctica la interiorización de la propiocepción y los *viewpoints*. Parte de las sesiones en la etapa tres se realizaron dentro del patio y fuera de él, como: el Parque Paititi y el pasadizo entre Tinkuy y la Facultad de Educación, ambos ubicados en el distrito de San Miguel.

Los lugares específicos investigados en las sesiones de la etapa cuatro se realizaron dentro del Campus Central de la PUCP, que fueron: rotonda del Pabellón Z, “Narnia”, jardín central dentro de Tinkuy, Facultad de Arte y Diseño, Loza escénica y el recorrido comprendido desde la puerta central de ingreso hasta tontódromo junto a la cafetería Juan Valdez. Los lugares en la calle elegidos para ser investigados fueron: Plaza Túpac Amaru, Mural del Mercado de Magdalena, ambos ubicados en el distrito de Magdalena del Mar; Plaza San Martín y Plaza Francia en el Centro de Lima.

La selección de los sitios específicos empleados en las etapas tres, cuatro y cinco se basó en la cantidad de estímulos que albergan. Dependiendo del espacio en el que estemos una persona puede estar en un ambiente con sobreexposición o anulación de los estímulos; por otro lado, en el mismo lugar los estímulos pueden habitar como transitar. Un ejemplo son las palomas en el distrito de Lima Centro. Los edificios contiguos a la Plaza San Martín son el hábitat de las palomas, por ello podemos oirlas o verlas en ese lugar. Sin embargo, las

vemos sobrevolar, transitar y visitar la plaza, es decir transitan por ella. Otro ejemplo son los árboles plantados en los jardines de la Plaza Francia. Estos árboles habitan y son parte de la atmósfera que brinda la Plaza Francia, más no transitan, ya que permanecen en el mismo lugar, a diferencia de los peatones, animales, autos, entre otros.

A partir de la exploración de los espacios presentados anteriormente propuse los lugares de intervención para las muestras. La primera muestra se realizó en la Plaza Túpac Amaru, la segunda en la PUCP. Para la primera muestra, en la calle, decidí mostrar la intervención de la Plaza Túpac Amaru ya que me parece que la arquitectura está dispuesta de forma lúdica. Los ángulos, ranuras y formas presentes en ella junto a la atmósfera, de alto tránsito por niños y vecinos, genera un ambiente propicio para poner a prueba la escucha y resolver activamente junto al espacio.

La muestra en la PUCP tuvo el objetivo de compartir una sesión de laboratorio abierta al público junto a una intervención en forma de recorrido escénico. La muestra empezó en el patio central de Tinkuy, aquí se dió la sesión abierta al público, continuó con el recorrido escénico, este comenzaba en Tinkuy, iba hacia Mc Gregor, y tomó la acera desde la puerta principal hasta el tontódromo.

### **2.3 Laboratorio: desarrollo, etapas y registro**

Me encargué de diseñar, producir y dirigir el presente laboratorio de tesis. Antes de empezar con la descripción del desarrollo y registro nombraré al equipo que me ayudó a hacer esto posible. Convoqué a Carlo Mario Pacheco Alza para la asistencia de dirección, conté con la colaboración pedagógica de Josué Iván Castañeda Campos; y, el registro audiovisual de Diana Cornetero Sanchez, Benjamin Suárez Morales y Luis Javier Maguiña. Participaron del proceso Leonardo André Sifuentes Vargas, Claudia Nicole Tuesta Portocarrero, Michelle Antuané Vallejos Paredes y Simón Vásquez de Velasco Rohde ya que cumplían con los requisitos previamente descritos en la metodología.

Este proceso se llevó a cabo entre el martes dos de agosto y el martes trece de septiembre del año 2022. Se dividió en siete etapas con el fin de desmenuzar y ahondar en el objetivo específico de cada una.

La frecuencia de sesiones por etapa fue de tres, a excepción de la segunda y séptima etapa que consistieron de dos; y la tercera de cuatro sesiones; es decir, el proceso se desarrolló en un total de 20 sesiones. Las 18 primeras de tres horas, las dos últimas de una y tres horas respectivamente, sumando cincuenta y ocho horas de trabajo destinados a investigar en el entrenamiento teórico práctico de la técnica *viewpoints*, los cuatro principios del *site specific*, la propiocepción, la composición y la escucha.

Antes de compartir la estructura y objetivos de cada etapa, explicaré cuáles son los ejes que atraviesan este proceso de laboratorio, que fueron: el factor humano y la práctica presencial. Ambas son de vital importancia ya que intuyo que la respuesta que encuentre habita en una práctica que incluya ambos aspectos como base, sentipensante.

Con factor humano me refiero a la subjetividad que se manifiesta en cada ser humano habitando espacio y tiempo presente. Encuentro el estado de “autenticidad” que Walter Benjamin describe cercano a la subjetividad que refiero. “El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora” (2003, p. 42). Es decir, lo auténtico está sujeto al aquí y ahora particular de la gestación del objeto o ser vivo.

Por otro lado, Bogart y Landau en *The Viewpoints Book* comentan su deseo de convertir las páginas de su libro en un abanico de posibilidades, ambas hacen un llamado a la profundización y personalización del lector (2005, p. 10). Con esta reflexión entiendo que ambas autoras resaltan la perspectiva particular del participante, considera será de vital importancia en la investigación.

Resueno con que el deseo de Bogart y Landau (2005); por ello, considero que resaltando la mirada particular del participante se podrá desarrollar su creatividad; y de esta forma, los *viewpoints* se convertirán en una herramienta que codifique su subjetividad.

El factor humano presente en esta investigación fue propiciado a través de espacios de diálogo en forma de debate durante las sesiones de trabajo. El compartir en las sesiones me permitió conocer la subjetividad de cada participante, considero que esto es el valor agregado que enriqueció la creación mostrada en la última fase. También incentivé a que las y los participantes empleen sus habilidades complementarias, como el canto, el baile, dibujo, *stop motion*, y más, a la propuesta escénica.

Como parte del teatro que quiero llegar a hacer, me urge propiciar una ética de cuidado hacia las y los participantes que se complemente con dinámicas horizontales para propiciar la confianza. Pude hacer esto posible mediante el laboratorio, propuse ejercicios de integración y composición, grupales y personales, con la intención de provocar el impulso creador y profundizar en la visión particular que tiene cada participante.

El segundo factor que se toma en cuenta para esta fase fue la introducción de las técnicas desde la práctica. La reflexión y la práctica serán complementarias entre sí; por ello, pienso que las técnicas, además de complementar, son propuestas, materializan escénicamente la subjetividad del participante a través de la técnica *viewpoints*, la composición, la propiocepción y los principios del *site specific*.

Además, con este elemento traté que las y los participantes activen la memoria somática, sobretodo de quienes tenían nociones previas sobre *viewpoints* o performance en espacios no teatrales; la intuición pues conocen los principios para el desarrollo de la acción física/movimiento corporal en escena; y con ambas profundicen en la conciencia somática a través de la propiocepción. El desarrollo del laboratorio por etapas se encuentra en el anexo 7 “Organización del laboratorio: etapas, cronograma y sílabo”.

### Capítulo 3. Proceso de laboratorio

En este capítulo detallo sobre el desarrollo, los ejercicios y resultados obtenidos durante el proceso de laboratorio. Además, mientras describo lo realizado en él, dialogo activamente con las notas y reflexiones de las y los participantes, y las mías. Realicé esto con el fin de encontrar los puntos de coincidencia con su experiencia respecto a los objetivos alcanzados.

Divido este relato en seis secciones. La primera, para indagar en el factor humano y las nociones previas de las y los participantes; las cinco siguientes ahondan en las cinco primeras etapas del laboratorio con el fin de identificar los resultados obtenidos por sesión. De esta forma, corroboré los objetivos alcanzados en cada etapa y pude mapear cómo se construyó la experiencia pedagógica de las y los participantes a lo largo del laboratorio.

El presente capítulo aborda solo los alcances logrados de la primera hasta la quinta etapa ya que el objetivo principal de la investigación es resuelto en la etapa cinco. Las últimas dos etapas, sexta y séptima, relatan el proceso de creación y marcación de las secuencias compartidas en las muestras finales, las cuales tienen el fin de resumir la investigación y reciclar el material trabajado en el laboratorio para ser mostrado a la comunidad estudiantil.

#### 3.1 Las y los participantes: factor humano y nociones previas

Este laboratorio fue diseñado para investigar cómo los cuatro principios del *site specific*, los *viewpoints* físicos y la propiocepción se convierten en herramientas para desarrollar la escucha “periférica” o la escucha a nivel personal, grupal y espacial.

Decidí que el grupo debía estar conformado por cuatro integrantes para que trabajen ejercicios solos, en pareja o grupalmente; y, que haya paridad de género, considero que las propuestas simbólicas surgidas de las intervenciones deben ser democráticas. Por la continua crisis estructural que atraviesa el país desde su independencia, tomé esta decisión sobre la



dirección del proyecto; por otro lado, decido elegir como sitios específicos a la Plaza San Martín y la Plaza Francia.

Por otro lado, el rango de edad de veinte a veinticinco años no fue una decisión pensada ya que decidí convocar a un grupo humano que ha recibido la misma base formativa que yo en la Facultad de Artes Escénicas. Quise investigar cómo este proyecto podría potenciar su quehacer artístico desarrollado inicialmente en la especialidad. Por otro lado, sabía que algunas y algunos habían trabajado juntos previamente en clases, procesos de laboratorio de tesis y ejercicios de dirección. Sin embargo, no todas y todos habían trabajado en conjunto hasta la fecha.

Leonardo y Simón cursan el sexto ciclo de la carrera y han trabajado juntos reiteradas veces en espacios creativos dentro de la universidad como fuera de ella. Además, debo mencionar que trabajé con ellos, los tres como participantes, en el laboratorio de tesis de Carlo Mario Pacheco. Claudia cursa el octavo ciclo y ha trabajado con Michelle en el curso de Dirección dictado en la especialidad, ambas como actrices. Michelle es egresada de la especialidad desde hace tres años (2019), y ha trabajado con Leonardo y conmigo en el proyecto Espacios Revelados Lima. Nosotros, los cinco, hemos compartido tanto espacios de creación como de recreación. En mis participantes, reconocí la creatividad, destreza y confianza con la que me gustaría trabajar y de la cual pude adquirir reflexiones necesarias para hacer del laboratorio un proceso nutritivo y amable para las y los involucrados.

Respecto a los *viewpoints* sabía que Leonardo y Simón conocían partes de la teoría y la práctica de la técnica por el laboratorio de Carlo Mario. Además, Leonardo había trabajado previamente con Josué Castañeda en base a esta técnica en el marco de la obra “An album of delayed images”, la cual fue creada como parte de la tesis de maestría de Castañeda. Claudia, en el marco del curso Actuación 5, también con Castañeda, tuvo un breve acercamiento a la técnica a través de ejercicios prácticos grupales. Por su lado, Michelle no tenía conocimientos

previos sobre la técnica, lo cual la hacía una candidata ideal para investigar de qué manera la técnica podía calar en ella.

Sobre el *site specific* sabía que ellas y ellos no tenían conocimientos previos, lo cual me permitió planificar la fase de introducción a la técnica con el fin de presentarles ejercicios cercanos a la práctica per se. Sin embargo, algunas y algunos habían desarrollado acciones performáticas en espacios públicos y en base a arquitecturas específicas. Este es el caso de Michelle y Leonardo, quienes en el proyecto Espacios Revelados crearon acciones a partir de la arquitectura del Colegio Real de la UNMSM. Debo agregar que Michelle ha participado reiteradas ocasiones en acciones escénicas dirigidas por Ana Correa, maestra del Grupo Yuyachkani, y profesora en la especialidad quien trabaja la presencia escénica en espacios públicos. Claudia y Simón no habían hecho performance, pero sí habían recibido instrucción de la maestra en cursos de la especialidad, por lo que contaban con nociones previas del manejo de la presencia y las líneas de energía en el cuerpo.

Es interesante y necesario recoger esta información para hacer un balance general del grupo previo al desarrollo del laboratorio porque así planifiqué con mayor precisión las fases y sesiones del mismo. Saber sobre sus conocimientos me brindó indicios de cómo estructurar la introducción al proceso. También, pude identificar el estado y bagaje artístico personal de cada una y uno, así como reconocer las coincidencias y diferencias de sus saberes. En base a esa información seleccioné y desarrollé ejercicios que potencien y distribuyan su conocimiento con el fin de fortalecer al grupo en y como conjunto.

### **3.2 Etapa uno, Introducción**

El trabajo desarrollado durante esta fase fue dirigido por mí y Josué Castañeda en tres sesiones. El objetivo principal fue introducir la investigación, desde la teoría y la práctica; y, que las y los participantes puedan conocerse entre sí y al resto del equipo. Para lograrlo propuse dos objetivos específicos: promover el reconocimiento personal y colectivo y

fomentar la reflexión sobre la investigación a partir de la práctica. A continuación, describiré los descubrimientos recolectados en las sesiones.

Para lograr el primer objetivo específico propuse dinámicas, previas y durante el primer encuentro, para que las y los participantes puedan presentarse, sepan más de cada una y uno, se relacionen y reconozcan a partir de su enunciación. También participé de la presentación ya que trabajaremos en conjunto durante el laboratorio.

Antes de comenzar la primera sesión les entregué sus bitácoras y material de trabajo para que puedan empezar con el registro. La sesión inició con la presentación personal de las y los participantes, esta sección se desarrolló a partir de tres premisas, paso a describir lo que pretendía con ellas y a compartir las respuestas de las y los participantes.

La primera premisa fue cómo se definen en tres palabras. La primera en compartir fue Michelle, también tomó la iniciativa de explicar a qué se refería con cada palabra, por ello empleó relatos de su vida personal como ejemplos para contextualizar al grupo. Además, agregó datos curiosos de ella como su signo zodiacal, color favorito y deseos personales. Ambas propuestas fueron aceptadas y replicadas por el grupo.

Claudia dijo: “soy un paisaje con sol y cataratas” para enunciarse y agregó que estas preguntas le causan conflicto porque odia definirse, dice que ella siente que está cambiando a cada minuto. Simón registró en su bitácora: “Esto soy hoy, pero también tengo 3 hermanos menores, soy fan de la música y todo lo que diga mañana puede ser distinto”. Leonardo, que se encontraba en la sesión de forma virtual, se describió como tranquilo, fácil y “*hater*”.

Esta sección pretendió iniciar una conversación en torno a la percepción de cada uno como persona. Percibí que las respuestas fueron variadas y sinceras, la confianza se gestó con rapidez en el grupo. También identifiqué originalidad en la forma que usan para enunciarse y describir sus respuestas. En ese sentido, considero que la propuesta de la primera participante abrió un espacio de confianza, íntimo y de cuidado entre las y los compañeros; además,

practicaron la autorreflexión al desarrollar de esta premisa. El ejercicio se convirtió en una conversación fluida; por lo que, considero que ejercicio cumplió su propósito y fue un acierto empezar el proceso de laboratorio así.

La segunda premisa fue quiénes son como artistas. Simón comentó que él como artista está descubriendo todo lo posible, explorando un poco de todo y tratando de recopilar ideas. Por su lado, Michelle dice que su arte es el cuerpo, el movimiento y estar descalza. Por otro lado, Leo contó que es oscuro, pesimista y romántico, le gusta el caos. Al final, Claudia dijo que es una artista *multitasking* y le gusta hacer arte por la idea de poder hacer muchas cosas y ser de todo.

Estas respuestas me permitieron comprender cómo cada participante se concibía a sí mismo como artista en el presente, ahora pasado. De esta reflexión recojo la actitud exploradora, el movimiento, la oscuridad y el *multitasking* como sus puntos de partida personales en el proceso de laboratorio. Asimismo, la reflexión fue una actividad recurrente en el proceso del laboratorio propiciada por las asambleas; por lo que, proponer una conversación sobre su arte, complementó la presentación personal.

La última premisa fue quiénes quieren llegar a ser como artistas. Simón nos contó que le gustaría hacer arte callejero, crear cosas nuevas y fusión. Leo dijo que quiere ser expresivamente más *queer*. Por su lado, Michelle comentó que le gustaría hacer cosas muy diferentes como pedagogía teatral, bailarina de un cantante de reggaeton, teatro musical, transformación social y apostar por puestas en escena físicas. Claudia mencionó que le gustaría escribir un poemario y fusionar la danza, el cuerpo y la escritura.

En esta parte, intenté incentivar el compartir de deseos y sueños de cada participante con las y los demás. Considero que el grupo manifestó un deseo de explorar sobre lo novedoso, la fusión y el movimiento del cuerpo; por lo que puedo afirmar que el proceso del laboratorio les fue estimulante y útil en sus búsquedas personales.

En esta última parte, percibí que se expresaban con mayor soltura, lo que generó fluidez en la conversación y una atmósfera agradable y espontánea que propició la escucha en conjunto. Además, generó un ambiente de confianza y el grupo creó un imaginario común desde la reflexión; es así como empezó el desarrollo del sentido de grupo.

El segundo objetivo específico fue introducir la composición escénica, la propiocepción, la escucha, los *viewpoints* y el *site specific* a través de ejercicios prácticos en esta y las dos sesiones que faltaban. El primer acercamiento fue aterrizado y complementado por el grupo con la práctica y teoría compartida durante el laboratorio.

Decidí empezar contándoles qué era lo que yo sabía y entendía por *viewpoints*, por composición y por los cuatro principios del *site specific*, tanto sobre la práctica como la teoría. Conversamos sobre el concepto de *viewpoints*, cómo se usan los *viewpoints*, cómo es una intervención de *site specific*, tomé de ejemplo a “(Un) Ser en la Ciudad: caminata escénica”<sup>5</sup> y les mostré una lista de videos<sup>6</sup> que recopilé para el grupo. También, conversamos sobre la composición, pictórica y escénica; luego fuimos al espacio.

Los temas que abordamos en la práctica de esta sesión fueron la conciencia somática a partir del desplazamiento, la conciencia espacial a partir de los sentidos, la conciencia del otro en el espacio, la composición pictórica y escénica. Me enfoqué en estos ejes ya que la conciencia espacial, somática y sensorial son principios bases transversales en la práctica de los *viewpoints* y el *site specific*. La práctica se realizó en el patio de la casa de Carlo Pacheco.

Uno de los ejercicios que describiré es “pies descalzos”, consiste en caminar por el espacio, sin zapatos ni medias, con diferentes formas de posicionamiento del pie, niveles y

---

<sup>5</sup> (Un) ser en la ciudad: caminata escénica, es una pieza de *site specific* dirigida y creada por Marissa Béjar en el 2018. Consistió en un recorrido individual, por varios espacios del Centro de Lima, que invitaban al participante a interactuar con personajes, situaciones espontáneas propias de la ciudad, *performance*, danza, música, instalaciones plásticas, audiovisuales y sonoras con más de 40 performers y músicos interviniendo el Centro Históricos de Lima como un gran escenario. Más, aquí: <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-esenicas/producciones/la-ciudad-caminata-esenica/>

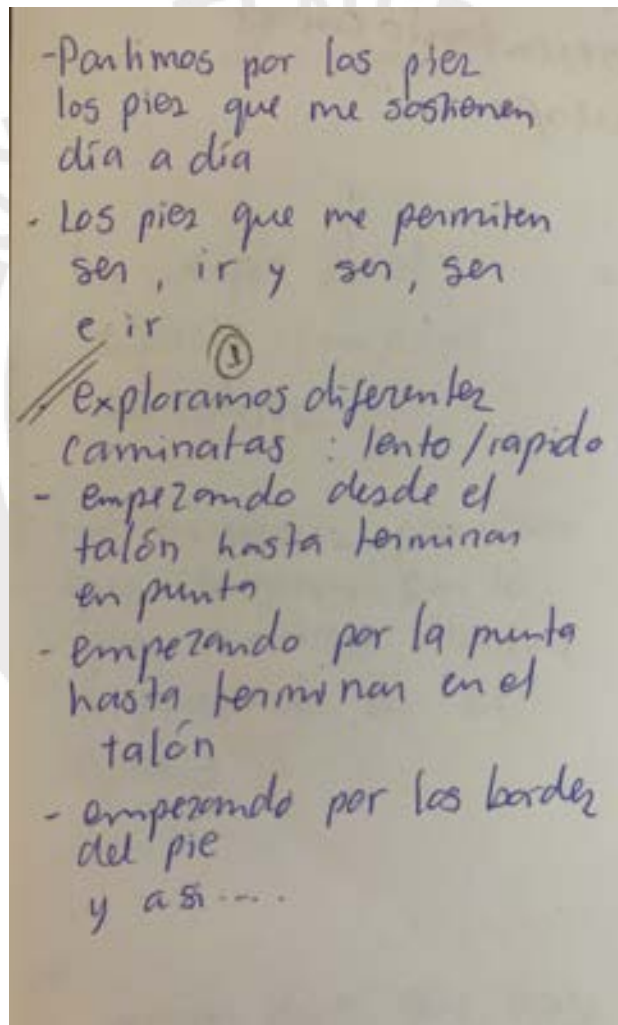
<sup>6</sup> <https://youtube.com/playlist?list=PL0S0cabU3auLbyjorDbj7Uhykv4hmkwmc>

cadencias. El fin es identificar qué partes del pie contactan con el suelo, este ejercicio involucra la conciencia sensorial y somática. Sin saberlo estaba trabajando la propiocepción aquí.

Claudia registra en su bitácora: “Exploramos diferentes caminatas: lento/rápido. Empezando desde el talón hasta terminar en punto. Empezando por la punta hasta terminar en el talón, empezando por los bordes del pie y así...”

**Figura 4**

*Anotaciones en la bitácora de Claudia*



*Nota: foto del registro de Claudia.*

### Figura 5

*Las y los intérpretes en el ejercicio “pies descalzos”*

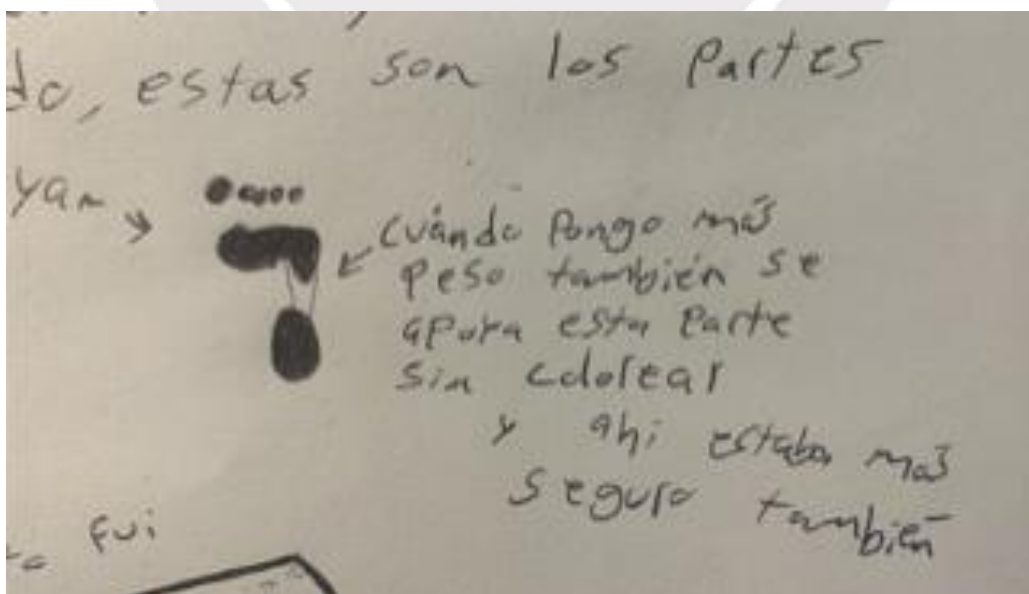


*Nota:* Michelle, Simón y Claudia de izquierda a derecha en el ejercicio de propiocepción.

Simón registra en su bitácora: “Gran exploración piesal, sentí mi pie curvo con todo, estas son las partes que se apoyan”, refiriéndose a la figura 6.

### Figura 6

*Dibujo y testimonio de Simón sobre “pies descalzos”*



*Nota:* foto de la bitácora de Simón.

El registro descrito confirma que el grupo ha iniciado la investigación de la conciencia somática y sensorial. En la exploración de “pies descalzos” propuse *stops* para indicarles que reconozcan su ubicación respecto al espacio y a los cuerpos de sus compañeras y compañeros.

Luego, el grupo trabajó la conciencia espacial a partir de los sentidos, la contemplación y el estado de presencia, reconociendo los objetos y ruidos presentes en el espacio. El patio, al ser un espacio delimitado por paredes, dentro de una casa, pero sin techo, permitió la identificación y el diálogo con algunos estímulos externos que se filtraban. La premisa era moverse a partir del sentido del oído. Simón comenta que tomó el sonido de los taladros, esto le transmitió caos por lo que decidió soltar el cuerpo bruscamente repetidas veces. Claudia dijo que escogió el sonido del revoloteo de las palomas, su movimiento era inesperado, indirecto, curvo y rápido, había segundos de silencio antes de revolotear.

La premisa cambió y les pedí escoger un elemento inamovible que hayan visto en el espacio, les pedí investigarlo empleando, además de la vista, los demás sentidos como el olfato, el tacto, el oído y, por decisión propia, el gusto. Después, tuvieron que proponer un traslado y movimiento corporal como si cada uno y una fuera el objeto.

He descrito cómo el grupo fue introducido a las bases prácticas de los principios del *site specific*. Para este momento pretendí que el grupo pueda identificar y emplear como herramientas a los cinco sentidos, la conciencia del cuerpo y el espacio. Al final de esta tanda de ejercicios pasamos a la asamblea.

La tercera parte terminó con un ejercicio de composición, el grupo fue introducido al trabajo de los *viewpoints* y la composición. Guié esta parte, primero, desde la composición pictórica y, segundo, desde la escénica; para ello les pedí a las y los participantes traer un polo de su color favorito.



La premisa fue hacer “cuadros”, las herramientas para hacerlo fueron el marco de la mampara, los polos y los cuerpos en *stop* de las y los demás en el espacio. Un participante tenía que asumir el rol de director/observador, en este caso fue Leo ya que estaba por Zoom. Le pedí componer con estas opciones: niveles alto, medio, bajo; relaciones de cercanía o distancia; tomar en cuenta el color de polo; líneas del cuerpo y mirada.

La segunda capa del ejercicio fue la composición escénica. El marco de la mampara también delimita la imagen, pero esta vez la composición fue a partir de los cuerpos en movimiento. Agregué como opciones a la velocidad, el movimiento contenido o ligero, y la repetición. De esta forma, traté de acercarlos a la creación de secuencias o partituras físicas en tiempo real a partir de premisas.

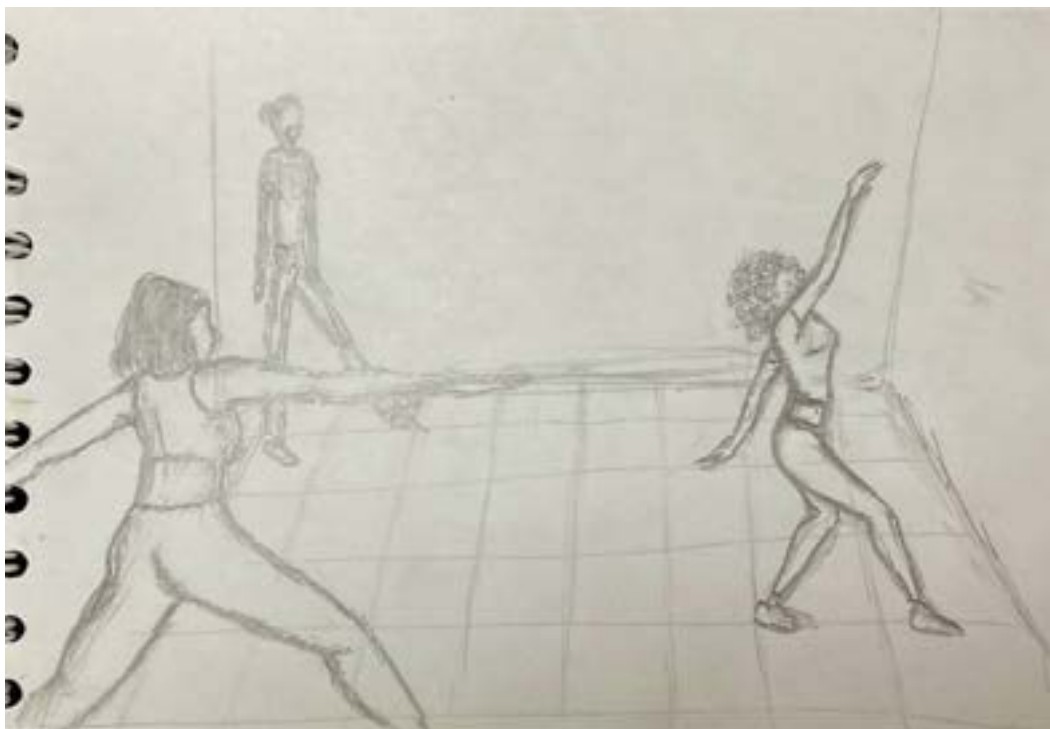
Claudia escribe en su bitácora: “habían varias premisas que surgían con lo que nosotros íbamos proponiendo en el espacio”. Simón registra: “Se logran muchos resultados al toque, solo confiando, confía”. Pienso que la identificación de premisas y los resultados indican que el grupo fue entendiendo el trabajo de la composición y los *viewpoints*. Además, Simón describe una sensación cercana al estado de presencia y la atención: “Qué divertido es ser guiado, metiéndose con todo pero sin abstraerse, logrando cosas dejándonos hacer, siendo”. Finalmente, Michelle comenta que en el ejercicio ha “llevado a fondo” propuestas que espontáneamente surgieron en el espacio, indicaciones dadas anteriormente.

A partir del registro caigo en cuenta de que el grupo ha disfrutado de la sesión, esta dinámica es algo que procuré no perder en el transcurso del proceso del laboratorio ya que ha potenciado el sentido de grupo en la investigación y la creatividad, debido a la espontaneidad y escucha que brinda. De esta forma, puedo comprender que el primer objetivo específico ha sido alcanzado y trabajado en esta sesión; no obstante, la práctica de este objetivo fue transversal en todo el proceso del laboratorio.

Para continuar con el trabajo del segundo objetivo específico, destiné la segunda sesión a la introducción de la técnica *viewpoints*, Josué Castañeda fue el guía. Finalmente, la tercera sesión estuvo destinada a introducir la práctica de la propiocepción y del *site specific*, yo fui la guía. Ahora describiré ambas sesiones resaltando parte de los hallazgos registrados en las bitácoras de las y los participantes.

**Figura 7**

*Ejercicio de composición escénica y pictórica dibujado por Leonardo*



*Nota: registro de la bitácora de Leonardo.*

En la segunda sesión el grupo investigó dos de los cuatro *viewpoints* de tiempo: la velocidad y la respuesta kinestésica. Para iniciar el trabajo Castañeda propuso una serie de ejercicios de calentamiento, los cuales se centraron en la propiocepción.

Uno de los ejercicios fue cerrar los ojos y visualizar el interior de su cuerpo a partir de una luz que recorría la columna vertebral, la luz parte de la coronilla y va hasta el sexo, similar al recorrido de los chakras. Claudia denomina la “línea avatar” a la luz mencionada y dice: “la línea avatar para tener conciencia de los órganos y partes de mi cuerpo”. Ella fue la

única participante que describe sobre esta parte, lo cual es importante resaltar ya que confirma la identificación de la conciencia somática a partir del ejercicio. Gracias al registro de Claudia y de Simón, en la sesión uno, decidí incluir la propiocepción en la investigación.

El ejercicio “círculo de comandos” fue traído por Castañeda, quien lo tomó de *The Viewpoints Book*, para trabajar la respuesta kinestésica o como él la denomina “escucha”. Este consistió en que el grupo forme un círculo equidistante, todas y todos de pie, con los ojos cerrados. La indicación fue que el grupo camine hacia el centro, a la vez, manteniendo la equidistancia del círculo y tratando de percibir a sus compañeros a través de sus sentidos para lograr el desplazamiento en conjunto.

