

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Una metodología contracolonial contra el olvido: la puesta en
escena como un espacio de diálogo, libertad e identidad

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

Ana Karen Aramburu Salirrosas

Asesora:

Ana Julia Marko Kirchhausen


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Ana Julia Marko Kirchhausen**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Una metodología contracolonial contra el olvido: la puesta en escena como un espacio de diálogo, libertad e identidad*, de la autora **Ana Karen Aramburu Salirrosas**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **10%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **04-nov-2024**.
- 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, 26 de mayo del 2025

Nombres y apellidos de la asesora: Ana Julia Marko Kirchhausen	
DNI: 49058158	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8865-1796	

Resumen

La dirección escénica dentro del ámbito laboral escénico limeño se encuentra, en una mayoría de casos, teñida de rasgos e influencias occidentales, europeas y patriarcales. Caracterizadas por una distribución espacial lineal y frontal, una fuerte presencia de un elenco blanco y hegemónico, y temáticas poco o nada relacionadas con el entorno social en donde se encuentran insertadas, este tipo de teatralidades terminan por ser poco accesibles para quienes no cumplimos, o compartimos, sus estándares y/o intereses. Es entonces cuando me pregunto: ¿qué resulta ser aquello que se enfrenta a lo normativo y hegemónico? Lo contracolonial. Esta investigación parte de este término debido a que no solo se trata de aquello que confronta la industrialización de nuestra escena teatral, sino también como una invitación a crear nuevas formas de existencia y presencia para comunidades sociohistóricamente oprimidas y olvidadas en nuestro territorio. A través de la elaboración de un laboratorio de investigación con la participación de cinco mujeres artistas disidentes, estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde se trabajó una adaptación propia de la obra *Jardín de pulpos* (1996) del dramaturgo Arístides Vargas, se pretendió encontrar una nueva metodología de dirección que pudiera lograr la resignificación de sus memorias, identidades y necesidades desde las artes escénicas. Compuesta por partes teóricas, prácticas y analíticas, esta investigación desarrolla también puntos de partida desde el género y la disidencia, en aras de trabajar desde las vivencias y corporalidades de las participantes, y el juego, desde donde se puede comenzar a pensar en el teatro como un espacio seguro de creación, en donde el diálogo, la libertad, la comunidad y los sueños se hacen presentes.

Palabras claves: contracolonialismo, disidencia, juego, identidad, dirección escénica, colectivo.

Agradecimientos eternos

A mis padres y a mi abuela, por su apoyo, comida rica, peculiares preguntas y constante motivación para seguir haciendo lo que más feliz me hace.

A mis maestras, por ser mis primeras guías y espacios seguros en este mundo tan loco que es el arte. Las admiro y aprecio muchísimo.

A Ana Julia Marko, por acompañarme con tanta ternura, paciencia y amor en este viaje de investigación, tanto académico como identitario. Muito amor pra você sempre <3

A mis amistades, por ser los espacios en donde pude relajarme, reírme, llorar, jugar y ser revolucionaria, segura y libremente.

A Ivonne, majomutchi, Marilyn, Silvana, Arlette, Jandra, Maca y Olga, por confiar y emprender este viaje de autodescubrimiento, lleno de ternura, abrazos, risas, lágrimas y mucho juego.

A Dobby y Winky, por acompañarme en mis eternos días y noches de redacción, y guardarme siempre un lugar calientito en mi cama.

A Omar, por su apoyo incondicional y suave amor. Gracias por siempre validarme y abrazarme cuando más lo necesitaba.

Y a mí, por nunca rendirme y encontrar en el cuestionamiento, la reflexión y la confrontación con el mundo que me rodea el tipo de arte que deseo hacer y transmitir.

Bienvenidas, bienvenides y bienvenidos a mi propio jardín.

Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos eternos.....	iii
Índice.....	iv
Índice de figuras.....	vi
Introducción	1
Capítulo 1. Navegando entre preguntas sobre la libertad y la identidad: un viaje hacia quiénes fuimos, somos y queremos ser	6
1.1 Contracolonialidad	15
1.2 Género y disidencia	26
1.3 Juego.....	34
Capítulo 2. Diálogo, libertad e identidad: laboratorio de investigación	44
2.1 Hacia una dirección contracolonial e identitaria	45
2.2 Conducción del laboratorio: horizontalidad y espacio seguro	53
2.3 Material personal.....	60
2.3.1 <i>Corporalidades y lugar de enunciación</i>	60
2.3.2 <i>Objetos y vestuario</i>	76
2.4 Trabajo en el espacio.....	89
2.4.1 <i>Del espacio cerrado al espacio abierto</i>	92
Capítulo 3. Decisiones (y sueños) de una directora	102
3.1 Una metodología lúdica y horizontal dentro del espacio de creación a través de la dirección y la dramaturgia.....	105

3.2	La construcción de un mundo simbólico escénico contracolonial y disidente	120
	Conclusiones	128
	Referencias bibliográficas.....	133

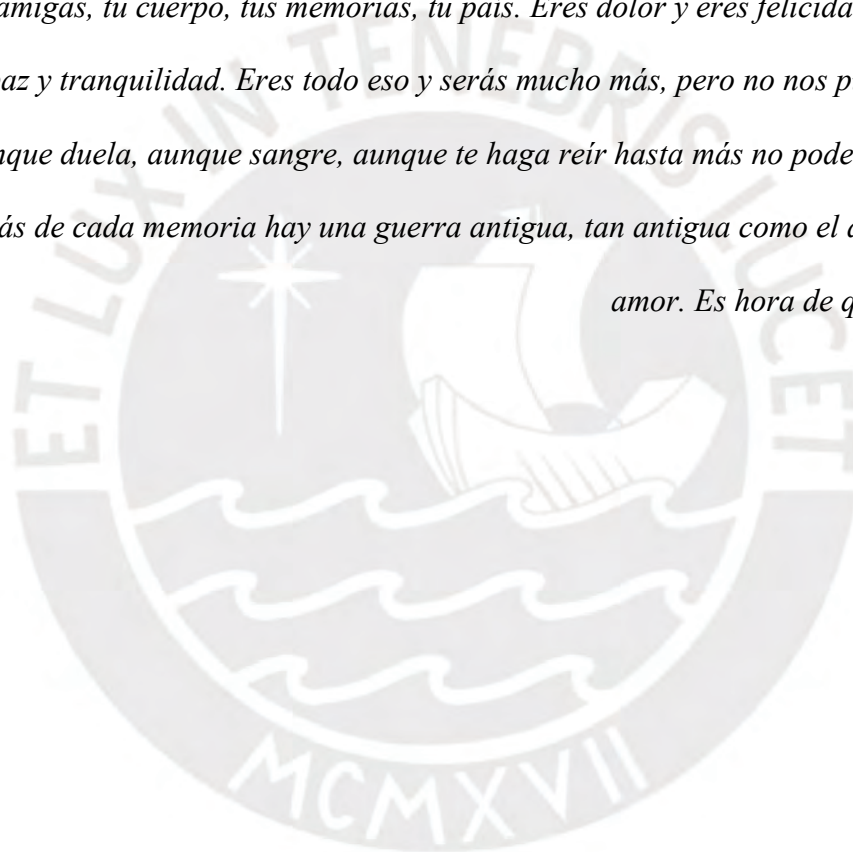


Índice de figuras

Figura 1. Círculo de diálogo durante la primera sesión	56
Figura 2. Dinámica de integración entre majomutchi, Ivonne y Marilyn durante la segunda sesión.....	58
Figura 3. Primera dinámica grupal durante la primera sesión	61
Figura 4. “El antropólogo y el espécimen” durante la primera sesión.....	64
Figura 5. Abrazo grupal en una de las esquinas del salón durante la segunda sesión.....	70
Figura 6. Las actrices de Tía (derecha) y La Jefa (izquierda) arreglando a la actriz de Hija (centro) en el baño de mujeres de la FARES	72
Figura 7. Imagen final de la dinámica realizada durante la segunda sesión	74
Figura 8. Materialidades traídas por las actrices en la tercera sesión	76
Figura 9. Marilyn y Silvana realizando “el antropólogo y el espécimen” durante la tercera sesión.....	78
Figura 10. majomutchi e Ivonne realizando “el antropólogo y el espécimen” durante la tercera sesión.....	79
Figura 11. Dinámica “el viaje de la semilla” durante la cuarta sesión	82
Figura 12. Primera prueba de vestuario realizada durante la cuarta sesión	85
Figura 13. Vestuarios finales	86
Figura 14. Prendas utilizadas para delimitar el espacio escénico durante la muestra final	88
Figura 15. Trabajo en el espacio abierto durante la octava sesión.....	94
Figura 16. Las actrices yendo a colocarse en sus posiciones iniciales para comenzar el ensayo durante la onceava sesión.....	101

Figura 17. Primer encuentro entre los personajes de Tía e Hija	108
Figura 18. Silvana Ventura accionando como Madre durante la onceava sesión.....	110
Figura 19. Interacción entre los personajes de Madre y Tía durante la segunda escena	111
Figura 20. Las cuatro personajes al final de la segunda escena.....	118
Figura 21. Ensayo del momento de juego colectivo entre las actrices, horas antes de iniciar la muestra final.....	120
Figura 22. Josefa (izquierda) y Antonia (derecha) en el momento previo al inicio de la obra	121
Figura 23. Vestuarios de los personajes de Madre (derecha) y Tía (izquierda)	123
Figura 24. Vestuario del personaje de La Jefa.....	124
Figura 25. Vestuario del personaje de Hija.....	125
Figura 26. Foto de todas las participantes del laboratorio de investigación. De izquierda a derecha: Arlette Venero, majomutchi, Silvana Ventura, Ivonne Lázaro, Marilyn Chumbimune, Ana Aramburú y Ana Julia Marko.....	132

La vida tuya, tanto como la mía, están en mis manos, en tus manos, en las nuestras. Somos gotas de agua dentro del hueco de nuestras manos. Yo seré lo que tú quieres que sea, yo viviré por ti y en ti, todo el tiempo que nuestros corazones, grandes y rojos, quieran. Vuelvo en tus sueños, que son el rayo infinito de la memoria. [...] Vuelvo en sueños y veo a mis amigas preguntarse por qué, por qué nos hicieron lo que nos hicieron, y buscando respuestas que sacien nuestra confusión y nos den, por fin, tranquilidad. Y me veo a mí, a ti. Y me ves como yo te veo, como yo me veo. Eres todas nosotras, Josefa. Eres tu madre, tu tía, tu familia, tus amigas, tu cuerpo, tus memorias, tu país. Eres dolor y eres felicidad. Eres caos y agonía, y paz y tranquilidad. Eres todo eso y serás mucho más, pero no nos puedes olvidar, Josefa. Aunque duela, aunque sangre, aunque te haga reír hasta más no poder. Ahora ya lo sabes: detrás de cada memoria hay una guerra antigua, tan antigua como el dolor, como el amor. Es hora de que despiertes.



Introducción

Un intento de saber cómo comenzar y hacia dónde ir

Cuando comencé a estudiar en la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP en el 2018 tenía dos cosas claras: ser una gran profesional y disfrutar del teatro que hiciera. Los años pasaron, y poco a poco comenzó a inundarme esta sensación de que no sabía a dónde iba ni por qué estaba haciendo lo que hacía en la carrera. Comencé a sentir que vivía en automático. La pandemia y el confinamiento, que conllevaron a muchas a una forzada convivencia consigo mismos, reforzaron esta sensación de estancamiento. Sin embargo, a su vez, iba despertando en mí una necesidad por redescubrir aquello que, desde el teatro y las artes escénicas, me movilizaba y motivaba a accionar, sin olvidar la persona en la que me estaba convirtiendo.

El teatro que hacía durante ese año parecía ser el de siempre; aquel con protagonismo en el texto, de constante repetición y de diálogos que planteaban escenarios sociales distintos y lejanos a los míos. En noviembre del 2020 el país se veía sumido no solo en una crisis sanitaria, sino también política, que generó la movilización de miles de peruanes, incluyéndome. Me encontré en las calles exigiendo justicia y soluciones que realmente respondieran a las necesidades de ese momento. Me vi sumida en un remolino de información, emociones y contradicciones que se desprendían de mí y que me hacían cuestionar mi estilo de vida, mis relaciones, mis aspiraciones y mis aprendizajes. Aun así, en medio de tanto caos, no me sentía sola. Es complicado entender cómo en aquellas manifestaciones políticas encontré un sentido de colectividad y pertenencia que en otros espacios no había podido hallar hasta ese entonces. Fue así que comencé a preguntarme cómo podía trasladar esta sensación, que movilizaba todo mi ser, al teatro que tenía a mi alcance.

Limitada por las paredes de mi cuarto, se me hacía un poco complicado repensar en nuevas expresiones más allá del momentáneo teatro virtual. Decidí, entonces, explorar otros

lenguajes que hasta el momento desconocía, a ver si así entendía un poco más de quien estaba comenzando a querer ser. Comencé con el teatro físico, la danza contemporánea, la improvisación teatral, en búsqueda de aquello en donde pudiera encontrar ese tipo de teatro que necesitaba y deseaba; uno en donde mi cuerpo e identidad, alejados de características hegemónicas, pudiera encajar y manifestarse plenamente. En el 2022 volvimos a una presencialidad que me permitió conocer lo que era el trabajo escénico en espacios abiertos y tratar temáticas relacionadas a la historia del Perú cuando fui dirigida por Ana Correa en una biografía escénica de Manuelita Sáenz, pero no fue hasta mitades de ese año que conocí un teatro que se acercaba, mucho más, al que yo había estado buscando.

Me encontraba en el curso de Actuación 8 donde, junto a mis compañeros de carrera, debíamos de realizar nuestro montaje final. Aún recuerdo mucho las palabras que dije durante la primera clase al presentarme: “no quiero hacer más teatro clásico ni naturalista, quiero algo nuevo, algo interesante”. En ese momento lo único que no quería era trabajar una obra de algún autor europeo que ya había sido varias veces montada. La docente del curso, Ana Julia Marko, nos trajo *El bien amado*, obra del dramaturgo brasileiro Dias Gomes. Ahora, mirando este momento varios años después, considero que llegó a mí justo en el momento en el que lo necesitaba. A través de Ana Julia y del jefe de práctica, Sebastián Ramos, se convirtió en un proceso que hasta el día de hoy recuerdo con mucho cariño y amor. Nunca antes se me había presentado la posibilidad de crear escénicamente desde el juego ni dentro de un espacio en donde la confianza y la seguridad primaran, tanto entre los actuantes como con los directores.

Abordamos temáticas relacionadas con el contexto sociohistórico latinoamericano, así como las relaciones de poder que prevalecen en él. Si bien la obra poseía un tinte cómico, fue abordada de manera que lo relevante no fuera opacado por lo burlesco. A partir de esta experiencia estuve en búsqueda de otros espacios en donde pudiera aprender sobre cómo trabajar, escénica y artísticamente, temáticas relacionadas con nuestro contexto nacional, a

través de una creación que iniciara con el trabajo interno e identitario de cada integrante, y que se encuentre en constante transformación, acomodándose a los intereses de todos los participantes. Fue así como, durante el ciclo académico del 2023-1, el curso de Dirección me ofreció lo que necesitaba.

Dictado por Ana Julia Marko, este curso me permitió ver al acto de dirigir como algo más que una posición jerárquica que hace y deshace a su gusto, sino como un generador de espacios en donde se vuelve posible converger todo tipo de cuestiones, desde las relacionadas al ámbito actoral y técnico, hasta aquellas vinculadas a nuestro lado más personal. Recuerdo una de las frases que una de mis compañeras comentó en una de las clases: “voy a dirigir como hubiera querido que me dirigieran a mí”. Esta me acompaña hasta el día de hoy. Fue así que nació mi primera dirección: *Jardín de pulpos*. Las consignas eran claras: podíamos modificar la obra a nuestro gusto, siempre y cuando nuestro concepto y puntos de vista sobre el material dramático estuviesen claros. Dentro de mí resonaban ideales relacionados con la identidad y el sentido de pertenencia, así como la importancia de la memoria y responsabilidad colectiva y territorial, por lo que decidí adaptar el texto de Aristides Vargas de manera que cumpliera con lo que estaba necesitando en ese momento del teatro. Convoqué a dos actrices, Olga Kozitskaya y Macarena García, y durante todo el curso estuvimos sumergidas en un ambiente que no sabía, hasta ese momento, que era capaz de crear. No buscaba reproducir la misma experiencia que tuve con *El bien amado*, sino que deseaba transmitir la libertad que sentí cuando fui parte de ese proceso. Y poco a poco lo estaba logrando.

Durante ese ciclo me encontraba también realizando mi plan de tesis y, por cosas de la vida, terminé cambiando mi tema a último momento y, felizmente, encontré en mi proceso con *Jardín de pulpos* lo que realmente me apasionaba investigar. No me apresuré a establecer un tema determinado sino a aprender, junto a Olga y Macarena, sobre lo que significaba ser

directora. Comencé, además, a sistematizar una metodología de dirección, como la que estaba desarrollando y empleando en aquel momento, para que pueda ser utilizada en un futuro.

Muchos sentimientos de duda e inseguridad me inundaban. ¿Era acaso la dirección un rol solitario? Con el paso del tiempo comprendí que no. Se trataba de un poder creativo basado en el trabajo colectivo, por lo que aquel *Jardín de pulpos* fue tan mío como de mis actrices. Ensayo tras ensayo ahondábamos en la importancia de jugar para crear y en la comprensión de lo que se estaba planteando escénicamente; para que así, lo que se transmitiera al público estuviese cargado de sentido y conexión personal. Si bien era la historia de los personajes de José y Antonia, también pretendí que fue la de Olga y Macarena, creando un producto escénico capaz de transitar tanto por lo actoral como lo personal.

Mi vida se transformó desde entonces. Después de aquel proceso creativo, comencé a consumir productos escénicos diferentes, en donde pudiera reconocer un confrontamiento con un orden normativo, así como integrar y frecuentar espacios de investigación en donde se explorarán teatralidades que resonaran con mis nuevos deseos personales. Empapada de nuevos conocimientos, y cuestionamientos, retomé nuevamente este viaje en el ciclo académico 2024-1, esta vez con un punto de partida diferente y aterrizando académicamente en la presente investigación para darle continuidad al proyecto de mi plan de tesis, iniciado ciclos anteriores. Ana Julia Marko hace nuevamente su aparición en mi vida, esta vez no como docente o directora, sino como la asesora y guía de esta travesía. Fue junto a ella que establecí lo que necesitaba, y podía, investigar: el teatro como un espacio de creación seguro en donde el diálogo, la libertad, la colectividad y la identidad se hicieran presentes. Teniendo mucho más en claro quién necesitaba ser, era momento de transportarlo a mi rol de directora. Nuevamente me sumergí en *Jardín de pulpos* y lo adapté de manera que fuera yo quien se expresara a través de esas páginas; así, creé un espacio para que mi identidad disidente,

cansada de la normatividad y la hegemonía impuesta y presente en mi entorno artístico, laboral y social, se hiciera presente.

