

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES
ESCÉNICAS**



La representación lésbica en la adaptación teatral de la
novela Carmilla de Sheridan Le Fanu

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

Susana Alessandra Pinedo Calderon

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Marissa Violeta Béjar Miranda**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *La representación lésbica en la adaptación teatral de la novela Carmilla de Sheridan Le Fanu*, de la autora **Susana Alessandra Pinedo Calderon**, 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 10-mar-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, 7 de julio del 2025

Nombres y apellidos de la asesora: Marissa Violeta Béjar Miranda	
DNI: 07207206	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8265-4523	

Resumen

La siguiente tesis parte de una necesidad por tratar el tema de representación lésbica en el teatro peruano. Hay una falta de presencia *queer* en la escena limeña y más aún para las mujeres sáficas y lésbicas. Por ello, se decidió trabajar una adaptación teatral de la novela *Carmilla de Sheridan Le Fanu*, primera novela sáfica de vampiras, pero históricamente relegada en comparación a sus pares. Para ello, me motivó la necesidad de crear un espacio seguro y accesible para la comunidad lésbica en Perú, impulsando su visibilidad y desarrollo desde el teatro. Mi metodología se dividió en dos fases: escritura y montaje. En la primera, escribí el guion de la adaptación. En la segunda me sumé en los roles de productora, directora y actriz. Este enfoque integral me permitió reconocer los aportes de cada rol al construir la representación en escena. Mis inspiraciones para este trabajo fueron Uta Hagen, Cecily Berry y la serie *Agatha All Along*. Mis principales hallazgos fueron que una representación lésbica auténtica se empieza a construir desde el respeto, empatía e identificación, además de investigación previa y contacto con la comunidad. El personaje no es solo su sexualidad, sino que tiene un bagaje de vida que aporta a la trama y esa es la historia que se debe contar. Finalmente, la relevancia del trabajo radica en la investigación teórica y práctica sobre la construcción de una representación lésbica auténtica en el teatro, la creación de una obra que la promueve, con el objetivo de generar espacios seguros de visibilización para la comunidad y de documentar el proceso de adaptación de una novela a una obra teatral.

Palabras clave: teatro lésbico, sáficas, Carmilla, adaptación teatral

Abstract

This thesis is born from a necessity to address lesbian representation in Peruvian theatre. There is a lack of queer presence in the Lima scene, and even more for sapphic women and lesbians. This is why I decided to work in a theatre adaptation of the novel *Carmilla* by Sheridan Le Fanu, first vampire sapphic novel written, but historically ignored compared to its peers. My motivation to work on this topic grows from the need to create a safe and accessible space for the lesbian community in Peru, furthering its visibility and development from theatre. The methodology was divided in two parts: writing and production. In the first one, I focused in writing the script. In the second one, I took on the roles of producer, director and actress. This approach was extremely useful when making an inclusive play and allowed me to register the importance and contribution of each role while building representation on the stage. My inspirations for this work were Uta Hagen, Cecily Berry and the recently aired TV show *Agatha All along*. My most important discoveries were that an honest and true lesbian representation has its foundations from a place of respect, empathy and identification, alongside previous research with the community. The character should not be defined by just its sexual orientation; she needs to have a background of its own to support the story being told. Ultimately, the relevance of this investigation falls in the theoretical and practical research on the construction of authentic lesbian representation in theatre, contributes with a play that fuels it, aiming to generate safe spaces for visibility for the community and documents the process of adaptation from a novel to a theatre play.

Keywords: lesbian theatre, sapphic, *Carmilla*, theatre adaptation

Agradecimientos

A mi equipo de Carmilla, Mayte, Dani y Maggie, por haberse sumado en alma a este proyecto.

A mi asesora, Marissa, por impulsarme a abrir las alas y volar aun cuando yo tenía miedo.

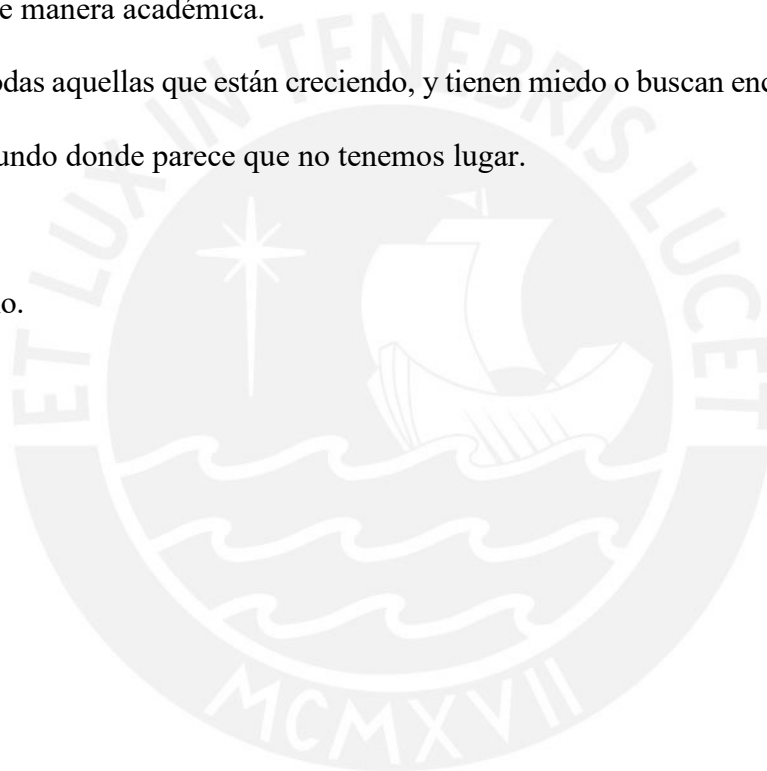
Al Club de Teatro de Lima, por habernos abierto las puertas. A mi aquelarre, por su apoyo y cariño.

A mi familia, por seguir a mi lado.

A mi yo del pasado, que nunca hubiera pensado posible no solo hacer una obra de este tema, sino estudiarlo de manera académica.

Y finalmente a todas aquellas que están creciendo, y tienen miedo o buscan encontrarse a sí mismas en un mundo donde parece que no tenemos lugar.

Las quiero mucho.



I am afraid
all the time
Of falling
in love
Putting
myself out
there
Not in the cute single and ready to mingle way

But because

The day I
fall in
love Is
the day
I die,
n o t
from
this
earth

But it is the
day life as I
know it
ends.

Because I
won't hide
it I don't
want to
hide it and
so I am
afraid
and I just hope one day
I can be brave

(And that is why representation matters)
-Susan Pinedo Calderón

Índice

Resumen	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos	iv
Índice.....	vi
Índice de figuras	ix
Índice de anexos	xi
Introducción.....	1
Capítulo 1. Contextualización: Estado del arte y marco conceptual	6
1.1. Antecedentes	6
1.2. Representación lésbica	7
1.2.1. Representación lésbica internacional y en el Perú.....	9
1.2.2. En el teatro limeño.....	11
1.3. Carmilla: ignorada o aclamada.....	14
1.3.1. En la cultura popular: audiovisual.....	15
1.3.2. En el teatro.....	15
1.4. Adaptación	17
1.4.1. Adaptación teatral	18
1.5. Técnicas de construcción de personaje.....	18
1.5.1. Uta Hagen	19
1.5.2. Cicely Berry.....	19
1.5.3. La imaginación	19
Capítulo 2. Referentes sáficos contemporáneos.....	22
2.1. ¿Respaldo a la diversidad o aprovechamiento de las empresas?	23
2.1.1. Queerbaiting vs Queercoding.....	23

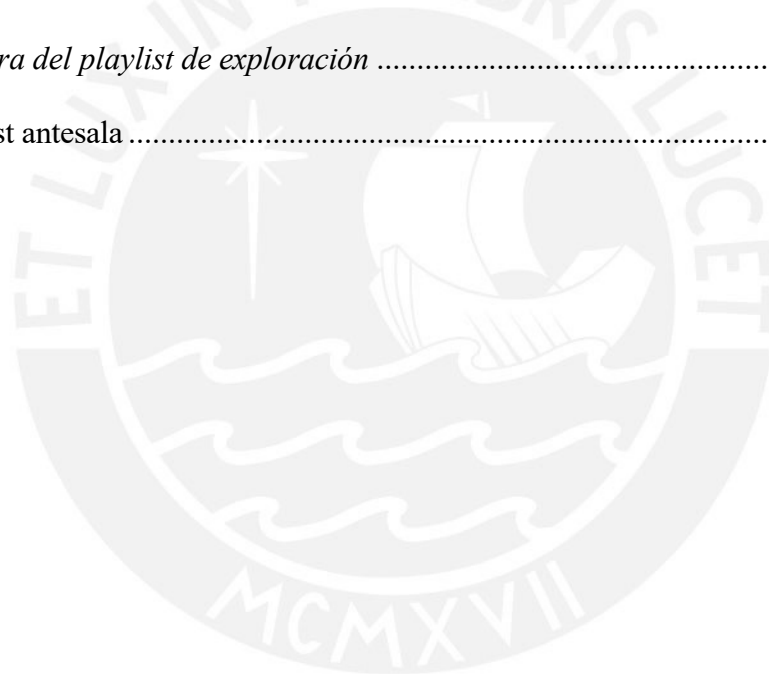
2.1.2. Impacto en series sáficas.....	25
2.2. Agatha All Along	26
2.2.1. Puntos esenciales para la representación.....	27
2.2.2. El beso de la muerte.....	29
2.3. Como disparador del proyecto.....	32
Capítulo 3. Metodología	34
3.1. Planteamiento de la investigación.....	34
3.1.1. Herramientas de recojo de la información	34
3.1.2. Diseño de la investigación	35
3.2. Fases de creación.....	35
3.2.1. Fase escritura	36
3.2.2. Fase montaje teatral	36
Capítulo 4. Fase de escritura.....	38
4.1. Exploración	38
4.1.1. Desde el entorno	39
4.1.2. Desde el idioma	41
4.1.3. Desde los personajes.....	42
4.2. Escritura	44
4.3. La representación lésbica a través de la dramaturgia.....	47
Capítulo 5. Producción.....	51
5.1. Pre producción.....	51
5.1.1. Obtención del teatro.....	51
5.1.2. Casting.....	52
5.2. Durante el montaje.....	53
5.2.1. Dirección de arte: escenografía y vestuario	54

5.2.2. Ensayos.....	59
5.3. Marketing de la obra.....	60
5.3.1. Venta de entradas.....	60
5.3.2. Buscar la conexión.....	62
Capítulo 6. Montaje: dirección y actuación.....	65
6.1. El viaje.....	65
6.1.1. Desde el movimiento.....	68
6.1.2. Desde las metáforas.....	71
6.1.3. Relación entre personajes.....	73
6.1.4. Luces.....	79
6.1.5. Música.....	85
6.2. Estreno.....	88
Capítulo 7. Recepción del público.....	91
7.1. Opiniones y retroalimentación.....	91
7.2. A futuro.....	93
Conclusiones.....	95
Referencias bibliográficas.....	99
Anexos.....	103

Índice de figuras

Figura 1 <i>Imágenes de Carmilla 2011</i>	16
Figura 2 <i>Carmilla en el Camden Fringe Festival 2022</i>	17
Figura 3 <i>El beso de la muerte</i>	30
Figura 4 <i>Paleta de colores para Laura y Carmilla</i>	55
Figura 5 <i>Inspiración para el afiche</i>	55
Figura 6 <i>Inspiración para Laura</i>	56
Figura 7 <i>Inspiración para Carmilla</i>	56
Figura 8 <i>Vestido rosa para Laura y verde oscuro para Carmilla</i>	57
Figura 9 <i>Pijamas</i>	57
Figura 10 <i>Vestuario final</i>	58
Figura 11 <i>Promoción especial</i>	61
Figura 12 <i>Afiche promocional</i>	62
Figura 13 <i>Post de preventa</i>	63
Figura 14 <i>Post de tarifario de la obra</i>	63
Figura 15 <i>Mapa del escenario</i>	66
Figura 16 <i>Diario de Laura</i>	66
Figura 17 <i>Primer baile</i>	68
Figura 18 <i>Coreografía final</i>	69
Figura 19 <i>Tul rojo</i>	72
Figura 20 <i>Tul blanco</i>	72
Figura 21 <i>Tul negro</i>	73
Figura 22 <i>Primer beso</i>	77
Figura 23 <i>Segundo beso</i>	78
Figura 24 <i>Tercer beso</i>	78

Figura 25 <i>Primer encuentro</i>	80
Figura 26 <i>Casa de Laura</i>	80
Figura 27 <i>Soliloquio en el bosque</i>	81
Figura 28 <i>Carmilla bebe la sangre de Laura por primera vez</i>	82
Figura 29 <i>Laura ofrece su sangre a Carmilla</i>	82
Figura 30 <i>Laura y Carmilla antes de la confrontación</i>	83
Figura 31 <i>Laura encuentra a Carmilla al borde de la muerte</i>	84
Figura 32 <i>Carmilla luego de ser apuñalada por el general</i>	84
Figura 33 <i>Baile final con luz azul</i>	85
Figura 34 <i>Captura del playlist de exploración</i>	86
Figura 35 <i>Playlist antesala</i>	89



Índice de anexos

Anexo 1. Video de ensayo general de <i>Carmilla</i>	103
Anexo 2. Representación lésbica en el campo actoral peruano (Tesina de Deontología).....	104



Introducción

La siguiente investigación nace de un deseo por hacer oír una voz continuamente silenciada en Lima, Perú. Ésta se divide en dos puntos fundamentales: el primero es dar una voz y espacio de representación a la comunidad lésbica en el teatro, y el segundo es explorar cómo una actriz puede usar las herramientas de su formación actoral para escribir y montar una obra teatral.

En primer lugar, la representación lésbica en el teatro en Lima- Perú en el año 2024 es casi inexistente y los pocos casos que he llegado a ver se dan desde estereotipos, con poco conocimiento de la comunidad y de una manera que implica que no se ha hecho el esfuerzo de conocer a la comunidad o por lo menos de ponerse en el lugar del otro. Esto me preocupa por las nuevas generaciones que están creciendo y no se ven representadas por ningún medio. A lo largo de los años, la comunidad LGBTQ+ ha luchado por sus derechos en el Perú y en el ámbito del teatro esto continúa. Como indica Sánchez, la representación en el teatro se extiende a la sociedad: pasa de ser un acto en escena a que el público lo tome como parte de su vida (2012, p. 180). Es por ello que es tan importante la necesidad de representar personajes lésbicos con sensibilidad y mostrando la diversidad de identidades posibles.

Ahora, ¿Cómo podía yo hacer algo al respecto? Esta pregunta cruzó mi mente mientras empezaba a idear mi tema de investigación un año atrás. En ese momento me encontraba escribiendo mi tesina de deontología con el tema de la importancia de una representación lésbica en el campo actoral peruano. Fue enteramente teórica, pero me dio un buen punto de partida para lo que hoy en día es mi tesis.

Debo admitir que gran parte de mí no creía que fuera posible que una sola persona como yo pudiera generar un cambio en un país como Perú, pero otra parte de mí me decía que debía por lo menos intentarlo. No solo por mi yo presente, sino por mi yo de hace unos años, cuando miraba series y películas y me preguntaba ¿Dónde estoy yo? Creo que la primera vez

que me pude identificar con un personaje protagonista fue en *Agatha All Along* (2024) y es una de las razones por las que la relaciono con mi tesis. Cómo habría amado que existiera algo así cuando era niña. En Perú todavía no existe algo así y como no existe, yo lo quiero crear. La representación lésbica en mi adaptación teatral de *Carmilla* espera ser el inicio de ello.

Lo cual me llevó a otra pregunta: ¿por qué trabajar con una novela como *Carmilla* en lugar de crear un texto desde cero? Yo elegí trabajar esta novela no solo porque me gustasen los vampiros y fuese una de mis novelas favoritas, sino porque la historia resonó en mí desde muy pequeña. Hay historias que cuando leemos, nos acompañan para siempre, nos despiertan algo en el alma y ya no podemos olvidarlas. O quizá las olvidamos por un tiempo, pero cuando menos lo esperamos regresan a nosotras. La primera vez que leí el libro tenía alrededor de 13 años, y estaba muy interesada en todo lo que tuviera que ver con vampiros. Hay algo poético en que *Carmilla* pasó de ser la primera vampira, el primer personaje sáfico que vi en mi vida, a ser la protagonista de la primera obra lésbica que monté en escena de autoría propia. Cabe mencionar que también partí de *Carmilla* puesto que la recepción social hacia la obra en sí es un ejemplo de lo invisibilizada que ha estado la comunidad lésbica desde hace varios siglos. Pese a ser la primera novela gótica sobre vampiras en ser escrita, y haber inspirado a todas las que la siguieron, ha sido bastante olvidada en comparación a la historia presentada en *Drácula* de Bram Stoker, novela que suele ser tomada como referencia como la primera historia de vampiros publicada. ¿Qué mejor que hacer una obra con propósitos de darla a conocer? Sin embargo, no todo era perfecto, *Carmilla* tenía un final triste y yo no iba a hacer otra obra lésbica donde las protagonistas acaban muertas o con un final lamentable. No, en el mío iban a tener su final feliz, la pregunta era ¿cómo?

Ello me llevó a otro punto: hacer una dramaturgia desde la perspectiva actoral. Desde

un primer momento yo sabía que quería escribir algo y, partiendo de ese punto, mi proyecto fue creciendo. Primero era solo un texto, luego un texto que debía ser interpretado, luego un texto frente a público, hasta llegar a la necesidad de hacerlo como montaje en un teatro. Y fue así como decidí hacer todo un montaje usando herramientas de mi formación actoral. Para comenzar, decidí crear este texto sobre el cual se hizo el montaje, basándome en técnicas de construcción para la construcción de un personaje de Hagen y Berry. Y es que era esencial que lo trabajado no se quede solo escrito, sino que se vea representado en escena, pues ésta es la mejor manera de confrontarlo con el público. El teatro es uno de los pocos espacios donde uno puede conectarse con realidades propias y de otros desde una perspectiva sensible, reconocerse, de una manera afectiva.

La primera pregunta que me guio durante este proceso fue de qué manera se construye la representación lésbica en la adaptación teatral de Carmilla. Pero conforme iba avanzando me di cuenta de que eso no era todo, tenía que analizar referentes previos y confrontar mi obra con el público, por lo que surgieron nuevas interrogantes como: ¿Cómo entra en diálogo la obra con el público? ¿Cómo resuena el montaje en la audiencia? ¿Cómo se representa la sexualidad en los personajes femeninos en la adaptación? ¿De qué manera se pueden aterrizar los aspectos esenciales de Laura y Carmilla en esta adaptación al teatro de la novela? Y con esas preguntas, mi proyecto siguió creciendo.

En mi experiencia como actriz creadora sabía que estaba abarcando mucho, así que me tracé puntos por completar. Para poder cumplir con todas mis metas y lo que quería probar, dividí mi laboratorio en dos fases, una de escritura y una de montaje. En la primera fase escribí la obra y en la segunda la armé y la presenté en el Club de Teatro de Lima. Además, yo misma produje, dirigí y actué en mi obra, con el apoyo de un pequeño equipo y una actriz

más. Soy lo que se puede llamar una actriz o teatrera “todista”¹, pero esto nace de la sensación de que, si no lo hago yo, nadie lo hará. Y quién mejor para “cuidar de tu bebé”² que tú misma.

Una vez que decidí que haría una obra, mi mente comenzó a trabajar en temas de producción y es que hacer una obra no es ni fácil ni barato. Afortunadamente en julio postulé mi proyecto al fondo de investigación del FEAPE³ y en agosto me comunicaron que había ganado. Este fue el primer rayo de luz al final del camino que vi cuando inicié mi proyecto, pues significaba que alguien estaba escuchando y le parecía pertinente la problemática, lo suficiente para apoyar en ello.

Paralelamente, mientras investigaba, buscaba más referentes, pues si bien había analizado gran parte de películas, series y obras de teatro en deontología, ninguna me satisfacía. Y es que cuando inicié esta investigación, e incluso ahora, no tenía un referente en el teatro peruano. En realidad, la respuesta para por qué interactúo tanto con otras disciplinas en mi investigación y no hablo solo de teatro peruano en mis escritos es debido a que no encuentro los referentes que necesito en este. Tampoco lo encuentro en el cine o la televisión peruana⁴, por lo que recorro al ámbito internacional. Además, yo crecí con estos referentes internacionales, y considero que han formado mi manera de aproximarme las creaciones artísticas.

Una vez hube realizado mi laboratorio, con mis hallazgos pude responder a mi primera pregunta, y es que se construye una representación lésbica desde el respeto, la empatía y la identificación con los personajes y la comunidad. Además, luego de tener un intercambio con la audiencia logramos ver que efectivamente, pudimos hacer una representación sensible y

¹ En referencia a una actriz que trabaja en distintas áreas teatrales.

² Frase coloquial en referencia a que la tesis es mi bebé.

³ FEAPE: Fondo Extraordinario de Apoyo a la Investigación para estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas

⁴ Aún no ha habido un beso lésbico en la televisión peruana, para más referencias ver Anexo 2.

acertada en escena, con la cual el público logró identificarse e incluso pidió ver más, pues les gustó la puesta en escena. En suma, el trabajo está tejido desde que se empieza a escribir el guion hasta que este es puesto en escena, nunca se detiene, y se debe reflexionar sobre lo que se está logrando y lo que significa para la comunidad.

Esta tesis puede dividirse como un libro de dos partes, mis dos primeros capítulos abarcan los referentes conceptuales, artísticos y de la cultura de los medios contemporánea requeridos para comprender este tema a fondo, y los otros cinco son el viaje artístico de inicio a fin. En el capítulo 1, “Antecedentes”, hablo acerca del estado del arte y marco conceptual, para contextualización del tema. En el capítulo 2, “Referentes sáficos contemporáneos”, analizo el *queerbaiting*, *bury your gays thropé* y la serie *Agatha all along* a modo de acompañamiento del proceso. El capítulo 3, “Metodología”, describe mi metodología de investigación. El capítulo 4, “Fase Escritura”, abarca toda la fase de creación dramaturgica y escritura. El capítulo 5, “Producción”, trata acerca del proceso de producción de mi obra. El capítulo 6, “Dirección”, es sobre el proceso de dirección y actuación y por último en el capítulo 7, “Recepción del público”, resume las impresiones e impacto que tuvo en la audiencia y qué se puede seguir trabajando a futuro.

Finalmente, esto es lo que ha sido mi tesis, aunque considero que es el inicio de un campo de investigación que tiene mucho por explorar.