El segundo nivel del ejercicio fue pedirles que abran los ojos y se queden en *stop*, mirándose, ahora se moverían en círculo, todos a la vez, manteniendo la equidistancia. La señal para empezar el movimiento es que una o uno de ellos se mueva, pero el movimiento personal debe ser imperceptible, debe parecer que todo el grupo decidió moverse a la vez. Esto le agregé una capa más de complejidad al ejercicio, el grupo tiene que moverse en conjunto a partir de tres consignas: girar, ir al centro y detenerse.

Simón escribe: “sobre la respuesta kinestésica es interesante descubrir en qué sentido está el escuchar, en la vista, en el oído o en algo más”. En su bitácora, Claudia pone: “Me pasó que por momentos quería proponer el cambio de una consigna y terminaba moviéndome sola porque no estaba escuchando”. De ambos testimonios concluyo que Claudia está identificando la escucha a través de la propuesta y Simón a partir de los sentidos que utiliza para descubrir qué sentido o sentidos están enfocados en escuchar.

Por otro lado, Leonardo escribe en su bitácora: “escucha auditiva o visual, proporciona detalles en particular”. Michele escribe en su bitácora “respuesta kinestésica” y dibuja una flecha que la vincula a la palabra “escucha”. El grupo por completo está

identificando la escucha en la respuesta kinestésica, están conectando términos. De esta forma, este relato es el primer boceto del concepto “escucha” en la investigación.

El ejercicio “la cena familiar” trabajó el *viewpoint* de velocidad y consiste en improvisar una escena sin palabra, las circunstancias dadas es una familia compuesta por cinco personajes: Michelle la tía, Leo el hijo que vuelve de viaje, Claudia la hija pequeña, Simón el consentido y yo la madre. Sí, participé en este ejercicio. Castañeda asignó a cada personaje acciones y velocidades particulares. La premisa fue que en algún momento de la improvisación alguien se levantaba y salía. La escena se desarrolló siendo dirigida por Castañeda, quien nos marcaba eventos concretos gradualmente. El objetivo del ejercicio es crear una escena de salida a partir de la velocidad.

Leo escribe en su bitácora: “La acción puede ser construida con la velocidad. Las variaciones de velocidad modifican la acción y la conciencia”. Por otro lado, el registro de Claudia dice: “este ejercicio logró hacerme entender un poquito mejor lo que habíamos trabajado anteriormente”. Simón en su bitácora: “la velocidad genera cosas y es interesante justificarla”. Estas fueron las primeras conexiones sobre el *viewpoint* de velocidad, de las cuales rescato que Claudia está entendiendo cómo funciona la velocidad, Simón es consciente de que la velocidad genera algo, me atrevo a decir que ese algo es la acción sobre el otro. Por su lado, Leo escribe sobre cómo los cambios de velocidad modifican la acción.

En esta sesión se desarrollaron tres ejercicios más, sobre velocidad y respuesta kinestésica, pero sería largo de describir los hallazgos de cada uno; no obstante, como cada descubrimiento es importante para el laboratorio, adjunto una recopilación de ideas registradas en la última asamblea de la sesión dos.

Leonardo refuerza que el cambio de velocidad generaba una reacción en sus compañeros, agrega “es una conciencia de que estás vivo”. Michelle dice que, a partir de la indicación de Castañeda, que fue prestarle atención a las y los demás, ella pudo componer

mejor con el grupo y en el espacio. Al participar del ejercicio “cena familiar” traje la reflexión: “en el cambio está la estrategia, en la transición encuentras la acción.”

La última sesión de esta fase se destinó para introducir el concepto y la práctica de la propiocepción y acercó al grupo a la naturaleza de una intervención de *site specific*. Previo a la sesión, les pedí que vuelvan a revisar la lista<sup>7</sup> de *YouTube* con el recopilado de videos de performances ejecutadas a partir del *site specific*, así como entrevistas, tráilers de obras y festivales relacionados; con el fin de que acercarlos visualmente a la práctica.

La sesión inició con una asamblea donde compartí teóricamente con el grupo sobre las neuronas espejo y la propiocepción, decidí hacerlo para ahondar en el entendimiento teórico-práctico de los sentidos a través de las neurociencias. Introduce el concepto de neuronas espejos ya que consideré que complementaría a la propiocepción. Según Bautista, las neuronas espejo son “un mecanismo de adaptación para entender las acciones de los demás” (2011: 344). Los sentidos y las neuronas espejo se complementan para entender el exterior.

Propuse el concepto con el fin de acercarlos a la idea de comunicación desde la no verbalidad, usando el sentido de la vista y de esta forma identificar y relacionar situaciones a partir de la acción como signo, código o símbolo. Michelle anota: “neuronas espejos: qué le pasa al otro sin hablar”. Por otro lado, Leonardo escribe que las neuronas espejo sirven para entender códigos físicos en otras personas desde un símbolo no verbal”. Al final de la ronda, conversamos sobre los cinco sentidos con el fin de resaltar que ambas herramientas tienen que emplearse en las exploraciones. Sobre propiocepción Simón registra opciones: “capacidad de saber la posición exacta de cada parte de nuestro cuerpo en cada momento, cuando el cerebro da una orden sabe a dónde va, sabe qué músculos apoyar para caer bien por ejemplo”.

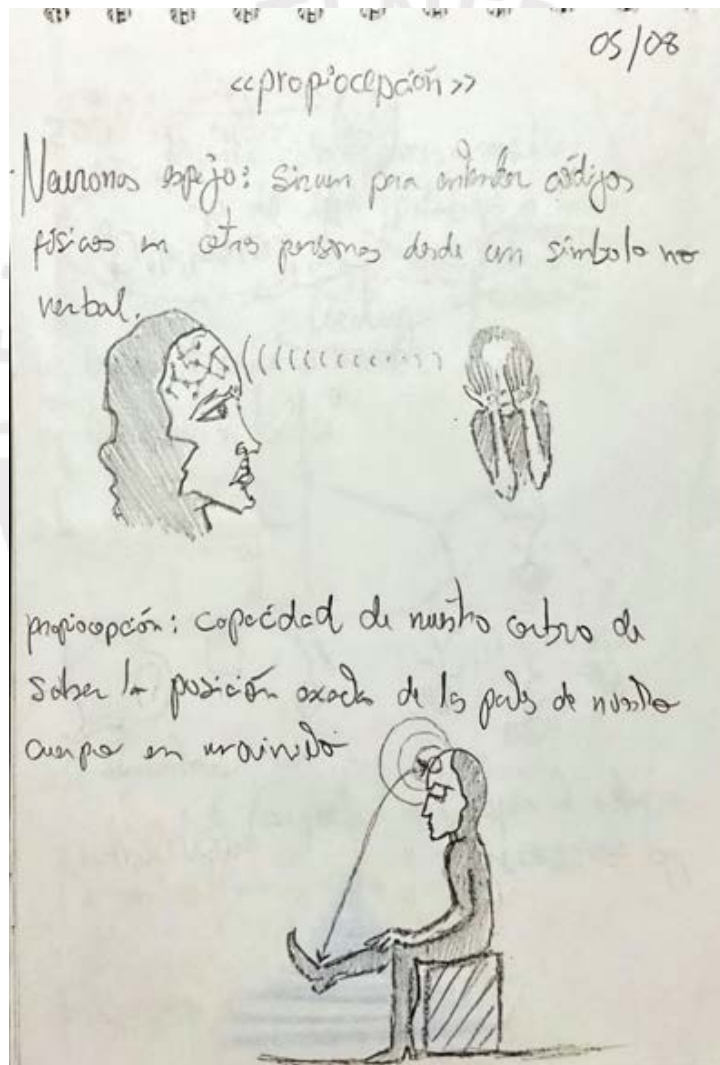
---

<sup>7</sup> <https://youtube.com/playlist?list=PL0S0cabU3auLbyjorDbj7Uhykv4hmkwmc>

El dibujo que se encuentra al final de la figura 8 es una referencia visual sobre lo que quise lograr con “vista periférica”. Mi propósito con incluir la propiocepción fue el grupo desarrollara la conciencia de su cuerpo en movimiento para poder visualizarlo a forma de cartografía o mapa personal, es decir su cuerpo se convirtió en su mapa, su cuerpo es su propio espacio. Cada participante desarrolló la “vista periférica” de su cuerpo, a pesar de no estar viéndolo desde afuera, gracias a la práctica de la visualización.

### Figura 8

Anotaciones y dibujos de la bitácora de Leonardo



*Nota:* Bitácora de Leonardo Sifuentes. “Neuronas espejo: sirven para entender códigos físicos en otras personas desde un símbolo no verbal”. “propiocepción: capacidad de nuestro cerebro de saber la posición exacta de las partes de nuestro cuerpo en movimiento”.

Al finalizar la asamblea, empezó la parte práctica de la sesión. Cada uno tuvo cinco minutos para calentar personalmente. Después, les pedí que formen un círculo mirándose entre ellas y ellos para iniciar con el calentamiento grupal, cada participante dirigió cinco minutos del calentamiento. Luego, les pedí que caminen en el espacio y que empiecen a identificar los estímulos presentes a partir de los cinco sentidos.

A continuación, les pedí que elijan un objeto que estuviera en el espacio; luego, lo investigaron sensorialmente y lo describieron. Seguidamente, decidí traer el ejercicio “círculo de comandos”, que propuso Castañeda la sesión anterior, con una dinámica diferente.

Propuse trabajar la conciencia espacial y el estado de escucha a partir del “círculo de comandos”. El grupo formó el círculo equidistante con sus cuerpos y se desplazó manteniendo la equidistancia y la forma del círculo con velocidades del uno al siete.

**Figura 9**

*Segunda consigna, caer al suelo, del ejercicio “Círculo de comandos”*



La nueva dinámica consistió en compartirles números del uno al cuatro, cada uno era una consigna. Uno era saltar, dos fue caer al suelo e incorporarse, tres juntarse en pareja y uno cargar al otro; y cuatro cambiar de dirección, sentido horario o antihorario. El objetivo

fue lograr realizar estas consignas en equipo, al mismo tiempo y que el público no pueda identificar quien propuso la premisa.

**Figura 10**

*Tercera consigna, juntarse en parejas y una(o) cargar a la/al otra(o), del ejercicio “Círculo de comandos”*



*Nota: De izquierda a derecha Claudia sobre Michelle y Leonardo cargando a Simón.*

La agitación generada en el “círculo de comandos” fue un factor necesario para el siguiente ejercicio, que fue de propiocepción. Les pedí que extiendan su cuerpo sobre el suelo después del círculo, el estado de descanso contrastó la agitación que traían consigo y dio inicio al ejercicio “pepas de maracuyá”.

El ejercicio “pepas de maracuyá” fue una visualización guiada donde empleé la analogía del jugo de maracuyá y las pepas como la sangre, linfa y demás fluidos recorriendo el cuerpo. Con las y los participantes echados en el suelo, en reposo, usé la imagen de las pepas posándose a la base del cuerpo. Después de un tiempo les pedí que muevan su cuerpo con cuidado con el fin de mover las pepas hacia otros lugares del cuerpo.



Usé estas imágenes para que el grupo pueda percibir su interior sensorial y somáticamente; de esta forma, lograron la conciencia del movimiento al interior de su cuerpo. Este ejercicio trabaja la propiocepción a través de la visualización y la conciencia somática, lo tomé del laboratorio de Carlo Pacheco. También, la polaridad de las temperaturas, del cuerpo y el piso, ayudó a trabajar la conciencia sensorial y somática.

Claudia escribe en su bitácora sobre el círculo: “agitarnos, darlo todo, mirarnos para sincronizar”. Michelle registra: “agitación, acciones, conexión, juego”. Leonardo anota en su bitácora: “percepción del otrx y espacio, respuesta kinestésica”. El grupo está empezando a definir cuál es el estado al que las y los lleva este ejercicio.

Por otro lado, respecto a “pepas de maracuyá” Claudia escribe: “las partes del cuerpo que tocan el suelo, sentir el latido de mi corazón en el suelo, tener más conciencia de la anatomía como los nombres y dónde están”. Leonardo: “el agua en el cuerpo en reposo y como se mueve”. Michelle escribe: “consciente en cada parte del cuerpo, dolores del cuerpo, músculos del cuerpo”. Después del ejercicio tuvimos asamblea para que anoten sus descubrimientos personales.

Para la última parte de la sesión nos fuimos a Tinkuy. La exploración consistió en intervenir el “salón gris”, espacio presentado en la figura 11 y ubicado entre del jardín principal de Tinkuy y el comedor de letras, atrás de Juan Valdez.

Propuse iniciar la exploración a partir de la relación con los objetos y la arquitectura, se usaron como herramientas principales los cinco sentidos y el contacto entre el cuerpo—objeto y cuerpo—arquitectura. A cada participante se le asignó un sitio específico, como podemos ver en la figura 11, de izquierda a derecha Simón está entre vigas de cemento, Claudia entre una viga de cemento y otra de madera, Michelle alrededor de la viga del centro y Leonardo en la pared con figuras.

### Figura 11

*Investigación sobre el site specific en el “salón gris”*



*Nota:* Espacio explorado en Tinkuy al cual se le denominó “salón gris”.

Primero, les pedí que investiguen a partir de un punto de contacto entre el cuerpo y la arquitectura; luego, asigné un verbo a cada uno para que puedan ejecutarlo sobre la arquitectura. Las impresiones que recojo de sus bitácoras me llaman la atención. Simón dice que ha descubierto un espacio nuevo, con nuevas distracciones, nuevos estímulos y nuevos juegos. De Michelle resalto: “cada parte de mi cuerpo puede accionar, ocupar, llenar, crear en los espacios vacíos de la arquitectura”. Por otro lado, Claudia escribe “el haber viajado antes por las partes de mi cuerpo me ayudó a investigar el espacio de Tinkuy”. Claudia y Simón coinciden en que cuando se pierden o no se les ocurre nada regresan a la indicación.

Después, le pedí al grupo que elija en conjunto uno de los espacios explorados. Eligieron la viga de metal del centro y, sobre ella, ejercieron la acción designada usando el *viewpoint* de velocidad. Luego, les pedí que compongan activando la respuesta kinestésica. Al final de la sesión, hicieron una composición de 360 grados. Cada participante salió de su

sitio, veía desde afuera, dando la vuelta completa movía a sus compañeros usando niveles y acciones.

Sobre la composición grupal, Michelle compartió: “probaba llenar espacio vacíos, me hizo pensar en qué otras partes de mi cuerpo también puedo usar, y el haber hecho antes el viaje sensorial de cada parte de mi cuerpo contra el piso me hace reconocerlos”. Leonardo: “cuando estábamos en la viga sentí esa conexión, ese momento donde los cuatro sincronizamos donde empezamos a hacer cosas, en ese momento”. Simón dijo: “(...) ¿Qué momento? (...)”. Leonardo: “(...) el momento de la escucha”.

**Figura 12**

*Composición grupal de 360 grados en el “salón gris”.*



*Nota:* composición grupal en 360° en el “salón gris”.

Nuevamente una participante comenta sobre la importancia de la propiocepción como ejercicio previo a la exploración espacial en Tinkuy, esta vez fue Michelle. Claudia sobre su relación con el espacio: “algo que me pasó era que las arquitecturas le daban forma a mi cuerpo”. Por otro lado, Simón dijo sobre la composición 360: “se ve algo visual y lo

relacionamos con otra cosa y componemos en base a esa imagen que hemos pensado pero cada persona le da su significado”.

Al leer sus testimonios, considero que Simón está identificando y resaltando el factor humano por los significados personales que cada uno conecta con la imagen en composición. Por otro lado, Claudia reconoció que la arquitectura afectó la forma de su cuerpo e identifica que su cuerpo también afecta la composición de la arquitectura.

### **3.3 Etapa dos, Aterrizaje: convergencia entre el texto y la praxis**

Durante esta fase, desarrollada en dos sesiones guiadas por mí y Carlo Mario Pacheco, el objetivo general fue complementar la experiencia práctica con la teoría de los conceptos abordados. Por ello, propuse dos objetivos específicos: complementar e integrar la práctica con la teoría y reflexionar sobre los puntos en común y de contraste en los temas abordados.

La primera sesión tuvo el fin de ubicar teóricamente al grupo sobre los cuatro principios del *site specific*. La sesión se dividió en tres partes de las cuales describiré los registros de la primera y la última. Propongo esto con el fin de entender cómo se construyeron las reflexiones al inicio de la sesión, con la información teórica extraída de la lectura *Four Principles about Site-Specific Theater: A Conversation on Architecture, Bodies and Presence*, y hacia el final, ya habiendo investigado desde la práctica los cuatro principios; es así como, encontré puntos de encuentro y contraste.

Iniciamos la sesión con una asamblea y conversamos sobre lo que más les llamó la atención de la lectura; después, resalté las ideas que me estaban ayudando a entender cómo aplicar cada principio del *site specific* al intervenir el espacio. Del registro en las bitácoras y de las grabaciones de audio de la asamblea puedo resumir y resaltar lo siguiente.

Leonardo, refiriéndose al ejemplo, descrito en la lectura, del grupo de *performers* vestidos completamente de blanco en Las Vegas, dijo “cómo el performer se separa del espacio”. Él comentó que el color de la ropa es un factor del cual no había sido conciente

hasta antes de la lectura de los principios. “El performer destaca del espacio, se vuelve más teatral, no tan cotidiano”, “me llamó mucho la atención eso” dijo Leonardo.

Continuó Simón, diciendo que “en la lectura se hace varias veces énfasis sobre cómo llamar la atención del que pasa”. “Es curioso como en un lugar como Las Vegas, super colorido y lleno de estímulos visuales, el contraste es justamente gente vestida completamente de blanco, eso es lo que llama”, dijo Simón; “estas son formas para captar la atención del que pasa”, agregó. Por otro lado, compartió: “tú consigues la atención del público no solo en ti sino en lo que le das atención también”, refiriéndose a la mirada. Tanto Leonardo como Simón, en su relato, identificaron herramientas a partir de la conciencia que les brindó la lectura sobre los principios del *site specific*; además, expresan que los ejemplos han aportado para la comprensión del tema.

Claudia, por un lado, dice que lo que le llamó la atención fue la indicación de tomar las cosas que ya existían en el espacio, empleó esta conciencia para transformar o enfatizar su contexto. Ella se refiere a que el principio de “conversación con los elementos” le sirvió para ejecutar el principio de “aumentar o transformar”, ambos principios le demandaron emplear su conciencia sensorial y espacial.

Además, dijo que usó las preguntas de la lectura como guía, y a partir de ellas pensó en la exploración de la “sala gris”, en Tinkuy. “Me puse a pensar en la arquitectura como un socio activo del proceso creativo, deconstruir lo que se puede hacer en ese espacio, la silla es para sentarse, pero si la uso de otra forma, para ponérmelo en la cabeza; o, si rompo la arquitectura del espacio tanto como para construirme y deconstruirme”.

También, Claudia agregó que la lectura la guió bastante. Confiesa que estaba un poco perdida, pero gracias a las preguntas pudo descubrir nuevos caminos para abordar el trabajo, proponer nuevo contenido, nuevas calidades. La lectura ha sido una suerte de guía para la

participante, le permitió abordar el trabajo desde otras perspectivas; por ello, considero que el primer objetivo específico de esta fase está siendo ejecutado y efectivo.

Michelle pone en perspectiva que “el espacio no sea para potenciar la performance sino la performance también puede potenciar el espacio”, esto se logra porque revela nuevas capas de realidad en el espacio, usó el ejemplo de Las Vegas ya antes mencionado.

Asimismo, a partir de la lectura, Michelle recordó una intervención que vió en el “Santiago A Mil” 2018, “hubo una perfo que era en la calle y todes estaban de colores y me pareció bravaza porque me permitió ver la monotonía de toda la ciudad creo que solo la ves porque se potencia cuando identificas a estos tipos de colores haciendo una suerte de parkour”, y terminó con la reflexión de “cómo la perfo puede potenciar también la arquitectura del espacio”. El grupo reconoció que la performance sobre el espacio puede generar realidades alternativas o convenciones nuevas a partir de la especificidad del mismo.

Finalmente, quiero agregar la reflexión de Claudia en su bitácora: “¿cómo puede el acto de presencia obligar al transeúnte, que no espera ver una actuación, a detenerse en seco, aunque sea por un momento?”. La presencia ha sido identificada como parte del *site specific*.

Antes de continuar con el trabajo práctico, les pedí que escribieran cinco preguntas que serían contestadas a partir de la exploración realizada en la sesión. Estas fueron: escribe tres sensaciones del espacio y tres particularidades; ¿en qué momento el espacio se volvió un socio activo del proceso creativo?, ¿cuáles son los elementos presentes en la locación? (temperatura, luz, sonido, etc.); ¿hemos ampliado o transformado el espacio?; y, ¿qué partes de mi cuerpo se activan a partir del estado de descubrimiento o presencia?”.

En esta sesión, antes de intervenir la rotonda de Z, también hicimos el “círculo de comandos”. Este ejercicio se realizó en todos los calentamientos, previo a realizar las intervenciones, con el fin de preparar y activar la conciencia espacial, somática y sensorial del grupo para abordar la investigación de los cuatro principios.

Las respuestas contestadas después del ejercicio en la rotonda del pabellón Z coincidieron. El grupo reconoció cómo la circularidad, líneas, grietas, el cemento, el espacio abierto, los estímulos ambientales que transitaban las y los modificaban. También, dicen que cada uno tomó la decisión de hacer al espacio socio; y han “ampliado” el espacio.

**Figura 13**

*Investigación sobre el site specific en la rotonda del pabellón Z*



*Nota:* de derecha a izquierda Claudia, Leonardo, Michelle, Simón y yo. Registro de Diana Corneto.

Simón dijo que en la composición individual fue cuando él empezó a ver al espacio como socio, “necesitaba empezar a trabajar con él”. Diana, desde su rol audiovisual pudo identificar los principios; ella, Simón y Michelle coinciden que hubo momentos donde se “transformó” el espacio.

Respecto a la pregunta de qué partes del cuerpo activamos para la presencia cada participante dijo algo distinto. Claudia comenta que aún está descubriendo cuáles son, por el momento dijo pies; Michelle usa las piernas, la mirada abierta, “la piel detecta velocidades”; por su parte, Leo emplea los pies, hombros y nuca. Por otro lado, Simón identifica casi todo

su cuerpo “la mirada, los pies, las piernas, manos, cabeza, oídos, columna”. Hice esta pregunta para poder identificar al cuerpo y enlazarlo al trabajo por propiocepción.

Las reflexiones en las dos primeras etapas fueron el insumo principal en la investigación ya que describen el punto de partida del grupo, así como sus herramientas, la teoría y práctica de los conceptos que está calando en el grupo.

La quinta sesión fue virtual, comencé compartiendo sobre la historia de los *viewpoints*, Mary Overlie y “*The Six Viewpoints*”. Luego, sobre Bogart y Landau la división de *viewpoints* de tiempo y espacio, como menciono en metodología. A continuación, paso a compartir las palabras que eligió cada participante.

Los sinónimos para *viewpoints* fueron: Claudia puso desmembrar y tejer; Simón codificar y lenguaje; Michelle vocabulario, estímulos externos o vista desde afuera; y Leo que puso *checklist* o manual de instrucciones. Para composición, Michelle empezó y propuso coreografía, prueba o error; Simón lo describió como propuesta y juego. Las palabras de Claudia fueron conciencia y elección; por otro lado, Leo escribe bocetar y ordenar.

De la parte práctica de la sesión las siguientes reflexiones. Propuse un ejercicio para la composición pictórica, cada participante eligió un elemento quieto en su espacio para investigarlo con la premisa de complementar la forma del objeto; después se les pidió una composición escénica a partir del mismo objeto. Michelle eligió la polaroid de su hermana, que está pegada en su cuarto; Leo su bicicleta, en la sala de su casa; y Simón un disco que tiene pegado en la pared de su cuarto.

Pienso que las exploraciones a partir de los cinco sentidos y los ejercicios de conciencia espacial están potenciando la perspectiva compositiva del grupo. Para ahondar en la composición Carlo Mario Pacheco compartió y dirigió la última parte de la sesión, guió un par de ejercicios de composición escénica a partir de los elementos pictóricos. Carlo Mario, en su tesis de licenciatura, investigó cómo los *viewpoints* son aplicados según los elementos



pictóricos y la composición pictórica; por ello, decido convocarlo, pienso que su perspectiva complementaría el trabajo y, con ello, el grupo adquirió más herramientas para abordar el *site specific*.

**Figura 14**

*Dibujo de Leonardo sobre el ejercicio de componer con a partir de un objeto*

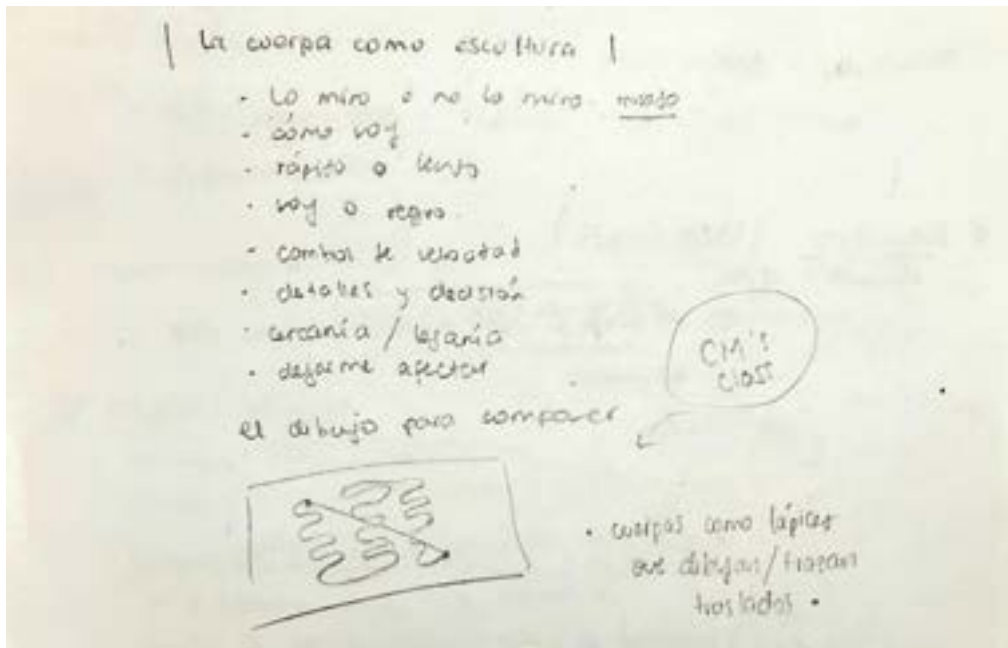


*Nota:* dibujo de Leonardo Sifuentes.

Carlo Mario trabajó con dos voluntarios. Se le pidió a Claudia que dibuje una trayectoria en su bitácora, Michelle adaptó este dibujo a una composición escénica usando los *viewpoints* de velocidad y respuesta kinestésica; de esta forma, complementó el espacio a través de la forma de su cuerpo–objeto, la cercanía, lejanía, su mirada, la repetición de movimientos, entre otros. Carlo le dijo a Michelle que perciba al piso como una “hoja de papel”, fue el plano en el que dibujó corporalmente su secuencia. El inicio de su secuencia será un punto de partida y el final, punto de llegada; se le pidió a Michelle que ubique los puntos en el espacio.

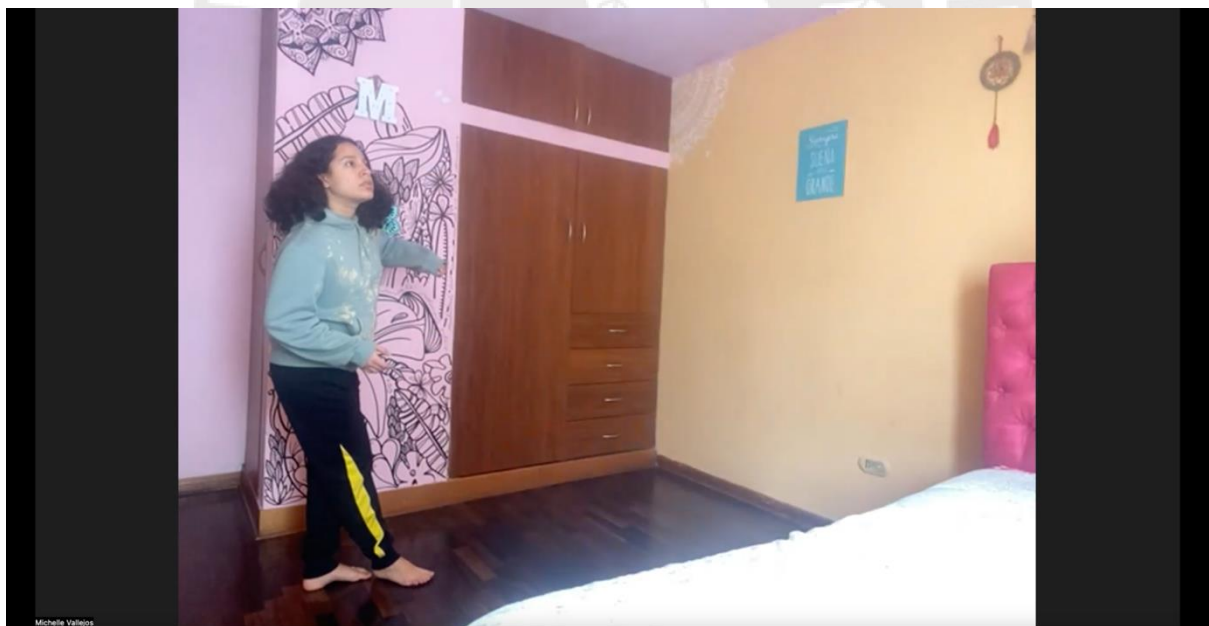
**Figura 15**

*Anotaciones en la bitácora de Michelle sobre el compartir de Carlo Mario*



**Figura 16**

*Composición escénica de Michelle a partir de la composición pictórica de Claudia*



*Nota:* Michelle está ejecutando el dibujo de Claudia, su mirada está en dirección a la polaroid de su hermana.

Finalizamos la tercera parte de sesión con una asamblea para reflexionar sobre las herramientas compartidas por Carlo Mario. El grupo, nuevamente, coincide en que si

eventualmente te bloqueas durante la creación de una composición pueden volver al trabajo gracias a la ayuda de esta herramienta.

Las cinco sesiones de esta primera parte tenían el propósito de convertirse en la base teórico práctica para lo que sigue en la investigación. Aún falta la etapa tres, necesaria para interiorizar, practicar y profundizar las herramientas aprendidas.

### **3.4 Etapa 3, Interiorización de los *viewpoints*, el *site specific* y la propiocepción**

Las sesiones de esta etapa fueron guiadas por Castañeda y por mí; y tuvieron como objetivo interiorizar la práctica de los *viewpoints*, la composición y la propiocepción. Además, propuse dos objetivos secundarios: acercar a las y los participantes a las intervenciones de *site specific* e investigar en la relación entre la propiocepción y la respuesta kinestésica.

La primera sesión estuvo destinada al aprendizaje de cuatro *viewpoints* de espacio: forma, arquitectura, topografía y relación espacial. Como calentamiento, el grupo realizó ejercicios de propiocepción y escucha. A continuación, relataré un ejercicio por cada *viewpoint* trabajado.

Simón dice que en el ejercicio “la escultura y el escultor de auras”: “jugamos a las esculturas que se manipulan agarrando el aura”. Primero, escribe Claudia, Castañeda nos indicó que veamos “la línea que bordea el cuerpo, como una suerte de aura”; luego, “esculpimos un poco de forma abstracta”. “Con las indicaciones más precisas las formas se empiezan a indexar mucho más (...) según la forma ya se crea una historia”, dice Simón.

