

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



¿Cuál es el truco para que el jugo sea vino y no vinagre?:
teatralidades no miméticas en la dirección de *La Edad de la
Ciruela*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Amanda Alvarado Ferruzo

Asesora:

Ana Julia Marko Kirchhausen

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Ana Julia Marko Kirchhausen*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “¿Cuál es el truco para que el jugo sea vino y no vinagre?: teatralidades no miméticas en la dirección de *La Edad de la Ciruela*”, de la autora *Amanda Alvarado Ferruzo* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-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>Ana Julia Marko Kirchhausen</i>	
DNI: 49058158	Firma: <i>Ana Julia Marko</i>
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8865-1796	

RESUMEN

La presente investigación teórico-práctica desde las artes se trata de mi proceso como directora que aboga por una escenificación horizontal de la obra *La Edad de la Ciruela* de Arístides Vargas. La creación se basó en un lenguaje alejado del realismo a partir de una teatralidad no mimética, del uso de la polifonía y del juego como herramienta metodológica de construcción. A partir de conceptos de la canadiense Josette Féral, este estudio se vale de la teatralidad como soporte poético que puede hacer uso de una mimesis activa o pasiva, y como brecha entre ilusión y realidad sin dejar de lado al espectador como elemento necesario para que esta realidad pueda existir. La polifonía se trabaja a partir de la investigadora Locatelli. Su estudio de este concepto permite expandir su aplicación en escenarios teatrales desde el uso equilibrado de elementos en el espacio, incluyendo al público para la creación de una obra en la que el texto no ocupe el eje central. Por último, el juego como herramienta primaria para la creación se presenta como arma contra una escena amarrada en la representación e imitación. El objetivo de esta investigación teórico-práctica desde las artes es analizar, explorar y registrar de qué manera estos conceptos se desarrollan durante la creación interesada en problematizar un lenguaje realista y hegemónico, y con eso ensayar nuevas maneras de mirar y pensar el mundo. El resultado de esta experiencia fue la creación de tres escenas de la obra bajo mi dirección en un lenguaje no mimético.

Palabras clave: teatralidad, polifonía, juego, mimesis activa, mimesis pasiva, espectador, dirección.

ABSTRACT

The present theoretical-practical research from the arts is about my process as a director that advocates a horizontal direction of the play *La Edad de la Ciruela* by Arístides Vargas. The creation was based on a language far from realism from a non-mimetic theatricality, the use of polyphony and play as a methodological tool of construction. Based on concepts of the Canadian Josette Féral, this study uses theatricality as a poetic support that can make use of an active or passive mimesis, and as a gap between illusion and reality without leaving aside the spectator as a necessary element for this reality to exist. Polyphony is worked on by the researcher Locatelli. Her study of this concept allows to expand its application in theatrical scenarios from the balanced use of elements in space, including the audience for the creation of a work in which the text does not occupy the central axis. Finally, the game as a primary tool for creation is presented as a weapon against a scene tied up in representation and imitation. The objective of this theoretical-practical research from the arts is to analyze, explore and record how these concepts are developed during the creation interested in problematizing a realistic and hegemonic language, and with that to test new ways of looking at and thinking about the world. The result of this experience was the creation of three scenes of the play under my direction in a non-mimetic language.

Keywords: theatricality, polyphony, play, active mimesis, passive mimesis, spectator, direction.

Agradecimientos

A Arístides Vargas por impulsar nuevos puentes de creación.

A Celina y Eleonora por permitirme viajar en el tiempo.

A Mario y a Tatiana por jugar conmigo en esta aventura.

A mis padres por siempre estar.

Y sobre todo a Ana Julia, por apostar conmigo, y por enseñarme a ver el teatro con una mirada diferente.



ÍNDICE

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice.....	v
Índice de figuras.....	vi
Índice de anexos.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo 1. ¿Cuál es el truco para que el jugo de ciruela sea vino y no vinagre?.....	9
1.1. Una forma peculiar de violentar.....	9
1.2. Trabajando con el aletear del material de Arístides Vargas.....	22
1.2.1. La Edad de Arístides Vargas.....	22
Capítulo 2. ¿Tiene edades la ciruela?.....	33
2.1. La teatralidad de la ciruela.....	33
2.1.1. Mímesis y teatralidad.....	36
2.1.2. La teatralidad y el teatro: una brecha entre ilusión y realidad.....	41
2.1.3. Teatralidad y mirada del espectador.....	46
2.2. La polifonía de la ciruela.....	48
2.1.2. La circularidad del espacio.....	51
2.1.3. Cubos.....	52
2.1.4. Lana.....	53
2.1.5. Maniquí.....	55
2.1.6. Vestuario.....	57
2.1.7. Audios y música.....	59
Capítulo 3. El juego en las andadas del tiempo.....	61
3.1. Tanteando el terreno: juegos de aproximación entre actores.....	61
3.2. El juego de cartas.....	68
3.3. La Abuela María y Gumersinda y el olor de vino de ciruelas rancias.....	71
3.4. El juego en detener el tiempo.....	76
Conclusiones.....	82
Referencias bibliográficas.....	85
Anexos.....	89

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Público en sala con los ojos cerrados con la lana y maniquí	37
Figura 2. Actores jugando con sus cuerpos a partir de los audios de las cartas.....	38
Figura 3. Mario sosteniendo el maniquí en escena de las cartas	39
Figura 4. Escena de las abuelas.....	42
Figura 5. Escena de las abuelas.....	44
Figura 6. Escena de las niñas con Ciruela y el jurado (público).....	48
Figura 7. Escena de niñas durante el juzgado	52
Figura 8. Celina y Eleonora con el jurado	53
Figura 9. Los recuerdos en escena 1	53
Figura 10. Eleonora y Celina niña culpando y defendiendo al tiempo.....	54
Figura 11. El tiempo sobre el maniquí.....	55
Figura 12. Celina y Eleonora en el presente con las mujeres de la casa.....	55
Figura 13. Abuela María sobre Alfonsito	56
Figura 14. El maniquí con los recuerdos de cada personaje.....	57
Figura 15. Presente de Celina y Eleonora.....	57
Figura 16. Vestuarios de abuelas	58
Figura 17. Vestuarios de niñas.....	59
Figura 18. Jugando con la lana en ensayos.....	70
Figura 19. Mario y Tatiana sintiendo la tela de sus vestuarios.....	75
Figura 20. Jugando a ser niñas en ensayos	80

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Autorización de nombre e imagen	89
Anexo 2. Video de muestra de tesis.....	90



INTRODUCCIÓN

La presente carta-investigación partió desde mi primera experiencia en el curso de Dirección dentro de mi carrera en la universidad, a cargo de Ana Julia Marko en el año 2022, en el que yo, como todos los demás estudiantes, debíamos elegir una escena del texto *La Edad de la Ciruela* de Arístides Vargas. El curso se enfocaba en el cuestionamiento del proceso del director o directora durante la creación, la toma de decisiones, su relación con los actores y la metodología para la creación. En el ciclo siguiente, decidí continuar la práctica iniciada en el curso de dirección, culminando en un laboratorio con un proceso creativo con actores y escenas de *La edad de la Ciruela*, además del desarrollo de reflexiones e ideas para esta tesis. Durante este proceso de estudios, encontré tres conceptos clave que me ayudaron a delimitar mis temas y mis prácticas: El primero, violencia; el segundo, teatralidad y polifonía; y el tercero, el juego.

El primer punto que se describe como “violencia” en la dirección, no se refiere a realizar actos que atenten contra la vulnerabilidad física ni psicológica de los participantes de un montaje escénico. Por el contrario, es un concepto propuesto por Anne Bogart, directora de teatro estadounidense que tuve la oportunidad de leer en el curso de dirección. Este punto engloba la toma de decisiones, la propuesta de relaciones entre la directora y los actores, y la elección de una dirección horizontal. El segundo punto, trata sobre la teatralidad y polifonía. La teatralidad se refiere a la elección de un lenguaje no mimético para la puesta en escena; la polifonía trataría sobre la enunciación de discursos de los elementos escénicos tales como la utilería y el espacio en relación horizontal al rol del texto en la puesta en escena en lugar de estar subordinado a él. El último y tercer punto, el juego, se refiere mi propia metodología de creación coherente con la construcción de un espacio seguro, de una poética de la memoria y principalmente de una teatralidad no mimética.

A inicios del 2019 sentí que mi motivación por actuar y crear iba desapareciendo. De a pocos, mi carrera se convirtió en un deber, y una lucha por ser libre en los proyectos que participaba. El único momento donde recuerdo tener la sensación de libertad fue la última vez que hice el personaje de La Mariposa en el *Maleficio de la Mariposa* de García Lorca, dirigido por Alberto Isola en las grabaciones para el Festival Internacional de Teatro Universitario de Granada, en el año 2021. Sin embargo, en mi último año de universidad, 2022, llevé el curso de Dirección bajo la enseñanza de Ana Julia Marko, quien ahora es mi asesora. Era mi primera vez dirigiendo y temía que no pudiera llegar a cumplir lo que se pedía en el curso o que simplemente no tuviera un buen resultado. Ana Julia nos dio libertad para crear a partir del texto. Durante el proceso creativo, era consciente de que no quería que la obra tenga un estilo dramático convencional. Con esto me refiero a que la obra sea construida con una teatralidad que se esfuerce en imitar la realidad, pegada a la necesidad de una fábula lineal y personajes bien delineados. Me llamaba la atención una teatralidad diferente: que sea una experiencia distinta tanto para mis actrices como para mis compañeros, y que el cuerpo sea el elemento principal para la puesta en escena, y que el juego sea el motor de la creación. En el mismo proceso, descubrí el poder de la música en las escenas como un elemento afectivo y narrativo. Además de ello, encontré que en mi creación se utilizaba signos y elementos distintos más allá de la indicación del dramaturgo en el texto. Entre los elementos que incorporé, estuvieron el uso de un espacio circular para la representación, la ruptura de la cuarta pared por parte de las intérpretes e inclusión del público en la obra, el uso de objetos y audios, y la exploración de la fisicalidad de las actrices. Este tejido de elementos se organiza de una forma polifónica que veremos más adelante.

Esta experiencia me llevó a reflexionar sobre las teatralidades de la escena limeña, y la búsqueda de generar un lenguaje que problematice las propuestas teatrales hegemónicas.

Así, esta investigación es la oportunidad de mostrar mi interés por analizar e incentivar formas de creación y teatralidades

Considero que mi propuesta de dirección difiere de las representaciones tradicionales del teatro limeño basado en el texto dramático como eje central. Soy consciente que un porcentaje del sector artístico al cual pertenezco busca nuevas maneras de hacer teatro. El cuerpo y la fisicalidad son dos factores que desde que empecé la carrera me llamaron la atención. En esta oportunidad, tuve la responsabilidad de ser una directora creadora que guiaba los procesos del cuerpo, mente y juego de los actores. Gracias al texto de Arístides Vargas, Ana Julia Marko, mis dos actrices en mi primera dirección, encontré una gran motivación para continuar con el proceso de dirección en el ámbito académico y culminar en esta tesis.

Es importante realizar esta investigación porque es una propuesta que problematiza con el lenguaje dramático convencional, e investiga, explora y analiza corrientes de creación distintas a los estilos de representación más conocidos y consumidos en el medio teatral limeño. Observo que este estilo repite una teatralidad que imita la realidad, y que sigue las normas del texto que se está usando, lo cual no tiene un aspecto negativo, pero estos patrones de representación me han llevado a estar en una posición en la cual busco pensar la manera de ocupar el mundo y la escena de una manera diferente. ¿Acaso el teatro no es ensayar un mundo diferente? Por ello, es importante indagar teatralidades propias, porque brindan herramientas disímiles a la exploración de la obra. Además, permiten crear nuevas formas de interpelar al espectador, no necesariamente por la palabra o por una narrativa que intente espejar la realidad. Asimismo, al emplear diferentes elementos y medios de creación a la obra a partir de la investigación, además de generar experiencias y vivencias teatrales diversas e innovadoras, y además se dejaría en escrito en esta investigación las herramientas y el proceso de creación de la obra.

Por otro lado, esta propuesta es fruto de una problematización de la escena limeña. Es por ello que considero importante abordar una obra de Arístides Vargas, especialmente *La Edad de la Ciruela*, porque el autor es un pionero en proponer cambios en sus representaciones. Él, en la primera página de su dramaturgia, pide en sus indicaciones que no se siga a pie de la letra el texto, y de esta manera invita al director y participantes de la creación de la obra a intervenir en el material con sus memorias y archivos personales. De esta manera, se crean nuevas representaciones, nuevas teatralidades, y los espectadores viven procesos diferentes en los teatros. El texto de Arístides en sí no es un texto realista, y mucho menos es lineal en el tiempo. Además, los personajes protagonistas son mujeres latinoamericanas que, a través de escenas de viajes al pasado y al presente de la historia dentro de la obra, crean una atmósfera y estructura de sueño. Aquí, las protagonistas cuentan sus memorias y luchas contra los estereotipos que deben seguir por ser mujeres utilizando el humor y en base a un texto poético.

Por último, al estudiar este tipo de procesos, espero que esta investigación logre abrir caminos para investigaciones de estudiantes, creadores, artistas y/o investigadores a buscar, explorar y crear desde su propio sentir y desde su propia memoria, o que, en caso contrario, le impulse a la creación a partir de herramientas de exploración propias y diferentes a las ya conocidas, y con ello lleve a nuevas teatralidades.

Al empezar la búsqueda de materiales para esta investigación, decidí encontrar ecos a mis conceptos elegidos con la teoría de especialistas, investigadores o tesisistas, de las artes escénicas en universidades latinoamericanas. Al recopilar información, pude concluir que las creaciones de las puestas en escena tienen como propósito la búsqueda y análisis de una teatralidad particular paralela al estudio de los elementos del espacio. Es importante para mí, como artista escénica y tesisista, encontrar directores que piensen y estudien sus creaciones y procesos creativos.

Se ha delimitado con mayor énfasis la búsqueda de material, investigaciones y estudios de la teatralidad, polifonía, dirección y juego, en obras a un panorama latinoamericano, debido a que considero de suma importancia tener referentes cercanos que pueden hablar sobre nuestra realidad y nuestro contexto nacional cultural. Sin embargo, solo se ha podido encontrar una tesis, realizada en Sevilla, que investiga la polifonía desde el ámbito escénico. De esta manera, he recopilado investigaciones escénicas de distintos entornos que describen información detallada de su proceso de investigación a partir de los conceptos mencionados. ~~Canadá~~

En primer lugar, se encuentra la investigación del director e investigador brasileño Antonio Araujo, quien a través del texto “Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos” y de su práctica “proceso colaborativo” en el Teatro Da Vertigem” (2011), presenta el espacio teatral como una zona híbrida de intersección entre “lo real o la realidad” y “lo ficcional o teatral”. Además, propone la dirección no como una posición de poder, sino como una posición central que invita al diálogo y a la intervención de todos los participantes de un montaje, como actores, productores, iluminadores, etc.

En segundo lugar, se encuentra Marina Locatelli (2019), investigadora argentina, quien en su artículo “Polifonía y Rapsodización” analiza la puesta en escena de Juan Pablo Gómez para "Un domingo en familia" de Susana Torres. Locatelli examina la exploración de lenguajes escénicos que intervienen en la escena, sobre todo, la abundancia de recursos teóricos-expresivos que establecen una relación con el plano sonoro de la puesta. Este texto fue base para entender la polifonía no como un concepto ligado netamente a lo sonoro, por el contrario, me abrió las puertas para apropiarme del significado del mismo como un diálogo con el equilibrio visual de la puesta en escena.

En tercer lugar, se encuentra la escritora e investigadora canadiense, y profesora del departamento de Drama de la Universidad de Quebec, Josette Féral. Trabajaré con su libro

Acerca de la Teatralidad (2003), donde saca a relucir aspectos importantes de la teatralidad, sus procesos miméticos o anti miméticos, y también explica que la misma no es solo un producto, sino también es un proceso.

Por último, se encuentra la tesis de Huaman Saavedra, licenciada en Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con la tesis *Juego, objeto e imaginarios urbanos: contribuciones del laboratorio Transita-2 para la creación escénica en espacios públicos y medios virtuales* (2021), quien elabora un laboratorio de investigación y creación escénica, donde estudia la relación entre el arte circense callejero y danza contemporánea. Para esto, Huaman se basa en el juego, uso de objetos, percepción individual y colectiva, donde pudo generar intervenciones escénicas a través de dinámicas de juego y el uso de una metodología que acceda a la creación de estructuras de improvisación (p. 2). Esta investigación aporta a esta tesis al implementar el juego como herramienta lúdica para contribuir a su creación y estímulo de los participantes del laboratorio para jugar dentro de una convención.

Esta es una investigación desde las artes escénicas y participativa, debido que se trabaja con dos actores para la puesta de la obra. Ellos colaboran en el proceso al dar cuerpo a los personajes, y ser parte del espacio de creación. Así, se analiza, explora y registra de qué manera la polifonía y la improvisación tienen como resultado una experiencia de una teatralidad diferente al teatro convencional centrado en el texto de la obra. El objetivo de la puesta de la obra en esta tesis es utilizar estrategias que definan la convención entre escena y espectadores, potencializando la comunicación entre ellos.

En primer lugar, se realizó una investigación bibliográfica como la apuntada anteriormente. Para esto, se indagó y recopiló material teórico sobre teatralidad, polifonía e improvisación para crear mis propios operativos para ser utilizados en el manejo de la puesta. Es importante especificar que estos conceptos aportaron en la creación de la propuesta escénica desde mi propio método.

Asimismo, antes de comenzar el laboratorio se buscaron fuentes audiovisuales de *La Edad de la ciruela* y también otras obras para tener referencias, y poder analizar e identificar elementos y signos que puedan aportar al texto. Además, se usó una entrevista a Arístides Vargas hecha en el curso de dirección para recopilar información esencial de la obra, y los permisos que da como dramaturgo para montarla. El proceso de creación se registró a través de grabaciones de video, y los criterios para la sistematización y análisis de información fueron basados en la construcción de una bitácora como herramienta de reflexión sobre la práctica.

Para la realización de la obra, se necesitó la participación de dos actores, Tatiana Rocha y Mario La Riva. Debido a que el dramaturgo da permisos para cambiar el género de los personajes y narrativa de la historia, y mi enfoque para la obra se basa en trabajar desde el cuerpo, busqué actores o actrices con disponibilidad en cuanto al trabajo físico que fueran de la FARES. Estos actores deberían haber llevado todos los cursos de entrenamiento corporal. Esta decisión es dada porque hay cercanía con mis compañeros de la facultad, y también de esa manera los participantes compartirán el mismo lenguaje. Se trabaja con este tipo de perfil debido a que mi propuesta de trabajo inicia desde una improvisación corporal y de ahí llega al texto, por ello es necesario que los actores y actrices tengan las facilidades de trabajar desde el cuerpo. Los ensayos de la creación se llevaron a cabo en los salones de FARES. El espacio fue acondicionado con los elementos que se fueron implementando en la exploración. La muestra de la obra se realizó en los salones de dicha institución. Fue una muestra cerrada conformada por docentes, estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas, e invitados cercanos.