Capítulo 1. Contextualización: Estado del arte y marco conceptual

¿Cómo empezar a entender la relación entre la representación lésbica y una adaptación teatral? Lo explico yo, desde mi perspectiva como actriz peruana, pero tomando como base el conocimiento de muchas que han investigado antes que yo. En un principio, indagué sobre la representación LGBTQ+ en el Perú y sobre dramaturgia y montaje, así fue como me di cuenta de que, para comenzar a entender esta investigación, se deben comprender los siguientes conceptos: representación lésbica, técnicas de construcción de personaje, la imaginación y la adaptación. Es necesario entender que lo que aplica en el contexto internacional, no necesariamente lo hace en el Perú, pues la situación de nuestro país es complicada debido a que Perú es un país aún regido por el tradicionalismo y hay mucha homofobia presente, pero podemos aprender y tener referentes de otros lugares y disciplinas.

1.1. Antecedentes

En primer lugar, descubrí que no solo hay poca información sobre la representación LGBTQ+ en el teatro y medios de comunicación peruana, sino que dentro del mismo marco la representación lésbica tiene una menor cantidad de campo explorado e investigado, pues Perú aún es un país conservador y trata como tabú a la comunidad LGBTQ+, especialmente a las lesbianas. Por ello, se encuentran mayores referentes en el ámbito actoral internacional. En segundo lugar, se debe tomar en cuenta que el teatro es el reflejo de la sociedad, pues las obras que se crean son la voz de las personas. Quizá esto sea más cierto para el teatro independiente que el comercial, o quizá no, pero lo cierto es que ver una comunidad representada en escena tiene un impacto en la misma. Esto se puede ver tanto en la comunidad LGBTQ+, como las diversas minorías que luchan por hacerse ver y ser validadas en Perú. Específicamente, como indica Judith Butler, la mujer lesbiana lucha por su derecho a existir desde el momento en que toma consciencia de su sexualidad (2006, p. 55).

Paralelamente, para trabajar la parte de montaje, encontré la tesis de Martina Alvarado

(2024) quién habla acerca de cómo aproximar un proceso desde la perspectiva de directora e intérprete, algo que planteo realizar en esta investigación. Ella utiliza la motivación como motor fundamental para el proceso. Esto se refiere a usar la motivación personal como disparador personal, comprender lo que te apasiona y usarlo para crecer en el trabajo. Si bien no es un reflejo exacto de lo que ocurrirá en esta tesis, pues ella trabajó un unipersonal y yo trabajaré con otra actriz, presenta un buen punto de partida, pues mi motivación por construir representación lésbica es lo que me guía. Además, ella también usó la imaginación como detonante “mi imaginación tenía que encontrarse activa para crear en el espacio, imaginando con el impulso corporal y, a partir de mi rol como directora, visualizar el material” (2024, p. 126), de una manera similar a la que se plantea en esta investigación.

Una vez comprendido el estado académico en el que nace esta investigación, podemos continuar a explicar los conceptos previamente mencionados.

1.2. Representación lésbica

¿Qué entendemos por representación lésbica? Para responder a la pregunta primero se debe definir el concepto de representación. En esta investigación, se entiende como el arte de representar o presentar algo en escena. Existen varios niveles de representación, los cuales según distintas variantes pueden tener un impacto significativo en la audiencia.

Como dice Sánchez, representar implica tomar una imagen o sentido en relación a la realidad. Esto se aplica a distintos contextos: puede haber representación social, histórica o de un personaje ya existente. Por ello existen distintos niveles de representación, y los más usuales para el teatro se dan mediante la imitación o construcción de un personaje, o “en el sentido de actuar en representación de alguien” (2012, p. 180). Esto se entiende cómo poner un cuerpo en escena a representar a otro. Se debe distinguir la representación en el sentido de mimesis en el teatro de la representación de una minoría en el sentido social. Desde el aspecto social, un personaje representa algo, ya sea a una clase o una comunidad. Una sola persona en

escena no es toda la comunidad lésbica, pero su presencia genera representación para la misma. (2012, p. 180) Esta representación a su vez, genera validación o rechazo por quien la ve y se siente identificado. Quien esté en escena, estará actuando en representación de las demás, por lo que la manera de representarles es sumamente importante.

Con respecto a la necesidad de construir una representación lésbica, si bien no hay una investigación académica precisa sobre Lima-Perú, se parte de un principio que viene desde la antigua Grecia, indicado por Aristóteles, el cual es que el arte imita a la realidad, y el teatro debe generar catarsis en el público para la purificación de emociones reprimidas para el bienestar de las personas (Yebra, 1974). Ello sucede a través de la identificación con lo que se ve representado en escena. Por lo tanto, lo que se pone en escena es una mimesis e imitación de la realidad. Asimismo, el teatro ha sido usado como herramienta para enseñar y fortalecer valores en muchas ocasiones a través de la historia, como lo fue en la época de las *morality plays*⁵ en Europa en el siglo XV. Lo que era representado en escena era lo que era visto como correcto, bueno y el modelo a seguir en ese contexto. En la actualidad, el uso primordial del teatro ya no es enseñar, pero sigue siendo una herramienta importante para ello.

Vieira indica que una representación debe ser algo real y tangible al ser puesto frente a un espectador, pues “son los cuerpos los que crean las imágenes que componen los discursos, los discursos se vuelven en cierto sentido parte de la realidad. Esta posibilidad es poderosa como herramienta de visibilización” (2022, p.18) y es que la representación que se pone en escena y se confronta con el espectador será aquella que quede en mente de quien la vio, y como tal tiene el poder de ser algo positivo o negativo para aquellas a quien representó. Desde mi punto de vista, lo que se pone en escena es lo que es aceptado, y lo que no se pone en escena es rechazado, silenciado e invisibilizado, puesto que no se le da un espacio. Por ello, si el teatro

⁵ Las *morality plays* u obras morales eran dramas alegóricos en Europa del siglo XV y XVI en las que se inculcaban lecciones morales sobre la buena conducta (Oxford reference, s.f.)

es el reflejo de una sociedad, y un gran sector de dicha sociedad no se ve representado, implícitamente se está diciendo que no es aceptado y el silencio resulta ser una forma de opresión.

1.2.1. Representación lésbica internacional y en el Perú

Tras realizar una exhaustiva investigación, se pudo descubrir que en el ámbito internacional se encuentran más avances sobre la representación lésbica que en el mismo Perú. Por ejemplo, el artículo escrito por Jan Goulden (1998) titulado “From stage to screen and back: Tash Fairbanks’ Nocturne shedding some light on lesbian representation, and the performance of lesbian desire⁶” explica el proceso de construcción de identidad lésbica que se llevó a cabo en los teatros de Nueva Zelanda, el cual tuvo lugar entre los 80’s y los 2000. La investigación concluye que no existe un solo tipo de identidad lésbica, sino que es una identidad fluida que no puede ser evaluada a partir de los parámetros de la heteronormatividad (2001, p. 85). Fue un proceso largo y tomó años, pero finalmente se logró tener un espacio para la comunidad lésbica. Asimismo, el libro *Películas de gays y lesbianas* (Hadleigh, 1996) describe la forma en que la comunidad luchó por tener un espacio en el cine que no fuese como objetos sexualizados o villanificados desde los años dorados de Hollywood.

Como fue mencionado antes, Judith Butler indica que la mujer lesbiana lucha por su derecho a existir desde el momento en que toma consciencia de su sexualidad (2006, p. 55). Esto hace referencia a su lucha por derechos básicos. Se le define como una mujer a la que le gustan las mujeres y por tal no tiene un lugar exacto dentro de la estructura de un sistema patriarcal acostumbrado a objetivar a la mujer, pues como dice Simone de Beauvoir “la mujer es un existente a quien se le pide que se haga objeto” (2011, p. 347). Este es un tema preocupante que viene sucediendo durante años en Perú con la sexualización de las mujeres

⁶ Del escenario a la pantalla y de regreso: Nocturne de Tash Fairbanks arroja un poco de luz sobre la representación lésbica y la performance del deseo lésbico.

en diversos medios audiovisuales, lo cual tiene su raíz en la violencia de género (Franco, 2017, p.178). En una sociedad machista y homofóbica, la lesbiana se encuentra combatiendo ambos frentes, lo que se podría definir como “una minoría dentro de la minoría” (Vargas, 2009, p. 93).

Es por ello que, para poder representarla, primero se debe conocer su identidad. Entonces, ¿qué es ser una lesbiana? Para responder dicha pregunta se debe comprender que “la identidad es un concepto relativo a las posibilidades individuales que controla las elecciones... del individuo” (Hadleigh, 1996, p. 11). En este caso no se habla de identidad de género, sino de la identidad que viene como parte de pertenecer a la comunidad LGBTQ+. La lesbiana se define como una mujer que se siente atraída por otras mujeres, de manera amorosa, romántica y física. Erróneamente, personas creen que una mujer es lesbiana porque se viste o comporta de manera masculina o poco femenina (Reddy & Baker, 2019). Sin embargo, como indica Beauvoir, “hay muchísimas homosexuales entre las odaliscas, las cortesanas, las mujeres más deliberadamente «femeninas», y, a la inversa, gran número de mujeres «masculinas» son heterosexuales” (2011, p. 192). Es difícil conocer la orientación sexual de una persona por cómo se viste, pese a los intentos de la televisión por mostrar a la mujer lesbiana como alguien que se viste primordialmente de manera masculina. Como dicen Reddy y Baker (2019), hay un problema en la representación que se le ha permitido tener a la mujer lesbiana: aquella a la que se le permite salir en televisión es aquella cuyo aspecto físico y comportamiento permite que la heteronormatividad se mantenga cómoda en su estatus dominante. Esto significa, aquella lesbiana que encaje en la visión estereotipada de lo que es una lesbiana, desde algo aparentemente sencillo como lo es el estilo de vestir.

Finalmente, algo que se debe tomar en cuenta al estudiar la representación lésbica en Perú, es que en este país el poder estar fuera del closet es un privilegio. No todas las personas

de la comunidad LGBTQ+ pueden permitírselo pues para algunos el mero hecho de vivir como son, significa el rechazo de sus familias, la pérdida de un techo sobre sus cabezas, exclusión laboral y en algunos casos, la muerte.

1.2.2. En el teatro limeño

En este trabajo se entiende la representación lésbica teatral ideal, sensible, auténtica y acertada, como una representación que valide la existencia y vida de las mujeres de la comunidad: un pilar que les permita identificarse y reconocerse como seres con presencia en el mundo de las artes escénicas. Además, como dice Judith Butler, se parte del hecho de que una representación adecuada es parte de rehacer la realidad, reconstituir lo humano e insistir en que dichas vidas merecen ser protegidas en su especificidad (2006, p.52), frente a una sociedad que sigue siendo primordialmente heteronormativa, homofóbica y machista.

Además, se debe tomar en cuenta que el teatro es el reflejo de la sociedad, pues las obras que se crean son la voz de las personas. Quizá esto sea más cierto para el teatro independiente que el comercial, o quizá no, pero lo cierto es que ver una comunidad representada en escena tiene un impacto en la misma, ya sea positivo o negativo. Esto se puede ver tanto en la comunidad LGBTQ+, como las diversas minorías que luchan por hacerse ver y ser validadas en Perú.

Como se ha visto en el ámbito internacional, la lucha por la representación lésbica se inició hace muchos años y si bien todavía no acaba, se han logrado diversos avances. En el caso de Perú, el problema es aún más grave, pues apenas hay un par de obras con personajes lésbicos e incluso allí no se les da una apropiada representación, ya que o son personajes superficiales o su sexualidad gira en torno a un trauma producido por un hombre. Se habla solo de teatro limeño y de series y películas pues “mientras que en otros países cancelan series y remueven personajes, Perú dista de tener su primer personaje lésbico en tv nacional” (Pinedo, 2023, p.10). No hay personajes lésbicos ni sáficos en la TV limeña en pleno noviembre del

2024.

Respecto al ámbito teatral, desde el pasado 2023 ha ocurrido un avance y se han encontrado tres obras, muy distintas entre sí, que vale la pena mencionar pues tratan el componente sáfico desde distintas perspectivas. Éstas son *Brujas* (2023), realizada en el teatro Marsano, con el guion del argentino Luis Agustoni, dirigida por Jorge Villanueva, y *Una Laptop* (2023) de Feffo Neyra y Paco Caparó en el Club de Teatro de Lima y *Pequeño Garabato* del dramaturgo estadounidense Gabriel Jason Dean con la traducción y dirección de Leticia Robles-Moreno (2024). Cabe mencionar que todas las puestas en escena se realizaron en Miraflores, un conocido sector de Lima por su variedad teatral.

Brujas (2023) trata sobre un grupo de cinco amigas y tiene dos personajes lésbicos: Dolores e Inés. La obra se inicia con lo que aparenta ser una buena y sensible representación lésbica en el personaje de Dolores, pero pronto se torna negativa al justificar la orientación sexual en torno a una violación de la infancia como una patologización del lesbianismo, para luego convertirla en una lesbiana predatoria que ha estado acosando a una de sus amigas. Por otro lado, está Inés, quien representa a la mujer lesbiana con temor de su familia y el qué dirán, a tal punto de haberse casado con un hombre y tener hijos en un matrimonio en el que es infeliz para satisfacerles. Ninguna tiene un final feliz y en la obra se da a entender que ambas terminan reprimidas y apartadas de sus amigas el resto de su vida.

La segunda obra mencionada, *Una Laptop* (2023) es una comedia musical de terror independiente realizada en el Club de Teatro de Lima y reposición de una versión anterior realizada en el 2022 en el mismo lugar. Un grupo de chicos que vive en una pensión ve sus vidas puestas en peligro ante la aparición de una misteriosa laptop que contiene videos perturbadores y la aparición de un asesino, que busca acabar con los ocupantes de la casa. En esta ocasión vemos una pareja lésbica, Andrea y Ariel, y “los chistes se hacen con ellas y no sobre ellas o su sexualidad” (Pinedo, 2023, p. 16). Si bien la vestimenta de los personajes se

mantiene rockera y poco femenina, esto es por la trama de la obra y no por un estereotipo, pues los personajes pertenecen a una banda de rock independiente. Por otro lado, una vez más, no logran tener un final feliz pues Ariel es la primera en morir en la obra, aunque su pareja llega a vivir hasta el final y sobrevive al asesino⁷.

La tercera obra es *Pequeño Garabato* (2024), también realizada en el Club de Teatro de Lima y contiene parte del elenco de *Una Laptop*. Es una obra sobre infancias LGBTQ+, aunque con un elenco conformado por adultos, que cuenta la historia de un niño que se muda a un nuevo barrio luego de que su padre haya sido deportado. Allí conoce un amigo *queer* y juntos se embarcan en un viaje de descubrimiento en el que se enfrentan a otros niños que le hacen *bullying*. En realidad, el personaje lésbico es precisamente una niña que se comporta de manera agresiva porque teme aceptar quién es. “Esta obra es central para pensar sobre el cuidado y cariño que deben acompañar a los grandes cambios y decisiones de la infancia, y especialmente de nuestras infancias LGTBIQ+” (voces Perú, 2024). Si bien el énfasis de esta obra no es la representación lésbica, hace un gran trabajo para generar empatía con la niñez LGBTQ+, un importante sector que también suele estar ignorado.

Al no haber una representación lésbica sensible y respetuosa en el teatro limeño, se le está negando un derecho fundamental a la comunidad. En su libro *Deshacer el género*, Judith Butler “explains that a normative conception of gender can undo one's personhood, undermining the capacity to persevere in a livable life⁸” (2006, p.13), esto significa que el perpetuar una noción preconcebida de género puede destruir la vida de una persona, impidiéndole desarrollar una vida plena. Ahora, una vida plena puede significar desde el derecho al matrimonio igualitario, poder besar a tu pareja en público hasta el poder salir del

⁷ Para mayor información de las obras ver documento Anexo 2 “Representación lésbica en el campo actoral peruano”.

⁸ “Explica que una concepción de género normativa puede deshacer la personalidad de una persona, socavando su capacidad de perseverar en una vida plena” (Trad. propia)

closet sin consecuencias nefastas. Una persona que debe estar constantemente escondiendo su identidad no podrá desarrollarse de la misma forma que una persona que no necesita esconderse para protegerse, pues carga constantemente con un peso a sus espaldas. Ya no es solo preocuparse por tener un buen trabajo, es tener un buen trabajo y esconder a su pareja, o tener miedo de ser despedida si descubren que su pareja es de su mismo género. En el caso de una mujer lesbiana o sáfica, el peso es mayor pues se enfrenta a la homofobia y machismo a la vez.

Es por ello que esta tesis sigue el principio propuesto por Uta Hagen: “si yo pongo mi granito de arena, detrás de mí lo harán miles de personas más.” (2002, p.32), puesto que mi posición es la de generar nuevas creaciones que apunten a un mundo con una representación justa e inclusiva, poniendo así mi “granito de arena”⁹. Finalmente, el concepto de la representación lésbica en esta investigación implica la necesaria inclusión de personajes lésbicos en obras de teatro, cine y distintos medios, de una manera sensible y asertiva con la comunidad.

1.3. Carmilla: ignorada o aclamada

Carmilla es una novela gótica escrita en 1872 por el escritor Irlandés Sheridan Le Fanu, y es la primera novela de vampiras en ser publicada en el mundo. Desde el formato de diario, cuenta la historia de la joven Laura, originaria de Inglaterra, pero quien ahora vive en un apartado castillo en Austria. Su vida se ve sorprendida cuando a raíz de un accidente conoce a Carmilla, una misteriosa y seductora joven que aparentaba viajar con su familia. A medida que pasa el tiempo, ambas jóvenes se enamoran y sucesos sobrenaturales comienzan a ocurrir. La relación entre ambas se va tornando más perturbadora a raíz que las mujeres del pueblo empiezan a morir y se empieza a escuchar la palabra vampiros. Escrita como una

⁹ Con referencia a dar un aporte.

novela de terror y misterio, cumple con todas las características del género, pero por alguna razón, su fama palidece en comparación a Drácula, novela escrita por el inglés Bram Stoker casi una década después y la cual suele ser considerada la novela de vampiros por excelencia. Carmilla es considerada el prototipo de vampiro lésbico, que inspiró a muchas historias y personajes a lo largo de los años, como se explicará a continuación.

1.3.1. En la cultura popular: audiovisual

Carmilla ha tenido varias adaptaciones a videojuegos, web series, películas y más. La adaptación más famosa fue la serie web canadiense realizada en 2014 para Youtube. En esta se contaba la historia de Laura y Carmilla desde un contexto moderno universitario, con cada capítulo grabado en una sola toma a modo de video casero como si fuera un blog. La cámara tomaba la función del diario de Laura, cada capítulo duraba entre 3-7 minutos y tuvo 3 temporadas (121 capítulos en total) y una película que se estrenó por streaming. Asimismo, ganó varios premios por su contenido LGBT. Sin embargo, la primera adaptación al cine de la novela tuvo lugar en 1932, dentro de la película francoalemana *Vampyr*, la cual contenía dos cuentos de Le Fanu. Fue grabada como una película muda a la que posteriormente se le añadieron diálogos (IMBD). Asimismo, se han realizado diversos audiolibros en varios idiomas, los cuales pueden ser encontrados sin costo en Spotify y Youtube, pues la novela actualmente es de dominio público, ya que el autor falleció hace más de 100 años. La adaptación más reciente de la obra es una película británica del 2019, *Carmilla*, que cuenta la historia desde una perspectiva revisionista, centrándose en la represión en el entorno de Laura y Carmilla, lo cual le da otro color a la historia (Kløften, 2022, p.23).

Cada adaptación es bastante distinta entre sí, pero a su manera, logran contar la historia de dos jóvenes que se aman en una sociedad que no les permite hacerlo.

1.3.2. En el teatro

De manera opuesta a las producciones audiovisuales, poco se conoce sobre las

adaptaciones teatrales de la novela. En internet hay escasos artículos sobre algunas producciones, todas en el idioma inglés. La más antigua data de 1932, realizada en Irlanda, país de donde proviene el escritor de la novela, dirigida por Lord Longford (Irish Theatre Institute, 2024), luego hay una versión del 2011 realizada en Chicago, una versión musical australiana llamada *Carmilla: a ghost story for theatre* by Adam Yee (2018) y la más reciente siendo *Carmilla in the Camden Fringe* (2022). Solo se encontraron reseñas de la del 2011 y 2022. La versión de Chicago del Wildclaw Theatre (Amidei, 2011), aparentemente no tuvo éxito, pues parece ser que sus actores no estaban preparados y quien realizó la crítica no entendió la obra (Williams, 2011). La del 2022 fue realizada para un festival de teatro dentro de Londres y se menciona que pese a tener poco presupuesto, realizaron una propuesta sólida con el vestuario y escenografía, además de grandes actuaciones de parte de las dos protagonistas (Dave, 2022).

No se pudo encontrar ninguna adaptación a *Carmilla* realizada en español, ni la manera en la que la representación lésbica fue trabajada en alguna de las obras. En realidad, lo leído da a entender que éstas se trabajaron como obras de terror en lugar de un romance y que mantuvieron el final original. Lo más que se encontró fueron las siguientes imágenes. De los otros montajes no había registro fotográfico.

Figura 1

Imágenes de Carmilla 2011



Nota. Chicago Critic (Williams, 2011)

Figura 2

Carmilla en el Camden Fringe Festival 2022



Nota. Carmilla in the Camden Fringe (Dave, 2022)

1.4. Adaptación

La adaptación es la transformación de un contenido a otro lenguaje, en esta investigación, la adaptación implica ir del lenguaje narrativo al lenguaje dramático teatral. Como dicen Linda Hutcheon y O'Flynn sobre la adaptación en su libro *A theory of adaptation*, esta es la revisión de un trabajo artístico para convertirlo a algo nuevo, es el producto y el proceso (2013, p.xiv), es decir el proceso es el resultado de la traducción o transposición de un lenguaje a otro y el proceso es una reinterpretación creativa que mantiene raíces del texto original. Para el marco de esta investigación, se usará la segunda definición, pues esta tesis, viene a ser la creación de una obra de teatro basada en la novela Carmilla. Como tal, no se pretende hacer una transcripción exacta del texto, sino usar la novela a modo de inspiración y motivación. Por ende, permanecerán aspectos del libro original, así como otros cambiarán, y se tomará la información dada para construir a los personajes de Laura y Carmilla para a través de estos poder escribir el guion y montar una obra.

1.4.1. Adaptación teatral

La dramaturgia se define como el arte de escribir y hacer obras de teatro (en el caso de dramaturgia escénica), como dice Paramio “deseamos trasladar la serie de conceptos e imágenes que tenemos en la cabeza al formato escrito” (2011, p. 11); en este caso, los conceptos e imágenes son las características de Laura y Carmilla, algunos diálogos ya escritos, y los paisajes descritos en la novela. Aquí entra en juego el concepto de la imaginación, que será la guía de la creación.

