

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Voces del show: el discurso social de la salsa conciencia para la elaboración de un producto escénico de creación colectiva con estudiantes universitarios de teatro

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

Claudia Alejandra Mostorino Uzategui

Asesor:

Mateo Chiarella Viale


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Mateo Chiarella Viale**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Voces del show: el discurso social de la salsa conciencia para la elaboración de un producto escénico de creación colectiva con estudiantes universitarios de teatro*, de la autora **Claudia Alejandra Mostorino Uzátegui**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **7%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29-may-2025.
- 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, 14 de agosto del 2025

Nombres y apellidos del asesor: Mateo Chiarella Viale	
DNI: 10813460	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0996-0177	

Resumen

Esta investigación teórico-práctica desde las artes, hace un registro del proceso de exploración y elaboración de una micro obra de creación colectiva con estudiantes universitarios de Teatro. La pregunta que se formula es: ¿De qué manera el discurso social presente en las canciones de *salsa conciencia* sirven como herramienta para la creación de un producto escénico de creación colectiva de formato breve con estudiantes de Teatro? Se vio pertinente utilizar este género musical como herramienta para la creación debido a que la capacidad narrativa y el mensaje presente en sus letras abordan temáticas que nos afectan directamente como comunidad latinoamericana. La hipótesis que se postula es que la letra de las canciones de *salsa conciencia*, por tratar temas de corte social y por estar estructuradas estéticamente (ritmo, rima, imágenes poéticas) en torno a la popular, son un camino estimulante y efectivo para impulsar un trabajo teatral de creación colectiva. El primer capítulo aborda el contexto histórico de la *salsa* y *salsa conciencia*, en el que se concluye que las letras de las canciones abordan principalmente temas como la soledad y el abandono de la sociedad. Además, se notó que, pese a que en dichas canciones no están incluidas o expuestas problemáticas de género, el abordaje de la mujer como personaje en las canciones refleja que, efectivamente, nos desenvolvemos en un sistema social patriarcal. En el segundo, se hace una introducción del concepto de *creación colectiva* y su impacto en el teatro latinoamericano. En el último capítulo se presenta la metodología del laboratorio, su desarrollo, resultado, conclusiones de cada sesión y la muestra para poder analizar. En las conclusiones damos cuenta de las reflexiones finales entrelazando los puntos de vista de las participantes con los resultados a partir del test de salida. Se concluye que el proceso de exploración y creación fue exitoso y las letras de *salsa conciencia* facilitaron el proceso de creación.

Palabras clave:

Creación colectiva, salsa, *salsa conciencia*, teatro latinoamericano, temas de género.

Abstract

This theoretical-practical investigation from the arts, makes a record about the exploratory process and the elaboration of a short-format collective creation theatre play with university Theatre students. The formulated questions is: In which way the social speech present in *salsa conciencia* songs works as a tool for the creation of a collective creation short-format scenical product with Theatre students? It seemed appropriate to use this music genre as a creative tool because the narrative capability and the message found in their lyrics talk about topics that affect us directly, as a latin-american community. The hypothesis indicates that, taking in consideration the social issues treated in *salsa conciencia* lyrics and for being aesthetically built around the popular traditions (rhythm, rhyme, poetic images), they are a really stimulating and effective way to connect to a collective creation theatrical work. The first chapter addresses the *salsa* and *salsa conciencia* historical background, concluding in the lyrics talking about societal issues such as loneliness and abandonment. Also, it is noticed that, despite of not addressing topics about gender in their songs, the mention of the woman as a character in the songs reflect that, in fact, we develop under a patriarchy. In the second chapter, we make an introduction to the *collective creation* concept and its impact in the latin-american theatre. In the last chapter, we present the laboratory methodology, its development, results, conclusions per session and the analysis of the presentation. In these conclusions, we reflect with the perspectives given from the participants related to the exit test. It is concluded that the exploration process was a success and the *salsa conciencia* lyrics made the creation process much easier.

Key words:

Collective creation, salsa, salsa conciencia, latin-american theatre, gender topics.

Agradecimientos

A mi papá, Dante, por siempre bailar conmigo, aunque ya no esté a mi lado.

A una Claudia chiquita, que quería bailar como trompo y ahora sí lo hace.

A Mateo, mi asesor, por confiar en esta idea y darme paz en este proceso.

A mi mamá, por ser la mejor consejera siempre.

A todas mis participantes, por poner toda su energía, disposición y corazón en este proyecto.

Al teatro y la salsa, por sostenerme cuando lo necesito.

Y a mi abuelita, que espero que pueda ver el trabajo de esta zamarra desde donde esté.



Índice

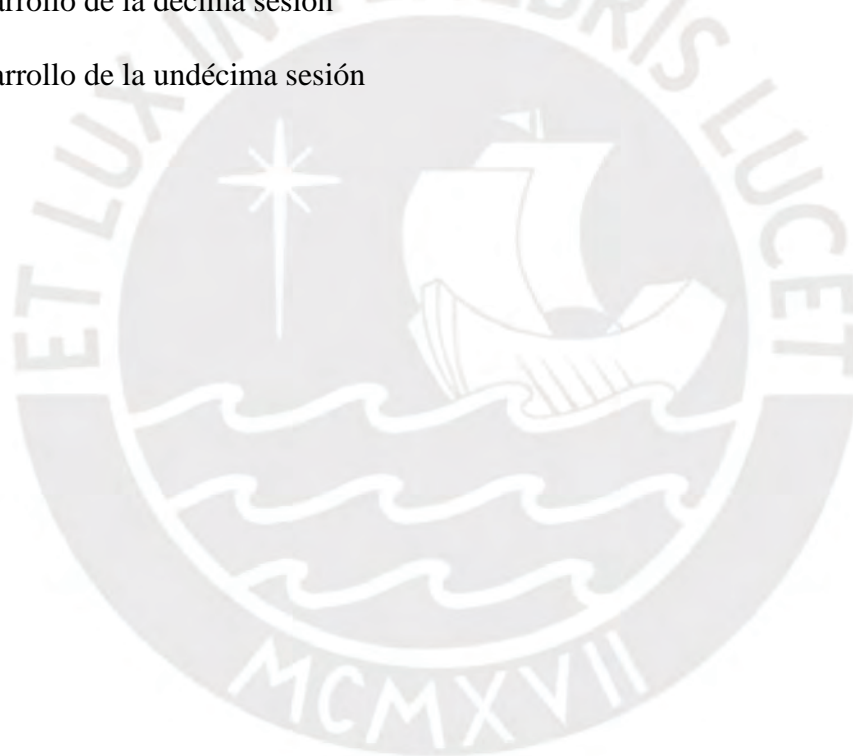
Resumen	i
Abstract	ii
Agradecimientos	iii
Índice de tablas	vi
Índice de figuras	vii
Índice de anexos	viii
Introducción	1
Capítulo 1. El género <i>salsa</i> en el contexto latinoamericano	3
1.1. Contexto social	3
1.2. La <i>salsa conciencia</i> y su mensaje	6
1.3. Identificación con la situación social latinoamericana	7
1.4. La salsa y su popularidad en Latinoamérica	8
1.5. Los temas presentes en la <i>salsa</i>	9
Capítulo 2. El proceso de creación colectiva	15
2.1. Introducción a la creación colectiva	15
2.2. La creación colectiva en el teatro latinoamericano	17
Capítulo 3. Laboratorio	24
3.1. Metodología	24
3.1.1. Requerimientos de recojo de información	25
3.1.2. Participantes	26
3.2. Desarrollo del laboratorio	28
3.2.1. Introducción al laboratorio: primer contacto con la <i>salsa conciencia</i>	28
3.2.2. Segunda sesión: Análisis de las letras	31
3.2.3. Tercera sesión: Ritmo y prendas	37
3.2.4. Cuarta sesión: Bloque uno. “El barrio”	41
3.2.5. Quinta sesión: Bloque dos. “Talento de Televisión”	43
3.2.6. Sexta sesión: Recapitulando	45
3.2.7. Séptima sesión: Bloque tres. “El día de mi suerte”	46
3.2.8. Octava sesión. Modificaciones y repetición	47
3.2.9. Novena sesión: Ensayo técnico y sesión de fotos	48
3.2.10. Décima sesión: Repetición	49
3.2.11. Undécima sesión: Ensayo general	50
3.3. Muestra	51
	56

3.4. Opiniones del público	56
3.5. Test de salida	56
Conclusiones	58
Referencias bibliográficas	61
Anexos	64



Índice de tablas

Tabla 1 Participantes del laboratorio por universidad	28
Tabla 2 Desarrollo de la cuarta sesión. Nivelación y exploración	41
Tabla 3 Desarrollo de la quinta sesión	43
Tabla 4 Desarrollo de la sexta sesión	45
Tabla 5 Desarrollo de la séptima sesión	46
Tabla 6 Desarrollo de la octava sesión	47
Tabla 7 Desarrollo de la novena sesión	48
Tabla 8 Desarrollo de la décima sesión	49
Tabla 9 Desarrollo de la undécima sesión	50



Índice de figuras

Figura 1 Primer encuentro con las participantes	30
Figura 2 Análisis y diálogo acerca de las letras de las canciones de la playlist	36
Figura 3 Exploración con vestuario, primeros borradores de personajes	39
Figura 4 Primer bloque trasladado al espacio	42
Figura 5 Montaje del primer bloque incorporando elementos del vestuario	44
Figura 6 Montaje del segundo bloque	46
Figura 7 Resultado del afiche de la obra que se publicó en redes	49
Figura 8 Tomas fotográficas de la obra: primer bloque	54
Figura 9 Tomas fotográficas de la obra: tercer bloque (2)	54
Figura 10 Tomas fotográficas de la obra: tercer bloque	55
Figura 11 Tomas fotográficas de la obra: segundo bloque	55
Figura 12 Tomas fotográficas de la obra: tercer bloque (3)	56

Índice de anexos

Anexo 1 Test de entrada	64
Anexo 2 Test de salida	65
Anexo 3 Texto creado	66



Introducción

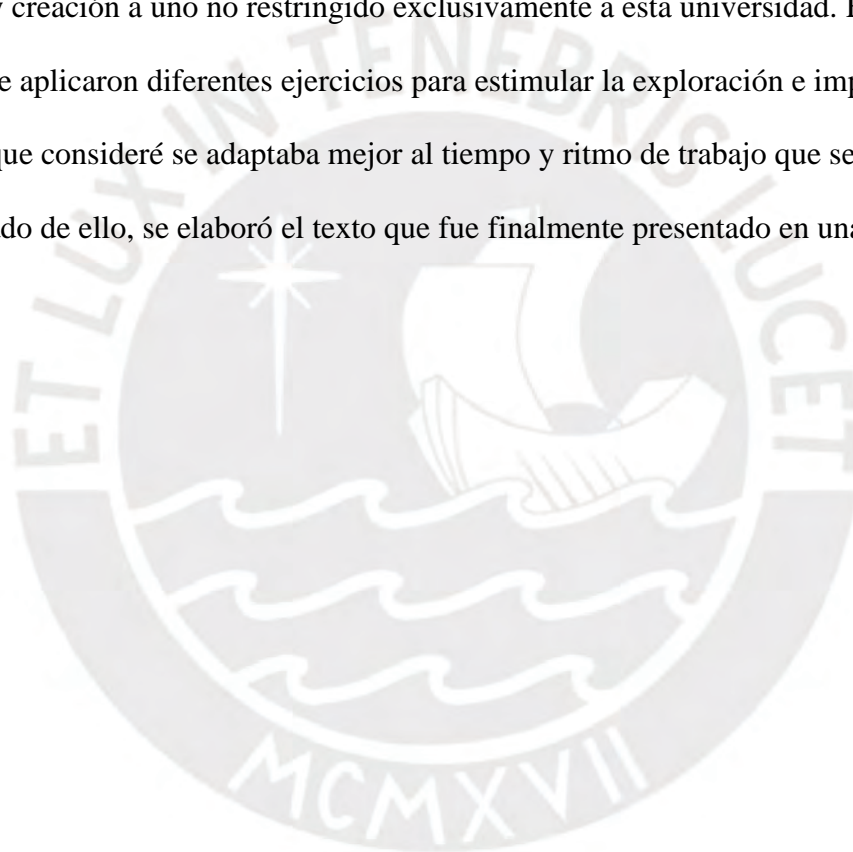
El presente trabajo de investigación desde las artes escénicas se centra en el proceso de exploración y experimentación de las participantes del laboratorio en torno al discurso social que se encuentra en las canciones de *salsa conciencia* con el fin de poder elaborar una obra de formato breve de creación colectiva con estudiantes de teatro; esto debido a cuestiones de practicidad y requerimiento de herramientas que se obtienen durante la formación profesional. Este trabajo nace de la inquietud por saber cómo abordar un proceso de creación colectiva de forma más eficiente, usando un discurso específico de carácter social. Personalmente, encuentro que el mensaje en diversas canciones de la llamada *salsa conciencia* son un insumo muy poderoso como punto de partida para la creación.

Como parte de la población latinoamericana, hemos tenido al género musical *salsa* como un componente bastante presente en muchas instancias; sin embargo, no se ha ahondado mucho en el componente narrativo que ofrecen sus letras. Me parece pertinente, como artista y creadora, abordar finalmente este tópico, buscando crear una micro obra que contenga los diversos mensajes sociales que este género musical tiene para ofrecer. Producto de esta inquietud, surgió la pregunta: ¿son las letras de las canciones de la llamada *salsa conciencia*, insumos potentes para un trabajo teatral en formato de creación colectiva?

A partir de ese punto, surgieron más interrogantes: ¿de qué manera podrían ser orgánicamente asumidas por los estudiantes de actuación para empezar un proceso de montaje en función a las canciones de *salsa conciencia*? ¿Cuál es el impacto del proceso en el elenco una vez presentada la obra? ¿Qué establecen los objetivos más específicos que recaen en recoger el nivel de conocimiento o de apropiación de la *salsa conciencia* entre los actores participantes, desarrollar un laboratorio informado; vale decir, un espacio de experimentación actoral sobre la base de diferentes tópicos reconocidos por todo el elenco, crear una

dramaturgia que será la que finalmente se represente, presentar la pieza frente a un público y, finalmente, recoger información del elenco sobre la experiencia.

Se realizó un laboratorio con nueve estudiantes de teatro pertenecientes a tres instituciones: la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD/UNAE), la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) y la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Abrir la convocatoria a artistas de otros centros de estudio proporcionó la opción de encontrar perspectivas diversas y abrir el espacio de exploración y creación a uno no restringido exclusivamente a esta universidad. En dicho laboratorio, se aplicaron diferentes ejercicios para estimular la exploración e improvisación en base a lo que consideré se adaptaba mejor al tiempo y ritmo de trabajo que se fue creando. Como resultado de ello, se elaboró el texto que fue finalmente presentado en una única función.



Capítulo 1. El género *salsa* en el contexto latinoamericano

Es importante, para introducirnos en la idea de *salsa conciencia*, explorar un poco sobre el género salsa dentro del contexto latinoamericano. La salsa como género musical ha producido un impacto indiscutible, tanto en la población latina migrante en los Estados Unidos como en la del resto del continente. El origen del término *salsa* para describir al género tiene fecha incierta. José Manuel Gómez señala el disco de Ignacio Piñeiro compuesto en los años veinte *Échale salsita* para el Sexteto Habanero, como el primer atisbo de su nombre (1995, p.6); sin embargo, no es hasta los años sesenta que un grupo de músicos jóvenes neoyorquinos de ascendencia caribeña, empezaron a crear música que fuera su propia versión de lo que había sido el formato *big band* de décadas anteriores (1995, p.9). De allí, la influencia de géneros musicales propios del Caribe, como la guaracha, el son y el danzón para encontrar una esencia propia.