A través de este ejercicio el grupo está entendiendo el borde del cuerpo como la línea que traza la forma del mismo, creando símbolos y narrativas. Por otro lado, Castañeda dijo que la forma es la imagen en *stop* mientras que el gesto es forma en movimiento. Este ejercicio trabaja la “forma”.

**Figura 17**

*Ejercicio “la escultura y el escultor de auras”, viewpoint de gesto.*



*Nota:* Claudia esculpiendo a Leonardo en el “patio”.

Castañeda agrega que para este *viewpoint* es necesario ser conciente de la tensión muscular, las articulaciones, la precisión, y más. En las sesiones surgió una especie de vocabulario, para este *viewpoint* las palabras fueron: cinco líneas de energías, cuerpo en forma de estrella, articulaciones, rotación, torsión, ángulos. Castañeda resalta que lo vital es la tensión muscular ya que de eso depende la precisión y la acción va unida a ella. Por otro lado, Simón escribe en su bitácora: “la propiocepción para sentir el cuerpo en base a la manipulación, en el otro ejercicio el contacto con el compañere y darse cuenta dónde va el cuerpo, cómo encaja”.

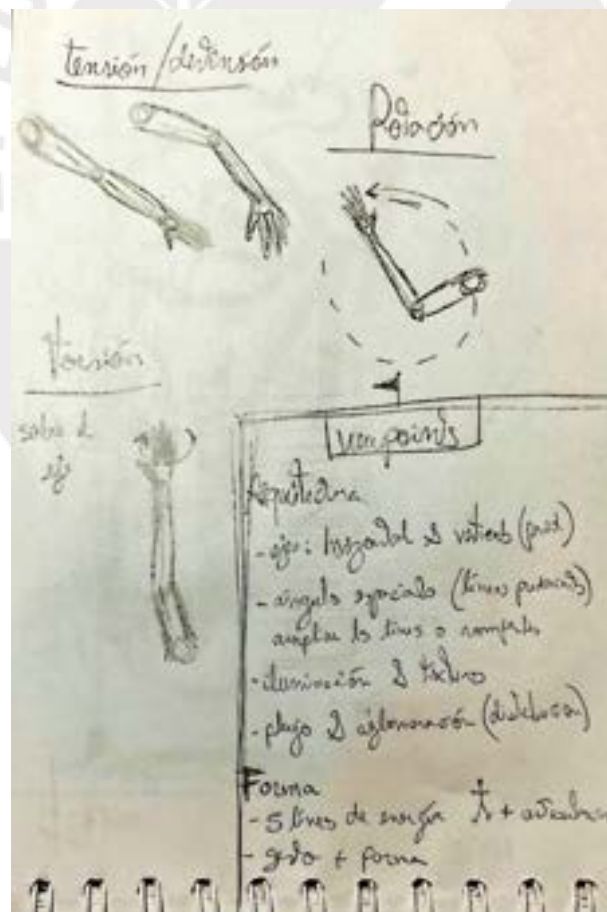
Continuamos el trabajo con los *viewpoints* de arquitectura y topografía. Salimos a investigar ambas consignas al parque Paititi, que se encuentra al frente de la casa de Carlo Pacheco, es un parque amplio y poco transitado. Castañeda empezó el trabajo diciendo que pensemos en un plano y nos ubiquemos respecto a la línea horizontal y vertical. Antes de cualquier intervención se debe investigar las líneas principales del espacio.

Primero, la investigación se dio en relación a la parte circular con bancas del parque. Intervenimos las bancas, empezó como un trabajo personal del cual identificaron premisas como ir con o en contra el espacio. Luego cada participante trabajó una composición personal en las bancas aplicando “ir con”, que exagera las líneas principales; o “ir contra”, romper las líneas principales.

Después, sumando la capa de topografía, fueron conscientes y tomaron el fondo y la forma de su cuerpo para intervenir el parque. La profundidad del espacio generó la posibilidad de investigar un traslado o recorrido escénico, por ello se les pidió las composiciones en pareja.

**Figura 18**

*Anotaciones y dibujos de la biácora de Leonardo.*



*Nota:* se puede observar el registro del vocabulario en la esquina inferior derecha.

**Figura 19**

*Composición en dúo de Claudia y Michelle, parque Paititi*



*Nota: Claudia y Michelle, de izquierda a derecha.*

**Figura 20**

*Composición en dúo de Leonardo y Simón, Parque Paititi*



*Nota: Leonardo y Simón, de derecha a izquierda.*

Se recopiló el siguiente vocabulario de su registro en las bitácoras: “ejes horizontales y verticales”, “líneas y ángulos predominantes”, “ampliar o romper las líneas”, “delimitar el

espacio”, “aglomeración y flujo” y “profundidad”. Por otro lado, Castañeda añade que es evidente cómo la velocidad y la precisión del performer en la intervención es lo que diferencia el estado de su cuerpo que el del peatón. Por otro lado, dice que la iluminación y las texturas del espacio también son parte del *viewpoint* de arquitectura.

Me resulta interesante este último comentario ya que para los principios del *site specific* la iluminación, la temperatura y los objetos presentes en él se consideran elementos, principio dos; en cambio, para los *viewpoints* los elementos son considerados parte de arquitectura.

Regresamos al “patio” y empezamos con la investigación de la relación espacial para el cual empleamos el ejercicio de “caminata sobre el espacio”. Castañeda les indicó, primero, caminar por el espacio, recorriendo cada espacio vacío. Luego, les pidió que estén atentos ya que la premisa cambió a que cuando están cerca a una persona deben relentizar el movimiento. La tercera capa es que elijan a alguien en su mente, con esa conciencia traten de estar siempre lo más cerca a esa persona; finalmente, se les pidió estar lo más lejos posible de la persona que eligieron.

Castañeda compartió con el grupo cuatro tipos de distancias: íntima (lo más cercano posible), personal (amical y conexión íntima), segura (con quienes no se conocen, pero es amigable) y pública (desconocidos). Se realizaron un par de exploraciones a partir de estas premisas.

El grupo coincide en que estas premisas las y los ayudaron a relacionarse con los otros cuerpos en el espacio. Cada persona según su subjetividad delimitó sus propias distancias; por otro lado, se les pidió armar una composición a partir de estas herramientas, se agregaron a la velocidad, la forma y la mirada como premisas.

De esta forma, el grupo está reconociendo, a partir de la conciencia espacial, las relaciones que surgen entre los cuerpos a partir de la manipulación de la distancia, tiempo y

espacio. Leonardo escribe en su bitácora: “la relación entre cuerpos y la posición genera narrativas imaginarias”; por otro lado, en el registro de Michelle se puede leer “las dimensiones de la distancia te dan estatus, relación de poder”.

Finalmente, del registro de Claudia y Simón: “el tiempo escénico puede cambiar dependiendo de la distancia de los cuerpos”, “cuando están en íntimo todo se vuelve más lento” y “un buen actor es el que puede cambiar la percepción del tiempo”.

### **Figura 21**

*Ejercicio de composición grupal, viewpoint de relación espacial*



*Nota:* ejercicio “caminata sobre el espacio”. Simón, Michelle, Leonardo y Claudia.

La siguiente sesión se desarrolló en el “pasadizo”, ubicado entre Tinkuy y la Facultad de Educación. En esta sesión se continuó investigando el *viewpoint* relación espacial; además, el de gesto, repetición y duración. De esta forma, completamos el aprendizaje de los nueve *viewpoints físicos*.

La primera parte de la sesión, Castañeda trajo un ejercicio que abordó la práctica de la relación espacial y que introdujo a la repetición y la duración; el fin, era componer una



secuencia en dúo. Previo al ejercicio, se delimitó y reconoció el espacio a partir de los *viewpoints* de arquitectura y topografía.

Considero que los principios uno, “arquitectura”, y dos “conversación con los elementos” del *site specific*, se filtran en el ejercicio ya que coinciden con la práctica de los *viewpoints* de arquitectura y topografía. Ambos principios también fueron aplicados, investigados y dialogaron con los *viewpoints* mencionados en el ejercicio.

El grupo resume que el *viewpoint* de relación espacial “afecta en la percepción temporal”, “la mirada influye para determinar la relación” y “hay una relación espacial tanto física como energética”. Castañeda inició el ejercicio marcando una secuencia con cada dúo; las secuencias se realizaron en dos partes del “pasadizo” distantes entre sí, esta decisión se tomó con el fin de ver qué narrativas se generaba en cada espacio.

La marcación del ejercicio se trabajó con los *viewpoints* de velocidad, respuesta kinestésica, arquitectura, topografía y forma; además, cada dúo veía el trabajo de la otra pareja. El fin de este ejercicio fue seguir investigando en la relación espacial a partir de las narrativas que se creaban. Las parejas fueron Claudia y Simón; y Michelle y Leo.

Como segunda capa del ejercicio, se les pidió que ejecuten ambas secuencias al mismo tiempo; luego, se le indicó a cada uno cambiar de punto de partida y, hacia el final, improvisaron una composición grupal. De esta forma, cada participante experimentó la conciencia del espacio a partir de los *viewpoints* de arquitectura, topografía, velocidad, forma y respuesta kinestésica de cada secuencia. Por lo tanto, también pudieron experimentar la relación espacial, gesto, repetición y duración empleados en las narrativas improvisadas.

**Figura 22**

*Secuencia de Simón y Claudia en el espacio A*



*Nota: espacio A se encuentra en la Facultad de Educación.*

**Figura 23**

*Secuencia de Michelle y Leonardo en el espacio B*



*Nota: espacio B ubicado en parte de la Facultad de Educación y Tinkuy.*

**Figura 24**

*Improvisación grupal a partir de los dúos, en el “pasadizo”*



**Figura 25**

*Adaptación de Michelle y Leonardo en el espacio A, cambio de puntos de partida*



*Nota: Michelle y Leonardo tomando los puntos de Simón y Claudia, figura 23, respectivamente.*

Por un lado, Claudia anota en su bitácora “la relación espacial se va definiendo por las velocidades, el tiempo, por los gestos”, “la repetición (forma y tiempo) va alterando el significado” y “cuando no nos ceñimos a la historia surgen nuevas cosas y podemos estar al servicio de la atmósfera”. Asimismo, Michelle coincide con Claudia, dice que la forma y la variación de velocidades brindan posibilidades a la historia, “no estamos persiguiendo historias → aparecen” a partir de la acción de habitar, que se logra estando presentes.

Por otro, Simón escribe “aparecen cosas, la historia es más importante para el que está observando”, reflexión con la que estoy de acuerdo ya que el espectador o, en este caso, el transeúnte es quien hace las conexiones narrativas. Además, Leonardo dice “la singularidad de cada performer marca distinciones en la representación de una partitura escénica”, reflexión que surge después de cambiar de puntos de partida (figura 25). Las narrativas creadas con los dúos originales cambiaron de sentido cuando cada participante tomó un punto diferente al original.

El segundo ejercicio que trabajamos fue para investigar el *viewpoint* de gesto. Antes de comenzar el trabajo, Castañeda comparte que los gestos tienen un inicio, desarrollo y final; existen los gestos sociales y abstractos, esto fue descrito en el primer capítulo.

El ejercicio “escalera de gestos” consiste en que cada participante debe proponer un gesto social que fue empleado para la composición. En esta composición se empleó el *viewpoint* de velocidad, respuesta kinestésica, arquitectura, topografía, forma y relación espacial. El grupo eligió los siguientes gestos: sonrisa, ojos abiertos de sorpresa, rascada de cabeza por nervios y morderse el labio. La segunda capa del ejercicio fue elegir gestos abstractos, estos también fueron propuestos por cada participante.

Una de las reflexiones a las que el grupo llegó fue “la respuesta kinestésica me permite saber cuándo insertar el gesto” y “el intercambio de roles te hace estar presente”. La

dinámica del ejercicio propone que se repita el gesto las veces que uno considere y, también, que otro participante pueda tomar el gesto de su compañero para replicarlo.

**Figura 26**

*Ejercicio “escalera de gestos”, viewpoint de gesto y composición*



La repetición apareció ya que el trabajo de la partitura no fue fija. Pienso que era una improvisación con el fin de que el participante proponga y recicle a partir de material creado; y ponga en práctica su estado de presencia para la creación de atmósferas. Un participante dice que esto ocurre ya que “al trabajar todes lo de todes aparecen nuevas atmósferas”. El grupo identificó que el estado al cual llegaron con la repetición en el ejercicio tenía las características de “apertura, aceleración y cierre”.

Asimismo, la repetición propone el “callback”, una participante refiere que este se trata de regresar a algo que pasó antes, puedes usar la idea para volver a empezar o para reciclarla e incorporarla en la creación. Por otro lado, el grupo testimonia que durante el ejercicio pudieron salir para observar y a partir de ello proponer, esta acción los mantenía presentes a encontrar posibilidades para continuar el trabajo.

La tercera sesión de esta etapa fue destinada a profundizar en la propiocepción. Dirigí esta sesión teórica mediante videos e imágenes del cuerpo humano. El material mostrado fue seleccionado y empleado para que el grupo pueda reconocer, visualizar e identificar cuáles son las partes de su cuerpo que se activan en el estado de presencia.

Al inicio de la sesión tuvimos una asamblea donde reflexionamos a partir del registro en la bitácora. Nuestra investigación partió de las sensaciones, recogidas gracias a la conciencia somática y sensorial, que el cuerpo ha identificado y ha atravesado en los ejercicios de propiocepción.

Esta sesión tuvo como finalidad complementar la experiencia propioceptiva del intérprete a través de la visualización de la anatomía del sistema muscular y óseo, se esperó y logró que el participante complemente la visión periférica respecto a su cuerpo empleando las imágenes de ambos sistemas como cartografías.

Durante la primera parte de la sesión el grupo compartió que la propiocepción les hace pensar en las dimensiones. Ellas y ellos cayeron en cuenta de que en el dibujo se emplean únicamente los planos 1D y 2D; sin embargo, en las artes escénicas todo se ejecuta en 3D. Asimismo, identifican que esto se debe a que habitamos esa dimensión y por lo tanto podemos codificar el plano 3D.

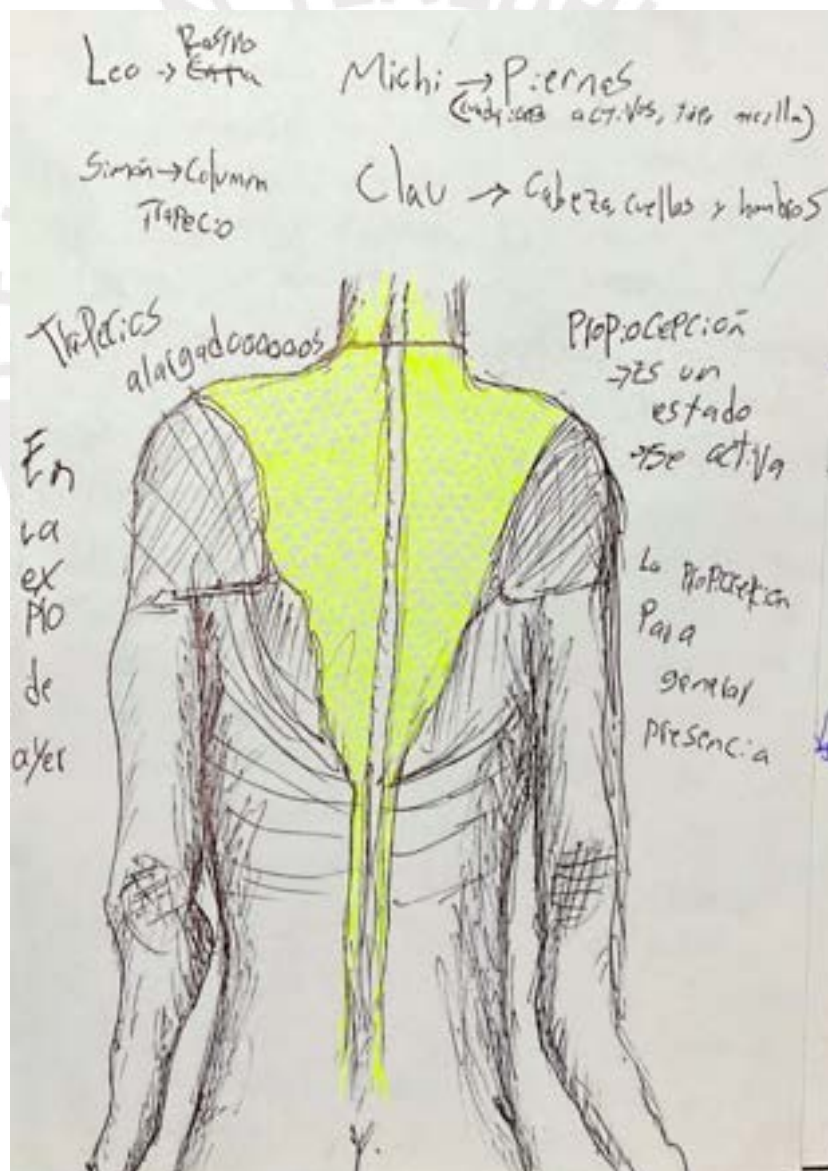
Considero que estas reflexiones surgen debido a que, para ese momento, ya habían empezado a integrarse las perspectivas brindadas por los *viewpoints* de topografía y arquitectura a partir de los elementos pictóricos aplicados a la composición escénica que Carlo Mario compartió con el grupo. Las nociones de planos, líneas y puntos junto a la conciencia que brindan los *viewpoints* mencionados y los ejercicios de propiocepción están generando en el grupo la sensación de dimensionalidad del cuerpo en el espacio.

Al notar esto pregunté si alguien había sentido su cuerpo diferente respecto al inicio y el final de la última sesión, como activo, ya que intuía que esta sensación se relacionaba con el

estado de “presencia”. Leonardo comenta “a mí me pasa que el nivel de propiocepción que tengo no incluye mi cara, de mi cuerpo soy consciente como el 80% pero mi cara será solo el 10%, casi no la siento. Ayer, al terminar el ejercicio me sentía más consciente de donde estaban mis ojos, cejas, boca, nariz, lo cual tiene sentido por el trabajo de gesto que estábamos haciendo”. Por otro lado, Simón agrega: “yo sentí la columna más activa a partir del gesto de asombro y creo que tiene que ver con la propiocepción porque sentí que empezaba a asombrarme con todo el cuerpo, con los hombros, la cara...”.

**Figura 27**

Dibujo de Simón sobre la zona activada de su cuerpo



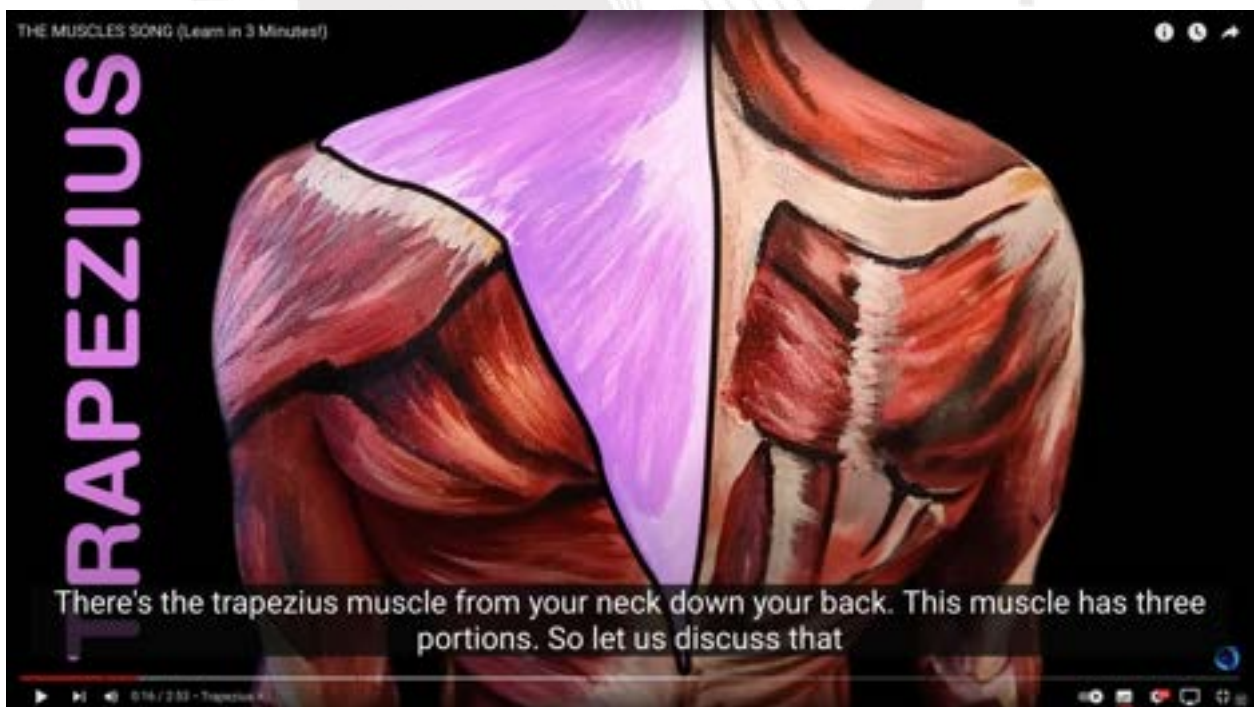
*Nota:* las anotaciones y dibujo se realizaron después de ver los videos.

El testimonio de Simón y Leonardo confirman la intuición sobre el vínculo entre la propiocepción y la presencia, lo cual tiene sentido ya que pude notar un cambio en el estado de tensión corporal y la involucración total del cuerpo de las y los participantes al trabajar los ejercicios de la sesión anterior. Por un lado, Michelle reconoce que las piernas, la zona de los cuádriceps y el centro, los abdominales, fueron activados. Por otro lado, Claudia en un principio no pudo identificar qué zonas de su cuerpo se habían activado. Hacia el final de la sesión pudo reconocer que activó la cabeza, el cuello y los hombros.

Después de conversar vimos los videos del sistema muscular y óseo. Les pedí que anoten en sus bitácoras las zonas activadas que fueron mencionadas por cada participante en la ronda anterior y que, teniendo como referencia el video del sistema muscular, hagan un dibujo de su zona activada. Por ello adjunto los cuatro dibujos, uno por cada participante en esta sección y en anexos.

**Figura 28**

*Video empleado para el ejercicio de reconocimiento, propiocepción*



*Nota:* captura de pantalla del video “THE MUSCLES SONG (Learn in 3 Minutes!) de la plataforma Youtube”.



Asimismo, Simón registra en su bitácora “propiocepción es un estado que se activa” y “la propiocepción para generar presencia”. Por su lado, Claudia escribe “usar la tensión para conseguir un estado de presencia”, “la propiocepción está en todo momento”, “es como una respuesta kinestésica hacia adentro”, “que puede ayudarnos a tener más consciente las partes de nuestro cuerpo”. Michelle coincide en que podemos sentir la activación del músculo gracias a la propiocepción, ella reconoce su presencia con la sensación de como una “mascarilla de arcilla que se va secando”.

Al leer sus testimonios pienso que todo va teniendo sentido. Las herramientas que alcancé e hice conversar están permitiendo que las y los participantes puedan reconocer “cómo se siente la activación del músculo a través de la propiocepción y cómo esto genera precisión y presencia”, reflexión escrita por Leonardo. El grupo está respondiendo, atando cabos, vinculando sensaciones, experiencias y conocimientos entre sí.

La última sesión de esta etapa fue un repaso de todos los *viewpoints* trabajados hasta el momento. Castañeda empezó la sesión con ejercicios de propiocepción a partir de la respiración y el reconocimiento espacial a través de caminatas y *viewpoints*. El trabajo propioceptivo fue personal, cada participante se colocó en una parte del espacio.

Castañeda guió una visualización con la imagen del aire recorriendo cada parte de su organismo, por dentro, a partir de velocidades e intensidad en la respiración. Asimismo, pide que mantengan la mirada abierta y fija a un punto en el espacio. “Entender que la concentración en eso puede ayudar a que luego de este proceso podamos dirigir nuestra concentración a la mirada, las palmas, el tacto”, dice Castañeda; es decir, con este ejercicio entrenamos el foco de concentración o atención en los estímulos tanto internos, cuerpo, como externos, espacio.

Claudia dijo que ella juega con la idea de que puede controlar el aire y lo lleva por todo su diafragma como una pelotita que flota y golpea en las paredes de su abdomen.

Además, comparte “estar concentrada en algo que está imaginado dentro de mí me hace desconectar de lo que está afuera”. Por otro lado, Michelle dijo que siente que puede estar percibiendo tanto dentro de su cuerpo como afuera, aún le cuesta, pero lo está descubriendo. Esta sensación que percibe Michelle es importante ya que también fue desarrollada por los demás participantes.

Leonardo registra que percibe el aire dentro del pulmón hacia distintos lados del cuerpo y los latidos de su corazón son un eco presente en el recorrido. Simón dice que siente una sensación extraña, “es blando y todo se mueve por dentro”. Asimismo, Castañeda y yo pudimos identificar cómo la mirada de cada participante variaba mientras hacían el recorrido del aire dentro de su cuerpo.

Con estas reflexiones Castañeda propone que durante la sesión el grupo pueda trabajar en percibir el mundo interno a través de la mirada, “que puedan sentir a sobremano” las indicaciones para que el cuerpo pueda involucrarse más en los movimientos que propongan, siguiendo los estímulos interiores como los exteriores. Considero que Castañeda está apoyando el reconocimiento y práctica de la propiocepción en ejercicios con *viewpoints*, lo cual permite que el grupo pueda seguir tendiendo puentes entre ambas experiencias.

Para la segunda parte de la sesión Castañeda procedió a indicar que caminen por el espacio, empleen los *viewpoints* de velocidad, respuesta kinestésica para desplazarse, sean conscientes de dónde se encuentran las y los demás en el espacio; ésta fue la base del ejercicio. Castañeda agregó indicaciones progresivamente.

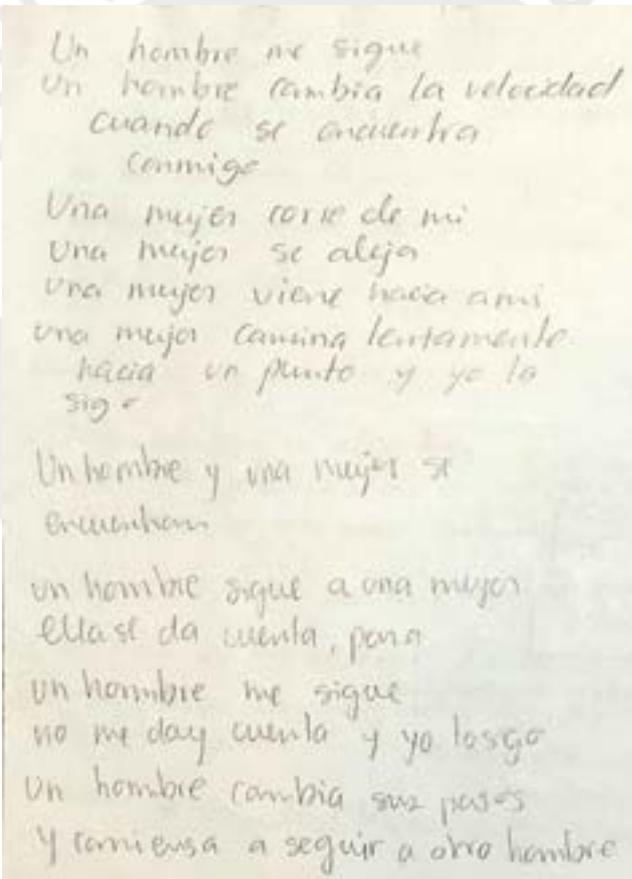
La segunda capa fue darles las opciones de seguir a una persona o transitar por su cuenta, *stops* o cambios de dirección a partir de la proximidad de sus cuerpos respecto al de sus compañeros. En la bitácora de Claudia encontré una suerte de poema, por la forma que está escrito, o descripción de esta parte del ejercicio. “Un hombre me sigue, un hombre cambia de velocidad cuando se encuentra conmigo. Una mujer corre de mí, una mujer se

aleja, una mujer viene hacia mí, una mujer camina lentamente hacia un punto y yo la sigo...”, escribe.

Para la tercera capa se agregó las opciones de caminar de costado, hacia atrás, proponer movimiento a partir de los sonidos del espacio, trabajar con el *viewpoint* de repetición y los “*callbacks*”, traer la respiración consciente y la mirada del ejercicio anterior. Castañeda comenta en el video “su escucha está activa, estiren sus acciones”; lo que quiere decir es que sostengan su propuesta, no la corten pasando a la siguiente más bien estírenla pues están generando narrativas a partir de los comandos.

### Figura 29

Anotaciones de la bitácora de Claudia



Un hombre me sigue  
Un hombre cambia la velocidad  
cuando se encuentra  
conmigo  
Una mujer corre de mí  
Una mujer se aleja  
Una mujer viene hacia mí  
una mujer camina lentamente  
hacia un punto y yo la  
sigo  
Un hombre y una mujer se  
encuentran  
un hombre sigue a una mujer  
ella se da cuenta, pero  
un hombre me sigue  
no me doy cuenta y yo lo sigo  
Un hombre cambia sus pasos  
y comienza a seguir a otro hombre

*Nota:* “...un hombre y una mujer se encuentran. Un hombre sigue a una mujer, ella se da cuenta, pero, un hombre me sigue, no me doy cuenta y yo lo sigo. Un hombre cambia sus pasos y comienza a seguir a otro hombre”.

En la cuarta capa Castañeda trae el tercer principio del *site specific* y pide que “amplíen” el espacio. Se agregaron tres sillas para trabajar el segundo principio “conversación con los elementos”, también se indicó que pueden usar la acción de agarrar el antebrazo del compañero y que empleen el *viewpoint* de relación espacial. La última capa del ejercicio fue agregar el *viewpoint* de arquitectura y las siguientes acciones: “querer preguntarle algo a alguien”, “confesar algo” y “hacer que empiece a llover”. Ahora compartiré algunas reflexiones del grupo y mías.

**Figura 30**

*Foto de la composición en tiempo real entre la cuarta y quinta capa de instrucciones.*



En el registro de audio Michelle expresa que cuando entraron las sillas no sabía muy bien cómo abordarlas, pero con el hacer iba desarrollando una relación con ellas y encontrando momentos; también, cuando se estancaba salía, veía y podía volver a entrar. Asimismo, surgía la emoción en ella, pero tampoco sabía si ahondar o no. Por su lado, Simón dijo que pudo agarrarse del ritmo, la observación y la imitación para fluir con el ejercicio, se

“sentía seguro” no sentía la presión de “tener que estar haciendo” y efectivamente aparecían nuevos momentos.

Claudia encuentra que el ejercicio la ayudó a crear una forma de escritura (ver figura 29); además, expresó “¿quién determina cuándo se detenía un momento?”. Por otro lado, Leonardo sentía que podía seleccionar comandos en su mente, “se volvió divertido, la repetición hacía que se cree un juego a partir de los comandos”, propuestas en formas de convenciones. Finalmente, Michelle también agrega “nos siento más conectados entre los cuatro con la respuesta kinestésica, ¿no?, teníamos varios momentos juntos”, efectivamente el grupo está ahondando en el juego entre ellas y ellos.

Después de recopilar y leer sus testimonios pienso que éste último ejercicio ha vuelto a traer reflexiones de la última sesión que tuvimos con Castañeda. Ocuparse en vez de preocuparse, es decir hacer, ser conscientes del ritmo o salir del espacio para observar son herramientas que les ayudan para fluir con la composición y las propuestas que se van generando en la improvisación.

En el siguiente y último ejercicio se les pidió que piensen en personas “particulares” que hayan visto mientras caminaban en la calle, deben elegir un gesto singular de estos peatones, se trabajará con eso. Además, a partir de este material, se les pidió pensar en una frase con “potencial simbólico”; es decir, lo que te puede decir el gesto más allá de lo que ya dice.