Y eso es lo que están a punto de leer. Todas estas páginas son tan mías como lo es mi cuerpo y mi historia. Primero, iniciaré ahondando en los tres términos que sostuvieron y atravesaron la práctica, mediando y surgiendo de ahí mi investigación: la contracolonialidad, el género y la disidencia, y el juego; para luego explicar su presencia y relevancia en las artes escénicas, de la mano de investigadores y activistas latinoamericanos como Antônio Bispo dos Santos, Luiz Antonio Simas, Jota Mombaça, Aílton Krenak, Ana Julia Marko, Verónica Gago, Silvia Rivera Cusicanqui, entre otros. Una vez explicada esta parte teórica, introduciré mi experiencia como directora de mi laboratorio de investigación, experiencia que compartí y creé junto a Silvana Ventura, Marilyn Chumbimune, majomutchi, Ivonne Lázaro y Arlette Venero. Les presentaré cómo este nuevo *Jardín de pulpos*, a través de una metodología de dirección contracolonial y lúdica, se fue convirtiendo para nosotras en un ambiente seguro de diálogo, libertad e identidad, en donde se incluyó el trabajo con materialidades, como objetos personales y vestuario, y el espacio abierto. Con este análisis del laboratorio culminado, procederé a explicar mi metodología empleada y las razones detrás de mis decisiones tomadas, todo en relación a la creación de una puesta en escena que fuese una experiencia escénica contracolonial.

Sin más palabras que añadir, acompañenme en este viaje colectivo e identitario, que pretende presentar y crear una posibilidad de ser escénica y teatralmente lo que queramos ser, de ensayar y equivocarnos para probar, por fin, la libertad.

Capítulo 1. Navegando entre preguntas sobre la libertad y la identidad: un viaje hacia quiénes fuimos, somos y queremos ser

Para iniciar el viaje por el cual pretendo llevar a quienes lean las siguientes páginas, llenas de sueños, ternura, resistencia, memorias y colectividad entre mujeres, resulta necesario presentarles los tres principales conceptos alrededor de los cuales girará esta investigación: la contracolonia, el género y la disidencia, y el juego. Entenderlos servirá para adentrarnos en el camino hacia cómo es posible que un proceso creativo de dirección se convierta en un espacio de diálogo, libertad e identidad. Diálogo, porque no solo se pretende conversar sino también conocer las ideas y afectos de quienes conforman un grupo o comunidad; libertad, para crear un espacio en donde la seguridad y la confianza estén presentes en la expresión de una individuo; e identidad, como aquella manifestación de vivencias y memorias personales, que permite entablar vínculos con otros grupos y comunidades. Es necesario especificar que, si bien se intentará seguir un orden en el análisis de cada uno de estos términos, los tres se intersectan y afectan entre sí. Tanto la disidencia como el juego parten y comparten principios, espacios y expresiones contracolonias en la búsqueda de prácticas, pedagogías y metodologías escénicas que resulten liberadoras e inclusivas para quienes las utilicen; y, además, que puedan obtener resultados escénicos resignificativos para con aquellos grupos sociales oprimidos, excluidos y silenciados en nuestra historia y sistema social.

Mi investigación tenderá un diálogo con la contracolonia, término que aparece en *A terra dá, a terra quer*, texto del activista quilombola afrobrasileño Antônio Bispo dos Santos, y que es utilizado para mencionar y crear una discusión alrededor de temas que “los propios eurocolonizadores no tienen el coraje de hablar” [traducción propia] (2023, p. 3-4)¹.

¹ “Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?”. E respondi: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las [...]. Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para

Estos temas se encuentran principalmente relacionados con el impacto que tuvo la colonización en la organización social, política, identitaria y territorial de comunidades que sometieron, saquearon y persiguieron, algunas incluso hasta su desaparición. Esta “herida colonial que aún duele”, haciendo referencia al nombre de la performance de la activista brasileira Jota Mombaça, presenta a la colonización como un “sistema interminable de opresión y reproducción de guerra” [traducción propia] (Furtado, 2018. p. 25)², aún presente en nuestras sociedades actuales.

Bispo dos Santos termina por ser una inspiración y una fuente muy importante para este trabajo, no solo porque introduce uno de los conceptos principales sino por cómo construye su identidad dentro de un contexto social neocolonial, partiendo del término “quilombola”.

...identifican en la tradición popular muchas variaciones en el significado de la palabra quilombo, a veces asociada a un lugar: “quilombo era un establecimiento singular”, a veces a un pueblo que vive en este lugar; “las diversas etnias que lo componen”, o a manifestaciones populares, “fiestas de calle” [...]. La inmensidad de significados, como concluyen varios estudiosos de la cuestión, favorece su uso para expresar una gran cantidad de experiencias, como un aparato simbólico que representa todo lo relacionado con la historia de las Américas. La conquista de América no produjo una sola historia, sino, como escribe Giucci (1992), "árboles de historias". Los negros estaban insertados en el movimiento colonial de "descubrir, rescatar, poblar y

o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolonização... e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: “Você tem toda a razão! Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar!”(Bispo dos Santos, 2023, p. 3-4).

² “After that, I started to deploy my blood in a series^{SEP} of works called A Ferida Colonial Ainda Dói (The Colonial Wound Still Hurts), in which I intervene in iconic maps, magazines, books, and places, using my blood to write or draw or simply underline discourses and representations that reinforce coloniality as a never-ending system of oppression and reproduction of war.” (Furtado, 2018, p. 25).

governar", solo que como pueblos dominados. Esta es la diferencia que, en la memoria, se impone como su significado primordial [traducción propia] (Boaventura, 1999, p. 127)³.

A través de lo expuesto, se puede determinar que el ser quilombola se encuentra relacionado con una identidad colectiva que surge de la resistencia, cuestiones que resuenan con esta investigación.

Mientras que la sociedad se hace con los iguales, la comunidad se hace con los diversos. Somos los diversos, los cosmológicos, los naturales, los orgánicos. No somos humanistas, los humanistas son las personas que convierten la naturaleza en dinero, en el coche del año. Todos somos cosmos, menos los humanos. No soy humano, soy quilombola. Soy agricultor, pescador, soy un ente del cosmos [...] A pesar de ser criaturas de la naturaleza, los humanistas se desprenden de la naturaleza y se convierten en creadores. De ahí su necesidad de sintetizar lo orgánico, de llamar a todas las vidas materia prima. Esta materia prima se convierte en un objeto a mejorar, beneficiar y sintetizar por los humanos. Se sienten dueños de la inteligencia, sienten el propio dios, el dios en la lógica de la verticalidad, en la lógica del poder, la interferencia en la vida de los demás y la manipulación, y no un dios en la lógica de la biointeracción [traducción propia] (Bispo dos Santos, 2023, p. 16)⁴.

³ “Lopes, Siqueira e Nascimento (1987) identificam na tradição popular muitas variações no significado da palavra quilombo, ora associado a um lugar: “quilombo era um estabelecimento singular”, ora a um povo que vive neste lugar; “as várias etnias que o compõe”, ou a manifestações populares, “festas de rua”, ou ao local de uma prática condenada pela sociedade; “lugar público onde se instala uma casa de prostitutas”, ou a um conflito: uma “grande confusão”, ou a uma relação social: “uma união”; ou ainda a um sistema econômico: localização fronteira, com relevo e condições climáticas comuns na maioria dos casos”. A vastidão de significados, como concluem vários estudiosos da questão, favorece o seu uso para expressar uma grande quantidade de experiências, como um aparato simbólico a representar tudo o que diz respeito à história das Américas. A conquista da América não produziu uma única história e sim, como escreve Giucci (1992), “árvores de histórias”. Os negros estavam inseridos no movimento colonial de “descobrir, resgatar, povoar e governar”, só que como povos dominados. Esta é a diferença que, na memória, impõe-se como sendo seu significado primordial.” (Boaventura, 1999, p. 127).

⁴ “Enquanto a sociedade se faz com os iguais, a comunidade se faz com os diversos. Nós somos os diversos, os cosmológicos, os naturais, os orgánicos. Não somos humanistas, os humanistas são as pessoas que transformam a natureza em dinheiro, em carro do ano. Todos somos cosmos, menos os humanos. Eu não sou humano, sou quilombola. Sou lavrador, pescador, sou um

De esta manera, me baso en estos dos autores para plantear la visión de una naturaleza instrumentalizada por el mismo ser humano dentro de la cual existen pueblos dominados. El hombre, en aras de poder sentirse dueño de algo, genera una jerarquía basada en la importancia material en donde al ser él quien crea este nuevo orden, termina por posicionarse como superior al resto. Esta sensación de superioridad le otorga la creencia y autoridad para explotar los recursos naturales a su gusto, instaurando una hegemonía concebida a su imagen, afectando a todo tipo de naturalezas, tanto ambientales como humanas. Como consecuencia, se erradican aquellas identidades que no le son similares o útiles, sin importar su antigüedad o relevancia sociohistórica, y comenzar a crear sociedades que homogenizan y nivelan la existencia. Y es en esta igualación de identidades y comportamientos, la cual no se encuentra relacionada con la igualdad de derechos y oportunidades, que se forjan sociedades mecanizadas y muertas; que ya no accionan más en busca del bienestar colectivo, sino de quienes dictan e instauran una hegemonía jerarquizada a quienes se encuentran viviendo en ellas.

Cuando hablamos de contracoloniales debemos de hablar sobre lo que representa lo colonial. Si bien más adelante será explicado con mayor precisión y extensión, comienzo detallando que el colonialismo es aquella “estructura social diferenciante y a la vez inhibidora de un discurso propio” (Rivera, 2015, p. 26). Es decir, aquel modelo que segrega y reprime expresiones, identidades, y todo aquello que pueda desprenderse de una individuo y formar parte de quien es. De esta configuración parte la colonialidad, “una racionalidad fundada en la negación del estatuto de humano a los pueblos no europeos ni occidentales” (Romero, 2020, p. 89). Por lo tanto, no solo se trata de una opresión dirigida hacia una sola persona,

ente do cosmos. Os humanos são os eurocristãos monoteístas. Eles têm medo do cosmos. A cosmofobia é a grande doença da humanidade. Apesar de serem criaturas da natureza, os humanistas se descolam da natureza e se tornam criadores. Daí sua necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima. Essa matéria-prima passa a ser um objeto a ser melhorado, beneficiado e sintetizado pelos humanos. Eles se sentem os donos da inteligência, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração.” (Bispo dos Santos, 2023, p. 16).

sino hacia una comunidad entera y, al hablar de una afectación colectiva, se habla también de una alteración en las subjetividades y afectividades a nivel individual. En este aspecto, y sumado a lo analizado en el texto de Bispo dos Santos, se puede identificar cómo lo dictado por una jerarquía social influencia en la formación de los conceptos de una individuo sobre su propia identidad y sentido de pertenencia.

Se puede ver, también, a la colonización como un proceso específico que afectó sociopolíticamente a los pueblos latinoamericanos y africanos invadidos por las grandes potencias colonizadoras, como España, Portugal, Francia e Inglaterra. Reducirla a un proceso finalizado, aquel con una conclusión determinada, sería ignorar su impacto y cómo se sigue manifestando en nuestro sistema actual. Para sostener esta postura, presento la siguiente cita hallada en la tesis doctoral de la pedagoga y directora brasilera Ana Julia Marko, *Ventanas para um retablo: testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani*.

Como afirma Simas (2019), la colonización fue una estructura administrativa que terminó en el siglo XIX en América Latina. Sin embargo, la colonialidad desplaza los principios de dominación de ese momento histórico para operar en las formas de vida hasta el día de hoy. Es un proyecto de larga duración que permanece y se renueva; que, gobernando instancias económicas, políticas, culturales y afectivas, extiende la perspectiva de subalternización de pueblos y culturas, juzgadas irrelevantes [traducción propia] (Marko, 2022, p. 197)⁵.

El principal motor de esta investigación se encuentra en la búsqueda de una metodología que frene, cuestione y exponga las sistematizaciones coloniales y neocoloniales,

⁵ “Como afirma Simas (2019), a colonização foi uma estrutura administrativa que findou no século XIX na América Latina. Entretanto, a colonialidade desloca os princípios de dominação daquele momento histórico para operar nos modos de vida até hoje. É um projeto de longa duração que permanece e se renova; que, regendo instâncias econômicas, políticas, culturais e afetivas, alastra a perspectiva de subalternização de povos e culturas julgados irrelevantes” (Marko 2022, p. 197).

insertadas en las formas de existencia que son parte de nuestro cotidiano, desde lo escénico. Es así que cuando se habla de contracolonialismos en las artes escénicas, se habla de la búsqueda de nuevas maneras para traer y tratar estas temáticas, y por tanto identidades, invisibilizadas y apartadas del foco central de atención de esta sociedad. No solo con la finalidad de comunicar una postura u opinión, sino para presentar un camino de reivindicación social, de resistencia colectiva, de visibilización y de respeto; todo esto relacionado con las identidades y necesidades de comunidades sociohistóricamente marginadas a causa de la violencia sistemática generada por grupos de poder a lo largo de nuestra historia nacional.

Este tipo de accionar también resulta contracolonial debido a que esta violencia exterminadora de culturas, cuerpos e ideologías, generada por quienes se encuentran en un nivel social, económico, e incluso geográfico, superior, sigue siendo similar a la instaurada quinientos años atrás, solo que se encuentra transformada y adecuada a los tiempos actuales. Enfrentarla en el presente es enfrentarse al sistema que arribó a nuestras tierras en el siglo XV y que solo se ha transformado, mas no acabado. La contracolonialidad es necesaria en esta investigación desde las artes escénicas debido a que se hablará de situaciones de acompañamiento a artistas, pertenecientes a estas comunidades sociohistóricamente marginadas, durante procesos de creación desde su identidad, memorias y cuestionamientos propios. ¿Cómo compartir estas posturas y sentires a quienes les están viendo? ¿Cómo este accionar evidencia y reivindica sus existencias y resistencias? Y, guardando mayor relación con esta tesis, ¿cómo guiar un proceso de creación escénica, coherente y seguro, que resuene con estas ideas contracoloniales?

Es cuando se habla sobre identidad que resulta importante mencionar el siguiente término alrededor del cual se concentra también esta investigación: el género y la disidencia. La mirada sociohistórica que la politóloga y activista feminista argentina Verónica Gago

ofrece en su libro *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo* resulta de las más cercanas y precisas para entender el abordaje que se desglosará a lo largo de esta investigación. No solo Gago habla sobre el feminismo y sus manifestaciones, sino también del cuerpo de la mujer como un campo de batalla en el que se encuentra presente una “guerra” y, por ende, “otro modo de vivir” en él. “Estar en guerra es liberar fuerzas que se experimentan contenidas. Es dejar de callar la violencia” (2019, p. 85). Así, Gago me permite ver al género más allá de una categoría que clasifica y separa, pues lo establece como la posibilidad de alzar la voz. Alzarla contra aquello que oprime y aplasta. Es en esta lucha, que resulta más una batalla por ser y vivir en libertad, que aparece el acompañante que le asigné a este término: la disidencia.

Para esta investigación, se entenderán a las disidencias como un mecanismo a través del cual se “sitúa al cuerpo, no como confinamiento de una individualidad, [...] sino como materia ampliada, superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias” (Castro & Terrazas, 2019, p. 92). Es decir, la disidencia se presenta como un medio que parte del género y que resulta una categoría aún más específica que este, pues se encuentra teñida e influenciada por las vivencias, creencias, lugares de pertenencia, y otros factores socioculturales; demandando mayores cuidados al estar relacionada con el cuerpo, los orígenes y los comportamientos no hegemónicos de una persona disidente. Resulta relevante la presentación teórica de estos términos debido a que parte de esta investigación se enfocará en el trabajo con historias y cuerpos de mujeres artistas disidentes, siendo estos considerados como aquellos que no cumplen con estándares físicos y/o de belleza hegemónica o que no encajan en los estereotipos conductuales que esta sociedad jerarquizada demanda al género femenino. Esta decisión no solo representa aceptar una responsabilidad durante el trabajo escénico con estas identidades disidentes sino también una manifestación y reconexión con

mi propia identidad disidente, convirtiendo a esta investigación en un proceso de resignificación y búsqueda personal.

El trabajo con disidencias se centra en la búsqueda de una visibilización efectiva y una inclusión que vaya más allá de lo superficial, pues demanda un trato atento y cuidadoso para con las identidades, así como con sus vivencias y situaciones personales. Por lo tanto, no solo se está eligiendo trabajar con un sector sociohistóricamente oprimido e invisibilizado, sino que se busca, desde las diferentes posibilidades y aristas de lo disidente y lo artístico en nuestro país, enfrentarse a esta neocolonialidad presente en el campo de las artes escénicas, desde sus corporalidades, saberes, memorias y procedencias. Se impulsa, de esta manera, a buscar, desde la comunidad y el encuentro con otras disidencias, caminos que funcionen, sin que estos hayan sido los impuestos y/o traídos por los mismos sectores y grupos opresores.

Es en esta búsqueda que surge el tercer y último término, aquel que resulta tan familiar y se encuentra relacionado con varios aspectos de nuestra vida cotidiana: el juego. En *Pukllay: jogo, memória e teatralidades andinas*, Ana Julia Marko analiza el taller homónimo del actor y pedagogo peruano Augusto Casafranca, y presenta al juego como “la investigación de otras formas de actuar. Tales actividades ayudan en la reorganización del cuerpo, perforando conductas estándar y, finalmente: ensayando la libertad” [traducción propia] (2021, p. 69)⁶. Marko nos presenta al juego como algo más que una acción. Se trata de una posibilidad y un estado que se hacen presentes en las artes escénicas como una invitación al cambio constante y a la creación, transformando aquello que ya existía para establecer nuevos puntos de vista y de partida. Y es que, al jugar, uno se enfrenta a los comportamientos normativos neocoloniales y desestructura sus límites impuestos para crear

⁶ “Nessa simples investigação de outros modos de agir, tais atividades auxiliam na reorganização do corpo, furando condutas padrão, e, por fim: ensaiando a liberdade” (Marko, 2021, p. 69).

un producto artístico en donde no primen los prejuicios y dictámenes opresores, sino la libertad que parte del conocimiento de la identidad propia.

Al involucrar lo lúdico en una metodología escénica se puede permitir que cualquier tipo de corporalidad, comprendiendo sus memorias y orígenes, accione sin las presiones y opresiones que una sociedad neocolonial impone, resignificando el espacio de creación. De esta manera, el juego resulta ser una dinámica más consciente y preocupada, capaz de generar un contenido diferente al que el arte hegemónico nos ha acostumbrado a ver y aprender. Sin embargo, no se trata de una conciencia y preocupación que consumen y agotan a quien las siente, sino una invitación a ocuparse y a accionar desde las diferentes posibilidades y perspectivas de lo que puede comprender una metodología lúdica dentro de las artes escénicas. Trabajar escénicamente de la mano del juego y de identidades disidentes convierte al teatro en un acto personal, aunque con una mirada hacia lo colectivo, porque se involucran la identidad y los deseos de quien la ejerce; y más político, porque discute con el entorno de uno y cómo este afecta tanto su estado interno como sus comportamientos. Así, se crea un teatro más libre, capaz de ser más revolucionario y de mayor impacto.