1.1. Contexto social

Como antecedente, es preciso ubicarnos en la década de 1950. Después de la Segunda Guerra Mundial y a puertas de la Guerra Fría, Estados Unidos se había impuesto como la potencia mundial indiscutible, afirmando su supremacía económica y cultural en, incluso, países latinoamericanos como México y Cuba. Durante esta época, muchos gobiernos de izquierda en América Latina adoptaron una postura antiimperialista, esto quiere decir, que estaban en contra de los ideales políticos que quería imponer el país norteamericano; dominado por la importancia de la economía con el recientemente empleado neoliberalismo, crecimiento de la desigualdad social y el auge de la segregación racial a través del conjunto de leyes denominadas *Jim Crow laws* (Mirowski y Plehwe, 2015, p.145). Estas posturas, a su vez, se dividían en socialistas-democráticos en el caso de Argentina y Guatemala, y de marxismo-leninismo en el caso de Cuba. Con respecto a este último país, los conflictos

sociales, políticos y económicos estaban en auge debido a la disconformidad con el entonces presidente Fulgencio Batista, quien asumió el poder el 10 de marzo de 1952 e instauró una dictadura militar. Sin embargo, previo al gobierno de Batista, el gobierno de Carlos Prío Socarrás falló en alcanzar el consenso en el parlamento y la simpatía con la población debido al incremento de asesinatos y atentados contra diversos políticos bajo la acusación de auto enriquecimiento, incrementando la incertidumbre e inseguridad en el país. En el aspecto económico, Cuba se había inclinado a depender mayormente de la producción de azúcar y mantener lazos fuertes con Estados Unidos, quienes tenían como presidente a Franklin D. Roosevelt, miembro del partido demócrata hasta su deceso en 1945, siendo sucedido por Harry S. Truman hasta 1953 (Figueredo, 2009, pp. 52-57). En esta circunstancia, se desarrolla la Revolución cubana que resultó en la victoria del Partido Comunista Revolucionario el 1 de enero de 1959. Tras el triunfo de los revolucionarios y el cambio en el régimen a uno de izquierda radical, Estados Unidos emite sanciones drásticas contra Cuba, y, a causa de la violencia y cambios en las diferentes esferas del Estado producto de este conflicto, se produce una ola migratoria de cubanos al país norteamericano, donde ya se habían establecido también migrantes puertorriqueños y dominicanos a causa de una relación política compleja en donde Estados Unidos asumió el manejo económico de ambos países frente a sus crisis, volviéndose dependientes de dicha nación. Estados Unidos ahora albergaba a gente de distintos países de Centroamérica; sin embargo, esto no garantizaba condiciones equitativas en su calidad de vida (Ribadero, 2019, pp. 206-208). Como consecuencia propia de la migración forzada, los pobladores se establecieron en los barrios más pobres de las grandes ciudades, sobre todo en Nueva York, que se estaba convirtiendo en la metrópoli de la pluriculturalidad a causa de las mencionadas olas migratorias. Bajo este contexto, los migrantes establecen barrios latinos como el Bronx o parte de Harlem, donde también conviven con la población afroamericana, resultando así en una fusión cultural que,

musicalmente hablando, generaba expresiones con ingredientes del *jazz*, *soul* y géneros afro-caribeños que vale la pena mencionar, como la *guaracha*, *guaguancó*, *son*, *chachachá*, *danzón*, etc (Cervantes, 2004, pp. 1-5).

La salsa vio sus orígenes muy alejados de los grandes escenarios y auditorios donde dominaba el R&B y rock n' roll estadounidense, como el Carnegie Hall y el Apollo Theater y más bien, nació en los barrios latinos ubicados en zonas marginadas de Nueva York. La música saliente de ahí también hablaba de las circunstancias sociales de aquel momento (Gómez, 1995, 41). De la mano de Ernesto "Tito" Puente y William "Willie" Colón, nacidos en East Harlem y el Bronx respectivamente y ambos hijos de migrantes, supieron darles un nuevo color a los ritmos existentes, quitándole la suavidad a los arreglos, haciéndolos más crudos y agresivos, creando una particularidad que los distinguiría de otros grupos. Con Tito Puente, se revalorizó la presencia del timbal, rompiendo con la posición común de los músicos y los cantantes. Ahora los timbales dejarían de constituir un instrumento accesorio e irían al frente también, presentando la posibilidad de ser un instrumento solista, otorgándole un protagonismo nunca antes visto. Desde el primer LP que sacó Willie con Fania Records, a cargo de Jerry Masucci, se hizo notar este sonido "sucio", que en palabras de la crítica era "tan sucio como las calles que pisan sus componentes" (Gómez, 1995, p. 71). Temas como la delincuencia, mafia y violencia también formaron parte de la estética de la orquesta, con discos como *Lo mato*, *La gran fuga*, *The Hustler*, *Asalto Navideño vol. I y vol. II*, *Cosa nuestra*, etc. Posteriormente, con *La Fania*, el género se vuelve sumamente popular en todas las esferas de la sociedad neoyorquina, para después esparcirse por todo el continente americano durante la década de los setenta y ochenta. A partir de los ochenta, su popularidad crece en Japón y en el continente europeo, y no es hasta avanzados los años ochenta y a puerta de los noventa que cambia el estilo de instrumentalización de la salsa, dotándola de un componente más melódico y con un abordaje más profundo en temas de índole romántico, lo

que deriva en la llamada *salsa sensual*, con exponentes como Frankie Ruiz, Eddie Santiago y Luis Enrique. Actualmente, la salsa experimenta más en sus posibilidades creativas, agregando componentes de otros géneros musicales o modificando canciones ya existentes pertenecientes a otro género musical para adaptarlas en lo que se conoce comúnmente como *cover* (Gonzales, 2020, pp. 19-21). Aquí se presenta una circunstancia interesante, ya que, a pesar de las duras críticas que se le hizo al estilo de La Fania, su éxito se convirtió en un fenómeno arrasador. Considero que la lógica detrás de ello es que se volvieron sumamente populares por, aparte del ritmo, la identificación del público con la música. La existencia de un género musical *mainstream* con el que se pudieran sentir identificados también. En los siguientes subcapítulos se ahondará más en esta última idea.

1.2. La *salsa conciencia* y su mensaje

La *salsa conciencia* es una categoría que agrupa a las canciones de salsa cuyas letras son de índole social. Estas tienen que ver, en muchas instancias, con las vivencias de la población latina y migrante. Por la naturaleza de la procedencia de los cantautores, no es ajena la similitud en las temáticas, tales como la migración, la negligencia del sistema, la soledad, la mala suerte, la delincuencia, entre otros. Uno de los mayores exponentes de la *salsa conciencia* es Rubén Blades. En su discografía podemos encontrar muchos temas musicales que hablan sobre injusticias sociales o las peripecias por las que pasan las personas, en su mayoría, de índole socioeconómico bajo. Según Cosamalón y Rojas, la *salsa conciencia*, sin embargo, gozó de un periodo de popularidad muy breve. Debido a su discurso social vinculado comúnmente a pensamientos políticos de izquierda en medio de la presencia de gobiernos de derecha en la región, regímenes civiles y militares que eran apoyados por Estados Unidos, no tenían el mejor escenario para su difusión masiva, lo cual causó un declive en el consumo de la gente joven (2020, p. 140).

1.3. Identificación con la situación social latinoamericana

Si bien las letras de las canciones que describen distintos fenómenos sociales en la *salsa conciencia* no provienen de compositores e intérpretes latinoamericanos de nacimiento, pues, salvo Rubén Blades, estamos hablando de los hijos de inmigrantes latinos, culturalmente lo son; las temáticas son reconocibles por toda Latinoamérica y, por ende, aptas para su apropiación. En la gran cantidad de países, cultura y costumbres que alberga esta porción del continente, ningún país es ajeno a lo que este género musical expone. Con el fin de graficar las circunstancias de inseguridad y crimen en la que viven los países latinoamericanos, más allá de solo asumirlo por empirismo, encontré coherente presentar algunas estadísticas y cifras. Según la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC), la cifra de policías por cada 100 000 habitantes en el continente americano es desoladora: la lista es encabezada por Argentina con 803 Oficiales, le sigue Uruguay con 677, Bolivia con 356, Perú con 349, Colombia con 312, México con 301 y la cifra desciende hasta Guatemala con 193 (2023, p.77). Asimismo, la confianza depositada en las fuerzas del orden en América Latina presenta un índice muy bajo, Argentina a menos del 40%, Paraguay con el 30%, Perú con el 25% de aprobación, Colombia con el 40%, México superando apenas el 20%; el único país que supera el 50% de aprobación en América Latina es Chile con el 60% (2023, p. 78). Con ello, podemos demostrar que, efectivamente, el mensaje expuesto en las canciones despierta un sentido de identificación con estas problemáticas, más allá del país de origen. El crimen, la policía, la autoridad o la ausencia de esta son temas recurrentes en la vida de la gente latinoamericana y, por ende, de las temáticas abordadas en las canciones de salsa también.

1.4. La salsa y su popularidad en Latinoamérica

Si tomamos como punto de partida las influencias musicales que dieron origen al género, agregando la carga cultural que contiene el ritmo de la salsa, proveniente de influencias africanas e indígenas, no es de extrañar que se haya convertido en un género musical altamente querido en muchos países de Latinoamérica. La salsa ha rescatado, revalorizado y puesto en primer plano a un personaje olvidado de muchas narrativas: la persona marginal, el otro, el abandonado, el migrante, el condenado, la persona de la mala suerte. Todas estas características señalan factores que nos muestran el lado más vulnerable de nuestra sociedad. Ese lado que, nosotros como población, sabemos que existe, pero que nunca fue protagonista de su propia historia. Este personaje desdichado, que adopta diversos nombres, épocas y edades es de la cual su vida se canta a todo pulmón en un sinnúmero de eventos multitudinarios. Se catapultó la imagen de la lucha del ser marginado por su supervivencia acompañado de, irónicamente, un ritmo pegadizo, movido, alegre. Esta dualidad entre la letra y el mensaje ha instalado en el oyente el impacto en dos frentes diferentes: el del ritmo y el del discurso de la canción. A modo de ejemplo, podemos mencionar *El día de mi suerte* de Héctor Lavoe:

“Esperando mi suerte, quedé yo

Pero, mi vida, otro rumbo cogió

Sobreviviendo en una realidad

De la cual yo no podía ni escapar

Para comer, hay que buscarse el real

Aunque sea en contra de esta sociedad

A la cárcel, me escribe mi amistad

No te apures que tu suerte cambiará

Oye, verás”

El día de mi suerte - Willie Colón y Héctor Lavoe (1973)

La razón del uso de un ritmo tan movido y alegre para expresar, en ocasiones, situaciones trágicas o que exhiben diversas injusticias sociales, residen, considero, en la cualidad que tiene el arte para lograr visualizar temáticas o conceptos que las palabras por sí solas, no pueden determinar. Esto también lo menciona Pazos-López sobre la visión de filósofos y críticos de arte aplicando la perspectiva de Jacques Lacan acerca de su concepción del arte. Menciona que Rosalind Krauss postula que la creación llega a escapar del alcance y control del propio autor, ya que expresa lo que su inconsciente desea (Krauss, como se citó en Pazos-López, 2014, pp.131-132). Considero que, basándonos en las temáticas que abordan las canciones de salsa; estas, de manera intencional o no, al reflejar vivencias recurrentes en la vida de muchos ciudadanos latinoamericanos migrantes o no, logra crear un sentimiento de empatía, conexión y asociación de la música con la vida propia. Así, el arte no solo cubre el acto de ubicarse dentro de una estética propia o existente, sino que crea nuevos espacios de expresión e identificación en diferentes esferas.

1.5. Los temas presentes en la *salsa*

Ahora bien, si se piensa en la salsa a nivel global e intentamos señalar a sus mayores representantes, colectivamente se consideran como referentes a Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, Cheo Feliciano, entre otros. Las exponentes femeninas del género son muy pocas teniendo en cuenta su contraparte masculina. Quizá el nombre más reconocido sea el de Celia Cruz si nos remitimos a la época de la *salsa dura*; sin embargo, ella no participaba enteramente en el proceso de creación de las canciones que cantaba. La discusión de la salsa y la representación de diversos temas relacionados al género femenino es muy reciente, por lo que no se tienen muchos documentos al respecto. Sin embargo, se puede intentar ejercer una reflexión con respecto a cómo son pocas las compositoras e intérpretes en el género, así como

con las temáticas en las que son insertadas o cómo son retratadas. La concepción de la mujer en variados productos artísticos se cierce sobre temas recurrentes para el público en general: el romance, el desamor y la belleza. La vinculación de la mujer con estas temáticas es recurrente hasta el día de hoy: la fertilidad y desempeño de la maternidad, su capacidad biológica de dotar al hijo de alimento y su rol organizador del núcleo familiar, frente al rol masculino de proveer a la familia; son características que derivarían en el actual canon del género femenino, relacionándolo con sumisión, cumplimiento de estándares de belleza que respondan a cada cultura, matrimonio, ejercicio de la maternidad, entre otras (Dumont & Ledesma, 2022, p. 129). Estas normas sociales se refuerzan por medio de diversas expresiones culturales, y una de ellas es, al menos, muy importante en el contexto de esta investigación: la música. Presente desde que nacemos, la música popular ha constituido un vehículo vital para la definición y el refuerzo de cánones de género. Si bien parte de las discusiones más relevantes para el feminismo angloamericano a partir de la década de los setenta ha sido cuestionar la representación y rol de la mujer en productos de entretenimiento creados por hombres; lamentablemente, estos análisis han quedado en:

Textos que 'reflejan' la realidad, llevando a comentarios meramente psicológicos o descriptivos acerca de personajes femeninos. En sus intentos por descubrir el tratamiento de las mujeres como objetos literarios, muchas críticas han reproducido implícitamente este tratamiento que ha sido también, desafortunadamente, bastante común en el contexto de los estudios latinoamericanos sobre las mujeres (Aparicio, 1994, pp. 660-661).

Sobre esta conclusión, quedan algunas preguntas pendientes particularmente vinculadas a esta investigación: ¿dónde podemos ubicar una representación más profunda, diversa y valorativa de la mujer en un género musical tan presente en muchos países de Latinoamérica? ¿Cuáles son las reflexiones a las que debemos llegar como mujeres

consumidoras del género acerca de nosotras mismas? Aquí, según Aparicio, existe una contradicción que se ajusta a muchas otras formas de arte y entretenimiento popular mercantilizado, porque si bien reafirma una resistencia cultural pan-latina dentro de los Estados Unidos, y en ese sentido puede considerarse políticamente progresista, simultáneamente participa en el sistema patriarcal de la cultura latina y norteamericana (1994, p. 662). La salsa como género musical, a pesar de, como se mencionó anteriormente, criticar o señalar falencias del sistema, no es ajena a ser objeto de este cuestionamiento. Veremos diversos ejemplos para, mediante el análisis, establecer y reforzar los argumentos trazados a lo largo de este capítulo:

1. Pensaba que me querías
Y tú nunca fuiste buena
Las cosas que me decías, sabiendo que me engañabas
Las cosas que me decías, sabiendo que me engañabas

Mala mujer, no tiene corazón
Mala mujer, no tiene corazón (x2)

Mátala, mátala, mátala, mátala
No tiene corazón mala mujer (x2)

Mala mujer - La Sonora Matancera (1978)

En la presente canción podemos encontrar el deseo de represalia frente a la infidelidad de la pareja. Dicho deseo es sumamente desproporcionado con respecto a la falta de la mujer, y veremos más adelante que se sostiene un doble rasero, pues la consideración de la gravedad de la infidelidad se asume diferente en tanto la cometa un hombre o una mujer.

2. Qué malo es querer a una mujer que sea celosa

que cuando llegues a las tres de la mañana te abra la boca.

Y si tú llegas mareadito con tus tragos se vuelve loca

y, de sinvergüenza para abajo, no te dice otra cosa.