Por último, esta tesis está trabajada en formato de carta. En primer lugar, porque es una investigación en base a descubrimientos de mi proceso de dirección. En segundo lugar, en conversaciones con mi asesora, queríamos que esta investigación esté ligada con la obra que me impulsó a dirigir. Arístides en *La Edad de la Ciruela* hace que sus protagonistas,

Celina y Eleonora, se comuniquen y recuerden a las mujeres de la familia a través de cartas. Entonces decidimos tomar esa idea como propuesta de diálogo con una interlocutora, quien es una joven directora que al final puede ser yo misma, como una manera más cercana de contar mi proceso de creación e investigación. Esta tesis es la memoria de mi propio proceso, una autorreflexión y mirada al camino, ya que me propuse a lanzarme en un proceso de creación no realista, lúdico y poético. Esta tesis-carta también intenta de alguna manera impulsar a otras experiencias de tejer la reflexión, de coser la teoría y práctica.



Capítulo 1. ¿Cuál es el truco para que el jugo de ciruela sea vino y no vinagre?

1.1. Una forma peculiar de violentar

¿Qué ideas circulan sobre la dirección? ¿Qué palabras, juicios y pre-juicios existen en torno al rol? ¿Qué es lo no dicho, qué se pasa por alto? ¿Qué es lo significativo en lo evidente? ¿Qué es lo revelador en lo invisible? Aspectos como las decisiones, la organización del tiempo y del espacio, las capacidades de afectación y el deber de enunciación de la dirección recogen estas preguntas y organizan las secciones de este apartado (Marin, 2022, p.48).

Querida pequeña mujer directora,

Bienvenida a este nuevo mundo. Ahora mismo debes estar dando tus primeros pasos en este camino, y tu corazón debe estar palpitando a mil por hora, y tus pensamientos y emociones están tan vivos que no hay día que tu presencia no esté perfumada por ellos. Este nuevo mundo tiene tanto por enseñarte, pequeña. No voy a estropear tus pasos, puedes confiar en eso. Este camino te enseñará a volver a aprender a respirar, a observar, a entender, a guiar, y sobre todo a fallar. No tengas miedo. Me imagino que cuando lees o escuchas la palabra fallar te asustas. Y no quiero asustarte. Quiero que puedas encontrar en este camino un amor, como yo lo encontré, por crear; y que lo hagas cada día, y verás que eventualmente tu mundo cambiará.

Escribo esta investigación-carta con el corazón, mente y pasado en la mano.

Recuerdo cómo esta historia empezó con mi primer curso presencial durante la pandemia. Es gracioso cómo estas vivencias te hacen pensar en que todo pasa por algo, y agradeces a la vida por complicarte el camino. Yo iba a llevar el curso virtual con otro maestro de dirección, pero las cosas, pequeña, no salen como quieres. Yo tenía que llevar tres cursos en un ciclo: Tesis 1, Dirección y Actuación 6. Sin embargo, hubo un cruce de horarios que

me impidió llevar las tres asignaturas. Tenía que sacrificar uno de los tres cursos para no quedarme otro año en la universidad. Entonces, decidí llevar Actuación 6 para el siguiente ciclo, y llevar el horario del curso de Dirección que no se cruzaba con Tesis 1. Este obstáculo me condujo a conocer a una profesora de dirección que me abrió oportunidades distintas de aprendizaje. Y esto último lo aprendí en el camino de la dirección, pues es lo que me ha llevado a estar sentada escribiendo y volviendo al pasado con preguntas y demandas del presente.

“¿Qué es la dirección?” fue una de las primeras preguntas que hizo Ana Julia Marko, mi profesora en ese entonces, y ahora asesora de mi tesis. ¿Crees que yo estaba segura de que ella iba a ser mi asesora o que este iba a ser mi tema de tesis? No, pequeña. Tuve como cuatro posibles temas antes de empezar este, y yo ya estaba segura de que jamás iba a encontrar una asesora o asesor que quisiera trabajar conmigo. Bueno, la pregunta que hizo Ana Julia fue el inicio de la toma de consciencia de mi burbuja. ¿A qué me refiero con burbuja?, te preguntarás. Pues, cuando llevé el curso de dirección solo tenía cinco años de experiencia en el teatro, nunca había dirigido, y solo leía los textos que los profesores me pedían para leer. Repetía todo lo que ellos decían, lo que tal vez otros compañeros comentaban y lo que yo leía. No iba a por más. Yo misma me iba encerrando en una burbuja que no me permitía pensar más allá, ni ceder ni salir por más experiencias. El ego me iba ganando y yo me iba sintiendo más sola. Creía que lo podía todo, pero no daba ningún paso adelante para crear. Entonces, cuando Ana Julia realizó la pregunta, todos mis compañeros se turnaron para dar una respuesta. Hasta que tocó mi turno. Según yo, que me encanta saber las respuestas para todo, aunque no las haya vivido en carne y constantemente privarme de nuevas experiencias por temor, tenía la réplica correcta para esa pregunta. Respondí que la dirección era ser el guía del proceso, era ser la persona que entiende el material del texto y la encargada de hacerlo vivo; la mente maestra de la puesta

en escena, y que ser director y directora era el nivel más alto en la carrera de artes escénicas.

Yo esperaba que Ana Julia me diga que mi comentario era el más adecuado, o que era el más acertado. Pero tuve como respuesta una sonrisa y una promesa de que me iba a romper esa burbuja a través de empujones de su parte, textos y experiencias que me inviten a repensar y reflexionar sobre la dirección. Fue entonces, en una de las lecturas, que conocí al director e investigador brasileiro Antonio Araujo a través del texto “Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos” y de su práctica “proceso colaborativo” en el Teatro Da Vertigem” (2011), donde presenta el espacio teatral como una zona híbrida de intersección entre “lo real o la realidad” y “lo ficcional o teatral”. Entonces, se puede hablar de una dicotomía entre el lugar de la acción dentro de la obra y el lugar físico y arquitectónico donde sucede la representación teatral (p. 220). Al recordar esto pienso cómo esta lectura fue una introducción para entender que el espacio propuesto de una puesta afecta a la dramaturgia. Esto originó una discusión que no solamente empezó a alargar mi noción de dirección, sino que también estaría presente en mis opciones como directora, como verás más adelante.

Araujo también comenta acerca de las creaciones, y cómo todos los integrantes (actores, iluminadores, productores, etc.) cohabitan en ellas (pp. 221 – 222). De la misma manera esta red de creadores problematizaba mi noción de un director-guía que entiende exactamente por donde pasaría el proceso. Fwala-lo Marin, licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba, recopila en su artículo *Dirección Teatral entre el Diálogo con el Grupo y la Sordera: escucha, decisión y enunciación* (2022), algunas reflexiones de directores de teatro independiente argentino. Daniela Martín, directora entrevistada, comparte una reflexión que la acompañó durante sus ensayos, y que, al

momento de leerlo, no pude evitar acordarme cómo estas dudas también me acompañaron durante la dirección.

¿cómo hago para que, en esta obra, esa dinámica sea colaborativa y no que la que dirige traiga la idea y los materiales? Sino que todes los vayamos trayendo; porque hay veces que vos trabajas con gente que piensa de la misma manera que vos, colectivamente, pero que a lo largo de los ensayos se va acomodando a que la dirección sea la que traiga las cosas. Entonces eso también, es recordar que el desarrollo de ese proceso es colectivo también para mí es una tarea, porque si no que la figura te va comiendo... te va comiendo y de repente el director o la directora te tiene que decir lo que tenés que hacer y no te diste cuenta cómo pasó. Entonces, esa atención sobre las condiciones de la dinámica grupal, también para mí es una tarea. Es llegar a un ensayo y decir: «yo hoy no sé lo que tengo hacer» (con énfasis) pasa algo ahí... pasa algo, está buenísimo. (como se cita en Marin, 2022, p.51).

Pude sentir en el cuerpo el compartir de la creación con mis colegas de escena, los placeres y desafíos que esta horizontalidad me demandó. Araujo me presentó otro camino de la dirección, y rescato el compartir de este pensamiento con otros directores. Por eso, otra lección que tuve que aprender, fue incentivar la participación de cada miembro. Uno existe gracias a la otra persona. Entonces incentivar la participación de tus colegas de la puesta en escena es impulsar todos los elementos de la obra, pero no significa que fluirán sin conflictos, pues quizá no estemos de acuerdo en todo. Recuerda que para eso existen las crisis, para ser un mecanismo implícito impulsador (2011, p. 225). Por último, Araujo entiende la creación con la dramaturgia de una manera muy única, o tal vez muy humilde. Él trabaja con la dramaturgia como un flujo de transformación que rompe con la idea de

un texto fijo (p. 226). Sin embargo, como una de mis primeras lecciones en el teatro, y anhelo que tú también aprendas sobre estas cuestiones más adelante, fue encontrarme con diferentes posturas. Es de vital importancia para mí que se logre comprender que esta carta-investigación es una, y que puedes no estar de acuerdo con ella. El artículo “El estatuto del texto dramático en la dirección teatral argentina contemporánea” de Mariano Nicolás Zucchi (2021), licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aires, dialoga con diferentes opiniones sobre la relación entre dramaturgia y la puesta en escena. Zucchi menciona a diferentes autores del medio teatral y su definición acerca del texto dramático y la dependencia de este con la puesta en escena. Este debate es significativo para mí debido a que lo he aprendido a través de la práctica, y lo he reflexionado a través de la teoría discutida en su artículo. Zucchi (2021) empieza su artículo al realizar una reflexión acerca de los trabajos teóricos teatrales analizados de diferentes maneras, y delibera cómo es que se concibe el texto dramático con una dependencia estricta a la puesta en escena. Es decir, estos autores entienden el texto dramático como un boceto escénico que indica las características que una futura puesta en escena debería asumir (p. 185). ¿Pero qué pasa cuando te encuentras con un texto que es un desafío y atenta contra esta postura? La creación es un proceso colaborativo, solo que recién entendí que la figura del dramaturgo también acompaña el proceso. Dentro de todo, la creación es un diálogo con él, pero a veces no es desde el mismo texto donde se crea el material. A veces se empieza a proponer material desde la improvisación. Y desde ahí observas cómo un ensayo puede mutar. Lo que se escribe en el espacio también es otra dramaturgia. Es decir, la escena no está presa al texto, o no se cierra únicamente a partir de él. Desde mi primera experiencia como directora tuve la oportunidad de probar un proceso en que el texto no mande en la escena. Entender y acatar esta opción como una decisión me ha llevado a crear mundos y romper esquemas que no tenía idea que podía transformar.

Querida pequeña mujer directora, otra lección importante que aprendí es que la creación parte de la generosidad, disponibilidad y humildad de las propuestas y sugerencias de cada persona. Tranquila, cuando empieces quizás no sepas qué hacer, como me pasó a mí, y tal vez te olvides de todo esto. Y está bien. No hay un camino correcto, y nadie ha tenido un manual para empezar a dirigir. ¿Sabes por qué traigo las palabras generosidad, disponibilidad y humildad? Porque no estás sola. Sin tus actores, productores, iluminadores, directores de arte, y más, tu mundo de creación no podría ser posible. Escucha a tus colegas, y evita juzgar a la primera. Atrévete, no sabes qué pasará después. Te recomiendo no aferrarte al texto, como he mencionado anteriormente. Si en algún momento dudas de tu postura, te recomiendo que te refugies en un autor que sigas. En mi caso es Araujo. Gracias a él entiendo que el texto es solo una fuente de sugerencias de pistas para posibles caminos que no llevan a ningún lugar específico (2011, p.227). El lugar lo construyes tú con tus colegas de creación.

Otra persona que conocí a través de la lectura fue a la directora e investigadora brasilera Grace Passô, quien también me dio una enseñanza muy parecida a Araujo. Para crear, Passô (2015) sugiere que se empiece por improvisar. Para dirigir, es necesario proponer con límites para explorar posibilidades de la escena. Hay varios espacios por construir, y muchos lenguajes para romper los puentes seguros de la construcción teatral (p. 107). Entendí que Passô comprende la dirección como una rebelión personal. Mientras escribo esta investigación-carta, cumplo seis años de formación como actriz y apenas siete meses de haber iniciado en la dirección. Ya tenía caminos “consagrados” como puntos de partida que se basaban en técnicas de actuación aprendidas de análisis de texto, creación de personaje, y de composición escénica con un lenguaje realista y como un espejo de la realidad. Pude haber llevado mi primera dirección por un camino diferente. Pude haber iniciado los ensayos haciendo un análisis de texto activo durante las primeras tres

semanas, o pude haber pedido a mis actrices que tengan sus acciones ya analizadas y listas para el primer ensayo. Pero no lo hice, y decidí optar por otro camino. Passô me motivó a crear mi propio puente para construir mi propio mundo en la dirección. Me invitó a romper los esquemas. Mientras redacto, soy consciente que tuve la necesidad de apoyarme en otros autores que tengan esta visión, porque dudar es normal, y en este camino de la dirección la duda siempre estará presente. Esta incertidumbre me presentó en mi camino de investigación al director, dramaturgo y docente egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Jimmy Daccarett (2010) y su libro *Apuntes de dirección teatral*, donde afirma que no existe una metodología única para la puesta en escena.

Cada proceso es distinto y está determinado por el material textual, humano, estilístico, discursivo, técnico, físico, etc., con el que trabaja el director. Así lo manifiesta McBurney: “Cuando ensayo una pieza no tengo un método, ningún enfoque único. En última instancia es el material el que va dictando cada ensayo” (p. 92).

Y a ti, pequeña mujer directora, también te invito a que lo hagas. Agarra el texto, pero no necesitas serle fiel, que el texto es el puente para construir tu propio mundo.

Passô (2015) menciona la palabra límite cuando narra cómo les propuso a sus actores que compongan a sus personajes para el primer espectáculo de su grupo Espanca!, pero no concibe el concepto como un término negativo, sino como un acto de generosidad para impulsar la libertad de las y los participantes de la obra (p. 1029). La directora e investigadora norteamericana Anne Bogart en su libro *La preparación del director* (2008) habla algo parecido, pero utiliza la idea de violencia. Esta palabra me impactó mucho. Solía pensar que el teatro era un lugar seguro de violencia. Escuchamos tan seguido esa palabra en las redes sociales y en el mundo que dejé de cuestionarme su aplicación. Sin

embargo, Bogart me dio una invitación para debatir su significado en el teatro al considerarla una condición necesaria para todos los artistas (2008, p. 57). Ya había escuchado el diálogo entre la violencia y el teatro con el maestro Alberto Ísola en el curso “Análisis e Interpretación de un Texto Dramático” en el año 2019, pero recién lo entendí cuando dirigí por primera vez. Recordé cómo cuando yo actúo, mientras más claro era el contexto, mi acción y las indicaciones de mis directores, más jugaba. Y esas precisiones son decisiones, y cada decisión es matar otras infinitas posibilidades. La violencia en el teatro es decidir. La violencia en dirección es elegir, y al hacerlo estamos matando las otras infinitas opciones que hemos usado o que ni nos hemos imaginado. Pero es desde la delimitación donde aparece el dibujo de la escena, mi estilo como directora, los gestos de los actores, el juego, y la libertad ¿Acaso no es violento? La dirección tiene mucha violencia, pero no es una violencia negativa. Es un regalo de libertad, y la libertad existe dentro del límite. ¿Lo entiendes? Daccarett (2010) propone estos límites con una mirada interesante desde el punto de dirección.

En el fondo, se trata de desarrollar el “músculo” de la imaginación y dejar que la experiencia viva del escenario guíe el camino [...], pero siempre desde un impulso de juego y de avance hacia algo que aún no se entiende bien qué es, pero que mantiene el interés de los participantes (p. 92).

Y para eso hay que tomar riesgos, y hacerlo es saber que está la posibilidad de fallar. “El desequilibrio y riesgo dota a la acción de una energía extraordinaria. El evitar la violencia ayuda en cuanto aliviar el riesgo al fracaso, pero no avanzas” (Bogart, 2008: p.60). Sé que recién estás empezando en este mundo, como yo recién acabo de entrar, y tal vez te olvides de todo esto al momento de crear, y está bien. Te invito a aprender a entrar en tu dirección. Entra conectada al acto, y entra siendo decisiva e intuitiva. Pablo Picasso dice que “la creatividad es ante todo un acto de destrucción” (como se cita en Bogart,

2008, p. 66) Decidir es un acto de violencia. La decisión y la crueldad son un acto de generosidad. Te puedo dar dos opciones que son las que yo tuve (y sigo teniendo) para mi camino como actriz y como directora. Si tuvieras dos opciones: la primera es no arriesgar, pero te sientes tranquila con tus decisiones, y sin querer, te das cuenta que avanzas en espiral; la segunda, es arriesgarte, no estar tranquila con lo que haces, pero cada vez que arriesgas y eres violenta con tus decisiones sientes ese no sé qué en tu cuerpo que te dice por aquí es, y no sabes cuál será el resultado hasta que tú misma hayas terminado de matar las infinitas posibilidades. ¿Qué decides?

Así, llega el momento en que es necesario que el director haga acuerdos con los actores, sin miedo a que esto destruya la espontaneidad y el juego que se ha apoderado de los ensayos. Se trata de establecer una visión común que sirva para aclarar cómo se quiere articular el material seleccionado, y transformarlo en parte de la puesta en escena. (Daccarett, 2010, p. 92).

Entiendo que es fácil decirlo, pero hacerlo no. Te comento mi experiencia. No ha sido fácil. Pero agradezco cada experiencia que me ha llevado a aprender. En el curso de dirección cada uno tenía que presentar fragmentos de la obra *La Edad de la ciruela* de Aristides Vargas. Era mi primera vez dirigiendo y temía que no llegue a cumplir lo que se pedía en el curso o que simplemente no tenga un buen resultado. Ana Julia nos dio libertad para crear a partir del texto. Durante el proceso creativo, era consciente de que no quería que la obra tenga un estilo dramático convencional. Con esto me refiero a que la obra tenga una teatralidad que se esfuerce en imitar la realidad, pegada a la necesidad de una fábula linear y personajes bien delineados. Me llamaba la atención una teatralidad diferente: que sea una experiencia, tanto para mis actrices como para mis compañeros de curso que en ese momento eran los que se consideraban el público, y que haya mucha

presencia de la expresión corporal y con mucho juego entre los propios actores y el público.

Entonces, construí un proceso en el cual descubrí el poder de la música en las escenas como un elemento afectivo y narrativo. Además de ello, decidí que mi creación tenía signos y elementos distintos más allá de la indicación del dramaturgo en el texto. Entre los elementos que incorporé, estuvieron el uso de un espacio circular, la ruptura de la cuarta pared por parte de las intérpretes e inclusión del público en la obra, el uso de objetos y audios, y la exploración de la fisicalidad de las actrices. Este tejido de elementos se organiza de una forma horizontal o polifónica que veremos más adelante, pequeña. También veremos que el propio texto de Arístides Vargas, por tratarse de temas como el tiempo, la memoria y el universo femenino, además de ser construido a partir de poéticas extra cotidianas, ya era por sí un material que me invitaba a romper esquemas del realismo. En otras palabras, como comentó Curtis Canfield, directo

ra de teatro estadounidense, profesora de teatro y la primera decana de la Escuela de Drama de Yale en su libro *El arte de la dirección escénica* (2004), “el esfuerzo principal, entonces, va dedicado al descubrimiento de significados nuevos, ángulos nuevos, insistencias nuevas; y todo ello para lograr la creación de una visión fresca, original o insólita de la vieja obra.” (p, 23-24).