Con esta presentación y breve explicación teórica de lo que significarán la contracolonialidad, el género y disidencia, y el juego en esta investigación, espero pueda nacer el deseo en quienes me leen por seguir indagando sobre estas temáticas que afectan tanto a nuestra comunidad como a nuestro arte; así como también la duda, la confusión y el cuestionamiento personal. Espero nazca en ustedes el deseo por querer saber quiénes fueron y con quiénes comparten experiencias y vivencias que quizás la mente olvida, pero el cuerpo no. A explorar lo que actualmente son, que, si bien cambia con cada segundo que avanza, permanece y resiste ante estos tiempos inciertos que son tan amables con unos, pero a la vez tan violentos con otros. Y a soñar sobre quienes desean ser, tomando en cuenta el pasado no solo individual sino colectivo, familiar, nacional y de tantos otros grupos a los cuales han

pertenecido o siguen perteneciendo, sin haber sido conscientes desde cuándo o cómo. Que este viaje que pretendo ofrecerles sea una invitación a explorar desde la libertad y la identidad y que, cuando este termine, puedan formar parte de ese grupo que desea accionar escénicamente para recordar, para compartir, para resistir, para luchar, para ser.

1.1 Contracolonialedad

Hablar sobre colonialidad puede representar para muchos remontarse a siglos atrás, verla como un suceso lejano y complejo en nuestra historia nacional e incluso hablar de ella como un proceso culminado; sin embargo, esta se encuentra aun formando parte de nuestros sistemas sociales. Con el primer contacto en el año 1532 entre las tropas colonialistas y las incaicas sobre nuestro territorio, se instauró una “industria de la muerte, en la cual triturar el cuerpo humano tenía sentido para lograr el máximo objetivo: [...] la productividad” [traducción propia] (Marko, 2022, p. 197)⁷. Esta práctica deshumanizante cosificó y mercantilizó el ser humano, dejándolo de considerar como alguien capaz de sentir y pensar.

Para José Romero Losacco, la colonización “no se reduce al “genocidio” y la “occidentalización” completa de pueblos y culturas (que sin duda ocurrió en más o menos casos), sino que es, ante todo, el establecimiento de una hegemonía cultural” (2020, p. 38). Se le adhiere a esta descripción el deseo del invasor europeo por imponer un totalitarismo social dentro de comunidades indígenas y nativas para que siguieran sus normas y creencias occidentales; y que pretendió, además, desaparecer todo aquello que no le era similar o que considerara una amenaza a la perpetuación de sus expresiones e ideales. La colonización terminó por también imponer un proceso de homogeneización, instaurando en nuestros territorios y nuestras historias un periodo lleno de erradicaciones y matanzas, tanto físicas como identitarias. De esta manera, la colonialidad, cualidad que se desprende del proceso de

⁷ “A colonialidade carrega a lógica de 500 anos atrás relacionada com a indústria da morte, na qual triturar o corpo humano fazia sentido para conseguir o máximo do objetivo da metrópole: a produtividade” (Marko, 2022, p. 197).

colonización, abarcó una actitud opresora y “trazó la existencia de una relación entre esta y la racionalidad moderna, definiendo esta última como la construcción de una totalidad que anuló toda diferencia o posibilidad de cimentación desde otras totalidades” (Romero, 2020, p. 53).

¿Cómo justificar que somos una humanidad si más del 70% están totalmente alienados del mínimo ejercicio de ser? [...] Estas personas fueron arrancadas de sus colectivos, de sus lugares de origen y arrojadas a esta licuadora llamada humanidad. Si esas personas no tuvieran vínculos profundos con su memoria ancestral, con referencias que dan soporte a una identidad, se volverían locas en este mundo loco que compartimos [traducción propia] (Krenak, 2019, p.14)⁸.

Krenak propone que si se habla de colonialidad entonces también se debe hablar de humanidad; y me reservaré su postura sobre la identidad para una futura explicación sobre esta. Para esto, traigo nuevamente la postura de Bispo dos Santos, presentada en la introducción de este capítulo, para establecer que la humanidad traza una relación con la palabra “desarrollo” y “tratar a los seres humanos como seres que quieren ser creadores, y [...] que quieren superar a la naturaleza” [traducción propia] (2023, p. 16)⁹. Este deseo de superación empujó a generar invenciones utilitarias que terminaron por desnaturalizar el entorno social y a quienes eran parte de él, limitando e instrumentalizando la creatividad, pues solo se validaban las invenciones que facilitaban y beneficiaban la perpetuación de ese sistema social.

⁸ “Como justificar que somos una humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos.” (Krenak, 2019, p.14).

⁹ “Humanismo é uma palavra companheira da palavra desenvolvimento, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza.” (Bispo dos Santos, 2023, p. 16).

Sin embargo, hablar en pasado de lo que aún se encuentra presente en nuestro país y otros territorios conquistados sería pretender que la colonización culminó cuando, en realidad, solo se transformó. Sostengo mi postura desde lo expuesto en el libro *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* por la socióloga y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui cuando menciona lo siguiente:

El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras. El proyecto de modernidad indígena podrá aflorar desde el presente, en una espiral cuyo movimiento es un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un “principio esperanza” o “conciencia anticipante” (Bloch) que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo” (Rivera, 2010, p. 55).

Rivera propone ver el mundo como un suceso circular, que encierra en una relación de causalidad al pasado, presente y futuro. Hablar del presente como una “retroalimentación” del pasado y para el futuro es otorgarle una responsabilidad y atención que antes no poseía. Resuena conmigo la frase “recordar para no repetir”, tan presente en diversas manifestaciones sociales en Latinoamérica para hacer un llamado a la memoria colectiva y nacional en contra de los regímenes que nos gobernaron y siguen gobernando; y concluyo que estas opresiones sistemáticas y normativas descritas en líneas anteriores siguen siendo parte de nuestro día a día. Las clases hegemónicas dominantes aún persisten, moldeando a su gusto y beneficio a los sectores marginados en su deseo por lograr grupos homogeneizados sin un sentido de identidad propia. Se borran las comunidades para crear más sociedades que, de la mano de procesos industriales depredadores como el capitalismo, arrasan con todo tipo de naturaleza en busca de más ganancias materiales. Siendo espectadora de este escenario social en el que

me encuentro es que hablo de neocolonialismos presentes en nuestro país, porque si bien las libertades de las comunidades oprimidas y desertadas han sido cada vez más, creciendo también a nivel demográficamente, estas siguen siendo condicionadas y dictadas por quienes, desde un inicio, las prohibieron.

Con la llegada de la colonización se tergiversó también la mirada sobre el cuerpo humano, más aún sobre el disidente. Se le juzgaba y separaba cuando no formaba parte de la hegemonía impuesta por los estándares de belleza europea, el cual priorizaba los cuerpos delgados y blancos, y se trasladó esta imposición hasta nuestros estándares de belleza actuales. Se violentaron y aniquilaron memorias, saberes y cosmovisiones de comunidades andinas, amazónicas, afrodescendientes, como parte de “políticas de blanqueamiento y olvido” [traducción propia] (Marko, 2022, p. 198.)¹⁰ que buscaron ejercer su supremacía más allá del plano territorial y político. Con las corporalidades e identidades silenciadas y violentadas, esta opresión se convirtió en un asunto generacional, escalando y afectando hasta nuestras generaciones presentes. Entonces, surge la necesidad de encontrar y crear nuevos caminos de resistencia, desde todos los campos posibles, capaces de enfrentarse a este neocolonialismo, tanto a nivel simbólico como también en defensa de las memorias y corporalidades erradicadas y desplazadas.

Antônio Bispo dos Santos presenta el término que resulta ser el título de este subcapítulo y uno de los principales ejes de esta investigación, la contracolonialidad, como una “guerra de denominaciones” que se adentra en “el juego de oponerse a las palabras coloniales como forma de debilitarlas” [traducción propia] (2023, p. 3)¹¹. De esta manera, se

¹⁰ “Através do teatro, ampliar a visibilidade de culturas originárias da população dos Andes, amazônica e afrodescendente, que desde o Peru-Colônia são ameaçadas pelas políticas de branqueamento e olvido? Como experimentar no trabalho cênico a subversão das cosmogonias canônicas que se impõem como única possibilidade de conhecimento? Como assumir a responsabilidade de enunciação inerente ao espaço teatral para fazer com que versões outras da História se manifestem, visando a contestação da narrativa oficial e heroica?” (Marko, 2022, p. 198).

¹¹ “A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las.” (Bispo dos Santos, 2023, p. 3).

hace frente a las imposiciones coloniales, partiendo del ámbito de la gramática y la oralidad, y propone apropiarse de los términos con los cuales los colonizadores europeos pretendieron exterminar las identidades de nuestras comunidades ancestrales.

Para debilitar el desarrollo sostenible, trajimos la biointeracción; para la coincidencia, trajimos las confluencias; para el saber sintético, el saber orgánico; para el transporte, la transfluencia; para el dinero (o el intercambio), el compartir; para la colonización, la contracolonización... y así sucesivamente. Él entendió este juego de palabras: “¡Tienes toda la razón! Vamos a poner más palabras dentro del idioma portugués. ¡Y pongamos palabras que los propios eurocolonizadores no tienen el coraje de hablar!” [traducción propia] (2023, p. 3-4)¹².

La contracolonialidad, por lo tanto, se tiñe de coraje y responsabilidad, cualidades que recaen en quienes deciden enfrentarse a la opresión sistemática ejercida aún en nuestro territorio peruano, e invita a la reforma y la mejora de la calidad de vida de las comunidades y sectores oprimidos. Se trata, también, de “una práctica, una acción en el mundo, un proceso de lucha menos contra algo y más para la invención de otro modo de existencia” [traducción propia] (Marko, 2022, p. 200)¹³. Así, la contracolonialidad comprende una acción, una práctica en el mundo, y no solo en el campo de las ideas o académico. Se trata de una lucha por la liberación, tanto identitaria como corpórea, y la resignificación de las memorias e historias de disidencias oprimidas por esta práctica deshumanizante. Traigo el término “libertad” porque, habiendo cumplido nuestro país hace poco doscientos años de

¹² “Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolonização... e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: “Você tem toda a razão! Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar!”” (Bispo dos Santos, 2023, p. 3-4).

¹³ “Não faz sentido pensar em descolonização restrita ao exercício intelectual. Ela precisa ser prática, uma ação no mundo, um processo de luta menos contra algo e mais para a invenção de outro modo de existência” (Marko, 2022, p. 200).

independencia, se me es complicado incluirla dentro de la calidad de vida que el Perú ofrece a sus disidencias. ¿Realmente somos libres? Y si no es así, entonces ¿qué y a quiénes implica y por qué es tan utilizada en los discursos de las clases dominantes?

Ser contracolonial implica cuestionar a la hegemonía y la normatividad, en busca de una calidad de vida decente que no se vea perjudicada a costa del beneficio parcial de aquellos que poseen comodidades propias de su clase social dominante. Se trata de accionar y dialogar desde nuestras necesidades e inconformidades para incitar un replanteamiento del orden social. Sin embargo, la existencia de diálogo no exceptúa la presencia de la violencia, la fuerza y el caos, en la búsqueda de justicia e igualdad. Pertenecer a un sistema opresor demanda a las disidencias que habitan en él a encontrar maneras de coexistir y negociar con la hegemonía y sus autoridades, con el fin de obtener un espacio libre y seguro desde donde pueden manifestar su identidad.

...¿Cómo podemos coexistir en medio de nuestras diferencias, y cómo podemos cada uno tener un lugar? Claro que ocupar ese lugar no siempre es fácil. No es un lugar que alguien te lleva y te dice: este de aquí es tu lugar. Hay que pelear por el espacio, hay que saber negociar, y eso me parece muy interesante [traducción propia] (Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, 2021, p. 7)¹⁴.

Esta cita se trata de una entrevista realizada al director peruano Miguel Rubio, de la cual rescato esta “pelea por el espacio” y su traslado al acto escénico teatral, cuando son las mismas personas que han sufrido o vivenciado algún tipo de violencia quienes deciden hablar por ellas mismas y no ser representadas por alguien ajeno a su situación; no con la finalidad

¹⁴ “Desde a perspectiva política há também uma grande mensagem ao país: como podemos coexistir em meio às diferenças, e como podemos cada um ter um lugar? Claro que ocupar esse lugar nem sempre é fácil. Não é um lugar que alguém chega até você e diz: este aqui é o teu lugar. Há que se brigar pelo espaço, há que se negociar, e isso me parece muito interessante” (Rubio, 2021, p.7).

de generar pena o compasión en el espectador, sino de evidenciar y reivindicar los caminos de su existencia y resistencia. De esta manera, las comunidades sociohistóricamente oprimidas y silenciadas cuentan sus propias historias desde sus propias posibilidades y espacios, en donde su presencia e identidad se vuelven revolucionarias. Establecer y aceptar la existencia e importancia de este lugar de enunciación resulta fundamental en el camino por enfrentar a un sistema normativo que les otorga a grupos privilegiados el poder y las condiciones de representar lo que no les pertenece, de hablar por quienes han sido silenciados por la hegemonía y, finalmente, seguir perpetuándola.

Es por esta razón que resulta relevante, más aún si hablamos de la contracolonia­lidad en el arte escénico, saber y conocer desde dónde se está hablando y la pertinencia de lo que se está diciendo. No se busca representar sino de presentar vivencias y situaciones desde la investigación, la comprensión y el respeto.

...el pensar descolonial requiere explorar lugares otros desde donde pensar. Más aún, cuando se trata del pensar desde lo que piensa, del que sufre los resultados históricos del proyecto civilizatorio occidental, desde y con los condenados de la tierra, desde y con aquellas experiencias cuyo lugar de enunciación ha posibilitado la emergencia de formas de interpelar al sistema histórico vigente y su utopía moderno-colonial. [...] resulta no una nueva novedad académica, sino la eclosión de tradiciones que han sido históricamente ubicadas en la zona del no-ser (Romero, 2020, p.8).

Esta “zona del no-ser” de la que nos habla Romero es en donde se encuentran los grupos disidentes, invisibilizados y desplazados a lo largo de nuestra historia nacional, y en donde se les sigue empujando a estar desde la perpetuación de espacios en donde la única con espacio y voz es la hegemonía normativa dominante. Por esta razón, esta tesis pretende investigar y responder, desde la práctica en escena, las siguientes preguntas: ¿qué procesos o

vivencias permiten a una artista poder hablar en nombre de una disidencia oprimida? ¿Qué, o quién, le convierte en apte para realizarlo? Considero que los puntos de partida para realizarlo resultan ser varios. Como se verá en el segundo capítulo de esta investigación, asignado al análisis del laboratorio, las poéticas testimoniales serán uno de estos, debido a que se trata de herramientas con las cuales la misma persona oprimida encuentra un camino para compartir sus memorias personales, con la finalidad de visibilizar cómo ciertas situaciones sociales y prejuicios históricos afectan su identidad y comunidad a la que pertenecen. La elección de este camino implica la posibilidad de que las disidencias ya no sean personificadas por hegemonías o grupos que no han compartido ni su realidad ni han buscado indagar en sus historias personales.

El medio que nos permitirá, en esta investigación, ahondar en las identidades y memorias personales de una disidencia serán los archivos. Estos serán explicados con mayor detalle en el siguiente capítulo y deberán de ser entendidos como aquellas materialidades que compendian memorias las cuales, al momento de ahondar en ellas, terminan por revelar aspectos de nuestras vidas que pensábamos olvidados. Sin embargo, cuando se habla de archivo, así como de la historia, se habla también de una versión oficial. Esta, generalmente, es establecida y manipulada por los grupos de poder que controlan una sociedad, ya sea para su beneficio como para también enaltecer su linaje y lugar de proveniencia. Por esta razón resulta importante accionar contracolonialmente durante el trabajo con el archivo pues terminan por ser “una de las estructuras principales de la colonialidad del saber. Es preciso descolonizar el inconsciente, es preciso despatriarcalizarnos” (Despatriarcalizar el archivo, s.f., sp.).

El acto de despatriarcalizarnos se encuentra intrínsecamente relacionado con la contracolonialidad, demandando e impulsando en nosotres el deseo por indagar más allá de versiones oficiales, relacionadas a los hombres como únicos agentes y creadores de la

historia, y de lo establecido como una verdad total e inamovible. La recuperación de estas memorias a través de los archivos pretende incomodar y alterar. Busca un cambio colectivo a largo plazo en nuestra sociedad que no solo signifique una solución para quienes la ocupan actualmente o para quienes vendrán a ser parte de ella, sino también una reparación para las comunidades desplazadas y olvidadas que ya no se encuentran físicamente presentes. Exigir la reivindicación en este tipo de diálogo teatral, que entrelaza lo testimonial con lo escénico, resulta contracolonial debido a que se demanda una mayor agencia y responsabilidad social a lo que se está por crear, cargándola de historias personales y colectivas y de un deber que repercute más allá de las paredes de una sala de ensayo.

Pero ¿hacia quiénes nos presentamos? Es así como el público hace su valiosa aparición dentro de lo que se plantea como contracolonial en esta investigación. Como artistas no solo es importante analizar los procesos por los cuales pasamos antes, durante y después de la creación de una obra artística, sino también lo que estas generan en el espectador. Las experiencias, afectaciones y desplazamientos que les generamos, a través de las diversas propuestas escénicas en donde se plantean nuevos imaginarios y miradas desde donde se pueden observar la sociedad a la que pertenecemos, demandan también una responsabilidad y cuidado. Esta investigación propone, en relación con la postura expuesta, generar relaciones con un público activo y no estático. Con esto no se pretende convertir al espectador en un intérprete más, sino que busca enfocarse en nuevas estrategias escénicas que le permita involucrarse con la historia que está siendo escenificada. Dejamos de lado los teatros y distribuciones lineales, con separaciones ya establecidas entre el público y el performer para abrirnos paso hacia una infinita cantidad de escenarios posibles, así como las condiciones que rodean a estos.

Accionar contracolonialmente en las artes escénicas es también cuestionar cómo se suelen dirigir los proyectos escénicos y cuáles son las prioridades y preocupaciones

principales bajo las cuales se comienza a crear. En la búsqueda por no seguir replicando las jerarquías de poder ya existentes en esta práctica escénica es que aparece la necesidad de implementar una dirección teatral de carácter horizontal. De esta manera, nos preparamos para enfrentarnos a lo normativo y creamos realidades que se adecúen mejor a las identidades y corporalidades, tanto nuestras como de quienes dirigimos. En el laboratorio de investigación de la presente tesis se explica, de manera práctica, cómo esta decisión se torna contracolonial, especialmente con mujeres artistas disidentes, y se hace uso de una metodología lúdica para establecer las bases, de manera colectiva, de un espacio seguro y libre para quienes lo integran. Esto convierte a estas puestas en escena en más que un producto escénico sino en una experiencia que se termina por volver personal e íntima.