Y si por descuido se te olvida rebuscar el pantalón,

es lo más seguro que te va a encontrar allí la dirección

de otra y eres hombre muerto.

Mujer celosa - El Gran Combo de Puerto Rico (1983)

Finalmente, aquí damos cuenta de lo mencionado. En “Mala Mujer”, se quiere atentar contra la integridad de la mujer por ser infiel. En esta otra canción de carácter jocoso, en cambio, el hombre, que se confiesa infiel, se vuelve “víctima de una mujer celosa”, a pesar de ser él el que ha errado, pero se retrata como una nimiedad.

3. Caminando van por las aceras

Contoneando llevan su cintura

Ellas mueven las caderas

Como los cañaverales

Las caleñas son (como las flores)

Las sencillas son (como violetas)

Las bonitas son (como gardenias)

Las hermosas son (como las rosas)

Las caleñas son como las flores - The Latin Brothers (1975)

Otro tópico sobre la mujer en las letras de las canciones es el de su belleza y su aspecto físico. Como vemos aquí, la mujer está vinculada al movimiento de su cadera, y luego plantea metáforas en función a las flores, que, si bien pueden parecer cumplidos,

terminan ahondando en la idea superficial de que la mujer está allí básicamente para ser admirada, contemplada y halagada.

4. No finjas, que ya lo sé todo, soy mayor que tú

No pienses que con eso voy a atarme a tus sentimientos

No es tu primera vez, ya me di cuenta

Ya no llores, ya no temas

Eso no es todo en el amor

Tranquila, que aquí estoy yo

Tampoco pienses que soy

Como aquel que burló tu inocencia

Sé que sí te lastimó, no hablemos más del tema

Pero algo aquí falló y para eso estoy yo

Para hablarte del amor

Virgen - Adolescent's Orquesta (2001)

En esta canción, frente a descubrir previa incursión en el ámbito sexual de la joven, el protagonista de la canción le propone enmendar su error pasado, con su presencia. Se posiciona como un “salvador” frente a la situación de su contraparte, insinuando que en él encontrará el “amor genuino”.

5. Aquella última vez estuve hablando contigo me di cuenta

De que tú no valías ni un suspiro que no sé por qué razón

Estuve tanto contigo si fuiste migo en mi vida

Si fuiste espuma en mi playa y eres ilusión perdida

E' que de pronto se acaba y de todo lo que hablamos
Me puse a atar bien los cabos y llegué a la conclusión
Que no vales un centavo que eres tú lo más barato
Que se compra en el mercado y pensar que yo por ti
Pues daba la vida entera hasta que me convencí
De que eres una cualquiera que eres manzana podrida
Que no se nota por fuera

Tu precio - Mariano Cívico (2000)

En la letra de esta canción, frente a la situación de despecho, se efectúa un descargo en contra de la mujer, denigrándola de diferentes maneras, empezando por el título, donde la posiciona como un objeto. Poco se habla de la violencia verbal presente en las letras de canciones, y esta es una prueba de cómo se consume música sin el cuestionamiento del contenido por priorizar el componente rítmico.

La gravedad de los discursos vertidos en las canciones utilizadas de ejemplos varía, claramente. Sería desmedido comparar la metáfora del cuerpo de la mujer como si fueran flores, con el deseo de matarla por ser infiel. Sin embargo, sirve para ayudar a entender, no solo el rol que juega la mujer en muchas de estas canciones, sino su ausencia en las temáticas abordadas en dentro de canciones que presentes una crítica social.

En el tercer capítulo, el cual se enfoca en el desarrollo del laboratorio, se retomará dicha discusión.

Capítulo 2. El proceso de creación colectiva

2.1. Introducción a la creación colectiva

Los estudios sobre la creación colectiva en América Latina se han enfocado, por un lado, en el desarrollo de esta como fenómeno artístico y cultural, su concepción y razones por las que se le considera un fenómeno importante dentro del teatro latinoamericano; partiendo de la necesidad de inventar una forma de hacer teatro que tratara temas diferentes, que abordara un estilo de creación distinto y con una dinámica de trabajo más horizontal. Por otro lado, se han centrado en estudios de caso de la vida de artistas determinados y su mirada sobre el arte o proceso creativo.

Si bien no hay una sola definición ni una sola forma de creación colectiva, de manera general, esta implica una manera de trabajar en el proceso creativo en la cual todos los participantes aportan ideas que van dando forma a la obra, por lo que se entiende como una forma de trabajo que transgrede la noción de una dramaturgia individual y convencional. Todos investigan y la función del director recae en condensar las ideas de los actores y actrices para, seguidamente, ser plasmadas en el texto y espacio por dos u otros miembros más del elenco.

Santiago García es uno de los primeros que menciona, describe y elabora sobre esta mecánica de trabajo creativo a partir del análisis del grupo de teatro La Candelaria, proveniente de Bogotá, Colombia. En palabras del autor, la creación colectiva es una manera de trabajo, no un método, ya que “sus posibilidades como modelo serían hipotéticas” (García, 1994, 32). Es así como García propone a la creación colectiva como una vía por la cual todo el grupo es partícipe de la proposición de ideas. Esta manera de trabajo se logra con una investigación exhaustiva hecha por todos los integrantes previa al tema que va a tocar la obra, para que así, mediante la discusión de diferentes perspectivas, la obra adopte una única aproximación, que resulta de la condensación y organización de las ideas previamente

vertidas. Este mecanismo se repite durante todo este proceso. Existe también la creación colectiva con autor, al respecto Garzón comenta que, si la propuesta artística cuenta con uno, este debe ser parte integral del proceso, no estar ajeno a lo que está sucediendo dentro del grupo debido a que, junto al director, se encargan de proporcionar una línea a seguir en base a las propuestas y alcances de los actores (2009, p. 108). A partir de este texto claro, es que se puede partir con la exploración del espacio y movimiento (Garzón, 2009, p. 112).

Por otro lado, se comenta que Enrique Buenaventura, fundador del Teatro Experimental de Cali, postula que la creación colectiva es, en contraste, una forma de trabajo que se vale de la democratización de propuestas de los integrantes para poder crear una obra (Buenaventura, como se citó en Garzón, 2009, p. 110). Asimismo, Buenaventura se aproxima a la creación a partir de un texto ya escrito. De esta manera, lo que prosigue en el proceso es analizar, junto a todos los actores, dicho texto. Este se segmenta en lo que Buenaventura llama *secuencias*, las cuales son las unidades más grandes en cuanto a la división interna del texto. Después, en cada una de dichas secuencias, se reconocen las fuerzas en pugna y las motivaciones que las impulsan. A partir de ello, se extraen *situaciones*, las cuales son unidades menores. en las que se encuentran *acciones*, las cuales, a su vez, presentan pequeñas fuerzas en pugna y motivaciones también. Este procedimiento de análisis, de lo general a lo particular, dentro de esta forma de trabajo, permite establecer, de manera más meticulosa, relaciones entre los personajes, e inferencias acerca de los mismos, los cuales mueven la historia (Buenaventura, como se citó en Garzón, 2009, p. 112). Particularmente, tomé esta manera de aproximarse al trabajo de creación para esta obra, debido a que, con material producto de las exploraciones, pude dar con los suficientes recursos como para elaborar la dramaturgia de la obra y que las participantes pudieran ahondar en los vínculos que se presentaban en dicho texto.

2.2. La creación colectiva en el teatro latinoamericano

En “La Creación Teatral en América Latina desde la Perspectiva de la Puesta en Escena”, Luis Peirano (1987), reflexiona sobre la presencia del teatro latinoamericano, y su herencia del teatro occidental europeo. Presentado en el Seminario Regional sobre Creación Teatral en América Latina y el Caribe de parte de la UNESCO en 1987, este artículo se sitúa en un contexto político álgido, tanto en Perú como en América Latina. Dicho contexto es determinante para tratar de explicar la creación colectiva como producto de la demanda de la población latinoamericana de contar historias desde la revolución y diversos movimientos de cambio. Peirano (1988, p. 100), señala tres aportes importantes de este modelo de creación teatral. El primero, el que el autor destaca como el más importante, es el rescate del rol del dramaturgo como pieza integral de la obra, no como ente ajeno al proceso creativo, como se estaba tomando hace muchos años. El segundo elemento es la muerte del director como figura dictatorial, omnipresente y vertical. Esto proporciona un nuevo enfoque del trabajo, y este es precisamente el tercer elemento que es el nuevo rol de tanto director como del dramaturgo a manera de orientadores; de figuras que condensan, ordenan y buscan mediar las ideas del colectivo. A partir de esta forma de trabajo, todos los integrantes del grupo tienen una voz y una capacidad de propuesta activa y vital al momento de la creación, la cual no era considerada en un modelo de teatro más eurocéntrico, en donde también se había perdido el uso del espacio y del movimiento, el cual rescatan García y Buenaventura con el Teatro La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, respectivamente.

En adición al artículo de Luis Peirano, que da luces sobre el fenómeno de la creación colectiva en Latinoamérica, el artículo de María Jaramillo y Betty Osorio (2004), se enfoca en un estudio de caso: el legado de Enrique Buenaventura en el campo de la creación colectiva, sus influencias y principales motores para la creación. En dicha investigación, Jaramillo y Osorio se enfocan principalmente en las influencias y temas que impulsaban a

Buenaventura a crear. Mencionan que Buenaventura se sintió atraído por la herencia africana que se veía reflejada en la cultura colombiana, es así como decidió viajar a países latinoamericanos con alta influencia africana, como Brasil, Venezuela y países pertenecientes al Caribe. Ahí se encontró con una escena de teatro independiente que estaba sumamente atravesada por un contexto social y político difícil. Latinoamérica era tierra de diversas dictaduras y, a raíz de esto, desde las artes se buscaba que la población no olvidara ni perdiera su facultad de mantenerse unida pese al miedo de gobernantes autoritarios. La denuncia y crítica social se reflejó así en el trabajo de Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali, con obras como *Historia de una bala de plata*, *La trilogía del Caribe* o *El Guinnaru*, en donde, de igual manera, abordaba la herencia africana en América y las peripecias de la población afrodescendiente desde diferentes ejes (Jaramillo y Osorio, 2004, p. 107). Asimismo, reescribió obras como *Ubu Rey* o *Tirano Banderas*, dándole una nueva perspectiva. Si bien ambas obras ya parodiaban o criticaban la condición humana, ahora se presentaban tratando de evitar que se sintieran foráneas o lejanas al público latinoamericano. Haciendo un breve símil entre esta búsqueda de aproximación a nuestra realidad -dentro de la diversidad cultural que posee Latinoamérica- y el nacimiento de la *salsa conciencia*, presento la siguiente consideración. Cuando uno migra, se desplaza también con la cultura en la que creció y se desarrolló. Es necesario para el ser humano crear y usar como base lo que tiene a la mano, que es su cultura misma, sus raíces, y eso inevitablemente genera un sentido de identificación con más personas que pasen situaciones similares. Es así como, rodeado de un deseo de participación de la población, en el TEC postula una forma de trabajar y crear obras, en donde los participantes fueran creadores activos de las historias, además de intérpretes. El compromiso político e ideológico de Buenaventura orientó a esta democratización de la participación, queriéndose distanciar lo más posible del esquema del teatro burgués complaciente con el espectador más privilegiado. Por último, las autoras rescatan las

influencias de teóricos del teatro de los que Buenaventura se valió para poder ir dándole forma a su forma de trabajo, como Brecht, Artaud y Stanislavski, y la aguda crítica a la burguesía de Jarry (Jaramillo y Osorio, 2004, p. 109).

Siguiendo la línea del teatro latinoamericano y sus tendencias, revisé el libro “El teatro en América Latina” de Adam Versényi. En el capítulo de “Teatro de la liberación: Freire, Boal, Buenaventura y Bolt” (1993, pp. 234-239), Versényi postula que, efectivamente, la identidad del pueblo latinoamericano reside en reconstruir las bases de su identidad a partir de la investigación y desconexión con las formas de teatro traídas de Europa. Entrando al siglo XX, el teatro busca reencontrarse con la ritualidad, saberes y cultura de las épocas de la pre-conquista y con el acercamiento al espectador. Esto deriva en un rechazo de la Iglesia hacia esta aproximación del teatro. Esto es importante, ya que la sociedad latinoamericana vuelca gran parte de su identidad en la religión a causa de siglos de evangelización y poder de la Iglesia. Con el aumento del teatro independiente, surgen nuevas interrogantes sobre las maneras existentes de hacer y presentar el teatro. A partir de la pedagogía de la liberación de Freire, se buscaba enseñar diferentes materias a la población que no tuviera el mismo acceso a una educación convencional bajo los parámetros de occidente. Esta pedagogía se servía de utilizar ejemplos que fueran cercanos con la realidad y cotidianidad de los pobladores para que cada uno construyera su autonomía a partir del surgimiento de vínculos producto del intercambio de saberes entre todos, de manera horizontal. Versényi rescata, en primera instancia, que el caso más reconocido del uso de este enfoque de diálogo con intenciones pedagógicas es el de Augusto Boal, director, dramaturgo y escritor de teatro de origen brasileño que, dentro de los viajes que hacía por Latinoamérica para ahondar en sus investigaciones sobre el Teatro del Oprimido, implementa también su proceso creativo en el Perú de los años 70. Chesney menciona que Boal plantea 3 técnicas: el Sistema Comodín, el teatro foro y el teatro invisible (2013, p. 25). El “Sistema comodín” buscaba generar caos

dentro de la estructura del realismo. Se busca que los actores-comodín transiten por diversos personajes dentro de una misma historia. Este comodín se desempeña en un plano distinto al de los demás personajes, es omnisciente, aporta con explicaciones al público y recibe ayuda del coro (Chesney, 2013, p. 29). Con el “teatro foro” dota al público de la posibilidad de intervenir directamente en el desarrollo de la obra, sugiriendo soluciones alternativas; y, por último, en el “teatro invisible”, los actores entran en una situación o problema social que el grupo de espectadores reconoce, y trata de plantear desde la interpretación actoral todos los puntos de vista del mismo, induciendo al público a tomar partido. Este modo de hacer teatro incita a que no solo los actores participen activamente, sino también el público y reflexione sobre injusticias relacionadas a la dinámica de la sociedad. Dado que la representación teatral es “invisible”, o sea, la convención no existe, el espectador no puede permanecer pasivo (Versényi, 1993, p. 237). Esta manera de abordar el teatro abre la posibilidad, considero, de que los actores, al situarlos en un contexto de creación colectiva, puedan contemplar la desestructuración de la creación convencional como ventana para proponer desde distintos ejes. Es decir, no reparar en seguir de manera inobjetable una cadena vertical de mando.

Buenaventura, por su parte, encuentra cierta correlación entre la Comedia Nueva de 1609 y el Nuevo Teatro: en ambos teatros se busca la ruptura de la tradición, tanto en la práctica como en la teoría, sobre todo con dejar atrás percepciones antiguas que tienen un peso sobre el proceso de producción artística, se busca una nueva relación con un nuevo público y nuevos espacios; por ende, intentan encontrar nuevas formas de comunicar. Con ello, Buenaventura vio prudente que cualquier producción teatral que se creara, debía tener algún contenido social explícito. Con el montaje de *Soldados*, obra del Teatro Experimental de Cali basada en la novela de Carlos Reyes, en donde se habla sobre las huelgas de trabajadores de las empresas bananeras en Colombia durante 1928, notó que los diferentes públicos: universitarios, obreros, niños, público tradicional de teatro y campesinos, mostraron mucho

más interés en conocer las causas de la huelga más que por los soldados que intentaban disipar dicha protesta. Buenaventura concluye que la obra también la deben construir los actores y rescatar material ya existente en la cultura misma, como mitos, cuentos, leyendas, novelas, hechos históricos y costumbres, puesto que, al ser ellos, al igual que el público, parte de la sociedad deberán investigarla para retratarla. Esto llevará al público a una identificación más eficaz y a un nivel de propuesta más profundo. Por último, Versényi habla del modo de trabajo de Alan Bolt en Nicaragua, señalando que su metodología fue la más radical, ya que se fue a vivir con gente de escasos recursos económicos, les incitó a investigar acerca de lo que tuviese importancia para ellos, como sus danzas tradicionales o su manera de trabajo (1993, pp. 240-245). De esa forma, hacía que los pobladores que trabajaban en ganadería y agricultura se dieran cuenta, a través de la puesta teatral, de la falta de recursos e injusticias por las que pasaban a causa de la negligencia del sistema, poniendo más énfasis en ese proceso de investigación y descubrimiento, que en el producto final.