Esta experiencia me llevó a reflexionar sobre las teatralidades de la escena limeña, sobre todo las que ocupan salas importantes de la ciudad, y esto avivó un fuego que me hizo problematizar tal lenguaje teatral hegemónico. Quiero luchar por cuestionar la representación mimética, generar nuevas teatralidades que partan de textos, más que no tengan al texto como centro de la escena, ni intenten reflejar el mundo de una manera imitativo. Quiero que el escenario sea un espacio para pensar, ensayar y ocupar el mundo de otra manera. Así, esta carta es la oportunidad de poder plasmar estos intereses, y espero

tal vez no ser un ejemplo, pero un empuje para probar y crear otras y nuestras propias teatralidades.

Las conclusiones de las lecturas del curso de Araujo, Bogart y Passô las llevé a la creación, y sí, fue un viaje, no porque fueran teorías que las quise aplicar en la práctica, si no con las cuales dialogué en todo momento, algunas veces nombrando o ampliando lo que yo ya intuía o hacía en la práctica, otras veces renovando e iluminando mis procedimientos. Soy consciente que tampoco llamé a la primera actriz que conozca que se me cruzara por la cabeza. Quería trabajar con actrices que estén conectadas con su fisicalidad, eso es una lección que agradezco a mí misma, ser consciente con quién quería trabajar debido a la delimitación de mi tema para la dirección. En el viaje he aprendido a aprender a escuchar, entender, aceptar lo obvio, y que definitivamente es un trabajo en equipo. Mi burbuja se rompió completamente. Entendí que el director no es la única mente detrás de la puesta en escena, por el contrario, me parece que es el que cuida y acompaña los impulsos que empiezan a salir en la creación, el que decide qué recursos impulsarán más la escena, con cuál habrá más juego. Rodrigo Cuesta (2017), director entrevistado por Marin, coincide con esta idea sobre la dirección en una entrevista.

primero y principal [es] tomar las decisiones (...) es un caso particular el mío, en el cual yo me hago cargo de un montón de cosas podría delegar (...) me parece que es... el tomar decisiones (...) A ver, en esta cosa del yo no sé, cuando aparece el «sé», ser claro también en ese «sé» para que vayamos juntos también en ese camino. Me parece... no sé... la tarea del director me parece que es guiar al grupo, principalmente, me parece que es acompañar el proceso de creación en conjunto, más allá de tomar las decisiones estéticas de lo que se quiere o hacia dónde vas a ir, me parece que es el laburo humano, con personas humanas y reales que me parece que

hay que saber llevarla. (...) Lo que yo siempre digo cuando doy clases es... realmente y es lo básico [para la dirección], es la toma de decisiones. Tomar decisiones y tener la cabeza focalizada en lo que estás haciendo. Vuelvo a lo mismo, una vez que aparece [una imagen intuitiva] ¿por dónde vas a ir?, confiar en esa intuición primera; porque realmente es todo un laburo intuitivo al cual vos después vas poniéndole peso. (...) cuando aparecen esas primeras imágenes, por dónde vas a salir o por dónde vas a enganchar, es confiar en eso y en el trayecto tomar decisiones y prueba y error. (como se cita en Marin, 2022, p. 55-56).

A partir de reflexiones como estas se puede entender que mi concepto sobre la dirección es usar a la violencia para crear junto con la intuición. La intuición siempre está con un creador o creadora. Directores, actores, pintores, artistas en general lo tenemos y es lo que nos guía para lo que queremos comunicar con el texto, con la puesta en escena, con los actores y con los elementos. Tú también lo tienes. No lo dudes.

También he reflexionado que las herramientas implementadas en mi propuesta son debido a las obras de teatralidad no mimética que he visto, como obras de Yuyachkani, Maguey, sobre todo la obra Los Regalos de la Compañía de Teatro Físico. Gracias a ella fui consciente de la importancia de la música en la narrativa, y cómo genera una atmósfera en las situaciones. Los referentes son de mucha importancia. No dejes de ir al teatro, pequeña. También estoy aprendiendo sobre mi forma de trabajo, y sé que soy exigente, y no me arrepiento de esa exigencia. Creo que no hubiera tenido el resultado sin ella, pero también sé que tengo que soltar, que el error es parte del camino, y siento que debido a esa experiencia asimilo el error cada vez más en mi cuerpo, pero ya no me estoy sintiendo mal al respecto. Creo que recién estoy aprendiendo a elegir y a guiar. Algo que he logrado en esta experiencia. Estoy feliz porque siento que he logrado seleccionar bien los textos, el

uso de las escenas y la manera de usar el texto en ellas, logré ligar y hacer uso de los elementos de mi propuesta, y me emociona saber que escogí la música en cada escena. Me ha encantado trabajar lo que he trabajado, con altas y bajas, y solo me gustaría seguir aprendiendo de ello.

Puedo decir que mi primera vez dirigiendo tuvo un cierre que no esperaba. Al momento de dirigir, la directora o director no son los únicos que trabajan con la violencia. Todos los que forman parte del equipo lo hacen al momento de tomar decisiones. Mis actrices se molestaron por malos entendidos, fruto de mucha exigencia y tal vez no alzar la voz cuando no deseaban hacer algo. No supe soltar cuando debí, simplemente me fijaba en los detalles y eso me impidió escuchar lo que las actrices deseaban. La otra cara de la moneda de la dirección es cuando el equipo también decide. Ellas decidieron retirarse del proyecto y no presentarse en la muestra final del curso de dirección. Tal hecho me afectó. No supe qué hacer ni cómo reaccionar. En esos momentos yo tampoco sabía cómo manejar los percances que se presentaban en los ensayos por pensar solo en el producto. Nada

Ahora, en mi segunda oportunidad de dirigir, las cosas han cambiado. Todo cambia, querida. Todo muta, la vida también es violenta; también trabaja e impone sus límites. Ya había elegido a mis actores. Ya tenía horarios fijos. Pero, ¡zas! La facultad movió la disponibilidad y agenda de espacios de ensayo. Tuve que cambiar un actor por una amiga actriz. Pero surgió otro problema de horarios. O trabajar con el actor inicial y buscar otro actor o actriz, o castear de nuevo. Fue así, entonces que empecé a trabajar con Tatiana y Mario, actores interesantes y que contribuyeran mucho con el proceso. Querida, si alguna vez te encuentras en una posición difícil, a veces lo importante es ser fiel a una misma. Jamás, pero jamás te seas infiel. Jamás te des la espalda. Yo me arriesgué al ser fiel a mí misma,

pues sería empezar de nuevo y con menos tiempo. Pero lo vale. Recuerda a Araujo, la crisis es un motor.

1.2. Trabajando con el aletear del material de Arístides Vargas

1.2.1. *La Edad de Arístides Vargas*

El teatro, como la palabra, necesita que se le deje en libertad.

(Antonin Artaud, como se cita en Concha, s/f).

Querida pequeña mujer directora, algo que tampoco se me puede olvidar sugerirte es tener en cuenta el mundo del dramaturgo. Cuando te invito a romper el texto, no me refiero a dejar de lado, sino entender lo que hay detrás. La vida del dramaturgo o dramaturga tiene mucho que ver en las historias que nosotras contamos en escena. Y es gracias a esas historias escritas por ellos y por ellas que nosotras podemos crear mundos. El maestro Alberto Isola, en la misma clase de Análisis e Interpretación de Textos Dramáticos en el 2019, nos comentó que los dramaturgos son la base de las obras. Sin ellos no hay historia. Es por este motivo, que te presentaré la vida y el universo de Arístides Vargas, muy llevados en cuenta en su construcción de *La Edad de la Ciruela* y muy tomados en cuenta en mis opciones como directora.

Maricarmen Velásquez (2018), actriz licenciada en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) indagó en su investigación titulada “La relación cuerpo-objeto para evidenciar el proceso de autocategorización en el personaje Celina de *La Edad de la Ciruela* de Arístides Vargas” la vida de Arístides Vargas. Encontró que nació en Córdoba, Argentina, en el año 1954, y que desde su infancia vivió en Mendoza, donde surge su interés por el teatro a través de diferentes grupos. (p. 52). Tamara Montenegro, redactora de la revista argentina *Dinamo*, escribió un artículo para el estreno de tres obras de Vargas: *Danzón Park*, *o la maravillosa historia del héroe*; *Nuestra Señora de las nubes*; y *La razón blindada*, donde

también engloba sus obras con las temáticas de memoria y exilio. Ella comenta que fines del año 1975, a la edad de 20 años, el dramaturgo debe exiliarse en Ecuador a causa de las persecuciones y amenazas de La Alianza Anticomunista Argentina, o también conocida como la Triple A (2013). Esta era una época en los países de América Latina en la cual hubo emigración en abundancia por las dictaduras militares que atravesaban. Fue ahí donde Vargas conoció a la actriz Charo Francés, con quien luego contrajo matrimonio, y junto a otros artistas, entre 1979 y 1980 formaron el grupo de Teatro Malayerba. Este grupo ha realizado más de 20 obras teatrales, y es considerado como uno de los referentes internacionales más importantes del teatro latinoamericano (Montenegro 2013).

¿Te imaginas tener que exiliarse por el contexto de tu país? ¿Abandonar todo lo que conoces para sobrevivir? Vargas, desde su experiencia personal, plasma ese trauma de su vida en sus obras a través de historias, como es nítido en *La Edad de la Ciruela*.

Crea nuevos mundos y espacios no realistas, donde sus personajes se mueven en un tiempo fuera del tiempo y del espacio objetivo. Además, a partir del juego, el olvido, el sueño y el sonambulismo, Vargas expresa el dolor que causa la violencia, la pérdida de la identidad y el desarraigo (Montenegro 2013).

Montenegro acierta en los mundos y espacios no realistas que Vargas crea y expresa en sus historias. Desde que empiezas a leer *La Edad de la Ciruela*, Vargas obsequia al lector una libertad para crear mundos con la siguiente cita.

La obra se compone de escenas sueltas que pueden ser ordenadas de modo diferente, de acuerdo a la lectura que se haga en cada caso. Pueden emplearse todas las escenas o algunas de ellas; los personajes pueden ser representados por dos actrices o dos actores, o tantas actrices-actores como personajes hay en

la obra. Esta flexibilidad concuerda con la estructura de la obra, ya que se trata de un juego sobre el tiempo y la edad (p. 83).

Vargas invita a crear nuevos mundos, y, además, incita a los artistas que irán a trabajar con *La Edad de la Ciruela*, a tener una lectura propia de la obra. Además, al tener la posibilidad que los personajes se muevan en el tiempo y espacio, y que también puedan ser representados por diferentes actores y actrices, me dio la libertad de poder despegarme del texto como material a ser fielmente seguido, y la posibilidad de trabajar con un lenguaje no mimético y con juego.

Asimismo, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), también comenta sobre el material de Vargas. Te recomiendo que entres a su página y leas todo lo que desees de teatro, porque ofrece dramaturgia de nuestro continente.

La temática de su dramaturgia gira en torno a la memoria, el desarraigo, la marginalidad. Su escritura es poética no carente de humor, pero también de cierta amargura y, pese a esta última, de la inocencia suficiente para creer que el mundo puede ser cambiado. Asimismo, su escritura tiene la crueldad de negarse esa esperanza y caer, por momentos, en la desesperación total (2014: párr. 9).

Cuando puedas leer una obra de este autor, comprenderás que el contenido de sus obras es idas y venidas del pasado y del presente. Y esta última cita del CELCIT se acomoda perfectamente a la obra *La Edad de la Ciruela*.

La Edad de la Ciruela se estrenó en el año 1996 por la Corporación Tragaluz. Desde el año de su estreno hasta el 2015, se han realizado más de 600 funciones de la obra. ¿Puedes creerlo? El texto surge a partir de la búsqueda del sentir de una actriz ecuatoriana, Rossana Iturralde, tras vivir muchos años fuera de Quito. En su regreso de su ciudad natal, la actriz se encontró con una realidad completamente ajena a ella, lo que le

llevó a cuestionarse sobre no reconocerse en su cultura natal y el sentimiento del exilio. De esta manera, Vargas escribió la obra con su pensar en la situación de la actriz, y también desde su propia experiencia como exiliado. En una entrevista al Diario El Telégrafo, la actriz Rosana expresó lo siguiente:

Yo soy de Guayaquil, él (Aristides Vargas) es argentino y, concidentalmente [sic], su pareja, Charo Francés, es española. Entonces había una cosa en común que nos unía: el desplazamiento, el autoexilio, y por eso me propuse trabajar para el primer montaje con Lisette Cabrera, quien es quiteña, pero de origen venezolano (2016, párr. 3).

Esta historia es contada desde la memoria de dos hermanas, Celina y Eleonora, quienes frente a la muerte inminente de su madre hacen un recorrido al pasado empezando desde su niñez, donde cada una a su manera y en busca de su propia historia, emprenden un viaje por lo que creyeron o imaginaron que fue su vida de su familia. A través de cartas, juegos escénicos, cambios de personaje y tiempo, Eleonora y Celina recuerdan y reviven las tres generaciones de mujeres que habitaron la casa de su infancia. Estas hermanas harán que el pasado de ellas mismas y de las otras siete mujeres que habitaban esa vieja casa, vuelvan a manifestarse (Eticketablanca, s/f). Así, *La Edad de la Ciruela*, nos cuenta e invita a abrir cajones que creímos haber cerrado y guardado hace mucho tiempo, pero que solo necesita de un aletear para volver a acercarnos a ellos.

Conocí a Aristides Vargas mediante una conversación con él en el curso de Dirección. Nos dijo que la memoria es la herramienta más importante del creador. Nos contó también que su familia está regida por mujeres, como en la obra. También mencionó que el tiempo es un elemento muy importante. Somos conscientes del tiempo, pero ¿te imaginas cómo sería no conocer el tiempo? En la obra, Eleonora niña defiende al tiempo:

ELEONORA: El tiempo no hace mal a nadie, porque el tiempo es ignorante, cierto que pasa, pero pasa para todos, incluso para las estatuas y los relojes que quieren contarlo.

Arístides nos da el poder de jugar con la temporalidad de la obra. En esta obra, él nos invita a preguntarnos lo siguiente: “¿cómo sería parar el tiempo? ¿Cómo sería tener el tiempo para poder hacer lo que no pudiste? Entonces, ¿qué es lo que nos conforma? ¿Qué es lo que te hace ser de esta manera y no de otra? Mira que regalo, pequeña, mira que invitación que este material me ha hecho al pensar y dirigir una escena que no sea arraigada en una teatralidad realista y sin juego.

Para esta obra se trabaja bastante con la memoria. La memoria es la asociación del pasado y el presente. Bogart (2008) menciona a memoria desempeña un papel enorme en el proceso artístico.

Cada vez que diriges un espectáculo, estás dando cuerpo a un recuerdo. Lo que estimula a los seres humanos a contar historias es la experiencia de recordar un incidente o a una persona. Nuestra tarea, y la tarea de todo artista y científico, es la de redescubrir tanto los supuestos que hemos heredado como las ficciones inventadas con el objetivo de crear nuevos paradigmas para el futuro (p. 40).

En *La Edad de la Ciruela* la memoria se trabaja a través del tiempo que nos constituye, y la relación del mundo y las mujeres sobre el tiempo. Los recuerdos familiares son una base para la creación de estas escenas. Como verás, este es un recurso que utilicé durante toda mi creación: a lo largo del proceso invité a mis actores a que se vinculen con sus memorias personales y de sus familias; así mismo, yo, envuelta en recuerdos de mi madre o padre y de mi niñez también alimentaron la creación. El material de Arístides permite e invita a que todos los involucrados se conecten con sus propias historias.

Hay dos cartas de Celina y Eleonora en las escenas I y III. Son escritos que son mensajes cuando ellas ya están adultas y alejadas de la casa.

ELEONORA: Querida hermana: te escribo esta carta porque mamá ya está a punto de morir, pero no es necesario que vengas...

CELINA: Querida hermana Eleonora: creo recordar aquellas ratas de nuestra infancia.

Al momento de plantear la estructura entendí esas cartas como el inicio de sus memorias. Eleonora inicia la obra escribiendo desde su presente, el cual es su madre a punto de morir. Este suceso es el motivo de Eleonora para pensar en sus recuerdos del pasado, y también en construir (o idealizar) algunos recuerdos de la vieja casa, para que, aunque este cercada de muerte, los recuerdos y la memoria puedan mantenerse vivos de alguna manera. Eleonora lo expresa de esta manera en su carta.

ELEONORA: A veces los recuerdos no son tan crueles; lo vivido entonces puede ser recordado de manera diferente cada día. Por eso los recuerdos no curan la vida: un recuerdo podría matarnos, pero nunca nos podría curar; nos podría matar un recuerdo, pero como son tan ilusorios, también la muerte lo sería.

Recuerdo que, en el colegio, mi profesora de psicología nos dijo que por un motivo el cerebro nos hace olvidar cosas, o a veces nos hace crear algo que nunca existió. ¿Sabes el por qué? Porque su función es cuidarnos. Eleonora guarda su pasado como sucesos no definitivos, y que cada día los recuerda de manera diferente, y para ella eso es común. Ella ha elegido cuidar y seleccionar sus recuerdos para poder abrazar su pasado. La primera carta de Celina, por el contrario, tiene un pasado más marcado, y esto es válido ya que es la mayor. Ella distingue más los recuerdos, y tiene más presente la soledad y la tristeza con la que convivían sus tías y abuelas en aquella casa.

CELINA: Siempre me pregunté por qué en aquella casa éramos todas mujeres y, de alguna manera, todas tristes, no lo sé, o tristes, ridículas y solas. El problema entre nosotras era que no podíamos distinguir cuando comenzaba la ridiculez, y eso nos ponía melancólicas (p. 97).

Estas observaciones no me llevaron a pensar en un inicio realista, donde los recuerdos son algo fijo, por el contrario, el significado que le estoy dando a la memoria me lleva a pensar en universos, en metáforas y en volar. Cuando tú recuerdas algo, ¿acaso no haces un viaje? ¿Acaso no recuerdas tus memorias de manera diferente cada día? Desde el inicio de la obra pude comprender que Arístides Vargas nos invitaba a crear nuestros mundos y memorias.

Para Artaud, la puesta en escena no tiene que ser la copia exacta del texto.

El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción (como se cita en Távora, s/f, p. 36).

Era imposible entonces concebir una puesta en escena realista. Vino a mí una imagen de lana, y el sonido de las cartas como música, pero nunca quise que las cartas sean dichas en escena. Cómo es la vida, o será que gracias a mi vida tomé la decisión de usar la lana: mi mamá teje. En su cuarto tiene dos cajones llenos de lanas. Trabajar con *La Edad de la Ciruela* significó activar mi propia memoria, mis imágenes de mujeres de mi familia y tejerlas de alguna manera con las mujeres de Arístides. En fin, las imágenes que tuve desde las cartas de las hermanas, fue la primera señal para crear una obra teatral no mimética.

Después de las cartas aparece la escena de la Abuela María y la abuela Gumersinda. Esta escena fue elegida por mis actrices y por mí en el curso de Dirección. Nos llamó la atención cómo entre familia se hacían daño, pero a la vez había amor. Celina menciona en su carta que “[...] la abuela María y la abuela Gumersinda, por ejemplo, seguro que murieron, pero yo no las vi morir. Las recuerdo siempre en sus interminables monólogos sobre el amor, el engaño, la venganza mientras bebían vino de ciruela.”