Al iniciar esta investigación me preguntaba si realmente se puede salvar a una comunidad sociohistóricamente oprimida a través del arte. Considero actualmente que, más que salvar, se trata de luchar con y por ellos. Por las comunidades oprimidas por el sistema político y económico, por las disidencias silenciadas y revictimizadas, por las infancias violentadas, por las neurodivergencias desplazadas y por tantos otros grupos oprimidos por este sistema de muerte y normatividad bajo el cual nos encontramos viviendo. Se trata de resignificar nuestras luchas y, en colectivo, invitar a accionar a quienes nos observan. No es reciente que varias iniciativas y escenarios contracoloniales se vengán manifestando con fuerza y constancia en el mundo artístico latinoamericano, con los mismos motivos que acabo de exponer, desde hace ya un tiempo. Resultan ser las elaboradas por grupos y comunidades desplazadas y violentadas las cuales, cada vez más, poseen un espacio dentro de las artes escénicas para alzar su voz.

Se trata de teatralidades no blancas ni hegemónicas o totalitaristas que dialogan con todo aquello que se ha intentado aniquilar y desplazar hasta su desaparición desde hace más de cinco siglos. Estas se encuentran llenas de dinámicas populares, cuerpos disidentes, y todo

aquello que los sistemas de poder deciden desatender. Es posible encontrar estas confrontaciones escénicas en grupos latinoamericanos como el Grupo Cultural Yuyachkani en Perú, el cual posee y genera un teatro creado y producido desde la diversidad cultural y la memoria e historia sociopolítica peruana no oficial; también en Kimvn Teatro en Chile, comunidad formada por miembros mapuches y que impulsa la investigación y búsqueda del conocimiento ancestral de este pueblo; o en el colectivo teatral Os Crespos en Brasil, compuesto por artistas negres, que investiga escénica y audiovisualmente la inserción de la cultura afro en las artes. De estas agrupaciones pretendo rescatar y aprender a “inventar teatralidades propias y un cuerpo contracolonial propio, un cuerpo poético, colectivo y disidente que conoce y reconoce culturas originarias, conocimientos y gestos de otros” [traducción propia] (Marko, 2022, p. 200)¹⁵ y plantearlas en la parte práctica de esta investigación.

Términos y experiencias han sido narrados y detallados para explicar cómo la contracolonialidad parte de aspectos sociológicos e históricos, para adentrarse y ser parte de un teatro capaz de convertirse en un acto de enunciación y de denuncia; a través del cual se crean posibilidades y espacios para que las comunidades oprimidas puedan poner el cuerpo y hablar sobre su historia personal mientras forman parte de un espacio escénico. El teatro termina por convertirse, más allá de ser una sensación efímera y simbólica, en un compromiso, tanto para quien la ve como para quien la realiza. De esta manera, esta disciplina artística posee la capacidad de tender puentes comunicativos, no solo a través de la palabra y las memorias orales sino también del cuerpo escénico disidente, sin la necesidad de establecer una respuesta normativa o absoluta a la situación que presentan. Es así que ser contracoloniales teatralmente significa convertirnos en artistas responsables de lo que le

¹⁵ “Este capítulo analizará tais problemáticas enfrentadas por Yuyachkani que se empenha em inventar teatralidades próprias e um próprio corpo contra-colonial, um corpo poético, coletivo e dissidente que conhece e reconhece culturas originárias, saberes e gestos outros” (Marko, 2022, p. 200).

ofrecemos, tanto a nuestros pares en escena como al público. Compartimos historias y creamos nuevas experiencias capaces de aligerar el peso de la historia sobre quienes han sido marginadas y oprimidas. Así, todes nos hacemos cargo de ella y la vida es más vivible. Porque todes son este país y corresponde buscar maneras de negociación y equilibrio en el que se pueda vivir en diálogo y libertad, enfrentando colectivamente estas múltiples violencias que, finalmente, nos afectan a todes.

1.2 Género y disidencia

Cuando pienso en género, dos de las primeras palabras que se me vienen a la mente son “masculino” y “femenino”. Si deseo ahondar más, surgen ideas relacionadas con el aspecto físico de una persona y los comportamientos que se les atribuye a quienes encajan dentro de lo que estas dos categorías abarcan. Sin embargo, considero que, si el género es visto solo de esta manera, se convierte en una barrera más, impuesta por grupos sociales normativos que buscan dictaminar y establecer cómo deben de ser las expresiones identitarias de una persona. A través de un proceso de homogeneización social, estas jerarquías comienzan a controlar y limitar nuestras formas de vestir, nuestras maneras de hablar, nuestras interacciones con otras personas, e incluso nuestros juicios y percepciones. Nos separan en dos grupos, donde todo aquello que es delicado, pequeño, pero a su vez histérico y loco, es propio y aceptable para lo femenino; y lo rudo, insensible, violento y grande es de lo masculino. Además, crean una relación inflexible entre el género y el sexo, afirmando que lo femenino corresponde a las personas nacidas mujeres, mientras que lo masculino a quienes nacieron hombres. Pero ¿qué sucede cuando no encajamos en lo que una sociedad determina como propio de lo que es ser masculino o femenino?

Es entonces cuando transformamos el concepto de género, impuesto como categoría segregadora, en una posibilidad desde donde nos enfrentamos a un binarismo normativo opresor para que así su único significado deje de ser el otorgado por las supremacías sociales.

De esta manera, las disidencias nos apropiamos de este término para adecuarlo a nuestras propias realidades y sensibilidades y, finalmente, poder expresarnos libremente. Me permito ver al género como una expresión de lucha y visibilidad gracias a lo expuesto por la investigadora y activista feminista argentina Verónica Gago.

Estar en guerra es un modo de asumir el diagrama de fuerzas. Significa encontrar otro modo de vivir en nuestros cuerpos. Implica visibilizar un conjunto de violencias que hacen de esos cuerpos “terminales” diferenciales de esa trama. Estar en guerra es liberar fuerzas que se experimentan contenidas. Es dejar de callar la violencia (2019, p. 85).

Comenzar a ver al género como lucha, resistencia y evidencia de una fuerza que no se queda solo en las palabras, sino que se traslada a una acción colectiva, termina por reflejar los fines de esta investigación. Por lo que, y en relación con el contenido que se exploró durante el laboratorio de esta investigación, me concentraré principalmente en qué es ser mujer, qué significa crecer con estereotipos y estigmas relacionados a las corporalidades y comportamientos que se les otorgan socialmente a las mujeres, y los vínculos entre mujeres dentro de círculos familiares y amicales. Como un cuerpo femenino y feminizado me pregunto: ¿en qué momento vivir y ser parte de esta sociedad, de este sistema, se convirtió en sobrevivir y resistir? Estos juicios descritos anteriormente, tan normalizados y a su vez tan violentos, dejan estragos en nuestros cuerpos y en cómo estos se expresan dentro de una sociedad. Nos posicionan dentro de una constante competencia en donde gana quien es la mejor, en donde se prioriza lo blanco, lo delgado y lo costoso, en donde debemos ser cuerpos sumisos y adiestrados, mas no rebeldes e independientes, y en donde el silencio es más importante que nuestras opiniones o necesidades.

La rapiña que se desata sobre lo femenino se manifiesta tanto en formas de destrucción corporal sin precedentes como en las formas de tráfico y

comercialización de lo que estos cuerpos puedan ofrecer, hasta el último límite. La ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados se practica como nunca antes y, en esta etapa apocalíptica de la humanidad, es expoliadora hasta dejar solo restos (Segato, 2013, p. 71-72)

La antropóloga argentina Rita Segato en su libro *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, específicamente en su capítulo sobre género y colonialidad, habla de una “ocupación depredadora” que no solo resuena con lo expuesto en líneas anteriores, sino que refuerza la interrogante planteada: ¿estamos viviendo o sobreviviendo? Y si la respuesta es la sobrevivencia entonces, ¿cómo y desde qué perspectivas y disciplinas podemos abordar e intentar ofrecer reparaciones y soluciones a las comunidades afectadas? El género funciona como una solución ante esta problemática planteada y, al entretenerse con las artes escénicas, propone diversas posibilidades desde donde resulta posible una resignificación de las identidades oprimidas por estándares hegemónicos heteronormativos.

El grupo problematiza el cuerpo femenino sostenido por el imaginario patriarcal, este cuerpo, por un lado, olvidado por la historia oficial y, por el otro, visto como receptáculo de degradación y sumisión, como “depósito de residuos” (SANTISTEBAN Apud SOUZA, 2012, p.6). Surge la urgencia de construir “un espacio de resistencia que enseña nuevas formas de describirse y narrar frente a la sociedad machista (...) acciones escénicas que afirman el derecho soberano de la mujer sobre el propio cuerpo, bajo el lema de que 'mi cuerpo no es el campo de batalla'” [traducción propia] (2022, p. 242-243)¹⁶.

¹⁶ “O grupo problematiza o corpo feminino sustentado pelo imaginário patriarcal, este corpo por um lado esquecido pela História oficial e por outro visto como receptáculo de degradação e submissão, como “depósito de resíduos” (SANTISTEBAN Apud SOUZA, 2012, p.6). Surge a urgência de construir “um espaço de resistência que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista (...) ações cênicas que afirmem o direito soberano da mulher sobre o próprio corpo, sob o lema de que ‘meu corpo não é o campo de batalha’” (Marko, 2022, p. 242-243).

Abordar el género desde las artes escénicas a través de espacios colectivos creados por y para mujeres, como la anterior cita lo expone, invita a accionar no solo desde un aspecto teatral o artístico, sino también desde nuestras memorias y vivencias. El trabajo con testimonios personales y el lugar de enunciación dentro de una neocolonialidad opresora, desemboca en un acto no solo de resistencia sino también de permanencia. Se termina tratando, también, de una labor comunicativa con la finalidad de solicitar que se haga público todo lo que significó haber vivido esas violencias, de presentar cómo nuestros cuerpos no fueron ajenos a estas situaciones, demostrando cómo fueron afectados, alterados y convertidos en lo que actualmente son. Entonces, se habla de manifestarse en un presente, partiendo de nuestro pasado, para dejar un legado que perdure en un futuro.

Es importante considerar, en esta línea, a nuestro receptáculo de memorias y vivencias: nuestro cuerpo. Nuestros eternos acompañantes en la búsqueda por comprender la vida que nos ha tocado vivir. Nuestra principal herramienta de aprendizaje fisiológico, personal, cultural, social y político. Entender sus costumbres, sus heridas, sus dolores y sus colores, y comenzar a verlo como un territorio colonizado, listo para ser utilizado y explotado por los cuerpos del poder. Esta nueva perspectiva no solo dialoga de manera directa con la temática contracolonial de esta investigación, sino que también invita y posibilita que lo presentado en el subcapítulo anterior se pueda aplicar en esta dimensión. Ya era mencionado anteriormente que nuestros cuerpos “no son un campo de batalla”, como establece Natalia Iguñiz, citada por Marko, por lo que resulta relevante entender lo afectadas que se encuentran nuestras corporalidades, ya sea por situaciones que las cargan psicoemocionalmente a diario, como también por vivencias y experiencias que las marcan y terminan por, incluso, condicionar su accionar. Pensar en cómo realizamos hasta las acciones más cotidianas, como caminar, comer, oler, tocar o acariciar, resultaría indagar en memorias tan íntimas y escondidas, para llegar a la conclusión de que cada uno de nuestros

comportamientos actuales son los rezagos de situaciones que nos marcaron a lo largo de nuestro proceso de crecimiento. Estas memorias no solo son personales, sino que forman parte de una colectividad en donde un mismo hecho puede haber afectado a miles de personas de diferentes maneras, así como también haber sido heredado generacionalmente.

A lo largo de este subcapítulo se ha hablado de aquello que no encaja, de lo desplazado y marginado, por lo que, apoyada en lo expuesto por Felipe Castro y Marcela Terrazas en su libro *Disidencia y disidentes en la historia de México*, me gustaría introducir el término “disidencia” como una potencia que se enfrenta a esa normatividad que no la entiende ni tolera y, por ende, la desea desaparecer.

La disidencia es una percepción, una “construcción” que parte de una realidad, pero no se limita a ella. [...] los movimientos de disidencia han conducido a grandes conmociones y dramáticos cambios en la distribución del poder, en la constitución de las leyes y las reglas aceptadas para la producción, la vida política y la moralidad cotidiana. [...] puede apreciarse que la disidencia provoca directa o indirectamente ciertas transformaciones en la sociedad y la cultura. [...] La derrota de los disidentes puede reforzar las estructuras represivas o bien resultar en una serie de reformas destinadas a evitar su reaparición (2003, pp. 16-17).

Si bien Castro y Terrazas hablan desde un punto de vista de la sociedad mexicana, considero que resulta posible trasladarlo al contexto peruano. La disidencia, en relación al género, resulta ser una realidad desde donde la resistencia y la identidad se hacen presentes. La disidencia sitúa al cuerpo “no como confinamiento de una individualidad, [...] sino como materia ampliada, superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias” (2019, p. 92). Así, ser y considerarse una persona disidente, se relaciona con aquellas expresiones que no encajan en el sistema neocolonial, hegemónico y homogeneizador. Además, comprender

que es en estas diferencias que una puede lograr encontrarse a sí misma, conlleva al descubrimiento y establecimiento de un sentido de libertad, y la reafirmación y cuidado de nuestra existencia, porque nadie debería sentirse en riesgo o ser violentado solo por ser disidente. Se trata de una comunidad tan extensa, única y propia que intentar desestabilizarla y erradicarla resultaría imposible porque, dentro de un mundo tan diverso como el nuestro, las diferencias volverían a surgir y, con ellas, los conflictos y separaciones sociales.

La voz, también silenciada y olvidada por estos sistemas opresores, se convierte junto al cuerpo en las mejores herramientas que se tiene para presentarse a través de la resistencia colectiva. Resuena en mí la frase escuchada en diversas marchas feministas “nos quitaron tanto que nos quitaron el miedo”, porque no solo refleja la violencia sino también la transformación por la que diversas voces y cuerpos pasan, obligándose a accionar y a encontrar nuevas maneras de sobrevivencia para que estas opresiones no se vuelvan a repetir. Creemos escuchando frases como “siéntate bien”, “no hables tan fuerte”, “párate derecha”, “si caminas así qué dirá la gente de ti”, tan cargadas de los juicios de personas ajenas a nuestras vidas, que no se detienen a preguntarnos qué es lo que realmente queremos o pensamos. Desde mis propias memorias, harta de estas opresiones, digo: que la gente diga lo que quiera, yo decido ser libre. Nosotres, las disidencias, nos encontramos cansadas y hartas de buscar encajar en un sistema que no fue creado para nosotres y que tampoco busca adecuarse a nuestras peticiones. Así que nos reunimos y decidimos convocar a nuestras memorias y cuerpos para gritar colectivamente. Porque el silencio y la obediencia forzada se acabaron y es momento de que todes nos escuchen.

En la sociedad patriarcal, la presencia femenina es silenciosa y su pensamiento no necesita ser audible. La voz sigue siendo la materialización de una idea, es palabra, vibración, sonido colocado en el espacio, posibilidad de compartir y direccionar mensajes. Por eso, en el trabajo de los talleres, se busca

deconstruir esta impotencia e invitar a los participantes a “tomar la palabra”, a “hablar más alto” y a ponerse -su cuerpo y su voz- en el mundo, para ser vistas y escuchadas [traducción propia] (Marko, 2022, p. 255)¹⁷.

La lucha desde el género y la disidencia no solo se queda en el aspecto físico o interno de una persona, sino que traspasa estas cualidades y se inserta en el accionar y las decisiones de cada una. Desde las narrativas textuales que se escogen hasta los objetos elegidos para trabajar escénicamente, todo posee un sentido, una razón; que mientras más personal y propia sea, más potente será el resultado. Así, la contracolonialidad nuevamente se hace presente, porque ayuda a pensar en diferentes medios desde donde se puede comenzar y abordar este accionar. Nuestros objetos personales y memorias se convierten en testigos de nuestras vivencias y, activados de manera que dialoguen con nuestra identidad disidente, se transforman en ese vehículo que denuncia y perdura a través del tiempo.

Accionar desde nuestras identidades disidentes, y por lo tanto desde nuestro género, comprende un enfrentamiento a las jerarquías hegemónicas dominantes que desplazan y silencian a grupos minoritarios como parte de su proyecto homogeneizador. Puede que comprenda sea una lucha larga y cansada, pero no solitaria. La disidencia se convierte en esta comunidad, en esta esperanza que le hace frente a esta erradicación identitaria, en donde nos encontramos y reconocemos en colectivo, y en donde prima la resistencia. Una resistencia para no seguir siendo violentadas ni olvidadas, a que nuestras voces sean escuchadas y que seamos nosotres quienes hablemos en nombre de les nuestros. Este enfrentamiento en el que nos sumergimos termina por ser parte de nuestra identidad y no guarda relación con una

¹⁷ “Na sociedade patriarcal, a presença feminina é silenciosa e seu pensamento não precisa ser audível. A voz ainda é materialização de ideia, é palavra, vibração, som colocado no espaço, possibilidade de compartilhamento e endereçamento de mensagens. Por isso, no trabalho das oficinas, busca-se desconstruir essa impotência e convidar as participantes a “tomar a palavra”, a “falar mais alto” e a se colocar – seu corpo e sua voz – no mundo, para serem vistas e escutadas.” (Marko, 2022, p. 255).

oposición a la negociación o al diálogo, sino con buscar diversas y nuevas maneras de expresarnos libremente.

Las artes escénicas terminan por ser una de estas maneras para manifestarnos, en donde se vuelve una posibilidad crear nuevos caminos en donde nuestras historias sean visibilizadas y escuchadas, y en donde se vuelve posible llegar a distintos escenarios, tanto físicos como sociales. Nos enfrentamos a representaciones distorsionadas, generadas y creadas por colectivos que pretenden invisibilizar a las diversidades sexuales, desde el desconocimiento de nuestras situaciones, y que terminan por extender las violencias estructurales normativas al campo de las artes escénicas. En este accionar, las disidencias no buscamos ser premiadas ni felicitadas por alzar nuestra voz pues nuestro deseo recae en la reparación al daño sistemático e histórico que la hegemonía ha ocasionado y sigue ocasionando a nuestra comunidad en sus diversos territorios de expresión.

En este trabajo de investigación se intentó proponer un proceso escénico dentro del cual las mujeres artistas, integrantes del laboratorio, indagaran y crearan desde su identidad disidente y cómo esta resonaba y se relacionaba con el territorio que habitaban. En esta ocasión, la normatividad enfrentada se trató de la casa de estudios a la que todas pertenecíamos, así como nuestros círculos sociales y laborales. Se cuestionaron prejuicios, burocracias, injusticias, inseguridades y violencias acontecidas en estos espacios, para luego proponer colectivamente una respuesta ante estas opresiones, en diálogo con el texto de *Jardín de pulpos*. De esta manera, al trabajar desde la visibilización y valoración personal, hacia la producción artística creada por mujeres y disidencias, se pretendió recordar a aquellos que no pudieron mostrar el arte que tenían dentro. Así, en un futuro, no permitir que otros se sientan abandonados o apartados por sistemas jerárquicos hegemónicos y patriarcales como nosotras nos sentimos alguna vez y, por fin, lograr ser libres de verdad.