Continuando con la línea del estudio e investigación acerca del teatro de creación colectiva, Alfonso Santistevan (2020) plantea en “La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)”, específicamente en el capítulo 4 de estéticas y contenidos, que el teatro de creación colectiva propone nuevas formas de relacionarse con el espectador, diferentes a las obras de teatro de autor. Postula que, en las obras de creación colectiva en el campo limeño, podemos encontrar dramaturgias realistas/no-realistas, entendiendo la segunda clasificación como obras cuyo tratamiento rompe con ciertos cánones tanto en estéticas como en perspectivas de tiempo o espacio, como el teatro del absurdo, las vanguardias, obras interdisciplinarias, etc. Asimismo, sugiere que la nueva meta del teatro de creación colectiva para ese momento no era hacer que el espectador comprenda lo que está viendo en el espacio escénico, sino que experimentara el conjunto de sensaciones que dicha obra le brinda, priorizando el carácter performático de la experiencia.

Consecuentemente, Santistevan considera que sería coherente sugerir que el teatro de creación colectiva en el entorno limeño poseía una propuesta estética opuesta a la del teatro dominante. Señala como primera diferencia la apertura a otros espacios no teatrales, como canchas, un local comunal, un patio de colegio, la calle, entre otros, rompiendo esa barrera altamente erigida entre público y actor. Como segunda característica rompiendo con la narrativa del teatro realista previamente imperante, hace que el actor pueda transitar hacia diversos personajes a vista del público, volverse narrador, romper la cuarta pared, interactuar directamente con él e incluso invitar al espectador al espacio. Como tercera característica menciona la ruptura de la progresión lineal de la obra. En las obras de creación colectiva, el tiempo es otra posibilidad de juego; este puede ser no lineal, contar con saltos y repeticiones, y esta no-linealidad narrativa hace que el teatro esté más cerca a ser una manifestación callejera de una fiesta o asamblea. Trabajos como estos los podemos encontrar en Perú también, con grupos como *Yuyachkani* y *Cuatrotablas*. Fundados en 1971, fueron los primeros grupos de creación colectiva situados en la capital y cuya importancia tanto en el medio teatral como en las artes escénicas en general repercute y es vigente en la actualidad, con ambos grupos activos. *Yuyachkani*, por ejemplo, ahonda y crea de la mano con el espacio y teatralidad andina, buscando visibilizar la diversidad y memoria peruana (Yuyachkani, 2021). Por su parte, durante más de treinta años de investigación, *Cuatrotablas* fue responsable de la creación de la AIA (Asociación para la Investigación Actoral), una institución cultural que promueve la investigación en las áreas de teatro de grupo, formación de actores y creación colectiva (Carbonari, 2017).

Después de estudiar los componentes sociales de las canciones de la llamada *salsa conciencia* y describir que la creación colectiva, tiene orgánicamente la reflexión, la revisión de estéticas y la apertura al diálogo para la generación de un producto artístico, constaté que ambas expresiones podían tener una simbiosis sumamente interesante. Esto debido a que la

búsqueda de la reflexión y cuestionamiento que generan ambas formas de expresión artística, independientemente de si sea su intención o no, pueden generar en el espectador una aproximación a una lectura diferente del arte más allá del entretenimiento, que también es válido; sino como una herramienta de identificación, soporte y referente.



Capítulo 3. Laboratorio

En el presente capítulo se detalla la metodología para lograr la creación de un producto escénico de creación colectiva de formato corto a partir del discurso presente en las canciones de salsa conciencia.

Como ya se ha mencionado, se trata de una investigación desde las artes escénicas, cuyo fin es la creación, pero que será complementada con una breve encuesta de entrada y salida del proceso para poder definir la eficacia de la suma de las herramientas.

He denominado "Laboratorio" al proceso de trabajo de exploración y creación de la obra, pues considero que la mezcla de *salsa conciencia* y *creación colectiva* debe ser tratada en un espacio de prueba-error, búsqueda y avance. En dicho laboratorio mi rol fue de dramaturga y directora escénica, guiando a las participantes en el proceso de exploración, diálogo y posterior recolección de material para la consolidación del texto dramático. Este grado de involucramiento me permitió poder ver si el proceso se estaba llevando a cabo según los objetivos de mi investigación; cuidar que ciertamente se tratase de una creación colectiva y cerciorarme de que el producto artístico fuese tomando forma, además de poder encontrar un estilo propio que me funcionase para poder crear.

3.1. Metodología

La puesta en escena se hizo a través de un laboratorio guiado por quien escribe esta investigación. Este laboratorio tuvo varias etapas. Una primera etapa en donde se analizó las letras de algunas piezas de salsa conciencia escogidas por la investigadora. En esta etapa también se discutió con el equipo sobre el contexto que narran las canciones para que todas las presentes dialogáramos e intercambiáramos opiniones sobre los temas centrales que acoge la *salsa conciencia*. Una segunda y tercera que irán en paralelo. La exploración en función a pautas de la investigadora y la sistematización hacia una dramaturgia. Una cuarta etapa que

será la creación y presentación de la obra y una última de sistematización del impacto del proceso en el equipo que la trabajó.

En un inicio, se estipuló que el laboratorio durase doce sesiones de dos horas por sesión a razón de dos veces a la semana. A lo largo de estas doce sesiones, se establecieron diferentes objetivos y tareas que permitirían la creación y desarrollo del producto escénico. Posteriormente, el laboratorio se extendió a 14 sesiones de dos horas cada martes y jueves. Empezamos el primero de octubre y se tenía contemplado finalizar el catorce de noviembre. Sin embargo, por los días no laborables del APEC, y la dificultad, a raíz de la prórroga de clases que afectó a toda la universidad, de encontrar nuevos espacios y horarios de ensayos, la muestra tuvo que ser aplazada.

3.1.1. Requerimientos de recojo de información

Para poder llevar registro de manera adecuada de esta investigación, se utilizaron diferentes recursos. La idea era almacenar y dejar constancia de los avances, descubrimientos y, en general, del proceso creativo, con el propósito de poder ser revisado cuando sea necesario. Los materiales que se utilizaron fueron los siguientes:

- Bitácoras de las participantes

Se pidió a las participantes que escribieran en las bitácoras que les fueron entregadas todos sus pensamientos, sensaciones, referencias, dudas y propuestas personales. Se les otorgó libre albedrío en cuanto a la disposición de la información, debido a que, al priorizar el carácter exploratorio de la creación, no se contempló necesaria una estructura muy esquematizada. Asimismo, se les pidió que escribieran sus opiniones acerca de todo el proceso.

- Material audiovisual

Se registró en video todas las sesiones y la muestra final, con el objetivo de poder revisar momento a momento cada etapa del laboratorio y poder rescatar aspectos que

podieran haber pasado desapercibidos. Fue de vital importancia contar con este material para el recojo de información, pues proporcionó información detallada del progreso del laboratorio.

- Test de entrada

Al inicio del proceso, se les tomó un cuestionario abierto para poder medir qué tanto conocimiento o afinidad tenían las participantes con la creación colectiva y la salsa, y luego, de la *salsa conciencia*. La información recolectada de este test se contrastó con el test de salida.

- Test de salida

Después de la muestra, se aplicó una encuesta a las participantes para poder medir las consecuencias del uso de la herramienta, *salsa conciencia*, como estímulo para la elaboración del producto escénico de creación colectiva de formato corto. Las respuestas de este test fueron de vital importancia para determinar de manera más concreta las conclusiones propias de la experiencia. Asimismo, para comprobar si el uso de esta categoría dentro de la *salsa* supuso una verdadera ayuda para poder aproximarse al proceso creativo de manera más dinámica.

3.1.2. Participantes

Debido al interés de crear una obra de formato corto de creación colectiva, mi intención era contar con seis participantes para tener un número de voces para el diálogo. Además, buscaba que pertenecieran a diferentes centros de estudio para poder contar con miradas diversas y alcances distintos, así como para abrir las posibilidades de convocatoria fuera de la Universidad. Sin embargo, al abrir la convocatoria, la cual fue por un post e historias de Instagram y se podían postular a través de un formulario; se presentaron 11 participantes, provenientes de tres centros de estudio de grado superior: PUCP, ENSAD y

UPC. Debido a problemas de horarios, espacios de trabajo y la coyuntura social, me quedé finalmente con 9 participantes. Como requisito se pidió que:

- Sean estudiantes de la carrera de Teatro/Actuación/Artes escénicas en proceso de formación.
- Estar cursando de sexto ciclo en adelante.
- No se admitían egresadas/egresados para mantener el margen de la población a trabajar dentro de un contexto específico, el cual es el plano formativo.

Estos requisitos se plantearon con el propósito de contar con participantes que tuviesen la formación y herramientas actorales suficientes, sobre todo en lo referido a construcción de personaje, análisis de texto, habilidades de expresión corporal y vocal e improvisación. Finalmente, el grupo actoral quedó conformado por:

- Participante 1: Camila Kanashiro, estudiante de décimo ciclo de Artes escénicas de la UPC. Se retiró en la tercera sesión.
- Participante 2: Reyna Queccaño, estudiante de noveno ciclo de Artes escénicas de la UPC.
- Participante 3: Cielo Yupanqui, estudiante de octavo ciclo de Actuación de la ENSAD.
- Participante 4: Iris Contreras, estudiante de sexto ciclo de Actuación de la ENSAD.
- Participante 5: Zoraya Vidales, estudiante del sexto ciclo de Actuación de la ENSAD.
- Participante 6: Vivian Matos, estudiante de sexto ciclo de Actuación de la ENSAD.
- Participante 7: Kiara Ríos, estudiante de sexto ciclo de Actuación de la ENSAD.
- Participante 8: Flor Leiva, estudiante de octavo ciclo de la especialidad de Teatro de la PUCP.
- Participante 9: Jairo Candia, estudiante de sexto ciclo de la especialidad de Teatro de la PUCP. Se retiró en la novena sesión.

- Participante 10: Joselyn Chávez, estudiante de sexto ciclo de Actuación de la ENSAD.
- Participante 11: Gabriela Yupán, egresada de Artes Escénicas de la UPC. Se retiró en la tercera sesión.
- Participante 12: Dagoberto Pampavilca, estudiante de séptimo ciclo de Actuación de la ENSAD. Se unió en la décima sesión, por lo que no se insertó en el primer cuadro de distribución de las participantes.

3.2. Desarrollo del laboratorio

3.2.1. Introducción al laboratorio: primer contacto con la salsa conciencia

Ya con la recepción de las participantes, se organizó la siguiente tabla para poder llevar un registro de su distribución, según la institución de donde provenían. Se llevó a cabo de esta manera para poder tener los datos organizados y, a partir de ahí, buscar formas de trabajar el vínculo de grupo a partir de la proximidad o no proximidad de las participantes a través de las exploraciones.

Tabla 1

Participantes del laboratorio por universidad

CENTRO DE ESTUDIOS	CANTIDAD	PORCENTAJE
PUCP	2	18%
ENSAD	6	55%
UPC	3	27%
TOTAL	11	100%

Después de darles la bienvenida al laboratorio, la primera sesión consistió en plantearles un cuestionario de respuesta libre (test de entrada) a cada participante para poder tener un panorama sobre qué les llamó la atención de la convocatoria al laboratorio, su contacto con procesos de creación colectiva y acercamiento al género musical de *salsa* en general y si conocían lo que era *salsa conciencia* y su vínculo con ella. Producto de dicho cuestionario, el cual se puede encontrar en los anexos, se obtuvo los siguientes resultados:

- El 100% de las participantes conocía el término *creación colectiva*.
- El 82% de las participantes ha estado presente como integrantes en obras o intervenciones de creación colectiva.
- El 100% de las participantes que se involucraron en procesos de creación colectiva, describió que pasaron por muchas dificultades para poder elaborar la pieza. Esta dificultad está en 89% relacionada con la idea de cómo abordar el tema, no juzgar las propias propuestas y cómo llegar a un consenso entre todos los integrantes. El 11% no encontró ninguna dificultad en procesos anteriores.
- El 100% de las participantes involucradas anteriormente en procesos de creación colectiva señaló que un factor determinante para la creación era la formación de vínculos entre las y los integrantes.
- El 82% de las participantes consumía canciones de salsa en su vida cotidiana.
- El 89% de las participantes asociaba el género musical *salsa* con eventos familiares como reuniones, cumpleaños y fiestas. El 100% de las participantes que respondieron esto asociaban al género con buenos recuerdos.
- El 100% de las participantes desconocía del término *salsa conciencia*.
- El 73% de las participantes había empezado a cuestionar el contenido de las letras de canciones de salsa recién en la universidad.

- El 100% de las participantes afirmaba que la salsa sí puede contener un mensaje social.
- El 18% de las participantes empezó a cuestionar el contenido de las letras de canciones de salsa en la pubertad/adolescencia.

Con esas respuestas registradas, se procedió a dejar la primera tarea del laboratorio, la cual era escuchar un playlist de canciones de *salsa conciencia* creada por mí, con canciones como *El preso*, *Talento de televisión*, *El día de mi suerte*, entre otras, señalar las ideas principales que les daba cada canción y los temas que abordaban. Esta tarea sería para la segunda sesión del laboratorio. Tres de las participantes llegaron tarde. Sin embargo, se les pudo aplicar el test de entrada con normalidad.

Figura 1

Primer encuentro con las participantes



3.2.2. Segunda sesión: Análisis de las letras

La segunda sesión se inició con el intercambio de opiniones acerca de la tarea que se dejó previamente. A esta sesión asistieron ocho de las 11 participantes. La discusión y análisis de la letra de cada canción se realizó en el orden en el que estaba dispuesta la playlist:

- El día de mi suerte: se discutieron como ideas principales de la canción que esta habla de una persona que manifiesta que desde que nació, la mala suerte lo acompañó. Se señaló también la constante idea de sentirse solo. Asimismo, se resaltó la mención de un entorno de violencia, robos, una caída hacia un modo de vida dañino que lo había consumido. Una de las participantes acotó que, al analizar las letras, y esto es algo que le pasó con todas las canciones, dejó de sentir la necesidad de bailar debido a la confusión y cierta incomodidad que le producía el contraste entre el ritmo de la canción y el contenido de la letra, opinión compartida por las demás participantes. En otro contexto, el mensaje de la letra no pasaría desapercibido, pero en esta ocasión lo hace, y se empezó a cuestionar cómo el aspecto musical relegó el discurso de la letra.
- Talento de televisión: de hecho, fue la única canción de la playlist que tiene como protagonista a una mujer, y es que no podemos ser ajenos a que la *salsa* es un género musical dominado en gran parte por hombres, salvo claras excepciones. Sin embargo, fue el tema musical que más diálogo suscitó. Al ser, en esa sesión al menos, todas mujeres, compartimos muchas perspectivas similares en cuanto a la proyección de la feminidad, qué significa crecer, ver y poseer el privilegio de usar atributos físicos que nos faciliten la vida. Como ideas principales, las participantes señalaron la idea de un pensamiento hegemónico sobre un estándar de belleza, inalcanzable para gran parte de la población femenina, convirtiéndose, dicho estándar, en un prototipo de mujer aspiracional, que las exhorta a no perseguir nada más que lo físico. Asimismo, resaltaron la vista patriarcal de la situación, señalando que quien hace que imperen estos roles y formas de ser “ideales” es el patriarcado. Otro comentario con el que

todas concordaron, es que las mujeres sabemos automáticamente si encajamos o no en dicho estándar, el nivel de autopercepción y de formación de imagen corporal que desarrollamos a temprana edad junto a la constante presión que inculca la sociedad, nos hace estar al pendiente de ello. Se concibió la idea de persecución, específicamente de algo incierto, de una forma desconocida, pero de lo que las mujeres no podemos escapar. En contraste, una de las participantes opinó que había interpretado la letra por un lado completamente distinto, en donde concebía a esta mujer de la que se hablaba en la canción como una mujer de actitud empoderada, segura de sí misma y aprovechando que tiene dicho privilegio para poder trabajar en algo que le gusta. Cabe acotar que, si bien se respetó la opinión de la participante, las demás no pensaron lo mismo.