Alfonsito el Tímido estaba casado con la abuela María, pero la traicionaba con su hermana, la abuela Gumersinda. El primer pensamiento que surgió al momento de leer la escena fue una pelea de hermanas, pero cuando di pasos más profundos, entendí que era más que eso. No era una pelea por un hombre. Era una pelea por el rencor de no ser amada ni valorada de la misma manera. Abuela María hizo todo lo que se le dijo, pero no era feliz. Abuela Gumersinda hizo todo lo contrario, pero estaba cansada que Abuela María le atribuyera toda su infelicidad a ella. Arístides Vargas nos comentó que en esa discusión se dicen cosas que normalmente no se dicen, y todo lo vivido está en la frontera afectiva (2022). En esa escena se exponen antecedentes con las características de la mujer en la casa. Es decir, mediante la discusión, se expone los límites y la presión de tener que actuar de cierta manera por ser mujeres. Celina menciona en su carta que había mujeres de la tierra y el aire en la casa. La abuela María es de tierra, es muy arraigada. María es más tierra que Gumersinda. Podemos agregar percepciones personales a nuestra lectura de las escenas. Tal vez no sea la misma lectura con la que Arístides Vargas escribió la obra, pero será diferente. La dirección tiene este derecho y esta responsabilidad: lanzar un punto de vista; hacer volar el material dramaturgico y no necesariamente traducirlo tal cual en escena.

En las exploraciones, pensé en crear un muñeco que represente a Alfonsito el Tímido. Quería que en esa discusión lo desarmen, le saquen la cabeza, piernas y torso. De nuevo,

cómo es la vida y la memoria, que cuando estaba a punto de ir a comprar periódico, me acordé que mi mamá tiene un maniquí de figura femenina color negro, sin cabeza, brazos ni piernas, y con un seno aplastado, lo que le daba una sensación que este objeto sea solo un cuerpo, sino que sea un componente que represente más que un personaje. Y lo implementé en la obra, y es ahora un elemento esencial. No podría imaginarme mi propuesta sin el maniquí que aparece en todas las escenas representando mucho más que Alfonsito.

Analizaremos más su imagen y propuesta lúdica más adelante.

Siguiendo con dar lecturas personales, hay un momento en esta escena de las abuelas que María dice “[...], pero te olvidas de que en aquellos años una se casaba, entregaba la virginidad y nunca más se la devolvían. Y no había cosa más terrible para una mujer que regresar al mundo sin su virginidad a cuestas”. Aquí yo decidí que se realice un gesto sobre el maniquí que representa a Alfonsito, como un mensaje personal, que tiene que ver con mi memoria y mi vida, sobre ese texto. En mi primera puesta, la actriz se dirige hacia el maniquí, lo echa sobre ella y luego lo tira hacia un lado con fuerza. En mi segunda propuesta, la actriz se sienta sobre él ahorcándolo. Es interesante observar cómo las actrices se apropian de ese mensaje, lo que me lleva a pensar cómo esa oración de la abuela María es un grito de injusticia y enfado de nosotras las mujeres.

Las dos hermanas, Celina y Eleonora, también recuerdan su presencia en el mundo de la infancia. ¿Qué es lo que nos constituye? Arístides (2022) supone la infancia como nostalgia, como el recuerdo que moviliza. En la entrevista que tuvimos con él en el curso de dirección, nos comentó que él fue consciente de cómo perdió el juego de la infancia en la adolescencia, pero el teatro lo hizo jugar de nuevo.

El juego puede ser un ensayo. Los niños están jugando a la vida. Les invito a no perder la capacidad del juego. A veces se pierde cuando no es genuino. Las niñas juegan a ser viejas, a ser adultas, a ser niñas. La obra permite tomar solo

las escenas de las niñas, o solo la de las tías, o solo las cartas. Sería una obra epistolar. Esta obra permite jugar. (Aristides Vargas 2022)

El juego apareció en mi trabajo gracias a mis actrices del curso de Dirección. Ahora que estoy escribiendo esta reflexión entiendo por qué fue todo tan sencillo en mi primera experiencia. Mis actrices juegan. No tienes idea, querida, lo que es trabajar con actrices que aman jugar en escena. A mi aún me aterra jugar en escena. Y ver a actores y actrices lanzarse al ruedo es lo más valioso que puedes tener. Ellas lo hacían. Nosotras empezamos trabajando la escena de las abuelas, y se aburrían cuando actuaban a las abuelas viejas y ancianas, como se acostumbra a hacer en escenas realistas. Entonces decidimos ir por otro camino: jugar a abuelas. Y ahora, en mi segunda experiencia, entendí que yo misma estaba impidiendo a mis actores lograr el código que yo quería, pues para lograr aquello mis actores necesitaban comodidad para jugar, como veremos más adelante.

Además de ello, Vargas comenta que, en cuanto a la construcción de personajes, no se trata de hacer entes psicológicos bien delineados. Los personajes se hacen a través de las situaciones y en la conducta. Primero, en la escena de las cartas, no pedí que hagan lo que el texto decía, ni que sean personajes, sino que jueguen con sus cuerpos a partir del texto. Con la escena de las abuelas, nos concentramos en la situación. El espacio circular ayudó mucho, porque estos personajes se crearon a partir de la caminata de las líneas en el espacio. Me parece que la escena de las abuelas no surge desde el texto, sino desde la propuesta de movimiento en el espacio. La escena de las niñas cuando juzgan al tiempo permite un sinfín de posibilidades. Mis actrices en el primer proceso jugaban tanto, que estoy segura que ellas crearon, más que yo, las últimas escenas. Trabajé con ellas lo que les hacía sentir como niñas. Fueron una princesa y una superheroína. Sentí que solo estaba ahí para guiar algunas acciones y tomar algunas decisiones. Pero algo que me ayudó a trabajar los personajes de las niñas fue que estén en contacto con el público.

Cuando dirigí esta obra, que fue la primera de mi vida, simplemente volé con mis actrices, o ellas volaron conmigo, no lo sé. Y cuando escribo volar es simplemente ser mujeres de aire, y a veces por la dirección, tenía que ser mujer de tierra. Ser aire es estar abierta al riesgo, al error, a la caída y no tener que controlar todo. Ser de tierra es tener la precisión para aceptar propuestas, quitar otras, tomar decisiones violentas. Solo estoy segura que *La Edad de la Ciruela* estuvo en mi presente y en mi hacer por casi cuatro meses. Las palabras de Arístides Vargas son muy ciertas. Un día, mientras escribía esta tesis, me puse a pensar, ¿qué otra obra o escena te permite volar?

Arístides habló de su pasado y cómo él trabajó con las memorias de sus actrices. Comprendí que era necesario que mis actrices sintieran esa nostalgia de su pasado, ya sea inventado en caso no hayan tenido una infancia que hayan querido, o solo recordar una infancia que creímos haber olvidado. Inventé una metodología que voy a comentar más adelante justamente que invita a los actores y actrices trabajar a partir de su memoria.

Este trabajo del material de los actores, para mí, es un pedido no explícito de la obra para trabajar las escenas. En sí, *La Edad de la Ciruela* pide que se cree un espacio familiar. Hay claves poéticas de imágenes. Se puede combinar elementos de la obra. Arístides tenía un ciruelo en su casa. Este recuerdo le llevó a crear una metáfora entre frutas y personas, el tiempo sobre ellas, la juventud y la madurez, el sembrar, la muerte, quedar solo la cascara, etc. Yo tengo una mamá que teje, y trabaja en sus tiempos libres con lana, el tejido como los hilos del tiempo y de la memoria es una imagen fundadora de mi puesta en escena. Hay una poética y mecanismo lúdica que va más allá del realismo. Hay diferentes caminos del lenguaje para trabajar. Este texto te permite crear tu propio lenguaje.

Capítulo 2. ¿Tiene edades la ciruela?

“Como los personajes de la creadora española Sara Molina, el teatro y la realidad moderna parecen lanzar una y otra vez una pregunta final de honda condición escénica, no ya el qué somos o qué significa, sino: "¡¡¡¿Dónde estamos?!!!"” (Cornago 2005, párr. 25)

2.1. La teatralidad de la ciruela

Querida pequeña directora,

Para trabajar esta investigación, encontré conceptos que descubrí desde la primera vez que dirigí y que dialogan en la creación, siendo una de ellas teatralidad. Te preguntarás qué es. ¿Cómo la definimos? ¿Cómo saber cuándo están presente en la práctica? ¿Pertenece solamente al teatro? ¿O podemos encontrarlos en otros espacios de la vida? Muchas preguntas, y mucha información. Así que toma un gran respiro, que iniciaremos este viaje. Acordándote que estoy interesada en entender mejor y estudiar mejor este concepto ya que la dirección de *La Edad de la Ciruela* me invitó a buscar nuevas maneras de hacer teatro, menos realistas, más lúdicas, y que dialoguen con las poéticas de la memoria.

Primero empezaré con la teatralidad. ¿Cómo definir un concepto tan amplio? Este término ha sido conceptualizado por diversos teóricos por lo que no ha sido sencillo sintetizarlo. Si en algún momento de tu vida te empiezas a interesar más por la teatralidad, seguramente iniciarás la búsqueda con un autor que ya debes conocer, y en caso no lo hagas, te lo presentaré. Patrice Pavis es autor de varios libros sobre el teatro, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. Es autor del libro *Diccionario Teatral* (1984) en donde indica el significado de varios términos del teatro. Sobre la teatralidad, señala lo siguiente:

Teatralidad es un sinónimo de especificidad del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo. Entre los criterios citados frecuentemente, hay que mencionar la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los

actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y el gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable, de presencia física y sistemática del acontecimiento. (p. 471)

¿Entendiste? Yo no lo logré entender a la primera lectura, ni a la segunda. Cuando tengas estas dificultades, no dudes en ir a otros autores. Así que en búsqueda de diferentes teorías que pudiesen ayudarme con el entendimiento acerca de mis ganas de construir un proceso de creación no basado en el espejo de la realidad, encontré el trabajo del investigador de teatro Jorge Dubatti, quien en el seminario *El espectador frente a las nuevas teatralidades/El teatro con el espectador* (2019) realizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) comenta que la teatralidad es la capacidad humana de organizar la mirada al otro a partir de una iniciativa. Añade, además, que desde el origen del ser humano hay teatralidad. En esta línea, Dubatti, en su artículo “Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación” (2018), menciona que no todo es teatro, pero todo puede contener teatralidad, pues esta precede al teatro (p. 13). Es decir que la teatralidad no pertenece solo al teatro, y es inseparable de lo humano. Por cuestiones de orden, trabajaremos este concepto solo en el teatro.

Trabajé este concepto en toda la creación de la obra consciente e inconscientemente, pues ya que la teatralidad siempre está presente, mi trabajo como directora fue organizar la mirada del otro con el gesto, cuerpo, voz, imaginación de los actores, en suma, con el espacio, a música, los objetos y demás elementos y el espacio hacia un código no cotidiano. Por ejemplo, la lana tiene diferentes significados en la obra. Al inicio, significó los recuerdos del público y también los recuerdos de Celina y Eleonora. En la escena de las niñas, la lana fue el tiempo. Lo mismo sucede con el maniquí. En la escena de las cartas, el maniquí sugiere ser la figura materna que las hermanas tienen, y en la escena de las abuelas, sugiere ser Alfonsito.

Y en la escena de las niñas, semeja ser Ciruela, la rata, nombrada por las niñas Celina y Eleonora, que se muere y se pudre, dando el origen al juego con el tiempo de las dos hermanas en su niñez. El público estará colocado de manera circular. De esta manera, el público también conformará el espacio y hará parte del juego. ¿Por qué no podemos empezar a mirar el mundo de otra manera? Ya que la pandemia ya alejó lo suficiente, entonces que el teatro sea un puente para unir, experimentar nuevas sensaciones y nuevos mundos en que podamos otra vez mirarnos a los ojos. Con estas texturas y estrategias, intenté construir una teatralidad que se aleje del realismo. En un momento veremos con más detenimiento la teatralidad.

La escritora e investigadora canadiense, y profesora del departamento de Drama de la Universidad de Quebec, Josette Féral, en su libro *Acerca de la Teatralidad* (2003), saca a relucir un aspecto importante: la teatralidad no es solo un producto, sino también es un proceso (p.10). Asimismo, Óscar Cornago, autor de distintos ensayos de artes escénicas, estética y teoría cultural, y cuyo trabajo se encuentra en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, en su libro *Ensayos de teoría escénica* (2015), comenta que en la teatralidad “no se comparte solo el resultado sino sobre todo una situación y un proyecto. No se trata de mostrar lo que ya está hecho, sino lo que estamos haciendo” (p. 265). De esta manera, se puede trabajar con este término desde el inicio y final de un proceso teatral, y se observa la teatralidad al empezar y terminar una puesta en escena. Con esta delimitación, se puede entender que se observa teatralidad en una obra de inicio a fin, y no es que haya solo un momento fijo en una puesta en escena que contenga teatralidad. Cornago menciona en su artículo (2005), que la segunda clave del hecho teatral es que, al igual que Féral, “se trata de algo procesual, y que solo tiene realidad mientras está funcionando” (parr. 8). De esta manera, se puede entender la puesta en escena como un producto que no está terminado, que está esperando ser percibido para ser

interpretado. De esta manera, la teatralidad, por dar un carácter procesual a la escena, deriva del juego, del estado de presencia y de ocupar el aquí y ahora: características con las que he trabajado en la dirección.

Ahora, querida, las preguntas que aparecen en mi cabeza son: ¿hay solo una teatralidad en la puesta en escena? ¿Qué es lo que hace teatral a la teatralidad? ¿Cómo saber cuándo hay teatralidad? Ahora veremos qué sucede con esta palabra que nos va a acompañar en todo este proceso de escritura y de creación.

2.1.1. *Mímesis y teatralidad*

Si en algún momento de tu vida te empiezas a interesar más por la teatralidad, habrá una palabra que siempre estará ligada a ella: *mímesis*. Empezaré por explicarte esta noción en diálogo con Pavis, citado anteriormente, quien indica que “es la imitación o representación de una cosa. En un comienzo la *mímesis* era la imitación de una persona por medios físicos y lingüísticos, pero esta persona podía ser una cosa, una idea, un héroe o un dios” (1984, p. 311). Féral, (2003) comenta que la *mímesis* se encuentra dentro de la teatralidad, y propone dos tipos de *mímesis*: el pasivo y el activo. “La *mimesis* pasiva, sería entonces lo que llama Aristóteles en su poética: la representación de la realidad, *mímesis* imitativa; y la activa; la expresión libre de esa misma realidad *mímesis* no-imitativa” (p. 73). Sandra Vargas, quien en su investigación “El concepto de la teatralidad y algunas incidencias en mi proceso de puesta en escena de la obra “Cadáver Exquisito”” (2016) trabaja con la teoría de esta autora. Ella comenta esta última cita de Féral al agregar que la *mimesis* pasiva, es decir, la imitativa, reproduce e imita la realidad misma tal cual; a diferencia de la *mímesis* activa, es decir, la no imitativa, que en lugar de reproducir o imitar la realidad, produce sobre la realidad su misma realidad (p. 12). Para mi investigación, no trabajaré con una *mímesis* pasiva, sino con una activa. Se va a trabajar con un lenguaje creado por mí y por los actores sobre un mundo distinto a nuestra realidad a partir del texto y el juego. Vamos ver más adelante que los

actores no imitan a niñas o ancianas, y, en el caso de Mario, no imita a una mujer, sino que juegan a partir de la teatralidad con estas presencias.

De acuerdo con lo anterior, Féral subraya dos aspectos importantes que debemos diferenciar dentro de la mimesis. El primero, corresponde al reconocimiento que hace el espectador frente al sujeto observado en cuanto a la similitud con el modelo que está imitando (mimesis pasiva) (como se cita en Vargas 2016, p. 13). En mi dirección, y como se ha mencionado anteriormente, en cuanto el público ingresó a la sala, pedí a todos los asistentes que cerraran los ojos. Al hacerlo, entró al espacio el primer elemento que se escucha en la obra, el cual es un audio con mi voz.

Figura 1

Público en sala con los ojos cerrados con la lana y maniquí



Les pregunto de una manera muy sutil sobre su pasado, y si alguna vez su pasado lo tienen en el presente. Mientras escuchan el audio, yo agarro la lana, y se la voy entregando a personas para que la sostengan. Entonces, el audio con mi voz da otra indicación: les pido que abran los ojos. Al momento de hacerlo, observan a los dos actores, Tatiana Rocha y Mario La Riva caminar por el espacio. Sin embargo, Tatiana y Mario son conscientes que cuando ingresan al espacio, dejan de ser solamente actores y empiezan a jugar con sus

personajes. Esto genera que el espectador vea al mismo tiempo las dos dimensiones: la del actor y la de la ficción. Esa yuxtaposición hace que la mimesis de imitación, de lugar a la otra mimesis, de la realidad propia de la puesta, lo que dialoga con el segundo aspecto que Feral sostiene: la transformación. Empieza el primer acuerdo entre artistas y público. Después del audio con mi voz, se escucha las cartas grabadas a través de las voces de ambos actores. Este inicio otorgaría información sobre una teatralidad diferente. Anuncia un mundo distinto.

Figura 2

Actores jugando con sus cuerpos a partir de los audios de las cartas



La transformación observada, la cual es el reconocimiento de una mimesis activa en escena por parte del espectador, quien encuentra diferencias dentro de la representación de dicho modelo a través del juego de los signos en la actuación (Vargas, 2016, p. 13). Las características que resaltan en dicho proceso es la acción lúdica y social como deleite para el artista y el espectador.

En esta oportunidad, me aseguré de que la teatralidad que se observe en el espacio no sea una que simplemente represente lo que sucede en el mundo. Como comenta Féral, la transformación es la clave para que haya teatralidad. “Hay teatralidad en tanto el espectador puede percibir a la vez las dos mimesis operando; la mimesis activa y la mimesis pasiva, es decir, al mismo tiempo el proceso de la mimesis y el producto artístico que su resultado”

(2003, p. 81). Además, también prioricé el disfrute de ambos actores esté presente desde el inicio de la obra. La primera escena de las cartas junto con la lana incita a los actores a jugar con su cuerpo. El trabajo corporal junto con el juego sería un punto importante para demostrar que estamos dialogando con una mimesis activa.

Así pues, Según Vargas (2016) Féral propone una serie de divisiones en las que se explica el proceso de percepción del espectador: la primera, aclara que la teatralidad no está ligada al espacio-actor-objeto, sino únicamente al proceso mimético; la segunda, corresponde a la mirada doble del espectador, esto quiere decir que ve lo real y lo ficcional, ve el producto y el proceso (p. 16). Siguiendo con el orden de la presentación y la escena de las cartas de la que se está describiendo, se observa claramente que los actores son un hombre, y una mujer. El público ve a Mario siendo una mujer (Celina) que a la vez está jugando a ser otras mujeres (las abuelas y Celina niña). Otro ejemplo que sigue el lineamiento de la doble mirada del espectador es en el uso del maniquí, como se ve en la figura 3. Se observa a Mario cargando un maniquí. El maniquí en esta escena representa a la madre de Celina y Eleonora, y en las siguientes escenas, el elemento se mantiene, pero representa a otros personajes.

Figura 3

Mario sosteniendo el maniquí en escena de las cartas



Me gustaría complementar la cita de Féral con una idea de Cornago (2005) quien enlaza la teatralidad con la representación o, según sus palabras, genera un diálogo con la teatralidad la dinámica del engaño o fingimiento que se trabajará (parr. 9) En este trabajo, la dinámica del engaño estaría ligada a los actores interpretando personajes. Cornago ejemplifica este concepto con los disfraces, pues la finalidad de este acto es ser vistos disfrazados. De esta manera, Cornago (2005) define la teatralidad con una mirada muy parecida a la de Dubatti.

Podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona [...] que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento. [...] Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible. Esta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación [...] Es un juego de engaños conscientes (parr. 9 - 10).

Desde que decidí no realizar escenas realistas, empecé a trabajar con la mimesis activa. Se puede decir que creé mi propio mundo. Pude construir una realidad que duró treinta minutos. Lo segundo, es que como propone Féral, mi finalidad era que el público perciba un proceso en el que pueda deleitarse, y que además mis actores se diviertan en su hacer. Además, a pesar de que Cornago se basa en la palabra engaño para hablar de una realidad diferente a la de la vida, tomo la decisión de usar el concepto de otra realidad. A mi parecer, algo que difiere en Cornago es que lo que se hace en escena no es un engaño, pues, como se ha mencionado anteriormente, el estar en el teatro es construir una realidad distinta. Recuerda, pequeña, que esa fue mi decisión. Yo elegí trabajar con una realidad propia. En esos treinta minutos de mi nueva realidad, se puede observar todo un proceso de situaciones que lleva a ser valorado como un producto final. El orden que propuse se complementó en la

mirada de los espectadores, y se percibe una teatralidad en la que se divisan las dos mímisis. Así, el espectador es consciente que hay teatro y por ello se adentra en la convención. “De esta manera la teatralidad revela, demuele la ilusión escénica, la mímisis. La teatralidad reposa sobre ella y la pone en escena” (Féral, 2003, p. 86).

De repente, pequeña, tú formularás otras cuestiones cuando dirijas. Y tal vez, empieces a cuestionar tus decisiones mientras estés creando, y también lo harás al momento de redactar. Puedes estar muy segura de una decisión, y al día siguiente pensarás que no es la correcta, o que tal vez sí, pero recuerda que puedes modificar ciertos aspectos a lo largo del proceso. Ahora, después que ha pasado meses de la creación, me pregunto, ¿De qué manera creé un mundo distinto a nuestra realidad? ¿Cómo creé una realidad en sí misma?

2.1.2. La teatralidad y el teatro: una brecha entre ilusión y realidad

Vargas (2016) comenta que la realidad sería lo que no es ficción, y lo real como lo que sucede (p. 14). De esta manera, al hablar de la realidad en el teatro, nos estaremos refiriendo a lo que se construye solo para la escena, es decir, lo que en ese momento no está ligado con “la realidad de la vida”. Entonces, lo real en el teatro sería lo que sucede en la escena, las presencias de los actores y su relación con lo que está a su alrededor (p. 14).

En el subcapítulo anterior, di el ejemplo de la primera escena, la escena de las cartas. Comenté cómo los audios junto con el juego corporal de los actores indicaban una mímisis que no representaba la realidad, por el contrario, iniciaba una teatralidad propia. También expliqué el juego de uno de mis actores, Mario, quien es el actor de la segunda etapa de dirección, es hombre, pero jugaba a ser mujer. Esta recreación llevaba a la transformación, que permite ver a la mímisis activa, y, por ende, se entiende que hay una teatralidad. Es importante recordar lo siguiente;

Para Féral (2003), la mimesis está dentro de la teatralidad, y tiene dos niveles.

El primer nivel es la representación de la realidad; el segundo es la libre expresión de la misma realidad. Es decir, la teatralidad es o una exageración propia del sentido común, o la teatralidad es tan diferente que es una realidad en sí misma (como se cita en Vargas, p. 12).

Figura 4

Escena de las abuelas



Para explicar esta cita, pequeña, usaré como ejemplo el juego de Mario, y después, la segunda escena de las abuelas María y Gumersinda, y los cambios de tiempo. Si ya has visto obras de teatro que aplican la mimesis pasiva, y hay actores hombres que juegan a ser personajes mujeres, habrás visto que alteran su voz al hacer sonidos agudos, y modificar los gestos de sus cuerpos como las manos. En el caso de Mario, no modificó su voz. Sin embargo, jugó y fue versátil en cuanto a las teatralidades de las escenas.

Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira descubra por detrás del disfraz de mujer la verdadera identidad de hombre. Si el disfraz estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese que detrás se oculta un hombre,

la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar. (Cornago, 2005, párr. 9)

El juego que Mario maneja en esta propuesta hace visible la teatralidad al emplear una mimesis pasiva en cuanto a los personajes femeninos. No imita a mujeres, pues no era el lenguaje que buscaba. El uso de vestido, maquillaje y peinado se convirtieron en signos que cooperaron en el juego del ser mujer, lo que cooperó en que el espectador transforme su mirada y entienda la realidad construida. De esta manera, la teatralidad se hace más consciente, y el espectador disfruta del juego del ser uno, pero representar a otra, ser uno, pero en realidad no lo ser (Cornago 2005, párr 10). No tengas miedo de construir una realidad así en los teatros, pequeña.

Esa aparente mujer en realidad no es una mujer, sino que es un hombre, y entre uno y otro se juega esa distancia desestabilizadora, que produce una especie de vértigo en el que mira. Este efecto de desplazamiento de los signos genera una fractura entre ellos (Cornago 2005, párr 13).

En otra línea, enfoquémonos ahora en la escena de las abuelas. Como también habrás observado en unas puestas en escena a personajes de tercera edad, comprenderás que lo característico de estos personajes es que son pesados, y que al ser miméticos representan la idea de la realidad de personas de avanzada edad. La primera vez que ensayé esta escena fue con mis actrices de la primera etapa. Lo hicimos de esa manera representativa, y en ese primer ensayo tuvimos una buena impresión de los que realizamos. Sin embargo, en el segundo ensayo, nos sentimos estancadas, pues había un obstáculo que no nos permitía avanzar y seguir jugando. Como equipo, tuvimos que llegar a un acuerdo, el cual fue no imitar la realidad, sino jugar en la escena y con el texto. Recordamos que Arístides Vargas nos invita a entrar a un nuevo mundo, y nos permite apropiarnos de su texto.

Figura 5

Escena de las abuelas



Entonces decidimos jugar a ser las abuelas. Este momento fue clave para mi segunda vez dirigiendo la obra. Por el mismo texto, y por la introducción en la escena de las cartas, se entiende que son las abuelas quienes están presentes en el espacio. Sin embargo, el foco de la escena no es ver a las abuelas, sino el proceso de teatralización de los actores en los personajes, y así se logra entender que la ilusión en la que estamos, la cual es ver una escena de teatro en un salón de la Facultad de Artes Escénicas, es nuestra realidad. Como se puede observar en la figura 4, no hay cuerpos encorvados. Por el contrario, se puede percatar que son cuerpos de actores jóvenes.

Asistimos a una presentación de la representación, la representación representándose a sí misma, que saca a la luz los procedimientos que de otro modo podrían pasar inadvertidos. De esta suerte, la teatralidad proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. Esta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo pero en realidad no lo soy. (Cornago 2005, párr 10).

No buscaba mentir ni crear ilusión, en vista de que mi objetivo era jugar adentro del código pactado con el espectador y crear el disfrute del espectador en el juego de la teatralidad. También, en ese momento fue parte de nuestra realidad construida aceptar que el maniquí negro era Alfonsito. ¿Te acuerdas que en el primer subcapítulo el maniquí representaba a la mamá de Celina y Eleonora? En la escena de las abuelas, el maniquí cambió de significado. Entonces, el juego de teatralización entre los actores y los personajes de las abuelas dan a entender que estamos en una teatralidad. Sin embargo, ¿se podría confirmar que estamos observando una teatralidad que está entre la ilusión y la realidad?

Para responder esta pregunta, tengamos en cuenta el orden de la muestra. El montaje estaba compuesto por cuatro escenas. La primera y la última escena estaban situadas en el presente de Celina y Eleonora, es decir ya adultas; la segunda escena, como ya se ha dicho, es de las abuelas María y Gumersinda; y la tercera escena, es de Celina y Eleonora cuando eran niñas y jugaban con Ciruela. Se entiende que en la vida real no hay cambios de tiempo, pero aceptar nuestra “realidad” en la que todos nos encontrábamos con los distintos tiempos dentro de la obra, se podía decir que nos encontrábamos entre la ilusión y la realidad. Rescato cómo la palabra realidad conlleva a separar la vida real del teatro, porque cuando estés en el teatro trabajando escenas, estarás en una construcción de mundo de imágenes y poéticas no cotidianas que tú misma vas a crear.

El teatro se trata de una realidad que crea ilusión por medio de la representación-mímesis, este proceso de imitación tiene relación con la realidad porque copia modelos de la vida cotidiana para transformarlos, deconstruirlos y potenciarlos dentro de la escena. La teatralidad es un proceso teatral que no corresponde necesariamente a formas estéticas, significa que no es un proceso que se fundamenta en el actor- espacio-objeto, sino que

presupone un acuerdo con el espectador que acepta los signos teatrales en lo que está observando, determina un punto de vista (Vargas 2016, p. 14).

“Detrás de estos acercamientos subyace la necesidad de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por unos espectadores. (Cornago 2005, párr 4). Son ellos quienes observan el proceso de la puesta, y son ellos quienes deciden aceptar el código y la convención. A veces, pequeña, tendemos a olvidarnos de los espectadores. Ellos son un elemento muy importante de la teatralidad, pues sin ellos, la teatralidad en el teatro se pierde.

2.1.3. Teatralidad y mirada del espectador

La investigadora Lucero Medina, con su tesis *Teatralidad y cómicos ambulantes: una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes de Lima* (2008) me ayudó a entender que las obras cobran sentido por la presencia del espectador. Este último se relaciona con la obra al aceptar y manejar (o no) los códigos presentes en el proceso comunicativo de la representación (2008, pp.149-148). Cornago (2005) añade que el elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, y que es a partir de ese momento que la teatralidad se construye (par 11). Entonces, podemos entender al espectador como un observador que practica dicha función para que paralelamente sea observado por los actores y actrices (Dubatti, 2018, p. 23). En esta línea, se puede decir que la teatralidad es un proceso de percepción y concreción del espectador del proceso observado (Vargas, 2016, p. 15).

El público también juega un papel muy importante en las obras de teatro. Ellos saben que son espectadores, y existe un sentir común entre ellos. Cornago (2015) explica lo siguiente acerca de la presencia del público.

El público es el punto ciego de la teatralidad, como también de la democracia.

Representa un espacio exterior, afuera frente al que se construye en escena y

del que los sistemas de representación políticos tienen que dar cuenta. [...] Ese grupo indiferenciado que con su mirada hace posible el recorte de la subjetividad es ahora foco del dispositivo teatral. Reconocerse como público implica situarse a cierta distancia y desde ahí sentirse distinto y al mismo tiempo igual a los que ocupan esa misma situación de público. Tiene algo de común, la cualidad indiferenciada que nos hace ser como los otros (p. 260).

Me parece importante rescatar las últimas palabras de Cornago, y cómo este concepto de teatralidad se sintetiza con esta última cita. Los espectadores se reconocen como público, y a pesar de que son diferentes, entran a un espacio donde tienen una mirada doble al reconocer el espacio potencial, que es el espacio que permite leer la teatralidad. La palabra espectador, entonces, conforma un elemento importante en el campo del teatro o del arte, y se extiende en el régimen de toda teatralidad o teatralidades (Dubatti, 2018, p. 23). Además, este espacio crea una atmósfera en donde el actor está protegido de intervenciones por el público, y al espectador de tener algún inconveniente con los actores. Es gracias a este espacio donde los actores pueden jugar y los espectadores reconocen la mimesis, y desde ese momento se percibe la teatralidad (Vargas, 2016, p. 16). Es decir, la mimesis, y el entendimiento de la brecha entre ilusión y realidad convergen en aceptar el acuerdo entre los espectadores y la obra.

En mi montaje, el público ocupa un papel muy importante. En primer lugar, se encuentran en el mismo nivel que los actores, y al estar en un espacio circular, ellos mismos son parte de la arquitectura del espacio, es decir, ellos ponen los límites del espacio circular. Sin embargo, es en la tercera y última escena donde forman parte de la obra al convertirse en personajes. En la tercera escena, Celina y Eleonora le hacen un juicio al tiempo (la lana), y para ello, el público se convierte en el jurado. Mis actores se divertían, pues trataban de convencer al público que cada personaje tenía la razón.

Figura 6

Escena de las niñas con Ciruela y el jurado (público)



En un momento, Celina pide la aprobación del jurado, y para ello, le habla directamente al público esperando una reacción. Para la cuarta escena, antes de irse del espacio, los actores se despiden del público como si supieran que siempre han estado siendo observados por ellos. Esta mirada del espectador ayuda a construir el mundo teatral, pues su presencia ayuda a construir un juego irrepetible. El público complementa el objetivo del teatro: estar presentes, ser vistos y jugar con una presencia diferente, siguiendo situaciones trabajadas a partir del juego.

Es una pequeña utopía, ¿no lo crees? Personas que no se conocen comparten un espacio, y en ese momento todas están de acuerdo de que son público. Todas las personas entran en un mismo pacto, y se preparan para ver en algunos casos obras miméticas, y en otros, obras que crean una realidad en sí misma.

2.2. La polifonía de la Ciruela

¿Qué te parece? “La perspectiva de la teatralidad abre un terreno movedizo donde todo está en relación con todo, un presente pragmático y contingente donde nada es solamente lo que parece” (Cornago, 2015, p. 261). La teatralidad va muy ligada a una palabra que mencioné anteriormente: la polifonía. Sabemos que la teatralidad es la forma en

que uno ordena la mirada del otro. ¿Cómo esto se relaciona con la polifonía? Verás, pequeña, La Real Academia Española (2022) menciona que es un conjunto de sonidos simultáneos en que cada sonido expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

Por otro lado, Allison Latham, autora del Diccionario Enciclopédico de la Música (2008) define de forma directa el concepto de “polifonía” como:

“Textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes [...] El término se refiere a una categoría fundamental de posibilidades musicales, puesto que todas las fuentes sonoras pueden usarse individualmente, en monofonía, o combinadas unas con otras, en polifonía. Por lo tanto, los usos de la palabra son múltiples y variados [...]” (p. 1200).

De esta manera, Latham invita a no fijar de forma única el concepto, sino llevarlo a una aplicación a algo. De nuevo, nada es solamente lo que parece. En mi caso la polifonía puede ser entendida por ejemplo cuando yo utilizo los elementos en igual importancia al texto. Cada elemento enuncia un discurso de peso, así como las palabras del texto. Por ejemplo, la lana no es solamente una lana. La lana representa las memorias, y después, al tiempo. El maniquí no es solo un maniquí. Representa a la mamá, a Alfonsito el Tímido, y Ciruela. La representación de cada personaje varía a través de las escenas en cuanto al uso y la percepción que damos dentro de la escena, y cómo estos usos aportan a la situación del texto. El público, por ejemplo, sabe que es público. En la escena de las niñas, sin embargo, deja de ser solo público, y se convierte en un personaje más de la obra al ser el jurado. Adentro de una problematización de teatralidades que privilegian la palabra, la fábula y el personaje, la polifonía puede ofrecer nuevos formatos de escena.

En esta línea, Locatelli, investigadora argentina, analiza en su artículo “Polifonía y Rapsodización” en la puesta en escena de Juan Pablo Gómez para *Un domingo en familia* de Susana Torres, la exploración de lenguajes escénicos que intervienen en la escena, sobre

todo, la abundancia de recursos teóricos-expresivos que establecen una relación con el plano sonoro de la puesta. Locatelli (2019) describe la polifonía visual como un proceso en donde, valga la redundancia, la pluralidad de los procedimientos visuales transforman a la obra en una estética conjunta (p. 218). Es decir, hay una relación con el juego y los signos teatrales. En mi práctica, los signos visuales serían la lana, el maniquí, el vestuario, la circularidad del espacio y los cubos, los audios y la música, junto con la situación de las escenas, que darán significación a toda la obra. Además, hay una ausencia de jerarquización en los elementos, pues todos tienen el mismo nivel de igualdad. Me parece importante comentarte que no había reconocido que la polifonía como un elemento importante en el momento de dirigir hasta que empecé a redactar. Y, nuevamente, qué preciso término que te invita a unir todos los signos y elementos en un orden visual.

Cornago (2000), por otro lado, no define de manera clara el concepto de “polifonía”. Sin embargo, desplaza el concepto a funcionamientos escénicos que observó, y comenta en su investigación su análisis a montajes que buscaban una polifonía teatral con el fin de buscar una narrativa alternativa en las obras, y estas constituyeron valiosos eslabones en la exploración de un nuevo modo de entrelazar los planos, espacios escénicos desde una perspectiva diferente (p. 5). Consecuentemente, analiza la obra *Els Joglars y Fabià Puigserver*: Àlias Serrallonga (1974), donde menciona que era necesario romper la estructura con el espacio a la italiana, pues así el público quedó inmerso en la acción al tener una visión compleja de la realidad gracias al espacio (p. 17). Este concepto es un aporte a la investigación al considerar al espacio teatral como un medio de versatilidad para abordar la narración de una situación desde diferentes puntos de vista, formando así un todo. Este concepto dialoga con la teatralidad, pues trabaja desde el espacio la organización de la mirada del espectador. Y más específicamente se suma a esta tesis ya que invita con este concepto a incorporar todos los elementos en escena de manera **equilibrada**, y de esta manera, el texto ya

no sería el elemento protagónico de las puestas. En la polifonía, el texto suena y vibra en igual importancia a la voz del espacio, de la música, del cuerpo. Una vez más, no existe jerarquización en los elementos. Veamos ahora cómo estos elementos se entretrejen.

2.1.2. La circularidad del espacio

Cornago (2000) menciona que el siglo XIX hubo montajes que fueron importantes en la búsqueda de un nuevo modo de entrelazar de manera eficaz planos y espacios del espacio escénico que permitieron un acceso a nuevas formas de narraciones desde una nueva perspectiva y teniendo al público como parte fundamental de la obra, sin el cual no habría escena. Es decir que estos montajes transgredieron la forma clásica del teatro que tenía un escenario y butacas en estructuras uniformes, y donde los espectadores no se encontraban a la misma altura que los actores. En mi propuesta, el espacio circular compuesto por el público permitirá contar cuatro escenas. Asimismo, esta circularidad permite observar el espacio y los elementos como un todo en el mismo nivel, es decir, no hay un elemento que no sea más importante que otro. Todo está literalmente en el mismo nivel: actores, público y elementos. Este espacio también fue un reto para mis actores, puesto que tenían que hablar y accionar para todos, exigiendo una expansividad de la expresividad más allá de la relación frontal tradicional al público “italiano” y para ello necesitaban ser conscientes del espacio y de sus cuerpos. Ningún espectador era dejado de lado, todos tenían que escuchar y ser vistos de la misma forma. Desde que empieza el montaje, me aseguré de que el accionar de mis actores sea mostrada en un ángulo de 360 grados. Cuando jugaban con la lana en la primera escena, me aseguraba que den una vuelta, o que mientras uno esté en un nivel alto, el otro esté en un nivel bajo para evitar taparse entre sí. En la escena de las abuelas, se generaban líneas rectas y diagonales en el piso. En la escena de las niñas, la circularidad ayudó a que el juicio se desarrolle con mayor libertad para los actores, puesto que la configuración del espacio fue

una ayuda visual a su imaginación, tanto de los actores como del público, a estar en un juzgado.