Michelle eligió al “señor del moco”, la frase fue “salir a la superficie”; Leonardo eligió “motociclista casi asesino”, la frase fue “regresar el alma al cuerpo”; Claudia eligió “viejitas a punto de morir”, la frase fue “las moscas se pelean en el aire”; finalmente, Simón eligió “los fifas de la pichanga”, su frase fue “esperando una señal de Dios”. Nuevamente, salimos al parque “Paititi” y Castañeda trabajó con cada participante una composición dirigida por cada uno a partir de los materiales recolectados.

Cada composición fue trabajada en relación a un sitio específico dentro del perímetro del parque. Michelle trabajó en el pasto, Leonardo en el poste, Claudia a lo largo de la vereda y Simón en una de las bancas del primer círculo. Teniendo las cuatro piezas, Castañeda propone entrar de participante para dirigir y componer una sola secuencia con las piezas hechas.

Las composiciones fueron trabajadas empleando los nueve *viewpoints* físicos y los principios del *site specific*. Les pedí que, durante este ejercicio, trabajen la conciencia de qué partes del cuerpo se activan en el trabajo de escucha y presencia, es decir que incorporen la propiocepción al trabajo.

**Figura 31**

*Frase “salir a la superficie” convertida en acción, composición de Michelle*



*Nota: en cada composición se trabajó con los demás integrantes del grupo.*

**Figura 32**

*Frase “regresar el alma al cuerpo” convertida en acción, composición de Leonardo*



**Figura 33**

*Frase “las moscas se pelean en el aire” convertida en acción, composición de Claudia*



*Nota: esta fue la única composición personal que se realizó con un recorrido.*

**Figura 34**

*Frase "esperando una señal de Dios", composición de Simón*



**Figura 35**

*Composición grupal, integración de viewpoints*



*Nota: parte final de la composición grupal que dirigí. Esta secuencia tuvo un recorrido.*



Los *viewpoints* ha sido integrados como herramienta para la composición de piezas escénicas y como puntos de vista o comandos que generan, hacen conciente al participante de cómo crear movimiento en el espacio. Por otro lado, desarrollar parte de las sesiones en lugares específicos, como el “pasadizo” y el parque “Paititi”, ha permitido un diálogo y primer acercamiento entre la técnica y los cuatro principios del *site specific*.

La tercera etapa cierra una primera parte de trabajo que tuvo como finalidad hacer llegar al grupo las herramientas necesarias para investigar la “escucha espacial”. Por ello, el grupo pudo interiorizar y practicar las herramientas compartidas, reflexionaron sobre los puntos de encuentro y vínculos tendidos, prepararon su cuerpo y mente para el trabajo en espacios con tránsito peatonal; y, son capaces de aplicar las herramientas en composiciones en tiempo real.

### **3.5 Fase 4, Primera prueba de praxis conjunta entre los viewpoints y los principios del site specific en la PUCP**

Esta fase tuvo el objetivo de lograr el primer acercamiento a la “escucha periférica” a partir de la praxis conjunta de los *viewpoints*, los principios del *site specific* y la propiocepción interviniendo lugares específicos de poco tránsito y ya conocidos por el grupo.

Esta etapa fue guiada por mí y se realizó dentro de las instalaciones de la PUCP, los sitios escogidos fueron ya mencionados en metodología por lo que en este y el siguiente subcapítulo relataré los descubrimientos alcanzados por el grupo.

La primera sesión inició en la rotonda del pabellón Z, espacio que fue investigado previamente por el grupo en la sesión cuatro, y se dividió en tres partes: calentamiento, exploración e intervención de los sitios escogidos y composición de piezas. Este orden será empleado en las sesiones de ésta y la próxima etapa.

Le pedí al grupo que calienten personalmente, con énfasis en movilizar sus articulaciones, tendones y logren agitarse; luego, empezó la investigación del espacio

reconociendo los estímulos del espacio. Pudieron reconocer que existen estímulos que transitan y otros que habitan el espacio.

“Hacía mucho frío, conozco más el Z me muevo por ahí, ya habíamos hecho site en algún momento ahí”, registra Claudia en su bitácora. Por otro lado, Michelle describe la atmósfera del lugar como “abierto, mucha gente, conocido, circular, frío y aire”. La rotonda fue investigada previamente un viernes al mediodía antes del inicio de clases; no obstante, siendo esa semana la segunda del ciclo a las siete de la noche había una notoria diferencia en el tránsito peatonal.

Después del reconocimiento les pedí que hagan una pieza personal tomando el espacio a partir del *viewpoint* de gesto y los cuatro principios; luego, ejecuten la pieza en distintas partes de la rotonda siendo conscientes de la respuesta kinestésica. Lo que observé en esta parte fue que la presencia de la gente que observaba y de quienes transitaban por la rotonda los modificó. Algunos participantes trataron de sostener su propuesta, otros buscaban formas de adaptar su secuencia, otros buscaban a sus compañeros con la mirada, otros se ensimismaron.

Michelle confesó que se sintió limitada por las bancas, “para la respuesta kinestésica busqué contacto visual cercano, pero no se dió”. Simón confirma la sensación de Michelle, él dice que “en la rotonda fue calentamiento, no me llevó a mucho, salieron pequeñas posibilidades, pero no sentí nada interesante”. Claudia: “descubrimos que cuando nuestros cuerpos están más cerca hay mayor escucha, pero ¿qué pasa con componer estado alejados, qué sucede con la escucha” y “me gusta que la gente me mire qué causa esa conciencia de la mirada exterior, más presencia? sí”.

Me resulta interesante el testimonio de Claudia ya que, en la tercera sesión, ella reconoció que la presencia de gente en el “salón gris” de Tinkuy la intimidó mucho. Para este momento del proceso su relación con esa circunstancia había cambiado. Por otro lado,

efectivamente, las propuestas personales no pudieron sostenerse ni desarrollarse de forma grupal como esperabamos, por ello decidí llevarlos a la siguiente locación.

En “Narnia”, espacio que se encuentra al lado del edificio de la Facultad de Comunicaciones y denominado así por la gran puerta al centro (ver figura 36), la exploración partió de los cuatro principios. El grupo primero identificó las líneas presentes en los planos, paredes, objetos y formas que constituyen ese espacio. Al encontrarse en un espacio abierto con poco tránsito, de noche, el elemento del farol al centro tomó protagonismo en un primer momento, la puerta de metal también; asimismo, el sonido, la luz y las sombras tiñeron el espacio de un sentido particular.

El grupo asoció la atmósfera del lugar con “pesadillas, sueño, *cozy*, íntimo, eco, insomnio, *badtrip*”. La segunda capa del ejercicio fue pedirles ubicarse en un punto del espacio, que propongan una secuencia con los *viewpoints* de gesto y forma; luego, cada participante ejecutó su secuencia según un orden asignado, inició Michelle, continuó Claudia, el siguiente fue Simón y finalmente Leonardo. Se les indicó que, mientras les llegaba su turno, observen a quien ejecutaba su secuencia.

Al terminar la ejecución de la segunda capa les pedí que sostengan su secuencia a partir de la repetición, si surgían nuevos movimientos, acciones o desplazamientos los agreguen por “*callback*”. De esta forma, empezó la composición en tiempo real. Pude observar que las narrativas empezaron a construirse; por ello decidí agregarle una última capa. Esta capa consistió en, cada vez que yo identificaba un momento, decía *stop*, elegía a un participante y le pedía que tome distancia de la composición para que diga ¿qué es lo que sucede en escena?

El primero fue Simón, propuso que eran “zombies queriendo comer a Michi”; el segundo, Leonardo dijo “están intentando irrumpir en el palacio”; continuó Claudia que dijo “estamos peleando con un dragón”; finalmente, Michelle dijo que estaban “envenenados”.

Cada propuesta era interpretada como acción, la cual llevaban a fondo e incorporaron la secuencia de gesto y forma propuesta en un principio. Ahora comparto algunas reflexiones del grupo después de lo narrado.

**Figura 36**

*Composición grupal, primera capa*



*Nota: de izquierda a derecha Leonardo, Simón, Claudia y Michelle.*

**Figura 37**

*Composición grupal en la cuarta capa "envenenados"*



El grupo coincidió en que nombrar los momentos les daba claridad; de esta forma, pudieron identificar y ahondar en las atmósferas y narrativas que se creaban. “Hay un castillo y un dragón, escapamos de los zombies, no, yo era un zombie, el dragón botaba fuego, pero logramos entrar al castillo y en la cena nos envenenaron”, registra Claudia en su bitácora. Este testimonio coincide con los registros de Simón “las secuencias se interceptaban, por momentos me iba hacia adentro y cuando salía todxs estaban en el viaje, cada quien en lo suyo pero siendo un conjunto, allí nacieron la historias mágicas de zombies, dragones portales y veneno”.

Leonardo menciona que la exploración fue muy divertida, “hay situaciones como efecto dominó, uno lo hace, otro escucha, responde y así sucesivamente”. Simón también comparte que “podemos rechazar y aceptar las propuestas a partir del juego, sé que es una decisión acoplar a alguien a mi juego o chotearlo y tenía que estar atento a eso”. Claudia identificó que a partir de la mirada de su compañero ella podía decidir si acoplarse o no a una propuesta. Con esta idea, Michelle reconoce que la “mirada periférica” estuvo activa en el ejercicio, ya que tenía que estar atenta a los demás, al espacio. Finalmente, Simón recuerda una parte del ejercicio en la sabía dónde y qué estaban haciendo Michelle y Claudia pero no Leo, por lo que tuvo que “otrocepcionar” con él a partir de la mirada periférica.

La última parte de la sesión fuimos al jardín central de Tinkuy. Nuevamente, investigamos el espacio a partir de las líneas presentes en la arquitectura, paredes, planos, piso, objetos y formas presentes alrededor y dentro del mismo jardín. El grupo también identificó en qué parte del espacio sucedía el tránsito peatonal, qué acciones realizan las personas allí, la atmósfera era ruidosa o silenciosa dependiendo de dónde estabas y todos los ambientes contaban con iluminación.

Después de haber explorado y recorrido el lugar delimité el espacio que se usaría para la creación de secuencias. Les pedí una secuencia que parta de una de las esquinas del

trapecio, propuse la canción “*Lucy in the Sky with Diamonds*” de *The Beatles* para la exploración a partir de los siguientes comandos: trasladarse con líneas rectas, curvas y diagonales creando una topografía en el gras, encontrar patrones de movimiento en sus secuencias empleando los nueve *viewpoints* físicos.

Cada participante mostró su secuencia, las y los demás observamos. Luego, les indiqué que realizaran una composición grupal que inició en pareja, se agregó un tercer participante y finalmente un cuarto. Les pedí que se coloquen en los puntos de inicio de su secuencia y vuelvan a pasar cada uno a la vez con la premisa de activar la respuesta kinestésica, ésta fue una improvisación en tiempo real. De esta forma, empezaron Claudia con Simón, se sumó Michelle y al final Leonardo.

**Figura 38**

*Composición grupal final*



*Nota:* de derecha a izquierda Leonardo, Simón, Michelle y Claudia. Entre Leo y Simón hay una estudiante que estaba hablando por teléfono.

El objetivo fue que cada participante pueda ser consciente de que hay un otro trabajando con él, ambos modifican la secuencia inicial del otro; por ello, deben estar atentos

y abiertos a recibir y generar propuestas para construir en conjunto. Era importante la observación en este ejercicio ya que, mientras no salías, podías observar cómo complementar la composición. Asimismo, las propuestas parten de la relación que cada participante tiene con el espacio; es decir, qué posibilidades surgen de su trabajo con él.

La sesión terminó como una asamblea dónde les pedí reflexionar sobre las características específicas de la atmósfera de cada lugar, conciencia de qué partes de su cuerpo estaban presentes o se activaron para realizar el trabajo y cómo percibieron la respuesta kinestésica.

Tomé información de la bitácora de Michelle para evaluar el estado de activación de su cuerpo en la sesión. Michelle en la rotonda de Z sintió solo sus piernas activas, en “Narnia” fue consciente del tronco, extremidades superiores y mirada; en el último espacio, sentía la escucha en todo el cuerpo y la mirada.

Leonardo dice que él no ha estado tan presente con la propiocepción durante la sesión, en el calentamiento personal sí pero después ya no. Ha estado más atento a la escucha en general, la “escucha periférica” que le permitía estar atento a lo que sucedía a su alrededor y a resolver en el momento. Agrega que el término “periférica” sale de “mirada periférica”, es la misma sensación, pero en todo el cuerpo dice; tal vez, es una sensación parecida a la de Michelle con “la escucha en todo el cuerpo y la mirada”.

Claudia agrega que ella ha llegado a un punto donde siente que ha interiorizado la técnica y solo “suceden cosas, es como si empezara a sintonizar algo, ya no me preocupo, no pensaba en hacer sólo sucedía”. Simón coincide en haber experimentado lo mismo, dice: “solo estás adentro, olvidando la técnica y teniéndonos siempre presentes”. Asimismo, Claudia dice que esta sensación de atención es la que sintoniza y de ella resultan los momentos.

Leonardo define “escucha periférica” como un estado que sirve para resolver y componer desde una visión más cenital, a nivel macro. Claudia, al oír esta descripción, dice: “entonces yo también he sintonizado con la escucha periférica”. Por otro lado, Simón registra en su bitácora algo similar: “Ya no nos veía con la vista, sino con algo más, las sentía, nos percibimos. Por eso cuando mirábamos al resto (con los ojos) ya estábamos haciendo algo en marcha”.

Al leer sus testimonios encuentro coincidencias en las características del estado que han experimentado, al cual denominamos como escucha “periférica”, término agregado por Leonardo. El grupo comparte que la escucha se genera cuando todo el cuerpo se activa, la activación se da gracias a la presencia y la identificamos con la tensión muscular; además, éste estado les permite estar presentes, percibir, componer y resolver en tiempo real.

La segunda sesión de esta etapa inició con el calentamiento. Primero trabajaron un ejercicio de propiocepción a través del tacto y después el “círculo de comandos”. Previo al trabajo del círculo se les preguntó ¿de qué forma identificaban la escucha? ¿Cuáles son las necesidades de las y los participantes para que la escucha sea efectiva?

Michelle contestó “la mirada, hacer contacto visual entre nosotros”, Claudia dijo “precisión en el movimiento y sonido de las pisadas”, Leonardo “precisión en el tempo” y Simón “precisión en los cambios”. Claudia registra “esto es importante para que mis compañeres puedan identificar la escucha periférica”. Son las características “que nos diferencian del resto”, escribe Simón. Estas particularidades se recordaron antes de realizar el “círculo de comandos” durante el laboratorio.

Considero que éste es el ejercicio más importante de todo el laboratorio ya que permite que el grupo se acerque al estado de “escucha periférica”. Los retos que propone el ejercicio son la atención al cambio de comandos, realizar correctamente el comando



indicado, la precisión de los movimientos, acoplarse al ritmo grupal y resolver en el momento, retos similares a los que se enfrentaron al intervenir espacios públicos.

**Figura 39**

*Círculo de comandos en el X125*



*Nota:* de izquierda a derecha Claudia, Michelle, Simón y Leonardo.

La siguiente parte de la sesión se realizó en la “loza escénica”. Delimité el espacio, lo investigaron a partir de los principios del *site specific* y luego pedí pidió una secuencia.

Para el reconocimiento del espacio el grupo comenta que emplean el principio de “arquitectura” y “conversación con los elementos”. Con estas herramientas identifican las líneas presentes en el suelo, en la arquitectura, los elementos presentes, el clima, la temperatura y demás estímulos. La loza escénica es un piso de concreto en medio del gras ubicado al terminar los salones de la Facultad de Artes Escénicas.

Después de la exploración, les pedí que marquen una secuencia personal que tenga un punto de inicio, se desplace en la loza y termine en otro punto. Cada participante mostró su secuencia; mientras lo hacía, los demás dibujaban en sus bitácoras el recorrido que sus compañeros habían empleado para la secuencia.

Luego de las muestras personales se trabajó en pareja. El fin de mezclar dos secuencias era activar la respuesta kinestésica para ver cómo los participantes resolvían y cómo sus secuencias se adaptan y responden mutuamente. El dúo elegido fue Michelle y Leonardo.

**Figura 40**

*Composición en pareja, Michelle y Leonardo*



**Figura 41**

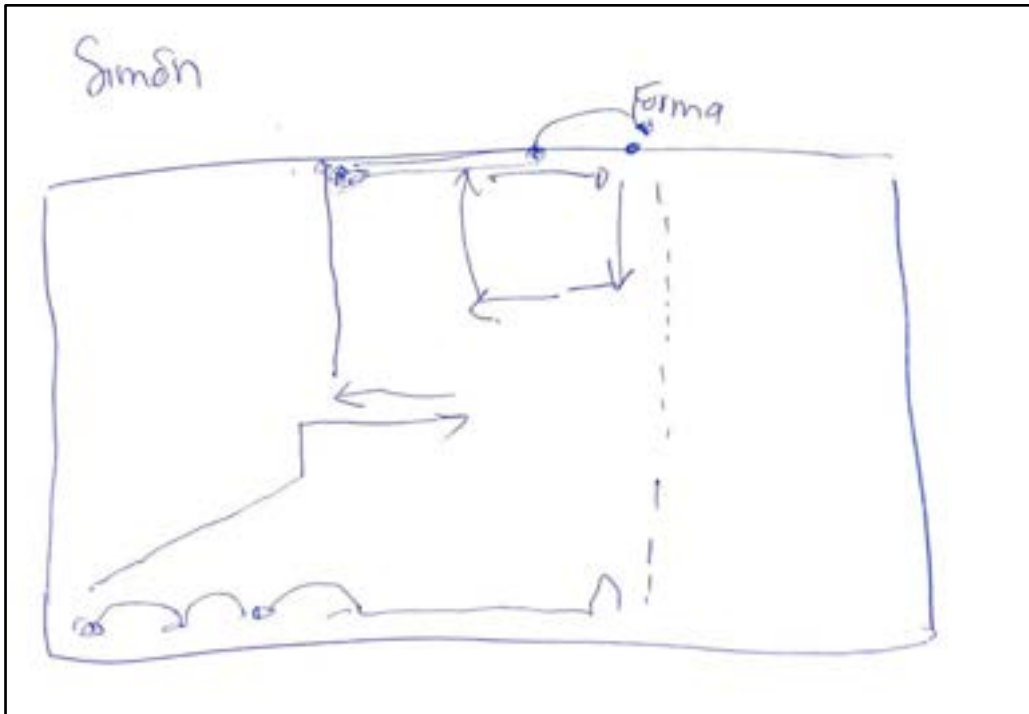
*El grupo junto a la guía en los pastos que rodean la “loza escénica”*



*Nota:* registro fotográfico de Diana Cornetero. De derecha a izquierda Claudia, Leo, Simón, Maritza y Michelle.

**Figura 42**

*Registro de la bitácora de Claudia*



*Nota:* recorrido de la secuencia de Simón en la loza escénica.

La tercera parte de la sesión se realizó en la Facultad de Arte y Diseño. Investigamos tres espacios que denominamos como: el anfiteatro, la torre y la primera escalera. A continuación, describiré cada espacio y bajo qué premisas se intervinieron.

El “anfiteatro” tiene forma de cuadrilátero. En su arquitectura predominan las líneas rectas, tiene partes con sombra y otras expuestas, el piso tiene un patrón de cuadrados en él, con bajo tránsito peatonal y de sonido ambiental reducido. En el piso hay dos aristas unidas por cuatro escalones en horizontal, en la arista frente a uno de los escalones hay una rampa con barandas y un muro alto.

El día que intervenimos este espacio tenía un toldo que funcionaba como techo; además, en el espacio había tres bancas de madera y metal, un arbusto rodeado por un muro de cuatro paredes con un asiento de concreto al lado de la rampa, y otros dos arbustos al subir las escaleras, frente a la rampa.

### Figura 43

Exploración en “anfiteatro”, Facultad de Arte y Diseño



*Nota:* de izquierda a derecha Michelle está sobre banca de concreto al lado del arbusto, cerca de la arista con la rampa. Simón está con el cuerpo extendido de forma horizontal sobre una banca. Leonardo está sobre los escalones de la arista que tiene dos arbustos.

Debido a la predominancia de líneas rectas propuse trabajar la exploración a partir de la relación sensorial del cuerpo del intérprete con espacio; es decir, cómo su cuerpo se adapta a las formas que identifica en el espacio, qué sonidos pueden provocar al contactar cuerpo-arquitectura, qué atmósferas pueden generarse en este espacio.

Una segunda capa de la exploración fue trabajar a partir de los *viewpoints* de arquitectura, topografía, forma, velocidad y repetición. Aparecieron comandos como ir con el espacio o contra el espacio, tener conciencia de las líneas de su cuerpo, como una “estrella”, y ser conscientes de la dirección en la mirada.

La casi última y tercera capa fue activar los *viewpoints* de respuesta kinestésica y duración; por ello, les pedí que creen una secuencia reciclando el material surgido en la exploración. Finalmente, fueron divididos en dúos, Michelle con Simón y Claudia con Leonardo. Se les pidió que complementen sus secuencias personales en una composición en conjunto.

**Figura 44**

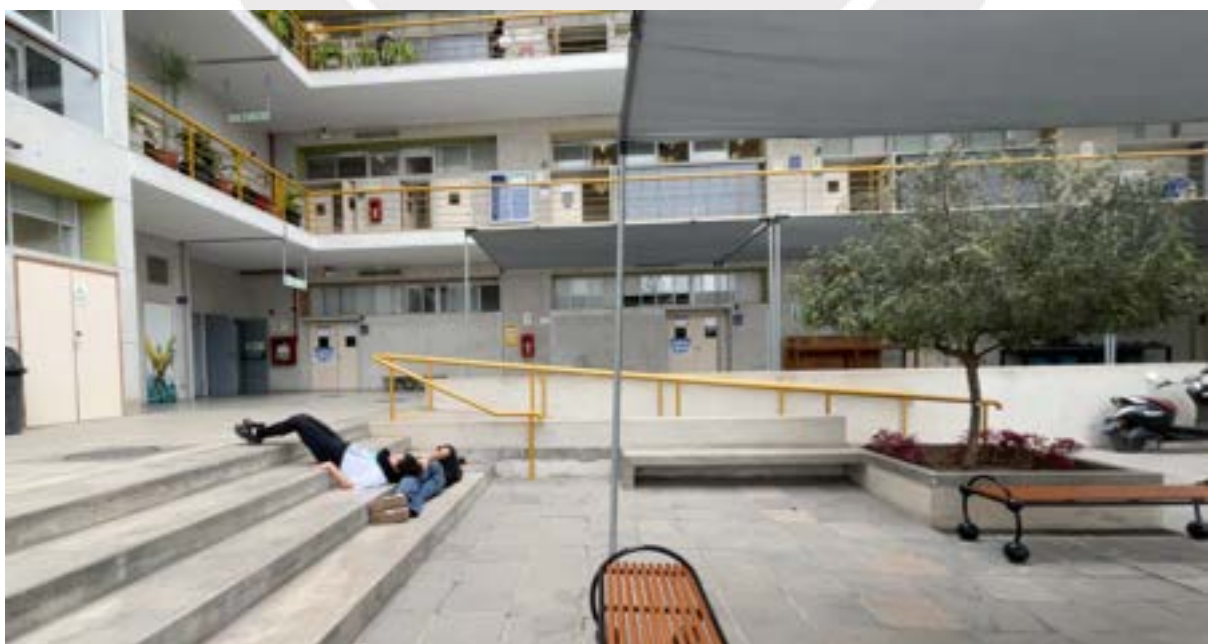
*Composición con y contra el espacio*



*Nota: se puede notar como las líneas del cuerpo de Michelle y Simón van con las líneas que propone el espacio. Por otro lado, Leonardo propone su cuerpo contra el espacio.*

**Figura 45**

*Michelle y Simón, secuencia "con" el espacio*



Decidí que la secuencia de Michelle y Simón tenga la premisa de ir “con” el espacio; por otro lado, a Claudia y Leonardo les pedí ir “en contra” del espacio.

**Figura 46**

*Claudia y Leonardo, secuencia “contra” el espacio*



*Nota:* las líneas que propone la superficie en la que están las y los intérpretes se compara con las líneas de su cuerpo. Si hay armonía es “con”; si no, es “contra” el espacio.

Después de este ejercicio pasamos a intervenir la “torre”. Denominamos “torre” a dos pasadizos del segundo y tercer piso en forma vertical.

El espacio tiene varios elementos como macetas, carteles de salida, casilleros, extintores y puertas. Considero que las puertas son un elemento interesante ya que, por un lado, te conecta con otro espacio; por otro, permite el tránsito de peatones.

Propongo esta perspectiva para acercarnos al trabajo tomando los pisos del edificio en la composición. Investigaron cómo podían complementar el espacio a través del gesto y la forma. Después de la exploración, les pedí que eligieran cuatro formas y cuatro puntos en el espacio. Le asigné un número a cada forma-punto y al decirlo en voz alta tenían que ejecutar el comando. Ambas propuestas convergen en el espacio al mismo tiempo, se desarrollan y ejecutan a distancia.

**Figura 47**

*Delimitación espacial de la “torre”*



*Nota:* Claudia está en el segundo piso y Leonardo en el tercero.

Finalmente, terminamos la sesión con una exploración realizada por Michelle y Simón en la “primera escalera”. El espacio delimitado es el largo completo de la escalera; es decir, del primer al tercer piso del edificio. La escalera está al aire libre, tiene escalones y barandas de metal amarillas; en este caso también predominan las líneas rectas.

**Figura 48**

*Composición de Michelle y Simón en las escaleras, Facultad de Arte y Diseño*



La propuesta desarrollada en este espacio primero fue investigar la relación cuerpo espacio e identificar los estímulos externos cómo en los ejercicios anteriores. Después, les propuse iniciar del mismo punto, en el primer piso, usen “callback” cuando les sea necesario y compongan en conjunto en tiempo real. Les di la circunstancia de que ambos son amigos, estudiantes y están compitiendo para ver quién llega primero al salón, ubicado en el tercer piso. Realizaron la improvisación y tuvimos una ronda de asamblea.

Esta sesión la enfoqué en ocupar la mayor parte del tiempo en hacer y al final reflexionar; así que ahora comparto algunos alcances del grupo. Michelle y Simón dicen que, al principio, la exploración en las escaleras “era muy abierta”, es decir “surgían muchas imágenes en la exploración”, dice Simón. También, resaltan que cuando surgió la acción ya “pudimos anclarnos a algo y desarrollarlo”. Es interesante este comentario porque puedo leer que están empezando a identificar acciones y decidiendo por sí mismos ejecutarlas o no.

Michelle agrega que cuando les propuse las circunstancias dejaron de pensar en “qué hacer” y solo lo hicieron. Asimismo, al final de la improvisación pasó una chica, ellos decidieron seguirla, creo que su presencia les generó un impulso y éste se tradujo en una propuesta. Les pregunté cómo se relacionaron, cómo fue la decisión de trabajar con ella. Michelle dice que primero trató de componer con ella a distancia, luego decidió acercarse y se dió cuenta de que Simón la siguió, en ese momento ambos se miraron y decidieron juntos, a través de la “escucha periférica”, componer con el cuerpo de la transeúnte y vincularla a la historia.

Surgió en el grupo la pregunta de cómo abordar a los peatones en el espacio, cuáles son los límites y posibles propuestas. En esta sesión, caí en cuenta de que el grupo ya ha o está terminando de integrar la práctica de los *viewpoints*, los principios del *site specific* y la propiocepción; ya que sus intervenciones y creaciones se están desarrollando de forma más fluida, compleja y están sosteniendo narrativas más sólidas. Asimismo, ya reconocen el



estado de “escucha periférica”, saben cuándo aparece, cómo se traduce corporalmente, cuáles son las necesidades del grupo para identificarla y cómo activarla.

La última sesión fue guiada por mí y asistida por Carlo Mario Pacheco. La primera parte estuvo destinada al calentamiento, se ejecutaron dos ejercicios de escucha: “baile al centro del círculo” y “círculo de comandos”. Les pedí que registren en sus bitácoras las partes del cuerpo que sintieron activadas después del “círculo de comandos”.

Describiré algunos hallazgos de este ejercicio ya que, aparte de los comandos, les agregué dos nuevas premisas. La primera, le pedí a cada participante que salga del círculo, le asigne a cada uno dos comandos, solo podían ejecutar los comandos asignados, sus demás compañeros no sabían qué comandos tenían; por lo que el grupo debía estar atento a las propuestas. La segunda, cuando vean que sus compañeros saben qué comandos tienen “pónganlos en aprietos”; es decir, repitan el comando las veces que quieran con tal de sorprenderlos. Propuse ambas premisas para que el grupo desarrolle la atención y la resolución de problemas.

Claudia dijo que sintió activas las pantorrillas y el centro, “sentía las pepas de maracuyá que subían del centro a mi pecho”. “Cada una tenía un comando, fue muy divertido y nos hacía estar muy atentos el uno del otro”, agrega. Michelle en su bitácora escribe “atentxs porque todxs tienen la premisa”. Por otro lado, el resto del grupo coincide con Claudia en la activación de las pantorrillas y el centro.

Con estos testimonios caigo en cuenta de que el ejemplo de las “pepas de maracuyá”, empleado para explicar la propiocepción, está siendo empleado para identificar las zonas de su cuerpo activas.

Por otro lado, Michelle comparte que haber repetido la pregunta ¿qué necesita el compañero para identificar la escucha? la está ayudando a identificar los gestos de sus compañeros, a partir de los cuales puede saber cuándo están atentos, dispuestos o conectados

a la propuesta para decidir si involucrarse o no. “Estamos construyendo un universo particular de los cuatro a partir de los gestos”, dijo.

A partir de esta sesión, cada vez que hagamos “círculo de comandos” se repetirá qué es lo que necesita cada participante del grupo para identificar la escucha. Reconozco que el grupo está afianzando la confianza entre ellas y ellos.

La segunda parte de la sesión se realizó en el tontódromo que, como señala el “Blog de Marco Gamarra Galindo”, es “la vereda principal del campus que conecta a casi toda la universidad” (2011). Para trabajar delimité el recorrido, el punto de inicio es la vereda después de cruzar el rompemuelle, al lado de la puerta principal, y termina en el cruce del Tontódromo con Juan Valdez.

**Figura 49**

*“Recorrido” en Tontódromo*



*Nota:* la línea fucsia es el recorrido delimitado, con punto de “inicio” en rosado y “final” de violeta. De amarillo están señaladas la puerta principal y la cafetería Juan Valdez. Al lado del punto de inicio dice “cruce”, se refiere al rompemuellas.

Compartí con el grupo mi investigación espacial del recorrido, identifiqué ocho postes, tres árboles de tronco grueso y los demás de tronco delgado, patrones de piso donde

predominan las líneas rectas; además, hay tres edificios que están al lado del recorrido: el Complejo Mac Gregor, Tinkuy y Juan Valdez Café.

En la conversación surgió la reflexión de que por éste “recorrido” pasan estudiantes de las diferentes carreras; por ello, les pedí que, a partir de la observación de los transeúntes, elijan un personaje “estudiante PUCP”, les di cinco minutos para realizar el trabajo.

Michelle eligió ser una estudiante “fresa” de comunicaciones que ama el café, de estrato social alto; Leonardo, decidió ser el estudiante “ekeko traficante<sup>8</sup>” tímido, de estrato social medio que lleva varias mochilas y bolsas consigo; Claudia propuso ser la estudiante “cachimba” de ciencias que no se ubica en la universidad; finalmente, Simón fue el estudiante “aplicado” de arquitectura que está yendo a exponer, esta tarde por lo que usa patines.

**Figura 50**

*Composición en punto de inicio del “recorrido”*



*Nota:* de izquierda a derecha Leonardo, Claudia y Simón. El ladrillo en el piso detrás de ellos es el rompemuellas.

<sup>8</sup> Traficantes se refiere a alumnas/os que venden almuerzos, postres, comida dentro de la PUCP.