- El Preso: las ideas principales expuestas por las participantes, tienen que ver con el constante sentimiento de soledad y aislamiento. Otra opinión que se discutió fue lo interesante que les parecía que el protagonista de la canción señalara que está rodeado de gente que ya no tiene corazón, lo que indicaría que el protagonista aún lo tiene.
- Pedro Navaja: Las participantes se apresuraron en señalar que asociaron la historia a la Ópera de los 3 centavos de Bertolt Brecht debido a la descripción del personaje maleante, misterioso y experto en su oficio. Cabe destacar que, en efecto, Rubén Blades sí se basó en el personaje de Von Mackie Messer, conocido también como *Mack the knife* en la canción de Louis Armstrong (Teachout, 2015, p. 1), reversionada por Bobby Darin (Cohen, 2021, 3m44s). Asimismo, señalaron la descripción de los personajes mencionados, ya que la historia que se narra retrataba a Pedro Navaja como un ser particular, con su sombrero, su gabán, lentes oscuros en plena noche, un diente de oro, etc. El final de la historia dejó una sensación de tragicomedia en las participantes, ya que ningún personaje obtuvo lo que quería, tanto él como la mujer a

la que pretendía asaltar quedan olvidados y sus cuerpos se quedan inertes en medio de la calle. Finalmente, un señor borracho les roba y se va. Rescataron la negligencia del sistema frente a personas ubicadas en zonas marginadas, y cómo la historia de Pedro Navaja se yuxtapone con la realidad, porque como dijo una de las participantes, “todos conocemos a un Pedro Navaja”.

- Pablo Pueblo: la mitad de las participantes no cumplieron con la tarea de escuchar y analizar la canción. De las pocas intervenciones, se rescató que la letra presenta una crítica al sistema capitalista, debido a que Pablo Pueblo, el protagonista de la canción, es un señor defraudado por su entorno, que en su juventud tenía un futuro prometedor, pero todo se desplomó con el tiempo, y ahora vive una rutina agotadora y deprimente, al punto en que todo el vecindario se compadece de su situación.

*“(Pablo Pueblo)
(Pablo hermano)
Pablo con el silencio del pobre
con los gritos por abajo”.*

- El nacimiento de Ramiro: las participantes señalaron la poca seriedad con la que el padre asumió el nacimiento de Ramiro, quien lleva a sus amigos al hospital para que alguno le sirviera de donante de sangre si era necesario porque él estaba borracho y no podría donar. Asimismo, se señala la proyección de los sueños del padre sobre su hijo, ya perfilándolo como un excelente deportista, o científico o doctor. Algo que les pareció algo cuestionable con respecto a la letra son las siguientes líneas:

*“Que no me salga marica,
que no me salga ladrón,
que, aunque sé que he hecho mis trampas,
trataré de darle todo, lo que nunca tuve yo”.*

Aquí, como se puede asumir, las participantes señalaron la homofobia y diversas características machistas normalizadas. Se considera bajo un mismo grado de

gravedad el ser homosexual y ser un delincuente, además de ligar el hecho de ser un buen padre para evitar estos resultados en la vida del niño, sin mencionar que el padre admite lo que se intuye como infidelidad.

- Déjenme reír (para no llorar): las participantes señalaron que esta canción representa una fuerte crítica a las figuras políticas, debido a que el narrador de la historia es explícito con su decepción frente al gobierno y de cómo se siente preocupado por cómo criará a su hijo con una situación económica cada vez más precaria.

*“Desde que nació Ramiro
las cosas están más duras que ayer.
Yo lucho y yo trato y no puedo obtener
lo que pa’ vivir requiero”.*

*“Déjenme reír, para no llorar,
déjenme cantar pa que la pena no duela tanto.
Señores, para empezar,
el culpable de mi infierno,
es el maldito gobierno
que ha resultado incapaz”.*

- Fue varón: las participantes relacionaron la conexión de esta canción con “El nacimiento de Ramiro”. En cuestión del ritmo, señalaron que les llamó la atención que la instrumentación fuese mucho más pesada que las demás canciones. En cuestión de la letra, una de las participantes compartió una anécdota familiar. Contó que su padre siempre quiso tener un hijo y terminó teniendo cuatro hijas. Las participantes señalaron que les pareció gracioso que, en la canción, el padre celebrara por

"colaborar" con el nacimiento, aunque no haya hecho nada. Señalaron la obsesión del padre por tener hijos varones, y les pareció gracioso que se haya apresurado a decir que el bebé había salido varón como él deseaba. Asimismo, las participantes vincularon la canción con historias familiares plagadas de la obsesión por el legado, por mantener el apellido, y, aunque no se diga en voz alta, esta preferencia de tener hijos frente a tener hijas.

Resumiendo, en cuanto al diálogo con respecto a las canciones, se propusieron diferentes palabras que podrían englobarlas: soledad, abandono, machismo, pobreza, estereotipos, Latinoamérica y deshumanización. También se llevó a cabo una pequeña exploración de diez minutos, tomando como consigna la idea de persecución, inseguridad y la relación cardumen-disidencia evitando el contacto físico directo. Este se desarrolló con las canciones *El día de mi suerte* y *El preso* como acompañamiento. Las participantes se desplazaban por el espacio y yo seleccionaba a alguien para que fuera la disidencia. Joselyn fue la seleccionada para este rol. Se desplazó por el espacio con movimientos diferentes a las demás; más específicamente, con saltos enérgicos y grandes, aterrizando en cuclillas, mientras el cardumen la perseguía con un trote de pasos pequeños, sin cambio de niveles. Al inicio, tanto la mirada entre las participantes, como el gesto y la corporalidad de todas era neutra. Sin embargo, conforme avanzaba el ejercicio junto con las canciones mencionadas, la mirada de las participantes se tornaba cada vez más inquisidora hacia Joselyn, quien, en vez de simplemente desplazarse por el espacio, ahora buscaba escapar del cardumen, por lo que disminuyó el rango de movimiento de los saltos y lo convirtió en saltos pequeños pero más rápidos, a diferencia del cardumen, quien agrandó la distancia entre paso y paso, ganando más estatus que la disidencia. Otra exploración tuvo que ver con cómo utilizar el espacio y ser conscientes del mismo. Para este ejercicio, la seleccionada como disidencia fue Cielo. Todas empezaron en neutro, caminando por el espacio, y como primera consigna, se les pidió

interactuar con el espacio que les rodeaba. Al estar en el tambo actoral, jugaron con las cortinas, las ventanas, las gradas, etc. Al dar una palmada y seleccionar a la disidencia, Cielo se posicionó en el centro del espacio y solo miraba a las demás interactuar con sus alrededores. Luego, ellas fueron paulatinamente perdiendo el interés en el espacio y prestándole más atención a Cielo. Se volvió a desarrollar esta dinámica de persecución a la disidencia, pero esta vez acorralaron a Cielo, de manera tal que ya no pudo escapar. Con ello, di por terminada la exploración. Las participantes compartieron que, como había visto, surgió entre ellas la necesidad de sobreponerse ante Joselyn y Cielo conforme iban internalizando la letra de ambas canciones mencionadas con anterioridad. Por otro lado, Cielo y Joselyn cuentan que, de igual manera, al ser la disidencia, se asumieron como quien debía estar en una posición inferior a la del cardumen, hallando seguridad en el escapar y tratar de refugiarse. Por último, agregan que despertó en ellas una nueva forma de entender y asumir las letras de las canciones más allá del ritmo. Asumirse como el protagonista desafortunado de las canciones, abrió una nueva ventana para interpretar el mensaje de ambos temas musicales. Como tarea para la siguiente sesión, se pidió llevar diferentes prendas de vestir que fueran coloridas y de texturas y tamaños variados que estuvieran dispuestas a compartir y manipular.

Figura 2

Análisis y diálogo acerca de las letras de las canciones de la playlist



3.2.3. Tercera sesión: Ritmo y prendas

La tercera sesión tuvo como eje el trabajo de exploración con el ritmo y posibilidades de creación a partir del refuerzo que le otorgara el vestuario a la fisicalidad de las actrices. Cabe destacar que el universo de los personajes nacidos de las letras, junto al *look* de los intérpretes y estética general de la época, las llevaron a descubrir un mundo cargado con colores vivos y estrambóticos; tanto por la consigna dada en la sesión anterior, como también por las referentes visuales que buscaron en portales web como *Pinterest*. Desde un inicio y paralelamente, se empezó el trabajo de dramaturgia. Se ubicaron las prendas en todo el suelo del salón a manera de exhibición para que las participantes pudieran observar detalladamente las opciones disponibles. La consigna establecida para este primer ejercicio fue pasearse por el espacio y empezar a tomar las prendas que les llamaran la atención, sin límite en el número de prendas, y explorar con ellas. Dicha exploración abordaba distintas maneras de ponerse una misma prenda, y probar cómo la prenda les daba ideas de diversas fisicalidades que derivarían en diferentes ideas de personajes.

Después de este ejercicio, se decidió conjuntamente que la obra en formato breve constaría de tres bloques que presentaran un contexto nacido de los temas que hablamos en el segundo encuentro: la propuesta fue trabajar sobre la comunidad, la migración, un show de televisión y la sensación de decadencia. Se planteó que las actrices, mediante la exploración, propusieran personajes particulares que ellas pudieran identificar en su propio entorno.

Propusieron lo siguiente:

- El tío borracho.
- Señoras chismosas.
- Alguna chica o chicas que representaran el ideal de belleza discutido tanto en la sesión anterior.
- Algún personaje que viviera esta idea aspiracional de llegar a ser de un estrato socioeconómico más alto, lo que acarrea conflictos con los demás personajes.

- Personas que quieran irse de dicho barrio. Estas se dividirían en personajes que lograban irse y otros personajes que no. Las primeras, expresarían el sentimiento de soledad y abandono que conlleva el proceso de migración, siendo motivadas únicamente por la esperanza de encontrar mejores oportunidades en la capital o, en su defecto, una ciudad más poblada y cercana a la idea de metrópoli; y como las segundas asumen su decisión de permanecer en su cotidianidad.

Propusimos que el segundo bloque que fuera un show de televisión.

Aquí se ahondaría en torno al estereotipo de belleza al cual nos tienen atadas a las mujeres, cómo este canon es insostenible y crea un sentimiento de persecución que termina por quebrar a la persona. Este show tendría momentos de ruptura en donde se demostraría que la apariencia de perfección, elegancia y, hasta en cierto punto, artificialidad, es una fachada, reforzando la imposibilidad de mantener el personaje de mujer perfecta, como una muñeca.

El tercer bloque, que fue sobre el que tuve más injerencia, fue el que giraría sobre el quiebre de estas modelos/muñecas del show, al ser confrontadas con su realidad. Aquí todo se convertiría en caos: la corrupción del ser. Cómo la inestabilidad del entorno lleva a los personajes a caer en acciones y conductas perjudiciales tanto para ellas como para la gente a su alrededor. Este último bloque finalizaría con la interrogante de si algún día en verdad las cosas puedan cambiar y ahora sí vivir una vida genuinamente feliz, sin ningún tipo de atadura.

Por cuestiones de tiempo, esta tercera sesión solo abarcaría la exploración con el primer bloque. Un obstáculo que es pertinente mencionar, es que no asistieron todas las participantes del laboratorio, solo asistieron seis. Los motivos se adujeron a complicaciones médicas y educativos que se cruzaban con la hora del laboratorio.

Figura 3

Exploración con vestuario, primeros borradores de personajes



La participante Joselyn utilizando un camisón sintió que su peso estaba más asentado en la tierra, lo cual, a su vez, la llevó a probar un registro vocal más grave, derivando en un personaje que describió como “el típico macho que encuentras tomando en la bodega del barrio y sigue viviendo con su mamá”.

La participante Gabriela utilizó una capa de flores que le remitió a una corporalidad más ligera, un registro vocal más agudo que derivó en un personaje que describió como “una señora que se cree joven que vive con un complejo de superioridad con respecto a sus demás vecinos”.

El participante Jairo utilizó unos pantalones bombachos que le orientaron a explorar una energía más ligera e indirecta, lo cual lo llevó a aproximarse a un personaje que describió como “el típico vendedor de pulseras de la vereda, que siempre para relajado y que todo el mundo conoce”.

La participante Zoraya utilizó un chaleco negro con textura afelpada, que le brindó ideas de dos personajes muy distintos. El primer personaje, nacido del uso del chaleco de

forma convencional, era el de una madre ama de casa que estaba en constante estado de alerta mientras efectuaba las tareas del hogar, y el segundo personaje que desarrolló fue el de una niña que jugaba en el piso, usando el chaleco como un juguete. Zoraya no exploró su registro vocal, pero hizo énfasis en el trabajo del gesto, la mirada y el cuerpo.

La participante Reyna usó una bata de colores variados, de tela suave, lo cual la llevó a explorar un peso más ligero, que le remitió a la idea de un personaje que describió como “una señora que quiere parecer joven. Se arregla bastante para aparentar menos edad y trata de adoptar manierismos sofisticados para proyectar esa jovialidad”.

La participante Cielo, comentó que tuvo problemas para poder entrar en la convención del ejercicio, ya que, al llegar tarde a la sesión, no tuvo tiempo de realmente probar todas las prendas que hubiera querido con calma. Sin embargo, como prenda eligió un vestido largo de flores, que le remitió a una fisicalidad más cohibida, iba llevando su peso al suelo y se escondía debajo de la mesa. No supo a qué personaje relacionarlo, pero comentó que le remitió a la energía de alguien sumamente tímida.

Posteriormente, se les pidió que no solo pasearan “solos” por el espacio, sino que notaran que había más personas a su alrededor; cómo interactuaban, bajo qué criterio, cómo se establecerían las relaciones entre los diferentes personajes propuestos. Este ejercicio se realizó con el acompañamiento de dos canciones de la playlist: *El preso* y *De Panamá a Nueva York*. Como primera impresión, noté que todas se mantenían muy a la defensiva, analizando qué tan seguro era compartir ese mismo espacio con otras personas.

Las participantes empezaron a juntarse de a dos, estableciendo ya cargos muy específicos en esta idea de “barrio” que se estaba construyendo. Se propuso una pollada en la calle, que sería una situación propicia para que todos los personajes pudieran encontrarse y relacionarse. La señora con complejo de superioridad tenía como interés amoroso al vendedor de pulseras, lo que generaba la crítica de la otra señora. Por otro lado, esta quería que la chica

tímida bailara para el evento. Posteriormente, las participantes me contaron que establecieron un vínculo madre-hija entre ambos personajes. El personaje de la niña se asumió por todos los participantes como una niña abandonada, por lo que, en la exploración, surgió tratarla indiferencia y desdén.

Como conclusiones del trabajo de esta tercera sesión, noté que las propuestas de personaje de algunas participantes coincidían con las ideas que tenía anotadas previamente al crear los tres bloques de la obra. En esta sesión, las participantes Gabriela y Camila abandonaron el laboratorio por cuestiones de trabajo y tiempo, respectivamente.