1.3 Juego

Mi primer encuentro con el juego lo tuve en la etapa de la infancia. Considero que este inicia a través de pequeños intentos y errores que se cometen en la búsqueda por entender un poco más la vida que estamos teniendo y termina por manifestarse en los círculos sociales más cercanos. Poco a poco, se fue abriendo paso a otros ambientes y pasé de jugar en mi casa, a salir y jugar en la calle, en el colegio y en otros espacios públicos colectivos que comenzaba a frecuentar. El juego, entonces, me permitió explorar nuevos ambientes y conocerlos desde el constante cambio y movimiento. Al tratarse de una actividad que comencé realizando en colectivo, el juego también me demandó conocer quién era cuando entraba en contacto con alguien más. Así, mi identidad se fue moldeando. Acompañada de la influencia de mi crianza en casa, fue a través del juego que aprendí también a reconocer cualidades en las personas que me acompañaban, como la competitividad, el miedo y el egocentrismo. Además, las capacidades físicas se iban revelando y en este estado de competencia y constante movimiento, surgían agilidades, o torpezas, que se volvían parte de nuestros comportamientos físicos.

Juego hasta cansarme, hasta que mi cuerpo no puede más, hasta quedar empapada de sudor. Juego para sentirme llena de energía y alegría. Sin embargo, llega un día en el que simplemente solo me encuentro muy ocupada como para seguir jugando. Mi mundo deja de girar alrededor de la liberación, el descubrimiento y el disfrute, y las reemplazan la quietud, el deber y la inmediatez. De estar en constante movimiento, mi cuerpo comienza a quedarse rígido, y mi ambiente ya no es más el espacio abierto sino aquel limitado por cuatro paredes. Me termino por insertar en un sistema que me sienta y concentra mi atención en los problemas del futuro, en los trabajos que debo de tener, en el dinero que tengo que ganar, y en lo que pasará si es que no logro triunfar en alguno de estos aspectos. Se me introduce en una competencia para ver quién avanza más rápido, y mis amigos y compañeros son

presentados ante mí como rivales, a quienes debo de superar, o eliminar. Toda esa colectividad y sentido de comunidad que conocí jugando se va difuminando y me convierto en un ser individualista, que solo busca su progreso personal, sin importar cómo ese proceso afecte a otros.

La colonialidad, de esta manera, se apodera de este otro aspecto de mi vida; industrializando mis metas y relaciones, y acelerando procesos en aras de construir una sociedad que, quienes la componen, le sirvan y produzcan ganancias y beneficios. Aparecen las rutinas extenuantes y, como diría Bispo dos Santos, comienzo a desprenderme de mi naturaleza para convertirme en una creadora que destruye y consume irresponsablemente, y que también termina por destruir y consumirme a mí misma. Parar es difícil, y salir de este sistema lo es aún más. Mi cuerpo se encuentra tan mecanizado y atrofiado que desacostumbrarlo de esta vida rutinaria puede resultar ser parte de un largo proceso, pero no de uno imposible. El juego, entonces, reaparece para otorgarle esa esperanza y dinamismo perdido; porque podemos parar de jugar, pero eso no implica que desaparezcan todas esas memorias y sensaciones guardadas en lo más profundo del subconsciente, debido a que ya se encuentran siendo parte de nuestra identidad.

Para iniciar este camino y variante lúdica me gustaría introducir una de las herramientas que el juego nos ofrece, de la mano de lo que Renato Noguera y Marcos Barreto, pedagogos brasileños, exponen en su artículo *Infanciação, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas*: la “infanciação”.

Infanciação es activar la infancia en adultos, haciendo viable la percepción de que las acciones éticas y políticas deben tener en cuenta quién ha estado aquí (ancestralidad) y quién estará (futuridad), además de las personas que están vivas en la actualidad. Ubuntu es asumir la infancia como un sentido que nos permite ver la realidad como un territorio de producción continua,

inestable y susceptible de reformulaciones y resignificaciones. Finalmente, ubuntu remite, en el contexto de la filosofía ubuntu, a comprender la infancia y, al mismo tiempo, a los niños como inventores de nuevos mundos [traducción propia] (2018, p. 632)¹⁸.

De esta cita rescato diversos aspectos. En primer lugar, se hace mención del término africano “ubuntu”, pues la infancialización surge del aprendizaje en las experiencias compartidas con infancias afros. En esta línea, resulta importante resaltar que no se debe confundir la infancialización con la “infantilización” debido a que no se trata de regresar a comportamientos propios de la infancia o considerar a los niños como inferiores en busca de recuperar aquellas sensaciones de etapas pasadas. Además, la infantilización abriga la idea de que existe un adulto, una imagen de poder que refleja la presencia de una jerarquía, por lo que se estaría encontrando nuevamente a este sistema normativo del cual se está intentando deslindar. El acto de infancializar consiste en recuperar esa esencia y deseo por redescubrir el mundo que nos rodea, de jugar y equivocarnos en el camino, sin martirizarnos o juzgarnos constantemente, pues estos son los comportamientos que la industria instauro en nosotros.

En segundo lugar, lo descrito por Noguera y Barreto resuena con esta investigación debido a esta consideración mencionada con respecto a nuestro presente, pasado y futuro. Dialoga, además, con lo expuesto por Rivera en el primer subcapítulo al ser la infancialización este proceso a través del cual se manifiesta esta espiral que retroalimenta al futuro del pasado, cargando nuestros actos presentes de una mayor responsabilidad y conciencia. Así, infancializarse se convierte en una estrategia contracolonial y lúdica para

¹⁸ “Infancializar é ativar a infância em adultos, tornando viável a percepção de que as ações éticas e políticas precisam levar em conta quem já esteve aqui (ancestralidade) e quem estará (futuridade), além das pessoas que estão vivas na atualidade. Ubuntu é assumir a infância como um sentido que propicia que encaremos a realidade como um território de contínua produção, instável e passível de reformulações e resignificações. Por fim, ubuntu remete, no contexto da filosofia ubuntu, a compreender a infância e, ao mesmo tempo, as crianças como inventoras de novos mundos.” (Noguera & Barreto, 2018, p. 632).

establecer nuevas perspectivas desde donde se puede seguir creciendo y descubriendo la identidad personal, con la libertad de “crear nuevos mundos” que permitan establecer un estilo de vida que nos permita sentir que estamos viviendo verdaderamente. Sin embargo, para poder realizarlo es necesario desprendernos de comodidades y enfrentarnos al entorno que nos rodea; resultando necesario reapropiarse del territorio que habitamos.

Esta reapropiación genera una apertura de fisuras en el modo de vida normativa y comienzan a plantearse nuevos escenarios en donde se vuelve viable accionar desde una posición disidente. En relación con los intereses de esta investigación y a la visibilización de las mujeres disidentes, la posibilidad de amplificar nuestras voces dentro de este territorio colonizado se vuelve más tangible y realizable al estar acompañada por un aspecto lúdico. Este se encuentra dispuesto a crear infinitas variaciones, con la finalidad de repensar las veces que sean necesarias, y a componer en colectivo cómo es que queremos ser vistas por el resto. Se trata de denuncias performativas que interrogan estructuras de género e incluyen cuestiones feministas en los debates de la comunidad que necesitan examinar “los regímenes de violencia que existen tanto en tiempos de guerra como en tiempos de paz” [traducción propia] (Díaz, 2019, como se citó en Marko, 2022, p. 246)¹⁹.

Sin embargo, esta democratización de expresiones se completa cuando se incluye a las corporalidades de quienes las manifiestan. Luiz Antonio Simas en su libro *O corpo encantado das ruas* habla de la fiesta, del carnaval, de estos ambientes públicos y populares en donde es posible encontrar a la infancionalización y la libertad de los cuerpos, como un espacio en donde uno se convierte en dueño de su movimiento y presenta un camino por el cual nuestras corporalidades pueden recuperarse de sus violencias vividas.

¹⁹ “A ideia do espaço público como lugar de passagem de corpos domesticados de acordo com a lógica patriarcal é desestabilizada. Abrem-se fissuras no modo de vida normativos onde mulheres falam por si só, onde sua voz é amplificada, seu corpo visibilizado. Tratam-se de denúncias performativas que interrogam estruturas de gênero e incluem questões feministas nos debates da comunidade que precisam examinar “os regimes de violência que existem tanto em tempos de guerra, como em tempos de paz.” (DIAZ, 2019, p.1) (p. 246).” (Marko, 2022, 246).

La fiesta es un espacio de subversión de las ciudadanías negadas. Se inventó en la calle el pueblo robado de los gabinetes. Disciplinar la calle, ordenar el bloque, domesticar los cuerpos, secuestrar la alegría (¡prueba de los nueve!) y enmarcar la fiesta, a su vez, fue la estrategia de los señores del poder la mayor parte del tiempo. Del choque entre la tensión creadora y las intenciones castradoras, la ciudad es un territorio en disputa que pulsa en la flagrante oposición entre un concepto civilizador elaborado exclusivamente a partir del canon occidental, afectado hoy por la lógica empresarial y evangelizadora, y un caldo vigoroso de cultura de las calles forjado en la experiencia inventiva de superar la escasez y el desencanto [traducción propia] (Simas, 2019, sp.)²⁰.

La fiesta se presenta como esta exposición en donde se cruzan todo tipo de identidades, vivencias, memorias, tantos individuales como colectivas, que a través del aspecto lúdico que forma parte de su composición, resulta posible encontrar un punto medio de negociación. Simas habla, además, de la fiesta como un acto que surge en la calle, en el público, aspecto que resuena con esta importancia de recuperar los ambientes colectivos colonizados. Así, el juego se entreteteje con el contracolonialismo y el género y la disidencia, y resulta más sencillo crear una metodología que incluya los tres aspectos, cuando estos ya, de por sí, se encuentran relacionados. Esta fiesta, sin embargo, parte del encuentro entre el descubrimiento y el placer de liberarnos a través del movimiento, sin demandar coreografías precisas o cuerpos perfectos. “El cuerpo carnavalizado, sambado, disfrazado, revelado, sudoroso, zapateado, sincopado, dueño de sí mismo, es el que escapa [...] al confinamiento de

²⁰ “A festa é espaço de subversão de cidadanias negadas. Inventou -se na rua a aldeia roubada nos gabinetes. Disciplinar a rua, ordenar o bloco, domesticar os corpos, sequestrar a alegria (prova dos nove!) e enquadrar a festa, por sua vez, foi a estratégia dos senhores do poder na maior parte do tempo. Do embate entre a tensão criadora e as intenções castradoras, a cidade é um terreno em disputa que pulsa na agrante oposição entre um conceito civilizatório elaborado exclusivamente a partir do cânone ocidental, temperado hoje pela lógica empresarial e evangelizadora, e um caldo vigoroso de cultura das ruas forjado na experiência inventiva de superação da escassez e do desencanto” (Simas, 2019, sp.).

la existencia como proyecto de desencanto y mera espera de la muerte segura”. [traducción propia] (Simas, 2019, sp.)²¹. Es el cuerpo que reaprende a jugar el que podrá crear y repensar en todos los caminos necesarios hacia su liberación.

El reencuentro con el espacio público, entonces, resulta inevitable. Incurrir en él no solo es hacerles frente a las actuales opresiones sino a todas aquellas que han existido y convivido en ese ambiente por tanto tiempo. Si ya en los espacios propios, como nuestras casas o centros de estudio, se recuerdan vivencias ocurridas en ellos, la cantidad de memoria y carga emocional que posee un espacio abierto y colectivo ya no solo afecta a una sola individuo sino a toda una comunidad que ha estado ahí, activamente presente. Este aspecto será analizado en los siguientes capítulos, en donde ahondo en el impacto que ciertos espacios públicos poseen en el desarrollo de una performance y en quienes la ejecutan. No solo se trata de cuerpos y corporalidades singulares, sino también de experiencias que los atraviesan y los vuelven aún más específicos.

Entrelazando estas cualidades propias del juego con las artes escénicas, y por ende con la visión de esta investigación, los procesos de creación teatral acompañados de una metodología lúdica se transforman en herramientas capaces de reivindicar y repensar las luchas de las identidades disidentes dentro de una sociedad hegemónica y normativa. Se trata de agarrar estas corporalidades que se manifiestan en el juego, indagar en ellas y trasladarlas a escena. A través de esta “investigación de otras formas de actuar, tales actividades ayudan en la reorganización del cuerpo, perforando conductas estándar y, finalmente: ensayando la libertad” [traducción propia] (Marko, 2021, p. 69)²². “Ensayar la libertad” como respuesta

²¹ “O controle dos corpos sempre foi parte do projeto de desqualificação das camadas historicamente subalternizadas como produtoras de cultura. O corpo carnalizado, sambado, disfarçado, revelado, suado, sapateado, sincopado, dono de si, é aquele que escapa, subindo no salto da passista, ao conamento da existência como projeto de desencanto e mera espera da morte certa.” (Simas, 2019, sp.).

²² “Nessa simples investigação de outros modos de agir, tais atividades auxiliam na reorganização do corpo, furando condutas padrão, e, por fim: ensaiando a liberdade” (Marko, 2021, p. 69).

contracolonial y camino que prepara a le artista desde la priorización de su comodidad y el entendimiento del espacio que ocupa. Este juego guiado y con objetivos escénicos permite “una reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad” (Rivera, 2015, p. 28).

Se ha mencionado que resulta importante y necesario enfrentarse a esta colonización de los espacios y saberes. Esta metodología lúdica escénica permite trabajar desde la negociación y el acuerdo grupal, por lo que se espera que todos los integrantes se encuentren cómodos y seguros de poder expresarse libremente. Se trata de una solución que debe de ser trabajada colectivamente en donde se necesita de otros para aprender, para crear, para ser. Es en grupo que uno descubre quién realmente es y en donde debe de adecuar sus intereses y deseos propios para no romper con la armonía que el diálogo presente crea. Es inevitable que, debido a las diferentes situaciones que las diversas personalidades y corporalidades presentes en un colectivo, se encuentre presente el conflicto. Sin embargo, propongo verlo como una situación positiva, constructiva, que es capaz de generar debate y revisar certezas, dudas y posturas que surgen cuando dos o más convergen en un mismo espacio.

El juego dentro de una creación teatral demanda el establecimiento de una democratización de labores y, por ende, del establecimiento de una relación horizontal entre los individuos que comparten un mismo espacio escénico. Invita, además, a que otros límites se borren y a salir de la zona de confort de cada uno, explorando todas las nuevas posibilidades que ese resquebrajamiento puede ofrecer, tanto al desarrollo de la puesta en escena como al personal.

La imaginación es demandada y la habilidad creativa desarrollada. El riesgo y el desafío de afrontar lo inesperado y equiparar problemas de orden no cotidiano hacen que los participantes ejerzan una acción inventiva en el aquí y

ahora. La improvisación teje el trabajo con la voz, el cuerpo, el objeto y la máscara en redes que acogen a la participante y estimulan la reflexión sobre sí misma y su entorno, produciendo nuevos entendimientos sobre ser mujer en este mundo [traducción propia] (Marko, 2024, p. 256)²³.

Pensar en “el aquí y ahora” para habitarlo y generar consciencia de todo lo que se ha vivido y tenido que atravesar para ser quien se es ahora me motiva a entrelazar esta declaración con el trabajo testimonial y la exploración con archivos y materialidades personales, capaces de despertar en cada una las memorias dormidas que esos objetos alguna vez pudieron generar en nosotres. Además, cuando se habló de género y disidencia, se desarrolló la idea de lo importante que resulta reactivar las voces, cuerpos y corporalidades silenciadas y desplazadas, por lo que el juego permite reunir estas dos ideas y permitir que no sean procesos revictimizantes o dolorosos para quien los realiza. Traigo nuevamente la experiencia creada por el Grupo Cultural Yuyachkani en sus talleres dirigidos a mujeres jóvenes y adultas debido a que se trató de un espacio en donde fueron utilizadas diversas herramientas lúdicas para trabajar con las memorias y corporalidades de cada una de las integrantes. Marko las reúne en su tesis doctoral y me presenta una manera lúdica de abordar historias y cuerpos disidentes, importantes para la metodología empleada en el laboratorio de esta investigación.

Las innumerables formas de decir algo y su transformación en acción, en actitud corporal, involucran a los participantes en el camino de la visibilidad.

Al experimentar con diferentes tipos de volumen, proyección e intención, las

²³ “Por fim, todos esses eixos são experimentados a partir da improvisação que reivindica o estado processual da criação, afastando a obrigação de acabamento ou de produto a ser consumido. A imaginação é demandada e a habilidade criativa desenvolvida. O risco e o desafio de encarar o inesperado e equacionar problemas de ordem não cotidiana fazem com que as participantes exercitem uma ação inventiva no aqui e agora. A improvisação tece o trabalho com a voz, o corpo, o objeto e a máscara em redes que acolhem a participante e estimulam a reflexão sobre si e seu entorno, produzindo novos entendimentos sobre ser mulher neste mundo.” (Marko, 2024, p. 256).

mujeres ensayan posibilidades de ponerse y ser escuchadas. “Tener voz”, y “tomar la palabra” dejan de ser metáforas, para, a través del juego, ser prácticos, en el cuerpo y en el espacio. El trabajo con objetos va en la misma dirección. Elementos que a priori están relacionados con el universo femenino como los de la vida doméstica (ollas, bolsas de mercado, cuchara de madera) y los relacionados con la dictadura de la belleza (zapatos, maquillaje, vestidos) se sacan de su contexto original y se reubican en otra perspectiva. Como en una “rebelión de objetos”, los participantes pueden explorar usos diferentes de aquellos a los que fueron creados, en agencias lúdicas de ruptura simbólica. Aquí, el clásico juego de resignificación, en el que una escoba puede convertirse en caballo o un hierro puede convertirse en carro, abre la posibilidad de repensar los estigmas del género [traducción propia] (Marko, 2022, p. 256)²⁴.

Considero que no hay mejor forma de concluir esta sección, y por ende este capítulo, que estableciendo al juego en las artes escénicas como ese puente que une experiencias pasadas con las futuras para crear un presente mucho más amable en donde vivir. Que nos permite no solo dialogar con experiencias propias sino también con el espacio que habitamos; con quienes nos rodean, con nuestras memorias y corporalidades. Decidir jugar en este aspecto es burlar aquellas vallas sociales, hegemónicas y normativas, y utilizar el miedo a equivocarse para poder seguir avanzando, siempre en colectivo. Comenzar a comunicarnos

²⁴ “As inúmeras formas de falar algo e sua transformação em ação, em atitude corporal, engajam as participantes no caminho da visibilização. Ao experimentarem diversos tipos de volume, projeção e intenção, as mulheres ensaiam possibilidades de se colocarem e de serem escutadas. “Ter voz”, e “tomar a palavra” deixam de ser metáforas, para, através do jogo serem práticas, no corpo e no espaço. O trabalho com objetos vai na mesma direção. Elementos que a priori são relacionados ao universo feminino como os da vida doméstica (panelas, sacolas de mercado, colher de pau) e aqueles ligados à ditadura da beleza (sapato, maquiagem, vestidos) são tirados de seu contexto original e realocados em outra perspectiva. Como em uma “rebelião de objetos”, as participantes podem explorar usos diferentes daqueles para os quais foram criados em agenciamentos lúdicos de ruptura simbólica. Aqui, o clássico jogo de resignificação, no qual uma vassoura pode se transformar em cavalo ou um ferro de passar pode se tornar carrinho, abre a possibilidade de se repensar os estigmas do gênero.” (Marko, 2022, p. 256).

en un lenguaje lúdico, no realista, no cotidiano, nos permite incluso explorar nuestros deseos más ocultos y profundos, y plantear, desde esos impulsos primarios, creaciones innovadoras, puras y propias. Así, recuperamos aquello que nos quitaron y volvemos a sentir que pertenecemos; esta vez, a una comunidad en donde todos seamos libres de verdad.