Para propósitos de esta investigación, se habla de una adaptación y no creación dramática, pues se plantea extraer la trama de la novela y traducirla al teatro con un montaje, en el proceso construyendo una representación lésbica sensible. Según dice el dramaturgo Santos, “un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación, pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará” (1998, p.15). Será este principio el que guiará la adaptación, usando Carmilla como la fuente principal de creación. Es importante comprender esto para conocer el motivo por el que se ha decidido trabajar en base a la adaptación de la novela, pues el mensaje y carga histórica que trae la misma reflejan la necesidad por una representación lésbica.

1.5. Técnicas de construcción de personaje

En este frente, para este trabajo de investigación elegí trabajar con dos autoras, Uta Hagen y Cicely Berry, pues su manera de afrontar la construcción de personaje me pareció la idónea al momento de iniciar el trabajo de la dramaturgia. Yo necesitaba no solo encontrar la voz del personaje al momento de ponerlo en escena, sino también descubrir qué era lo que quería decir y cómo iba a hacerlo en el guion. Ambas autoras se encuentran conectadas por un hilo conductor, la imaginación, la cual será explicada como tercer concepto.

En el caso de la interpretación actoral, se han considerado las técnicas de construcción de personaje propuestas por Cicely Berry y Uta Hagen.

1.5.1. Uta Hagen

De Uta Hagen se parte del entrenamiento del actor, las técnicas adquiridas, la imaginación y unas preguntas guía. Estas son las siguientes: quién soy, cuáles son mis circunstancias, qué relaciones tengo, qué es lo que yo quiero, qué se interpone y qué tengo que hacer para conseguir lo que yo quiero (2002, p. 9). Estas preguntas serán fundamentales para la creación de personaje que dará vida al texto dramático, pues corresponden a las circunstancias dadas que guiarán la adaptación de *Carmilla*; además, contribuirán a la creación y escritura de escenas. Igualmente, Hagen (2002) considera que los “componentes básicos de los personajes residen en algún lugar de nuestro ser” (p.97), por lo que debemos conectarnos con nosotros mismos para crear, pues todos tenemos objetos internos (p. 171). Estos objetos internos son lo que nos mueve e inspira al momento de crear.

1.5.2. Cicely Berry

Se parte de la propuesta creativa de Cicely Berry acerca de la imaginación y exploración para construir un personaje. Ella formula algunos ejercicios de respiración y visualización para entrenar la mente, además de otros que pueden ser usados en el momento de montaje de la obra, como la voz del personaje. Además, explica que las ideas salen de nosotros mismos y del bagaje mental, emocional y la experiencia de vida que tenemos, por ello todo lo que brote de nuestra imaginación y mente, será parte del proceso de creación de montaje.

Algo fundamental de Berry es que es muy completa en sus técnicas propuestas en *Texto en acción* (2014), hasta el punto en que algunos ejercicios se parecen a los planteados por los teóricos dramaturgos, por ejemplo, cuando habla de subtexto y estructura, lo cual me permitió usarla como guía al momento de escribir mi adaptación de la novela.

1.5.3. La imaginación

La imaginación resulta ser el hilo conductor entre las diversas teorías y técnicas que se

tienen tanto dentro de la dramaturgia como la construcción de personaje. El concepto que se usará nace de las propuestas revisadas de Hagen, Berry y Santos.

Uta Hagen la define como la posibilidad para participar de otros mundos en pleno uso de nuestros sentidos hasta llegar a ver, oír, tocar, saborear y oler (2002, p. 308). Para ello, se debe ejercitar la mente (con ejercicios que ella misma propone), como si de un músculo se tratase.

Hagen recomienda empezar por una obra clásica o un papel que sea interesante, pues es más fácil estimular el cerebro si se inicia por algo apasionante. Es importante encontrar algo en el personaje que nos llame la atención para crear sobre ello usando de base los impulsos básicos, es decir lo que más nos llame a accionar y nos movilice en el momento. El objetivo de esto es dar vida a personajes que tengan relación con nuestro mundo (2002, p. 315). Esto es así para tener una mayor conexión con el personaje a interpretar. Por otro lado, Cicely Berry lo explica como la posibilidad del cerebro de visualizar e inventar, como un paisaje interno frente a un paisaje externo (Berry, 2014, p. 239). Esto se aplica a las distintas formas de usar la imaginación al momento de crear un personaje y escribir el texto dramático. Por ejemplo, ella propone ejercicios para ejercitar la imaginación y crear un personaje, para trabajar los paisajes de la mente (es decir, imágenes mentales, a modo de manantial mental del cual sacar ideas), pues considera que el teatro es una mezcla de pasado y presente en el momento de crear el pensamiento. Por lo tanto, se debe entrenar este pensamiento nutriendo los paisajes de la mente, ejercitándola con imágenes visuales traídas a la acción física que favorezcan el movimiento del pensamiento (2014, p. 240).

Mientras tanto, Hagen propone la imaginación histórica para acercarnos a personajes lejanos. Se necesita de creatividad y entrenamiento mental para poder conseguir agilizar la imaginación artística, de manera similar a lo propuesto por Berry con la idea de movilizar el pensamiento. La imaginación del actor es esencial para conseguirlo.

Además, desde la dramaturgia, Alonso de Santos introduce el concepto de imaginación creadora. Con esto, se refiere a que “soñar despiertos suministra dosis de fantasía necesaria para que surja en nosotros el pensamiento creador” (1998, p. 37). Esto se moldea a distintas necesidades al momento de crear, y es “el paisaje de la mente” del cual habla Berry (2014). Por su parte, los autores Missouri y Wright utilizan una definición similar, pero le dan el nombre de *creativity*, indicando que esta debe ser entrenada “If creativity is a brief momento of insight, then technique is the principle or process that results from that insight¹⁰” (1998, p.127). Indican así que lo más importante es entrenar la mente para dominar esta creatividad e imaginación. De esta manera, en esta investigación, la imaginación resulta ser el hilo conductor que impulsa la creación del texto dramático y montaje de Carmilla.

En síntesis, estos son los conceptos clave que se deben conocer para comprender a fondo la propuesta de esta tesis, que es crear un texto dramático y montaje teatral de Carmilla que tenga una representación lésbica sensible. A continuación, se explican referentes contemporáneos sáficos que acompañaron este viaje creativo.

¹⁰ “Si la creatividad es un pequeño momento de revelación, entonces la técnica es el principio o proceso que resulta de esa revelación” (Trad. propia).

Capítulo 2. Referentes sáficos contemporáneos

La palabra “sáfica” tiene su raíz en la poetisa Safo, originaria de la isla de Lesbos. “While the words “Sapphic” and “Lesbian” appear to mean the same thing, the two are distinct. The distinction between the two is Sapphic is an umbrella term for not only lesbians¹¹” (Eversoll, 2023), y es que “sáfica” es un término que se puede usar para toda mujer que ame a otra mujer, ya sea bisexual, pansexual, lesbiana, fluida o no termine de definirse por una etiqueta, mientras que “lesbiana” es específicamente una mujer que ama otras mujeres y solo mujeres. Se habla de representación sáfica pues si bien mi obra de teatro fue realizada sobre representación lésbica, considero que es importante observar el panorama completo antes de aterrizarlo a un área en específico.

Algo que recuerdo ahora es que, en el 2019, cuando estaba investigando más a fondo sobre escritoras sáficas, fui a la feria del libro en busca de un poemario de Safo y literatura sáfica. De todas las tiendas, solo una tenía un ejemplar del poemario, que me compré inmediatamente, y los libros con temática sáfica eran apenas un par en comparación a los de homosexualidad masculina. Además, en este 2024, tuve la oportunidad de visitar Londres, e ir a una pequeña librería *queer* Gay’s the Word y conversar con las trabajadoras sobre teatro lésbico. Descubrí que pese a que allí sí tienen una sección de teatro LGBTQ+, con un énfasis en teatro trans, había un vacío al hablar sobre obras lésbicas publicadas, pues no tenían ninguna obra de ese género. Me comentaron que, si bien en Londres se han realizado varias obras sáficas, pocas han llegado a ser publicadas como guiones impresos y que efectivamente allí todavía hay mucho trabajo por hacer.

A continuación, se analizarán referentes sacados de series televisivas dirigidas a públicos adolescentes y adulto/as jóvenes entre los últimos 20 años. Un concepto que se

¹¹ “Mientras que las palabras “sáfica” y “lesbiana” aparentan significar lo mismo, las dos son diferentes. La distinción entre las dos radica en que sáfica es un término paraguas no solo para las lesbianas” (Trad. Propia).

utilizará a continuación es palabra *canon*, que significa aquello aceptado como lo correcto o real. En este caso, se toma como lo que se ve explícito en pantalla.

2.1. ¿Respaldo a la diversidad o aprovechamiento de las empresas?

En los últimos años se ha visto un aumento de presencia de la comunidad LGBTQ+ en los medios, hay muchos más personajes *queer* en el 2024 que en el 2005; sin embargo, esto no es suficiente pues, aunque se ha visto un incremento en personajes *queer* y sus tramas, es necesario que esta representación sea adecuada y no esté hecha solo porque sí (Woods & Hardman, 2021, p.583). Muchas de las representaciones están llenas de estereotipos que resultan dañinos a la comunidad LGBTQ+, o hechos para complacer a la audiencia heterosexual. A raíz de ello, se ha empezado a criticar a las empresas por su falta de activismo y apoyo. Para resolver este problema han recurrido a lo que parece ser una inclusión forzada que no termina de ser del todo asertiva con lo que verdaderamente se necesita.

Otra cara de la misma moneda son las empresas que a raíz de ver la necesidad de la comunidad LGBTQ+ por verse representada, se aprovechan de ello prometiendo tramas y personajes *queer* para conseguir audiencia, pese a que al final no cumplen con ello, como “manera de crear una visión positiva y tolerante hacia los derechos de las minorías” (Sánchez Soriano & García Jiménez, 2020, p.96). Cabe mencionar que esto sucede en contenido *mainstream* o dirigido a un público mayoritario, no contenido independiente, el cual tiene llegada a muchas audiencias. Esto es dañino especialmente para aquellos que recién están descubriendo su sexualidad y no logran verse representados en ningún lado, como si no existieran. Todo esto resulta ser un disparador para la creación de mi obra *Carmilla*, pues yo crecí viendo todo esto, y siempre pensaba que cuando al fin estuviera en la posición de crear, ya fueran escritos, cuentos u obras de teatro, haría algo diferente.

2.1.1. *Queerbaiting* vs *Queercoding*

El *queerbaiting* se define como:

Término popularizado por el *fandom* (...) se basa en las técnicas usadas en la amplia gama de productos culturales: libros, videojuegos, películas o series de ficción, entre otros, para sugerir una posible trama LGTB+ sin que esto llegue a ocurrir finalmente. (Sánchez-Soriano, 2020, p.98)

y es una forma de agresión pues perpetúa la marginalización de la comunidad. Se ha visto en diversas series (Sherlock, Once Upon a Time, Supernatural, por nombrar algunas) como dos personajes que se comportan como pareja, tienen diálogos que inducen a creer que van a tener una relación, e incluso comparten un hijo, pero no llegan nunca a estar juntos románticamente.

Se debe mencionar que hay una gran diferencia entre *queercoding* y *queerbaiting*. El *queercoding* es una manera de tratar lo queer de forma no explícita, a través de la inclusión de personajes que tienen características que se asocian a la comunidad LGBTQ+ pero no tienen esta etiqueta, generalmente nacían de creadores que querían incluir personajes de la comunidad y por diversas razones, la época o prohibiciones, no podían hacerlo. Era una respuesta a la censura. Un ejemplo de esto se ve en *Drácula*, novela inspirada en *Carmilla* y que funciona como metáfora de Bram Stoker, el autor, al ser un hombre homosexual. “This idea of Stoker having to hide away in fear of being persecuted for what he was is mirrored in *Dracula*”¹² (Peyton, 2024). Se puede decir que el *queerbaiting* es una provocación, una técnica de marketing para vender contenido homosexual a audiencias *queer* mientras que el *queercoding* ha sido una respuesta de lucha contra el sistema opresor.

Un caso específico en que se rompió el *queerbaiting* ocurrió en *Supernatural* con el *ship*¹³ Destiel, que si bien no era sáfico, tuvo un fuerte impacto en gran parte de la comunidad

¹² Esta idea de Stoker teniendo que esconderse por miedo a ser perseguido por lo que es, es reflejada en *Drácula*. (Trad. Propia)

¹³ Ship: palabra utilizada por los fans para indicar emparejamiento de dos personajes en una ficción. No tiene traducción exacta.

LGBTQ+. Dos hechos nuevos sucedieron aquí, inicialmente fue de los primeros *ships mainstream* en romper las barreras y ser considerado canon, y segundo cayó inmediatamente en el *bury your gays trope*. Esto es cuando en una serie personajes específicamente queer son asesinados comúnmente, hasta el punto de que el fenómeno fue llamado ‘entierra a tus gays’ (Woods & Hardman, 2021, p.584). Esta pareja estaba conformada por Dean, uno de los hermanos protagonistas, y Castiel, un ángel. Por 10 largos años hicieron *queerbaiting*, sin confirmar nada e incluyendo romances heterosexuales de relleno, dándoles un hijo (Jack), hasta que en el antepenúltimo capítulo de la serie Castiel confesó su amor hacia Dean, solo para ser inmediatamente asesinado y llevado al vacío. Esto tuvo lugar en el 2020, y tuvo un impacto tan fuerte que fue *trend* en twitter al mismo nivel de las elecciones presidenciales de Estados Unidos el 5 de noviembre, las cuales se llevaron a cabo el mismo día.

2.1.2. Impacto en series sáficas

En un artículo sobre el *fandom* lésbico y el *queerbaiting*, Johanna Church examina el trauma generado a raíz de este y la manera en que sirve para la agenda heteronormativa (2023). Paralelamente, pienso en todas aquellas que crecimos en esa generación, luchando por migajas de representación, viendo series enteras por un personaje sáfico que aparecería solo cinco minutos, o sin duda tendría algún final fatídico, como para castigarle por su sexualidad. Crecimos viendo cómo estos personajes eran el chiste o el pórtate bien porque si no vas a acabar como ella, y considero que ya fue suficiente.

Lo cual me lleva a mi otro punto, pues recientemente me di cuenta que no soy la única que piensa así.

Queer fandom has reached a turning point. No longer will they sit idly by and accept scraps from showrunners. If fans cannot get the ending they want/deserve, then they will wish it into reality. With the rise of social media,

showrunners can hear the fans loud and clear¹⁴. (Church, 2023, p.227)

Las personas ya han aprendido a decir basta, no voy a aceptar que sigan aprovechándose de nosotros como si fuéramos una simple técnica de marketing. Somos personas, existimos, y merecemos tener un espacio en los medios como tal. Además, cabe mencionar que la mayoría de artículos académicos sobre el tema son recientes, no datan de más allá del 2020, otra prueba de cómo aquellos que crecimos enfrentándonos a eso, al fin estamos haciendo algo al respecto desde nuestras distintas posiciones sociales.

Ahora, desde mi posición de actriz creadora en Lima, Perú, claramente no puedo entrar a series televisivas a decirles cómo trabajar, pero sí puedo aprender de ellas, de sus acciones y cómo han impactado en mi generación para que, al crear, poco a poco logre hacer un mundo mejor y haga lo posible por no cometer los mismos errores.

2.2. Agatha All Along

Esto nos lleva al punto de quiebre en pleno 2024. En un principio no esperaba que esta serie tuviera tanta cercanía con mi proyecto. Lo que sucedió fue que se estrenó alrededor de la misma época en que mis ensayos comenzaron y al verla no pude evitar reflexionar sobre la manera en que representaban el romance sáfico. En cierta forma, aprendí de la manera en que representaba a la comunidad y se sintió muy bonito saber que paralelamente a hacer yo mi obra lésbica, una cadena televisiva importante como lo es Disney y una productora como Marvel, al fin estaban estrenando una serie sáfica. Era como decir que, desde distintas partes del mundo, ya estábamos cansadas e íbamos a hacernos oír de una forma u otra.

Lo que me llamó la atención de la serie desde un principio fue el acercamiento que

¹⁴ “El fandom queer ha llegado a un punto de quiebre. Ya no van a sentarse y aguantar migajas de los creadores de las series. Si los fans no pueden tener el final que desean/merecen, entonces lo transformaran a la realidad. Con la evolución e incremento de las redes sociales, los creadores de las series pueden oír a los fans alto y claro” (Trad. propia).

tiene a la brujería, la manera en que construye representación *queer* de una forma no estereotipada, el vestuario y la musicalización, con lo cual la serie fue para mí un manantial de inspiración. Fue como si al fin alguien hubiera escuchado todos los comentarios de la comunidad sáfica, los hubiera juntado y hecho realidad en una pequeña serie de nueve capítulos.

2.2.1. Puntos esenciales para la representación

Agatha All along nace a raíz del éxito que tuvo *Wandavision*. ¿La diferencia? Es la primera serie de Disney y Marvel cuyo personaje principal es una mujer lesbiana, mayor de 50, todas las protagonistas son mujeres entre los 40-70 años, y el único hombre es un adolescente gay. Uno de los mayores aciertos de la serie es quizá el no caer en usar la táctica del *queerbaiting* que tantas series y películas han usado para subir el *rating* de la audiencia. Fue además la primera serie de Disney y Marvel en mostrar un beso lésbico protagonista en pantalla y fue llamada el proyecto más *queer* de todo Marvel (Malkin, 2024).

La serie sigue la historia de Agatha Harkness, una bruja que tras una confrontación con la bruja escarlata ha sido encerrada dentro de su propia cabeza y abandonada en el pueblo de Westview, donde vive una miserable existencia bajo la personalidad de Agnes O'Connor. Un día un misterioso adolescente llega y rompe el hechizo, convenciéndola de atravesar el sendero de las brujas para recuperar su poder y obtener el deseo de su corazón. Contra su propio juicio y tras un pequeño reencuentro con su ex pareja, Rio Vidal, la bruja accede a formar un aquelarre para ir al sendero. El grupo, compuesto por brujas totalmente disparejas, se embarca en una travesía que cambia sus vidas.

2.2.1.1. Agatha Harkness como lesbiana. Un punto de partida maravilloso es que el personaje no sigue estereotipos de vestuario, como se ha hecho con personajes lésbicos en tantas series (Reddy & Baker, 2019, p.159) sino que sigue su propio estilo, jugando a través de las eras. La ropa de Agatha en el primer capítulo, cuando está encerrada en su cabeza,

tiende más hacia el estilo *butch*¹⁵. Sin embargo, al recuperar su consciencia y agencia personal, recupera su estilo el cual tiene un *edge femme*¹⁶, pero no se rige por los estereotipos que las cadenas televisivas suelen imponer al representar personajes lésbicos. Su traje base es un pantalón de sastre morado con una blusa blanca ligeramente holgada y un abrigo azul marino. A lo largo de la serie cambia de traje según el capítulo; sin embargo, hay un elemento *queer* en cada ropa que usa, son detalles pequeños, como un brazalete con la bandera lésbica, o estar combinando con su pareja.

Lo especial radica en que el personaje no está construido en torno a su sexualidad, sino que existe y es lesbiana. Su sexualidad está totalmente normalizada en la serie, no es el eje del personaje ni lo que la lleva a tener un drama existencial y precisamente eso le permite existir sin caer en estereotipos. Agatha resulta ser un regalo para el *fandom* sáfico y una inspiración para mí en relación a la representación lésbica, pues cuando empecé a investigar el tema no tenía referentes *mainstream*. No he encontrado un personaje con estas características en el teatro limeño, pero es bonito pensar que algún día, podrá existir.

2.2.1.2 Cast diverso y personajes *queer*. La representación sensible está construida desde un lugar de respeto y cariño por parte del equipo creador de la serie. El elenco está compuesto por Kathryn Hahn como Agatha, Aubrey Plaza como Rio Vidal, Joe Locke como Teen, Patti LuPone como Lilia, Sasheer Zamata como Jen, Ali Ahn como Alice y Debra Jo Rupp como Mrs Hart/Sharon. Partiendo por el cast, vemos la presencia de diversidades y aliadas de la comunidad. Patti Lupone actriz de teatro musical y aliada de la comunidad LGBT. Sasheer es lesbiana, Kathryn y Aubrey ya han trabajado romances sáficos en diversos proyectos y advocan públicamente por el tema. Además, el actor que interpreta a Billy, es el

¹⁵ Butch: Lesbianas que se identifican o prefieren señales, estilo y apariencia personal masculinos. No implica que quieran ser varones, sino una preferencia por cierto tipo de ropa o comportamiento (Rubin, 1992, p. 3-4).

¹⁶ Femme: Lesbianas que se identifican principalmente o prefieren señales, y comportamientos definidos como femeninos dentro de la cultura general (Rubin, 1992, p.3).

protagonista de Heartstopper, una serie *queer* adolescente bastante famosa que ha surgido en los últimos años.

En la misma serie, la sexualidad de los personajes parece ser mayoritariamente fluida o sáfica, como se ve cuando en la aparición de Rio en el capítulo 4, Jen y Alice están conversando sobre que no saben si tenerle miedo o pedirle su número de teléfono (Disney, 2024). No se especifica si ellas son lesbianas, bisexuales o pansexuales, por lo que para esta investigación prefiero usar el término sáfico.

Además, está el *ship* principal y finalmente canónico Agathario. Ellas son todo lo que los *ships* sáficos predecesores quisieron ser y no pudieron lograr. Son el primer *ship* lésbico y el primer beso en pantalla, lo cual es bastante considerando que el MCU¹⁷ nació en el 2008.

Agatha y Rio son ex esposas, tuvieron un niño, Nicky, el cual falleció y nunca pudieron perdonarse la una a la otra. Y es que un detalle importante es que Rio no es solo una bruja, sino que es la muerte, y como tal tuvo que llevarse a al pequeño en lugar de darle más tiempo para vivir, algo que Agatha nunca le perdonó. Desde el primer momento en el capítulo 1, sus encuentros están marcados por una tensión donde parece que quieren pelearse y a la vez darse un beso. Esto evoluciona a momentos que fluctúan entre la vulnerabilidad y el resentimiento, con Agatha deseando volver a caer en brazos de Rio, pero sin permitirselo. Esto muestra varias dimensiones de lo que puede ser una relación, en lugar de los estereotipos que suelen ser representados. Claramente hay resentimiento mutuo como con cualquier ex pareja, pero también hay cariño. Es una relación muy complicada y como la mayoría de cosas en Marvel, no tiene un final feliz. Lo cual me lleva a mi siguiente punto por analizar.