Figura 7

Escena de niñas durante el juzgado



2.1.3. Cubos

Los cubos que también son parte de la circularidad del espacio, son componentes de las escenas. Son la base del límite del espacio, y es gracias a ellos que el público puede estar en el mismo nivel y ser parte de la arquitectura del espacio. También son importantes para la escena del juicio. En esta escena, Celina y Eleonora se suben a los cubos, y de esta manera se generan distintos niveles causando la imagen y sensación de juzgado, donde por la necesidad de ser escuchas, toman un nivel más alto que los espectadores, y es la única vez que lo hacen.

Figura 8

Celina y Eleonora con el jurado



2.1.4. Lana

Los actores y los elementos conforman un equilibrio en las narraciones. La lana aparece en la primera y última escena, y el significado varía entre ellas. En la primera escena, evoca los recuerdos de los espectadores y de Celina y Eleonora. Y a través de ella se genera un juego corporal entre los actores y personajes junto al maniquí.

Figura 9

Los recuerdos en escena 1



Cuando acaba la escena, la lana es retirada y colocada fuera del espacio. Sin embargo, en la tercera escena, las niñas enjuician al tiempo por la muerte de Ciruela. La lana fisicaliza al tiempo a pesar de que solo es mencionado, y en ninguna parte del texto se pide que se muestre al tiempo como un elemento. El implemento de la lana en esta escena ayudaría a que lo que se vivió en la primera escena, pues se hace presente el peso de su significado.

Figura 10

Eleonora y Celina niña culpando y defendiendo al tiempo



Por último, en la escena final, donde Celina y Eleonora son adultas y están dando su recorrido final a la casa antes de irse, tienen a la lana presente. La lana jugaría a ser el recorrido de sus recuerdos, y también se transforma en el tiempo. Al momento de irse, Celina y Eleonora colocan la lana dentro del maniquí, formando una imagen de un recuerdo de su familia.

Figura 11

El tiempo sobre el maniquí



2.1.5. Maniquí

El maniquí, al igual que lana, aparece desde la primera escena y se mantiene hasta la última, y también su significado varía. A pesar de que no es manipulado todo el tiempo, la propuesta de cada escena permite darle un peso e importancia en cada situación. Desde la entrada del público el maniquí está presente. En la escena de las cartas, el maniquí representa a las mujeres de la casa de que se mencionan: la madre de Celina y Eleonora, y a las abuelas.

Figura 12

Celina y Eleonora en el presente con las mujeres de la casa



Sin embargo, para la escena de las abuelas, el maniquí se transforma en un personaje: Alfonsito el Tímido. Representa el cuerpo del hombre que estuvo casado con la abuela María, y el mismo hombre que a pesar de esa unión, también estuvo con la abuela Gumersinda. El maniquí es un envase de personajes que no son representados por actores en las escenas en que aparece. Gracias al maniquí, los textos son apropiados por acciones que recaen en él, y que ayudan en la armonía de la escena.

Figura 13

Abuela María sobre Alfonsito



Por último, en la escena del juicio, el maniquí que ha cargado con el peso de una traición y represión de unas mujeres adultas y mayores, pasa a ser una rata que ha muerto. Esta transición de personaje no ensucia la escena, por el contrario, ayuda a la imaginación y peso de casa situación.

Figura 14

El maniquí con los recuerdos de cada personaje



2.1.6. Vestuario

En la primera escena, el vestuario es neutro, simboliza a una Celina y Eleonora en su presente, y cuando empiezan a jugar a las escenas de su pasado, los colores de los vestuarios avivan la propuesta visual, y además permite diferenciar las etapas y personajes de su pasado, y cómo ellas recuerdan esas situaciones.

Figura 15

Presente de Celina y Eleonora



En la escena de la abuela María y Gumersinda, ambas tienen vestidos amarillentos y con colores que evocan a un amarillo tierra, como un filtro sepia. ¿Has visto las fotos

antiguas que son como un color marrón? Bueno, evoca a esos filtros. Entonces alude a un pasado, o a un momento antiguo. Ambas también tienen una flor en el cabello. María la tiene de un color beige apagado, y Gumersinda de un color amarillo. El vestuario de María de por sí, es más apagado que el de Gumersinda, y tiene sentido. María ha sufrido en silencio por cumplir con su papel “de mujer”; Gumersinda, por otro lado, hizo lo que quiso, pero también en silencio. Estos colores son el recuerdo de las abuelas de Celina y Eleonora.

Figura 16

Vestuarios de abuelas



Por otro lado, en la escena de las niñas, los vestuarios cambian. Son colores vivos. Celina tiene un vestido amarillo con una vincha de flores rosadas, y Eleonora tiene un vestido marrón vivo con flores rosadas y amarillas, y una vincha amarilla. Los colores se comparten, una forma de demostrar que los recuerdos están vinculados. Por último, en la escena final de despedida, Celina y Eleonora se sacan sus vestuarios, y lo acomodan en el maniquí.

Figura 17

Vestuarios de niñas



El maniquí ha estado presente en todas las escenas, y en esa última cobra vida. Es como si esperara ser cubierto por los vestidos de las niñas ya adultas. Desde la primera escena que alude a las mujeres, y en esta última, gracias a los vestuarios, se muestra como una.

2.1.7. Audios y música

Los audios complementan la primera escena, ya que son diálogos que no están dichos a través de los actores en escenas, por el contrario, los cuerpos presentes de los actores son los que se mueven a partir de los audios. Se crea una composición entre los audios y los cuerpos. Desde la primera escena se entiende que hay un elemento sonoro que acompañará la puesta. Los audios de las cartas son solo un elemento que los cuerpos también usan para comunicarse entre sí. La música acompaña a los audios. Después de la escena inicial, entra la

escena de las abuelas, y finaliza con un audio de Eleonora recordando las discusiones de sus abuelas, para luego comparar ese recuerdo con una escena con Celina, cuando jugaban con Ciruela, y tras su muerte, deciden juzgar al tiempo. Seguidamente, entra una música de juego. Tiene una esencia de alegría, y es el fondo del juego entre Celina y Eleonora. Después, en la escena de despedida, Tatiana y Mario cantan una canción de Pocahontas, que pronto te contaré cómo surgió durante el proceso, llamada “Pasos de Extraños”, que es un puente para cerrar el pasado, y volver al presente de Celina y Eleonora. Por último, en esta escena final, hay una música que acompaña su despedida, y su proceso de aceptación de haber crecido y logrado no servir para nada.

Tal vez, cuando empieces a dirigir, no seas consciente de la polifonía, pero sí de la teatralidad. Es posible que cuando recibas comentarios no utilices la palabra polifonía, sino el orden y uso del espacio, o composición. O quizá también te olvides de lo que significa la teatralidad, y de toda la teoría explicada, pero recuerda que solo es cómo uno decide ordenar la visión del otro. O probablemente decidas usar un espacio tradicional, y trabajar con la cuarta pared y seguir con una propuesta muy diferente de la que te explico en esta carta-investigación, y está bien. En caso desees seguir leyendo, te comento que lo siguiente que verás es mi proceso con mis actores a través del juego y de la memoria. Cuando estés creando, recuerda divertirte y jugar, y darle amor a tu equipo. Sé diferente no en el sentido de ser la mejor o tener una visión totalmente distinta a todos, sino sé tú misma en hacer un espacio de creación propio y seguro. Yo lo hice a través del juego y del cuidado de mis intérpretes.

Capítulo 3. El juego en las andadas del tiempo

3.1. Tanteando el terreno: juegos de aproximación entre actores

Los directores y los actores aprenden unos a través de los otros. Cuando un actor, incluso un actor amateur, alcanza un momento de verdad, es una deflagración que abre camino al director. Y viceversa. Cuando un director encuentra una indicación, una imagen, una visión que tenga la cualidad de inspirar al actor sin experiencia, lo hace avanzar. Se forman uno al otro. (Ariane Mnouchkine, 2007, p. 20)

Querida pequeña mujer directora,

Te invito a leer el capítulo donde el presente fue un regalo, la vulnerabilidad una oportunidad para dejarse ser, y el juego como motor para la creación. Antes de proceder con la descripción de la creación de este montaje, me parece pertinente dialogar contigo sobre estos conceptos: la vulnerabilidad y el juego. Al igual que la teatralidad, me parece que definir su significado puede ser muy ambiguo. El autor Carlos Pérez Soto (2008), filósofo y profesor de física chileno comenta que “nunca se puede definir un concepto” (p. 17). Personalmente considero que lo que la vulnerabilidad y el juego tienen, es que son complejos de sintetizar. Sin embargo, Pérez Soto (2008) comparte que “es más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de maneras más cercanas o lejanas, o incluso establecer a propósito criterios que limiten su uso” (p. 17). Es por ello que me gustaría redactar un par de párrafos para invitarte a entender la aplicación de estos conceptos en mi creación, y que de esta manera se entienda su importancia en el proceso.

Ahora que estamos en el mundo del teatro y el arte, habrás escuchado que la vulnerabilidad es una palabra muy recurrente. Antes de comprenderla, yo la entendía como una descripción negativa hacia alguien, pues asumía que la debilidad era característica de ella. Los investigadores Brayan Pinto y Daniela Trucíos, en su tesis “El estado vulnerable

como herramienta para la interrelación actoral en búsqueda de una actuación auténtica” (2019), comentan que lamentablemente este pensamiento solo originó que se cree un miedo generalizado a entrar a un estado de vulnerabilidad y se busque protección para cuando no queremos exponer nuestra situación emocional (p. 12). Asimismo, Pinto y Trucíos realizaron una serie de entrevistas sobre la vulnerabilidad a diferentes personalidades del teatro peruano, siendo una de ellas Paloma Reyes de Sá, actriz, directora y clown, quien compartió su punto de vista acerca de la vulnerabilidad.

[...] un estado de apertura, es el dejarse afectar por todo lo que sucede en el espacio dentro de un estado escénico [...] es el estar completamente conscientes de lo que está sucediendo, pero con todos los canales de energía abiertos para que cualquier cosa que suceda lo afecte (Reyes de Sá, como se cita en Pinto & Trucíos, 2019, p. 10).

Se puede entender, entonces, que la vulnerabilidad es una cualidad humana; y que es una herramienta presente e importante para los artistas. La académica norteamericana Brené Brown, es su libro *Frágil: el poder de la vulnerabilidad* (2013), comenta que esta palabra no es algo del que se pueda huir, y que está ligada al sentir y a la emoción (p. 39). Entonces, querida, abraza tu vulnerabilidad. Es una herramienta valiosa y no solo en el espacio escénico o en tus momentos de creación, sino también en tu cotidianidad.

Ahora te invito a pensar en el juego. ¿Qué es lo primero que piensas cuando escuchas “jugar”? Yo pienso en niñez y libertad. Y me parece interesante cómo estas palabras se relacionan con la obra. Para este concepto, trabajaremos con Robert Callois, sociólogo, escritor y crítico literario francés, quien en su libro *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1997), menciona que el juego es una actividad que se realiza por placer.

[...] la palabra juego evoca las mismas ideas de holgura, de riesgo o de habilidad. Sobre todo, infaliblemente trae consigo una atmósfera de solaz o de

diversión. Descansa y divierte. Evoca una actividad sin apremios, pero también sin consecuencias para la vida real. Se opone a la seriedad de ésta y de ese modo se ve tachada de frívola. Por otra parte, se opone al trabajo como el tiempo perdido al tiempo bien empleado. En efecto, el juego no produce nada: ni bienes ni obras. Es esencialmente estéril. A cada nueva partida, y aunque jugaran toda su vida, los jugadores vuelven a encontrarse en cero y en las mismas condiciones que en el propio principio. [...] Esa gratuidad fundamental del juego es claramente la característica que más lo desacredita. Es también la que permite entregarse a él despreocupadamente y lo mantiene alejado de las actividades fecundas (p. 7).

Huaman Saavedra, licenciada en Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con la tesis *Juego, objeto e imaginarios urbanos: contribuciones del laboratorio Transita-2 para la creación escénica en espacios públicos y medios virtuales* (2021), también trabaja con este concepto.

El juego, visto como una actividad que no genera algún producto, ha permitido que las acciones se ejecuten de manera libre y autónoma, siendo el juego un llamado a la conexión con la subjetividad y lo fantástico, permitiendo a los jugadores adentrarse al mundo de lo ficticio (p. 31).

Se puede decir entonces que el juego es una actividad que genera diversión y emana placer, y que vuelve a empezar cada vez que se repite sin que afecte en algo. Stephen Nachmanovitch, músico, educador, artista y autor, en su libro *Free Play* (2015), abarca este concepto como la base en donde surge el acto creativo, ya que se involucra la técnica y los saberes e intuición del artista, se canalizan y organizan para así generar un producto artístico (2015, p. 64). Entonces, se puede decir que el juego fue un motor para la creación. Entonces,

¿vulnerabilidad y juego van de la mano? Por supuesto que sí, querida. Déjame mostrarte en estas páginas cómo es que estas dos palabras se complementan.

Mario La Riva y Tatiana Rocha no se conocían cuando les invité que sean mis actores. Tenía una preocupación de que les cueste entrar en confianza y que, debido a eso, los ensayos se atrasen, a pesar de que ya estábamos contra el tiempo. Sin embargo, no fue así. Sigo agradeciendo mi intuición por haber tomado esta decisión de haberlos elegido como mis actores. Te comento que Mario es clown. Yo sabía quién era él, pero nunca tuvimos la oportunidad de conocernos, hasta que llevé mi último curso de Actuación 6 con él. No conocía a nadie salvo a dos amigas muy cercanas, así que no me hablaba con casi ninguno de los estudiantes del curso. Estoy segura de que no pasarás este tipo de experiencias en tu vida universitaria, o académica. Esto sucederá hasta cuando salgas al mundo. Verás, soy muy tímida. No puedo empezar a hablar a menos que me den seguridad. Un día todo el grupo del curso fue al Teatro La Plaza para ver una obra, y cuando terminó todos estábamos afuera. Mis compañeros estaban en grupo, y yo estaba sola. El único que habló conmigo en un determinado momento fue Mario, y me dio mucha tranquilidad. Así que, si en alguna situación te sientes sola, recuerda siempre habrá alguien que querrá iniciar una conversación contigo. En clase notaba la habilidad que él tiene con el juego, y me enteré de que es clown. También me gustaba el trato que él tenía a sus compañeros, y ellos a él. Por eso decidí llamarlo.

A Tatiana la conozco desde el examen de admisión a la carrera. Pero no éramos tan cercanas, solo nos saludábamos y si en algún momento nos cruzábamos, manteníamos una buena relación durante ese tiempo. Recién en pandemia, empezamos a hablar más seguido, y nos fuimos acercando más. Anteriormente he comentado que por las adversidades del tema de los horarios tuve que buscar a otros actores, y la verdad yo siempre había querido trabajar

con Tatiana. Había visto su trabajo, constancia, juego, y humildad tanto como persona que como actriz. Así que la llamé, conversamos y ella aceptó. Lo mismo sucedió con Mario.

Ahora, ¿cómo hacer que dos personas que recién se conocen tengan un resultado creativo en tan poco tiempo? Déjame decirte que desde el primer ensayo se fueron conociendo de pocos. Yo sé que es mucho pedir a personas que recién se conocen que actúen como hermanas. Entonces yo sabía que también tenía que ir lento. Pero lo rescatable de esta obra, y creo que también de mi propuesta de dirección, es que el juego te ayuda a ser más íntimo con la otra persona. El filósofo e historiador neerlandés, Johan Huizinga (1983), se refiere al juego como un espacio de libertad con límites determinados por las personas que también están participando (pp. 45 – 46). Es decir, que para crear, también es importante que se cree una convención entre los diferentes actores que comparten el juego mediante “consignas”. Me encantaría decirte que tuve que romper el hielo entre mis actores, pero no fue así. Mario y Tatiana son unas personas muy humildes que les gusta conocer personas. Lo primero que hice en los primeros ensayos fue presentarlos, comentarles que están en un espacio seguro. Después, les pedí que jueguen como lo hacían ellos cuando eran niños con lo que había en el espacio de los salones de FARES. Por ejemplo, que empleen las cortinas, las sillas, y cubos. Para esto, ya había colocado sillas, cubos, y había llevado elementos como telas y lana. en forma de círculo para que también se adecúen al espacio circular. Jugaron a quitarse los juguetes, a querer tener los elementos que el otro tenía, pero también jugaron juntos a pelear contra alienígenas, o a aventurarse en una selva, o hasta a bailar como princesas. Fue importante para mí otorgarles libertad en las primeras pasadas, aunque signifique que ellos tengan que tener la forma y voz de un niño para jugar, es decir, que empleen la mimesis pasiva. Es una obra de hermanas, y quería generar un vínculo de confianza entre ellos primero. Solo bastó esa sesión para que después se sentaran juntos en la mesa a conversar conmigo sobre el proceso a futuro.

Es muy significativo recalcar que la teatralidad que yo buscaba no era mimética, ya que buscaba crear una teatralidad sobre la realidad de la obra. Entonces el juego era muy importante para esta creación. Cuando decidí que Mario sea mi actor, a pesar de que es hombre y no mujer, generó muchas inseguridades. ¿La obra no se trata de mujeres que viajan en el tiempo? ¿No habla de problemas de mujeres en este entonces? Como mujer, ¿no debería dar espacio a otras mujeres de hablar y ocupar el escenario? ¿Estaría quitando una oportunidad a una compañera? ¿Por ser hombre, su interpretación sería burlesca e irrespetuosa? Aún con estas preguntas, tomé la decisión de trabajar con un hombre, porque sería un empuje para impulsar el juego en la teatralidad. “Un actor o actriz no va a llegar a la cima de la montaña si no sienten la necesidad de poesía, de grandeza, de superación, humanidad en definitiva (...)” (Ferál 2010 p. 15) Como menciona Araujo en el primer capítulo, la crisis es un motor. Y el reto de tener a un hombre que juegue a ser mujer significaba entender el texto de *La Edad de la Ciruela* con más profundidad. Asimismo, esta decisión fue un motor para encontrar la teatralidad deseada.

Anteriormente escribí que Mario tenía mucha facilidad para el juego. Mario tuvo la voluntad de interpretar a personajes mujeres sin faltar el respeto al género. Su presencia no interfirió con la situación de los textos y escenas, por el contrario, afirmó las dificultades de las situaciones de ellas. No buscaba una actriz o actor que se esforzara en imitar niñas, o que creara un personaje psicológico, sino jugara a través de la situación de la escena. No observé que en el actuar de Mario se viera como si fuera una mujer, el vestuario ayudó a entender que era una mujer anciana y niña, pues su actuación logró ver las situaciones. Celina y Eleonora viajan a través del tiempo jugando a ser las mujeres de la casa y a ellas de niñas para recuperar sus recuerdos antes de entrar a un mundo diferente. ¿Por qué no crear esos mundos nosotros? ¿Por qué imitar un mundo que ya conocemos? Quería romper la imitación de jóvenes actores a niñas, a ancianas y romper la representación de un actor hombre a una

mujer. No quería mentir al público, falsificar, más decirles: aquí están mis actores que tienen estas características y estos cuerpos y están jugando y haciendo teatro. De esta fricción entre sus materialidades y la de los personajes, se genera la teatralidad. Dejemos que el juego tome parte de nuestros recuerdos.