3.2.4. Cuarta sesión: Bloque uno. “El barrio”

Habiendo pasado la fase introductoria, las siguientes sesiones se elaboraron bajo un formato de cuadros que permitieron la sistematización de la información de una manera más eficiente. La cuarta sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 2

Desarrollo de la cuarta sesión. Nivelación y exploración

Nº DE SESIÓN	4	TÍTULO	El barrio
FECHA	17/10	PARTICIPANTES	7
PROPÓSITO	Cerrar la exploración del primer bloque para poder terminar la escritura del texto de ese primer momento de la obra.		

ETAPAS	ACTIVIDADES
Experimentación	-Exploración con prendas para las participantes que faltaron a la sesión anterior.
	-Improvisación grupal con los personajes que propusieron las participantes en la tercera sesión para poder reforzar los vínculos que habían surgido previamente y establecer unos nuevos con los personajes de las participantes que faltaron. Se les entregó las siguientes consignas: se situarían en una fiesta en el barrio, todas tenían que interactuar y en un momento la música se detuvo abruptamente. Las participantes tenían que

encontrar una solución al problema desde su personaje y evitar el fin de la fiesta. Ocurrieron diferentes situaciones: le echaron la culpa al personaje de Zoraya, la niña. Luego, el personaje de Joselyn, el tío borracho y donjuán, la trata de defender, pero nadie tomó en cuenta su opinión. El personaje de Cielo, quien era una señora que se quería proyectar como alguien mucho más joven de lo que era, trata de apaciguar el ambiente, sin éxito. Al final, el personaje de Jairo, el vendedor de pulseras logra devolver el ánimo a la fiesta proponiendo cantar las canciones. Con eso, di por cerrada dicha exploración.

Conclusiones

Esta sesión, si bien se utilizó para nivelar a las participantes que se habían ausentado, y eso supuso retrasar los objetivos trazados en un principio, sirvió para cimentar mejor los personajes previamente propuestos. Esto facilitó la escritura del texto del primer bloque, el cual se envió a las participantes esa misma noche para que lo aprendieran para el siguiente encuentro y poder escenificarlo. El hecho de tener que escribir una escena en cuestión de horas supuso un reto grande, ya que no tenía práctica en dramaturgia y tenía muchos reparos con que la escena se viera monótona o repetitiva. En todo caso, considero que se pudo presentar algo dinámico para las actrices, ya que me basé en sus interacciones para poder escribir dicha escena.

Figura 4

Primer bloque trasladado al espacio



3.2.5. Quinta sesión: Bloque dos. “Talento de Televisión”

El desarrollo de la quinta sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 3

Desarrollo de la quinta sesión

Nº DE SESIÓN	5	TÍTULO	Talento de televisión
FECHA	22/10	PARTICIPANTES	8
PROPÓSITO	Montaje del primer bloque y exploración para el segundo bloque.		
ETAPAS		ACTIVIDADES	
Experimentación	<p>-Escenificación del texto del primer bloque a partir del texto que escribí y les presenté después de finalizada la cuarta sesión. La propuesta fue completamente de las participantes. Solo se les dio la indicación que se buscaba cubrir todo el espacio. Contemplaron el poder dividir ese primer bloque en tres momentos que serían marcados por el espacio mismo, pasando de momento a momento en forma diagonal. Es decir, se separó la escena en unidades y cada unidad se delimitaría con una pequeña porción del espacio que empezaría hacia el fondo del escenario e iría avanzando hasta el proscenio, como se puede ver en la figura 4.</p> <p>-Exploración del segundo bloque, el cual se basa en un programa de televisión. Consignas: explorar la rigidez en diferentes zonas del cuerpo, no dejar de sonreír, que una asuma el papel de la disidencia en el grupo; es decir, que su corporalidad sea opuesta a la de las demás. Este ejercicio fue similar al de la exploración en la segunda sesión, solo que aquí los movimientos que podía ejercer el cardumen estaban mucho más delimitados y, a diferencia de la segunda sesión, en donde la disidencia buscaba escapar; aquí buscaba ser parte del cardumen, pero le era imposible.</p>		
Conclusiones	<p>En esta sesión se alcanzó a montar el primer bloque, con los textos ya distribuidos y aprendidos por las participantes. Durante la exploración para el segundo bloque, todas fueron adquiriendo una corporalidad semejante a la de una muñeca, más la consigna de la sonrisa, proyectaban una sensación inquietante y de artificialidad, lo cual ejercía un contraste con la disidencia, cuya fisicalidad se asemejaba mucho más a la de una persona cotidiana, incluso un poco fatigada; levemente encorvada, de caminata arrastrada y de semblante serio. En un momento, las demás buscaban ocultar a la disidencia, mientras que ella intentaba acoplarse al cardumen sin éxito y, posteriormente, buscaban que ella adoptara su misma corporalidad, también fallando en el intento, ya que no lograron que adoptara la misma rigidez y sonrisa que ellas, por lo que se rindieron y la ocultaron adentro del cardumen para que nadie la viera. Ello derivó en la escritura del segundo</p>		

bloque, cuyo documento se envió el día posterior para que lo llevaran aprendido para la siguiente sesión.

Figura 5

Montaje del primer bloque incorporando elementos del vestuario



3.2.6. Sexta sesión: *Recapitulando*

El desarrollo de la sexta sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 4

Desarrollo de la sexta sesión

Nº DE SESIÓN	6	TÍTULO	Recapitulando
FECHA	24/10	PARTICIPANTES	7
PROPÓSITO	Hacer un repaso de toda la obra hasta el final del bloque dos. Practicar la coreografía con la que entran las actrices al empezar la escena del show de televisión, la cual armaron ellas. Afinar detalles en la dramaturgia al ver la puesta en escena.		
ETAPAS	ACTIVIDADES		
Ensayo	<ul style="list-style-type: none">-Calentamiento con las canciones utilizadas en la obra hasta el momento: <i>Pedro Navaja</i>, <i>El Preso</i>, <i>De Panamá a Nueva York</i>, y <i>Talento de Televisión</i>, además de la adición de sonidos de ciudad: pasos rápidos, murmullos, cláxones y frenadas de auto.-Ensayo de las participantes. Se hizo mayor énfasis en repasar y asimilar el texto.-Creación de la coreografía de las modelos del programa. Esta debía obedecer a la fisicalidad rígida propia de una muñeca que se estableció en las sesiones pasadas.-Modificación de texto en el bloque uno y dos.-Fijación del vestuario, peinado y maquillaje que se usaría en la muestra.		
Conclusiones	<p>Las participantes tuvieron problemas para recordar el texto. Sumando el hecho de que no estuvieron todas, complicó la facultad de agregar dinamismo a las escenas. Este proceso, al ser colectivo, no podía correr el riesgo de dejar atrás a alguna participante. Es decir, todas debían estar en una misma línea, con el texto aprendido, marcaciones y coreografía aprendida. En cuestión de este último elemento, se decidió conjuntamente mediante conversaciones que se eliminaría, ya que les consumía demasiado tiempo crearla y ponerse de acuerdo con los cambios según el tempo de la canción, priorizando otras actividades como el repaso del texto y desplazamiento en el espacio.</p>		

Figura 6

Montaje del segundo bloque



3.2.7. Séptima sesión: Bloque tres. “El día de mi suerte”

El desarrollo de la séptima sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 5

Desarrollo de la séptima sesión

Nº DE SESIÓN	7	TÍTULO	El Día de mi Suerte
FECHA	31/10	PARTICIPANTES	8
PROPÓSITO	Explorar dentro de las consignas para el bloque tres para poder escribir el texto de esa última escena.		

ETAPAS	ACTIVIDADES	OBSERVACIONES ADICIONALES
Experimentación	-Exploración de las participantes con el concepto de caos	-Se les dejó en el espacio diversos objetos: un labial, un colette, una botella de vino vacía, una cajetilla de cigarros, un fajo de billetes falsos, un abrigo grande y un perfilador de cejas.

-Consignas de la exploración: abarcar todo el espacio, utilizar los elementos que se insertaron en el espacio, permanecer en movimiento, utilizar la voz en la medida que lo requirieran.

-Las acciones que se ejecutaran con los elementos debía ser repetitiva, pero debía ir escalando en cuanto a ritmo e intensidad en el movimiento.

-Esta sesión logró que las participantes conectaran nuevamente con la sensación de persecución que habían mencionado en la segunda sesión. Establecimos que el momento de caos estaba relacionado con la confrontación de la realidad con la artificialidad del programa de televisión. La pregunta de "¿qué hacemos cuando nos damos cuenta de que estamos mostrando una fachada, la imitación de un canon imposible?" resonó nuevamente en las participantes, lo cual las orientó a hacer crecer sus acciones físicas con el elemento, no solo con intensidad en el movimiento, sino que el ritmo más esa potencia las impulsó a un estado de desesperación. La relación con el elemento que agarró aleatoriamente cada una, era una de rechazo, pero también de apego. No podían dejar su elemento por más que quisieran, lo cual proyectaba lo más cercano a una concepción de adicción, la cual iba creciendo y se detuvo de golpe por indicación mía. Al pausar todas de golpe, intuitivamente se miraron entre ellas, y luego cada una miró su cuerpo, analizando cómo había cambiado a diferencia del principio del ejercicio. La energía que utilizaron fue transmitida satisfactoriamente hacia el público que, en este caso, era yo. Con eso, se pudo elaborar el texto de este último momento y se les envió esa noche para poder insertarlo en la próxima sesión.

Conclusiones

3.2.8. Octava sesión. Modificaciones y repetición

El desarrollo de la octava sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 6

Desarrollo de la octava sesión

Nº DE SESIÓN	8	TÍTULO	Modificaciones y repetición
FECHA	7/11	PARTICIPANTES	9
PROPÓSITO	Montar el bloque tres y hacer las modificaciones en el texto que correspondiesen después de observar la puesta. Pasadas del bloque tres completo.		
ETAPAS	ACTIVIDADES		
Ensayo	-Calentamiento de las participantes con sonidos de característicos de una ciudad		

Conclusiones

ajetreada: ruido de claxon, pasos apurados, voces de personas por todos lados y sirenas de policía.

-Repaso del texto del bloque tres. Fusión con el momento de acciones físicas.

-Montaje del bloque tres. Se precisaron las acciones físicas de cada participante en la escena del caos. Cada participante tendría seis segundos de foco para desarrollar su acción mientras las demás corrían, y luego se iban sumando una a una, en lo que las demás continuaban con sus acciones. Se agregó como momento de pausa abrupta un disparo al aire efectuado por la participante Joselyn.

-El texto reforzaba el mensaje que estaban transmitiendo las acciones físicas. Las participantes, al incorporar sonidos que reflejaran cansancio, ayudaron a enfatizar la frustración con que la dijeron el texto posteriormente. Ello, al representar un momento catártico, les ayudó para poder calmarse entre todas en la siguiente parte de la escena, el cual correspondía al final de la obra, en la que buscan darse esperanza. Sin embargo, propusieron volver a sus ubicaciones del programa de televisión con la sonrisa de muñeca, acotando que les parecía necesario regresar a tierra la obra, en el sentido de que se puede tener esperanza, mas no cambiar la situación, al menos a corto plazo. Esta idea me pareció interesante dado lo realista de la propuesta en similitud con nuestra sociedad. Siendo un espacio de creación colectiva, al dialogar un momento acerca de cómo plantearlo en el espacio, lo mantuvimos de esa manera, dejando a la obra con un final trágico.

3.2.9. Novena sesión: *Ensayo técnico y sesión de fotos*

El desarrollo de la novena sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 7

Desarrollo de la novena sesión

Nº DE SESIÓN	9	TÍTULO	Ensayo técnico y sesión de fotos
FECHA	12/11	PARTICIPANTES	8
PROPÓSITO	Ejecutar el ensayo técnico de luces y tomar las fotos para la difusión de la muestra.		

No se logró efectuar satisfactoriamente el ensayo con luces debido a problemas de cableado y conexión de las luces en el ambiente que nos correspondía. Sin embargo, se pudieron usar para tomar las fotografías en la última media hora de tiempo que nos quedaba.

El participante Jairo y la participante Joselyn no pudieron quedarse hasta la sesión de fotos. El contraste de lo colorido con la mirada desorientada y triste nos resultó atractivo y coherente con el producto escénico que se estaba creando, ya que captaba la esencia de la obra: la disidencia entre el ritmo y alegría de la salsa como género y la seriedad de los temas que se estaban tratando.

Figura 7

Resultado del afiche de la obra que se publicó en redes



3.2.10. Décima sesión: Repetición

El desarrollo de la décima sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 8

Desarrollo de la décima sesión

Nº DE SESIÓN	10	TÍTULO	Repaso
--------------	----	--------	--------

FECHA	19/11	PARTICIPANTES	9
PROPÓSITO	Ensayos seguidos de toda la obra. Afinación de detalles de precisión física y de texto.		

ETAPAS	ACTIVIDADES	OBSERVACIONES ADICIONALES
Ensayo	<p>-Calentamiento de las participantes con las canciones utilizadas en la obra hasta el momento: <i>Pedro Navaja, El Preso, Talento de Televisión, De Panamá a Nueva York, El Día de mi Suerte.</i></p> <p>-Repaso de toda la obra en repetidas ocasiones para poder terminar de afianzar detalles y absolver dudas. Se terminaron de hacer modificaciones pequeñas al texto.</p>	<p>-El participante Jairo se fracturó el pie en una actividad externa y no pudo seguir en el laboratorio. La participante Zoraya me ayudó a conseguir un reemplazo de último minuto debido a la cercanía de la muestra. Ingresó Dagoberto. Al no tener tiempo para que hiciera los mismos ejercicios y exploración que las demás, fue un asunto preocupante. Sin embargo, al mantener una relación cercana con las participantes de la ENSAD, se pudo generar un vínculo interesante que partía de la ayuda constante para que se pudiera adaptar lo más rápido posible.</p>
Conclusiones	<p>Las pasadas consecutivas ayudaron a las participantes a establecer un ritmo constante en la obra, abandonando las largas pausas entre texto y texto. Reforzaron su capacidad de escucha y reacción a lo que la otra decía. Esto fue notorio debido a la inserción de Dagoberto en el grupo- Debido a que no conocía los detalles de la obra, las demás participantes lo guiaron, estando más atentas para poder accionar de manera eficiente.</p>	

3.2.11. Undécima sesión: *Ensayo general*

El desarrollo de la onceava sesión se efectuó de la siguiente manera:

Tabla 9

Desarrollo de la undécima sesión

Nº DE SESIÓN	11	TÍTULO	Ensayo general
FECHA	21/11	PARTICIPANTES	9
PROPÓSITO	Ensayar con el vestuario, peinado y maquillaje.		

ETAPAS	ACTIVIDADES
Ensayo	-Calentamiento con las canciones utilizadas en la obra hasta el momento: <i>Pedro Navaja, El Preso, De Panamá a Nueva York, El Día de mi Suerte y Talento de Televisión.</i>
	-Pasadas consecutivas de toda la obra para dejar todo listo antes de la muestra.
Conclusiones	-La afinidad previa que tenían las participantes con Dagoberto contribuyó a su rápida adaptación al grupo y al ritmo de trabajo. Se supo solucionar el problema del integrante faltante de manera satisfactoria.

3.3. Muestra

La muestra se llevó a cabo el 23 de noviembre a las 7 pm. La citación para las participantes y el equipo técnico fue a las 5pm. Las primeras para que se preparen actoralmente y los segundos para tener listo todo lo referente a luces y sonido. La muestra empezó a las 7:30 por un desperfecto en la consola de sonido, la cual nunca pudo responder a la laptop donde se encontraban todas las canciones. Sin embargo, se solucionó manipulando el sonido desde la computadora del Tambo Actoral.