2.2.2. El beso de la muerte

Pese a todos los avances que consiguió, este referente no se libra del famoso *bury your*

¹⁷ Marvel Cinematic Universe: franquicia americana basada en películas de superhéroes de Marvel Studios.

gays trope. Agatha y Rio tuvieron su primer beso en pantalla e inmediatamente Agatha murió. Claro que fue una escena triste y Rio le dejó un pequeño monumento de flores donde cayó su cuerpo, pero eso no quita que una vez más una serie de representación lésbica canónica terminó matando a su protagonista.

Esto es ya un hecho recurrente, como se vio con Dani en *Haunting of Bly Manor*, Lexa en *The 100* y el caso Destiel. En su momento cada muerte traumatizó a grandes cantidades de adolescentes y adultas jóvenes, pues eran el público objetivo de ambas series. Es como si ser lesbiana fuera algo malo, se besan, pero algo malo les va a pasar inmediatamente, como si el universo mismo las castigara. Tienes tu representación, sí, pero también vas a sufrir a modo de castigo, es lo que pareciera que las cadenas televisivas quieren decirnos.

Figura 3

El beso de la muerte



Nota: Agatha y Rio comparten un último y único beso (Disney, 2024).

En el caso de Agatha, la propia creadora de la serie, Jac Schaeffer, en el *Scad Film Festival* reveló que estaba sujeta a las indicaciones de los ejecutivos de Marvel y Disney. Lamentó además que sus mejores piezas escritas sobre la pareja nunca vieron la luz, pues se priorizó la historia de Billy sobre la de Agathario y pidió disculpas por lo que pudo haber

sido, pero no se dio. Algunas líneas y momentos pequeños cortados que habrían dado un tinte distinto a la producción y mejorado el impacto del beso de la muerte sin perder su esencia de Marvel fueron: “Agatha: Retire that face/ Rio: but this is the face you fell in love with¹⁸” La cual fue reemplazada por “I don’t want to see your face ever again¹⁹” (Wilding, 2024). Es un diálogo tan sencillo y, sin embargo, pudo haber otorgado más profundidad de la historia de amor entre ambos personajes.

Otro punto para reflexionar es que el primer beso *queer* de la serie no fue el de las dos lesbianas protagonistas, sino el de Billy y su enamorado (el cual prácticamente solo sale en la serie para eso). Fue muy tierno ver a ambos chicos besarse con total normalidad, y en realidad ello demuestra que las plataformas tienen la capacidad de mostrar una representación acertada y real. La comunidad en internet no tardó en hacerse oír, una parte estaba encantada de tener un beso *queer* en pantalla, otra parte estaba encantada pero algo dolida por lo engañoso de la promoción pues las sáficas llevaban buen tiempo esperando ver representación en pantalla, y una parte quería cancelar la serie por mostrar contenido LGBTQ+ explícito (homofobia).

El hecho de que dos semanas después el beso Agathario fuera literalmente el beso de la muerte, no ayudó al caso, pues lleva a pensar lo siguiente: ¿qué es lo que la cadena televisiva quería decirnos? ¿Está lista la sociedad para ver un beso entre dos hombres jóvenes? Sí. ¿Entonces por qué no puede haber un beso sáfico también? Uno que no acabe en muerte. Recordemos lo mencionado en el primer capítulo, la mujer lesbiana no se enfrenta solo a la homofobia, sino también al machismo en la sociedad. Cabe mencionar que en el siguiente capítulo Agatha regresa como fantasma, pero orientada netamente hacia ayudar al personaje de Billy y su relación con Rio no vuelve a ser mencionada.

Es agrídule la forma en que la creadora de la serie ha tenido que salir varias veces a

¹⁸ “A: Retira ese rostro” // “R: Pero este es el rostro del que te enamoraste” (Trad. propia)

¹⁹ “A: No quiero ver tu cara nunca más” (Trad. propia)

comentar por qué la serie acabó como lo hizo. Se puede ver en sus palabras y las de Kathryn que el proyecto fue hecho con amor y que si hubo cosas censuradas no fue por ellas, sino por los altos mandos de Marvel y Disney. Se debe recordar que hasta ahora ambas plataformas no han sido siempre las mejores aliadas para la comunidad LGBTQ+. En realidad, ésta es su creación con menor presupuesto hasta el momento, pero ahora que ha tenido éxito le están dando un espacio.

Como se ha visto, en el caso de esta serie no se puede hablar de *queerbaiting per se*, pues no es el caso, ni la intención con la que fue hecha. Lo cierto es que resulta ser una respuesta por parte de una comunidad cansada de ser constantemente objetificada y utilizada por empresas como forma de marketing. Como dijo Church, las personas ya no se van a sentar y aceptar residuos (2023).

La verdad es que la comunidad LGBTQ+ necesita un espacio dentro de todos los medios, ya sea series, películas o teatro y esta necesidad se hace cada vez más fuerte. Si no pueden tener la representación que se merecen, van a hacerse oír.

2.3. Como disparador del proyecto

Es la primera vez en años, desde que se popularizó subir series y películas a las plataformas de *streaming*, que veo a un grupo de gente tan amplio y diverso involucrarse tanto en un proyecto. Con la subida de redes sociales como TikTok, es mucho más fácil comunicarse y llegar a gente que en otras circunstancias habría sido complicado conocer. Gracias a ello he podido compartir opiniones con activistas y cinéfilas sobre la representación lésbica en la serie y puedo notar cómo la comunidad sáfica de mi generación pide a gritos ser escuchada.

Puede parecer un poco ridículo que, en el contexto peruano en que nos encontramos, donde la representación lésbica no tiene un lugar en la pantalla, el matrimonio igualitario no existe y la discriminación es aún muy fuerte, yo analice series extranjeras, pero lo hago con la

esperanza de que algún día aquí tengamos algo parecido o mejor. Creo que podemos aprender mucho de lo que vemos y consumimos y, la verdad, es que nos aferramos a la representación que nos da esta pequeña serie porque en el momento presente es lo que hay, es lo mejor que nos han dado en términos de series *mainstream* y es una esperanza de que en el futuro haya más.

Finalmente, relaciono esta serie con mi investigación pues para mí es una inspiración y una prueba de cómo la sociedad está cambiando y poco a poco está más abierta a integrar de manera explícita y auténtica la representación *queer* en su narrativa. Además, al haber sido estrenada paralelamente a mi proceso de ensayos, y que mi equipo de trabajo la hubiese visto, fue mi mayor referente contemporáneo de representación sáfica. Con mi obra, sé que no voy a llegar a tantas personas como lo haría una plataforma internacional como Disney o Marvel, sé que no tengo ese alcance y que dos funciones con un aforo de 60 personas pueden no ser mucho, pero si mi pequeña obra puede llegar a tocar el corazón de un par de personas, familiares o desconocidos, habré cumplido la primera parte de mi propósito.

Capítulo 3. Metodología

Mi investigación tuvo como objetivo proponer y explorar cómo se puede construir una representación lésbica en la adaptación teatral de la novela *Carmilla*, para lo cual se dividió en dos fases: dramaturgia y montaje. Esta tesis ha deseado tener un impacto no solo en el campo de la dramaturgia, sino también en el contexto teatral de Lima a través de la puesta en escena de la obra, por ello fue esencial que la presentación final fuese en un teatro y no una muestra cerrada dentro de la universidad. Además, esta investigación fue de carácter exploratorio y práctico, y fue de carácter participativo en la segunda fase, pues requirió la perspectiva de la otra actriz y mi equipo de producción. Para cumplir con este propósito, yo me posicioné como investigadora y creadora del proyecto, siendo yo la dramaturga de la primera fase, y *performer* y directora en la segunda. Resumo mi participación como la de una actriz creadora.

3.1. Planteamiento de la investigación

Mi investigación estuvo dividida en dos fases: escritura y montaje. La fase escritura se inició en agosto y finalizó en septiembre, mientras que los ensayos del montaje comenzaron el 26 de septiembre y finalizaron el 31 de octubre. Las funciones fueron el 2 y 3 de noviembre. En total, esta segunda fase tuvo una duración de 6 semanas. Por otro lado, la pre-producción se inició desde el momento en que comencé a escribir el guion, a mediados de agosto.

3.1.1. Herramientas de recojo de la información

Durante la investigación, los instrumentos que se utilizaron para el recojo de información fueron: la realización de un sistema de bitácora personal ocasional; registro de video y fotografía del laboratorio, y pequeñas entrevistas informales a la audiencia. La información recopilada fue cualitativa basada en los siguientes puntos: reflexiones, decisiones, programación de ensayos, fuentes, intuiciones, métodos y técnicas aplicadas, y participación en actividades.

3.1.2. Diseño de la investigación

“La investigación estará dividida en dos fases y contará con 20 sesiones en total que tendrán una duración de mitad de julio a inicios de noviembre”. Eso fue lo que pensé yo en un principio, en un mundo ideal donde Perú no tiene paros cada semana y el país no está en constante crisis. Lo cierto es que mi fase de escritura avanzó sin problemas, pero otra fue la historia para mi fase de montaje.

Ambas fases corresponden a la creación dramática de la adaptación y al proceso de montaje de la obra. La primera fase estuvo dividida entre releer, analizar la obra y los personajes, analizar sus características e interiorizarlas, para finalmente escribir el guion; esta etapa no pudo ser dividida en sesiones, porque se desarrolló a lo largo de varias semanas. Para organizarme, lo que hice fue ponerme metas por semana. Al finalizar esta fase, hubo una revisión de lo escrito de tres borradores hasta llegar al producto final. Una vez que se tuvo el texto completo, inició la segunda fase. En un mundo ideal los ensayos del montaje hubieran tenido una duración de 6 semanas: 14 sesiones, dos veces por semana de tres horas cada una, y tres veces por semana cerca al estreno. Al final tuve más de 14 sesiones, gracias a las reprogramaciones por la huelga y dedicamos más tiempo a la creación corporal de las escenas oníricas, además de dedicar ensayos enteros a “limpiar”²⁰ lo que ya estaba marcado, pues queríamos que la obra saliera lo más pulcra posible.

3.2. Fases de creación

Separar mi investigación en estas fases me permitió avanzar de manera organizada y proactiva, pues también yo estaba cubriendo varios roles en mi montaje como escritora, directora, actriz y productora de mi montaje. Considero que en realidad esto me ayudó, pues mientras escribía, me iba imaginando la obra en mi cabeza, la escenografía y vestuario que

²⁰ Expresión coloquial propia del teatro limeño con referencia a repasar la obra una y otra vez hasta tener su mejor versión.

podía necesitar, además de cómo conseguirlos.

3.2.1. Fase escritura

En la primera fase la única participante de la creación fui yo misma, pues probé conmigo misma las técnicas de construcción de personaje elegidas y la aplicación de ellas a la dramaturgia. El objetivo de la primera fase era simple: la escritura de la adaptación de la novela corta *Carmilla*. Para ello, trabajé con la edición en inglés del 2020 de la editorial Pushkin Press. Primero trabajé las circunstancias dadas de la obra, yendo de lo macro a lo micro, para así aterrizar en las dos protagonistas. Aquí se usaron las siguientes técnicas de construcción de personaje: las preguntas de Hagen (2002), creación de circunstancias dadas y la imaginación.

Asimismo, para la primera fase no requerí un aula de teatro específicamente, pues la exploración y escritura se pudo realizar desde mi escritorio/habitación. En el momento de esta fase me encontraba de viaje, lo cual también me sirvió de estímulo para crear, como explicaré en el siguiente capítulo.

3.2.2. Fase montaje teatral

El objetivo de la segunda fase era poner la obra en escena, construyendo una representación lesbica sensible y real. Para ello se trabajó con un equipo de producción convocado por mí, mi asistente de producción fue Maga Junco Vallejos, exalumna del club de teatro de Lima; mi asistente de dirección fue Daniela Lucía, egresada de la ENSAD, y se sumó Mayte Montalva, alumna FARES, como Laura; con quienes armé el montaje que se presentó en el teatro. Para iniciar la producción seguí los pasos básicos, abrí una carpeta en drive con todo lo logístico y otra carpeta de dirección para ver lo más artístico y escénico. Los criterios a considerar para el casting fueron los siguientes: estudiante de actuación de últimos ciclos, mujer, mayor de 18 años, pertenecientes a la comunidad LGBT (o aliadas) y como extra (no excluyente), que estén familiarizadas con el género gótico. La selección de la actriz

tuvo lugar a inicios de septiembre. Para esta fase sí se necesitaron aulas de ensayo, ya fuesen en FARES o en el teatro, u oficinas.

Una vez tuve mi elenco completo, comenzaron los ensayos en donde se realizaron ejercicios de creación de personaje, improvisación con el texto, juegos teatrales, ejercicio de intenciones, construcción de confianza entre las actrices, construcción de escena y marcación de la obra. Además, se separó el texto en unidades, que se fueron trabajando progresivamente en cada sesión. Finalmente, la obra se presentó en el Club de Teatro de Lima el 2 y 3 de noviembre a modo de cierre. Se pensó en este lugar debido a que hay un vínculo de trabajo previo, pues soy egresada del lugar y recientemente se han realizado obras con carácter LGBTQ+ para generar consciencia social.

Como se ha mencionado, el objetivo de ello era confrontar la obra con el público para evaluar si se logró una representación que resonara en ellos. Esto se dio en dos funciones con un aforo de 60 personas por función. Se convocó a modo de público a profesores y alumnos FARES, personas de artes escénicas, dramaturgas, y aliadas LGBTQ+. Al cierre de cada función realicé pequeñas entrevistas las cuales fueron grabadas y los resultados desglosados se encuentran en el capítulo 7.

Esa fue la metodología de trabajo que seguí para poder realizar esta investigación, en los siguientes capítulos explicaré a detalle cómo transcurrieron ambas fases hasta llegar al estreno y entablar un diálogo con el público.

Capítulo 4. Fase de escritura

Mi fase de escritura estuvo hecha a la medida para mí. ¿Qué significa esto? Que mis sesiones no pudieron ser contadas en términos de duración de dos horas cada una ni estuvieron mapeadas en un esquema específico, pues en realidad hubo mucho análisis y exploración atravesado verticalmente a lo largo de las semanas. Por ello, para organizarme y no presionar el proceso creativo; a modo de guía partí de tres puntos clave que me estaban marcando en ese momento:

1. Estaba escribiendo desde Alemania, lejos de casa. Lo cual fue muy curioso pues la novela sucede en Austria, y pude ver de primera mano los paisajes y castillos que son mencionados en el texto. Es innegable que mi escritura se vio marcada por esto.

2. Iba a iniciar mi análisis de la novela en inglés, idioma original en el que fue escrita, y traducirla directamente en mi adaptación dramaturgica.

3. Necesitaba escuchar lo que me querían decir los personajes y mi entorno. Es decir, no debía empezar a trabajar con un final marcado, sino que debía atravesar el sendero hasta descubrir qué era lo que iba a pasar. Debía dejarme sorprender a mí misma.

Con estos tres puntos clave como mi guía, comencé la primera fase de mi creación.

4.1. Exploración

La exploración para esta fase fue muy curiosa, pues atravesó cada momento de mi vida desde que decidí comenzar a escribir. Es decir: el día a día se volvió un campo de exploración, pues iba absorbiendo cada cosa como posible motivador de escenas y personajes. Esto gracias a que como comenté, partí de un principio personal muy simple: dejarse envolver por lo que quieren decir los personajes. Cuando escribo yo no suelo tener un final en mente, necesito que sean los personajes quienes se desarrollen y me cuenten qué es lo que va a pasar.

Por supuesto que en esta situación era diferente a otras obras y novelas que he redactado, pues partía de una fuente original de material, pero sabía que iba a darle mi propio toque. Para ello primero analicé la novela a fondo, leyéndola varias veces, diseccionando momentos clave y personajes, y solo una vez que tuve esto profundamente interiorizado, casi como si fueran parte de mí, comencé a escribir el guion.

4.1.1. Desde el entorno

Como he mencionado, mi laboratorio tuvo inicio cuando yo no estaba en casa y considero que eso marcó mucho mi manera de escribir y entender a los personajes. Comencé esta fase de mi laboratorio en Alemania, y utilicé mi viaje como fuente de inspiración para crear. Era la primera vez que veía bosques y castillos de ese tipo, lo que me permitió sentirme más conectada con las circunstancias en las que Laura vivía en la obra. Además, el hecho de estar lejos de casa me ayudó a acercarme a Carmilla, quien, al igual que yo, se encuentra lejos de su hogar a lo largo de la novela.

Algo que impactó mucho en el formato de mi adaptación fue que, durante mi estadía, visité el museo de los hermanos Grimm, allí relataban su historia como escritores y creadores, desde sus incursiones en la política hasta sus cuentos de hadas.

Recuerdo que había una habitación oscura, llena de árboles con pequeños parlantes y cuando una se acercaba, podía oír diversos cuentos susurrados en varios idiomas, como si fueran pequeñas haditas contando historias bajo un claro de luna. Se sentía liberador y aprisionador a la vez, como correr en el bosque en la noche sin tener un rumbo fijo, pero sabiendo que no estás sola y que viene algo bueno. Y esa es una sensación que desde ese momento intenté capturar en *Carmilla*.

La novela original es de género terror, como Drácula, Frankenstein y tantas otras, pero en mi adaptación le di un giro hacia los cuentos de hadas como aquellos que escribieron los hermanos Grimm. La primera idea que tuve clara luego de hacer el análisis fue que mi obra

iniciaría con un baile, específicamente con un vals. Este inicio era un baile dentro de un sueño, como una profecía, y el final también, para completar un círculo, señalando que la profecía se acababa de cumplir.

Otro momento clave que influyó lo que iba a escribir fue cuando tuve la oportunidad de ver una obra en medio del bosque. El lugar se llamaba *Naturbühne Hohensyburg Dortmund*²¹, y fuimos a ver *The Addams Family* dos veces. Yo quedé sencillamente maravillada, la posibilidad de hacer una obra en un escenario creado específicamente para funcionar en medio de la naturaleza nunca se me había ocurrido pues nunca había visto algo similar en Perú.

Mi primera idea fue que sería genial poder presentar *Carmilla* en un lugar así, pero pronto me di cuenta que con el tiempo (un mes) y los recursos que tenía, ello no sería posible para esta ocasión. Lo que sí podía hacer, era capturar la sensación de estar en el bosque. Desde ese momento comencé a pensar en cómo podía lograr esto en el Club de Teatro de Lima. La respuesta vino a mí la segunda vez que vi la obra: la iluminación. Fue así como empecé a idear el código de luces del montaje. En ese momento no sabía bien cómo lo haría, pero conforme iba escribiendo iba visualizando la obra y los colores llegaban a mí. Rojo para la sangre y la violencia, pero también para la seducción, azul para la noche, pero también para la calma, amarillo para la casa de Laura, pero también para la tranquilidad y finalmente verde para el bosque como aquel en el que yo me había encontrado en aquel momento.

Considero que diversos aspectos de la obra y de mí se vieron influenciados por este viaje y sobre la manera en la que yo puse parte de mí en Laura y *Carmilla* pues los personajes también se vieron influenciados, no solo en dramaturgia, sino en términos de estética y riesgo.

²¹ Escenario natural Hohensyburg Dortmund

4.1.2. Desde el idioma

Decidí trabajar con el libro en su idioma original, en inglés, y realizar mi propia traducción en mi adaptación teatral. Lo hice de esta manera ya que quería capturar parte de la esencia de lo que el autor había escrito originalmente sin otro traductor de intermediario.

Además, considero que hay algo especial en poder trabajar un texto en el idioma en el que fue creado, por supuesto que sé que esto no es el caso siempre ya que hay muchos otros idiomas que no manejo a tal capacidad, pero en esta ocasión pude hacerlo gracias a mis conocimientos previos.

Yo ya había leído la obra antes, tanto en inglés como en español, pero me di un momento para olvidar todas las nociones preconcebidas que tenía, de otras adaptaciones e ideas mías sobre vampiras, y me adentré en la novela. Durante dos días enteros me encerré en la sala (afortunadamente tuve la casa vacía) con una taza de té y un gato a analizar escena por escena, escribiendo y tomando nota de cada momento importante para mi obra de teatro. Estos fueron: la primera presentación de Laura el encuentro con Carmilla, el momento en que morían personas en el pueblo, el primer paseo, el primer beso, la aparición del general, la manera en que la palabra vampiro aparecía, hasta descender en la cacería y muerte de Carmilla, para finalizar con el epílogo de una Laura totalmente traumatizada. Con esto logré armar una escaleta de momentos clave que marcaban el desarrollo de la obra y la cual posteriormente iba a modificar.

Una vez tuve esto completo, abrí dos documentos de ficha de personaje, uno de Laura y uno de Carmilla. Usando de guía las preguntas de Uta Hagen (2002), completé paso a paso quiénes eran, qué querían, cómo lo querían, sus relaciones con otros personajes, el espacio tiempo y su final.

Primero escribí una ficha con el contexto de la novela, y luego empecé a cambiar detalles, como la locación, edades de los personajes, el tiempo en el que se encontraban y el

final de cada personaje.

Escribí tres finales alternativos, barajando las posibilidades, pues sabía que mi adaptación no iba a tener el final de la original. Yo no iba a hacer otra obra lésbica donde las protagonistas acaban o muertas o con un final sumamente triste. No, en el mío iban a tener su final feliz, la pregunta era ¿cómo? Laura era valiente, por ende, podía salvar a Carmilla, defenderla del general, o podría escapar con ella antes de que el general se les acercara. O tal vez Carmilla tenía miedo y podía escapar sin convertir a Laura, dejándola sana y salva como humana para volver por ella años después. O quizás sería la misma Laura quien fuese a buscarla. Eran muchas las ideas que pasaban por mi cabeza, y la respuesta la iba a descubrir conforme estudiase a los personajes.

4.1.3. Desde los personajes

El análisis de los personajes surgió expresamente de todo lo que se decía en la novela original y de los pensamientos de Laura en la misma, pues cabe recordar que está escrita en formato diario, narrador protagonista.

Para hacer la ficha de personaje de Laura, su información estaba casi completa, detallada y frontal. Conocemos que vive en Styrya, Austria, con su padre, pero ambos provienen de Inglaterra, aunque ella nunca ha estado allí, en su castillo residen además un ama de llaves y una niñera, desea conocer más del mundo (y por eso es que Carmilla le interesa tanto), Carmilla le genera intriga y sacude su mundo, la quiere, pero tiene miedo a lo que pueda pasar, es obediente con su familia y finalmente sufre una pérdida fuerte de la cual nunca se recupera.

En el caso de Carmilla fue diferente pues en la novela la conocemos a través de los ojos de Laura. Solo sabemos lo que ella nos cuenta y su perspectiva es aquella de la de una joven que recién conoce el mundo. Lo que hice en este caso fue atrapar los puntos fundamentales de su carácter: era una vampira, su familia la había abandonado, venía de

perder a una amiga vampira a manos del general, bebía sangre, parecía que solo le importaba Laura, coqueteaba con ella constantemente y los demás eran solo algo pasajero en su existencia.