Capítulo 2. Diálogo, libertad e identidad: laboratorio de investigación

La teoría y la práctica resultan ser compañeras inseparables. Una no funciona sin la otra y ambas, en conjunto, ayudan a entender con mayor profundidad lo que uno desea expresar o explicar. Y es que las palabras por sí solas tienden a no ser suficientes. Por esta razón, esta tesis no solo se va a nutrir del lado teórico ya expuesto en el primer capítulo, sino que, a través de un laboratorio de investigación, decido también poner a prueba mis fuentes y citas. Debido a que se trata de una investigación contracolonial, con una metodología lúdica y en relación con la identidad disidente, el grupo humano que convoqué para esta ocasión fueron cinco mujeres artistas disidentes, en estado de formación, de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esta decisión partió, en primer lugar, de mi deseo por adentrarme en la búsqueda personal de una reivindicación de esta comunidad oprimida, a la cual también pertenezco, a través del trabajo escénico; y, en segundo lugar, para enfrentar a la fuerte presencia jerárquica de hombres cisgénero ocupando cargos de directores, actores, dramaturgos, entre otros, que muchas veces no permiten conocer otras historias que no sean las que ellos cuentan.

Elegí trabajar con la obra *Jardín de pulpos* del dramaturgo argentino Arístides Vargas debido a que es un texto que aborda temáticas latinoamericanas, y que me permitía, escénicamente, accionar desde lo contracolonial para cuestionar textos y técnicas occidentales y europeas, tan presentes en nuestra formación como en la escena teatral limeña; además de que ya lo había trabajado anteriormente en el curso de Dirección, por lo que se me hacía familiar. Reuniendo todos estos deseos y decisiones, emprendo este viaje colectivo hacia la creación teatral y la construcción de espacios seguros, a través de una metodología contracolonial y lúdica, que terminen por crear un teatro capaz de acoger todas nuestras historias y corporalidades, y brindarnos, a las mujeres artistas disidentes, un lugar seguro desde donde podamos enunciarlos.

2.1 Hacia una dirección contracolonial e identitaria

Para iniciar con el análisis de este laboratorio se me hace necesario primero narrar cómo fue el proceso de selección de las integrantes. Durante el mes de abril del presente año (2024), decidí realizar una convocatoria virtual, a través de un formulario, para elegir a las actrices participantes de este espacio de creación e investigación. Este proceso reunió a siete personas interesadas. El formulario presentaba los siguientes requisitos indispensables: considerarse una mujer y/o disidencia, ser de la especialidad de Teatro de la FARES PUCP, estar matriculada en el ciclo académico 2024-1 (ciclo durante el cual se realizó el laboratorio de investigación), haber llevado y aprobado el curso de Actuación 4 de la malla curricular 2016-1 o Actuación 6 de la malla curricular 2021-1, y tener disponibilidad para asistir a todas las sesiones del laboratorio. Estos acuerdos previos eran importantes debido a las temáticas que iban a ser tratadas dentro del espacio de investigación, tales como memorias y experiencias personales, que demandaban un proceso que no se viera interrumpido; además de que el ritmo con el que se iban a ejecutar las escenas de la obra requería de la participación activa y la presencia de todas las actrices seleccionadas. En el caso del curso de Actuación 4, o Actuación 6, era necesario haberlos cursado debido a que las temáticas que se trabajan en ellos son la creación de personajes y ejecución de obras completas, por lo que me aseguraba que las actrices elegidas tuvieran experiencia en estos aspectos teatrales.

En el formulario también incluí dos preguntas con la finalidad de conocer un poco más los intereses y vivencias dentro de la FARES de las postulantes. La primera fue: ¿cuáles son tus saberes?, por ejemplo, danza contemporánea, canto, gimnasia, tejido, etc., y la segunda, compuesta por dos interrogantes, ¿cómo consideras que ha sido tu experiencia a lo largo de tu formación actoral en la especialidad de Teatro de la FARES? ¿Cómo te sientes como mujer y/o disidencia dentro de tus espacios de estudio? Fue con esta última que encontré respuestas que resonaron no solo con mi identidad de mujer disidente sino también

con los objetivos de esta investigación; y que estuvieron relacionadas con cómo veían que la FARES atendía cuestiones de género y neurodivergencias, lo difícil que resultaba entender y acoplarse en la carrera de Teatro por parte del estudiantado, la vulnerabilidad que conllevaba ser mujer dentro de un espacio de estudio ante la posibilidad de sentirse minimizada para entrar en un estereotipo social, y los límites corporales dentro de un espacio en donde se era consciente de las denuncias de acoso y violencia. Cabe aclarar que estas respuestas no serán descritas en su totalidad con el propósito de proteger la privacidad y confidencialidad de las participantes; de igual manera, se realizará acto similar con las entrevistas de comunicación personal que serán expuestas en las futuras páginas de esta investigación.

Considero que como mujer en este espacio de estudio soy un punto vulnerable o es como yo me siento y es una lucha constante entre encontrar un espacio donde se me minimiza por mi género y tener que entrar en el molde y sentirme libre haciendo lo que hago (majomutchi, comunicación vía Formularios de Google).

Después de leer las diversas respuestas y de considerar los saberes, habilidades, memorias y experiencias que cada una poseía, fueron escogidas cuatro participantes: Marilyn Chumbimune, majomutchi, Ivonne Lázaro y Silvana Ventura. Para este laboratorio consideraba necesario, también, tener la ayuda de una artista disidente que fuera parte de la especialidad de Creación y Producción Escénica de la FARES para que me apoyará en temas logísticos y de producción. Es a raíz de otro proyecto en el que me encontraba en el momento que le extendí la invitación a Arlette Venero, quien complementó y aterrizó todas las ideas que poseía con respecto a la creación de esta puesta en escena. Además, al haber estado juntas en este otro proceso, reconocí en ella este aspecto lúdico que se me hizo muy necesario para que me acompañara, tanto a mí como a las actrices participantes, a lo largo de la dirección de este nuevo proyecto.

Una vez seleccionadas todas las participantes, se les presentó el material a trabajar un miércoles 10 de abril. Durante esta primera sesión, leímos mi adaptación de *Jardín de pulpos* de Arístides Vargas, la cual poseía solo cuatro personajes: Madre, Tía, La Jefa e Hija, y discutimos sobre las temáticas que abordaba la obra original. Esta gira en torno a la historia de José, quien “tiene la cabeza llena de olvido” (1996). En busca de ayuda para recuperar sus memorias, llega a una playa desierta donde conoce a Antonia. Ella, en cambio, tiene la cabeza llena de recuerdos, que chocan entre sí para poder salir de su mente. José desea poder recordar su historia y, para eso, necesita dormir y soñar. Juntas emprenderán un viaje entre lo real y lo onírico: José en busca de su memoria y Antonia, de su razón. El motivo por el cual se decidió trabajar con este texto se debe a dos principales razones. La primera razón resulta ser que la obra se encuentra atravesada por temáticas de género, situaciones políticas, sociales y familiares, todas en relación con la memoria y el olvido en Latinoamérica. Estos son enunciados de una manera abordable desde asuntos y prácticas contracoloniales debido a la presencia de un conflicto en donde se evidencian las jerarquías y el impacto de las relaciones familiares en la identidad de una persona.

La segunda, guarda relación con el trabajo que realicé durante el curso de Dirección durante el ciclo 2023-1, espacio en el cual se me presentó y trabajé por vez primera con *Jardín de pulpos*. Mientras llevaba el curso, realicé una adaptación que, si bien no se distanciaba tanto de la que trabajé en este laboratorio de investigación, se concentró principalmente en generar espacios de creación escénica en donde solo trabajara con mujeres. Esto afectaba también a los personajes originales de la obra, por lo que decidí cambiarle el género a José y convertirlo en Josefa. Este cambio me motivó a realizar lo mismo para este proceso, aunque, en este caso, solo le cambié el género a La Jefa, originalmente El Jefe, y creé un nuevo personaje, el de Hija, quien en realidad es José, pero en el mundo de los sueños. Con respecto a los personajes de Madre y Tía, estos se mantuvieron como eran en la

obra original, solo que combiné algunos de sus diálogos con los de otros personajes para que se adecuaran a la finalidad de esta investigación y la linealidad dramática. Esta última decisión me ayudó a comprender cómo agregar textos ajenos al de *Jardín de pulpos*, que guardaran relación con la opresión sociohistórica ejercida hacia nosotras las mujeres, me permitió dialogar y reapropiarme de la obra, desde mi deseo por hallar un camino hacia la reivindicación y la denuncia de estas violencias a través de las artes escénicas.

Aparte del argumento y de los personajes, la distribución espacial fue otro motivo que afectó en la creación de una metodología para una dirección contracolonial que cambiara la típica distribución escénica frontal a una circular. Esta decisión venía influenciada también por el proceso realizado en el ciclo 2023-1, en donde trabajé por primera vez este cambio espacial que afectaba el desplazamiento de las actrices en escena, así como la experiencia de le espectadore. Durante esta primera versión trabajé junto a Macarena García y Olga Kozitskaya, quienes interpretaron a Antonia y Josefa, respectivamente, y con quienes comencé a indagar lo que significaba crear desde un teatro colaborativo, antes incluso de pensar que ese se convertiría en mi tema de tesis. Este tipo de teatro en el cual, si bien están establecidos los roles de cada una, no existe una jerarquía o una función más importante que la otra, sino que existe una armonía entre ellas, me hizo replantear y cuestionar diversas enseñanzas que había recibido a lo largo de mi formación actoral.

Situaciones relacionadas con la manera en cómo fui dirigida en cursos de Actuación y laboratorios escénicos, con las jerarquías de poder entre el director y yo como actriz en formación, el constante trabajo y priorización de obras dramáticas occidentales y la falta de cuidado y consideración hacia mi estado, tanto físico como mental, me impulsó a probar una metodología de dirección que pudiera presentar una solución y reparación a todas estas situaciones y vivencias que marcaron mi vida como artista escénica. Esta búsqueda fue transportada hasta llegar a este trabajo de investigación, por lo que esta experiencia del 2023

servió de impulso e inspiración para la implementación de dinámicas, espacios de diálogo y metodologías en el laboratorio, que me permitieron generar un espacio seguro de creación, ahora bajo otros aspectos y circunstancias, relacionados con la contracolonialidad, la disidencia y el juego.

Para el recojo de información fue importante el uso de bitácoras personales, tanto para las participantes como para mí misma, siendo esta última mi herramienta principal para la recopilación y análisis de lo realizado en las sesiones. Además, realizamos un registro audiovisual, el cual fue subido a una carpeta Drive, a la cual todas las participantes poseían acceso, y en donde se podían apreciar los ejercicios, exploraciones, marcaciones y la evolución del trabajo escénico de las participantes. Esta recopilación fue importante para la investigación debido a que permitía, una vez culminadas las sesiones, repasar y volver a observar las dinámicas que se creaban dentro del laboratorio. Así, si durante el registro simultáneo de lo que sucedía en cada encuentro no apuntaba o pasaba por alto algún detalle o acción realizada por las actrices participantes, el material audiovisual recogido me permitía retornar a estos momentos y realizar una descripción y análisis más exactos, profundos, y mantener cierta distancia con lo recogido en esa etapa.

Una vez culminada esta etapa, y durante el momento de escritura de la presente investigación, fueron tomados en cuenta tres aspectos para la organización de la información y el análisis de lo recogido durante el proceso de creación. El primero fue cómo detectar la presencia de aspectos contracoloniales durante los ejercicios, a través de los comentarios de las participantes y desde las opciones estéticas y discursivas que proponía desde la dirección. La observación de ejercicios, como el de “el antropólogo y el espécimen”, o lo conversado en los círculos de diálogo entre las participantes del laboratorio, los cuales serán mencionados y explicados más adelante, forman parte de este segmento. Así, no solo fue analizado cómo era posible producir material escénico que surgiera de las propuestas de las actrices participantes

sino también la influencia de este en sus relaciones, tanto interpersonales como escénicas, dentro del espacio de creación.

El segundo aspecto de análisis de información, el cual también se relaciona con la metodología contracolonial del laboratorio, fue cómo el carácter lúdico, presente en las indicaciones que realizaba y en las dinámicas creadas tanto para el trabajo de vínculos entre las actrices como en la creación de escenas, terminó por generar el producto escénico presentado en la muestra final. El juego, como se explicará más adelante, terminó por atravesar todo este proceso, tanto de investigación como de creación, y fue fundamental para generar un espacio seguro entre todas las presentes. Además, a través de él, era posible repensar y variar una y otra vez las propuestas, tanto mías como de las participantes, y generar un producto con el que todas estuviéramos cómodas y de acuerdo.

El tercer y último aspecto fue la identificación de puntos en la construcción de un discurso teatral que partiera de cuestionamientos y pensamientos alrededor de la identidad disidente, y que fuera propio de quienes conformaran la investigación. Con esta finalidad fueron creados diversos espacios de diálogo y reflexión entre las participantes y se invitaba a la discusión de las temáticas tratadas en las escenas, así como los diálogos y las pautas de movimiento que cada una de ellas realizaban a lo largo de la obra. Por ejemplo, al final de la cuarta sesión del laboratorio, tras haber realizado una exploración que buscaba trabajar la relación entre las actrices y sus personajes, realizamos un círculo de diálogo en donde les pregunté cómo se sintieron e indiqué los aspectos actorales que me gustaría que pudieran trabajar para acuerpar más a cada uno de sus personajes. Así, entraban en negociación mis intereses propios en relación con la creación de la obra y lo que las participantes me podían ofrecer, partiendo del material escénico y personal que cada una de ellas poseía y me ofrecía.

El laboratorio de investigación se llevó a cabo durante trece sesiones, doce de creación y una de muestra, de dos horas de duración cada una y, en el caso de solo dos

sesiones, de hasta tres horas, con una frecuencia de dos encuentros por semana durante el ciclo universitario 2024-1. Las sesiones fueron realizadas dentro de las instalaciones de la PUCP, desde el 10 de abril hasta el 18 de mayo del 2024, tanto en los salones de ensayo de la FARES como en los espacios abiertos dentro del campus universitario, específicamente en sus áreas verdes. Este proceso estuvo dividido en tres etapas. La primera fue la de presentación y reconocimiento entre las actrices participantes. Esta se llevó a cabo durante las dos primeras sesiones del laboratorio y se pretendió, a través de dinámicas en grupo y ejercicios en los que fuera posible observar las corporalidades, memorias e identidades de cada una de ellas, ahondar y conocer las dinámicas que mejor se acoplaban con las temáticas de investigación de esta tesis. Estos serán explicados con mayor detalle más adelante en este capítulo.

La segunda etapa consistió en el trabajo con objetos personales, vestuario y una primera introducción a los personajes. Para la selección de estos no se realizó audición alguna, sino que se trató de una combinación entre escuchar los deseos de cada una de las actrices, una primera lectura del guión y mi intuición. Fue así que decidimos que el personaje de Tía sería interpretado por majomutchi, el de Hija por Marilyn Chumbimune, el de Madre por Silvana Ventura y el de La Jefa por Ivonne Lázaro. La asignación de personajes fue realizada a través de este proceso colectivo y estuvo acompañada de una metodología horizontal con el fin de distanciarse de la típica selección de personajes, a veces tan distante y común dentro de los espacios de formación como laboral. Durante esta etapa, la cual también tuvo una duración de dos sesiones, contamos con la presencia de la música durante los momentos de calentamiento físico y/o exploración, y se ahondó en cómo el trabajo con materialidades y objetos afectaba la escena y el estado del personaje.

Por último, la tercera etapa consistió en la organización del material escénico creado para así emprender la construcción en colectivo del montaje y muestra final. A lo largo de las

nueve sesiones que duró esta fase, y recopilando lo trabajado en las anteriores cuatro, se inició recién un trabajo más enfocado en mi adaptación de *Jardín de pulpos*. Durante estos momentos se fueron cambiando las locaciones de los ensayos, transportando e introduciendo a las actrices hacia los espacios abiertos; de manera que no solo se les iba preparando para lo que sería accionar, por primera vez para muchas, dentro de un espacio que no tuviera cuatro paredes y butacas al frente, sino que también se volvió una posibilidad para investigar la descolonización del espacio escénico y entablar una relación menos distanciada y jerarquizada con el público.

Culminadas las sesiones, se acordó con las participantes del laboratorio realizar un encuentro para cerrar el proceso de creación compartido. Durante este encuentro entrevisté a cada una de ellas. Este consistió en un momento personal con cada una de las cuatro actrices en el que fueron realizadas siete preguntas, algunas de las cuales giraron en torno a cómo les había parecido la conducción del laboratorio, su experiencia al trabajar en espacios abiertos, si pudieron enunciarse desde su identidad de mujer disidente a través de lo trabajado y cómo veían el futuro, tanto del proyecto como de ellas como artistas. Ivonne, majomutchi, Marilyn y Silvana al responder, coincidieron en que había sido un ambiente en el que se sintieron escuchadas, seguras y cuidadas. La variedad de corporalidades presentes en el espacio de trabajo como ayuda para trabajar y mirar desde otra perspectiva el cuerpo propio formó también parte de sus respuestas, así como el gran aprendizaje e impacto que el proyecto había generado en cada una de ellas, ocasionando que *Jardín de pulpos* se convirtiera en un proyecto en el cual quisieran seguir trabajando.

Toda esta información, junto a la mencionada en líneas anteriores, fue analizada y ordenada para su presentación y explicación en este capítulo, el cual no solo da a conocer el impacto de una puesta en escena dirigida bajo los conceptos de horizontalidad, diálogo y encuentro sino también mi proceso como directora y artista mujer disidente en la búsqueda

por crear una metodología de dirección contracolonial contra el olvido; para recordar quiénes hemos sido y elegir quiénes queremos ser, en esta lucha por recuperar los territorios que habitamos y para que no se olviden que existimos y resistimos. Considero que aún sigo en el proceso por establecer estas bases metodológicas pero que a través de esta experiencia he podido investigar y ahondar en mi propia identidad, de la mano de otras disidencias, así como crear espacios seguros desde nuestros propios deseos y corporalidades, capaces de generar un espacio de diálogo y libertad dentro de las artes escénicas de nuestro país.