La obra se tituló *Voces del show*. El argumento fue el siguiente: Todo comienza en un barrio, donde se destacan personajes característicos a la idiosincrasia latinoamericana; las vecinas chismosas, el “vivo”, la emprendedora, la señora que tiene aires de superioridad a pesar de vivir en el mismo barrio, el personaje que retrata la infancia, las *outsiders* y una narradora, quien está ajena a este primer bloque. Aquí se establece la exclusión de estos personajes *outsiders*, orillándolas a migrar debido a la precariedad en la que viven.

Posteriormente, se pasa a la transición para conectar con el segundo bloque, el show de televisión. Aquí se establece tal cual un programa de variedades característico de la televisión universal, donde hay un presentador, modelos, música (*Talento de televisión*) y muchos colores. Frente a esta nueva convención, todo se va tornando mucho más artificial, y de esto

se da cuenta una de las modelos, quien no puede seguir el ritmo de las demás. Ante ello, la convención del programa se rompe y deja ver que, en realidad, todo es una fachada, que todas están cansadas y que también han tenido que sacrificar todo para estar ahí, que han elegido asimilarse al sistema con tal de sobrevivir. Antes de que este personaje disidente pueda cuestionar su entorno, la convención del programa vuelve, así como las modelos retornan a su personaje artificial, que se asemejan a muñecas. Como actividad del mismo programa se propone cambiar el look de la protagonista, a lo cual, ella cuestiona quién es ahora frente a tantos cambios. Ocurre una ruptura paulatina de la convención del programa, donde las modelos ya no pueden seguir usando ese personaje de muñeca. Todo se vuelve caos y todas se sumergen en diferentes vicios y actividades autodestructivas como mecanismo de escape, y este tiene su punto álgido cuando la última de ellas dispara al aire. El momento posterior a esta catarsis sirve para que todos los personajes se sinceren con sus emociones y situación, en donde encontrarán consuelo entre ellas. Habiendo llegado a la conclusión de que esta es la vida que deben soportar, vuelven a sus posiciones del programa de televisión y, con pesar, retornan a su realidad.

Profundizando, en la relación de la estética de la obra con el mensaje, se encuentra una dinámica de contraste entre el componente rítmico, en donde se utilizaron las canciones *De Panamá a Nueva York*, *Talento de televisión*, *Pedro Navaja* y *El preso* y las luces con los acontecimientos de la obra. Mantener este contraste era muy importante para mí como creadora, debido a que consideré necesario situar tanto a los personajes como al público en un dilema de qué sentir. Este estado de confusión constante aumenta la atmósfera de incertidumbre que plantea la obra. En el primer bloque, todo está iluminado con luces cálidas que brindan mayor énfasis al vestuario colorido y aportan a la calidez del barrio que se pretende instalar ajeno a lo que realmente ocurre; exclusión y malestar. En el segundo bloque, para el programa de televisión, las luces de colores toman mayor protagonismo para sumarle

dinamismo y excentricidad a la atmósfera del programa en oposición a lo que se manifiesta en él, como la ruptura de la fachada de los modelos. Por último, en el tercer bloque, la luz roja y verde se encargan de potenciar el sentimiento de urgencia y calma de ambos momentos, respectivamente. La iluminación y sonido en disidencia con la corporalidad y gesto de los participantes, sumado a la presentación de diversas imágenes grupales como el *lineup* de los modelos o el abrazo final, representan también un intento de mantener el sentido de comunidad dentro de una tragedia que parece no encontrar un final.

La pieza dramática completa se encuentra en el apartado de anexos. Solo se pudo programar una función debido a los tiempos de las actrices y la disponibilidad del Tambo Actoral. Asistieron un aproximado de cuarenta personas. Habiendo terminado el texto y viéndolo desde afuera, considero interesante como, a pesar de haber sido tantas, nuestra perspectiva de la temática de la obra se orientaba a la supervivencia como eje central de la pieza. Porque, si nos remitimos a la segunda sesión, en donde abordamos el análisis de las canciones; tanto la migración, como la violencia y la caída en conductas perjudiciales pueden ser consideradas mecanismos de supervivencia. A eso, añadiendo el componente de vivencias desde lo femenino en un género musical que habla tan poco sobre la mujer desde un eje no romántico, abre las posibilidades para seguir investigando, cuestionando y creando sobre ello.

Figura 8

Tomas fotográficas de la obra: primer bloque



Figura 9

Tomas fotográficas de la obra: tercer bloque (2)

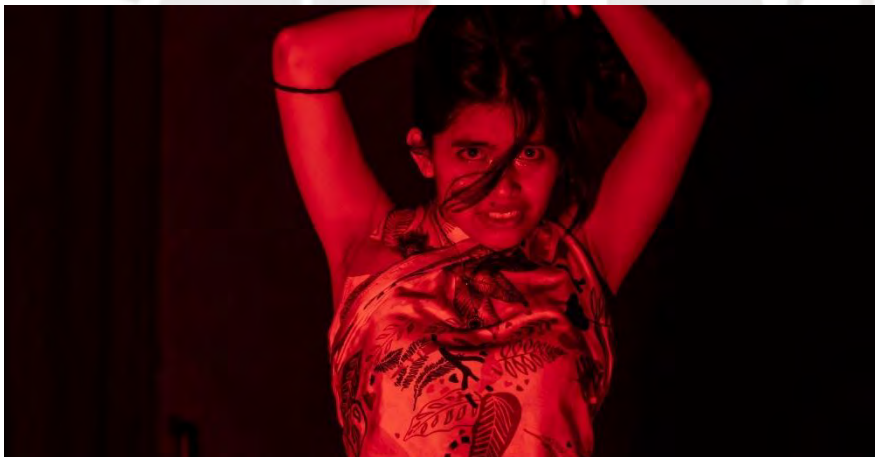


Figura 10

Tomas fotográficas de la obra: tercer bloque



Figura 11

Tomas fotográficas de la obra: segundo bloque



Figura 12

Tomas fotográficas de la obra: tercer bloque (3)



3.4. Opiniones del público

Hubo dos impresiones principales. El primero se enfocaba en la duración de la obra que, pese a que se dijo que sería una micro-obra de media hora, por la cantidad de estímulos tanto visuales como sonoros y el dinamismo de la obra, se consideró que se debería contemplar extender la duración de la obra. Partiendo de esta opinión, se desprende otra que radica en la profundidad en cuanto al tratamiento de los temas. Se opinó que hubiera sido interesante ahondar en el tema de la migración, las dinámicas sociales dentro de la comunidad y la desigualdad social. Por otro lado, se rescató la revalorización del mensaje de las letras de las canciones para poder llevar a cabo la obra, ya que muchos de los espectadores no eran conscientes de la carga crítica que poseían dichos temas, y esto les abrió la puerta a empezar a analizar más la música que consumimos en nuestra cotidianidad.

3.5. Test de salida

Se elaboró este test a modo de encuesta para recoger el impacto del proceso del elenco; las opiniones, reflexiones y sensaciones que les dejó esta obra y contrastarlo con mis

hallazgos. En función a algunos datos y a nuestra experiencia en el proceso, sentimos que las preguntas en líneas generales han sido resueltas. Por ende, se puede concluir que las letras de las canciones de *salsa conciencia* sí ayudaron a poder elaborar una obra de formato breve de creación colectiva al significar un insumo potente para la creación. Este test se puede encontrar en el apartado de Anexos. A continuación, se dejarán algunas respuestas a preguntas del test:

- El 78% de las participantes afirman que no presentaron dificultades para aproximarse al proceso creativo.
- El 89% de las participantes cree que el uso de la herramienta "discurso social de canciones de salsa conciencia" facilitó la creación del producto escénico.
- El 56% de las participantes no pensó en la relación del género *salsa* con temas de género.
- El 100% de las participantes considera que el producto escénico en cuestión se puede expandir y seguir trabajando para completar las líneas argumentales que se dejaron de lado.
- El 89% de las participantes opinó que la creación tomó el rumbo de ahondar en temas de género debido a que la mayoría son mujeres que son atravesadas por vivencias similares, al desenvolverse en contextos parecidos.
- El 89% de las participantes no contemplaron necesario el uso de la bitácora, puesto que no se anotó mayor observación durante el proceso, todo recayó en el registro audiovisual, el cual también se les envió a las participantes.

Conclusiones

Después de la muestra, considero que las letras de canciones de *salsa conciencia* realmente fueron un disparador que estimuló la creatividad y la sensibilidad social en determinados temas en el elenco. Hay dos instancias concretas en las que pude notarlo. Una ocurrió en la segunda sesión, en donde, al dialogar con respecto a los mensajes de las letras, todas compartimos diferentes vivencias, anécdotas e incluso noticias que pudimos conectar con la letra de las canciones, sobre todo la de Talento de Televisión. Así que, en el momento de la exploración en esa misma sesión, todas se mantuvieron enfocadas, proponiendo activamente con las consignas dadas y creando incluso una pequeña escena sin voz, en donde se establecía la disidencia ajena al cardumen, la cual transitaba el espacio con inseguridad e incomodidad frente al grupo, que se mantenía al margen. De fondo, sonaban las canciones de la playlist, lo cual provocaba una contradicción entre el ritmo y la situación que se estaba dando, por lo que yo, siendo espectadora, me hizo interiorizar lo que decían las canciones, y la escena cobraba más fuerza y sentido. Otras ocasiones en las que pude corroborar lo anteriormente postulado, fue en el momento de armar los bloques de la obra. Si bien el texto ya estaba escrito, este pasó por cambios que fueron incentivados por la creatividad de las participantes. Debido a que lo que proponían en el espacio funcionaba más orgánicamente con cambios en la dramaturgia, opté por seguir ese camino, el cual no distaba del punto inicial, y, al mismo tiempo, era algo distinto. Por ejemplo, las interrogantes efectuadas en el tercer bloque, que nació de la reflexión que hacíamos sobre el progreso de la obra fuera del contexto del ensayo. La disposición del espacio también fue un aporte bastante interesante. En un inicio se tenía planteado que fuera un poco más convencional, que todo sucediera en el medio del espacio, pero las participantes propusieron desarrollar el primer bloque en forma diagonal, yendo más adelante conforme se iba avanzando en el primer bloque. Asimismo, propusieron la disposición de las modelos y coreografía efectuada en el segundo bloque.

La voz que le da la creación colectiva a los actores sirvió para ampliar la mirada hacia la parte creativa y la visualización de la problemática conversada. Si bien pienso que la obra que se creó aún tiene potencial para ser más explorada; por ejemplo, ahondar en el tema de la migración, pienso que este trabajo pudo cumplir con los parámetros que se tenían esperados con el tiempo establecido, aparte de haber estado rodeada en todo momento de un ambiente altamente creativo y propositivo, que era uno de los propósitos principales que me tracé como investigadora y creadora. De parte del elenco, hubo también una sensación de satisfacción con la obra presentada, ya que el 78% de las participantes afirman que no presentaron dificultades para aproximarse al proceso creativo y el 89% de las participantes cree que el uso del discurso social de canciones de salsa conciencia facilitó la creación del producto escénico.

En cuanto a la percepción del público, pude notar que mantenían la atención durante toda la obra, así como distinguir la rápida identificación de la canción El Preso y Talento de Televisión, en donde acompañaban murmurando y bailando, mostrando así cómo este género musical es de amplio conocimiento en el consciente colectivo. Asimismo, la reacción frente al bloque del caos y desenlace de la obra causaba cierta tristeza, que posteriormente fue detallada por espectadores con los que se conversó, en donde mencionaron que terminar la obra con un regreso a la artificialidad del programa de televisión, pero ahora con una atmósfera más lúgubre y pesada, causó una identificación con la realidad que vivimos y eso dejó un impacto considerable.

Luego de reflexionar acerca del test de salida, he establecido un par de recomendaciones con el propósito de mejorar y hacer crecer este proyecto incluso fuera del ámbito académico. Como primer punto, me parece que es crucial contar con un elenco más integrado para una resolución de problemas un poco más efectiva. Segundo, frente a la necesidad de ahondar en diversos temas, considero que se debería contar con más tiempo, tanto para de trabajar con las actrices, como para escribir la obra y explorarla. Quizás

contemplar realizar entrevistas a personas migrantes de Cuba o Puerto Rico para obtener un registro de primera mano acerca de este proceso de migración y abordarlo correctamente.

Como comentarios finales por parte de las participantes, se rescataron factores de vital importancia para poder abordar una creación colectiva: un espacio seguro, crear desde el cuidado y respeto. Asimismo, la capacidad de escucha y apertura a las propuestas impulsó a las participantes a seguir contribuyendo con más ideas. Por otra parte, la necesidad de compartir la similitud de vivencias del grupo humano, el cual estaba conformado en su mayoría por mujeres estudiantes de teatro, estimulaba la dirección del tratamiento de la disconformidad y presión que ejercen los cánones de belleza y sus repercusiones en la vida de las personas. Desde mi rol como directora y dramaturga de la obra, abordar este proceso de investigación-creación desde un rol más horizontal como el que necesita la creación colectiva, me abrió la posibilidad de poder mostrarme abierta al cambio, de adaptarme a lo que aconteciera en las exploraciones y no encasillarme en una sola manera de ver las cosas. Probablemente, de haber dirigido este proceso desde una posición más vertical, me hubiera tomado mucho más tiempo escribir la obra como lo hice, encontrar el vestuario adecuado y diseñar el uso del espacio, ya que necesitaba de la exploración y las ideas que me dieron para poder crear. El discurso en las letras de las canciones de *salsa conciencia* poseen una narrativa poderosa, que contiene historias que nos interpelan y nos afectan como comunidad. El haberme remitido a los mensajes y temáticas que están presentes en dichas canciones, analizarlas en conjunto y empezar a interpretar, re-interpretar y crear desde ahí, también me abrió una puerta a apreciar el proceso creativo desde otras aristas. Además, me hizo contemplar cómo algo tan presente en mi vida como mi género musical favorito se conecta conmigo como oyente, como fanática, como artista y como investigadora, otorgándome la oportunidad de seguir creando.

Referencias bibliográficas

- Adolescent's Orquesta. (2001). Virgen. En *Ahora más que nunca*. [CD]. Korta Record's.
- Aparicio, F. (1994). "Así Son": Salsa Music, Female Narratives, and Gender (De)Construction in Puerto Rico. *Poetics Today*. 15(4), 660-662.
- Carbonari, M. (5 de julio de 2017). *Cuatrotablas*. Latinoamericana.
<https://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/c/cuatrotablas>
- Cervantes, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural* [Tesis de licenciatura]. Universidad de las Américas Puebla.
- Chesney, L. (2013). Las teorías dramáticas de Augusto Boal. *Revista Teatro*, (26), 25-55.
- Cívico, M. (2000). Tu precio. En *De Costa a Costa*. [CD]. Profono Internacional.
- Cohen, J. (Anfitriona). (1 de junio de 2021). Trust your instinct: Salsa legend Rubén Blades on the iconic song "Pedro Navaja" (Nº13) [Episodio de Podcast]. En *Spark & Fire: Fuel Your Creativity*. Musicxmatch. <https://podcasts.musicxmatch.com/podcast/spark-fire-fuel-your-creativity-01gwb11700h64seh6c8mw1nbm4/episode/trust-your-instinct-salsa-legend-rub%C3%A9n-blades-on-the-01h1ngdz40mdn88ctzfd22ffyd>
- Colón, W. & Lavoie, H. (1973). El día de mi suerte. En *Lo mato*. [Disco de vinilo]. Fania Records.
- Cosamalón, J. (2023). ¡Qué es lo que pasa allí, ah! Historia y saber popular. Una lectura desde los márgenes de la salsa. *Revista Umbral*, 1(18).
<https://revistas.upr.edu/index.php/umbral/article/view/20687>
- Cosamalón, J. & Rojas, J. C. (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. IDE-PUCP.
- El Gran Combo de Puerto Rico. (1983). Mujer celosa. En *La universidad de la salsa*. [Disco de vinilo]. Combo Records.
- Figueredo, K. (2009). Carlos Prío Socarrás, Fulgencio Batista, Francisco Franco: la escalada

- hacia una consolidación «fraterna» (1948-1958). *Revista Illes i Imperis*, 1(12), 49-71.
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones Teatro La Candelaria.
- Garzón, M.C. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 12(12), 105-121.
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016517>
- Gómez, J. (1995). *Guía esencial de la salsa*. Editorial La Máscara.
- Gonzales, G. (2020). *El uso del cover en la salsa. El caso de la Orquesta Papo y su Combo Sabroso* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19487>
- Jaramillo, M. M., & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, 106-112.
- <https://journals.openedition.org/revestudsoc/25500>
- La Sonora Matancera. (1978). Mala mujer. En *Traigo Sabor*. [Disco de vinilo]. Orfeón Records.
- Mirowski, P., & Plehwe, D. (2015). *The Road from Mont Pèlerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective, With a New Preface*. Harvard University Press.
- <http://www.jstor.org/stable/j.ctvjghwxz>
- Pazos-López, A. (2014). Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la Psicología del Arte [Mind, Culture, and Art Theory: Approaches to Psychology of Art]. *Acción Psicológica*, 11(2), 127-140. <http://dx.doi.org/10.5944/ap.11.2.14214>
- Peirano, L. (1988). La Creación Teatral en América Latina desde la Perspectiva de la Puesta en Escena. *Apuntes de Teatro*, (96), 96-113.
- Ribadero, M. (2019). La Revolución cubana: un balance historiográfico. *Boletín del Instituto*

de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, 3(51), 206-208.