Para comenzar a crear, realicé algunos ejercicios de imaginación propuestos por Berry, en lo que me imaginaba al personaje e intentaba escuchar sus voces. Mi imaginación fue mi guía principal para crear a Carmilla basada en los indicadores que nos daba Laura.

Partí de las motivaciones de cada personaje para averiguar y entender cómo habrían podido tener acciones diferentes en el final.

Motivaciones

Laura: Al principio quiero escapar y viajar. Luego quiero a Carmilla, en más de un sentido.

Carmilla: Al principio quiero sobrevivir. Pero primordialmente quiero una compañera vampira para pasar la eternidad juntas.

Luego escribí sus finales correspondientes en la novela original.

Final original

Laura: Matan a mi amor frente a mis ojos, dicen que ha matado a otros, pero no lo creo.

Entro en shock. Años después he logrado irme de viaje, pero sigo soñando con Carmilla.

Carmilla: Me encuentran, encuentran mi castillo en ruinas y mi tumba. El cazador no tiene piedad en mostrarle mi historia desnuda a Laura, en coger una estaca y atravesarla en mi pecho para después cortar mi cabeza. Muero.

A continuación, reescribí algunas ideas sueltas para probar qué podía funcionar:

Finales alternativos

Laura: Detengo al cazador antes de que pueda atacar y Carmilla logra huir. Le ruego que me lleve con ella, pero se rehúsa. Se va. Años después nos volvemos a

encontrar o semanas después me busca y me encuentra, me lleva con ella.

Carmilla: Cuando el coronel que mató a su hija descubre mi presencia en el castillo, no me deja más opción que huir y dejar a mi pobre Laura. Quiero llevarla conmigo, pero la verdad es que todavía no está lista, le falta solo una noche más para volver a nacer, una noche para estar juntas para siempre.

Carmilla: Laura reacciona y le quita la estaca antes de que el cazador pueda hacer algo. Se despide de su padre y promete volverle a ver antes de ir conmigo y adentrarnos al bosque bajo la luz de la luna. Sobrevivo.

Debo mencionar que no usé estos posibles finales como guía del final que terminé escribiendo, sino para explorar a dónde podían llegar los personajes. Si Carmilla quería una compañera para toda la eternidad, no hacía tanto sentido que abandonara a Laura, por mucho que fuera para salvar su propia cabeza y que regresara después, pero quería permitirle explorar esa posibilidad. ¿Quién sabe? El amor es complicado y a veces uno debe saber cuándo retirarse para poder volver con más fuerza y sobrevivir.

Además, dejé pasar tiempo entre los análisis, para que las ideas maceraran en mi cabeza y que cuando las revisara pudiera pensar e inspirarme en nuevas posibilidades. Creo que es muy importante, cuando uno escribe, darse la oportunidad de equivocarse y escribir borradores que tal vez no lleguen al final. Puede que no sea el borrador que más nos guste, pero ha nacido por una razón, de un deseo de decir algo, y es importante comprender qué es ese algo que queremos decir, pero no sabemos cómo.

4.2. Escritura

Empecé a escribir la obra por el final, y este final lo escribí en mi iPad desde mi asiento del avión mientras retornaba a Perú. No puedo explicar el proceso creativo detrás de esta decisión, aparte de que el acto de tener que viajar y dejar atrás a una amiga muy querida pese a saber que volvería a verla me removió sentimientos y me dio el impulso artístico que

necesitaba. Sabía que, si me esperaba a comenzar a escribir en Lima, luego del aterrizaje, el momento no sería el mismo así que decidí aprovecharlo.

En mi experiencia, la escritura de una obra no siempre es totalmente lineal. Puedes iniciar por el principio tanto como por el final. Luego de haber escuchado a Laura y Carmilla por un mes, analizando mil y una posibilidades para su final, comencé a escribir. En ese momento escribí dos posibles finales, muy distintos entre sí, y ya en español pues consideré que era momento de que los personajes comenzaran a tomar voz en el idioma en el que iban a nacer.

Uno de estos finales era muy dramático, involucraba una gran logística en términos de maquillaje y efectos en escena, con mucha sangre y más personajes en escena. Creo que desde un principio sabía que este final no iba a ser posible para mi obra de dos personajes, pero me permití escribirlo a modo de ejercicio teatral y porque era lo que la historia me pedía. En este final Carmilla era apuñalada violentamente por el general y caía al piso mientras Laura se enfrentaba a los dos hombres. Finalmente, su padre entraba en razón y las defendía del general, en una coreografía de pelea entre los dos. La pareja intercambiaba palabras finales y Laura se entregaba completamente a Carmilla para ser transformada en vampira. Ambas escapaban juntas para no ser vistas nunca más. El otro final era más sencillo, con Laura descubriendo la verdad y aceptando a Carmilla para luego besarse y escapar juntas sin ser convertida todavía. En mi obra al final realicé una fusión de los dos, simplificando el primer final con un juego de metáforas y luces, pues en escena solo estaban Laura y Carmilla.

Es así como se desarrolló el inicio de mi laboratorio de dramaturgia, escuchando a los personajes y explorando las distintas direcciones en las que la adaptación podía llegar sin intentar forzar una correcta desde mi asiento del avión. Afortunadamente fue un viaje largo, lo cual me permitió darle varias vueltas.

El resto de la obra lo escribí una vez en Lima. Yo tengo algunos rituales de escritura,

que aprendí en talleres de dramaturgia a lo largo de la carrera. Uno me lo enseñó Paco Caparó, que es poner música y empezar a escribir lo primero que se te venga a la cabeza, sin filtro ni formato, solo escribir para tener la versión más honesta de lo que quieres decir. El otro lo saqué de un *workshop* de dramaturgia con Federico Abrill, unos minutos antes de empezar a escribir limpiar el espacio donde vas a trabajar y en una hoja garabatear con un lápiz durante unos minutos para limpiar la mente. Personalmente esto me da claridad y me ayuda a concentrarme como una manera de calentamiento de escritura. También me ayuda hacer algunos estiramientos de yoga, aunque no siempre es tan necesario.

Algo que personalmente me sirve mucho pero no sé si lo recomendaría es escribir durante la hora de las brujas, es decir, a partir de medianoche. Es un pequeño hábito que adquirí en pandemia, cuando estábamos encerrados y la escritura era mi única forma de escape, pero es un tanto más difícil de manejar ahora en la presencialidad pues si una se amanece escribiendo toda la noche, casi no funciona al día siguiente.

Para completar la obra me encerré durante dos días en mi cuarto con una taza de té y un *playlist* de música clásica/gótica de Spotify. Una vez que tuve la obra completa, fue cuestión de darle tiempo, leerla en voz alta, probar cómo funcionaban las palabras y editar. Tuve un total de tres borradores, el último de los cuales fue editado después de haber seleccionado a la actriz que interpretaría a Laura. El primer borrador no se lo mostré a nadie, pues primero corregí errores, cambios que me pedían los personajes y algunos detalles. El segundo borrador se lo mostré a mi asistente de dirección, mi asesora de tesis y algunas amigas de la comunidad para conocer su opinión. Fue con ese borrador que hice el casting de mi obra y apenas tuve a mi actriz, hice las últimas ediciones y obtuve el texto final.

El mayor cambio en realidad fue que cuando escribí el primer borrador de la obra la pensé como si ocurriera en el 2022, post pandemia, pero conforme la escuchaba en voz alta y veía cómo iba el asunto, decidí que lo mejor era hacerla atemporal, inclinándome más hacia el

pasado, pero manteniendo Perú como la locación de los sucesos. Los cambios en el texto fueron simples, como decir estufa en lugar de calefacción, y cambiar el sonido de un accidente de auto por una tormenta. Así fue además como pude probar que la historia de Laura y Carmilla funcionaba tanto en el 2022 como en 1750; pues cambiaba la vibra de la obra, pero el mensaje era el mismo.

4.3. La representación lésbica a través de la dramaturgia

Al ser mi tesis sobre representación lésbica, debo admitir que al principio ni yo estaba muy segura de cómo iba a aproximar la cuestión al momento de escribir. Me había preparado desde el año pasado con mi investigación en deontología, pero llevo estudiando académicamente la representación LGBTQ+ desde el 2017 e investigado el tema por cuenta propia desde el 2014. Había estudiado ética de la representación, teoría *queer* y feminista, problemas en la representación LGBTQ+ en los medios, en el teatro, la invisibilización y discriminación que sufre la comunidad, realizado obras con dicha temática, la lucha por el matrimonio igualitario, marchas *pride* y lo había visto desde mi propia perspectiva como actriz creadora en Lima- Perú. ¿Entonces cómo podría empezar a desarrollar algo que beneficie a la comunidad lésbica? ¿Cómo podía pretender una simple persona darles la voz a muchas?

La respuesta exacta, no la tenía en ese momento, pero la estaba buscando. No podía pretender ser la voz de todas, conocer la situación de todas, pero podía usar mi propia experiencia y la de aquellas que conocía para aproximar la situación de la manera más real y sensible posible. Al fin y al cabo, Laura y Carmilla eran dos chicas, jóvenes, con miedos y sueños como tantas otras que solo quieren salir adelante en un mundo que parece querer hacer todo lo posible por detenerlas. Esa, era una historia que podía contar. Y eso fue lo que hice.

Como mencioné, empecé a trabajar la representación lésbica desde la construcción de los personajes previa escritura del guion. Más que ver a Laura y Carmilla como metáforas de

representación en sí, quise contar sus respectivas historias como mujeres de la comunidad desde la empatía y sensibilidad. Una que recién descubre su sexualidad y la otra que tiene miedo de volver a amar, un universo que les dice que lo que hacen es pecado, y esa lucha por decir: no, estoy aquí, la amo y eso está bien. En otras palabras, si bien la sexualidad era un punto clave en la novela, no debía reducir a los personajes a ser solo eso, como mencioné en el capítulo 2 de esta tesis. Cada una tenía una historia, una vida que las había llevado hasta ese momento y eso era lo que quería contar.

Algo esencial fue, además, cambiar el final de la novela. Como he mencionado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo de investigación, el estereotipo de la lesbiana que muere o que termina muy mal ha acompañado a la representación que se le da a la comunidad durante años y eso era algo de lo que yo tenía que escapar. En mi obra ambas terminan bailando juntas, con una luz azul que las ilumina, hasta luego irse en *fade*²². La idea era darle un final abierto, como para que el público pudiera decidir qué pasaba a continuación. Puede que un final feliz sea algo cliché o no muy apreciado en el teatro, al fin al cabo todos los actores amamos el drama, me incluyo, pero para una comunidad que en su día a día recibe noticias tristes y vive en una lucha constante el tener un final feliz es un acto de rebeldía en sí. Atreverse a decir: son dos mujeres, se aman, y no, no se va a morir una para que la otra quede traumada de por vida, es un acto de cambio. Y sí, me lo cuestionaron mientras escribía; “¿De verdad les vas a dar un final feliz? Yo quiero ver sangre.” Y recuerdo que dije sí, les voy a dar un final feliz porque se lo merecen. Ya tenemos suficiente drama en la vida cotidiana. El arte es una forma de catarsis, de liberación, y también puede ser una forma de esperanza. Personalmente, con el final que les di, me gusta pensar que ambas escaparon, se mudaron a una ciudad muy muy lejana y fueron felices por el resto de la eternidad. A lo mejor incluso

²² La luz se oscurece lentamente.

podieron casarse, algo que las lesbianas y cualquier persona que ame a alguien de su mismo sexo no puede hacer aquí en Perú, pues no existe el matrimonio igualitario. Y a lo mejor Laura sí volvió a ver a su padre, y le hizo compañía hasta que falleció, pues este seguía siendo humano. Éstas son ideas que me gustaría visitar en una futura versión de Carmilla, pues considero que el trabajo realizado en un mes es un buen inicio, pero todavía puede ser más explorado. Luego de haber finalizado este proceso, tenido un intercambio con el público y personas de la comunidad, creo que estas ideas quedan por continuar y explorar para que la obra siga creciendo y llegue a más personas.

Asimismo, mi obra tuvo una dramaturgia viva. Con esto me refiero a que hubo cosas que se cambiaron en la escritura conforme avanzaba el montaje. Estuve siempre atenta a los comentarios y opiniones de mi equipo, pues si bien el texto en esencia había sido enteramente mío, para el montaje sí quería recolectar más sentires y perspectivas. Por ello además estuve en constante comunicación con otras amigas de la comunidad sáfica para conocer su opinión respecto a lo que estaba creando y cómo estaba haciéndolo. Desde el primer momento se mostraron muy interesadas en mi propuesta, tanto en la dramaturgia como en el montaje que vieron; como mencionaré en el siguiente capítulo.

Además, si bien como artista considero que no está bien exigir la vulnerabilidad de alguien cueste lo que cueste, sí es importante poner un trocito de nosotros en todos nuestros proyectos. Y en cierto punto, es inevitable. No puedo negar que hay algo de mí tanto en Laura como en Carmilla, como en toda la obra. Desde la estética elegida, el deseo de Laura por viajar al mundo, el deseo de Carmilla por ser amada y de ser escuchada.

No voy a mentir y decir que no tuve miedo, que todo el tiempo estuve 100% segura de lo que hacía y que todo fue perfecto. Me moría de miedo. Desde que elegí trabajar este tema hasta que estrené la obra el miedo fue algo que me acompañó todo el camino. Pero no fue solo el miedo, sino también la esperanza. A quien quiera escribir algo como esto le diría

hazlo, arriégate, y quién sabe, a lo mejor el mundo ya está listo para escuchar y cambiar, como me di cuenta después, pero eso lo mencionaré en el capítulo 7.



Capítulo 5. Producción

Como lo indica su nombre, la segunda fase de mi laboratorio se trabajó exactamente como un montaje teatral, y por ello tuvo tanto una parte de producción como de ensayos. En esta ocasión yo decidí ser la productora y directora aparte de actriz desde el inicio. Esto fue posible gracias a que, durante la carrera de teatro, logré aprender sobre producción y dirección paralelamente a mi rama central. Debo admitir que la producción ejecutiva se ha vuelto recientemente una pasión mía, y disfruto tanto detrás como sobre el escenario. Además, anteriormente ya había producido y actuado en obras o dirigido y actuado a la vez, por lo que confiaba en mis habilidades para encargarme de las tres partes en conjunto. Sabía que sería complicado, pero tenía una visión bastante clara del proyecto y quería encargarme yo misma de que se cumpliera. En total éramos un equipo pequeño, pero con las ideas firmes sobre lo que se quería lograr. Para ello mis dos asistentes fueron un gran soporte durante esta fase. En este capítulo explicaré las tres fases de producción que atravesé, pre producción, durante el montaje y la estrategia de marketing. Post producción no será mencionada pues no está relacionada directamente con el propósito de mi investigación.

5.1. Pre producción

Para esta fase cabe mencionar que yo me encargué personalmente de todos los trámites y todo lo relacionado a producción ejecutiva y de campo. El apoyo de mi asistente de producción, Maga, estuvo relacionado a la organización de tareas y acompañamiento en la obtención de vestuario y utilería. Ella no asistió a todos los ensayos, pero me ayudó en la organización logística fuera del escenario.

5.1.1. Obtención del teatro

Desde el momento en que decidí que mi proyecto sería el montaje de una obra, supe que lo primero era conseguir un teatro. Para ello yo me contacté con el director organizador del Club de Teatro de Lima, Josefo Palomino, desde julio, mucho antes de tener el guion

escrito. Cabe mencionar que yo ya había conversado con él sobre la posibilidad de realizar mi obra de tesis en el club desde abril, en ese entonces no sabía que Carmilla sería mi tema de tesis, pero quería estar preparada preventivamente. Afortunadamente, el ciclo anterior realizamos con mi grupo de la clase de taller de práctica teatral de la PUCP la obra “3 de Abril”, en la que también actué y produje, así que ya me conocían como productora, además de como actriz.

Yo les expliqué en mi propuesta, que esta era una obra de investigación y por tanto no estaba escrita del todo todavía, sino que estaba en proceso y seguiría estándolo a lo largo del montaje. Expliqué entonces que si bien no sabía bien cuál sería el final de la obra, ni la duración exacta, sí sabía lo que quería conseguir con ella y que sentía que el club era el lugar indicado para hacerlo. Ellos entendieron y apreció mucho que confiaran en mi trabajo, pues sé que no todos los teatros le darían cabida en su programación a una obra de investigación que recién está en proceso de creación. Y es que en realidad todo pasó muy rápido, al fin y al cabo, el montaje de Carmilla se hizo prácticamente en un mes.

5.1.2. Casting

El casting para encontrar a Laura tuvo dos fases, la primera virtual y la segunda presencial. Inicialmente lancé una convocatoria por Instagram, explicando mi tema de tesis, lo que implicaba el laboratorio como montaje y la sinopsis de la obra. Recibí postulaciones entre el 31 de agosto y el 8 de septiembre. En un primer lugar la publicación tuvo buena acogida, tanto por actrices interesadas en postular, como por parte de personas interesadas en ver la obra desde la audiencia. Varias personas me escribieron para felicitarme por la iniciativa, comentándome su emoción sobre qué obras de este tema se hicieran en Lima. En ese momento pude darme cuenta de que la necesidad por obras sáficas no venía solo de mí y mi círculo cercano, sino de distintas partes de Lima y diversas generaciones.

La segunda fase, el casting presencial, tuvo lugar el 12 de septiembre en la misma

PUCP. Estuvo dividido en dos momentos, el primero en la mañana en un salón del MacGregor donde vi a tres postulantes y el segundo en la tarde en un cubículo de la Biblioteca de Ciencias Sociales donde vi a otras tres postulantes. Para ello a cada postulante se le entregó una ficha de personaje sobre Laura con referencias musicales y de personajes de series y películas para que pudieran inspirarse.

La evaluación estuvo dividida en tres partes, primero una lectura interpretativa de las escenas 1, 5 y 7 (no se les entregó una copia del guion previa, pues quería que la primera lectura interpretativa fuera lo más orgánica posible), luego una pequeña entrevista sobre su motivación para pertenecer al proyecto y finalmente los horarios disponibles de cada actriz.

Las preguntas utilizadas para la entrevista fueron las siguientes:

- ¿De qué manera sientes que puedes conectar con Laura?
- ¿Qué te atrajo de la obra?
- ¿Habías oído de *Carmilla*?
- ¿Por qué decidiste audicionar a este proyecto? Teniendo en cuenta que no solo es una obra sobre vampiras, sino que sucede en el contexto de una tesis sobre representación lésbica.
- ¿Tienes conocimientos sobre el género gótico?

Fue una decisión difícil, pues todas lo hicieron bien y cada una tenía una chispa distinta que otorgar al personaje. Sin embargo, Mayte Montalva fue la seleccionada para el papel gracias a su interpretación y las respuestas que dio.

5.2. Durante el montaje

Una vez que tuve mi equipo completo, ya podía iniciar los ensayos. Para ello, con Maga, armamos la carpeta de arte, conseguimos materiales, vestuarios y escenografía. Como equipo nos programamos un mínimo de una reunión semanal, los miércoles en la tarde/noche, donde revisábamos los planes de la semana, íbamos a comprar materiales y veíamos lo que se

debía conseguir en términos de logística. Era preciso, además, pues tenía todo fresco antes del ensayo del jueves. Luego de tener nuestra reunión, procedíamos a ver el capítulo de *Agatha All Along*, y en realidad fue así como la serie empezó a estar tan ligada a mi proyecto.

Mientras hacía mis cuadros de producción y planeaba todo lo que quería hacer, sabía que este proyecto no iba a ser barato, por lo que fue esencial tener el apoyo del FEAPE, pues hacer una obra en un teatro no es sencillo. Estoy muy agradecida con este sustento, ya que, si bien esperaba recuperar mi inversión con la venta de entradas, realmente fue un alivio para mis gastos de producción, los cuales a medida que avanzaban los ensayos, siguieron incrementándose.

5.2.1. Dirección de arte: escenografía y vestuario

Para la escenografía yo sabía que lo único que quería construir, era un árbol. Para ello me comuniqué con una amiga arquitecta, Andrea Quispe, también de la PUCP, quien se encargó de la construcción del árbol que se vio en escena. Fuimos a comprar la madera juntas y luego ella se encargó de la construcción en un taller de arquitectura. Cabe mencionar que la estructura de este árbol estaba basada en la imagen gótica de un árbol sin hojas, a menor escala. Barajé la posibilidad de construir una estructura más grande, pero finalmente me decidí por un árbol pequeño pues así era más sencillo interactuar con éste y moverlo del taller al teatro.

Respecto al vestuario, en un primer momento intenté aferrarme a la idea de ubicar la obra en el 2022, pero una vez tenida la primera lectura con Mayte y habiendo armado la carpeta de arte, me di cuenta que esta obra tenía que ocurrir en un lugar atemporal, sin hacer referencia exacta a un momento histórico, pero con características de muchos. Y el vestuario era clave para ello.