### Figura 51

*Composición en punto final. Referencia cruce de Tontódromo y Juan Valdez*



Las y los participantes construyeron un personaje físico a partir de la caminata, la disposición de sus pies, la distribución del peso en su cuerpo, qué elementos llevan consigo, cuáles son sus gestos, qué partes del cuerpo se involucran en las acciones y cómo las ejecutan. Luego, les pedí que compongan un desplazamiento del punto de inicio al final, teniendo en cuenta la investigación del personaje. Además, les pedí que inicien y terminen la secuencia con una imagen clara, esta imagen presenta a su personaje. Cada participante pasó su secuencia. Mostró su imagen en el punto de inicio y le pedí al resto del grupo que se coloquen detrás de su compañero, en forma de fila, para que repitan el recorrido con él o ella.

Finalmente, habiendo terminado de pasar y de repetir cada secuencia, les pedí que compongan grupalmente una foto, en el punto de inicio, a partir de la cual empezará un nuevo recorrido. Les propuse hacer una improvisación grupal con los cuatro haciendo su secuencia en el espacio, exhorté que activen la respuesta kinestésica y la “escucha periférica” para resolver cualquier contratiempo. El material obtenido de la improvisación estuvo destinado para ser reciclado y presentarse en la muestra final de la PUCP. Es así como termina la sesión.

La última sesión de esta etapa es un vistazo a lo que se trabajó en la quinta: intervención de sitios específicos con tránsito peatonal, estímulos y elementos incontrolables. Después de observar la composición grupal considero que el grupo está capacitado para intervenir y crear a partir de los estímulos y las arquitecturas. Asimismo, se han compenetrado como equipo, valor fundamental para resolver en conjunto.

Considero que las herramientas que han aprendido en el laboratorio están interiorizadas, lo cual les permite jugar, estar presentes y atentos a las propuestas o cambios que se presenten. También, por sus testimonios, sé que pueden reconocer los estímulos del espacio que investiguen. Asimismo, la relación con los transeúntes está empezando a madurar; por ello, este aspecto será profundizado en la siguiente etapa.

Recapitular la investigación hasta este punto me llena de satisfacción, pues, he podido corroborar algunas intuiciones que tenía como guía y comprobar que logramos alcanzar los objetivos propuestos. Sobre todo, leer por sus testimonios que el grupo se ha divertido en gran parte de la investigación me llena de emoción. El factor humano y el sentido de grupo están siendo de gran aporte.

### **3.6 Etapa 5, Segunda prueba de praxis conjunta entre los *viewpoints* y los principios del *site specific* en la calle**

Las sesiones de esta etapa fueron guiadas por mí con la asistencia de Carlo Mario Pacheco. El objetivo principal fue analizar la “escucha periférica” a partir de la intervención de sitios específicos en el espacio público. Por ello, se profundizó en la práctica de este estado a partir de las herramientas compartidas, los cuatro principios del *site specific*, los nueve *viewpoints* físicos y la propiocepción. Además, el material generado fue reciclado para las muestras finales.

La primera sesión se llevó a cabo en el distrito de Magdalena del Mar, en la Plaza Túpac Amaru, frente al Mercado de Magdalena; y en un espacio que llamamos “mural”, que

era delimitado por cuatro columnas, un poste de luz al centro de él y todo el espacio fue delimitado por las paredes pintadas de colores, cerca al mercado. Antes de empezar con el calentamiento, compartí con el grupo mis apreciaciones sobre el progreso de la investigación hasta ese momento.

La sesión inició con el calentamiento personal y luego hicimos el “círculo de comandos” recordando las necesidades de cada participante. Antes de entrar a la investigación de la plaza, les pedí que escriban estas preguntas: ¿cuál es la diferencia y cuáles son las particularidades de la Plaza Tupac Amaru y el “mural” respecto a la PUCP?, ¿cómo se activa la escucha periférica en otro espacio?, ¿cuál es o son los *viewpoints* a los que vuelvo cuando me estanco? y ¿qué principios del *site specific* emplearon para la creación de secuencias?

Sobre la plaza, puedo decir que, a la hora que fuimos, había niños jugando allí, luces de alumbrado público naranjas y blancas, el sonido de los carros, buses, personas circulando alrededor. Intervinimos el monumento Túpac Amaru, ubicado al centro de la plaza, tiene escaleras, la estatua del precursor ya mencionado y niveles en la arquitectura.

Comenzó la exploración a partir de los cuatro principios del *site specific*, con el fin de que el grupo pueda familiarizarse e identificar el espacio. En el registro de audio, el grupo dice que la arquitectura tiene niveles, relieves, espacios que llenar, “esto parece que fuera de una forma, pero volteas y ves que hay niveles que rompen la simetría de la pared anterior” dice Leonardo refiriéndose a las paredes.

Después, les indiqué que eligieran una pared y la investiguen a más profundidad, esta vez empleando los *viewpoints* para relacionarse con ella. Posteriormente, les pedí una secuencia individual interviniendo la pared, esto con el fin de ahondar en la relación cuerpo-arquitectura.

## Figura 52

Plaza Túpac Amaru, Magdalena del Mar



*Nota:* se delimitó el espacio hasta la primera línea horizontal de ladrillos negros en el piso, bordean los jardines, palmeras y cuatro postes de luz.

La última indicación fue activar la “escucha periférica” y que se trasladan con su secuencia alrededor del monumento. El grupo comenta que los estímulos del espacio fueron lúdicos, había mucho juego, “tenía ganas de espiar o jugar a las escondidas”, dice Claudia.

Por otro lado, Michelle ha descrito que en algunas paredes hay placas con partes de la historia de Túpac Amaru, ésto le resultó interesante. “Cómo el espacio se ha transformado, hablando del principio de transformación/ahondamiento, puedo ver pasajes de su vida, su muerte, pero no hay dolor, el juego es algo que hay y lo estamos tomando en la exploración”.

Por los testimonios puedo identificar que están siendo conscientes de los principios del *site specific*. Además, la exploración ha sido fresca, divertida, pude notar que jugaron a las escondidas y al lobo. También, identifiqué que surgieron acciones en su relación con el espacio.

**Figura 53**

*Simón con la acción de “calentarse” del frío con el poste de luz*



*Nota: la luz del poste tintineaba, lo cual llamaba la atención de quien observaba.*

**Figura 54**

*Captura de pantalla del video de la pieza final*





Simón cuenta que siente mucho juego en lo que hacemos; es decir, estamos atentos a lo que nos proponen o a los cambios al trabajar con los demás y con el espacio. “Hay que abordar y soltar las cosas con ligereza”, dice.

Después de la exploración tuvimos una asamblea dónde recogí las reflexiones que acabo de compartir. Ahora, les di quince minutos para que marquen una pieza grupal. Las indicaciones fueron desarrollar un momento en cada pared, reciclar el material de la exploración, emplear los *viewpoints* en la creación y activar la “escucha periférica”. Pude registrar este momento en video.

La pieza que surgió en esta locación fue trabajada, modificada y presentada en la muestra final del laboratorio. La tercera parte de la sesión se realizó en el “mural”, cerca de la vereda que cruza el mercado. Repetí las mismas indicaciones con el fin de llegar a una secuencia grupal que los invite a activar la “escucha periférica”.

**Figura 55**

*Imagen de inicio de la secuencia en “mural”*



**Figura 56**

*Captura de la mitad de la secuencia en “mural”*



*Nota:* Simón y Leonardo en el poste, Michelle y Claudia bailando hacia el lado derecho.

La exploración inició con el reconocimiento del sitio específico a partir de los cuatro principios; luego, les pedí que se relacionen con el espacio usando los *viewpoints* físicos. Terminó la exploración y pasamos a marcar la secuencia grupal, les pedí tener una imagen de inicio y final claras.

Al final de la sesión tuvimos una asamblea dónde conversamos a partir de las preguntas dadas al inicio de la sesión. También, les pregunté ¿cuáles son los *viewpoints* que más usaron? Leonardo dijo que usó relación espacial, Claudia repetición, Michelle empleo respuesta kinestésica y arquitectura; por último, Simón dijo arquitectura.

Por otro lado, Leonardo dice que usó respuesta kinestésica en ambos espacios, “en el segundo fue más fácil hacerlo porque veías a todos siempre, en el primero tenía que estar con la idea de una vista cenital porque si no puedes verlos significa que están en otros espacios, ahí tenía que decidir si construir en relación a ellos en otros espacios o ir a buscarlos para

acoplarme, pero siempre atento a sí algo cambia”. El testimonio de Leonardo me parece importante para entender el estado de “escucha periférica”.

Michelle agregó que usó el tercer principio del *site specific* “aumentar/transformar” en ambos espacios. Mientras que en el primero empleó “aumentar”, en el segundo espacio usó “transformar”, lo cual le pareció interesante porque no lo usa con frecuencia. Siguiendo esta línea Claudia dijo que ella “aumentó” en ambas secuencias, tal vez en algunos momentos del segundo espacio transformó, pero usó más “aumentar”. Simón y Leonardo coinciden en haber empleado “arquitectura” y “conversación con los elementos”, dicen que los árboles, los muros, el clima, el piso, el faro los guiaban en sus propuestas. Asimismo, Simón agrega que a partir de estos principios usó determinados *viewpoints*, en el primero usó velocidades, pero en el segundo se fue más al gesto.

Además, agregan que la mirada de la gente les hacía sentir receptividad y esta actitud les brinda comodidad, están más cómodos interviniendo fuera de la PUCP. El grupo piensa que tiene que ver con el tránsito, en la PUCP la mayoría de quienes transitan van a clases o tienen algo que hacer; sin embargo, en la calle notaron que las personas fluyen más y disfrutan de la propuesta. Creen que tiene que ver con el espacio ya que la plaza o el mural eran lugares dónde las personas se juntaban a descansar o pasear.

Les pregunté si sintieron la presencia más activa, a lo que me respondieron que varió según el lugar y las condiciones climáticas. En el primer espacio percibieron una expansión en su cuerpo ya que era un lugar abierto, mientras que en el mural todo se redujo.

La penúltima pregunta que les hice fue cómo se sienten con la capacidad de composición. Michelle dice que siente “escucha”, “a mí me gusta más cuando estamos en el espacio y no sigue al otro, si algo no está funcionando todos escuchamos y se cambia, es como si habláramos, pero haciendo” dice Claudia. Simón dice que lo que dice Claudia “es lo que siempre hacemos, exploramos primero y luego componemos en base a esa exploración”.

Leonardo agrega que “cuando toca hacer una composición confío en la capacidad de escucha que tenemos para resolver, pero igual prefiero marcar como que aún no suelto el control”.

Finalmente, en una escala del uno al diez cómo se sienten con el manejo de la “escucha periférica”. Leonardo dice que “el truco está en no abandonar y seguir las propuestas que mande la gente”, se siente en nivel diez. Simón siente que está en ocho puntos cinco, mientras que Michelle y Claudia consideran que están en ocho.

Habiendo recopilado esta información considero que el grupo está precisando e identificando los principios que usan para la exploración, los principios que usan para la composición, las sensaciones corporales que los llevan a la “presencia” y cómo sienten que la escucha periférica lo ayuda a componer confiando en el grupo. También, recalcan que se sienten más cómodos investigando el espacio fuera de la PUCP.

La siguiente sesión se dió en el distrito de Cercado de Lima, en la Plaza San Martín y en la Plaza Francia. El objetivo de esta sesión es intervenir sitios específicos transitados, habitados y en constante disputa.

La primera parte de la sesión estuvo destinada a compartir con el grupo parte de la historia y eventos importantes que acontecieron en la Plaza San Martín. En la segunda parte salimos a investigar la esquina de la plaza ubicada entre Jirón Carabaya y la Av. Nicolás de Piérola. No obstante, a los pocos minutos de haber empezado la exploración, nos encontramos con la marcha de las y los maestros de la SUTEP<sup>9</sup>, por esta razón, propuse ir a la Plaza Francia para continuar el trabajo.

---

<sup>9</sup> SUTEP es la abreviación de Sindicato Único de Trabajadores de la Educación del Perú y luchan por los derechos de maestros y auxiliares de educación nombrados y contratados, activos, cesantes y jubilados así como una educación pública gratuita y de calidad.

**Figura 57**

*Exploración en la Plaza San Martín*



*Nota:* de izquierda a derecha Leonardo con casaca rosa fosforescente, Simón con gorra verde, Michelle con saco y Claudia con gorra amarilla.

Comparto algunas impresiones que el grupo recogió de la Plaza San Martín. Simón escribe “idas y venidas, multiplicidad de personas con variedad de ideologías”; Leonardo pone “gente gritando” y “punto de encuentro y desencuentro”. Por otro lado, Michelle registra “dinámicas territoriales: la marcha”, “tener en cuenta la sobrepoblación de gente para activar la presencia” y “¿cómo la arquitectura nos puede hablar?”. Creo que Claudia responde esta pregunta en sus anotaciones: “la arquitectura nos habla de un espacio que es invadido y se invade por nosotrxs ahora, es peligroso, hay demasiados estímulos, gente que predica, gente que habla de política”.

En la Plaza Francia empezamos con la investigación, nuevamente, a partir de los cuatro principios. Luego, nos reunimos para conversar sobre las arquitecturas que rodean la

plaza: hay un antiguo orfanato de niñas y mujeres, una iglesia, la pinacoteca municipal y el antiguo local del TUC<sup>10</sup>.

**Figura 58**

*Mapa de la Plaza Francia*



*Nota:* de rosado es la topografía de la plaza que fue investigada por el grupo. De amarillo es la sección que intervinieron con una composición grupal. De celeste es el punto de inicio y final del recorrido.

El grupo ha identificado la presencia de perros y gatos callejeros, hay menor tránsito peatonal, hay árboles, jardines, palomas, corre menos aire que en Plaza San Martín. La plaza es de topografía trapezoidal, no es simétrica, se oyen sonidos del tráfico y de la manifestación de la Plaza San Martín.

En esta ocasión fueron más específicos en la investigación de la arquitectura. Simón dice que los caminos de la plaza llevan a la iglesia, podemos corroborar ello con la figura 58. Por otro lado, Leonardo observa tres tipos de textura en el piso, la predominancia de líneas

<sup>10</sup> TUC, Teatro de la Universidad Católica, institución fundada en 1961, hoy Especialidad de Teatro en la PUCP.

son las rectas pero también hay presencia de círculos, cuadrados y rectángulos en las puertas y paredes.

Después del reconocimiento y la exploración fuimos a la esquina con el círculo rojo (figura 58) que es donde se ubica el antiguo local del TUC. La línea amarilla trazada de esa esquina hasta antes del orfanato es el recorrido delimitado que el grupo intervino. Les pedí marcar una secuencia grupal que inicie en los puntos asignados, en cada punto componer una foto que marque el inicio y el final, las premisas son integrar los marcos de la pared, las texturas del piso y los elementos que se presenten en el espacio.

**Figura 59**

*Composición grupal interviniendo Plaza Francia.*



La composición fue repetida aproximadamente tres veces, seleccioné algunos momentos y para la última pasada les dije que guiaría la secuencia, respeté las marcaciones que el grupo propuso; no obstante, traté de que las indicaciones que les di apoyen a afinar y profundizar acciones que surgían de la propuesta. La presencia de un perro negro nos acompañó y enriqueció la realización de la secuencia.

**Figura 60**

*Imagen final de la composición realizada en Plaza Francia.*



La sesión terminó con una asamblea donde el grupo compartió y registró los alcances encontrados. El grupo comenta que los estímulos en Plaza San Martín les brindaban mucho juego, pero a la vez se sentían expuestos al peligro por la presencia de la PNP y la masiva cantidad de personas que venía con marcha. El espacio que intervinieron era una esquina “privada” según Michelle, cuenta que la disposición de “escenario” con niveles, formas y texturas la estimulaban a crear. Por otro lado, Leonardo percibió que la gente estaba predispuesta a ver algo, “cuando aparecimos hicieron un círculo alrededor nuestro, pero cuando no hicimos nada se fueron”, era una urgencia que apareció.

Por otro lado, en Plaza Francia se sintieron restringidos por el serenazgo que constantemente pasaba por el espacio y “nos miraban raro” dice Claudia; además, ella pudo



percibir que la presencia de los cuerpos llamaba la atención de las personas, “cuando vieron que estábamos haciendo algo con los marcos se detuvieron”.

De sus testimonios puedo identificar que la presencia y la mirada de los transeúntes agregan urgencia al grupo al momento de resolver e intervenir. El grupo tiene mayor apertura para reconocer los estímulos del espacio, también reconocen las especificidades de las atmósferas y geometrías de los espacios a partir de los cuatro principios, la escucha periférica aparece cada vez que intervienen un espacio, éste es un estado grupal que influye en la presencia de sus cuerpos, la presencia atrae la atención del transeúnte; finalmente, tienen mayor control y conocimiento de cómo resolver y componer un intervención con alto índice de ser modificado.

Termina la sesión con estas reflexiones. Asimismo, junto al grupo, decidimos, después de esta sesión, que el espacio elegido para la muestra en espacio público será la Plaza Túpac Amaru; por ello, la tercera y última sesión de esta etapa se realizó allí.

A partir de la tercera sesión el grupo consistió en Michelle Vallejos, Simón Vásquez y Leonardo Sifuentes; por motivos de salud Claudia Tuesta no pudo continuar con nosotros. No obstante, resaltar que su participación en la investigación fue efectiva y, para ese momento, ella pudo alcanzar, junto al resto del grupo, la “escucha periférica”. El análisis de esta afirmación está desarrollado en el siguiente capítulo.

La sesión inició con el calentamiento personal y continuó con el “círculo de comandos”. Las premisas se han transformado, esta vez tienen seis comandos, uno es cambiar de sentido, dos es saltar, tres es salir del círculo, cuatro es entrar al círculo, cinco es cargar a su compañero y seis es *stop/play*.

En una primera parte yo dije los comandos, cuando observé que estaban atentos y entrando al estado de escucha les asigné a cada uno dos comandos. Ahora cada participante

decide cuando hacer el comando, el grupo debe aceptar la propuesta del que comanda y estar atentos a resolver. Al final, les pedí “poner en problemas” a sus compañeros.

Antes de empezar con el ejercicio recapitulamos las necesidades del grupo para identificar la escucha. Considero que la claridad en el cambio es una necesidad efectiva para realizar los cambios de comandos. Tal vez la precisión en el contra impulso sea el signo que podría apoyar esta necesidad.

**Figura 61**

*“Círculo de comandos”, primer comando*



*Nota:* se puede observar cómo Leonardo está yendo hacia un sentido mientras Simón y Michelle giran sus cuerpos con el fin de acoplarse.

Además, mencionar que en el círculo se pueden dar más de un comando a la vez, las y los participantes serán quienes decidan en qué orden ejecutarlos. Fue la primera vez que trabajaron el ejercicio en el gras. El grupo compartió que están usando la propiocepción para saber y ser conscientes de cómo sus pies impactan con el suelo, tuvieron mayor cuidado cuando aumentaba la velocidad ya que había desniveles en el suelo.

“Aquí habían más estímulos, cosa que no pasaba en el salón, era un espacio más seguro, confiaba en que el suelo no iba a cambiar, por ejemplo, entonces cuando nos ponían en aprietos era más difícil salvarla”, dice Michelle sobre el ejercicio. Simón concuerda con Michelle, “normalmente estas con todos los sentidos en tus compas, pero el suelo te hacía tener el doble de atención, full otrocepción”, Simón denomina “otrocepción” a la “escucha periférica”.

**Figura 62**

*“Círculo de comandos”, tercer y quinto comando*



*Nota:* de izquierda a derecha Simón, ejecutando el tercer comando; Michelle y Leonardo ejecutando el quinto comando.

“Aquí habían más estímulos, cuando nos ponían en aprietos era más difícil salvarla porque me dolían las rodillas”, dice Michelle sobre el ejercicio. Simón concuerda con Michelle, “normalmente estás con todos los sentidos en tus compas pero el suelo te hacía tener el doble de atención, full otrocepción”, Simón denomina “otrocepción” a la “escucha periférica”.

Leonardo también concuerda con Michelle y Simón sobre el espacio; también, dice: “hay un punto donde se mezcla la propiocepción y otrocepción”, “no sabía cómo unir la consigna de mirar a los otros y a la vez cómo hago para no pisar un hueco”, “descubrí que el truco era que cuando tu cuerpo esté suspendido tenía que estar consciente de suspender mis piernas y tratar de ver desde afuera cómo van a caer, no sé”.

En sus testimonios puedo identificar cómo ya son conscientes de la “escucha periférica”; más bien están empezando a equilibrar ese trabajo con la propiocepción, son más conscientes de los estímulos y en cómo la especificidad del espacio influye en el trabajo.

La segunda parte de la sesión estuvo enfocada en la muestra final. En la asamblea decidimos que el vestuario sería monocromático: Michelle eligió fucsia; Simón entre amarillos y naranjas; y Leonardo azules y verdes. El conjunto de ropa, influido por el clima y la intervención, fue deportiva de licra o tela, usaron casacas, chaleco, polos de un solo color, gorras, pantaloneta, pantalón rasta y short.

La propuesta surge de la conciencia que el grupo ha adquirido sobre los colores dispuestos en el espacio, creemos que éstos resaltan los cuerpos de los participantes en superficies monocromáticas; además, esta idea se ha ido macerando desde la primera sesión, cuando les pedí traer un polo de su color favorito.

Después, conversamos y recordamos la secuencia que armamos la última vez que estuvimos acá. En esta oportunidad el grupo tuvo el reto de adaptar la secuencia de cuatro a tres personas, ya que no sabíamos si Claudia se iba a reincorporar o no. Asimismo, les pedí continuar con la premisa de generar un momento en cada pared para ello le propuse partir del material que ya tenemos. Les di quince minutos para hacer la secuencia y mostrarla.

**Figura 63**

*Vestuario de la muestra final en calle, etapa siete.*



*Nota:* de izquierda a derecha Leonardo, Michelle y Simón.

Después, conversamos y recordamos la secuencia que armamos la última vez que estuvimos acá. En esta oportunidad el grupo tuvo el reto de adaptar la secuencia de cuatro a tres personas, ya que no sabíamos si Claudia se iba a reincorporar o no. Asimismo, les pedí continuar con la premisa de generar un momento en cada pared para ello le propuse partir del material que ya tenemos. Les di quince minutos para hacer la secuencia y mostrarla.

A partir del material mostrado, dirigí las siguientes pasadas con el fin de ahondar en los estímulos que la arquitectura les da como las líneas que propone el espacio o los niveles que tiene. Les recordé que estamos trabajando con el espacio, no sobre o en él, dejar que la arquitectura actúe con nosotros en escena.

**Figura 64**

*Imagen inicial, primer momento de la secuencia grupal*



*Nota: Simón de amarillo, Leonardo de azul y Michelle de rosado.*

**Figura 65**

*Tercer momento "encontrar a Leo"*



*Nota: se puede apreciar que estan cambiando de la segunda a la tercera cara del monumento.*

**Figura 66**

*Último momento “llegar a la meta”*



*Nota:* esta acción ocurre en la cuarta pared.

Cerramos la sesión con una asamblea dónde conversamos sobre la adaptación de la secuencia y cómo reciclamos material. Terminamos de marcar la secuencia que realizamos en la muestra de la calle. A continuación, comparto algunas reflexiones de los participantes sobre ésta última parte.

Fue interesante verlos porque los momentos que surgen son abiertos; es decir, se ve el lazo de varias historias, acciones y personajes, a veces son niños, otras son borrachos, pero también pueden ser revolucionarios. En la secuencia sigue predominando el juego, en un momento juegan a las escondidas, en otro le hacen “Túpac Amaru” a alguien. Michelle dice “estamos aumentando”, efectivamente, usando el tercer principio aumentan las imágenes de la vida de Túpac Amaru o aumentan y complementan los estímulos ya presentes en el espacio.

“Estamos abiertos al juego, no tratamos de irnos en *deeps* con lo que significa el monumento, nace la historia, pero no tenemos la urgencia de hacer una historia”, dice

Leonardo. “Es inevitable porque creo que lo que te da el *site specific* es eso, juegas con la arquitectura, no puedes ser ajeno a que es un monumento de Túpac Amaru, pero tenemos un momento inspirado en eso y sólo surge” agrega Michelle. Lo que observo de la intervención en la plaza es que, es cierto, es inevitable ser ajenos a los símbolos o contenido narrativo que la arquitectura tiene y propone; en la secuencia es evidente la influencia de ello.

Con el grupo coincidimos en que los adjetivos que nombran esta arquitectura son “revolución” y “libertad”, por las imágenes de la vida del prócer, por la estatua de Túpac Amaru, por la geometría asimétrica y lúdica de las paredes, no hay nada parametrado. Michelle comenta que “los niños jueguen acá es revolucionario, normalmente ningún alcalde permite eso”.

Por otro lado, Simón agrega que le pareció interesante cómo adaptamos la secuencia bastante rápido, todo se puede solucionar “si esta Clau entra y tiene un montón de importancia, si no esta se resuelve y se logra, y así con todos creo” agrega. También, “La técnica que hemos visto es una especie de reglas de juego que nos permite jugar entre nosotros” dice. Lo cual es cierto, ya que observé que las técnicas compartidas están pasando a un segundo plano y más bien el grupo está atento al juego que se está generando entre ellos y el espacio.

Hacia el final, conversamos sobre ¿qué es lo que sabían de escucha en la actuación? Michelle responde que “escucha corporal es lo que te está dando el otro con su cuerpo y cómo tu cuerpo reacciona, es un acompañamiento, atento y cuidando a tu compañero”. Leonardo dijo que cuando piensa en escucha piensa en respuesta, te da oportunidades para responder bien. Simón menciona que cuando escuchas también respondes haciendo, observando o dando la contra.

Luego les pregunté si han sentido que su escucha se ha potenciado con el proceso de laboratorio y ¿de qué forma? Leonardo dice: “sí, es que ya no lo veo como tanto como



escuchar y responder, sino escuchar y componer o proponer y también dejarlo ser, para acompañar”.

Michelle dijo “yo antes escuchaba para responder, pero después entendí que no es solo para responder sino para estar presente”, “sé que ahora escucho más con el cuerpo, lo hemos trabajado bastante en el laboratorio, cierro los ojos y siento cuando alguien está pasando”, “el contacto visual me ayuda un montón también con la escucha, no solo mirando a los ojos sino a la corporalidad, en los cambios de sentido veo el cuerpo, hace un contra impulso y sabes que va a hacer algo”. “El laboratorio me ha ayudado a validar que puedo escuchar desde el cuerpo y desde afuera”, agrega ella.

Simón dice que ha desarrollado nuevas herramientas para acompañar desde el presente, entendiendo lo que mi compañero está proponiendo, pero no siempre respondiendo ante ello, ahora sé que puedo estar atento, presente y decidir accionar o no frente a la propuesta que me brindan. También, cree que “somos un grupo con un código o lenguaje propio gracias a estas herramientas”.

Considero que estas reflexiones me permiten confirmar que hemos logrado potenciar la escucha de los participantes con las herramientas brindadas; además, el sentido humano y de grupo ha afianzado la conexión y confianza entre ellos, lo cual considero que ha aportado al desarrollo de la “escucha periférica”.

La sexta etapa, “Decisiones hacia el final”, consistió en tres sesiones donde reciclamos y marcamos las secuencias que se presentaron en las dos muestras finales. El grupo continuó con tres participantes, Claudia no pudo reincorporarse.

La séptima y última etapa “Muestra final”, consistió en dos sesiones de una y tres horas dónde mostramos lo trabajado en el laboratorio. Los registros de esta etapa están en anexos “Muestra final calle: Plaza Túpac Amaru”.

## Capítulo 4. Análisis de resultados

Para el presente capítulo, se emplearon testimonios, reflexiones, escritos y dibujos de las y los participantes registrados en sus bitácoras como en las grabaciones de audio y video.

Los resultados se analizaron de acuerdo a cuatro ejes: propiocepción como herramienta para la conciencia espacial del cuerpo, *viewpoints* como herramienta para la conciencia espacial, los cuatro principios del *site specific* como canal para poner a prueba los *viewpoints* y la propiocepción, y el estado de escucha “periférica”.

### **4.1 La propiocepción como herramienta para la conciencia espacial y somática del cuerpo en movimiento, en colectivo y respecto a cómo habita junto a otros cuerpos y el espacio: nivel personal**

El presente subcapítulo tiene como objetivo analizar la conciencia espacial y somática del cuerpo en las y los participantes, la cual fue desarrollada en el laboratorio a través de ejercicios que involucraron los cinco sentidos y la propiocepción. Decidí sumar a la propiocepción como herramienta para ahondar en la conciencia somática del participante.

Durante la primera etapa del laboratorio, para introducirlos a la relación *performer-espacio* que se necesita para abordar el *site specific*, decidí iniciar la investigación a través de los cinco sentidos, estos cumplieron la función de ser codificadores de los estímulos del ambiente. No obstante, consideré que la propiocepción podría complementar su experiencia de reconocimiento, esta vez de forma interna; es decir, hacia dentro del cuerpo, ya que es un sentido interoceptivo lo cual complementa a los cinco sentidos que son exteroceptivos.

Por los testimonios, sé que la propiocepción les ha permitido ser conscientes del movimiento interno y externo de su cuerpo; asimismo, las y los participantes son ahora capaces de reconocer y localizar qué partes de su cuerpo se involucran en los diferentes procesos móviles. Además, puedo afirmar que el trabajo con la propiocepción permitió el reconocimiento y la vinculación con el cuerpo como una primera estructura arquitectónica.

La capacidad de localizar y percibirse fue propiciada a través de ver el cuerpo como mapa geográfico personal y tridimensional; de esta forma, cada participante podía relacionarse geográfica y dimensionalmente con otros cuerpos y con el mismo espacio.

El cuerpo al ser atravesado por el lente espacial se convierte en el espacio físico, concreto, personal y específico de cada persona. Asimismo, es el vehículo que permite concretar la experiencia material y subjetiva de cada ser viviente: habitar, conviviendo en comunidad. De esta forma, se revelan dos niveles, el interno o personal y el externo o grupal.

El nivel interno se refiere a la conciencia de los estímulos del cuerpo hacia adentro, hacia el centro, hacia el estómago, hacia el corazón y hacia la mente. El nivel externo se refiere al espacio físico y concreto que nuestro cuerpo ocupa dimensionalmente en el espacio, valga la redundancia, en el plano tridimensional.

De esta forma, el diálogo de ambos niveles permite la conciencia de intuir cuánto es el volumen que ocupo en mi cama o en mi silla, cuál es la dimensión de los órganos y sistemas que componen mi cuerpo por dentro, es la sensación del café con leche que me acabo de tomar circulando por mis intestinos, es la sangre subiendo por las arterias desafiando la gravedad. La dermis es quien dibuja la geografía externa y la interna es trazada por los tejidos.

La propiocepción ha desarrollado en el grupo la conciencia del cuerpo a nivel interno, presente hacia dentro; y a nivel externo, la atención y codificación de los estímulos que reconoce a través de los cinco sentidos.

El ejercicio de “pies descalzos” permitió que las y los participantes identifiquen qué parte de su pie contacta con el suelo a través de la conciencia sensorial y la conciencia somática. Asimismo, el grupo activó la conciencia sensorial porque pudieron identificar, a través del sentido del tacto y la dermis, la localización de las partes contactadas. Por otro lado, la conciencia somática permite registrar y ejecutar la experiencia a través del cuerpo.

Otro de los ejercicios, “las pepas de maracuyá”, que traigo del laboratorio de Carlo Mario Pacheco, fue de gran ayuda para llegar a este entendimiento. Después de un “círculo de comandos”, en la tercera sesión, les pedí que se echen en el suelo y reconozcan, a través del tacto, la agitación y diferentes posiciones, el movimiento interno de su cuerpo. Para ello guí una visualización que presentaba la analogía de las pepas de maracuyá; de esta forma, cada vez que se detenían en una forma les decía que las pepas bajaban al fondo de su cuerpo.