Rizk, B. (1991). *La dramaturgia de la creación colectiva*. Grupo Editorial Gaceta.

Santistevan de Noriega, L. A. (2020). *La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)*. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/17260>

Teachout, T. (2015). “Mack the Knife”—Louis Armstrong (1956). *The Library of Congress*.

The Latin Brothers. (1975). Las caleñas son como las flores. En *Buscándote*. [Disco de vinilo]. Discos Fuentes.

Versényi, A. (1993). Teatro de la liberación: Freire, Boal, Buenaventura y Bolt. En Organización Editorial de la Universidad de Cambridge (Eds.), *El teatro en América latina* (pp. 234-245). Cambridge.

Yuyachkani. (2021). *YUYACHKANI: 50 años de teatro*. <https://yuyachkani.org/historia/>

Anexos

Anexo 1. Test de entrada

1. ¿Qué entiendes por creación colectiva?
2. ¿Qué tan relacionado estás con el proceso de creación colectiva?
3. ¿Has participado en alguna obra de creación colectiva? De ser así, ¿cómo fue ese proceso? Elaborar sobre la duración del proceso, dificultades y resultados.
4. ¿Qué tan afín eres con el género musical *salsa*?
5. ¿Qué piensas inmediatamente cuando se menciona la palabra *salsa*?
6. ¿Qué sensaciones te evoca el ritmo de la salsa?
7. ¿A qué vivencias te recuerda la salsa? ¿A qué festividades?
8. ¿Qué tan afín eres con el término *salsa conciencia*?
9. ¿Piensas que dicho género musical puede tener un mensaje social?
10. ¿Cuándo empezaste a cuestionar las letras de las canciones?
11. ¿Qué expectativas tienes con el laboratorio?

Anexo 2. Test de salida

1. ¿Tuviste dificultades para aproximarte al proceso creativo?
2. Si marcaste SÍ, ¿Cuáles fueron esas dificultades? Expláyate cuanto necesites. Si marcaste NO, comenta por qué sientes que no pasaste por dificultades en el proceso.
3. ¿Crees que el uso de letras de canciones de *salsa conciencia* facilitaron la creación del producto escénico?
4. ¿Cuál crees que fue el impacto del uso de la herramienta "discurso social de canciones de *salsa conciencia*" para elaborar el producto escénico?
5. ¿Alguna vez has pensado en la relación del género *salsa* con temas de género?
6. ¿Qué crees que causó que la creación se orientara hacia temas de género?
7. ¿Qué reflexiones te deja el producto escénico creado? ¿Qué conclusiones sacas de haber unido el proceso de creación colectiva con la *salsa conciencia*?
8. Con el final de este proceso exploratorio, ¿qué crees que corresponde hacer con las temáticas abordadas en la obra y su trabajo desde la creación colectiva?

Anexo 3. Texto creado

VOCES DEL SHOW

Joselyn: La vida sigue el ritmo que el entorno sugiere. Vivimos en base a un sentido de pertenencia que nos mantiene atados a este lugar, ¿no? Aquí es... tranquilo, familiar, monótono. Es... el barrio.

En off. Suena Pedro Navaja.

Vivian: Avanza, oe

Iris: ¿A mí me hablas así?

Joselyn: Contrólala oe, sanaza

Flor: Mírala qué sinvergüenza

Reyna: Contigo quería hablar

Cielo: Más rato, ¿sí?

Zoraya: ¿Me van a colaborar sí o no?

Dagoberto: Paz, por favor, tranquilas

Todas: ¡Tú cállate!

Personajes entran: señoras chismosas y niña

Flor: ¿Has visto cómo para esa niña?

Kiara: Sabrá dios dónde está la mamá

Flor: ¿Y el papá?

Kiara: Ese desde que nació el hijo ni recuerda que tiene una niña

Flor: ¿Y por eso la deja tirada en la calle?

Kiara: Mira, nuestro problema, no es

Flor: Tienes razón, mucha razón

Kiara: Igual el Ramiro no tiene la culpa

Flor: Es que qué bendición tener un hijito

Kiara: Ay sí, yo recuerdo cuando nació mi niño, todo lindo, todo bello

Flor: Qué lindo es tener un varoncito (*se caen y se esconden detrás de los cubos*)

Otra esquina del espacio

Reyna: No, no y no. Ya te presté para, según tú, la fiesta de tu mamá. ¿Y me sigues pidiendo plata? Ni más.

Dagoberto: Oe pe, pero qué te he hecho, ¿ah? Mira, justo esta platita lo que voy a hacer es reinvertirla, ¿ya? Hacemos una fiestita en la cuadra, cerramos la calle, vendemos chelitas, ponemos música, y listo. ¿Cerrao o no?

Reyna: Mmmm, y habrá descuento para mí, supongo.

Dagoberto: Claro pues, ¡faltaba más!

Reyna: Y también me darás una comisión.

Dagoberto: ¡Claro! 50-50

Reyna: ¡¿Qué?! ¿te he prestado plata tantas veces y solo me darás 50-50?

Dagoberto: Ya, ya, ya. ¿Cuánto quieres?

Suben todos al medio. Fiesta. Música. Entra una señora.

Vivian: ¡Quequito, aproveche la oferta! ¡Quequito casero seño!

Iris: Disculpe, me da un quequito, por favor

Vivian: ¡Claro! 5 so

Iris: Ah, volvió a subir...

Vivian: Sí, mamita, todo está cada vez más caro, tú sabes cómo es la cosa

Iris: Claro, claro

Cielo: ¿Y cuánto está el alfajor?

Vivian: 4 moneditas para ti, reina

Cielo: (*Mira a Iris*) Disculpe la molestia, pero

Cielo e Iris: ¿Le podemos pagar mañana?

Silencio. Todas las miran.

Iris: Es que... Nos acaban de botar del trabajo, estamos buscando otro pero, no nos damos abasto todavía.

Cielo: Le juro por Dios que mañana sin falta le pagamos. Los gastos de la casa nos tienen-

Vivian: No

Todas: Aquí se paga todo puntual. Respete.

Flor: Pero, ¿qué se creen?

Kiara: ¿Qué les pasa?

Dagoberto: Ahora cualquiera vive en el barrio

Reyna: Aquí solo vive gente de bien

Cielo e Iris: Pero nosotras somos gente de bien

Todas: ¡No lo suficiente!

Flor: Este barrio se cae a pedazos ¿y realmente creen que vamos a permitir más de sus excusas?

Kiara: No es la primera vez

Reyna: Aquí lo que siempre falta es trabajo y plata, no son las únicas.

Iris y Cielo miran al público

Iris: Ahí fue cuando esa pequeña idea que teníamos en la cabeza desde hace ya mucho tiempo, decidió salir.

Cielo: No puedo seguir aquí. No podemos seguir aquí.

Vivian: Bueno, a trabajar mamitas (*agarra su puesto de postres*)

Zoraya: Disculpe, ¿me compra otro quequito?

Reyna: No te pases, oye

Flor: Dale una moneda para que ya no joda

Kiara: (*se acerca a Reyna*) Aj, huele a mierda

Reyna: Ya, qué pena, circula, circula mejor.

Kiara: Si alguien barrierá su fachada de vez en cuando-

Reyna: A mí ni me mires que yo no le hago la conversa al choro de la esquina

Joselyn: ¡Ya! ¡Se acabó la fiesta!

Todas se detienen en donde están

Joselyn: Sin embargo, por más sentido de pertenencia que tengamos, a veces “pertenecer” no puede ser permanente. A veces solo queda probar suerte en un lugar que no es tu hogar y esperar por lo mejor. En algún otro sitio, lejos de aquí.

Luz azul tenue, mientras se despeja el espacio, se canta la primera estrofa de Panamá a Nueva York, con tono más lúgubre.

Esta tierra que nos vio nacer

la que nos cubrirá después

En donde el sol nos da su aliento

la tierra brinda su bendición

En donde el mar canta el arrullo que mi madre pronunció

En esta tierra linda vivo yo

Y sé cantar y sé cantar esta canción

Y yo la traigo pa' que la oigan en San Juan y en Nueva York

Cielo: Mira, en algún momento nos tenía que pasar, dejar todo aquí, para siempre. No hay que mirar atrás, de nada sirve. Extrañar ahorita no nos sirve. ¡Estaremos bien! Nos irá... bien, mejor que aquí, al menos.

Iris: Somos buenas en muchas cosas, y podemos hacer lo que se necesite. Lo que usted necesite, mande y lo hacemos. A la gente buena le va bien, ¿no? Somos gente buena.

La sombra las abraza por los hombros detrás, las chicas se van. Joselyn ahora es el presentador de un show de tv. Luces al centro, luego todo se ilumina.

Joselyn: Buenas noches, estimado público, ¿cómo están? ¡Bienvenidos y bienvenidas a su fantástico, apoteósico, despampanante programa preferido de la televisión latina!

Desconéctese un poco de su aburrida vida y venga con nosotros, quédese aquí todo lo que guste, acompañenos esta mañana, tarde y noche. ¡Chicaaaaaas!

Entran las chicas al ritmo de Talento de Televisión. Flor no sigue el ritmo de las demás.

Joselyn: Aquí lo tiene todo: risas, baile, color, brillo, ¡todo lo que usted pueda imaginar lo consigue aquí! Sobre todo, para las reinas que nos están viendo.

Zoraya: ¡Así es! Solo tienes que ser ¡así!

Flor: ¿Cómo?

Kiara: Así (*posa*)

Flor: ¿Cómo?

Reyna: Así (*posa*)

Flor: ¿Y si no soy nada de eso?

Silencio. Todas la miran.

Vivian: ¿De verdad vas a joder a la gente con eso?

Reyna: Estamos a medio programa

Iris: No puedes empezar con tus huevadas ahorita

Kiara: Ya habíamos hablado de esto, pero claro, la chica nueva se quiere sentir especial.

Cielo: No eres más que ninguna de nosotras acá, te falta para llegar a lo que hemos construido.

Se acercan, pegan su cara al cuerpo de Flor

Vivian: ¿Cuánto tiempo llevas acá?

Zoraya: ¿De dónde vienes?

Kiara: ¿En qué trabajabas antes?

Reyna: ¿Vives sola?

Iris: ¿Tienes familia?

Cielo: Mírala, ¿cómo va a tener familia?

Todas: ¡Nosotras podemos ser tu familia!

Flor: ¿Ustedes?

Vivian: Todas nosotras y ellos también (*señala al público*). Todo esto ahora eres tú

Flor: ¿Qué?

Dagoberto: ¡Prevenidos! Retomamos en 3, 2, 1...

Vuelven las luces y la música de fondo. Modelos vuelven a su pose

Joselyn: Y ya estamos aquí con ustedes nuevamente en su programa preferido y ay... parece que la chica nueva está teniendo problemas... creo que es momento del segmento preferido de la teleaudiencia, “Vívase o cámbiese”, en donde tomaremos a pobres chicas sin futuro en esta metrópoli y las transformaremos para cubrir las necesidades del mundo de hoy.

Chicaaaaas.

Cielo: Mira, no hay nada malo contigo, la belleza es subjetiva y todas somos bellas en los ojos correctos

Todas guiñan al público con sonido de guiño

Todas: Peeeeero

Vivian: Siempre puedes meterle un arreglito más

Iris: Lo que tú necesitas es vestirse mejor, invierte en ti

Kiara: Es recomendable seguir una dieta saludable

Flor: Pero que sea comida rica

Reyna: Esa es un poco cara

Flor: No tengo plata

Cielo: ¡Tiempo!

Todas: ¡No se vale ser pobre!

Flor: ¿Cómo consigo plata?

Reyna: Ah, ese es tu problema

Vivian: ¿No entiendes? Cambiar es simple

Zoraya: ¡Cambia y el éxito es tuyo!

Flor: *(Al público)* Si cambio tanto, ¿Quién soy ahora?

Se termina el show. Dagoberto se va. Cambio de luces. Todas corren. Flor se detiene, encuentra un lápiz labial en un punto y se lo pone mal y desesperada. Kiara encuentra un colette y se amarra mal el cabello. Reyna se encuentra un fajo de billetes, juega con ellos. Zoraya encuentra un abrigo que le queda gigante. Iris encuentra una botella de licor, la toma. Cielo encuentra una cajetilla de cigarros, fuma uno y lo tira, así sucesivamente. Vivian encuentra una navaja, amenaza al público. Joselyn encuentra una pistola, se posiciona en el proscenio y dispara al aire. Todas se detienen y se miran entre sí

Joselyn: La vida sigue el ritmo que el entorno sugiere

Mira a Vivian. Todas dejan sus objetos

Joselyn y Vivian: A veces el éxito es cuestión de suerte y la suerte nunca me ha acompañado

Reyna: La suerte es solo una cualidad efímera que no me permite ser

Cielo: ¿Cuál es el lugar que ocupó aquí?

Zoraya: ¿Por qué lo ocupó?

Kiara: ¿Por qué por qué mi cabello no puede ser mi cabello aquí?

Flor: ¿Por qué mi rostro no puede ser mi rostro aquí?

Iris: ¿Por qué no me puedo sentir de aquí?

Dagoberto entra a escena

Dagoberto: ¿A qué le puedo llamar hogar, un lugar donde pueda ser yo? ¿A qué le puedo llamar vida? Si siento que simplemente no estoy muriendo

Vivian: Quiero una vida digna de ser vivida y quiero que viéndome así o viéndome como realmente soy, sea suficiente. Y si la vida siente que no doy la talla... Ya...

Todas: Ya vendrá la época en la que todo va a mejorar

Se van juntando

Reyna: Me arrullo con ese pensamiento

Flor: Me abrazo con esa idea.

Cielo: Donde no hay barrotes que me separen de la luz del sol.

Zoraya: Donde ya no viva en una jaula. Porque estoy en una jaula de óxido, dejada a la deriva en medio de la nada y de millones de personas a la vez, cada uno entre cuatro o mil paredes y vivo pensando en qué momento me pudrí

Vivian: Cuándo es que dejé de buscar

Kiara: Cuándo dejé de luchar

Iris: Cuándo dejé de tener esperanza y no logro dar con la respuesta.

Joselyn: Ahora que solo soy yo y lo que significo, recibo a la noche deseando que...algún día...mi suerte cambie...

Todas: Y algún día... quizás... la vida... pueda ser un poco más justa y un poco más feliz.

Vuelven a su posición de modelos del programa de televisión. Apagón.

FIN