La paleta de colores utilizada para cada personaje fue la siguiente:

Figura 4

Paleta de colores para Laura y Carmilla



Y la inspiración de arte fue ésta:

Figura 5

Inspiración para el afiche

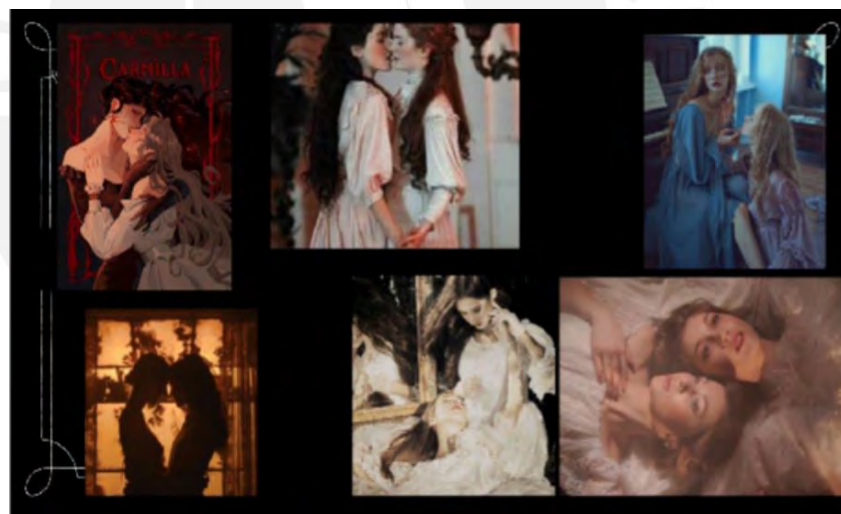


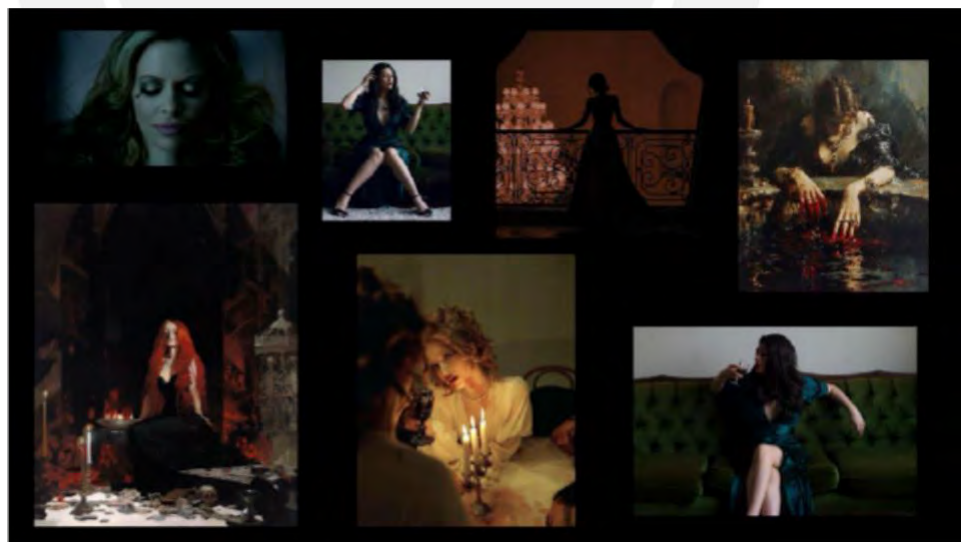
Figura 6

Inspiración para Laura



Figura 7

Inspiración para Carmilla



Afortunadamente, la temática antigua/medieval es algo que me viene interesando por años y ya contaba con opciones de vestuario en mi armario.

Algunas de las opciones consideradas pero que no llegaron al final fueron:

Figura 8

Vestido rosa para Laura y verde oscuro para Carmilla



Descarté esta idea pues me llevaba automáticamente a pensar en Glinda y Elphaba de *Wicked*.

Una versión de pijama para cada una, en un principio pensadas para ser usadas en los momentos del sueño de Laura.

Figura 9

Pijamas



El camión blanco de Laura llegó a usarse en su foto de personaje, pero no durante la obra por motivos de tiempo. Era precioso, pero en esta versión no llegaron a encajar en la historia. A lo mejor en una versión extendida.

Los vestidos elegidos al final fueron uno celeste con flores para Laura y uno negro

para Carmilla. Se trabajó toda la obra con el mismo vestuario, sin cambios por cuestiones de tiempo y para mantener el código.

Figura 10

Vestuario final



Elegí trabajar con colores claros para Laura a modo de reflejar su inocencia, no quería utilizar blanco en su ropa pues Carmilla ya estaba de negro y no quería a ambas vestidas de manera monocromática. No quería que se viera como luz y oscuridad, sino como seres que se compenetraban entre sí. Quería que el vestuario de Laura reflejara que era una chica joven con el mundo por delante, suave pero también fuerte, con deseos de libertad. Considero que las flores y el material ligero y con vuelo del vestido eran perfectos para ello.

Por otro lado, en Carmilla elegí usar el color negro no solo por la representación del vampiro, sino por el contraste que generaba con Laura. Este vestido era además más restrictivo para el movimiento, con varillas internas a modo de corset en el torso, como señal del temor por volver a amar que sentía el personaje.

La tela de ambos vestidos era similar, como para señalar desde el vestuario que ambas encajaban perfectamente la una con la otra, en sincronía, como una pareja.

5.2.2. Ensayos

La organización de los ensayos tuvo la siguiente estructura base: calentamiento, momento de conversación, lectura de escena, improvisación de escena en base a impulsos y marcación de escena. Esta estructura sin embargo pasó por varios cambios a lo largo del viaje de la obra, pues no siempre pudimos tener los espacios y tiempo deseados.

Algo que nos causó muchos retrasos y no puedo dejar de mencionar fue que casi todos los jueves de octubre hubo paro de transportistas²³, y mis ensayos eran jueves y sábados. Por supuesto entendimos que esto era algo a nivel nacional, que escapaba de nuestra posibilidad de control o de la universidad, pero aun así era frustrante tener que reagendar ensayos o buscar desesperadamente otro lugar dónde ensayar. Los dos primeros ensayos, debido al paro, tuvimos que tener a Dani por zoom, lo cual complicó un poco la exploración, pero logramos hacerlo funcionar de todas maneras. A partir del tercer ensayo en adelante todas pudimos estar de manera presencial, ya fuera en la PUCP o en otro lugar. La mayoría de ensayos sí pudieron ser en la PUCP gracias a la reserva de salas para tesis, pero un 30% se dieron en lugares externos a la universidad como oficinas.

Por otro lado, debido al paro, a pesar de que originalmente yo esperaba tener tres ensayos en el teatro, uno de exploración de espacio, uno de luces y un ensayo general, finalmente solo pudimos tener dos. Yo estaba preocupada pues era consciente de que para mi propuesta de Carmilla la iluminación era crucial y determinante, y generalmente esos ensayos duran muchísimo tiempo. Nuestro ensayo técnico fue el jueves 24 de octubre y tuvo una duración de dos horas, de 12-2 pm. Esos fueron momentos de adrenalina y concentración, donde tuvimos que pasar de manera específica y metódica, casi robótica, la obra con los pies

²³ Entre los meses de septiembre y octubre de 2024, hubo paro de transportistas casi todos los jueves. Esto implicó que no había transporte público y por la seguridad de sus estudiantes, la PUCP optó por no abrir sus puertas durante las primeras semanas. Estos paros se dieron para demandar al gobierno medidas urgentes contra la delincuencia y criminalidad del país (Salinas, 2024).

para que quedaran claros con la marcación de luces. Era la primera vez que pasábamos las escenas en el teatro, pero creo que nos sirvió para tomar consciencia del aspecto técnico de los puntos de luz y coordinar cada entrada o cambio de luz con el texto. Pese a mi anterior temor, todo salió bien y se cumplieron las metas programadas en el tiempo establecido. Nuestro ensayo general tuvo lugar el jueves 31 de octubre, donde realizamos una primera pasada a modo de repaso para fijar que todas las luces y sonidos estuvieran bien y luego una pasada general.

5.3. Marketing de la obra

Mi meta no era solo llenar sala con familiares y amigos, sino llegar a las personas a quienes la obra estaba dedicada. Desde el principio mi meta con Carmilla ha sido “Para todas las niñas que pensaron que había algo roto en ellas por a quién querían amar”, entonces ¿Cómo podía llegar a estas personas? Mi primera idea fue colocar posts en redes sociales como Instagram y TikTok, pero pronto me di cuenta de que ello no era suficiente. Si mi público objetivo eran mujeres de la comunidad sáfica, debía ir yo a donde estuvieran ellas.

5.3.1. Venta de entradas

Eso me lleva a otro punto, la venta de entradas. En esta ocasión me encargué yo misma de manejarlo, desde mi Whatsapp e Instagram, con cuadros de Excel para registrar al público. La tarifa para las entradas que se manejó fue la siguiente: preventa 25 soles, entrada general 30 soles, estudiante 20 soles, promoción 2 x 50 y finalmente una promoción “sáfica”. Para esta última repartimos una imagen en código con amigas de la comunidad sáfica y les pedimos ayudar con la difusión, pasando la voz entre sus contactos.

Figura 11

Promoción especial



Para la venta tuvimos varias tácticas, no del todo convencionales. En primer lugar, estuvo la publicidad por redes, Instagram, Facebook, correo, Twitter y TikTok. Gracias a una amiga que conocía grupos sáficos, tuvimos una buena llegada en Twitter. Ella nos promocionó poniendo mi cuenta de Instagram casi como en un Tinder teatral virtual y gracias a este post vendimos once entradas, lo que yo denominé como la primera ola de compradoras. Luego, con Maga, fuimos a volantear sobre la obra a espacios *queer* en Miraflores y alrededores de la PUCP. Cabe mencionar que el volanteo no fue repartir afiches a cualquiera, sino que, guiándonos de la intuición, nos acercábamos a grupos y personas que presentíamos iban a estar interesadas en ver la obra. Esto tuvo lugar dos fines de semana de octubre; En el primero nos escribieron a Instagram diversas personas y se vendieron varias entradas, en el segundo, fueron menos personas las que escribieron, pero igual ayudó a vender entradas. Además, salimos a hacer promoción en Halloween, disfrazadas, aunque no de la temática de la obra. Esto último sí fue un poco complicado pues la gente estaba más distraída, pero aun así un par de personas compraron entradas. Por otro lado, colocamos afiches por toda la

universidad y algunas librerías y kioscos de Miraflores cerca al teatro.

Durante la fase de volanteo rescato un encuentro muy bonito con una pareja lésbica que se emocionó por la iniciativa y nos motivaron a hacer más, diciendo que ya era hora de hacer obras y contenido lésbico en Lima. Además, nos dijeron que pasarían la voz, y a juzgar por la cantidad de personas que usaron la promoción sáfica, sí cumplieron.

Es la primera obra en la que participo en la que casi el 50% de entradas vendidas no fue a amigos, familiares o conocidos, sino a personas desconocidas por internet. Creo que eso dice mucho respecto al tema que tratamos, pues, aunque la comunidad sáfica no esté tan visible en los medios, están allí y están deseando tener un espacio y lugar seguro.

5.3.2. *Buscar la conexión*

Otra estrategia que utilizamos para la venta de entradas de la obra fueron los *reels* en Instagram y TikTok. Al principio en Instagram solo había colocado las imágenes del afiche, tarifario de la obra y fotos de personaje, en formato de post y también de historia.

Figura 12

Afiche promocional

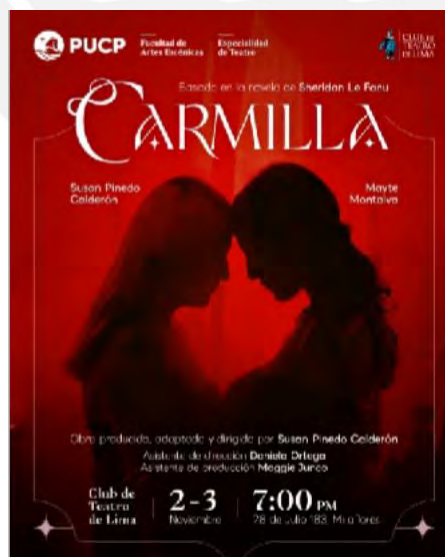


Figura 13

Post de preventa



Figura 14

Post de tarifario de la obra



Tuvimos buen alcance y una vez más, personas me escribieron a felicitarme por la iniciativa y esta vez, comenzaron a comprar entradas. Sin embargo, conforme pasaban los días

me di cuenta que ello no iba a ser suficiente para llegar a nuevas audiencias. Si bien habíamos tenido éxito con el volanteo presencial y el post de Twitter, faltaba llegar a muchas más personas.

Y es que es innegable que en pleno 2024, las redes sociales son fundamentales para cualquier obra de teatro que quiera llegar al público. Al principio para nosotras fue un poco complicado pues ninguna del equipo era experta en redes sociales, afortunadamente una amiga de FARES, Silvana Ventura, se ofreció a ayudarnos a editar *reels* de ensayo. Con esa nueva herramienta subimos *reels* a IG y TikTok, mostrando partes de los ensayos, la exploración del movimiento y contando un poco acerca de nosotras como actrices. Gracias a estos *reels*, más personas escribieron e incluso desde otros países expresaron un interés por ver la obra.

Finalmente, tuvimos sala casi llena ambos días, lo cual yo personalmente considero un logro para una obra de dos actrices no famosas y un equipo de tan solo cuatro personas. Además, para recuperar un poco de la inversión realizamos una venta de comida y gaseosa los días de la obra.

Trabajar en la producción de mi obra fue muy gratificante y aunque no negaré que por momentos fue agotador, lo volvería a hacer. Abrir una productora de teatro que se encargue de hacer obras de temática *queer* variadas se está convirtiendo rápidamente en una meta mía a raíz de este proyecto y ya tengo otros guiones escritos y en proceso. En el siguiente capítulo explicaré el proceso creativo del montaje.

Capítulo 6. Montaje: dirección y actuación

Como actriz creadora fue muy gratificante poder llevar a cabo ambas tareas a la vez, y es algo que sin duda planeo poner en uso en mi carrera artística. Al haber sido directora y actriz a la vez en este montaje, ambas experiencias están profundamente relacionadas y no puedo separar una de la otra, pues se influyen y complementan directamente de manera indispensable. Fue un viaje interesante, y al estar trabajando desde ambos puestos pude tener una visión más amplia de mi proyecto. En este capítulo explicaré el proceso del montaje desde mi perspectiva de dirección y actuación.

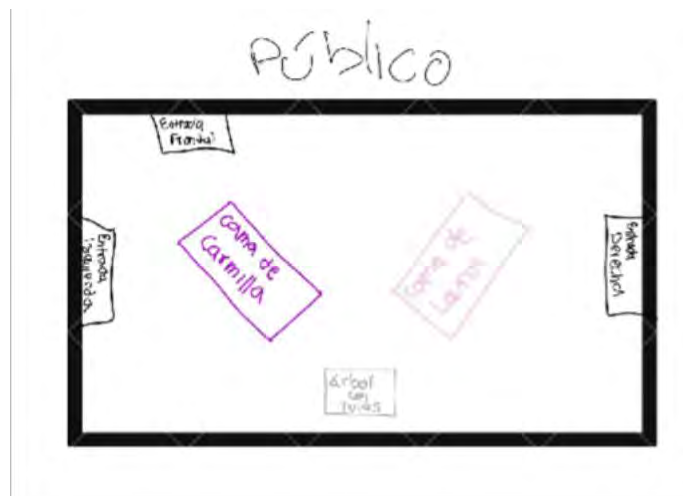
6.1. El viaje

La dirección de *Carmilla* nace de mi intuición. Mientras escribía el texto, ya iba teniendo una visión acerca de cómo se vería el montaje. Por supuesto que esto fue cambiando conforme avanzaban los ensayos, pues el teatro es un arte vivo y siempre estaba muy atenta a los comentarios de mi equipo al momento de marcar escenas. Además, conté con la observación de personas externas al equipo central de la obra durante el proceso, como mi asesora y algunas amigas de FARES que asistieron a dos ensayos.

Para empezar, yo tenía mapeada la distribución de espacio de la obra. Lo dibujé a mano como si fuera un mapa del escenario, que sería nuestra guía durante el proceso.

Figura 15

Mapa del escenario



El árbol al centro en la parte de atrás, dos camas compuestas por dos cubos cada una en un lado del escenario en forma triangular y nada más. Quería mantener el espacio lo más vacío posible, para que la propuesta estuviera basada en el texto, las luces, la actuación y el movimiento. La escenografía fue estática, pues las camas no se movían de lugar, nosotras lo hacíamos.

Respecto a la utilería, pocos objetos fueron utilizados en escena. El más importante fue el diario de Laura. Esta era precisamente mi cuaderno de tesis, que estaba decorado en tonos azules, con el dibujo de flores y una luna en medio de una noche estrellada.

Figura 16

Diario de Laura



Este diario era la pequeña conexión de Laura con sus momentos privados, pues le permitía compartir sus pensamientos con el público. Esta idea nació pues la obra está escrita desde la perspectiva de Laura, como si fuera su diario.

Creo que el cambio más esencial en términos de dirección fue que al principio, veíamos a la obra como una obra de género gótico, con un toque de suspenso y terror, y conforme avanzamos la trama nos dimos cuenta de que, en esta ocasión, si bien Carmilla era una vampira y el elemento sobrenatural siempre estaría presente, esta historia era para contar el enamoramiento de ambas chicas y no cómo una vampira cazaba a una humana. Esa sin duda es también una historia interesante, pero para ser contada y explorada en otro momento.

Dani y yo trabajamos muy bien y estoy sumamente agradecida con su aporte pues su

ojo escénico encajó muy bien con el mío y pudimos trabajar fluidamente. Al conocer ella la novela *Carmilla* desde antes, fue un apoyo muy valioso a la creación.

6.1.1. Desde el movimiento

El movimiento fue algo esencial en la creación de *Carmilla*. Mis fuentes de inspiración fueron la coreografía del rito de la primavera de Pina Bausch (1975), imágenes de danza contemporánea y mujeres bailando vals. No quería que se viera como una coreografía, sino como un movimiento en sincronía de dos personas que se van conociendo y se quieren.

Ninguna de las actrices era bailarina, pero como estudiantes FARES teníamos una base para el movimiento y creación corporal. Nos embarcamos en un viaje las tres, Dani, Mayte y yo, para descubrir qué exactamente era lo que contaban los cuerpos de Laura y Carmilla. ¿Eran suaves? ¿Rápidas? ¿O más intensas?

El punto de partida fue la imagen de dos mujeres bailando un vals. Un baile lento pero cercano que implicaba la intimidad entre ambas.

Figura 17

Primer baile

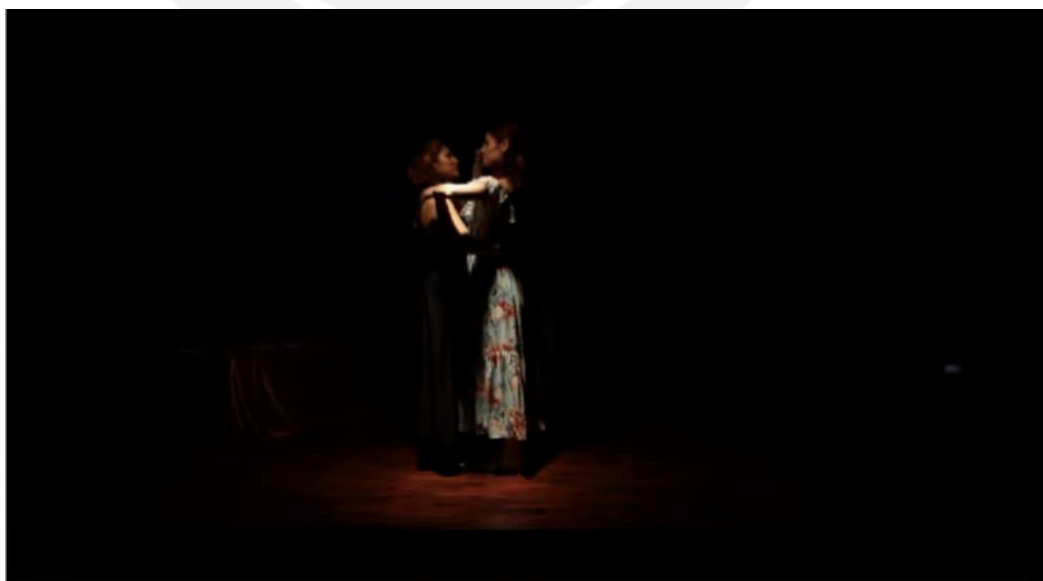
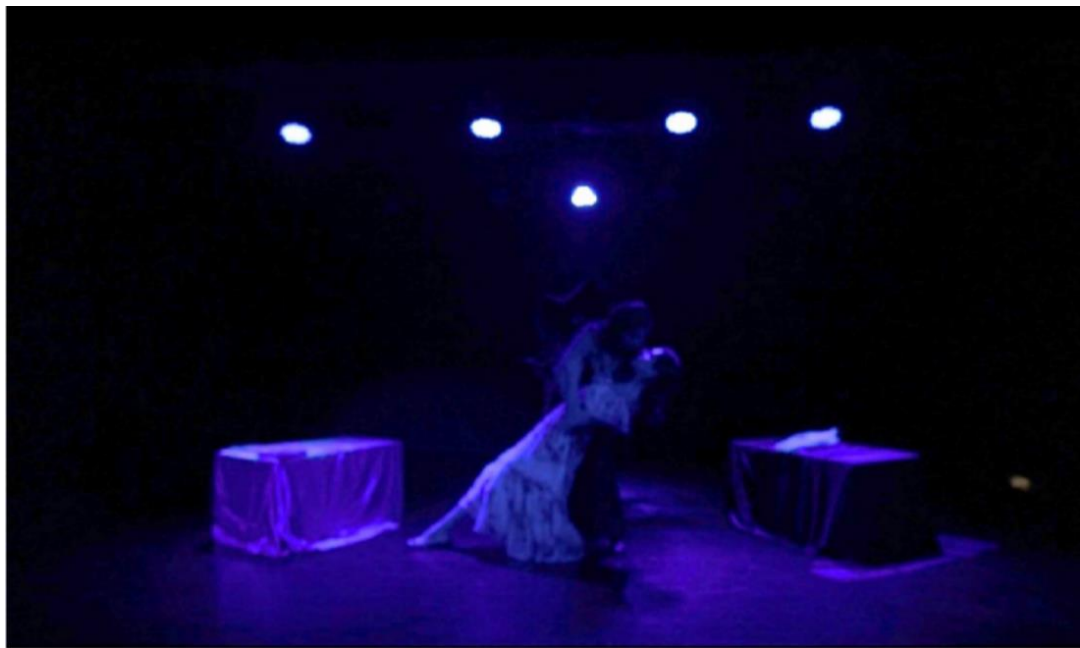


Figura 18

Coreografía final



Para ello estudiamos algunos videos de vals y exploramos bailar con distintas canciones que pusimos en un *playlist* de Spotify. Este baile fue evolucionando y creciendo, pero siempre mantuvo su esencia.

Algo muy importante para mí era que la obra iniciara y terminara casi de la misma manera, como si fuera un cuento de hadas o una profecía que se terminaba de cumplir. Es por ello que la obra iniciaba con el vals y terminaba con la misma coreografía, más un pequeño fragmento de otra canción dando pie a que la profecía no solo se había cumplido, sino que ambas chicas lograrían ser felices juntas.

Un momento donde tuvimos un dilema fue en la coreografía del centro de la obra, donde Carmilla intenta evitar beber la sangre de Laura y la humana se le ofrece sin darse cuenta del peligro que implica. Mis referencias en un principio estaban basadas en *Drácula* (2006) y la imagen del vampiro que ataca de noche, pero conforme marcábamos esa escena, nos dábamos cuenta de que aquello no era lo que necesitaba el montaje.

En un principio realizamos una propuesta más visceral, donde Carmilla se acercaba a Drácula cuando este acecha a Lucy en Londres. Los movimientos eran violentos, sensuales y muy golpeados. Sin embargo, esta escena no debía ser una muestra de ataque, sino una prueba de cómo Carmilla se resistía a sus impulsos vampíricos al no beber la sangre de Laura. Conversando con mi asesora de tesis nos dimos cuenta de que la visión de Carmilla como Drácula, como sospechábamos, no funcionaba pues quedaba demasiado agresiva, y cambiamos la propuesta. Esto tuvo un impacto en toda la obra, pues a partir de allí tomó un tono más suave y amoroso.