2.2 Conducción del laboratorio: horizontalidad y espacio seguro

Creo que se ha llevado muy bien el tema de la vulnerabilidad. Por ejemplo, yo he llegado como a romperme ¿no? Siento que no en todos los grupos he podido compenetrarme tan bien. Creo que se logró eso: llevar el tema de la confianza hacia el trabajo (I. Lázaro, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Escoger trabajar de manera horizontal fue una de las primeras decisiones que tomé antes incluso de iniciar el laboratorio de investigación. Necesitaba de un modelo de dirección que se acoplara con los fines y objetivos de esta tesis, un modelo capaz de generar un espacio de creación en donde primara la confianza y la libertad y no el prejuicio o la sobreexigencia. La horizontalidad como parte de la conducción del laboratorio me ayudó a construir un espacio en donde las jerarquías de poder no existían y, por ende, era viable generar un ambiente en el que todas poseían la misma posibilidad de hacer escuchar sus propias voces y opiniones. Esto no significaba que los cargos y responsabilidades, como el de directora, productora o actriz se eliminasen. Todo lo contrario. Con la implementación de este modelo de teatro colaborativo pretendí buscar un camino en el que cada participante conociera qué le correspondía hacer y cómo su trabajo estaba en constante diálogo con el del resto.

Considero que dentro de un modelo de dirección horizontal existen las individualidades, mas no los individualismos. Lo que le afecta a una nos termina por afectar a todas. Por este motivo, resulta importante la generación de acuerdos, el establecimiento de límites y la constante invitación a comunicar los sentires y pensamientos que surjan a lo largo de cada sesión de trabajo. Como lo mencioné en el capítulo anterior a través de las palabras de Miguel Rubio, para coexistir en medio de nuestras diferencias, y tener cada una un lugar, es necesaria la negociación. Resulta este un accionar contracolonial porque busca ahondar en lo personal y no pretende mecanizar procesos o espacios en busca de lograr solo objetivos personales. Esta metodología de trabajo, además, cuestiona y acciona ante los sistemas neocoloniales impregnados en algunos espacios de formación artística por los cuales pasaron las actrices participantes de esta investigación. Resulta importante crear una comunidad que se enfrente a esta homogeneización proveniente de las jerarquías hegemónicas y en donde se escuche cada una de las voces de quienes la integran.

El aspecto lúdico se hace también presente en esta metodología debido a que es a través de él que buscamos y encontramos maneras, relacionadas con la libre creación, que se ajusten al estilo de trabajo de cada participante, sin que esto signifique ignorar o menospreciar el de la otra. El juego permitió, en este aspecto, que el espacio de creación se convirtiera en un ambiente en donde las artistas pudimos volver a conocernos, desde una mirada y trabajo colectivo. Se trató de infancializarnos, como Barreto y Noguera mencionan, en busca de liberarnos de las opresiones y limitaciones que un sistema normativo hegemónico estableció en nosotras. Paralelamente, las identidades y memorias personales estuvieron también presentes, generando un producto escénico propio de quien la crea. Se trató, por lo tanto, de una creación que entendió y fue capaz de trascender tanto en la historia personal y colectiva de las participantes, para luego pretender hacer lo mismo con el espectador.

En base a lo anteriormente mencionado, durante la primera sesión expliqué la manera en cómo esperaba que fuese la participación de cada una de las participantes. Ese no era un espacio en donde solo se sentarían a leer, aprender su texto, a escuchar indicaciones sobre cómo pararse en el escenario y ver a sus compañeras actuar. Ese era un espacio en el que todas íbamos a estar creando y proponiendo todo el tiempo, que estaba listo para recibir y resolver sus dudas y cuestionamientos, en el que se escucharían sus opiniones y se tomarían en cuenta para la creación, y en el que era importante que las participantes reconocieran cómo ingresaban y salían sus cuerpos de cada sesión. Comenzábamos siempre con un “¿cómo estamos hoy?”, pues era consciente de todo lo que puede conllevar la respuesta a esta pregunta.

Al decidir dedicarle parte del tiempo que estaba destinado a avanzar escenas para, en su lugar, conocer cómo se sentían las personas con quienes estaba trabajando, invité a la contracolonia a ser parte del espacio de trabajo, y se fue estableciendo un vínculo más cercano entre nosotras. No pretendía ignorar cómo es que mis participantes llegaban al espacio de trabajo, así que las invitaba a trabajar desde donde podían ese día, desde sus dolores y ansiedades, como de sus comodidades y felicidades. Esta decisión pretendió enfrentar la idea de que una artista profesional es aquella que, a pesar de cualquier circunstancia, siempre debe de dar su 100%, llegando incluso a perjudicar su estado físico y/o mental en aras de realizar “bien” su trabajo. Esta idea solo refuerza la mecanización de las personas que conforman un grupo, y que parte de estos sistemas de poder que solo buscan producir irresponsablemente, sin considerar cómo esto afecta a quienes producen para ellos. Considero que comenzar a trabajar desde la escucha de nuestros cuerpos ayuda a generar una conciencia personal en los momentos en los que uno se siente bien, como en los que no. Además, nos permite conocer nuestras posibilidades y limitaciones y, por ende, contribuye a la formación de una conciencia de identidad propia.

Figura 1

Círculo de diálogo durante la primera sesión



El círculo fue una figura que ayudó mucho a la posibilidad de entablar un diálogo horizontal durante los momentos de conversación y creación. El primero que formamos fue durante la primera sesión. A través del círculo cada una de las participantes debía de activar aún más su sentido de la vista para poder ver y prestar atención al resto de sus compañeras de trabajo. Se colocaba en el centro lo que se quería compartir entre todas y el espacio se vivaba de modo que, si se hubiera elegido una distribución espacial frontal, habría sido complicado lograr el dinamismo y la participación de todas por igual. El círculo ayudó a confrontar, contracolonialmente, el individualismo y a generar, de manera progresiva y continua, comunidad entre todas nosotras.

Debido a que el resultado de la puesta en escena estaba pensado para ser presentado en un espacio abierto, en donde el público se encontrara rodeando y delimitando el área donde las actrices iban desarrollando las escenas, invité a las actrices durante las sesiones del

laboratorio a trabajar en figuras y distribuciones espaciales circulares. Estas permitían que las participantes fueran desarrollando una visión periférica mucho más activa. Además, las invité a desprenderse de la idea de la frontalidad, aquella que termina por posicionar y acondicionar al cuerpo a trabajar mirando hacia un mismo frente todo el tiempo, ignorando todas las posibilidades espaciales que la circularidad puede ofrecer. Parte de los fines de esta investigación comprenden también la descolonización de la relación con el público, incluyéndolo e invitándolo, de una manera lúdica y activa, a ser parte de la acción escénica. Esto no busca convertirlo en un personaje más, sino en crear una experiencia inmersiva y entablar una relación con quienes nos están viendo, volviendo este tipo de espectáculos teatrales en encuentros personales y únicos.

Otro aspecto que una conducción horizontal permitió que se desarrollara dentro del espacio de creación fue saber y reconocer, tanto desde la dirección como desde la producción, los momentos pertinentes para intervenir en las acciones que las actrices participantes realizaban. Dentro de los espacios de diálogo se discutió sobre una experiencia que todas las participantes presentes compartíamos. Éramos conscientes de que, muchas veces, dentro de un ambiente en donde priman las jerarquías de poder, quienes se encargan de guiar y/o realizar las indicaciones deciden colocarse en una posición externa y no se involucran en lo que se está creando en el espacio de trabajo. Comentamos que estas situaciones generaban un distanciamiento entre quienes dirigen y quiénes éramos dirigidas, un distanciamiento que creaba un desconocimiento, desconexión e incluso desentendimiento de lo que la otra parte estaba realizando; así, al no tener ni voz ni agencia, se generaba un espacio en el que no nos sentíamos parte. Sin embargo, tampoco era apropiado que la dirección tomara una postura despreocupada, debido a que se terminaría por descuidar tanto el proyecto como a quienes lo integran. Por lo tanto, llegué a la conclusión de que resultaba necesario crear una negociación entre ambos tipos de dirección y crear uno en donde se partiera de un acompañamiento que

guíe y proponga, pero que también observe y se encuentre dispuesto a aprender de lo que el resto enuncie. La dirección, de esta manera, se tornó para mí en una retroalimentación de todas las personas presentes en el espacio, más que en un rol que se hace y deshace en solitario.

Figura 10

Dinámica de integración entre majomutchi, Ivonne y Marilyn durante la segunda sesión



Durante el laboratorio de investigación, el primer momento en el que como directora tuve que tomar la decisión de intervenir fue durante la segunda sesión. Como parte de una de las dinámicas realizadas con el fin de explorar los personajes de la obra, terminamos por salir del salón de ensayo en donde nos encontrábamos, hecho que generó que una de las integrantes, Marilyn, se trepara a uno de los árboles que se encontraba en ese espacio abierto. Ese día solo habían asistido tres de cuatro actrices, Arlette se encontraba realizando el registro audiovisual y Marilyn, que se encontraba trepando el árbol, comenzó a tener dificultades para seguir subiendo. Al tratarse de una situación en donde una de mis participantes se encontraba en riesgo fue inmediata mi reacción para ayudarla y resguardar su

bienestar. Es así que cuando hablo de generar un espacio seguro no solo me refiero a la sensación de poder comunicar libremente pensamientos y opiniones sino de también saber que existe una responsabilidad entre todas las personas presentes por cuidar el cuerpo de la otra. El espacio de trabajo seguro, de esta manera, resulta una sensación y un proceso que se construye colectivamente, y es a través del tiempo, y de las dinámicas que se van realizando, que esta relación de cuidado entre todas se va generando.

A veces, teníamos un peso diferente o como una energía diferente antes de, pero, junto con la dirección, eso se convertía en algo positivo, algo relajante, de alguna otra manera, y era muy bonito eso (M. Chumbimune., comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Un modelo de dirección horizontal como el implementado en este laboratorio permitió también aceptar las diferencias y las singularidades de cada una de las integrantes, aspectos que quizás, en otras situaciones y bajo otras metodologías, no hubieran sido permitidos. Esta propuesta metodológica propuso una visión en donde estas cualidades eran consideradas como posibilidades desde donde se podía ahondar en el trabajo artístico de cada una de las participantes. Invita a ver el error, no como la razón para martirizarse a una misma o a quien se equivoca, sino como la apertura a un diálogo eficiente y a la búsqueda de una alternativa que se acople con la manera de trabajar de cada una sin que esto signifique alejarse del concepto de la obra teatral. Esta fue una dinámica de trabajo en donde se buscó negociar en escena para que todas las actrices se encontraran en sintonía, cómodas y a gusto con lo que se estaba trabajando; y para que sintieran que lo que se estaba creando era también suyo. Esta sensación de pertenencia convierte a este tipo de metodologías de dirección en un camino, relacionado a aspectos contracoloniales y disidentes, que busca la reapropiación de espacios y sensaciones que el proyecto colonizador, presente en Latinoamérica hace cinco siglos, nos pretendió arrebatar.

2.3 Material personal

Como se mencionó en el capítulo anterior, esta investigación busca conectar con las identidades y memorias personales, aquellas que se encuentran amenazadas por el sistema neocolonizador en el que nos encontramos viviendo. Por esta razón, se pretendió llevar a las actrices participantes por un camino de autoconocimiento, que partiera de experiencias y memorias personales, capaz de dialogar con su labor escénica. Se trató de un diálogo constante con la contracolonialidad, así como con temáticas de género y disidencia, debido a que el trabajo con materialidades y archivos personales involucraba la despatriarcalización del saber, término mencionado en el capítulo anterior. Como resultaba esencial presentar esta metodología antes de insertar a las actrices a la creación escénica, este fue un proceso que se llevó a cabo durante las dos primeras semanas del laboratorio de investigación.

Como iba a indagar en aspectos personales de cada una de las actrices participantes, procuré conducir estos momentos desde la ternura, la pausa y el cuidado, para que cada una se sintiera libre de comunicar lo que quisiera y hasta donde pudiera. De la misma manera, invité en todo momento a pensar cómo esto que iban descubriendo de sí mismas conectaba con la obra y/o con sus personajes, creándose una suerte de tensión y encuentro entre la ficción y la realidad. No pretendía forzar la creación de una relación, sino que invitaba a que pudieran ver y considerar en su creación escénica el hecho de que no existe un espacio inmenso entre la persona y el personaje que interpreta, sino que, a través de pequeñas conexiones que se pueden encontrar en el trabajo e indagación con material personal, estas dos entidades se van acercando y aprenden a dialogar entre sí.

2.3.1 Corporalidades y lugar de enunciación

Me sentí más abierta. A lo político, a lo mujer, a no tener miedo a hablar y que la gente tenga que escuchar lo que tiene que escuchar. Ya depende de ellos si

lo aceptan o no, pero yo soy libre de poder hablar (M. Chumbimune, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Figura 3

Primera dinámica grupal durante la primera sesión



El tema de las corporalidades y las formas de expresión fue un aspecto abordado y discutido desde la primera sesión del laboratorio. Durante este primer encuentro, se les preguntó a las actrices participantes si es que ya se conocían de antes; algunas sí, otras no, y otras solo se conocían de vista. Entonces, procedí a explicar la primera dinámica, la cual pretendía observar cómo eran sus desplazamientos y dinámicas, tanto personales como colectivas. La indicación dada consistió en pasar de un calentamiento personal a uno grupal, por lo que invité a las actrices a conectar a través de la mirada y a realizar movimientos corporales que respondieran a la música que en ese momento acompañaba la dinámica, así como a los sonidos que surgían de las propuestas que las otras actrices realizaban. A través de este momento, se buscó trabajar con el cuerpo colectivo, en donde si bien todas se podían

encontrar bajo una misma consigna, siempre iban a aparecer singularidades y diferencias, muy bienvenidas y apreciadas por parte de dirección, como un reflejo de lo que representa la convivencia disidente dentro de un mismo espacio.

Después de este momento, la conexión entre ellas se dio de manera muy rápida. No solo sus ideas y propuestas resonaban en la otra, sino que sus corporalidades iniciaron un diálogo colectivo espacial. No hubo necesidad de un acuerdo pactado previo, tan solo fue necesario el diálogo corporal que partía de sus impulsos y curiosidades dentro de un espacio de creación seguro. majomutchi, durante las entrevistas realizadas al finalizar el proceso, mencionó lo siguiente con respecto a la relación entre la diversidad corporal dentro de laboratorio y su perspectiva corporal propia:

...Pero, por un lado, las chicas también me ayudaban mucho a... como hay tanta diversidad entre nosotras seis creo que eso también ayuda mucho. Que todas seamos tan diferentes, que todas seamos como, muy abiertas a aceptarnos entre todas. Eso me ayudó bastante (Comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Las temáticas contracoloniales y sobre género y disidencia entraron a dialogar desde este momento del laboratorio debido a que los cuerpos de las actrices participantes terminaron por transformarse para ser vistos como caminos colectivos, a través de los cuales, era posible exteriorizar sus sentimientos y pensamientos: los positivos, los negativos, los dolorosos, los felices; y no solo aquello que el resto quiere ver sino lo que necesitaba ser visto. Este accionar se enfrentaba al sistema opresor bajo el cual nos encontramos viviendo y al desplazamiento y silenciamiento forzado al que fueron impuestos sus corporalidades, memorias e identidades disidentes. La posibilidad de que existan detonadores capaces de posicionar y devolverles estas sensaciones y miedos que alguna vez pudieron llegar a experimentar, a pesar de que se estuvieran sosteniendo entre ellas durante los ejercicios en

grupo, me conllevó a poseer un mayor cuidado al momento de crear dinámicas que involucrasen el trabajo con el cuerpo.

El pasado de las participantes, sus anhelos, sus curiosidades y cómo estos resuenan en el espacio de creación no solo deberían de quedarse en los momentos de exploraciones y dinámicas de introducción al espacio de trabajo. Considero que lo ideal sería que estas exploraciones no sean restringidas a solo un momento del proceso de un montaje, sino que cada parte de este pueda ser influenciado y afectado por los descubrimientos que, poco a poco, irán surgiendo. Ante esto me pregunto: ¿cómo lograrlo? Nuevamente se hace presente la dirección horizontal teñida de aspectos lúdicos, capaz de crear puentes comunicativos, a través de los cuales sea posible transmitir el poder e influencia que poseen los espacios de constante exploración e investigación dentro de un proceso de creación escénica. Así, esta adaptación de *Jardín de pulpos* ya no solo se trataba de un trabajo mío sino de una demostración identitaria de cada una de las participantes.

En aras de explorar y de proponer dinámicas que trabajasen con temas identitarios y de corporalidades, se trajo al espacio el ejercicio de “el antropólogo y el espécimen”. Propuesta original creada por la organización trans-disciplinaria de arte La Pocha Nostra, y enseñada a mi persona por la maestra y performer Lorena Peña, realicé una adaptación a este ejercicio, el cual pretendía ver a las actrices no solo como artistas sino también como antropólogas investigadoras, cuyo objeto de estudio era el cuerpo de su compañera. Se trabajó durante la primera sesión del laboratorio e indagaron, en parejas, en todo lo que el cuerpo desconocido de su compañera les ofrecía, haciendo uso de cuatro de sus cinco sentidos: la vista, el olfato, el oído y el tacto. El sentido del gusto fue excluido en este ejercicio debido a que consiste en lamer a la otra persona, acción íntima con la cual, al ser su primer encuentro, no muchas se sentían cómodas pues demandaba una mayor cercanía entre ellas.

Figura 4

“El antropólogo y el espécimen” durante la primera sesión



En esta dinámica existía una persona A y una persona B y comienza con B cerrando los ojos y confiando en A. Esta debe de ser guiada por una persona externa que diga las indicaciones que A deberá de realizar y que indica la duración de cada exploración. En este caso, Ivonne y majomutchi trabajaron juntas, siendo Ivonne A y majomutchi B; mientras que la otra pareja estuvo conformada por Silvana y Marilyn, donde Silvana fue A y Marilyn B. Al ser un ejercicio que trabajaba con los sentidos de las participantes, se inició investigando desde el sentido de la vista, manteniendo una distancia con B para que no resultara un acto invasivo. Se repitió lo mismo con el sentido del olfato y el oído, permitiendo en este último que A se acercara más a B, e incluso que se apoyara en su cuerpo para percibir bien lo que este emitía. Finalmente, A investigaba desde su sentido del tacto. Esta última acción se realizó con mucho cuidado y les pedí a las actrices que tenían el rol de A que realizaran

diferentes movimientos en el cuerpo de B, desde la flexión y el estiramiento de sus extremidades, de manera que pudieran explorar las posibilidades que esta corporalidad desconocida les ofrecía.

La dinámica llega a su fin cuando se invita a que A, una vez haya culminada su investigación desde todos sus sentidos, de manera progresiva, realice una escultura con el cuerpo de B. Esta figura podía ser realizada en niveles altos, medios o bajos, y debía de poseer un movimiento que B sea capaz de repetir indefinidas veces. Si en algún momento B se sentía incómoda por las acciones de A, podía parar el ejercicio y retomarlo, o parar el ejercicio y finalizarlo. Se les indicó, además, que la escultura guardara relación con alguna temática de *Jardín de pulpos* que haya resonado en ellas, de modo que se volvían tangibles y visibles sus primeras impresiones sobre la obra. Las esculturas que se crearon fueron dos. La creada por Ivonne y majomutchi, titulada “El descanso”, guardó relación con el sangrado en las mujeres, mientras que la escultura de Silvana y Marilyn recibió el nombre de “Soledad” y estuvo relacionada con la sencillez de la existencia.