La propiocepción fue introducida con el fin de complementar nociones sobre la conciencia espacial que las y los participantes estaban desarrollando con los *viewpoints* y los principios del *site specific*. El cuerpo es nuestro vehículo para habitar el espacio y está presente para llevar a cabo la acción. La propiocepción, al ser la capacidad de identificar la parte del cuerpo que está involucrada en el movimiento, le confiere al participante una conciencia corporal de él mismo desde su individualidad y subjetividad. La conciencia y reconocimiento de las sensaciones corporales serán clave para su identificación.

**Figura 67**

Dibujo sobre la propiocepción



*Nota:* el autor del dibujo es Leonardo Sifuentes.

## 4.2 Los *viewpoints* y la composición como herramientas para la conciencia respecto al espacio y la creación: nivel grupal

El presente subcapítulo tiene el objetivo de analizar la conciencia espacial que las y los participantes han desarrollado a través de la aplicación de la técnica *viewpoints* y la composición escénica.

Los *viewpoints* nombran e identifican la presencia de los factores involucrados en la creación escénica. La práctica de esta técnica ha hecho conciente al grupo sobre la existencia de estos elementos que se manifiestan a través del espacio y el tiempo; ambos niveles son factores indispensables para que se lleve a cabo el convivio escénico.

En el laboratorio, se trabajó con nueve *viewpoints* físicos, cuatro de tiempo y cinco de espacio; puse mayor interés a los de espacio y al *viewpoint* de tiempo respuesta kinestésica. Propuse que esta técnica sea la que permita concretar escénicamente la relación cuerpo–espacio que surge de la exploración con los cuatro principios del *site specific*. A continuación, comparto los principales descubrimientos.

En la primera etapa se introdujeron dos *viewpoints* de tiempo: la respuesta kinestésica y la velocidad o, como lo denomina Bogart y Landau, tempo. La respuesta kinestésica, identificada a través de la vista y el oído, fue relacionada directamente con el concepto de escucha al ser presentada. Por otro lado, el grupo reconoció cómo el cambio de velocidad/tempo de una acción afecta al otro, en el cambio de velocidad está la estrategia que lo modifica. El cambio de velocidad es el impulso para generar una nueva acción.

El grupo conectó respuesta kinestésica con “escucha”, lo cual fue un punto a favor para lograr el objetivo principal de la investigación. Las y los participantes, empezaban a identificar el estado al que la respuesta kinestésica o escucha los lleva, las características son: mirarnos para sincronizar, conexión, juego y percepción del otro. Por otro lado, la velocidad ejerce la acción y genera una reacción en el otro ya que lo modifica.

También, exploraron por primera vez dos *viewpoints* juntos y se dieron cuenta de que ambos pueden dialogar en la práctica, no se separan. Además, comprendieron que el hecho de poner su cuerpo en el espacio, es decir, habitar, ya genera una relación explícita, lo que quiere decir que nuestros cuerpos y los cuerpos arquitectónicos, al estar en relación contaste, componen en todo momento.

Durante la segunda etapa, el grupo conoció sobre la composición pictórica; agregué esta perspectiva, compartida por Carlo Mario, con el fin de complementar la composición escénica desde otra mirada. El grupo llegó a la conclusión de que, si eventualmente se bloquean, pueden agarrar una hoja y un lápiz para trazar líneas y componer escénicamente a partir del dibujo. Además, el *viewpoint* de forma, al hacernos conscientes de que la silueta de nuestro cuerpo está compuesta por líneas, también puede ser abordado a partir del dibujo.

Durante la tercera etapa, destinada para la interiorización de los *viewpoints*, el *site specific* y la propiocepción, se identificó algunas características importantes de considerar para su ejecución. Para el *viewpoint* de forma la tensión muscular y la precisión son aspectos que surgen y deben tenerse en cuenta; así como, la presencia del cuerpo, la cual se relaciona con el cuarto principio “presencia” del *site specific*. Además, las y los participantes mencionan que la propiocepción les permitió ser concientes de la precisión en las formas que su cuerpo adopta.

Los otros dos *viewpoints* trabajados fueron arquitectura y topografía. El trabajo de la arquitectura se abordó a través del reconocimiento de líneas y planos en el espacio, la composición pictórica apoyó este reconocimiento. Es así como, el grupo podía decidir si potenciar las líneas del espacio con las líneas de su cuerpo o, en caso contrario, romper las líneas. La capa de topografía agregó la conciencia de la profundidad, la distancia entre puntos y permitió investigar el recorrido escénico. Quiero agregar que ambos *viewpoints* potencian y

se relacionan directamente con los principios de “arquitectura” y “conversación con los elementos”.

El *viewpoint* de relación espacial fue trabajado a partir de cuatro premisas: distancia íntima, personal, segura y pública. Esta conciencia le permitió al participante relacionarse y componer con otros cuerpos a la distancia en el mismo espacio. Cada uno y cada una según su subjetividad y las premisas compartidas por Castañeda, delimitó sus distancias con el resto del grupo. De esta forma, el grupo reconoció, a partir de la conciencia espacial, que las relaciones y narrativas surgen en la composición a partir de la manipulación de la distancia entre los cuerpos, el tiempo y el espacio.

Gracias a los ejercicios de improvisación–composición de secuencias, el grupo identificó que el estado al cual llegaban con el *viewpoint* de repetición tenía las características de “apertura, aceleración y cierre”, la repetición apareció ya que el trabajo de la partitura no era fijo. Pienso que la improvisación genera la posibilidad de que el participante proponga y recicle (“*callback*”) a partir del material ya creado, además de activar el estado de presencia del participante para la creación de atmósferas. También, deseo agregar que el *viewpoint* de repetición modificaba el sentido de las narrativas que aparecían con cada pasada de la secuencia.

El *viewpoint* de duración también permitió modificar el sentido de la secuencia, ya que hizo consciente al grupo de que la duración puede afectar a la pieza entera o a partes de la misma. Finalmente, el *viewpoint* de gesto se convirtió en una herramienta para la composición y aportó especificidad en las narrativas presentadas.

Al emplear los nueve *viewpoints* físicos tuvimos las siguientes reflexiones grupales. Las y los participantes fueron conscientes de que la rigidez no es una característica que aporta al trabajo; más bien, resaltan que la fluidez a la hora de componer historias aparece a partir de

estar dispuestos a habitar el presente, sin ceñirnos a una premisa en particular, deben estar al servicio de la atmósfera que se va contruyendo y permitir transformarse continuamente.

Además, “es imposible desligar todos los *viewpoints*”; reflexión con la que concuerdo y surge de caer en cuenta de que los *viewpoints*, en su totalidad, siempre se encuentran presentes, solo es cuestión de identificar a qué premisa enfocamos nuestra conciencia para identificarlos y emplearlos.

Considero que el *viewpoint* de respuesta kinestésica dialoga con el concepto de escucha que propongo para la presente investigación; asimismo, el principio de “presencia” se hace notar con el *viewpoint* de forma. Por otro lado, el *viewpoint* de repetición nos ayuda a incentivar la actitud propositiva del participante, esta actitud también es una de las características que conforman al concepto de “escucha” que propongo.

Ocuparse en vez de preocuparse, es decir hacer, ser conscientes del ritmo o salir del espacio para observar, son herramientas que les ayudan como grupo para fluir con la composición y las propuestas que se van generando en la improvisación.

Por otro lado, el grupo está identificando que la emoción aparece en los momentos que van componiendo, se transforma, pueden ahondar en ella o soltarla. También, considero que ahora son conscientes de que sí pueden sostener sus propuestas, pueden reciclar material con el “*callback*”. Asimismo, la diversión, el juego y la seguridad aparecieron en la dinámica grupal y está siendo afianzada por la respuesta kinestésica.

Presencí y participé de un ejercicio de composición, por lo que pude corroborar que el trabajo realizado con los *viewpoints* ha calado en el grupo de forma satisfactoria. Esta técnica fue integrada como herramienta para la composición de piezas escénicas y como puntos de vista o comandos que hacen conciente al participante de cómo crear movimiento en el espacio.



Por otro lado, desarrollar parte de las sesiones en lugares específicos, como el “pasadizo” y el parque “Paititi”, ha permitido un diálogo y primer acercamiento entre la técnica *viewpoints* y los cuatro principios del *site specific*. Hemos encontrado algunas reflexiones como que los *viewpoints* de topografía y arquitectura se relacionan con el principio de “arquitectura y “conversación con los elementos” del *site specific*. Asimismo, el principio de “presencia”, el *viewpoint* de respuesta kinestésica y el trabajo de la propiocepción están dialogando y se acercan a la “escucha espacial”. Finalmente, el trabajo con los nueve *viewpoints* está apoyando al desarrollo de la conciencia espacial del grupo, permitiéndoles caer en cuenta de los recursos y estímulos que habitan el espacio.

#### **4.3 Los cuatro principios del *site specific* como canales para poner a prueba los *viewpoints* y la propiocepción: nivel espacial**

En este subcapítulo analizaré cómo los cuatro principios del *site specific* funcionaron a forma de canales para ordenar los *viewpoints* y la propiocepción, herramientas empleadas para concretar escénicamente la relación *performer*–espacio, o cuerpo–espacio, e investigar la posibilidad de lograr el estado de escucha periférica.

Un pensamiento que tuve y con el cual me gustaría empezar este relato es “hacer *site specific* es escribir con la atmósfera”. Esta reflexión surge de observar que cuando el participante está al “servicio de la atmósfera” se acerca a un estado particular, el de componer fluidamente en tiempo real junto al grupo, estado al que apuntamos alcanzar con la praxis conjunta de las herramientas mencionadas.

He analizado las etapas del laboratorio y considero que las etapas uno y dos permitieron que el grupo complemente y reflexione sobre la práctica y teoría de los principios. Los ejercicios prácticos que introdujeron las bases del *site specific* partieron de la conciencia sensorial, es decir los cinco sentidos, y de la conciencia somática y la

propiocepción. A continuación, paso a compartir algunas reflexiones que tuve durante el proceso de estas etapas.

El color de la ropa de quienes intervienen el espacio funciona para resaltar al *performer*, esto se emplea para contrastar el cuerpo del *performer* de la paleta de colores que presenta el sitio específico elegido. El captar la atención del transeúnte o público de paso, duda que trae Simón con la lectura, es un factor que tomé en cuenta para la investigación y fue resuelto en la propuesta de vestuario de las muestras finales y la obra.

Después de escuchar las reflexiones del grupo y observar la exploración en el “salón gris”, considero que es evidente la relación que se está forjando entre las y los participantes y la arquitectura a través de los cinco sentidos, el cuerpo y la acción. Este relación permite que el *performer* ejecute sobre ella, “rompo la arquitectura”; que la arquitectura ejecute en el *performer*; “deconstruirme”; y que use la arquitectura para ejecutar con ella, “construirme”.

Considero que el *site specific* nos permite investigar en la deconstrucción del antropocentrismo en las artes escénicas; por lo que, los testimonios confirman que el grupo empezó a ver al espacio como otro *performer* que trabaja activamente contigo en el proceso creativo. Asimismo, el grupo concluye que sus cuerpos también potencian la arquitectura del espacio.

A partir de esta última reflexión caigo en cuenta de que el grupo ha identificado la participación y agencia del espacio en la investigación. Además, están reconociendo la relación que existe al explorar el vínculo entre la arquitectura y su cuerpo. Considero esta reflexión vital y transversal en la investigación, la idea del espacio como socio activo es una de las bases que se pretendió trabajar.

Por otro lado, el grupo reconoció que la *performance* sobre el espacio puede generar capas de realidades alternativas, narrativas y/o convenciones estéticas nuevas a partir de la

especificidad del mismo. Aquí empieza a calar el lente de las prácticas simbólicas como estrategias para tomar la calle.

También, quiero traer el registro de Claudia en su bitácora: “¿cómo puede el acto de presencia obligar al transeúnte, que no espera ver una actuación, a detenerse en seco, aunque sea por un momento?”. En esta reflexión ella se refiere al cuarto principio “presencia” y lo vínculo con la pregunta de Simón “¿cómo llamar la atención del que pasa? Ambas preguntas se complementaron y abrieron camino resolviendo estas dudas mutuamente; así como el color de ropa que usan, considero que la presencia extracotidiana y la tensión muscular en el cuerpo permitieron llamar la atención del transeúnte al momento de intervenir en la calle.

Cuando investigaron los principios en la rotonda del pabellón Z, el grupo reconoció cómo la textura de las superficies, el espacio abierto y los estímulos ambientales que transitan las y los modificaban en la exploración. Asimismo, la conciencia del peatón les generó la intención de hacer todo bien, preciso. También, expresaron que cada uno tomó la decisión de hacer al espacio socio; y emplearon el tercer principio “ampliado” el espacio.

Finalmente, quisiera agregar que el reconocimiento de la existencia de estímulos que habitan y otros que transitan el espacio fue vital para el desarrollo del laboratorio. La naturaleza de la investigación es intervenir los espacios y adaptar la propuesta escénica al momento en que se ejecute, ese momento está determinado por el espacio, pero también por los estímulos que habitan y transitan el espacio. Por ello, consideré vital la investigación previa de estímulos en el espacio teniendo en cuenta la hora y el día. Por ejemplo, la primera vez que estuvimos en la Plaza Túpac Amaru fue entre las siete y diez de la noche un lunes y nos brindó una atmósfera tranquila, de descanso, junto a la presencia de las y los niños; por el contrario, en la muestra final, que fue un domingo a las tres de la tarde y, por el contexto de la feria, había una sobre estimulación auditiva y visual. Cada elemento influyó en la narrativa que surgió de la intervención del espacio.

Considero que en la tercera, cuarta y quinta etapa se cuajaron, asentaron y reforzaron parte de las reflexiones compartidas previamente como: la agencia del espacio como *performer* y su participación activa en la creación, el reconocimiento de los estímulos que habitan y transitan el sitio específico y cómo la ejecución de la *performance* sobre la arquitectura revela nuevas capas narrativas en forma de prácticas simbólicas.

La mayoría de las sesiones de estas etapas se desarrollaron en lugares específicos, dentro de la PUCP y fuera de ella, para ahondar en la investigación del *site specific* lo que permitió el acercamiento entre la técnica *viewpoints*, la propiocepción y los cuatro principios.

Con la integración de los *viewpoints* físicos surgieron nuevas conexiones. Mientras el grupo aprendía sobre los *viewpoints* de arquitectura y topografía, caí en cuenta de que las premisas eran similares a las del primer principio del *site specific* “arquitectura” y el segundo principio “conversación con los elementos”. Para los *viewpoints*, la arquitectura es comprendida como el espacio físico y todos los elementos presentes en él son, a diferencia del primer principio que identifican como arquitectura solo al espacio físico, el caparazón, a la estructura espacial compuesta por vigas y cemento. El segundo principio es el que identifica los elementos que habitan y transitan en el espacio como muebles, luz, temperatura, animales, peatones, entre otros. El primer principio dialoga con el *viewpoint* de topografía, que ayuda a identificar los patrones de piso presentes en la arquitectura.

Además, el *viewpoint* de respuesta kinestésica, junto al de repetición y la integración de la propiocepción, permitieron que el grupo esté más presente con el interior de su cuerpo, con la tensión muscular y la precisión de sus movimientos. Estos factores apoyaron el reconocimiento y el desarrollo del cuarto principio del *site specific* “presencia”.

Por otro lado, cuando les pedía identificar las partes de su cuerpo que se activaban, a través de la tensión muscular, en el estado de presencia pude reconocer que también surgía en

el grupo el estado de escucha. De esta forma, apoyada por la propiocepción, descubrí que el estado de presencia colinda y forma parte del estado de escucha.

En esa misma línea, teniendo en cuenta que el grupo ha estado integrado los elementos pictóricos (planos, líneas y puntos) aplicados a la composición escénica que Carlo Mario compartió como herramienta, la conciencia que generan los *viewpoints*, sobre todo de arquitectura y topografía, y la interiorización de la propiocepción, el grupo empezó a percibir como aparecía la sensación de dimensionalidad espacial en sus cuerpos. Es así como los cuerpos de las y los participantes se convirtieron en dispositivos arquitectónicos espaciales, que ocupan un lugar en el espacio y, a la vez, ya son un espacio en sí mismo. Considero que esta reflexión apoyó el desarrollo de la escucha periférica.

Sobre el tercer principio “aumentar/transformar”, puedo decir que se empleó como una herramienta para construir la narrativa ya que permite ahondar en la propuesta que te brindan las arquitecturas del sitio específico o, en su defecto, transformar y más bien proponerle al espacio una situación distinta a su conexto arquitectónico. Las acciones y momentos que surgen en la intervención contienen una narrativa y carga que dialoga con la narrativa ya inscrita en la arquitectura.

#### **4.4 La escucha “periférica”: el desarrollo de la conciencia espacial respecto al cuerpo a nivel personal, grupal y espacial**

En este cuarto y último subcapítulo, analizo cómo la escucha periférica nace como un estado de activación de la conciencia espacial en tres niveles: personal, grupal y espacial. Para hacer posible este análisis, tomaré las experiencias desarrolladas en las intervenciones de *site specific*. En esta sección concluiremos si se alcanzó el objetivo principal de la presente investigación.

El grupo, habiendo interiorizado las herramientas compartidas, es capaz de reconocer los estímulos que transitan y habitan en el espacio, los cuales dependen de las condiciones

atmosféricas del sitio, es decir del clima, la hora y el día. Asimismo, las y los participantes son capaces de identificar, componer y sostener momentos, transformar narrativas tomando los elementos que están en el espacio y las propuestas de sus compañeros. Ahora son conscientes de que en todo momento deciden seguir una propuesta o acoplarse a ella.

La composición grupal en tiempo real fue el ejercicio más practicado a lo largo del laboratorio, por lo que considero que el grupo ha sido capacitado para intervenir y crear a partir de los estímulos y las arquitecturas. Este ejercicio ha entrenado la capacidad de escucha del *performer* entendiéndola como la recepción y propuesta a una acción ejecutada. Hice hincapié en dejarse permear por las atmósferas que surgen en cada intervención para que el estado se desarrolle fluidamente y se sostenga. Por último, y no menos importante, se han compenetrado como equipo, valor fundamental para resolver en conjunto.

El grupo comentó que leer la mirada de su compañero y observar lo que sucede en escena, mientras exploraban, les permitió evaluar y decidir cómo sumarse a la composición. La “mirada periférica” surge en la reflexión y ha sido empleada como herramienta. Cada participante es consciente de que hay un otro trabajando con él que modifica y el otro a él; por ello, deben estar atentos y abiertos a recibir y generar propuestas para componer en conjunto. Fue importante la observación en las intervenciones, mientras estás fuera de escena o al salir de ella, ya que puedes observar cómo complementar la composición.

Leonardo agrega el término “periférica”, por el ejercicio de la mirada periférica (fase 1), a la escucha. De esta forma, nos comparte que para él la escucha periférica es un estado que usa para resolver y componer desde una visión más cenital. Claudia, al oír esta descripción, dijo: “entonces yo también he sintonizado con la escucha periférica”. Por otro lado, Simón registra en su bitácora algo similar: “Ya no nos veía con la vista, sino con algo más, las sentía, nos percibimos. Por eso cuando mirábamos al resto (con los ojos) ya estábamos haciendo algo en marcha”.

Al leer sus testimonios encuentro coincidencias en las características del estado de escucha “periférica” que han experimentado. El grupo comparte que la escucha se genera cuando todo el cuerpo se activa, la activación se da gracias a la presencia y la identificamos con la tensión muscular; además, este estado les permite habitar y estar presentes percibiendo para componer y resolver en tiempo real.

Hacia el final del laboratorio, etapa cinco, fueron capaces de reconocer el estado de “escucha periférica”, saben cuándo aparece, cómo se traduce corporalmente y cuáles son las necesidades del grupo para que la identifiquen. Por otro lado, observé que también son capaces de activar y emplear la “escucha periférica” para adaptar una propuesta al espacio público, o en interiores, teniendo en cuenta la relación que existe entre el cuerpo–*performer*–espacio; es decir, son concientes del reconocimiento personal del propio cuerpo, su relación con el exterior, nuestra relación con el espacio y cómo él se relaciona con nosotras y nosotros.

De esta forma, la escucha periférica es una herramienta que te permite adaptar una pieza e intervenir escénicamente el espacio público. Esta acción es una composición que remueve y presenta nuevas formas de reinterpretar la realidad a partir de la narrativa que propone el espacio, por lo que representa una práctica simbólica.

## Capítulo 5. En el punto quieto del mundo girando

A fines de noviembre del 2022 fui invitada a participar como jefa de proyecto a la 22va edición del Festival Saliendo de la Caja, evento organizado por la Facultad de Artes Escénicas y la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP, este espacio visibiliza los proyectos finales de los próximos egresados de la facultad. Reitero mi agradecimiento a Marissa Béjar, mi asesora, por impulsarme a seguir, superarme y por proponer esta investigación a las y los organizadores del evento.

Este proyecto, por su naturaleza inicial, cuenta con una dinámica que interviene los espacios públicos, irrumpe con su flujo cotidiano y fue pensado para el público transeúnte-espectador de paso, por lo que, aquella vez, tocó asumir el reto de presentar y trabajar una pieza a partir de los principios trabajados, *viewpoints* y *site specific*, en relación a los espacios delimitados y determinados por el CCPUCP; además, fue pensada para el público espectador de festival de artes escénicas.

Decidí proponer una pieza de *site specific performance* que sea atravesada por una narrativa que planteé y creé junto a Carlo Mario Pacheco, él me acompañó en la codirección, arte y producción del espectáculo. El elenco estuvo conformado por Simón Vásquez de Velasco, Leonardo Sifuentes, celebramos el regreso de Claudia Tuesta y, frente al hecho que Michelle Vallejos salió del país, decidí entrar como actriz ya que conocía la técnica. Además, convoqué a Kelly Esquerre para la asistencia creativa, maquillaje y vestuario.

La narrativa que propuse surgió de mi relación y sentir personal, en ese momento, con la arquitectura del Centro Cultural de la PUCP, espacio donde se llevó a cabo el festival, y con la noticia de haber sido seleccionada. Tras atravesar un año lleno de contradicciones, cambios y dudas sobre quién soy como artista, quien fui, qué quiero hacer y cuál es mi futuro, me encontré con la sensación de no ser suficiente y la oportunidad de presentar algo mío en ese espacio, lo cual me emocionó y asustó a la vez. Esta oportunidad era utópica para



mi realidad de actriz universitaria en proceso de egreso, que pensaba que su viaje ya estaba terminando; por eso mismo, y con mucho agradecimiento, decidí tomar la oportunidad y emplear estas sensaciones en la creación de la narrativa.

Por otro lado, el grupo humano fue la guía y el insumo en este proceso. El elenco estuvo conformado por artistas que provenimos de distintas partes del Perú: Claudia de Chachapoyas, Simón de Cusco, Leonardo de Huánuco y yo de Lima Norte, San Martín de Porres, por lo que la relación espacio-cuerpo que el grupo desarrolló fue la sensación de pertenencia, por el teatro, y distancia, por la ubicación del lugar. Además, la respuesta escénica se tiñó de los aspectos personales de cada intérprete haciendo que surjan herramientas que complementaron la propuesta, en este caso: la pintura, el canto, la escritura y el manejo de patines.

Es así como nace “En el punto quieto del mundo girando”. La idea original y sinopsis, escrita y co-creada junto a Carlo Mario, fue la siguiente: “Cuatro intérpretes reciben una misteriosa carta de invitación para presentarse en este lugar. Cada uno ha decidido llevar una maleta de viaje en donde guardan sus más preciadas pertenencias, pero al llegar se enfrentan con el temor de no ser suficientes. Cuando se dan cuenta de que no son tan distintos entre ellos, deciden emprender juntos un viaje personal a través de sus recuerdos, su voz y su cuerpo, para atreverse a mostrar su verdadera esencia. Al final, deberán tomar una importante decisión: abrazar la preciada maleta con la que llegaron o dejarse ir para transformar y habitar el presente”.

Me resulta interesante el proceso de concepción de la pieza ya que parto de mi relación personal con el espacio a intervenir y con el grupo humano que integra la pieza, de allí surgió la narrativa en forma de imágenes que se fueron tejiendo. También, busqué fotos, textos, canciones como detonadores que dialoguen con la sinopsis propuesta. Elegí un extracto del poemario “Los cuatro cuartetos” de T. S. Eliot por el lenguaje metafórico que

presenta, un par de composiciones que surgieron de la intervención en la PUCP y canciones que me detonaron las emociones descritas sobre el contexto.

**Figura 68**

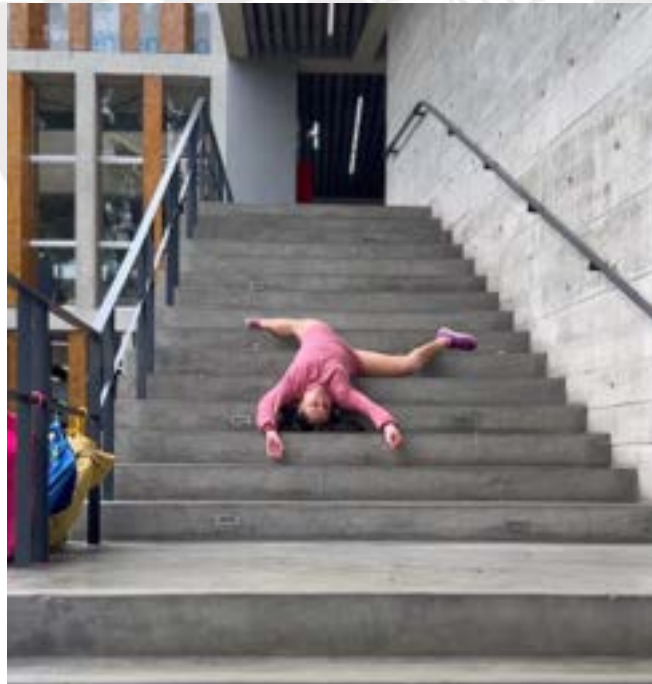
*Imagen del extracto del poemario “Los cuatro cuartetos” de T.S.Eliot*

LOS CUATRO CUARTETOS (Extracto) T.S. Eliot  
1  
En el punto quieto del mundo girando. Ni carne, ni  
no-carne; ni de ni hacia; en el punto quieto, allí está la  
danza, pero no detención ni movimiento,..... donde se  
reúnen el pasado y el futuro. Ni movimiento desde ni  
hacia. Ni ascenso y descenso. Excepto por el punto, el  
punto quieto, no habría danza, y hay solo una danza.  
Solo puedo decir, allí hemos estado; pero no puedo  
decir dónde. Y no puedo decir cuánto tiempo, porque  
eso es ponerlo en el tiempo.

*Nota:* las imágenes que evoca Eliot, como tiempo y girando, fueron empleados en la creación.

**Figura 69**

*Imagen de referencia para el afiche, ella con una maleta en mano*



*Nota:* Michelle Vallejos interviniendo la escalera del jardín central de Tinkuy, en la muestra de la PUCP. Registro de Norma Venegas.

Al ser una pieza que necesita del espacio para terminar de levantar la propuesta y teniendo menos de un mes para montar la pieza completa, decidí delimitar un primer recorrido que, antes, tenía que ser aprobado por la producción del festival alineados a las posibilidades que el CCPUCP les brinde; no obstante, decidí empezar el proceso por la falta de tiempo y el contexto de vacaciones y fin de año. Además, el festival empezaría la quincena de febrero, dejándonos aproximadamente dos meses y medio para la realización de la pieza.

Tuvimos siete ensayos de tres horas cada uno, estos se realizaron en el parque “Rosa Merino”, en San Miguel, entre el martes seis y el viernes dieciséis de diciembre del año 2022. Durante esta primera parte del proceso recopilamos material según el recorrido propuesto, que empezaría afuera del CCPUCP, en los ladrillos naranjas y tendría tres postas, los ladrillos, las escaleras de la entrada del centro y finalmente en el lobby. Lamentablemente, el equipo logístico del CCPUCP no aprobó el recorrido y tuvimos que ser flexibles ante los cambios, reciclamos material y propusimos un segundo recorrido. Antes de darnos con la noticia de que no nos aprobaron el segundo recorrido, nos tomaron las fotos para la difusión del proyecto.

Para la sesión de fotos, Carlo Mario y yo compusimos dos imágenes que relataban un poco de la personalidad de cada personaje, los contrastes entre ellas y ellos, y el viaje. Por ello, se emplearon maletas y vestuario que se alineara a esa actividad. Además, surge la relación entre el *performer*–objeto, en este caso la maleta, que también es presentada a través de las fotos dándonos a conocer particularidades del viaje personal de cada personaje. Kelly Esquerre se encargó de la primera propuesta de vestuario y de maquillaje, la cual trabajó a partir del concepto “futurista, desaliñado o descuidado, antiestético” que le compartí.

**Figura 70**

*Foto en vertical para la difusión de “En el punto quieto del mundo girando”*



*Nota:* la composición de esta imagen fue dirigida por mí.

A través de las fotos podemos observar que decidí reciclar el concepto de los colores enteros para el vestuario y maquillaje; en este caso, tenía en la mente al juego “ludo”, a los cuatro puntos cardinales, los colores básicos, *the teletubbies*, entre otros. Además, la relación objeto–*performer*, con la maleta como objeto, fue compuesta a través de los *viewpoints*.

El color de vestuario de cada performer influyó en las características de su “personaje”, considero que la foto refleja la personalidad y talento de cada artista; posteriormente, el color influyó también en el monólogo presentado en la parte final de la obra. Vuelvo a recalcar que se trabajó a partir de las herramientas y características que

compartíamos entre nosotros como grupo humano. Los personajes tomaron los nombres de los colores: Azul, Rojo, Verde y Amarilla.

**Figura 71**

*Foto en horizontal para la difusión de “En el punto quieto del mundo girando”*



*Nota:* la composición de esta imagen fue dirigida por Carlo Mario Pacheco.

Por otro lado, nuevamente el equipo logístico del CCPUCP no aceptó nuestra segunda propuesta de recorrido por los protocolos de defensa civil; es así como, Carlo Mario y yo pedimos una reunión con el equipo de curadoras del festival, después de la sesión de fotos, para comentarles que la propuesta no se podría terminar de levantar hasta tener el espacio delimitado. Ellas nos contaron que solo podíamos intervenir el hall del segundo piso, entre el teatro y la galería de arte; además, usar las escaleras hacia el tercer y primer piso para desplazarnos.

A pesar de los cambios, decidimos, en grupo, continuar con el proyecto con previa actualización de la situación a las y los intérpretes. Decidí confiar en las herramientas

trabajadas previamente con el grupo para enfrentar esta situación. No puedo olvidar que la escucha “periférica” es un estado que tiene la característica de disponer al cuerpo presente, atento a los estímulos y cambios en el espacio con el fin de resolver y sostener la escena; por ello, en los ensayos procuré hacer al menos veinte minutos de “círculo de comandos” como parte del calentamiento.

El material que habíamos trabajado hasta ese momento fueron tres cuadros. El primero, era una secuencia grupal que intervenía el espacio en forma de caminata, narraba la llegada del personaje al teatro, lugar al que las y los artistas fueron invitados. Este cuadro tuvo el fin de contextualizar al espectador en la dinámica interactiva de la puesta en escena, yo guíé y ensamblé esta secuencia.

Quisiera agregar que mi rol como directora–actriz en este proceso ha sido uno de los retos más grandes que he asumido hasta el momento en mi carrera. Había momentos donde estaba como directora, viendo desde afuera no accionando o marcando la secuencia, en los que pensaba en el recorrido de Azul dentro de la composición que marcaba. Recuerdo que después de marcar la secuencia, a las tres pasadas, me ponía a ensamblar en mi cabeza la secuencia de Azul, personaje que interpretaba en la obra. No obstante, la situación que relato no siempre era un proceso sencillo de hacer, a decir verdad, hacia el final fue bastante desgastante.