Para crear la nueva coreografía exploramos pasos de coreografía contemporánea e intentos de ballet que no terminaban de cuajar con los personajes. Debíamos tener en cuenta que ni Laura ni Carmilla eran bailarinas profesionales en la historia, eran solo dos mujeres compartiendo una experiencia, jóvenes, ligeramente inexpertas en algunos asuntos, como las actrices. Llegamos a marcar una secuencia y eventualmente, gracias a Dani, contactamos a una asesora de movimiento, María, para poder “limpiar” nuestras coreografías, lo cual fue de mucha ayuda. Más que marcarnos pasos, ella vio lo que teníamos y nos guio para que el baile pudiera tener un tono más romántico, ser más conscientes de la cercanía de nuestros cuerpos y el manejo de centro.

Además, algo muy importante para mí al momento de contar la historia, era que se notara la evolución y descubrimiento personal de Laura. Si bien no tuvimos una secuencia de movimientos de la manera en que una obra de teatro físico lo tendría, sí marcamos momentos y cercanías, jugando con la distancia entre las amantes. Al principio se ven desde lejos, poco a poco se van acercando, entrando en confianza.

En síntesis, el movimiento fue una parte esencial de *Carmilla* y considero que con más tiempo sería interesante explorar más a fondo las coreografías, el trabajo de contacto y lo que este significa para la historia. Algo tan sencillo como un paso hacia adelante o hacia atrás,

puede cambiar el color de la historia que se cuenta.

6.1.2. Desde las metáforas

En el montaje manejamos muchas metáforas, manifestadas en la poesía del texto y, por otro lado, también en el uso de telas como elementos esenciales para la construcción de la escena. Sobre esto último, el material que decidí utilizar fue tul americano, en tres colores que encajaban con la estética de la obra: rojo, blanco y negro. Compré en gamarra dos metros de cada uno, con la excepción de la tela negra que tuvo tres metros. Elegí esta tela gracias a su transparencia y caída al manejarla, pues sumaba a la vibra vampírica de la obra.

El rojo representaba la sangre y las víctimas que se iba cobrando Carmilla. Por ello estaba presente tanto como el manto de tul largo, como en pequeños trozos sueltos, uno por cada muerto. El blanco era la inocencia de Laura, que ella misma quería dejar, para poder iniciar una nueva vida junto a su amada. Es la misma Laura quien toma este tul y se lo ofrece a Carmilla en la coreografía, de la manera más pura posible. Finalmente, el tul negro era el peso de la muerte que ambas terminan compartiendo, que aplasta a Carmilla cuando el general la ataca, y el cual deja de ser pesado cuando Carmilla ya no está sola. Por ello en la imagen final, juntas cogen el tul negro y lo cuelgan de las ramas del árbol.

Figura 19

Tul rojo



Figura 20

Tul blanco



Figura 21

Tul negro



El trabajo con el tul se dio desde el primer ensayo, para poder familiarizarnos con el material y explorar diversas formas en las que podía ser utilizado. Algunas de las formas descubiertas fueron como manto, velo, abrigo, chal, chalina, techo, sogá y expandido en el piso. Además, estuvo presente en la sesión de fotos, tanto como escenografía como objeto con el cual interactuar. Desde un principio sabía que las telas estarían colgadas del árbol, como si fueran sus hojas, y cada vez que se tocaran fueran atraídas a la realidad.

6.1.3. Relación entre personajes

La relación entre los personajes fue construida desde el primer ensayo. Realizamos ejercicios de confianza, de construcción de personaje, exploración de movimiento. Todo ello nació de un análisis de texto. La forma de trabajo fue: primero dividir el texto en unidades dentro de cada escena, luego leer cada escena y encontrar la acción y motivación de cada personaje en la misma. Pusimos frases de acción a algunas líneas, estudiando el subtexto presente en la obra. Una vez que el texto había sido interiorizado, probábamos hacer “una

pasada”²⁴ de la escena según la disposición que yo había pensado, para luego jugar una pasada improvisando y escuchar nuestros impulsos. Posteriormente, con la observación de Dani, veíamos qué había funcionado y lo añadíamos a la marcación. Esto nos permitió explorar y jugar desde la esencia de los personajes, creando desde la improvisación para construir la cercanía entre Laura y Carmilla.

El ejercicio de confianza que más utilizamos fue el de pedir permiso al otro. Este ocurre así: las actrices se ponen una frente a la otra, separándose en A y B, y gradualmente piden permiso para tocar una parte del cuerpo. A pregunta “¿puedo tocar tu brazo?” si B dice sí, A toca su brazo y ahora le toca a B preguntar “¿Puedo tocar tu hombro?” y así sucesivamente. Este ejercicio lo repetimos en dos ocasiones, la primera sesión y cuando necesitábamos marcar la coreografía del medio.

Otro ejercicio que trabajamos fue jugar chapadas, esto para conseguir urgencia durante las coreografías y para incrementar la necesidad de Laura por retener a Carmilla con ella. Este ejercicio luego mezclamos con el de “Me tengo que ir” “No te vayas”, en el cual A (Carmilla) intenta salir del salón y B (Laura) la retiene de todas las formas físicas y verbales que se le ocurren. Fue una experiencia muy divertida y que nos permitió conectar más con los personajes.

Asimismo, entre nosotras conversábamos y era muy extraño estar montando una obra mientras el Perú estaba en crisis. Surgieron preguntas como ¿Quiénes somos nosotras para demandar un cambio? ¿Nuestra obra va a poder hacer algo? ¿Cuenta lo que estamos haciendo? ¿En qué suma? Llegamos a la conclusión de que puede que no tengamos el alcance ni poder social de una plataforma famosa o política, pero la representación lésbica es un tema importante del que no se debe dejar de hablar y pase lo que pase se debe seguir adelante pues

²⁴ Jerga teatral limeña con referencia a actuar la escena una vez en un ensayo.

si nosotras mismas no lo hacemos, ¿quién lo hará? En cierta forma, esta situación también nos unió.

6.1.3.1 Los besos. Algo sumamente importante para la construcción de la representación lésbica en la obra fue la construcción de los besos entre Laura y Carmilla. En teatro siempre se dice que hay que cuidar los recursos para que las cosas no aparezcan muy puestas, y por ello me preocupaba la cantidad de besos que incluiría en el montaje. No quería que pareciera que los ponía solo porque sí, sino que cada uno fuera un momento esencial para el desarrollo de los personajes. Recuerdo que, en un principio, iba a dejar que el beso sucediera solo al final, para que el romance se fuera construyendo poco a poco entre Laura y Carmilla, y no quería sobre explotar el recurso en escena. Durante los ensayos, tuve una primera versión de Carmilla donde el primer beso y segundo beso (cuando Laura le quita la fotografía)²⁵ no ocurrían, solo se acercaban y había tensión sensual entre ambas. Sin embargo, al revisar el momento con mi asesora y mi equipo nos dimos cuenta que no estaba funcionando, se sentía vacío. En realidad, aquel pequeño momento era perfecto para que las chicas tuvieran su primer acercamiento romántico y que Laura se adentrara más en su autodescubrimiento.

Y es que un mundo donde un simple beso es algo tabú o es castigado, el hacer que dos mujeres se besen en escena es un acto de amor revolucionario y signo de resistencia. ¿Por qué dejar entonces que el beso ocurra al final y solo una vez? ¿Me lo estaba acaso prohibiendo alguien? No. Me di cuenta de que me estaba censurando a mí misma. Aquí debo hacer una pausa y recordar todas aquellas películas, series y obras que sufrieron una censura o boicot por incluir besos lésbicos. Sin ir muy lejos, en el 2022 se estrenó la película para niños, *Lightyear*, que incluía un beso lésbico de apenas unos segundos, con los personajes

²⁵ Para observar el momento se puede ver el anexo 1: video de ensayo general de Carmilla

apareciendo 30 segundos en total en pantalla y, aquí en Perú, fue todo un motivo de escándalo y censura, hasta el punto de que Cineplanet puso un anuncio en la sinopsis de la película en el que advertían que era una película con ‘ideología de género’ (Baeza, 2022). En la televisión peruana no ha habido ningún beso lésbico todavía y como mencioné en mi capítulo 1, en el teatro peruano ha habido poquísimos ejemplos. Es como si hubiera algo que nos dice ‘no lo hagas, no lo incluyas, te van a censurar si lo haces.’. Por otro lado, la obra iba a terminar con la transformación de Laura a vampira inmortal y un vampiro es por definición un muerto no muerto, y no quería que pareciera que habíamos caído en el *throe bury your gays*.

Recordemos el capítulo 2, en donde vimos el caso de un beso lésbico, pero inmediatamente uno de los personajes murió. Le di muchas vueltas, y caí en cuenta de que la solución había estado frente a mí todo este tiempo. Para que el beso final pudiera tener peso, pero que no fuera algo fatídico, todo lo que tenía que hacer era incluir otros besos antes, un beso que dijera estamos aquí, estamos conociéndonos, tenemos miedo, pero no es algo malo. Nosotras existimos. Es por ello que en mi obra finalmente incluí tres besos. Dos en el medio y uno al final. Carmilla inicia el primer beso, ambas comparten el segundo y Laura inicia el último.

Figura 22

Primer beso



Este beso ocurre justo cuando Laura ha descubierto una fotografía antigua de Carmilla que podría revelar su naturaleza de vampira. Laura se la arrebató de las manos y jugando a que no la alcanza, se dan un pequeño beso en los labios. Es un pequeño “piquito”²⁶, de apenas un segundo, casi accidental y que abre la puerta a la posibilidad de más. Es el momento en que Laura se da cuenta de que puede besar a una mujer y el mundo no se va a quemar.

²⁶ Jerga limeña para indicar un beso breve, generalmente tierno.

Figura 23

Segundo beso



Este beso ocurre segundos después del primero, cuando ambas conversan y se dan cuenta de que quieren lo mismo. Lo inician mutuamente, dando pie a una relación consensuada y amorosa entre ambas, pese a que aún tienen miedo de su situación; Laura por su familia y Carmilla pues teme que Laura la odie y tema por ser una vampira.

Figura 24

Tercer beso



Este último beso ocurre cuando Carmilla está al borde de la muerte, después de que Laura le ha dado su sangre para salvarla y elegido unirse a ella como vampira. Es Laura

quien inicia el beso, pues en este momento ella toma la iniciativa.

Como se puede ver en las imágenes, cada beso era completamente diferente del anterior, y relataban distintos momentos de la relación entre Laura y Carmilla. Fue todo un viaje que realizamos para representar la relación de la manera más real posible, pasando por los miedos y momentos emocionantes de tener una nueva relación con alguien a quien amas.

6.1.4. Luces

La marcación de las luces estuvo fija desde el momento en que escribí el guion, pues desde un primer momento sabía que quería jugar con los códigos de luces para marcar determinados momentos y en realidad la propuesta artística se sostiene bastante desde la iluminación.

Para Carmilla, el código de luces que se usó fue el siguiente: luz cálida para la casa de Laura y los momentos de día, luz roja para los momentos en los que Carmilla bebía sangre, luz verde para el paseo en el campo, luz azul para los momentos de noche, y una luz amarilla a modo de *spotlight* para los pequeños momentos de monólogo estilo soliloquio.

Figura 25

Primer encuentro



Figura 26

Casa de Laura



Figura 27

Soliloquio en el bosque



Estos pequeños momentos permitían tener un vistazo del mundo interior de los personajes, para poder empatizar y entenderlos más. Algo clave en la representación lésbica fue, como mencioné en mi capítulo 2, era que los personajes no fueran estereotipos andantes sino personas cuya orientación sexual era lesbiana y creo que estos momentos de soliloquio fueron perfectos para ello. Esto se integra de manera orgánica en la construcción de los personajes pues nos permite conocer sus pensamientos y su mundo interno. Esto es el deseo de descubrimiento de Laura y la culpa y miedo que carga Carmilla. La luz enfocándolas como si por ese momento fueran lo único que existía en el escenario/su mente, sumaba a ello.

Al marcar la luz roja, la sensación fue maravillosa, pues le dio el toque de tensión perfecta para el dilema de Laura y Carmilla con respecto a beber su sangre.

Figura 28

Carmilla bebe la sangre de Laura por primera vez



Fue increíble además la manera en que nosotras como actrices pudimos jugar con la luz, pues si bien al principio era la tensión entre la pareja y el terror de Carmilla, una vez que Laura ofrece su sangre, empieza a tomar un sentido de cariño y protección entre ambas.

Figura 29

Laura ofrece su sangre a Carmilla



Partiendo de este principio, a medida que la historia avanza, la luz cálida de la casa de Laura empieza a tomar tonos rojos y azules (mezcla de morado) cerca al final, en la escena de

persecución, para señalar que este espacio onírico está llegando a su vida consciente. En el momento posterior, cada una está dentro de su espacio de soliloquio, para luego tener solo una luz cenital enfocando a ambas, compartiendo una unidad en la escena final. Esto significa que sus espacios de diálogo interno se han unificado.

Figura 30

Laura y Carmilla antes de la confrontación



Figura 31

Laura encuentra a Carmilla al borde de la muerte



Figura 32

Carmilla luego de ser apuñalada por el general

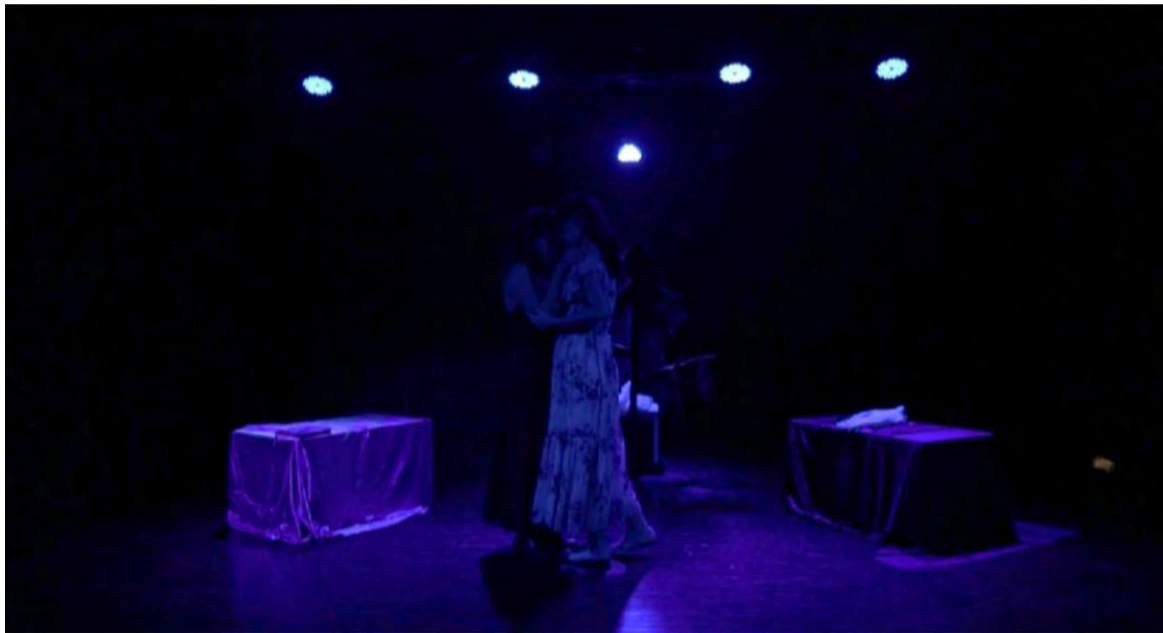


A esta escena le sigue un ligero apagón que prende lentamente en luz azul, la cual si bien hasta ahora ha significado la noche (previamente con ruidos de tormenta y luz de la

cortadora), ahora es la calma para ambas vampiras. Esta luz totalmente azul, sin interrupción de otro color, las abraza mientras tenían su último baile, sumando a la idea de que su historia en realidad acababa de empezar y que iban a lograr ser felices juntas. Pasar de la tensión del rojo, a la calma de azul, era otra metáfora de cómo su relación había evolucionado.

Figura 33

Baile final con luz azul



Considero que la luz fue una herramienta sumamente útil para adentrar al público en la historia, e incluso varios nos lo comentaron, como mencionaré a fondo en el capítulo 7.

6.1.5. Música

La música utilizada en el montaje fue elegida en torno a dos puntos clave. El primero, que sonara antigua, pero romántica y emotiva. El segundo, que estuviera libre de derechos de autor. La canción principal en el montaje fue *Nocturne in C Sharp* de Chopin, a la cual en la escena final se le juntó *forgotten secrets*, para lo cual creé un pequeño *mix*, y en la coreografía del medio utilizamos una canción compuesta por mi asistente de dirección, Dani Ortega.

Además, decidí que dos voces de personajes masculinos debían aparecer durante la obra. Estos eran el papá de Laura y el general. Para ello grabé un par de audios con dos actores, con un pequeño set de grabación portátil que tengo. La voz del papá de Laura estuvo

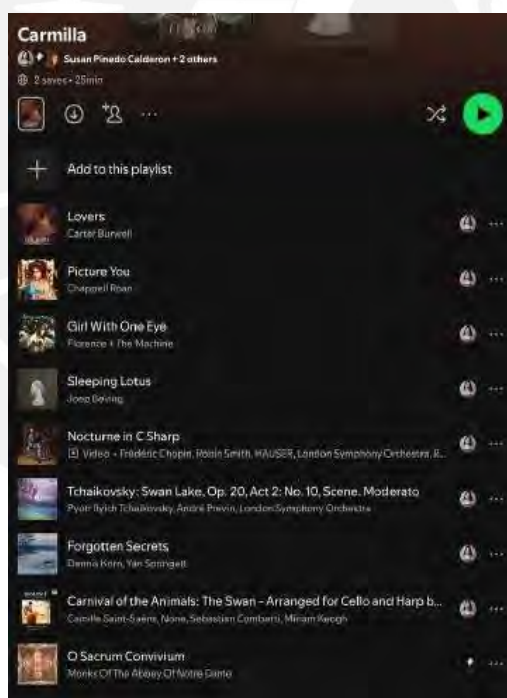
hecha por Paco Caparó, director del Club de Teatro de Lima, y el general fue Benjamín Barrios, estudiante de la PUCP de décimo ciclo. Era importante contar con la voz de ambos personajes pues si bien la obra era interpretada por dos actrices, quería que se sienta cierto tipo de presencia paternal.

Algo que me gustaría seguir explorando en futuras versiones del montaje es la reacción de las familias cuando uno sale del closet. Tal vez en una futura versión del montaje, el padre y el general ya no serían audios sino actores en escena.

Por otra parte, para la exploración del montaje tuvimos una *playlist* en Spotify compuesta por canciones que nos resonaban y relacionábamos con los personajes. Éstas eran:

Figura 34

Captura del *playlist* de exploración



De todas las canciones usadas, solo dos fueron utilizadas en el montaje, pero nos acompañaron todo el camino de creación. Esta lista fue armada en conjunto, pues desde el primer ensayo le encargué a cada participante que me pasara una canción que identificase con la obra y su personaje. Algo muy curioso fue que Mayte y yo coincidimos con *Girl with one eye*, tanto para Laura como para Carmilla.

El ejercicio de exploración más importante que realizamos con música yo lo llamé “Abrazar al personaje”, está basado en las ideas de Hagen y Berry sobre la imaginación para visualizar al personaje y se ha convertido en mi ejercicio favorito a trabajar como directora pues considero que permite a los intérpretes sentir todo el viaje de la obra de manera sensitiva y lo eleva un paso más allá de la comprensión con el análisis de texto. Yo lo detallé en la planificación, pero le encargué la guía vocal a Dani pues en este punto específico era complicado desdoblarme como directora y actriz a la vez. Este es un ejercicio gradual, que se basa en la improvisación, el contacto y escuchar los impulsos. Primero nos recostamos en el piso con los ojos cerrados mientras la música sonaba y respiramos profundamente durante unos segundos.

Luego visualizamos a nuestros respectivos personajes frente a nosotras, analizamos su rostro, cabello, y mentalmente les dimos un abrazo. Tras unos segundos nos empezamos a mover siguiendo los impulsos y estímulos de la música, ya como Laura y Carmilla respectivamente. La voz de Dani nos iba guiando por momentos, desde estar solas en el espacio, hasta vernos por primera vez, cómo interactuaban los personajes, cómo se miraban, qué nos decía la música, pequeños momentos a trabajar en la obra, pasando hasta el primer contacto, posterior abrazo y la casi muerte de Carmilla. Algo que se trabajó mucho en este momento fue el abrazo, no estuvo planificado, pero la idea de querer estar cerca a una persona y no poder tocarla nos llevó a abrazarnos durante la exploración y a partir de ahí probar maneras de tener contacto físico in crescendo. El ejercicio finalizaba con cada una separada, tomando una posición en el escenario con los ojos cerrados hasta volver a centrar la respiración y poder soltar al personaje.

Este ejercicio y variantes del mismo fueron utilizados en distintos momentos del montaje, en especial para crear los momentos coreográficos. Primero exploramos, improvisamos y pusimos todo en la escena, y finalmente limpiamos y cogimos aquellos

movimientos que mejor funcionaban.

Es así como la música fue un recurso esencial durante el viaje del montaje, para la exploración y creación de momentos íntimos entre Laura y Carmilla.

Fue un momento emotivo cuando la etapa de ensayos culminó y donde finalmente me di cuenta de que la obra ya estaba lista para ser presentada, había cobrado vida y ahora lo último que faltaba era confrontarla con la audiencia.

6.2. Estreno

Estrenamos el 2 de noviembre a las 7 pm, como estaba planeado desde un principio. Me moría de miedo. Estuve vendiendo entradas hasta el mismo día horas antes de función.

Eventualmente tuve que dejar de ver temas de producción y dejar todo en manos de Maga, quien realmente demostró toda su valía. El Club de Teatro de Lima nos brindó el apoyo de su staff de jefes de sala, quienes también vieron la obra. Hicimos algunas pasadas a la italiana con Mayte, repasamos las coreografías, puntos de luz, nos arreglamos y casi sin darnos cuenta ya era momento de estrenar.

Esos deben haber sido los momentos donde sentí más miedo que nunca en mi vida. Creo que recién ahí fui consciente de la magnitud de mi proyecto, ya no estaba haciendo una pequeña obra sáfica con mis amigos en un lugar cerrado y seguro, sino en un teatro y frente a un público que no conocía del todo. Como he mencionado, no era la primera obra sáfica en la que actuaba, pero era la primera obra en la que la relación entre dos mujeres era algo explícito, con besos, abrazos, cercanía y enfoque en la tierna relación. Era la primera vez que podía permitirme contar esa historia. Que el amor es amor. Que ver a dos mujeres besándose no es un tema tabú. Que a veces el amor solo llega y ya. Todos somos seres humanos y tenemos derecho a amar de distintas maneras.