Y así sucedió. En el primer ensayo, trabajamos la escena de las niñas de Celina y Eleonora. La dinámica que les indiqué fue jugar los juegos, valga la redundancia, que a Mario y Tatiana más les gustaba de niños. Después, le propuse a Mario que sea un muñeco de acción, y a Tatiana que sea una Barbie. Primero pedí que jueguen independientemente, y que conforme vayan procesando su juego, que vayan dialogando a través de la relación con el otro. Viola Spolin (1963) actriz, educadora, directora, autora del libro *Improvisation for the Theater*, y creadora de juegos de teatro para ser usados como sistema de entrenamiento actoral para enseñar de manera orgánica las reglas formales del teatro a participantes en procesos que no necesariamente tengan el objetivo de profesionalizarse como actores, comenta que, los jugadores tienen la libertad de alcanzar su objetivo mediante el juego. Además, la manera en la que los jugadores decidan jugar será acogida y querida por demás compañeros (p. 35).

Tatiana y Mario propusieron muchos juegos, y eran aceptados uno por el otro. Hubo veces que guiaba el ejercicio, pero como directora fui consciente que era el primer ensayo, y mi finalidad era que entren en confianza. Es así como, creo que conscientemente, pero con dudas, impulsé una libertad en el primer ensayo a los actores que les invité a formar una escucha y aceptación al otro que se prolongó en todos los ensayos. Conforme íbamos avanzando, encontraba que, a pesar de que había juego y escucha, aún no aparecía ese estado de niñez que necesitaba y todavía había una figura de un personaje de niño realista. Es decir, la voz de mis actores estaba muy aguda, sus cuerpos imitaban infantilmente a un niño. Cuando tengas esa observación en tus creaciones, no dudes en parar la construcción de la

escena y volver a la exploración, aunque te cuestiones a ti misma. Yo lo hice para la escena de las niñas.

Pedí a los actores que se echen en el piso y cerraran los ojos. Después de relajar el cuerpo, empecé a trabajar con sus memorias. Anne Bogart también trabaja con la memoria y también cuestiona su uso en la creación.

Nos transformamos en conductos vivientes de la memoria humana. El acto de la memoria es un acto físico que reside en el corazón del arte del teatro. Si el teatro fuera un verbo, éste sería «recordar» [...] La memoria desempeña un papel enorme en el proceso artístico. Cada vez que diriges un espectáculo, estás dando cuerpo a un recuerdo. Lo que estimula a los seres humanos a contar historias es la experiencia de recordar un incidente o a una persona (2008, pp. 34 – 40).

Arístides Vargas trabajó con sus actrices a través de sus memorias, así que decidí hacer lo mismo. Les pregunté cuál era su lugar favorito de la infancia, y les pedí que me dibujen con su cuerpo su lugar favorito de su niñez, la sensación que este les traía, y su comida favorita. ¿Crees que trabajar con sus memorias hubiera sido posible sin su vulnerabilidad? Por el contrario, fue gracias a ella que la memoria ayudó a encontrar presencia en los actores al llevar los impulsos de su pasado al presente. Les ayudó a llevar su juego de niños al presente y evitar la imitación o representación mimética. Todo eso para que el espectador pueda ver dos adultos y dos niños a la vez, a través del juego. De la misma manera puede ver a un varón y una mujer y dos hermanas jugando en el escenario.

3.2. El juego de cartas

Al igual que en el curso de dirección decidí que los monólogos de las cartas sean audios en off que antecedan todas las escenas. Quería crear una textura y una capa sonora distinta a la palabra por los actores, y mezclada con una música, generando una atmósfera de

ensueño y recuerdo. Cuando tú, querida, piensas en un recuerdo, ¿cómo llega este a tu memoria? ¿Viene tal cual fue? ¿O lo empiezas a construir desde tu presente? La polifonía de el audio en off, la música, la lana, y el cuerpo ya en escena son la construcción del recuerdo. Las cartas son escritas desde el presente de Eleonora a Celina. La primera carta es de Eleonora, quien cuenta la enfermedad de la madre y los recuerdos de la infancia. Después, entra la carta de respuesta de Celina, quien expresa la soledad, tristeza y ridiculez que caracterizaban a las mujeres de la vieja casa.

Desde el curso de Dirección, decidí que la lana teja la conexión con el espectador y sus recuerdos. Es gracioso cómo a través de la intuición das significado a los elementos, y cuando te encuentras con la teoría que hemos visto en el capítulo anterior, descubres cómo desde la práctica tu intuición era real y la teoría solo confirma ello. No me gustaba la idea de repetir las mismas marcaciones que en mi primera presentación. Es complicado que en tu segunda oportunidad de dirigir las mismas escenas no evites repetir lo mismo que hiciste la primera vez, y es muy posible que suceda eso, querida. En mi primera muestra con Valquiria y Claudia, solo se usaba la lana en el monólogo de Eleonora. En esta oportunidad, la lana estuvo presente en ambos monólogos. También decidí no usar telas como las usadas por Claudia en la carta de Celina. Solo había una lana, que también iba a ser agarrada por los espectadores. Mario me propuso cambiar de música en esta primera parte de la obra debido a que, en lugar de motivarlo a moverse y crear con Tatiana por la lana y el espacio circular, le generaba una atmósfera de cansancio. Entonces cambié de música de fondo. Lo interesante de tener ya en las relaciones las grabaciones de los audios y la música era que les generaba una atmósfera de fluidez, familia, pasado y recuerdo.

Figura 18

Jugando con la lana en ensayos



La creación de imágenes en ellos mismos fue clave para jugar con la lana. Como te dije antes, y si es posible lo seguiré repitiendo en todo lo que resta de esta investigación-carta, confía en ti. Gaulier, director de escena, clown, actor y profesor de teatro francés afirma que cuando el juego se pierde, la creación empieza a decaer. Sin embargo, cuando la imaginación se conecta al presente, la obra divierte creyendo todo durante el tiempo de juego (como se cita en Cuesta, 2015, p. 10). Es decir, cuando incentivé a que jugaran con la lana, se conectaron con el presente. Planteé que en las cartas mis actores jueguen con lo que decía el texto, pero que no ilustren lo que decía el monólogo. Entonces, ya con la lana establecida en el espacio, Tatiana decidió jugar, saltar por la lana arriba y abajo, entrar en los huecos en los espacios, agarrar la lana, enredarse en ella, y jugar con el maniquí. La imaginación empezó a surgir y la conexión entre Tatiana y Mario también.

Después del monólogo de Eleonora continua el monólogo de Celina. El maniquí, que también estaba presente desde el inicio de la improvisación de Tatiana fue tomado como la imagen de la madre y de las abuelas que son mencionadas en el monólogo. Tenía una base en el monólogo de Eleonora, porque ya lo había hecho antes, pero no había planteado algo parecido con el monólogo de Celina, porque lo que íbamos a hacer era totalmente diferente a

lo que ya se había realizado. Sin embargo, Mario propuso un juego con el cuerpo con una entrada que me ayudó mucho a ver otra forma de composición del monólogo.

Torodova, (2008) indica que “la improvisación es la herramienta que ofrece el material para elaborar la coreografía, pero aún está lejos de concretarse, porque le falta el orden, es allí donde entra en juego la composición para organizar el material descubierto” (p. 19). A pesar de que en este caso no hubo una coreografía, sí fue el inicio de la composición de la escena de las cartas. A través de la improvisación, Mario, quien se encontraba afuera del espacio, entraba saltando al espacio de las lanas. Se encontraba con Tatiana, es decir, Eleonora, y al jugar con la lana, esta transformaba en los recuerdos que ellas tienen guardados. Se entrelazan en los recuerdos. Cuando el audio menciona a la madre y abuelas, levantan el maniquí. Desde ese momento, se crea un vínculo con el maniquí al tener como imagen una figura materna y femenina, y al mismo tiempo se crea un vínculo entre los cuerpos de los actores al utilizar el maniquí como un retrato de su familia.

3.3. La Abuela María y Gumersinda y el olor de vino de ciruelas rancias

Soy consciente ahora que cuando empezamos a trabajar la escena de las abuelas, por temor y miedo a que se alargara los ensayos, empecé a marcar antes de jugar. Se sabía que había una discusión, se sabía que eran hermanas, se sabía que estaban peleando por el pasado, por un amor que hubo, pero no fue aprovechado o un amor que hubo, pero no podía ser. No había fondo en los textos, solo una coreografía que hacía sentir a mis actores incómodos, no entre ellos. La marcación los hacía pensar y no divertirse. Cuando nos presentamos con Ana Julia por primera vez, noté como ellos estaban presos en seguir la partitura planteada y no en vivir la situación y la conducta de los personajes. Spolin (1963) comenta que la frase “olvidar al público” es un mecanismo que es usado para ayudar al actor y actriz a relajarse. Pero esta decisión crea un bloqueo hacia el público, y el actor no debe olvidarse del espectador (p. 12). En mi propuesta el público es esencial. No se trataba de olvidar al público, sino de usarlo.

“Cuando el público es entendido como una parte orgánica de la experiencia del teatro, el estudiante-actor inmediatamente recibe una responsabilidad por ellos” (Spolin, 1963, p.13).

El feedback recibido de Ana Julia fue que nos habíamos olvidado del público, elemento fundamental para la teatralidad, y eso generaba que se haya trabajado un estado psicológico de los personajes. No se había aprovechado el espacio circular, no se había aprovechado el público, no se había aprovechado a Ana Julia. Y me preocupé porque sentí que mi dirección estaba fallando, que lo que había encontrado en el curso de Dirección lo estaba perdiendo, que tal vez solo fue golpe de suerte.

Agradezco cuando yo misma entendí que no estaba dirigiendo el proceso nuevo de mis actores. Yo estaba dejando que mis actores exploren y jueguen, pero yo no estaba siendo “violenta”. Yo no estaba tomando las decisiones, yo les estaba pidiendo permiso a mis actores por tomar las decisiones y es comprensible porque tenía miedo que se lo tomen a mal, o que digan que tal vez yo era muy intensa. O que tal vez pedía demasiado y que en algún momento ellos se cansen y me digan: ¿sabes que Amanda?, prefiero no seguir porque me agota y estoy en muchas cosas. Sin embargo, en el último ensayo que hemos tenido en el último jueves, en el jueves 10 de noviembre de 2022, cambié todo. Les pedí perdón a mis actores porque me di cuenta de que ellos no eran las actrices que tuve en el curso de dirección y no en el mal sentido, sino de que yo les estaba pidiendo cosas que ellos tal vez no querían hacer. Era pedirles algo que ellos estaban incómodos con las marcaciones, en el sentido de que les costaba hallar lo lúdico. Comprendí que era necesaria la comodidad de mis actores, y no en el sentido de satisfacción. Sino en el sentido de estar en juego y de estar en fluidez, porque eso es muy importante para esta creación. Mis actores no estaban así.

Figura 18

Mario y Tatiana “bailando” en la primera marcación durante ensayo de escena de las abuelas



Mi primera propuesta, que era una propuesta coreográfica para bailar, los obligaba a acordarse de los pasos y no en su situación y en el texto. Estaban en su cabeza, yo creía que podía repetir las mismas marcaciones que hice en el curso de dirección, pero ellos no eran los mismos actores. Ellos tenían juegos diferentes. Y la coreografía no les daba comodidad ni una disposición para el jugar. Yo tenía que encontrar una manera que ellos estén presentes. Entonces decidí que caminen bordeando el círculo bailando ellos solos por su cuenta. El vestuario ayudó a que jueguen más con sus cuerpos, y tomar consciencia de ellos. Pero antes de empezar este ensayo del jueves 11, les pedí que cerraran los ojos sentados con el vestido al frente de ellos para explorar. Gaulier afirma que el actor se divierte sugiriendo sentimientos (como se cita en Cuesta, 2015, p. 11), y como se ha visto anteriormente, cuando el espectador observa ludismo en escena, se crea disfrute. Cuando el actor trabaja con su vulnerabilidad, se pueden crear puentes de conexión con el material. Entonces decidí generarles emociones, vivencias y sensaciones con el vestuario de sus personajes y con la historia de Gumersinda y María.

Empezaron a sentir la tela, y con esa acción siguieron las siguientes preguntas: ¿Se pueden resbalar sus manos por esa tela? ¿Cómo se puede arrugar entre sus manos? ¿A qué

huele? ¿Qué sensación les da? El vestido que tienen en frente ¿es su favorito? A continuación, les pedí que agarraran la flor que tienen como gancho en su cabeza, y que la sientan en su cuerpo. Las preguntas que ayudaron a la exploración fueron las siguientes: ¿Quién les dio esa flor? ¿Por qué usan esa flor en la cabeza? ¿Cómo es pasar esa flor por todo su cuerpo? ¿Qué sensación les da? A continuación, les indiqué que hagan un ritual para colocarse los vestidos y el gancho. ¿Que se ponen primero? Luego, les pedí que caminen por todo el salón para iniciar con la exploración física de sus propios personajes ¿Como caminan? ¿Cómo es caminar con ese vestido? ¿Cómo se ven al espejo? ¿Cómo se ruborizan sus personajes? ¿Cómo se avergüenzan? ¿Como ríen? Después de tener una exploración son sus propios personajes, decidí que trabajen ahora con la historia al observar que logré el objetivo de entender la escena y jugar con los límites de ella. Con cada pregunta, Tatiana y Mario reaccionaban con acciones precisas. Pudieron entender los parámetros de los personajes.

A través del juego se permite la sinceridad, y se guarda lo que nos llama la atención sin la necesidad de juzgar las indicaciones o al compañero. Callois (1997) describe esta sinceridad y el juego no como un destino imaginario, por el contrario, es enfrentarse a su realidad ilusoria.

El juego puede consistir no en desplegar una actividad o sufrir un destino en un medio imaginario, sino en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia. Uno se encuentra entonces frente a una serie variada de manifestaciones que tienen como carácter común de descansar sobre el hecho común de que el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo; olvida, disfraza, se despoja pasajeraamente de su personalidad para fingir otra (p. 36).

Mario y Tatiana recibieron estas variadas manifestaciones, o también podemos llamarlo indicaciones para reposar sobre el juego de olvidarse a sí mismo. Las preguntas que

acompañaron este despojamiento fueron las siguientes: ¿Cómo es haberse enamorado? ¿Cómo es abrazar a esa persona que su personaje ama? ¿Cómo le abrazaban desde el inicio del enamoramiento? ¿Cómo le abrazaban cuando sentían que algo estaba cambiando? ¿Cómo es enterarse de eso que ya suponías, pero que no querías aceptar? ¿Cómo se siente el haber tomado la decisión de traicionar a una persona tan cercana para ti? ¿Cómo es tener que ver a esa persona que te ha hecho daño o que tú le has hecho daño cada mañana? ¿Como es sentarse en la mesa con ella? ¿Cómo es sentir que la persona con la que tú estás, ya no es correspondida? ¿Cómo es tener que vivir una vida que no quieres, pero que tienes que? ¿Cómo es tener que abrazar a tu hermana, a pesar que sabes todo el dolor que ella está sufriendo, y a pesar de que sabes que ese dolor, en parte, lo causaste tú? ¿Cómo abrazaban a la persona con la que estabas cuando sentían que se estaba deteriorando algo? ¿Cómo es ver a tu hermana todos los días y decirle te quiero, a pesar de que ella tiene algo que la otra no? ¿Y qué pasa si una mañana despiertan, y ese hombre que ya no está? Y ves a tu hermana, y la abrazas, porque a pesar de todo, ella sigue ahí. Las imágenes entraban en sus pensamientos. Estas preguntas me ayudaron a guiarlos dentro de la situación, y que así pudieran diferenciar las escenas entre las abuelas y las niñas.

Figura 19

Mario y Tatiana sintiendo la tela de sus vestuarios



La directora francesa Arianne Mnouchkine reitera que la principal herramienta de la creación del actor es su imaginación, pues es un músculo que se trabaja, cultiva y entrena (Ferál 2010: p. 72). Estas preguntas trabajaron con la imaginación de los actores y con su emoción y parte sensorial. Ayudaron a que el texto y vida de sus personajes tenga más sentido. No les pedí que construyan un personaje psicológico, simplemente que con su imaginación sientan las imágenes y la atmósfera que se estaba creando. Esto ayudó a entender la situación de los personajes, y la realidad que ellos estaban viviendo a través de las preguntas. Luego todo esto fue llevado a la teatralidad de la escena.

Después de eso les pedí que hagan animales para que puedan llevar esa sensación al cuerpo. Mario hizo una serpiente caminando y Tati hizo una araña. A Mario le funcionó muy bien la dinámica porque ganó una experiencia y esencia diferente con el vestido. Esta experiencia me impulsó a cambiar las marcaciones, a ser violenta con mis decisiones, y la escena fue otra. Era diferente la fluidez en el espacio, y ellos eran diferentes, proponían más juego, y su voz estaba vinculada con su cuerpo. Y así es como descubrí que el juego tiene que ver con la comodidad, pero es porque hay seguridad de estar con el otro y consigo mismo en un espacio creativo.

3.4. El juego en detener el tiempo

En el segundo ensayo trabajamos con la misma escena de las niñas. Los actores todavía tenían el texto en mano, así que eso complicó un poco el proceso, pero eran las primeras semanas y tampoco quería meterles presión de que se aprendieran todo la letra. Era consciente de que, debido a los altercados de los horarios, el tiempo se me estaba cortando y no era justo para ellos sentir la presión. Entonces jugaron, se divirtieron con los diálogos. Aún lo tenían memorizado en la cabeza. Como Mario es clown, le pedí que vaya construyendo o que vaya usando su clown para la escena. Sin embargo, con Tatiana no

sabía qué hacer. Sentía como se frustraba. Personalmente, yo tampoco les ayudaba con indicaciones y yo también sentía que yo no estaba dando las mejores indicaciones.

Toda esta primera etapa, sentí que solo quería replicar lo que había hecho en el curso de dirección. Porque me daba miedo romper las fronteras que yo ya había marcado. Me daba miedo buscar nuevas fronteras o crear un nuevo mundo después del mundo que yo ya había creado.

Entonces decidí hacer una exploración de sus niños interiores con mucho cuidado. Yo no estoy a favor de usar el pasado con nostalgia en procesos de revictimización. Me refiero al dolor y experiencias que nosotros como actores y como personas, aún no superamos, como motor de creación. Entonces elegí trabajar con sus niños con mucho cuidado. El trabajo que hice con ellos en este subcapítulo está más detallado y explicado que en la introducción de este primer capítulo.

Les pedí que cierren los ojos, que hagan tres respiraciones muy profundas para poder trabajar con ellos sus memorias de la niñez para quedarse con la sensación que para ellos significaba ser niños. Les indiqué que piensen en ese lugar favorito que tenían en su infancia. Les pedí que con su cuerpo me dibujaran ese lugar. Que con su cuerpo me dibujaran su olor favorito. Que piensen en su comida favorita, y cómo se sentían al comerlo. Que piensen en sus juegos favoritos, y que lo hagan y que lo dibujen con su cuerpo. Sé que es esto de dibujar con el cuerpo, es bien metafórico, y a Mario se le dificultó entrar en la dinámica porque no entendía si tenía que dibujar con las manos o tenía que hacerlo con el cuerpo. No entendía que, si al referirse de hacer con el cuerpo significaba fingir al momento de realizar la acción, o si tenía que hacerlo tal cual. Le dije que solo haga. Que lo que recuerde, lo haga con su cuerpo. Tatiana jugaba a las escondidas. Y empezó a cantar. Tatiana fue sincera consigo misma. Trajo al presente su pasado y jugó con él.