El segundo momento, fue una escena física sin texto que presentaba a los personajes, sus personalidades y particularidades. Según la narrativa, en esta parte, al saber que cada personaje tenía su invitación “cada uno mostraba su talento artístico” y, después de eso, decidían emprender el viaje hacia dentro del teatro como grupo, esta parte fue dirigida por Carlo Mario.

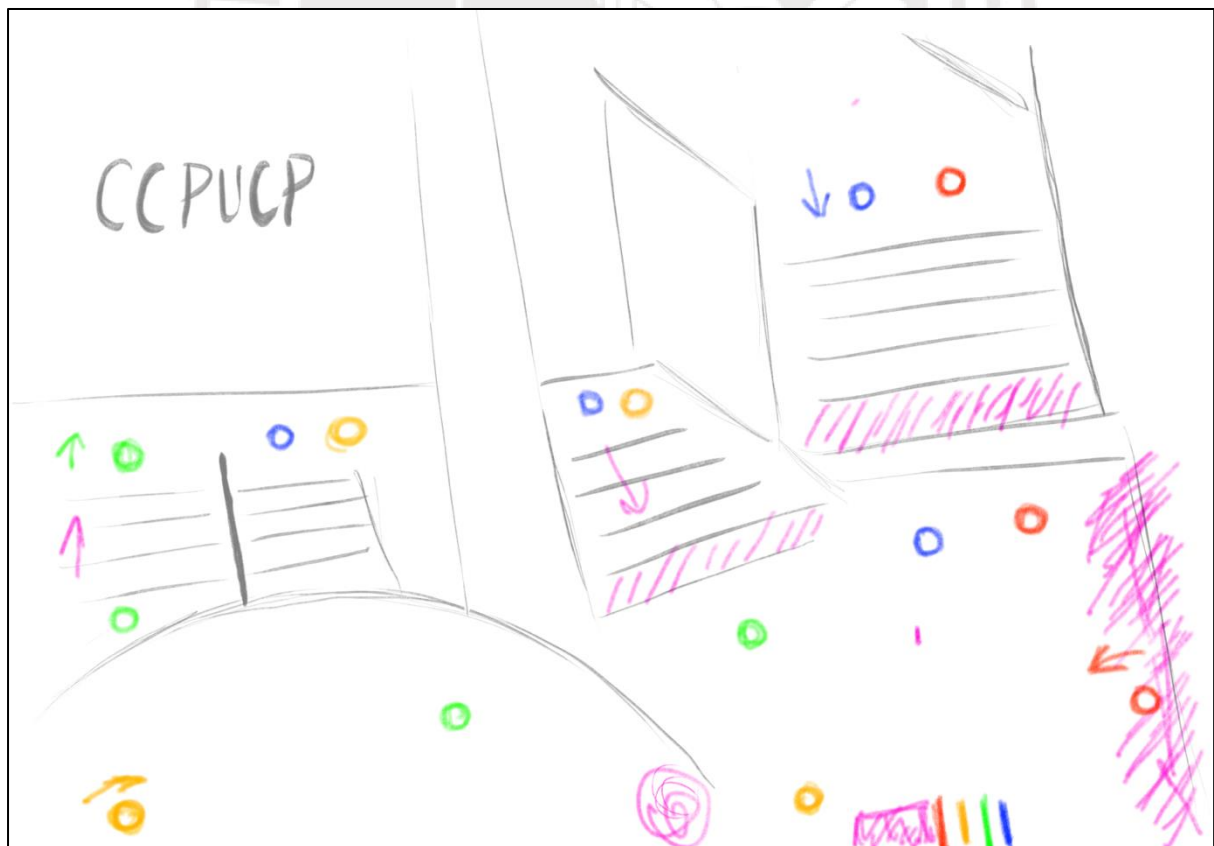
Por último, el tercer momento era el monólogo que surgió de la relación entre el intérprete y su inseguridad, cada monólogo fue escrito por cada uno y una. La investigación

partió de tres preguntas ¿cuál es tu relación con la inseguridad? ¿cuáles son las tres cosas que te hacen sentir inseguro? y ¿cómo afecta la inseguridad a tu yo artista? El contenido del texto fue escrito a partir de las respuestas en esta primera parte del proceso. Adicionalmente, guié un ejercicio de visualización personal mediante el cual cada intérprete se encontraba y reconciliaba con su sensación de no sentirse suficiente. Finalmente, Carlo Mario fue el dramaturgo curador y asesor de los monólogos.

Frente a la situación que atravesábamos, al cambio de recorrido y a que ya no nos volveríamos a ver hasta enero de este año, decidí avanzar la estructuración y adaptación de los cuadros de la pieza a través de dibujos ya que, para ese momento, sí contábamos con los posibles espacios de intervención. Además, creé una lista de canciones que me sirvieron de base para la narrativa sensorial que quería generar en el público.

**Figura 72**

*Boceto final de la propuesta de adaptación primer momento “traslado”*



*Nota: yo soy la autora del dibujo y también guié la reestructuración de la secuencia en el espacio.*

De esta forma, el martes diez de enero del 2023 retomamos la segunda parte del proceso. Tuvimos trece ensayos de entre tres a cuatro horas antes del estreno de la obra. Pudimos ensayar dentro del CCPUCP, al menos en la zona de las escaleras y el hall del segundo piso libremente. La producción del festival, teniendo en cuenta la situación, nos apoyó dándonos la posibilidad de ensayar dentro del teatro en los horarios disponibles.

Para completar la pieza, a los tres cuadros que teníamos les agregamos cuatro más, siete cuadros fueron los que compusieron la pieza final. La propuesta, después del primer y segundo cuadro, ambos ya descritos, fue agregar una dinámica de transición entre el hall del segundo piso hacia dentro de la sala de teatro.

**Figura 73**

*Segundo cuadro “presentación de los personajes” adaptado afuera de las puertas del teatro*



*Nota: fotografía del ensayo general.*

Quisiera añadir que el primer y segundo cuadro fueron adaptados en el segundo piso del CCPUCP. Para el primer cuadro, marqué una secuencia a partir de lo que planteé en la figura 72, Azul empezó bajando las escaleras del tercer al segundo piso de espaldas, Amarillo



salió de la Galería, Verde inició en las escaleras del primer al segundo piso y Rojo salió del ascensor dando la señal para empezar la obra. La primera parte de la obra inició su desarrollo a partir de los espacios ya mencionados y terminó fuera de las puertas del teatro. Allí se realizó el segundo cuadro, el cual no fue tan arduo de adaptar como el primero.

Carlo Mario y yo propusimos un tercer cuadro interactivo “los secretos” en el que el intérprete se pudo comunicar directamente con el espectador mediante la palabra. Para ello, empleamos la dinámica de entregar cuadrados de cartulina, de los cuatro colores, a las y los espectadores al momento de validar su entrada. El color de la cartulina que te tocaba era el personaje con el que tenías que entrar al teatro. Previo a la entrada al teatro, cada personaje llevaba a su grupo a una parte del espacio. Simón, “Verde”, concentró a su grupo en las escaleras que van hacia el tercer piso; Leonardo, “Rojo”, fue hacia las puertas afuera de la Galería; yo, “Azul”, tomé el asiento del corredor previo al teatro donde se encuentra el piano; finalmente, Claudia, “Amarillo”, era la única que entraba directamente con su grupo al teatro. En cada uno de estos lugares los personajes compartían sus secretos con su grupo.

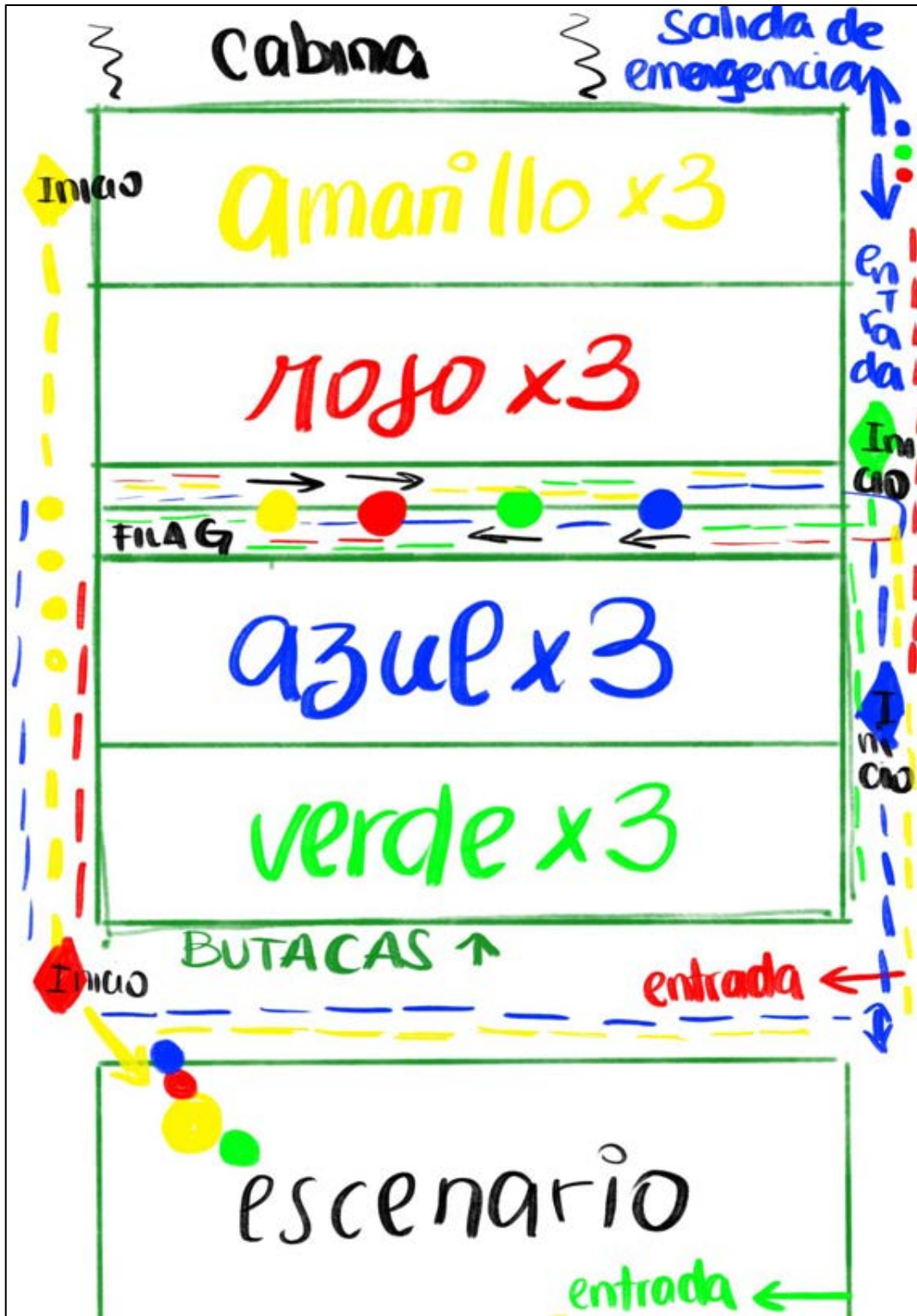
El cuarto cuadro fue propuesto por mí y consistió en la “entrada al viaje”, el cual se realizó después de acomodar a las y los espectadores en sus asientos. Propuse que los intérpretes inicien el cuadro reconociendo a través de la mirada y el traslado el “nuevo” espacio al que llegaron, la sala de teatro, interviniendo, principalmente, la sección de las butacas, las escaleras y puertas. Las luces bajaban al iniciar la música y con cuatro calles iluminamos el proscenio y las escaleras que se encuentran a cada lado del conjunto de butacas. Pedí que la fila G sea liberada para que puedan emplearla en el recorrido que trazaba una especie de “A”, figura 74.

La acción que desarrollan es buscar una salida de este espacio, pero no la encuentran. Rojo, Verde y Azul tratan de salir por la puerta de salida de emergencia, pero son arrojados

nuevamente al interior del teatro, en la figura 74, las flechas de colores con la palabra “entrada” marcan la puerta por donde ingresan.

Figura 74

Boceto del recorrido del cuarto cuadro “inicio del viaje”



Nota: el recorrido trazado por las líneas punteadas tiene forma de “A”.

Amarilla, quien es la única que se queda dentro del espacio buscándolos, ve como las y los demás ingresan por puertas diferentes. Al estar juntos se disponen en la esquina derecha del escenario para comenzar el quinto cuadro. Este cuadro narra las diferencias entre ellos de querer seguir y no querer saber más sobre lo que hay “más allá” del espacio, es la transición entre las butacas y el escenario, Por ello, planteé una secuencia de traslados en los que se balancean constantemente; por la sensación de querer y no querer, el grupo intercala su mirada hacia la pared y el público. Además, se trasladan en las líneas asignadas componiendo una secuencia que se refiere a la sensación del tiempo que no pasa, a la indecisión y al seguir indagando en su viaje personal.

**Figura 75**

Quinto cuadro “la decisión y el tiempo”



El cuadro termina cuando vemos que “Rojo” ha decidido salir del balanceo cíclico y mira a sus demás compañeros haciendo que se detengan. Él sale del escenario y el resto prepara los elementos para empezar el sexto cuadro: “monólogos”. En esta sección, se desarrollan los cuatro monólogos escritos por cada intérprete sobre la sensación de no ser

suficientes y sobre uno de los temas que Carlo Mario nos asignó, Carlo Mario y yo dirigimos los monólogos. Leonardo inició el cuadro y su temática fue la belleza; continuó Simón que habló la ansiedad que le causa la Ciudad de Lima; Claudia desarrolló su monólogo sobre el cuerpo; y, yo hablé sobre la presencia y ausencia de las cosas. Quisiera agregar ¿recuerdan los cuadrados de colores del tercer cuadro? Pues contenían dibujos y/o textos que eran pistas sobre las temáticas de los monólogos y que también se relacionaban con los secretos.

El secreto de Leonardo no fue revelado, los cuadrados rojos estaban en blanco o tenían una equis, al espectador que le tocaba la equis tenía que contar un secreto de él/ella. El secreto de Simón fue que él es un mono al que le estresa vivir en la ciudad, en sus cuadrados verdes estaban escritas frases ansiosas como “ya revisaste tus notificaciones de Instagram” o “desenchufaste la plancha al salir de casa”. Claudia tenía el secreto de que su gallina era su correctora ortográfica ya que ella no sabía escribir, en los cuadrados amarillos había palabras mal escritas como “deceo” o “imnpropia”. Mi secreto era que yo soy una estrella que tiene otra estrella en el cielo, en los cuadrados azules estaban dibujadas las doce constelaciones del zodiaco con sus respectivos nombres.

Los monólogos estaban empapados de esta narrativa además de la temática que se les asignó. De esta forma, el sexto cuadro termina al finalizar el monólogo de azul e iniciar la canción *kids* de MGMT. El séptimo y último cuadro, propuesto por mí y guiado por Carlo Mario, narra la reunión de todos después de atravesar el último tramo del viaje, ahora recuerdan quiénes son y aquí es dónde deciden qué quieren conservar de ellos y de qué quieren desprenderse. El cuadro muestra como azul, amarillo, rojo y verde ahora pueden mostrar quiénes son realmente y qué de ellas y ellos quieren compartir con sus amigos. Intercambian ropas y elementos para dar a entender que todas y todos somos una mezcla de colores, que nuestra oscuridad es parte nuestra y que el viaje más importante es hacia el interior de cada una y uno.

El cuadro termina con azul despidiéndose de rojo, previamente verde y amarillo habían decidido partir. Él, rojo, le regala a azul un cuadro que aparece en su monólogo, este cuadro es de los cuatro juntos; ella se queda sola en el escenario con una cenital sobre ella y se reproduce un audio con su voz con el extracto del poemario “Los cuatro puntos cuartetos” de T.S. Eliot, mostrado en la figura M. Azul decide dejar su maleta con sus pertenencias y el cuadro de rojo al centro del escenario, lo cual señala que ella, con esta nueva versión, comenzará desde este punto y esta vez no tiene miedo, por ello antes de que termine la grabación del poema, decide saltar del escenario hacia las butacas.

**Figura 76**

*Afiche oficial de la obra “En el punto quieto del mundo girando” presentando en marco del 22 Festival Saliendo de la Caja. Hacer click en la imagen para acceder al video de la obra.*



*Nota: esta imagen la pueden encontrar en las redes sociales del Festival Saliendo de la Caja.*

Habiendo descrito la narrativa de la pieza completa me conmueve y atraviesa que esta sea la primera obra que creo y dirijo. Considero que es genuina porque narra la relación particular de mi imaginario, de Carlo Mario y de las y los intérpretes con el espacio y en relación al viaje que significa intervenir un teatro para presentarse.

Los mayores retos fueron la adaptación de las secuencias y el tiempo. Considero que hemos presentado un espectáculo interactivo, con una narrativa específica, pero a la vez abierta a la interpretación del público, mi propósito era que cada una y uno realice las conexiones que surjan de su relación con los cuadros. Sobre todo, esperaba que los cuadros plantados junto al tracklist propuesto les generen varias sensaciones que se relacionen al viaje personal, como: hondura, ansiedad, desesperación, indecisión, anhelo, rabia, deseo y liberación.

Por otro lado, a nivel técnico, considero que el método de creación empleado en la pieza es resultado de la mezcla entre los *viewpoints* y los principios del *site specific*; asimismo, la escucha periférica ha sido de ayuda para la resolución de la pieza, desde la acción del intérprete como la dirección. Considero que el entrenamiento de las y los intérpretes bajo la escucha periférica y las premisas técnicas fueron bases para que puedan resolver creativamente ante cualquier cambio que pueda surgir por la disposición de las y los espectadores en el espacio. Además, considero que la mezcla de las técnicas permitió que la pieza adquiriera cualidades como experiencia inmersiva guiada, experiencia escénica interactiva y sensorial.

Finalmente, el equipo de producción del Festival nos propuso una dinámica para las y los espectadores, la cual se realizó al final de la función y consistió en llenar un papelógrafo a forma de maleta con *post-its* respondiendo a las preguntas: ¿y tú qué dejarías en esta maleta? Y ¿qué es lo indispensable en tu maleta? Sobre la primera pregunta, el público respondió: miedo, Lima, mi depresión, abrazos, todo lo mejor de mí, los recuerdos, culpa, la ansiedad,

mi pasado, mi futuro y más. La segunda pregunta recogió lo siguiente: agua y muchas ganas de saber qué viene, un gato, risas, confianza, mi familia, coraje, mis amigas, mis ganas de dar amor, y más.

Es así como, “En el punto quieto del mundo girando”, experiencia escénica inmersiva, interactiva y sensorial, parte metodológicamente de la praxis técnica entre los *viewpoints*, los principios del *site specific* y emplea a la escucha periférica como herramienta para la resolución y adaptación de las secuencias a diferentes espacios.

**Figura 77**

*Público al final de la función llenando los papelógrafos con sus respuestas*



Siempre agradecida con todas y todos los que pudieron acompañarnos en el ensayo general y funciones de la primera versión de esta pieza. Termino esta investigación motivada a seguir creciendo e investigando esta línea de creación como propia. Seguiré cuestionando los discursos y rompiendo los cánones creativos, protestando sobre el antropocentrismo en el teatro e investigando sobre cómo crear comunidad en experiencias de este tipo.

## Conclusiones

- La escucha periférica es un estado que te confiere la capacidad de estar presente, atento y dispuesto a resolver creativamente en escena. La escucha se activa en tres niveles: personal, grupal y espacial a partir de la conciencia sensorial, somática y espacial. El cuerpo, a través de tensión muscular y la mirada periférica, activa y expande nuestra presencia y atención con el fin de generar la disponibilidad del cuerpo; de esta forma estamos prestos para atender y resolver creativamente en el espacio.
- Además, la escucha periférica es una herramienta que te permite adaptar una pieza a un sitio específico e intervenir escénicamente el espacio público. Esta acción es una composición que presenta nuevas formas de reinterpretar la realidad a partir de la narrativa que propone el espacio, por lo que representa una práctica simbólica.
- La propiocepción es un sentido exteroceptivo que permite el desarrollo de la conciencia somática y espacial del interior hacia el exterior del cuerpo. Desarrolla la capacidad de identificar espacialmente las partes del cuerpo involucradas cuando el cuerpo está en movimiento. Además, debido a su práctica constante, el cuerpo adquiere una perspectiva dimensional en el espacio, haciendo consciente el rol arquitectónico que cumple el cuerpo al habitar el espacio.
- También, la perspectiva espacial y dimensional, permite que el cuerpo sea percibido como una estructura de arquitectura móvil que, con el hecho de habitar, ya está componiendo constantemente en relación al espacio, su atmósfera y otros cuerpos en estado cotidiano y en movimiento. Esta perspectiva me permite entender al cuerpo como un elemento significativo, con un significado delimitado por el imaginario personal de la identidad del cuerpo, que modifica y está en constante diálogo con el imaginario colectivo del espacio, la ciudad y la comunidad con la que se relaciona.



- Los *viewpoints* físicos son un conjunto de herramientas que permiten codificar y concretar escénicamente la relación que surge entre el cuerpo–*performer*–espacio. Además, estas herramientas te permiten entrenar la capacidad de componer y proponer creativamente, ya que identifica los elementos que intervienen en la creación de movimiento escénico, a partir del tiempo y el espacio.
- Asimismo, el *viewpoint* de respuesta kinestésica, junto al de repetición y a la integración de la propiocepción, permitieron que el grupo esté más presente con el interior de su cuerpo, con la tensión muscular y la precisión de sus movimientos. Estos factores apoyaron el reconocimiento y el desarrollo del cuarto principio del *site specific* “presencia”.
- Los cuatro principios del *site specific* identifican la agencia del espacio como *performer* y permiten su participación activa en la creación a través del reconocimiento de los estímulos que habitan y transitan el sitio específico. Además, estos factores determinan cómo se dará la ejecución de la performance sobre la arquitectura lo cual revela capas alternativas de la realidad, distintas a las que solo la arquitectura te propone.
- Los principios del *site specific* te proponen una perspectiva decolonial y ecocentrista, ya que te permiten ser conciente de las premisas o estímulos presentes en el espacio sin jerarquizarlas y con la intención de que te relaciones horizontal y directamente con ellas.
- El *site specific* me permitió ejecutar una metodología de investigación decolonial, ecocentrista, explorativa, innovadora, y creativa para las artes escénicas. “En el punto quieto del mundo girando” es una pieza interactiva envolvente que nace dentro de esta dinámica, por lo puedo reconocer una participación activa y creativa de todas y todos los miembros del equipo dentro del proceso creativo sin llegar a ser una creación

colectiva. La dinámica dentro del proceso fue respetar los roles que cada una y uno asumía dentro del equipo sin dejar de apoyar o tener una opinión crítica respecto las decisiones creativas que debían tomarse.

- Los principios “arquitectura” y “conversación con los elementos” proponen la división entre la arquitectura, como el espacio concreto compuesto por vigas, paredes y materiales que estructuran el edificio, y los elementos, que consideran tanto a los seres vivos que habitan o transitan el espacio, como a los muebles, objetos y utensilios que van sobre la arquitectura. Ambos principios se vinculan con los *viewpoints* de arquitectura y topografía; no obstante, en el caso de *viewpoints*, la arquitectura comprende tanto al espacio como a los elementos presentes en él. Por otro lado, la topografía reconoce las líneas que componen el espacio, este *viewpoint* se convirtió en una herramienta para aplicar el principio “arquitectura”. De esta forma, ambos principios y *viewpoints* se potencian, dialogan y vinculan.
- Considero que los *viewpoints* y los cuatro principios del *site specific* han sido una herramienta crucial para que el intérprete pueda desarrollar la perspectiva de actor–creador, actriz–creadora ya que ahora son capaces y, sobretodo, concientes de cómo componer escénicamente en el espacio a partir de la identificación de los elementos presentes en él. Tanto los *viewpoints* como los principios del *site specific* complementan la práctica del otro.
- Ambas herramientas, los *viewpoints* y el *site specific*, aplicadas para intervenir los espacios públicos atraviesan la naturaleza de las prácticas simbólicas. De esta forma, esta praxis técnica adquiere el filo de estrategia simbólica ya que posee la capacidad de reivindicar las memorias inscritas en los espacios, calar en el imaginario colectivo y personal de quienes la observen, y generar narrativas a partir de los deseos que se conjuguen y alineen al contexto que se intervenga.

- Pienso que el mundo y sus habitantes estamos en una necesidad por encontrar nuevos lenguajes que puedan acercarnos a lo que hoy por hoy tratamos de decir y sentir. Para mí, esta práctica investigativa remueve factores que atraviesan la realidad personal y social de a quiénes interpela y de quiénes deciden crear a partir de ellas. Por ello, estas herramientas permiten generar una mezcla sensorial y concreta que plasma y cuestiona el orden actual del mundo a través de utopías y distopías escénicas que conversan activamente con el principal espacio donde se desarrolla la vida: el planeta tierra.
- La relación con el mundo ya existe desde el primer momento que nacemos, nuestro antropocentrismo nos ha llevado a olvidarnos de ella. Esta investigación propone una pedagogía que permite la reconexión con el espacio a partir de la consciencia espacial que se genera en los tres niveles: personal, grupal y espacial. La reconexión se lleva a cabo a través de la activación del cuerpo a nivel físico (muscular) como sentipensante (lógica y emocionalmente). Finalmente, el proceso de reconexión es progresivo; evitar la sobreestimulación.

## Referencias bibliográficas

- Araujo, A. (2003). El actor-investigador y el proceso colaborativo. *Revista Conjunto – Revista de Teatro Latinoamericano de Casa de las Américas*, (128), 38-41.
- Araujo, A. (2011). Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos y “procesos colaborativos” en el Teatro Da Vertigem. En M. Bellisco, M. Cifuentes, & A. Écija (Eds.), *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación* (2da edición, pp. 219-230). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Bogart, A. & Landau, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group.
- Bowditch, R., Bird, D., Pace, C., & Devine, M. (2018). Four Principles about Site-Specific Theater: A Conversation on Architecture, Bodies and Presence. *Theatre Topics*, (28), 5-19.
- Carlson, M. (2004). *Performance: A Critical Introduction* (2da ed.). Routledge.
- Castañeda, J. (2018). *El entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12444>
- Contreras, I. (2016). *Simulación creativa. Una ruta para la innovación y el bienestar en la universidad*. Universidad de Ciencias y Artes de América Latina.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividad, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Dubatti, J. (2021). Artes Conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje,

- epistemología, pedagogía). *AVANCES*, (30), 313-333. Recuperado de:  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>
- Eines, J. (2008). *El actor pide* (3ra ed.). Editorial Gedisa.
- Overlie, M. (2016). *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. Fallon Press.
- Paulín M. & Pérez C. (2017). Escritores de escenarios. La semiótica en las artes escénicas. *Magotzi Boletín científico de Artes del IA*. (5).  
<https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/ia/article/view/2511/2519>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). FDC, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tish School of the Arts, New York University.
- Tompkins, J. (2011). Site-Specific Theatre and Political Engagement across Space and Time: The Psychogeographic Mapping of British Petroleum in Platform's "And While London Burns". *Theatre Journal*. (63), 225-243.
- Tompkins, J. (2012). The 'place' and practice of site-specific theatre and performance. En Birch, A. & Tompkins, J. (Eds.). *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*. (pp. 1-20). Palgrave Macmillan.
- Vásquez, W. (2016). *La escucha y la confianza como eje del proceso creativo del actor: Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].  
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6646>
- Vich, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Wilkie, F. (2004). *Out of place. The negotiation of space in site-specific performance*. [Tesis de doctorado, University of Surrey].

<https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Out-of-PlaceThe-Negotiation-of-Space-in-Site-Specific-Performance/99512306002346>

Wohl, D. (2014). Site-Specific Theatre: Producers Take Plays into Real-World Settings and Invite Audiences to Join Them for the Ride. *Southern Theatre – Quarterly Magazine of the Southeastern Theatre Conference*. (55), 28-35.



## Anexos

### Anexo 1. Video completo de la obra “En el punto quieto del mundo girando”

Links para visualizar la obra en Vimeo

Parte 1: <https://vimeo.com/821421402>

Parte 2: <https://vimeo.com/821423020>

Parte 3: <https://vimeo.com/821422920>

Parte 4: <https://vimeo.com/821417394>

Parte 5: <https://vimeo.com/821419382>

Parte 6: <https://vimeo.com/821420552>



## Anexo 2. Registro fotográfico de las funciones de la obra “En el punto quieto del mundo girando”

*Primer cuadro “Traslado y llegada al teatro”*



*Imagen grupal al centro del espacio, entre el público.*





*Rojo entrando al espacio a través del ascensor*



*Azul, al final del primer cuadro, buscando el lugar de la invitación.*



*Segundo cuadro “introducción de los personajes”, afuera de las puertas del Teatro del CCPUCP.*



*Muestra de talentos de los artistas, final del segundo cuadro.*



*Inicio del tercer cuadro interactivo “el secreto”. cuando las y los intérpretes levantaban sus cuadros de colores se daba inicio al tercer momento.*



*Verde contando su secreto en las escaleras que van hacia el tercer piso.*



*Rojo contando su secreto al público afuera de las puertas de la Galería.*



*Azul contando su secreto en el asiento del corredor previo a la entrada del Teatro.*



*Amarilla contando su secreto dentro del Teatro.*



*Transición del tercer al cuarto cuadro, público siendo ubicado en las butacas.*



*Inicio del cuarto cuadro “inicio del viaje” desarrollado en las escaleras y butacas.*



*Cuarto cuadro “inicio del viaje” con las luces apagadas.*



*Monólogo de Rojo, sexto cuadro "monólogos".*



*Monólogo de Verde, sexto cuadro "monólogos".*



*Monólogo de Amarilla, sexto cuadro "monólogos".*



*Monólogo de Azul, sexto cuadro "monólogos".*





Séptimo cuadro “despedida”, Verde, Amarilla, Azul y Rojo en la última escena.



Equipo creativo de la obra “En el punto quieto del mundo girando”. De izquierda a derecha, Kelly Esquerre, Carlo Mario Pacheco, Simón Vásquez, Leonardo Sifunte, Maritza Diaz y Claudia Tuesta.



**Anexo 3. Video de la muestra en la calle: intervención en la Plaza Túpac Amaru, Magdalena del Mar**

Intervención: “3 borrachos ansiosos”

Link para visualizar la intervención: <https://vimeo.com/821458833>



#### **Anexo 4. Registro fotográfico de la muestra en la calle. Intervención Plaza Túpac Amaru.**

*Secuencia grupal, Simón, Leonardo y Michelle, cuarta pared, figura final.*



*Simón de amarillo y naranja, Leonardo de azules y verdes, y Michele de fucsia. Transición de la segunda a la tercera pared.*



*Secuencia grupal, intervención de la segunda pared.*



*Secuencia grupal, transición de la tercera a la cuarta pared. Leonardo y Simón en la palmera y poste, respectivamente, llamando a Michelle.*



*Secuencia grupal en la cuarta pared yendo hacia el final.*



*Improvisación personal de Michelle en la primera pared.*



*Improvisación personal de Leonardo en la cuarta pared.*



*Improvisación personal de Simón en la segunda pared.*



**Anexo 5. Registro fotográfico de la muestra en la PUCP. Recorrido escénico que interviene el jardín central de Tinkuy, Mac Gregor y el Tontódromo**

*Registro de Luis Javier Maguiña. Simón y Leonardo interviniendo el jardín central de Tinkuy.*



*Registro de Benjamín Suarez. Michelle interviniendo el jardín central de Tinkuy.*





*Registro de Luis Javier Maguiña. Michelle interviniendo las escaleras junto al jardín central de Tinkuy.*



*Registro de Benjamín Suárez. Simón interviniendo las escaleras junto al jardín central de Tinkuy.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Círculo de comandos en el jardín central de Tinkuy.*



*Registro de Benjamín Suárez. Cuarto comando en el jardín central de Tinkuy.*



*Registro de Benjamín Suárez. Inicio del recorrido escénico hacia Mac Gregor.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Leonardo interviniendo los pastos de Mac Gregor, Michelle al fondo.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Simón y Leonardo interviniendo Mac Gregor.*



*Registro de Benjamín Suárez. Leonardo, Simón y Michelle interviniendo Mac Gregor.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Michelle interviniendo el piso de Mac Gregor.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Simón interviniendo el ingreso a Mac Gregor.*



*Registro Benjamín Suárez. Imagen de inicio previa a la intervención y recorrido del Tontódromo.*





*Registro de Luis Javier Maguiña. Michelle interviniendo Tontódromo.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Simón, Michelle y Leonardo interviniendo Tontódromo.*





*Registro de Luis Javier Maguiña. Michelle, Simón y Leonardo interviniendo Mac Gregor.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Simón yendo a su posición final de la caminata.*



*Registro de Benjmín Suárez. Leonardo junto al grupo llegando a la parte final del recorrido.*



*Registro de Benjmín Suárez. Simón, Michelle, Leonardo y Maritza agradeciendo a quienes nos acompañaron en el recorrido.*



*Registro de Luis Javier Maguiña. Nuestro público acompañante de la FARES en la caminata escénica.*



## Anexo 6. Espacios investigados en las sesiones prácticas

1. Salón Z111, en pabellón Z, Campus Central de la PUCP.



2. Salón X125, en la Facultad de Artes Escénicas, Campus Central de la PUCP.



3. Patio de la casa de Carlo Mario Pacheco, San Miguel.



4. Parque “Paititi”, San Miguel.



5. "Pasadizo", Campus Central de la PUCP.