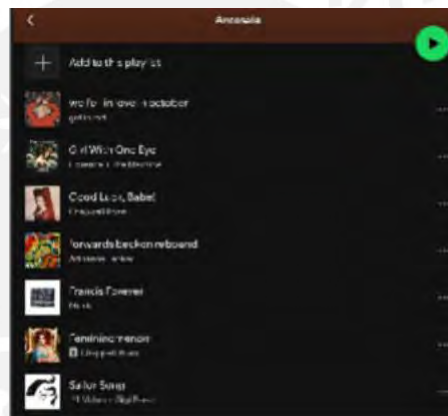
Recuerdo que cuando terminó la primera función estaba ligeramente dissociada, no podía creer que realmente lo había hecho. Para la segunda función ya estaba más centrada, con

menos miedo, pero creo que el miedo es algo muy humano, que todas las artistas tenemos y que nunca se va del todo. Y está bien, es aquello que nos mantiene vivos.

Para la sala de espera pusimos un *playlist* sáfico²⁷, que al público pareció gustarle y disfrutar. La canción con la que se marcaba el inicio de la obra era *Sailor* de Gigi Perez. Esa canción no estuvo en la exploración, pero conforme avanzábamos la publicidad de la obra, resultó encajar perfectamente con los videos como canción *queer*. Este fue el *playlist* utilizado:

Figura 35

Playlist antesala



El sonido de un timbre indicó la primera, segunda y tercera llamada, pues encajaba mejor con la atmósfera de la obra para que el público se fuera adentrando en la historia desde la antesala. La decisión de poner canciones *queer* mientras el público esperaba, nace del hecho de que, si bien para esta tesis la construcción lésbica es parte de lo que se ha visto, el trabajo ha ido más allá de eso. Al momento de estrenar ya no era solo sobre construir representación lésbica en escena, sino sobre conectar con la comunidad sáfica, crear un espacio seguro desde el momento en que las personas entraban al teatro, y me alegra mucho

²⁷ Canciones creadas por mujeres pertenecientes a la comunidad LGBTQ+ o canciones con las que se identifica la comunidad

saber que se logró.

Este viaje ha nacido en base a mis experiencias personales y referentes que fui recogiendo a lo largo de mi carrera artística. Y realmente ha sido un esfuerzo construido desde el cariño para adentrarnos en conocer e identificarnos con los personajes, para mostrar en escena una relación tierna, con un final feliz y dar esperanza a que, en un futuro cercano, la comunidad lésbica y sáfica podrá tener un espacio en el escenario.



Capítulo 7. Recepción del público

Al cierre de cada función di unas pequeñas palabras al público, contándoles sobre mi tema de tesis, mi propósito como actriz e investigadora y dando palabras de agradecimiento a todo mi equipo sin el cual esta obra no habría sido posible.

Recuerdo que el sábado, en la primera función, no podía creer que lo había hecho. Había estrenado una obra explícitamente lésbica frente a conocidos y desconocidos. El mundo no se había quemado, ni se había detenido, e incluso nos habían aplaudido profusamente. No podía creerlo, y creo que una parte de mí todavía no puede creerlo. Sin embargo, el tiempo era crucial y no había lugar para distracciones, en ese momento le pedí a la audiencia que se quedara un rato, para poder conversar con ellos y grabar sus opiniones. En este capítulo haré un resumen de los puntos más importantes de los que me hablaron los espectadores.

7.1. Opiniones y retroalimentación

Como mencioné, yo iba preparada para tener una reacción negativa y de desaprobación del público, comentarios homofóbicos, ver a familiares retirarse de la sala de teatro en silencio, pero nada de eso pasó. Lo máximo que escuchamos fue que el domingo, en el primer beso, desde el público sonó un “¡oh!” de sorpresa, pero no sonó negativo, solo asombrado. En realidad, personas que nunca creía que podrían entender un tema como este aplaudieron al final de la función, otros no solo aplaudieron, sino que se acercaron a hablarnos. Sus primeros comentarios al acercarse fueron felicitaciones, abrazos, nos dieron las gracias por contar esta historia y varias personas nos pidieron ver más.

Luego de haber conversado con la audiencia y analizar las entrevistas informales, encontré que compartían varios puntos entre sí; los cuales mostraré a continuación, en orden de jerarquía:

- El público quiere ver más de la obra, ya sea una secuela o una versión extendida.
- Les gustó la representación lésbica. La relación y la intensidad del amor entre

dos mujeres.

-Se identificaron con Laura y su familia.

-Buena adaptación del libro, recogió momentos clave y mantuvo su esencia.

-Propuesta interesante, les gustó el trabajo de movimiento, música y luces.

-Aunque el tiempo les pareció un poco corto, conectaron con la historia.

Dentro de otras impresiones recogidas: se encuentran la de la espectadora “F: la representación fue muy acertada y es muy bueno comenzar a ver este tipo de representación en el teatro, que le dé visibilidad a la comunidad LGBTQ+. Ya es hora, estamos preparados para teatro de este tipo.” Esto me hace reflexionar sobre que efectivamente, yo no soy la única persona que considera que ya es hora de generar obras *queer* en Lima Perú, hay un público dispuesto a ver y pagar por ellas. Solo necesitamos más artistas y creadoras que se unan a hacerlas.

Una entrevista que resonó mucho en mí fue “V: Me chocó bastante porque relaciono la familia de Laura y los amigos de la familia de Laura con mi propia experiencia con mi familia y cómo el general, que era amigo del papá de Laura, mató a su propia hija. Y cómo Laura dice que su propio papá no haría eso con ella. Como alegoría al lesbianismo.”, pues de por sí escribir y hacer esa escena fue bastante emotivo y lo hice pensando en todas aquellas que no pueden salir del closet y vivir con libertad por la falta de aceptación sus propias familias. En Lima 2024, el expresar su identidad sin ningún peligro es todavía un privilegio que no todas las personas de la comunidad LGBTQ+ pueden tener y eso es algo que tiene que cambiar. Desde mi posición como actriz creadora me propongo hacer algo al respecto.

Otra impresión que resonó en mí fue “M: El cuidado de Carmilla hacia Laura, cómo la relación iba creciendo.” Pues como mencioné en mi capítulo 1, casi no hay obras en Lima que se den la licencia de explorar una relación romántica entre dos mujeres desde la ternura y amor. Y es que al final del día el amor es amor y eso es lo que tenían Laura y Carmilla.

Estos comentarios me demuestran cómo logramos nuestro propósito de conseguir una representación lésbica acertada y sensible dentro de la adaptación teatral de Carmilla, y las personas respondieron al cariño y cuidado que pusimos en el trabajo.

7.2. A futuro

Entre las palabras de aliento del público las que más resaltaron fueron el deseo de ver qué seguía a continuación. La idea de hacer una versión extendida de Carmilla ya estaba en mí y ahora siento esa idea crecer gracias al respaldo del público. Como mencioné en el capítulo 4 de esta tesis, ya tenía algunas ideas sobre cómo continuar la obra, pero ahora que he podido escuchar a la audiencia y sé qué es lo que desean ver en escena, me gustaría explorar esas rutas.

Me hablaron sobre conocer más acerca del padre de Laura, por ende, me encantaría que mi siguiente versión tuviera un actor que lo interpretara y no fuese solo una voz en audio. Lo mismo ocurre con los personajes de la niñera y el ama de llaves, quienes en mi versión apenas fueron mencionadas. Otra cosa que quiero hacer a raíz de los comentarios es explorar más gradualmente la relación amorosa entre Laura y Carmilla, añadiendo más momentos de ternura y cercanía, pero también de tensión, para la construcción romántica de la relación. Quizá tener momentos de soliloquio solo para Carmilla, así como los tuvo Laura.

Creo que lo siguiente en la lista es reconectar con la audiencia y hacer un estudio de marketing, tal vez en una encuesta, para ver cuáles son sus principales inquietudes sobre la representación lésbica en Lima, Perú, y poder pensar específicamente cómo apuntar a ello, sumándolo a sus comentarios previos.

Asimismo, una experiencia posterior al estreno de Carmilla que considero pertinente mencionar fue el Encuentro Arcoíris. Este fue un espacio de diálogo sobre temas de género y diversidad que gestó la Dirección de Estudios de FARES, el 9 de noviembre, exactamente una semana después de haber estrenado Carmilla. Menciono este espacio porque fui convocada

para hablar sobre mi proyecto de tesis. Aquí pude contar sobre mi obra, lo que había logrado y lo que esperaba poder seguir logrando a futuro. Considero que fue un momento clave para mí pues me di cuenta de que somos muchas personas en la lucha por conseguir igualdad en Perú, y era la primera vez que podía hablar con otras “artistas” del tema. La palabra artista nace de la fusión entre arte y activismo, pues lo que se trabaja es activismo a través del arte y es una rama del activismo como nos explicó Alondra Flores Quiroz, fundadora de la asociación cultural Trenzar, quien nos dio una clase sobre activismo escénico en el encuentro.

En este encuentro conocí mujeres artistas que vienen tratando temas como este y otros de suma importancia. Se mostraron interesadas en mi tema, en especial desde el ángulo de explorar más la relación entre padres de hijos de la comunidad LGBTQ+ y desde la perspectiva del lesbianismo. Además, a raíz de este evento tuve mi primera clase sobre cómo hacer una performance en un espacio público y no puedo evitar pensar que, si bien Carmilla no está pensada para ser una performance de ese estilo, tal vez se pueda crear una pequeña muestra que pueda ser montada en la calle en momentos clave y movilizada hacia el público.

Considero que es importante que la facultad y la universidad continúen generando espacios de este carácter, para que tanto estudiantes como egresados puedan juntarse y darse cuenta de que lo que hacen es valioso, suma y que no están solos.

Luego de haber realizado este trabajo puedo decir que los resultados obtenidos cumplieron y pasaron las expectativas que tenía al iniciar este proyecto.

Conclusiones

- La representación lésbica sensible, auténtica y acertada se empieza a construir desde la empatía, cariño, comprensión e identificación. Sin embargo, no basta con conocer de cerca a la comunidad. Se debe realizar una investigación profunda sobre las necesidades de la comunidad lésbica y sáfica, estudiar los antecedentes tanto sociales como artísticos desde distintas perspectivas y recibir retroalimentación activa durante el proceso de creación. En este caso, es importante contar con un vínculo a la comunidad sáfica, ya sea personal o cercano. Esto lo fui descubriendo a medida que atravesaba las diferentes etapas de mi laboratorio, escritura y montaje. Pude detectar, además, que es diferente la manera de construir representación desde el texto a hacerlo en escena, pese a que comparten factores similares, como la importancia de conocer referentes y casos previos para aprender de ellos. La diferencia radica en que, en el texto, la herramienta principal son las palabras, los diálogos usados, las metáforas que se incluyen en el texto escrito y al fin y al cabo es la visión de la dramaturga, mientras que, en la puesta en escena ya sobre el escenario, la representación se ve en la cercanía de los cuerpos de las actrices, las voces de los personajes y la dinámica corporal explorada. El texto cobra vida y deja de ser solo palabras para convertirse en los personajes. Es así como en mi obra el texto escrito y la escena planteada en base al mismo, se complementan entre sí y no pueden ser desligados el uno del otro.
- Desde mi perspectiva como escritora pude explorar las maneras en que la representación debe estar incluida y pensada desde el momento en que se empieza a redactar el texto. El trabajo de representación no inicia solo al llegar

uno como actor o actriz a escena, sino que viene de todo lo investigado previamente y de las maneras en que una como actriz se aproxima al texto y a la comunidad LGBTQ+. Para comenzar la dramaturgia, se debe tener una motivación clara de qué es lo que se quiere lograr y un profundo conocimiento del tema, incluso si no se tiene un final trazado como tal.

- Desde mi perspectiva como directora fue esencial estar en contacto con mi equipo y otras personas de la comunidad sáfica, pues al fin y al cabo la obra era para ellas. Considero que es sumamente importante estar atenta a los comentarios y opiniones de las personas involucradas y sobre las que se está creando. El respeto y la empatía lo requieren, pues en ocasiones una puede tener las mejores intenciones, pero no estar viendo el panorama completo. Y en estos casos es de vital importancia verlo.
- Desde mi perspectiva como actriz, puedo decir que el trabajo teatral en sí visibiliza la construcción de la representación lésbica a través de los ejercicios trabajados. En primer lugar, los ejercicios de construcción de personaje y construcción de confianza fueron fundamentales para el montaje, y a su vez estuvieron sumamente ligados a la música, la cual resultó ser el estímulo principal de la imaginación y detonador para la creación de escenas. En segundo lugar, como actriz creadora, el resultado nació de una mezcla del bagaje de cultura lésbica que traía, los nuevos conocimientos adquiridos sobre el estado de la representación actual y lo que iba descubriendo en el camino junto con mi equipo, puesto en práctica durante los ensayos de *Carmilla*. En tercer lugar, el trabajo teatral me permitió explorar, poner a prueba, fallar en un ensayo, para así aprender del error y mejorar para el producto final. Finalmente, al haber confrontado la obra con un público diverso, el teatro me

permitió conocer sus opiniones al respecto para seguir creando a futuro a favor de la comunidad sáfica limeña.

- Esta investigación tuvo un resultado positivo, pues la audiencia se vio involucrada de manera cercana y si bien no hubo un contacto físico con el público, sí se estableció un vínculo emocional durante el tiempo que vieron la obra en el teatro. Esto se pudo ver gracias a las entrevistas informales realizadas, donde las personas reaccionaron de manera alentadora, pidiendo ver más de la obra, con mucha curiosidad, expectativa, sensibilidad, y se adentraron en el viaje de Laura y Carmilla. Sin embargo, aún hay algunas cosas que me gustaría seguir explorando en el futuro, pues en esta ocasión, por el corto tiempo, solo se trabajó con dos personajes y la comunidad lésbica en realidad es mucho más amplia. En base a los comentarios del público, considero que es una obra que tiene potencial para ser expandida en una nueva versión.
- La representación lésbica es un tema importante que sí tiene audiencia en Lima-Perú y que, aunque esta comunidad se encuentre constantemente invisibilizada o no sea tomada en cuenta, está dispuesta a asistir al teatro y desea que se hagan proyectos de tal carácter. Esto lo comprobé gracias al público asistente, y gracias a las respuestas de las personas desde el momento en que realicé mi primera publicación de la obra en Instagram, lo volví a reafirmar las veces que salí a promocionar la obra por la calle, y las veces que me escribieron personas desconocidas para felicitarme por la iniciativa o indagando sobre el tema; muchas de estas personas, finalmente fueron parte del público asistente a la obra. Cabe mencionar que fue importante hacer promoción en lugares estratégicos, donde era más probable que se reúnan

personas de la comunidad. Es importante que en un futuro cercano se realicen proyectos de este tipo para generar mayor visibilidad y representación para la comunidad LGBTQ+ y que estas personas encuentren un lugar seguro en el teatro. El público está ahí, y está deseando ser escuchado y validado.

- Algo que aprendí en este proceso es que el miedo es algo que va a estar presente en el camino, en especial en un país como Perú, donde la situación política está en constante crisis y predominan los valores tradicionalistas que fundamentan la homofobia. Como artistas, tratar estos temas a veces puede parecer peligroso y dar la sensación de exponernos. Es totalmente válido no querer exponerse al riesgo, pues es cierto que no todos estamos en condiciones de hacerlo, pero si quieres llevarlo a cabo, mi consejo principal para alguien quiera escribir algo como esto sería hazlo, con miedo, pero hazlo, porque si no lo haces tú, no lo va a hacer nadie más. No importa si tienes la técnica perfecta para hacerlo o no, importa si tienes una historia y un deseo que contar. Es esencial crear, contar tu verdad, para así poco a poco tener una vida digna, con derechos plenos. Puede que una obra no cambie el mundo, pero sí puede conectar y salvar a una persona. Es poner un granito de arena. El miedo no se va a ir de la noche a la mañana, pero es importante no enfocarse en ello y aferrarse a otra motivación guía. En mi caso fue la esperanza por encontrar personas para trabajar en pos de un mundo diverso, donde ser quien eres no sea una barrera o algo que se debe esconder para poder vivir, sino un motivo de orgullo y aceptación. Al fin y al cabo, esa fue la motivación para hacer Carmilla y es lo que espero seguir haciendo con mi arte y trabajo.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. (2024) *La creación escénica desde el rol de directora e intérprete en el teatro de movimiento*. [Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y Producción Escénica]. Pontificia Universidad Católica del Perú
- Amidei, A. (2011). *Carmilla*. Wildclaw theatre.
<http://www.wildclawtheatre.com/project/carmilla/>
- Baeza, A. (2022). Escándalo en Perú tras advertencia en cines por escena de “Lightyear”. *Publimetro*. https://www.publimetro.cl/social/2022/06/20/escandalo-en-peru-tras-advertencia-en-cines-por-escena-de-lightyear/#google_vignette
- Beauvoir, S. (2011). *El segundo sexo*. Sudamericana
- Berry, C. (2014). *Texto en acción*. Resad.
- Butler, J. (2006) *Deshacer el género*. Paidós.
- Church, J. (2023). Supercorp kissed...or did they? : lesbian fandom and queerbaiting. *Journal of Lesbian Studies*, 27(2), 213–229. <https://doi.org/10.1080/10894160.2023.2176973>
- Dave, B. (2022, 19 de agosto). Review: Carmilla, Camden Fringe 2022. *Everything Theatre*.
<https://everything-theatre.co.uk/2022/08/review-carmilla-camden-fringe-2022/>
- Eversoll, M. (2023) *The Meaning of Sapphic: Unraveling the Power of Identity*. Richmond public library. <https://rvalibrary.org/shelf-respect/book-reviews/the-meaning-of-sapphic-unraveling-the-power-of-identity/>
- Franco, M. (2017) Objetificación de la mujer en los medios de comunicación y su relación con el acoso callejero. *Vínculos. Sociología, análisis y opinión* (11), 177-192.
http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/vinculos/pdfs/vinculos11/V11_9.pdf
- Goulden, J. (1998). “From Stage to Screen and Back: Tash Fairbanks’ Nocturne Shedding Some Light on Lesbian Representation, and the Performance of Lesbian Desire”. *Journal of Lesbian Studies*, 2(2–3), 139–155. https://doi.org/10.1300/J155v02n02_10

- Hadleigh, B. (1996). *Las películas de gays y lesbianas*. Odin Ediciones.
- Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. Alba Editorial.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
<https://www.cnbdcollgegekadi.org/Content/Navigation/213.pdf>
- Irish Theatre Institute. (2024). *Plays: Carmilla, A Romantic Legend of the undead*. Irish Playography. <https://irishplayography.com/play?playid=31807>
- Kløften, E. (2022). *Vampire, Villain, Victim: Carmilla and the lesbian vampire figure in contemporary adaptations*. [Bachelor's thesis in English, NTUN]. NTUN Open.
<https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/3005209/no.ntnu%3ainspera%3a106682281%3a50532132.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Malkin, M. (2024). 'Agatha All Along' Stars Kathryn Hahn, Aubrey Plaza and Joe Locke on *How Queer It Is: 'It Will Be a Gay Explosion by the End of It'*. Variety.
<https://variety.com/2024/scene/news/agatha-all-along-kathryn-hahn-aubrey-plaza-joe-locke-queer-gay-explosion-1236147910/>
- Oxford Reference (s.f.) *Morality Play*. Oxford university press.
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100208805>
- Reddy, L., & Baker, K. (2019). Is this what a lesbian looks like? Lesbian fashion and the fashionable lesbian in the United States press, 1960s to 2010s. *Journal of Lesbian Studies*, 24(2), 159-171.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10894160.2019.1685816>
- Robles-Moreno, L. (Directora). (2024) *Pequeño garabato*. [Obra de teatro]. Club de teatro de Lima.
- Rubin, G. (1992) *De catamitas y reyes: Reflexiones sobre Butch, Género y Fronteras*. bocavulvaria ediciones. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp->

content/uploads/2017/12/catamitas-vertical.pdf

Salinas, C. (2024, 28 de octubre) Paro Nacional de Transportistas en Perú 2024: Fechas y detalles de la Huelga en Lima y Regiones. *La República*.

<https://larepublica.pe/sociedad/2024/10/14/paro-nacional-de-transportistas-en-lima-y-regiones-2024-conoce-las-fechas-para-la-huelga-y-movilizacion-en-peru-460866>

Sánchez, J. (2012). Ética de la representación. *Artes la Revista*, 11(18), 177-193.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5695738>

Sánchez-Soriano, J. & García-Jiménez, L. (2020). La construcción mediática del colectivo LGTB+ en el cine blockbuster de Hollywood. El uso del pinkwashing y el queerbaiting. *Revista Latina de Comunicación Social*, (77), 95-116.

<https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>

Santos, A. (1998). *La escritura dramática*. Editorial Castalia.

Schaeffer, J. (Directora & showrunner). (2024). *Agatha All Along*. [Serie streaming]. Marvel Television & Disney.

Vieira, M. (2022) *Mujeres invisibles en escena: La representación de la mujer amazónica a través de la ficción teatral en la obra Savia de Luis Alberto León y Chela De Ferrari del Teatro La Plaza*. [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/24861>

Voces Perú. (2024, 16 de abril). *Estreno de “Pequeño Garabato”, una obra con un importante mensaje para las infancias*. Voces Perú. <https://vocesperu.com/pequeno-garabato/>

Wilding, J. (2024, 1 de noviembre) *AGATHA ALL ALONG: New Details Reveal What Changed During Reshoots*. Comic Book Movie.

<https://comicbookmovie.com/tv/marvel/agatha-coven-of-chaos/agatha-all-along-new-details-reveal-what-changed-during-reshoots-and-whether-scarlet-witch-ever-appeared-a214243>

Williams, T. (2011, 16 de enero) *Carmilla*. Chicago Critic. <https://chicagocritic.com/carmilla/>

Woods, N., & Hardman, D. (2021). 'It's just absolutely everywhere': understanding LGBTQ experiences of queerbaiting. *Psychology & Sexuality*, 13(3), 583–594.

<https://doi.org/10.1080/19419899.2021.1892808>

Yebra (1974) *Poética de Aristóteles*. Gredos

Yee, A. (2018) *Carmilla*. Australian plays transform. <https://apt.org.au/product/carmilla-2/>



Anexos

Anexo 1. Video de ensayo general de *Carmilla*

<https://vimeo.com/1078797647/f492eeb007>



Anexo 2. Representación lésbica en el campo actoral peruano (Tesina de Deontología)

<https://bit.ly/4kwsD49>