Cuando yo volteo a ver a Mario, él solo miraba, caminaba y miraba por las paredes, los espejos, los techos, los ventiladores, las cortinas, miraba su cuerpo. Tímido. ¿Era un Mario tímido? Sí. Agarró los cubos y los empezó a poner en bloques. Y agarraba un cubo y los giraba de a pocos y se escondía detrás de ese cubo. Y miraba al otro lado del salón. Tatiana quiso jugar con él porque yo le pedí que lo haga, pero Mario seguía en su mundo. Y tampoco quise romper esa confianza que Mario había depositado al imponer algo. Entonces le pedí a Tati que siga cantando. Y ella seguía seguía cantando. Entonces, empezó a cantar una canción de Pocahontas. En eso Mario se le unió. Yo no sabía que a Mario le gustaba Disney. Y se creó una atmósfera tan íntima entre los dos. De sinceridad.

En ese momento yo tenía ganas de llorar. No podía creer que de una exploración que solo buscaba que ellos pudieran recordar ese pasado que los hacía sentir como niños, se haya creado una escena inseparable. Otra vez el juego y la memoria evitando la imitación mimética al niño. Cuando termine la exploración, Tatiana me dijo que desde niña ella cantaba. Y cuando ella cantaba ella se sentía una princesa. Entonces le dije que iríamos a trabajar desde eso. Y Mario me dijo algo muy interesante. Me dijo que de niño él observaba bastante y que veía a escondidas y escuchaba a escondidas las películas de Disney. Y que fue muy nostálgico ver cómo el cajón que él pensó que había guardado y cerrado hace mucho tiempo, se volvía a abrir. Yo obviamente, les agradecí. Porque sigo tomando en cuenta que sin actores, no hay obra.

Retomo a las ideas de Araujo en este proceso de creación colaborativa en que todas las partes están involucradas igualmente en el proceso. El rescate de la memoria me ayudaría más tarde en que las escenas tengan una teatralidad no cotidiana, una teatralidad de la memoria no lineal, afectiva y con imágenes. El juego que inventé generó un estado de escucha entre los dos actores, que era más importante que todo el esfuerzo de construir un personaje mimético de la niñez. La creación colaborativa en todas las partes es muy

importante en el proceso. Yo cuidé la exploración para que los actores puedan permitirse retroceder en el tiempo y traer a la obra sus memorias. Fue un trabajo en conjunto.

Además, este rescate de la memoria me ayudaría en que se tenga una teatralidad no mimética, por el contrario, se creó una teatralidad no lineal, y sensorial.

Sin embargo, aún veía que tenían la energía un poco distraída y sin saber cómo entrar al mundo de las niñas en algunos ensayos. Y no sé cómo decidí aplicar un juego de competición. Era más interesante observar cómo Mario y Tatiana empezaron a competir entre ellos con tal de ganar el premio que nunca existió. Gaulier (2005) menciona lo siguiente:

Un niño que juega, siente placer. Su imaginación está orientada hacia países imaginarios, donde la vida se desenvuelve sin que los sentimientos se mezclen con ella. Los juegos libres llevan al teatro. [...] El teatro necesita de aquél que le aporte a los placeres colosales e inesperados del juego (como se cita en Cuesta, 2015, p. 4).

La competición genera un estado de juego que lleva al placer y a una urgencia. Te hace viajar al presente. Esto es generar tu propio puente, querida. Yo jamás habría pensado que usaría juegos infantiles para una creación. El producto de esta exploración fue utilizado como transición de la escena de las abuelas a las niñas.

Figura 20

Jugando a ser niñas en ensayos



En otros ensayos le pedí a Mario de que juegue con su clown en esta escena y a Tati que empiece cantando. Sin embargo. No entraban en la teatralidad no mimética. A pesar de esa transición de las escenas de las abuelas a las niñas que hay una música que te invita a jugar y a saltar, no lo lograban. En la presentación con Ana Julia me di cuenta de eso, no estaban jugando, estaban pensando y sé que en parte tenía mucho que ver, que todavía no tenían la letra lista. Pero, aun así, hubo algo que me dijo que no estaban jugando. Estaban intentando jugar. Este desafío de mantener la espontaneidad del juego en una partitura cristalizada fue complicado. Sin embargo, en el último ensayo dije una palabra que cambió el rumbo de estos obstáculos: sinceridad. Además, les pedí que no crearan personajes, sino que estén pendientes de la situación de la escena. Desde ese momento, hubo juego, escucha, y desapareció todo intento de crear personajes psicológicos y miméticos de niños.

El juego es un gran recurso para jugar y guiar procesos. Hay presencia, impulsos vivos, y lleva a generar placer tanto para el actor como el espectador. El espectador al notar que quien está en el espacio se está divirtiendo, se conecta y entra en el acuerdo de la teatralidad. Hoy en día escribo esta carta-investigación en medio de un país en problemas, con manifestantes y policías muriendo por cumplir un deber, sin saber que solo se están

matando entre sí. Es en estos momentos donde quisiera que el mundo sea un teatro, y que nuestros procesos son juegos y nuestra realidad una teatralidad, y que todos somos espectadores del otro. Espero que, de esa manera, entendamos que somos el público del otro, y que, como público, entremos a conectar con lo que está sucediendo en el espacio que llamamos mundo.



Conclusiones

Llegamos a la recta final. ¿Cómo despedirme tras meses de escritura, investigación, procesos que abren, y finales que cierran? ¿Escribir una conclusión de una creación es redactar una verdad o poner en letras una experiencia?

En relación a lo vivido, reflexionado y creado, puedo concluir que la dirección es una caricia “violenta”. Es una responsabilidad dirigir, pues el director o directora es quien se encarga de generar un espacio de trabajo y establecer las relaciones entre todos los y las integrantes del equipo. Es una posición que guía y escucha los impulsos y juego de los actores. No es más ni menos importante que los demás integrantes. La dirección es poder sobrellevar el peso con tu equipo. En mi caso fue superar obstáculos de los cambios de horario que me llevó a cambiar el elenco, y a generar ideas de metodología que ayude al equipo a entrar en juego y en confianza uno con el otro. Es un proceso vivo y retador donde tuve que soltar expectativas, ideas pre concebidas y control. El aprendizaje fue demandante, pero maravilloso. Sin actores, no hay obra, sin productor, no hay ayuda, sin el dramaturgo, no hay creación. Sin espectadores, no hay teatro.

La teatralidad encontrada y trabajada en este proceso no seguía una teatralidad convencional. No se imitó a niñas ni a personas mayores. Según lo investigado y trabajado, el espectador le gusta compartir experiencias con actores que estén presentes, pero es más interesante ver esa presencia cuando el actor o actriz se están divirtiendo en escena. La teatralidad de esta creación permitió a los actores jugar y divertirse, y generar matices en escenas que van desde la niñez hasta la edad madura. El juego al fin fue nuestra arma contra la imitación, la representación del mundo tal cual; el juego permitió que el público acompañara un proceso de construcción de ficción delante de sus ojos sin perder de vista que se trataba de teatro.

Asimismo, la circularidad del espacio, los cubos, música y audios, vestuario, lana y actuaciones estuvieron equilibradas entre sí. El espacio ayudó a generar tensiones a través de líneas que los actores trazaban con sus movimientos. Al ser un espacio circular también fue un reto, pues todos los espectadores tenían que ver lo mismo. Los cubos sirvieron de asiento para los espectadores, y también había cubos que no se usaron para que los actores jueguen con ellos en escena. Eso generó una equidad entre el público y los actores. La música y audios ayudaron a crear atmósferas en escena. Los vestuarios fueron una ayuda visual para entender los tiempos de las situaciones en escena. La lana y el maniquí fueron símbolos y personajes.

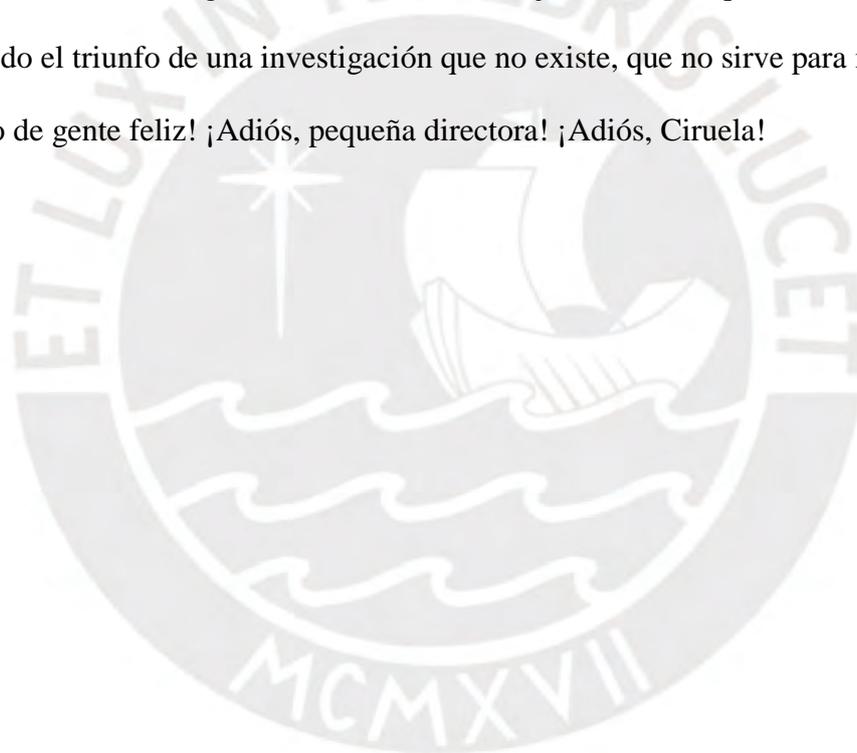
Generar nuevas propuestas de creación es crear puentes de diferentes metodologías. Los artistas nos formamos con metodologías diferentes, y al momento de crear es difícil conectar en una misma línea. El juego y la memoria como metodología para la creación fue un motor para mi dirección. En la escena de las niñas, la memoria ayudó a recordar el pasado de cada actor, y ese pasado fue compartido con el otro, lo que generó un ambiente de vulnerabilidad, solidaridad y compartir. También, el generar juegos de competencia que aludan a un estado de urgencia y presencia causada por el juego que rememore la infancia fue una herramienta muy necesaria. En la escena de las abuelas, el generar preguntas que sean un puente para entender la situación de cada personaje fue un juego distinto, pues, no era un juego que requería una fisicalidad grande, o donde el físico del actor sea lo principal, sino que era un juego que a través de preguntas creó un puente para mis actores para entender la escena de las abuelas. Gracias al cuidado que tuve con mis actores, ellos pudieron entrar en el juego de la situación.

El cuidado en escena es esencial para un buen ambiente de trabajo. Lo que me llevo de esta experiencia, es la importancia del ambiente que se crea, y la elección de personas con

las que trabajar. El resultado es importante, pero lo es más aún las relaciones que estableces con tus colegas,

Por último, y como lo dice Eleonora y Celina, debe ser feo servir para y ser infeliz. Esta tesis no sirve para nada porque fue una tesis feliz. Aunque con dificultades en el camino, con desafíos de ser violenta y no violenta: hubo la alegría de madurar, como la ciruela en el jardín de la madre de Celina y Eleonora. Es tiempo de crecer. Fue un proceso seguro, horizontal, logré hacer una teatralidad no mimética y propia, donde el juego fue la metodología para realizar la creación. Este contenido sirve para saber que una investigación puede guardar un montón de gente feliz, como una valija sin sentido que no existe.

¡Ha sido el triunfo de una investigación que no existe, que no sirve para nada, pero que está lleno de gente feliz! ¡Adiós, pequeña directora! ¡Adiós, Ciruela!



Referencias bibliográficas

- Araujo, A. (2011). Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y "proceso colaborativo" en el Tetaro Da Vertigem. *En Repensar la dramaturgia*. (1) 219-230. CENDEAC.
- Bogart, A. (2008). La preparación del director (2.^a ed.). Alba Editorial.
- Callois, R. (1997). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Fondo de cultura económica.
- Canfield, C. (2004). *El arte de la dirección escénica* (3.^a ed.). Asociación de directores de escena de España.
- Concha, T. (s/f). *Dramaturgia de la representación: texto y escena*. [Archivo PDF]
<https://docer.com.ar/doc/nxcxc05>
- Cornago, Ó. (2000). *La polifonía teatral: Hacia un nuevo teatro narrativo*. [Archivo PDF].
<http://archivoartea.uclm.es/textos/page/46/>
- Cornago, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista Telondefondo*, 1(1).
- Cornago, O. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores.
- Cuesta, J. (2015). *Juego y teatro, una propuesta de (re)gamificación escénica* [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]
<https://www.tesisenred.net/handle/10803/385016>
- Cultura en Directo. (13 de febrero de 2019). *FITU XXVI. El espectador frente a las nuevas teatralidades/El teatro con el espectador*. [Archivo de Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=uaE4n3C7msc>
- Daccarett, J. (2010). *Manual de dirección*. Universidad del Desarrollo.

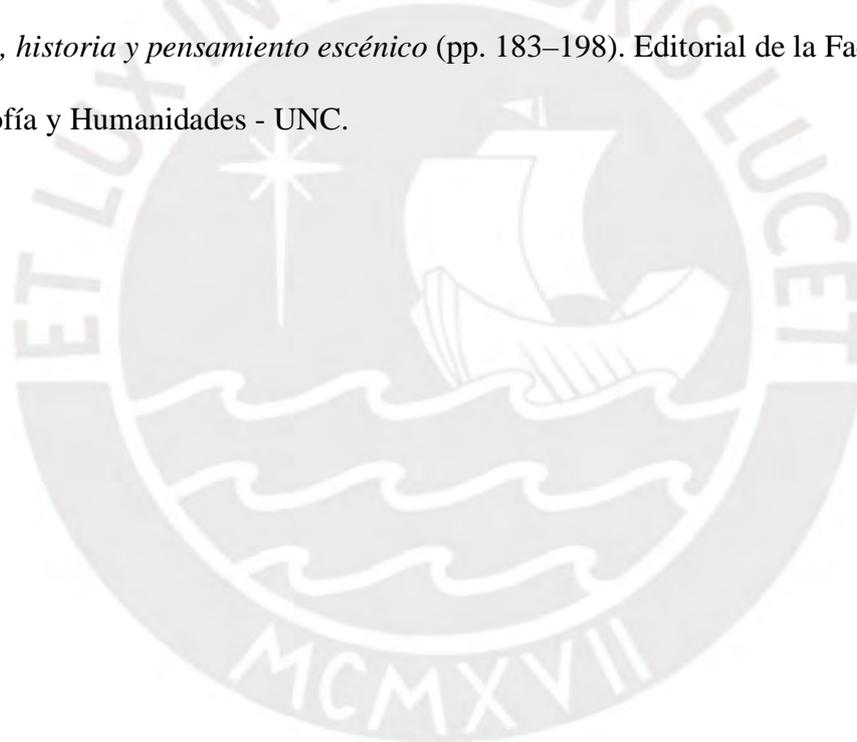
- Dubatti, J. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación. *La Escaleta*, (28), 11-34.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la Teatralidad*. Editorial Nueva Generación.
- Féral, J. (2010). Encuentros con el teatro del sol y Arianne Mnouchkine: propuestas y trayectoria. Ediciones Artes del Sur.
- eTicketaBlanca (s. f.). La Edad de la Ciruela.
<https://www.eticketablanca.com/evento/la-edad-de-la-ciruela/>
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Locatelli, M. (2019). Polifonía y rapsodización en la puesta en escena de Juan Pablo Gómez para Un domingo en familia de Susana Torres. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (30), 214-223.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/7258>
- Huaman, A. (2021). *Juego, objeto e imaginarios urbanos: contribuciones del laboratorio Transita-2 para la creación escénica en espacios públicos y medios virtuales*. [Tesis de Licenciatura en Danza, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22436>
- Huizinga, J. (1983). *Homo Ludens*. Alianza Editorial.
- Iturralde, R. (Ed.). (2016). *La edad de la ciruela nace del autoexilio emocional*.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/la-edad-de-la-ciruela-nace-del-autoexilio-emocional>
- Nachmanovitch. (2015). *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Paidós.
- Marin, F.- lo. (2022). Dirección teatral entre el diálogo con el grupo y la sordera: Escucha, decisión y enunciación. En *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*. 1(48), 45-70. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2022.48.02>

- Medina, L. (2008). *Teatralidad y cómicos ambulantes: una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes de Lima* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4984>
- Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente*. Editorial Atuel.
- Montenegro, T. (2013). Arístides Vargas, el dramaturgo del exilio. *Dínamo. Cultura, vanguardia, pensamientos*. <http://www.revistadinamo.com/?p=3737>
- Passô, G. (2015). Dirección teatral: algunas reflexiones en 2014. *Subtexto – Revista de Teatro del Galpão Cine Horto*, (11), 98–114.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario Teatral*. Ediciones Paidós.
- Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Lom Ediciones.
- Pinto, B & Trucíos, D. (2019). *El estado vulnerable como herramienta para la interrelación actoral en búsqueda de una actuación auténtica*. [Tesis de Licenciatura en Teatro, Pontificia Universidad Católica del Perú] <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15284>
- Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española*. Polifonía. Recuperado el 13 de noviembre de 2022. <https://dle.rae.es/polifon%C3%ADa>
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theatre*. Northwestern University press.
- Távora, C. (s/f). *Dramaturgia de la representación. Texto y escena*. <https://docer.com.ar/doc/nxcxc05>
- Todorova, N. (2008). *Aspectos a considerar en la enseñanza de la improvisación en danza: análisis de los procesos metodológicos de cuatro profesores*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile. Santiago de Chile]. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129889>
- Vargas, A. (s/f). La Edad de la ciruela. [Archivo PDF]
- Vargas, A. (03 de octubre de 2022). [Entrevistado por A. A. Ferruzo].
- Vargas, S. (2016). *El concepto de la teatralidad y algunas incidencias en mi proceso de puesta en escena de la obra “Cadáver Exquisito* [Tesis de Licenciatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/4440/VargasSarmientoSandraViviana2016.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Velásquez, M. (2004). *La relación cuerpo-objeto para evidenciar el proceso de autocategorización en el personaje Celina de La Edad de la Ciruela de Arístides Vargas*. [Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático] Repositorio Institucional de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. <https://hdl.handle.net/20.500.13078/19>

Zucchi, N. (2021). El estatuto del texto dramático en la dirección teatral argentina contemporánea. En Ansaldo, et Al (Ed.), *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico* (pp. 183–198). Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC.



Anexos

Anexo 1. Autorización de nombre e imagen

Por el presente documento yo, Mario Enrique La Riva Andrade, con el número de documento 70788103, autorizo a la investigadora Amanda Alvarado Ferruzo, alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual de las que soy parte. Este material fue registrado durante la investigación de tesis durante los meses octubre, noviembre y diciembre del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 15 de marzo de 2022

Por el presente documento yo, Tatiana Rocha, con el número de documento 73265902, autorizo a la investigadora Amanda Alvarado Ferruzo, alumna de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a utilizar mi nombre y material audiovisual de las que soy parte. Este material fue registrado durante la investigación de tesis durante los meses octubre, noviembre y diciembre del año 2022. Por lo tanto, autorizo su uso y aprovechamiento para fines académicos y, en general, para su difusión abierta.

Lima, 15 de marzo de 2022

Anexo 2. Video de muestra de tesis

<https://drive.google.com/file/d/1RsAYQNYAGEuUVpiWIndFStfOrcJBBVp/view?usp=share>

link