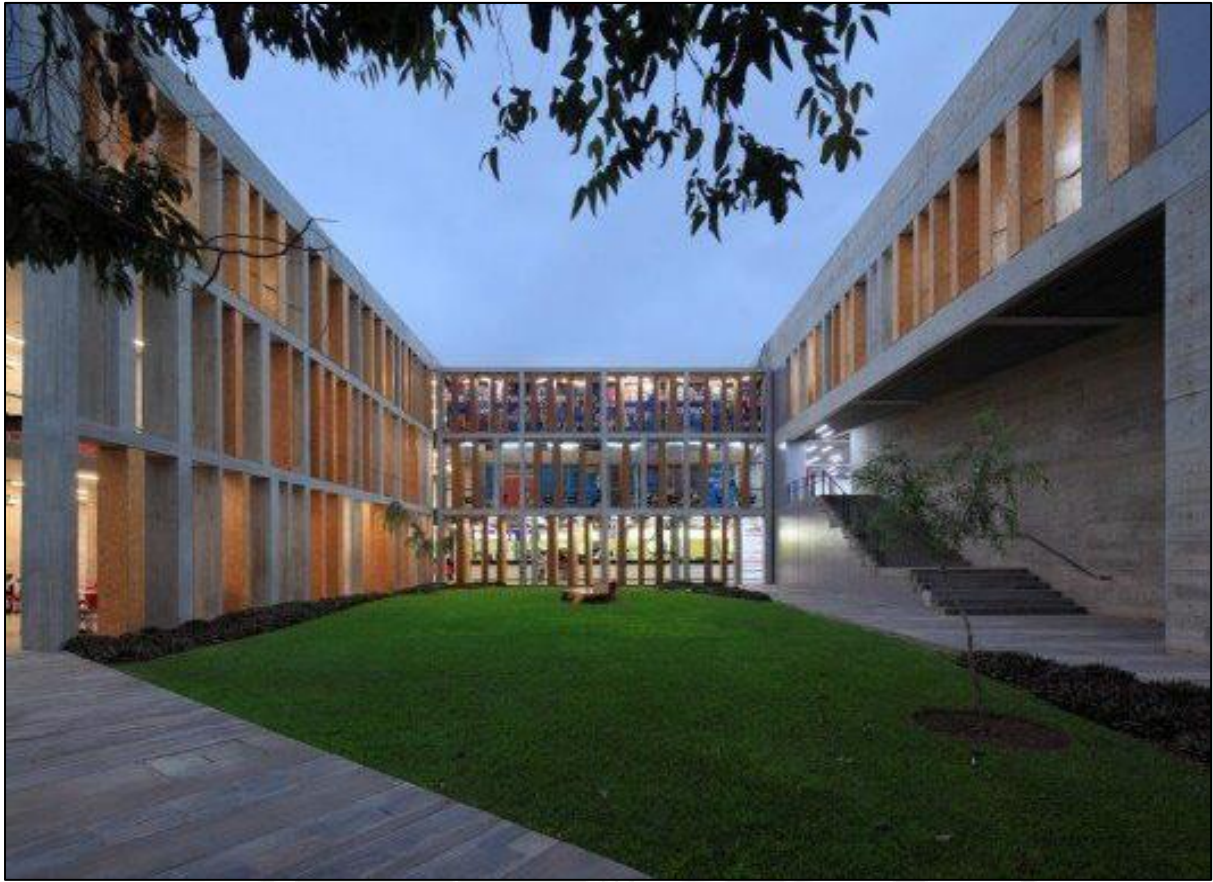




6. Rotonda del pabellón Z, Campus central de la PUCP.



7. Jardín central de Tinkuy, Campus Central de la PUCP.



8. “Anfiteatro”, en la Facultad de Arte y Diseño, Campus Central de la PUCP.



9. “Torre”, en la Facultad de Arte y Diseño, Campus Central de la PUCP.



10. “Escaleras”, en la Facultad de Arte y Diseño, Campus Central de la PUCP.



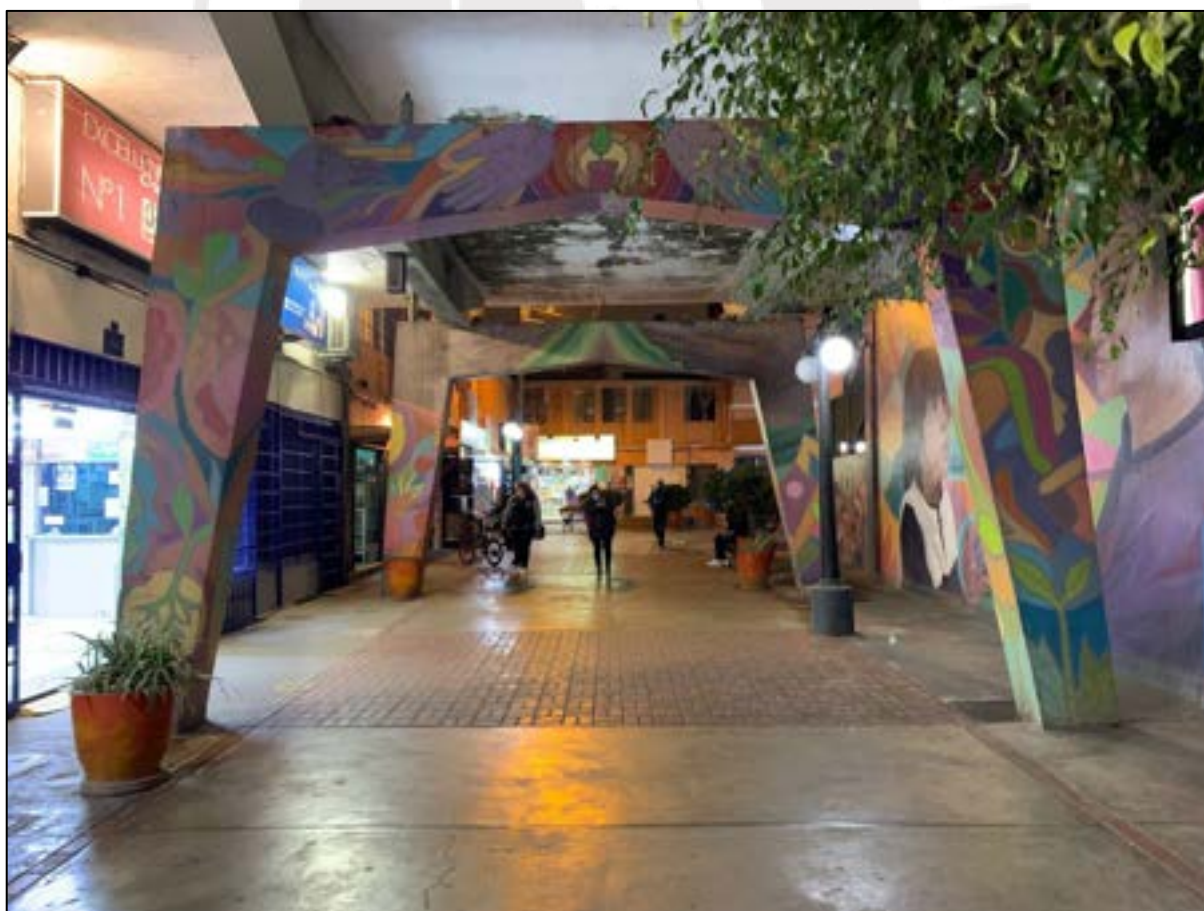
11. “Loza escénica”, en la Facultad de Artes Escénicas, Campus Central de la PUCP.



12. Plaza “Túpac Amaru”, en Magdalena del Mar.



13. “Mural”, en Magdalena del Mar.



14. Plaza San Martín, en Cercado de Lima.



15. Plaza Francia, en Cercado de Lima.



## Anexo 7. Organización del laboratorio: etapas, cronograma y síbalo

Leyenda por color	Etapas	Número de sesiones	Objetivo(s) principal(es)	Objetivo(s) específico(s)/secundario(s)	Guía(s)
	Etapa 1 - Introducción	3 sesiones	Introducir a las y los participantes, por un lado, al site specific, viewpoints, y escucha desde la práctica; y, por otro lado, al equipo que las y los acompañará en el proceso, a la guía y entre ellas y ellos mismos	(1) Promover el reconocimiento personal y colectivo para ahondar en la dinámica grupal (2) Fomentar el planteamiento de dudas sobre la investigación a partir de la práctica.	Maritza Diaz y Josué Castañeda
	Etapa 2 - Aterrizaje / convergencia texto práxis	2 sesiones	Converger los conocimientos brindados por el texto y la práctica (etapa uno) de los viewpoints, site specific y la propiocepción	(1) Complementar e integrar la práctica con la teoría (2) Reflexionar sobre los puntos en común y de contraste en los temas abordados.	Maritza Diaz y Carlo Mario Pacheco
	Etapa 3 - Interiorización Viewpoints / Propiocepción	4 sesiones	Interiorizar la práctica de los viewpoints, la composición y la propiocepción	(1) Acercar a las y los participantes a las intervenciones de site specific (2) Investigar en la relación entre la propiocepción y la respuesta kinestésica.	Josué Castañeda
	Etapa 4 - Primera prueba PUCP	3 sesiones	Investigar los cuatro principios del site specific a partir de los viewpoints y la propiocepción	Generar material para las muestra finales	Maritza Diaz
	Etapa 5 - Segunda prueba Calle	3 sesiones	Investigar si es posible que el intérprete desarrolle un estado de escucha a nivel personal, grupal y espacial, entendiendo por escucha al estado de alerta, presencia y que responde activamente proponiendo a partir de los estímulos que recoge del espacio.	(1) Analizar cómo la escucha “periférica” se construye a través de las herramientas: respuesta kinestésica, la propiocepción y el principio de presencia (2) Generar material para las muestras finales	Maritza Diaz
	Etapa 6 - Decisiones hacia el final	3 sesiones	(1) Terminar de marcar y ensamblar el recorrido escénico en la PUCP que será mostrado en la segunda fecha. (2) Ahondar en el estado de escucha “espacial/periférica” tratando de reconocerla por sus características a partir de la conciencia espacial, somática y sensorial		Maritza Diaz y Carlo Mario Pacheco
	Etapa 7 - Muestra final	2 sesiones	(1) Confrontar la intervención con el público. (2) Abrir el proceso a compañeras y compañeros de las artes escénicas. (3) Cerrar el proceso de laboratorio mostrando los logros alcanzados		Maritza Diaz

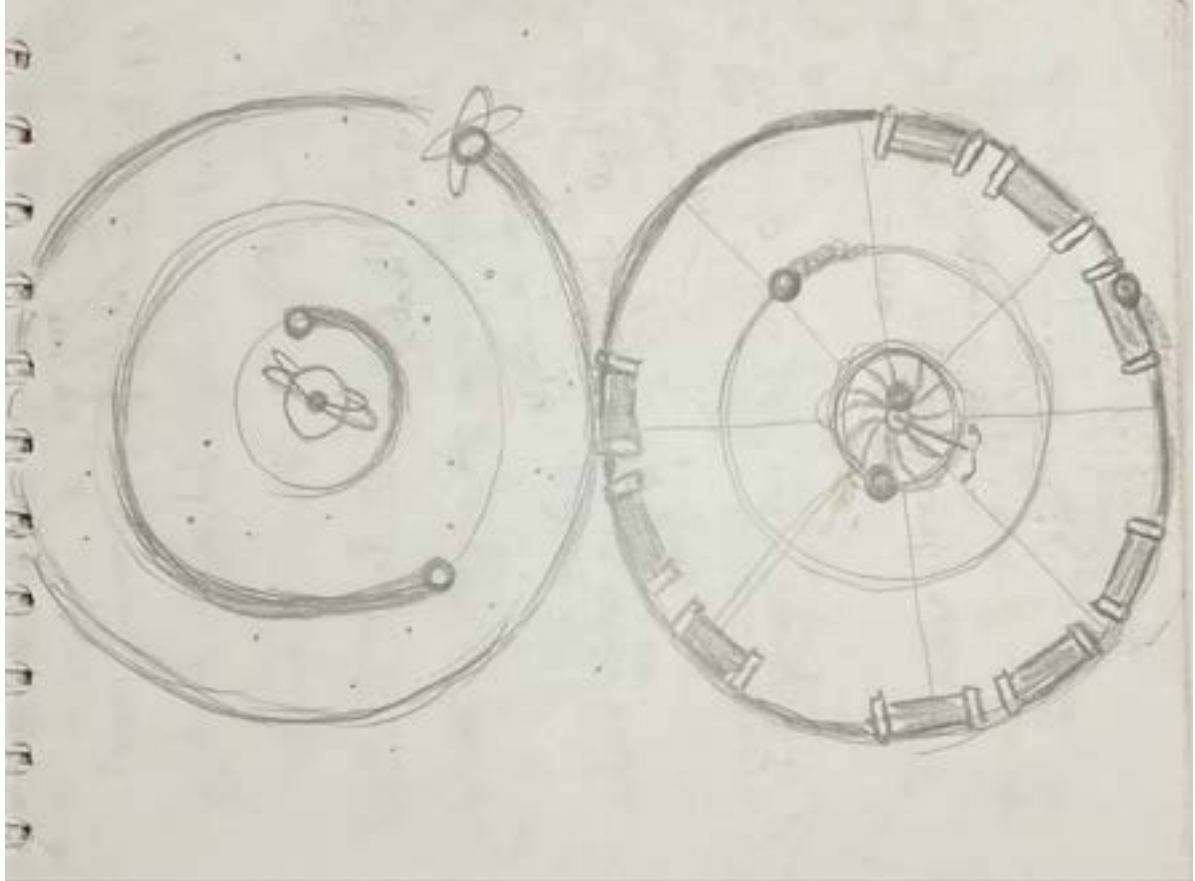


CRONOGRAMA / Agosto							
Día	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
Fecha/Hora	1	2	3	4	5	6	7
		Sesión 1, Patio, Introducción - 10 a 1pm		Sesión 2, PUCP, Z111, Introducción <i>viewpoints</i> - 10 a 1pm	Sesión 3, PUCP, Z113/Tinkuy "salón gris", Introducción <i>site specific</i> - 10 a 1pm		
	8	9	10	11	12	13	14
		Sesión 4, PUCP, Z111, Texto 1 <i>site specific</i> - 10 a 1pm		Sesión 5, vía Zoom, Texto 2 <i>viewpoints</i> - 10 a 1pm			Sesión 6, Patio, <i>viewpoints</i> : gesto, forma, arquitectura, topografía y relación espacial - 10 a 2pm
	15	16	17	18	19	20	21
	Sesión 7, PUCP, Pasadizo, <i>viewpoints</i> : relación espacial, repetición, velocidad, gesto - 7 a 10pm	Sesión 8, Casa de Leonardo, Propiocepción - 9 a 11am					Sesión 9, Patio/Parque Paititi, repaso de todos los <i>viewpoints</i> - 12 a 3pm
	22	23	24	25	26	27	28
	Sesión 10, PUCP, Espacio A: Rotonda de Z, Narnia y Tinkuy - 6 a 9pm	Sesión 11, PUCP, Espacio B: Facultad de Artes Nuevas y Loza escénica - 8 a 11am		Sesión 12, PUCP, Espacio C: recorrido - 3 a 6pm			
Agosto/Septiembre							
	29	30	31	1	2	3	4
	Sesión 13, Magdalena del Mar, Plaza Túpac Amaru - 6 a 9pm			Sesión 14, Cercado de Lima, Plaza San Martín/Plaza Francia - 3 a 6pm			Sesión 14, Magdalena del Mar, Plaza Túpac Amaru - 3 a 6pm
Septiembre							
	5	6	7	8	9	10	11
	Sesión 16, PUCP, Secuencias - 6 a 9pm	Sesión 17, Secuencias, PUCP - 8 a 11am					Sesión 18, Plaza Túpac Amaru secuencias - 10 a 1pm / Muestra Calle 3 a 4pm
	12	13	14	15	16	17	18
		Muestra PUCP - 1 a 4pm					

## Anexo 8. Registro de las bitácoras sobre el proceso de laboratorio

### Segunda etapa

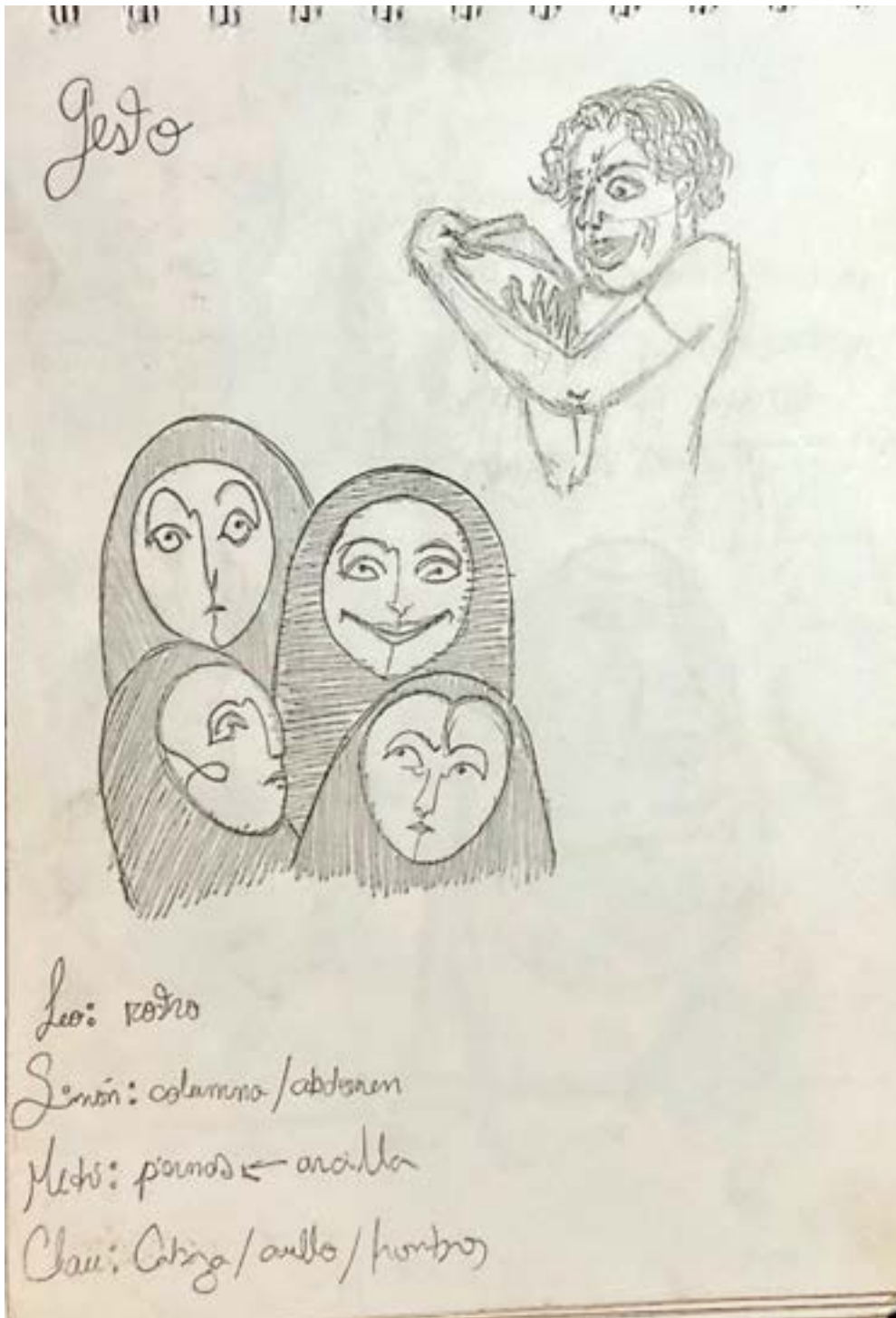
*Dibujo de Leonardo sobre la investigación de los principios en la rotonda de Z*



*Nota: a la izquierda está la interpretación de Leonardo sobre la rotonda del pabellón Z, dibujo con vista periférica y evidencia la transformación del espacio. A la derecha el dibujo de la rotonda, a la izquierda la analogía del sitio específico: el sistema planetario solar.*

## Tercera etapa

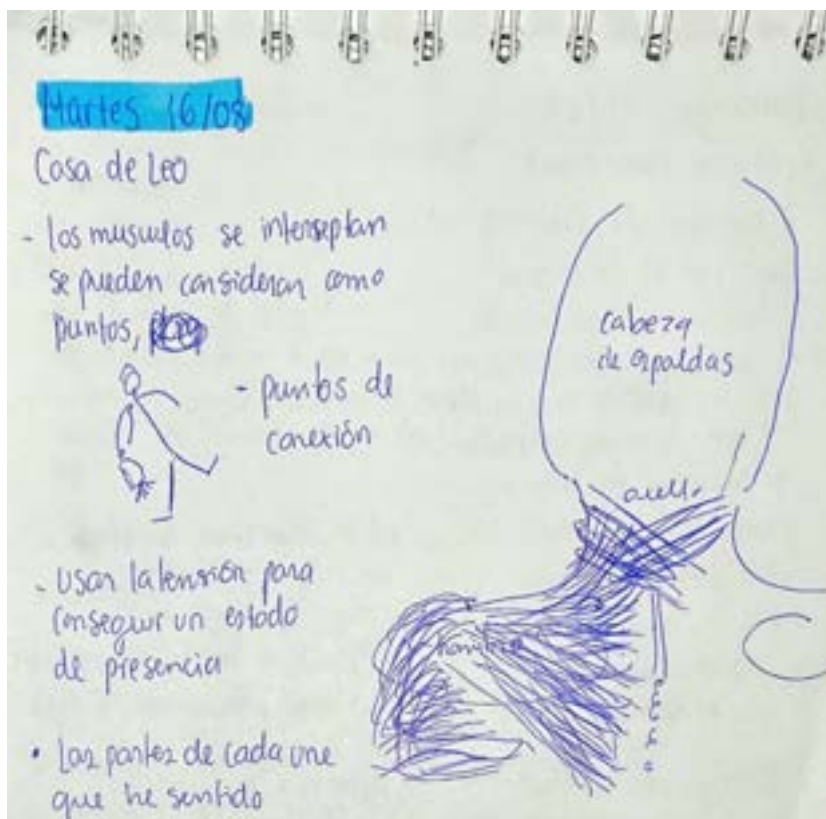
Dibujos y anotaciones de la bitácora de Leonardo, viewpoint gesto



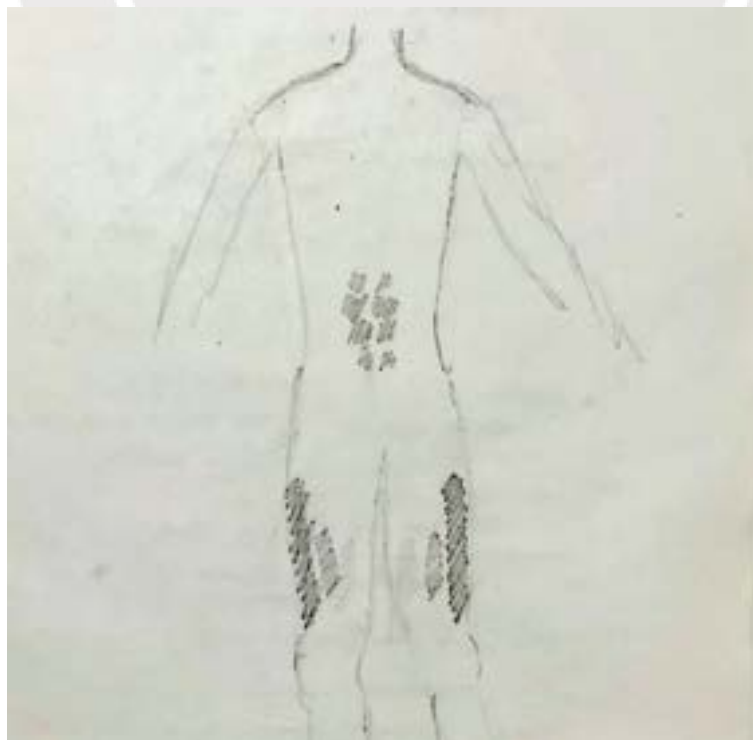
Nota: esta escrito "Leo: rostro, Simón: columna/abdomen, Michi: piernas, Clau: cabeza/cuello/hombros" corresponden a los gestos abstractos



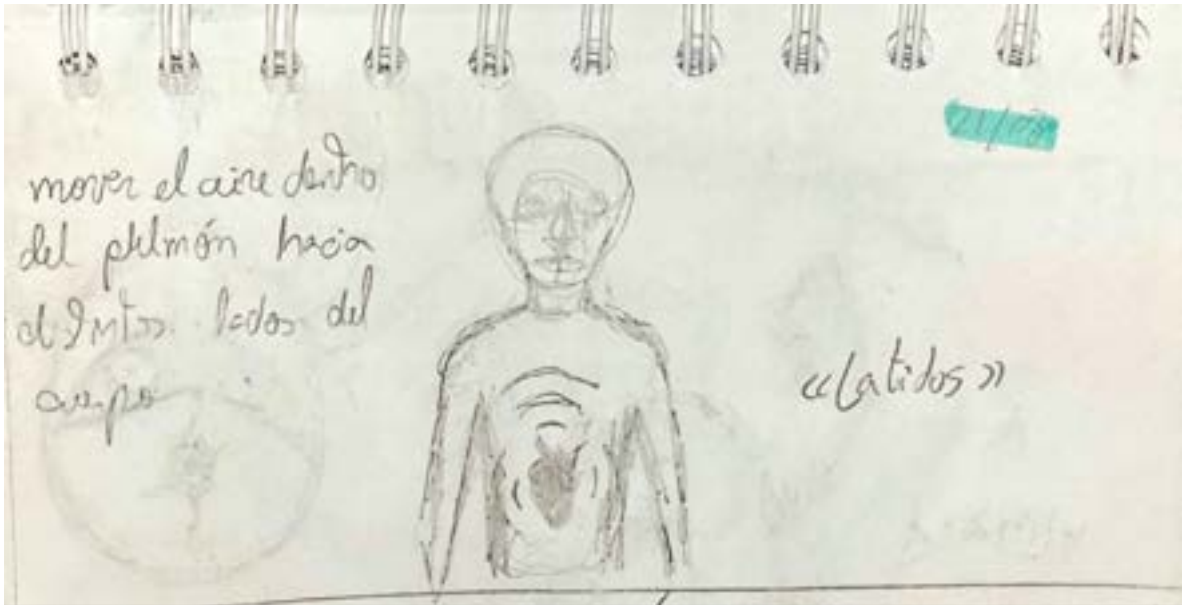
Anotaciones y dibujos de la bitácora de Claudia sobre la activación muscular.



Dibujo de la bitácora de Michelle sobre la activación muscular.



*Dibujo y anotaciones de la bitácora de Leonardo Sifuentes sobre un ejercicio de propiocepción.*

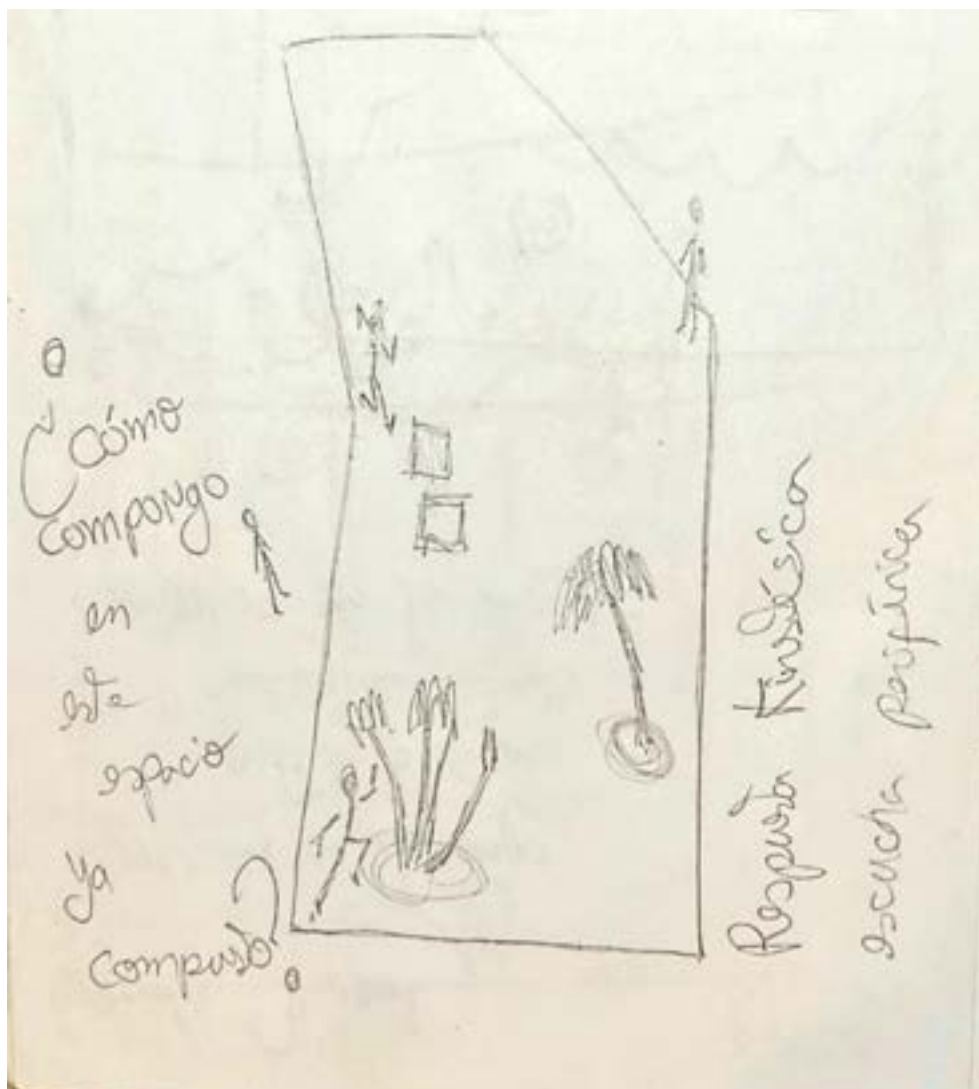


#### **Cuarta etapa**

*Registro de la bitácora de Leonardo, dibujo de Narnio hecho por él.*



Registro de la bitácora de Leonardo.



Nota: dibujo del espacio delimitado y usando en la sesión, en el jardín central de Tinkuy