Durante el laboratorio de investigación este ejercicio se realizó dos veces y con las mismas parejas. En la segunda vez, fue el turno de las que fueron A ser B, y se hizo uso de objetos personales para complementar la investigación. Este aspecto será explicado con mayor detalle y análisis en la siguiente sección, pero lo menciono en este momento debido a que el cambio de roles permitió que no solo una experimentara la sensación de ser manipulada corporalmente, sino que también pudiese manipular y sostener la corporalidad de alguien más. Debido a que se creó un ambiente seguro y relajado, en donde no se demandaba un silencio completo mientras la dinámica era realizada, las actrices participantes se sintieron en la libertad de reírse o realizar gestos de confusión, los cuales aligeraban el momento y permitían crear una conexión con su pareja. Con respecto a las sensaciones que se originaron a raíz de este ejercicio, Ivonne Lázaro comentó lo siguiente:

Me parece interesante porque de la nada sentí cómo se me iban los aretes y me puse un poco nerviosa porque a veces tengo miedo de que entren mal y duela, pero no me dolió nada, yo confié. Bien interesante ser la otra persona porque puedo sentir nomás. No tenía que pensar en nada, solo existir (Comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Resulta de gran apoyo lo señalado por Ivonne debido a que, dentro de la duración del ejercicio, el cuerpo es liberado de tensiones, de preocupaciones, de responsabilidades. En diálogo con las temáticas de género y disidencia que esta investigación posee, este ejercicio no solo creó un momento en el que el cuerpo de las actrices se pudiese relajar, sino que se creó toda una dinámica de confianza y cuidado entre las parejas. Partiendo del contexto social dentro del cual se encuentra insertado este laboratorio de investigación, donde las opresiones, silenciamientos y desplazamientos forzados hacia las disidencias son generados constantemente por los grupos de poder hegemónico normativo, ser parte de un espacio de confianza y cuidado colectivo se convierte en una ocasión en el que es posible descansar un momento y repensar en lo que significa accionar desde ese tipo de corporalidad como mujer disidente. A través de “el antropólogo y el espécimen” fue posible invitar a que cada una de las actrices pudiera reconocerse en la existencia de la otra y resonar, colectivamente, a través de sus sentidos, creando historias que solo ellas conocían y comprendían.

Otra dinámica a través de la cual se activó este sentimiento de resonancia colectiva fue la del lugar de enunciación. Se realizó durante la segunda sesión y partió de una serie de preguntas que les realicé a las actrices: ¿desde dónde me pronunció hoy?, ¿por qué yo soy la adecuada para hablar de esto?, ¿desde dónde quiere hablar mi cuerpo hoy?, ¿qué me duele, me da placer, me gusta o me estresa?, ¿cómo, desde mi lugar de enunciación corporal, dialogo con la corporalidad de mi personaje? Lo primero que les indiqué para trabajar estas interrogantes fue crear una pequeña secuencia en la que cada una trabajara desde donde, ese

día, sintieran alguna tensión en sus cuerpos. Así, Ivonne trabajó desde los hombros, majomutchi desde las caderas y Marilyn desde el abdomen. Después, les pedí que agregaran una frase y un movimiento que consideraran propios de sus personajes. Luego de que cada una mostrara al resto lo que habían estado creando, generamos un círculo de diálogo que giró en torno a las relaciones entre madres e hijas, entre tías y sobrinas, y entre hermanes. La finalidad de este fue trasladar los vínculos existentes entre los personajes de *Jardín de pulpos* a las vidas cotidianas de cada una de nosotras. De esta manera, se acortaron las distancias entre persona y personaje, siendo posible verlos como un reflejo de lo que cada una había vivenciado alguna vez a lo largo de nuestras vidas. Decidí iniciar esta conversación después de la exploración física debido a que les iba a indicar que, una vez culminado este momento, volvieran a realizar el mismo ejercicio, solo que esta vez debían de ser conscientes de cómo sus acciones no solo guardaban relación con sus personajes sino también con sus propias identidades y vivencias personales.

Esta conversación derivó en la narración de diferentes anécdotas personales y, en un momento de esta, Arlette mencionó lo siguiente: “Al momento de verlas [accionar] me hizo pensar un toque en todas las cosas que, tal vez, he retenido por mantener una buena relación con mi mamá” (13 de abril, 2024). Todas estuvimos de acuerdo con ella. A lo largo del laboratorio de investigación, tanto en momentos de la creación de las escenas como en círculos de diálogo, conversamos sobre el vínculo que cada una de las participantes poseía con sus mamás y cómo estas generaron los pensamientos y comportamientos propios que cada una poseía en la actualidad. Fue así que ya no se trataba solo de crear y proponer desde cómo nuestros cuerpos se sentían ese día sino de también cuestionar, colectivamente, las relaciones y experiencias intrafamiliares de cada una y cómo nos afectaban. Así, se fue convirtiendo en un trabajo más personal e íntimo, que era capaz de reflejar y enunciar las

memorias que nuestros cuerpos guardaban. Nosotras éramos las mujeres que nos habían criado.

Si bien Silvana no nos pudo acompañar en esta segunda sesión, este tema volvió a ser discutido en otros momentos del laboratorio, por lo que también se pudo recoger su historia y experiencia personal con sus vínculos familiares. Durante la entrevista de cierre del proceso, mencionó lo siguiente con respecto a lo que significó para ella ese momento en el que pudo acuerpar y entender mejor a su personaje:

...lo entendí más al último cuando dijiste “en esta parte, sean ustedes” o “aquí, jueguen como ustedes” o “¿cómo tú dirías esto? Creo que, al último, cuando le diste énfasis a decirnos esto como directora, fue como que recién dije “ah, ok, acá conecto con esto, esto que digo tiene sentido”. Aparte, siento que al final, en la muestra, más allá de interpretar a Madre, que era el personaje, también sentí que era yo por momentos diciendo un discurso con el cual me sentía cómoda (S. Ventura, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Este testimonio no solo dialoga de manera contracolonial con esta investigación, sino que se encuentra insertado y entretelado con cómo una dirección horizontal es capaz de crear un ambiente desde donde es posible encontrar un vínculo con la identidad de cada una de las personas que conforman el espacio de trabajo, para luego transportarlo al trabajo con personajes. Partir de preguntas como “¿cómo lo harías tú?” no significa que se esté delegando la labor de dirección para que alguien más se encargue, sino que se pretende escuchar. Escuchar las inquietudes, dudas y propuestas de todas las participantes para que no sea un espacio de trabajo unidireccional, en donde solo importa lo que una persona diga, sino que sea posible que todas las voces presentes resuenen. Resulta contracolonial esta acción debido a que las jerarquías se desploman y aparece la posibilidad de poder posicionar a todas las participantes en un solo nivel. Ya se mencionaba antes que esta dinámica era propia de un

teatro colaborativo y que, en este caso, permitió el diálogo con cuestiones de género y disidencia. Las participantes crecieron escuchando frases como “habla más bajo”, “una señorita no habla así” o “silencio que estoy hablando”, que tan solo buscaban moldear su identidad de acuerdo con una hegemonía patriarcal. Buscar maneras en donde se visibilice lo que fue oprimido y silenciado y que sigue presente en nosotras, a través de dinámicas lúdicas que constantemente cuestionan y buscan variaciones de lo establecido, resultó ser un hallazgo colectivo que les abrió la puerta a hacer uso de sus propias voces para retratar sus propias luchas.

La exploración que le siguió a esta conversación reunió lo trabajado en la primera parte, solo que, en esta ocasión, cada una de las actrices, debía de buscar encontrarse con las otras dos, y dialogar con lo que proponían. Esto generó la creación de diversos diálogos que partían de los personajes de cada una de ellas, pero que no formaban parte necesariamente de la obra. Se plantearon e improvisaron diferentes escenarios, y poco a poco se comenzó a crear una narrativa dentro de la cual las actrices, a través de sus personajes, fueron explorando las relaciones entre ellas y siendo conscientes de la influencia de la sociedad en la construcción de su identidad. Esta dinámica generó imágenes y momentos muy significativos entre ellas; como el abrazo grupal que surgió en una de las esquinas del salón. Este momento permitió que, yo como directora, pudiera tantear la posibilidad de crear una micro dinámica a la cual llamé “regálale algo de...”. Esta consistía en que cada una de las actrices les diera un regalo a las otras dos, primero desde ellas como persona, y luego desde su personaje. De esta manera, Ivonne le regaló algo a los personajes de Hija y Tía, para que luego sea La Jefa quien le regalara algo a Marilyn y a majomutchi. La dinámica se repitió de igual manera con cada una de ellas. Durante el círculo de reflexión final de esa sesión, se realizó el siguiente comentario con respecto a este momento:

...fue como encontrar una parte de ti en el personaje porque, como era tan inmediato, podía encontrar esto de mí en Tía. En el momento de los regalos como que intentaba y me conectaba y sentía una fusión muy grande, muy fuerte (majomutchi, comunicación personal, 13 de abril del 2024).

Figura 5

Abrazo grupal en una de las esquinas del salón durante la segunda sesión



La dinámica no solo se estaba convirtiendo en un momento de juego a través del cual se volvía posible ahondar en el trabajo de sus personajes, sino que le permitía a cada una de ellas explorar, desde la ternura y el cuidado, cómo estas mujeres se relacionaban entre sí. En este aspecto convergen la contracolonialedad, el género y disidencia, y el juego, debido a que, para buscar caminos colectivos que partan desde la escucha y la atención, resulta necesario desprenderse del ego propio y pensar en lo que la otra necesita en ese momento. Pensar en su vulnerabilidad y considerar cómo se puede encontrar su cuerpo ante la presencia de nuevas sensaciones. A través de la disidencia se volvió posible también accionar escénicamente

desde estas situaciones, debido a que entran en consideración lo que conformaba la identidad de cada una de ellas, así, los cuidados se volvieron aún más específicos y significativos.

El juego, para concluir este momento, permitió que se instaurara una atención y apertura al cambio constante. De esta manera, cada vez que resultaba necesario crear un espacio en donde se tuviese que ofrecer algún tipo de cuidado hacia la otra, esta disposición permitía a las integrantes poder desenvolverse y accionar de manera segura. Como se ha mencionado anteriormente, estas decisiones fueron capaces de generar un espacio de creación escénica que conectara, más allá del aspecto actoral o performático de las actrices, con la identidad de ellas mismas, convirtiendo esta experiencia en un suceso y asunto mucho más personal y enriquecedor para su bagaje artístico.

El siguiente momento en el que se volvió a hacer presente esta unión entre las tres actrices durante esta segunda sesión fue cuando Marilyn intentó escalar un árbol y se ensució al hacerlo. Nuevamente, desde la dirección, planteé la posibilidad de convertir este momento en alguna de esas situaciones que toda niña pequeña ha vivenciado y propuse replicar esta sensación de haber cometido una travesura y no querer que nuestra mamá se entere. A través de mis indicaciones, las actrices se adecuaron rápidamente a la nueva situación planteada y se trasladaron hacia uno de los baños de mujeres de la FARES, para poder limpiar y arreglar a Marilyn. Todo este momento estuvo acompañado por diálogos inventados que partían de los personajes de Tía y La Jefa, que calzaban perfectamente con la ausencia de la actriz que interpretaba a Madre, y que, si bien eran dichos en tonos serios, aleccionadores e incluso agresivos, sus acciones reflejaban cuidado y cariño hacia Hija.

Figura 6

Las actrices de Tía (derecha) y La Jefa (izquierda) arreglando a la actriz de Hija (centro) en el baño de mujeres de la FARES



Era posible observar cómo se creaba una dualidad y contradicción entre las acciones rápidas y toscas y los diálogos amables; como si no terminaran de conectar las ideas con los gestos. La dinámica fue siendo conducida hacia su fin con el retorno al salón de ensayo, donde se les indicó, tanto a Ivonne como a majomutchi, que trenzaran el cabello de Marilyn. Este momento estuvo acompañado por miradas, sonrisas, cantos y abrazos entre los personajes de Hija y La Jefa, así como por frases de disgusto y desdén dichos por el personaje de Tía. Como última indicación de esta dinámica, les pedí a cada una que dijeran unas últimas palabras, las cuales fueron las siguientes:

La Jefa: ¿Por qué sangramos?

Tía: Porque somos mujeres

Hija: Porque las mujeres somos... ¿chéveres?

En comparación al texto original escrito por Arístides Vargas, la frase “¿por qué sangramos?” aparece en la escena VII de la obra, en un contexto y con una respuesta totalmente diferente a la que se dio durante esta sesión del laboratorio:

El Jefe: (Han comenzado a sangrar.) ¿Alguien me puede explicar por qué sangramos tanto?

José: ¡Yo! Es que somos adolescentes y tenemos el esqueleto joven y crece y duele al crecer y sangra, porque el pellejo es niño y se estira, hasta que deja de ser niño a fuerza de sangrar y...

El Jefe: ¡Pendejadas! Yo creo que sangramos porque somos unos cobardes, unos pobres maricas.

Todo lo referido a “sangrar” que, si bien en la obra de Arístides Vargas poseía un sentido mucho más literario y relacionado a los cuerpos en constante lucha, dentro de esta adaptación se relacionó con la menstruación. La menstruación planteada no solo como un momento de cambio en la vida de una persona menstruante, atravesado por cuestiones y prejuicios de género, sino también como un período que trae dolor, placer y adaptación. Las actrices participantes pudieron conectar con esta frase desde sus propias vivencias y experiencias, y fue gracias al aspecto lúdico, presente en toda esta dinámica, que aceptaron y acoplaron rápidamente a lo que la otra proponía, originando este nuevo cambio en los diálogos de sus personajes.

Esta situación que crearon reflejó uno de los muchos momentos en la vida de una mujer disidente y menstruante en los que la preocupación se comienza a apoderar de sus acciones y decisiones. Se preocupan si se mancharon el pantalón, de por qué les duele tanto, de por qué no les viene regularmente cada mes; e incluso comienzan a ser cuestionadas por sus cambios hormonales que afectan su humor y son calificadas como débiles o delicadas. La contracolonialidad surge como respuesta ante este aprisionamiento social y, en diálogo con el

juego, se buscan maneras de darle la vuelta a aquello que nos daña y oprime, para convertirlo en un disfrute propio y colectivo. “Porque las mujeres somos chéveres” porque “sangramos” es la respuesta que se generó en esa sesión ante los juicios y cuestionamientos de una sociedad machista hacia la menstruación. Este cuestionamiento no solo estuvo presente en ese momento, pues, desde que ayudaron a Marilyn a arreglarse, pude observar en las actrices el reflejo de unas niñas, obligadas a mantener la compostura y que fueron juzgadas constantemente, que comenzaban a explorar la libertad en los cuerpos de sus versiones adultas. Por lo tanto, estas vivencias, a través de este tipo de dinámicas, logran resignificarse y transformar aquello que dañó a nuestro cuerpo y memoria, en una fortaleza colectiva.

Figura 7

Imagen final de la dinámica realizada durante la segunda sesión



A este pequeño diálogo le siguió una imagen final, en la cual las tres actrices formaron con sus cuerpos una figura triangular en el piso. Para cerrar este momento, les comuniqué el comando “pausa”, el cual fue seguido de un breve silencio, para luego

indicarles el comando “fin” y cerrar este ejercicio. La dinámica duró alrededor de cuarenta minutos y estuvo guiada tanto por la música como por mis indicaciones. Un momento como este, en el que se trabajaron y conectaron intereses personales con intereses teatrales, resultó de los más enriquecedores durante la creación, tanto de personajes como de las escenas. No solo se presentó como una situación a partir de la cual se pudieron discutir temas relacionados con el género y la disidencia y cómo cada uno de estos afectaba y era parte de las identidades y corporalidades de las participantes del laboratorio, sino que permitió conocer cómo era el juego de cada una.

Una jugaba desde la locura, otra desde la calma, otra desde el cuidado y otra desde la inocencia. Combinadas estas cuatro cualidades se generaba un juego muy interesante, dinámico y hermoso de ver. No se esperaba que tuvieran todas las respuestas a las preguntas que les realizaba a lo largo de cada sesión, ni que entendieran en un 100% lo que sus personajes hacían. Lo que esperaba de ellas era que se divirtiesen y que el espacio de trabajo se convirtiera en un ambiente seguro donde no tuvieran que accionar desde lo racional sino desde lo primitivo y lo lúdico. Incluso si eso significaba volver a encontrarse con sus niñas interiores, me concentré en comunicarles, a través de mis decisiones como directora, que ese era un lugar en donde podían ser libres y cuidadas. Tal dinámica permitió resignificar las vivencias y memorias individuales de las participantes para comprender, a través del diálogo y del movimiento escénico, que estas nunca fueron situaciones que solo aquejaron a una o dos, sino que se trató de toda una comunidad viviendo en la incomodidad. Generó, también, crear conexiones entre sus identidades individuales y entablar relaciones y propuestas escénicas que partían desde aspectos internos, como opiniones e ideales, que reforzaron la identidad colectiva, encontrando una misma manera de resonar entre todas.

de este objeto?, ¿cómo resueno yo, persona y personaje, con este objeto? Ese día, entre las materialidades que las actrices trajeron se encontraban un peine amarillo, un gato tejido a crochet amarillo, un pantalón rasta rosado, una botella amarilla de Moco de Gorila, un peluche de un perro, una bolsita con olor al perfume de vainilla de Victoria Secret, una foto familiar, un celular, un mono de peluche, un plumón rosado, dos espejos, un esmalte rojo, dos aretes plateados, un rosario sin cruz y una agenda de Mafalda.

De esta dinámica surgieron diversas reflexiones a partir de la presentación de cada uno de sus objetos personales, así como la relación que mantenían con ellos, tanto actualmente como en el pasado. Ivonne, por ejemplo, utilizó para este ejercicio su Posca rosado. Nos comentó que se trataba de un objeto que había sido robado y que, desde que lo obtuvo, comenzó a ser parte de su identidad al tratarse de un plumón que le permitía dejar constancia, a través de escritos, de haber estado en cierto lugar. Lo guardaba con mucho cariño porque también le recordaba a cuando era niña y le decían que no pintara en las paredes o que no se ensuciara mientras dibujaba.

Este tipo de trabajo con objetos nos permitió realizarle preguntas a aquello que no nos puede responder a través de las palabras, pero sí de recuerdos impregnados en nuestras memorias. Se trató de un trabajo testimonial relacionado con aspectos lúdicos y contracoloniales, que se vieron reflejados en cómo fueron abordados los testimonios que surgían al investigar un poco más sobre el origen y el impacto de materialidades en el presente de cada una de las integrantes. Esto permitió trabajar y terminar resignificando algún momento de sus vidas personales, teniendo como punto de partida sus propios objetos, los cuales veían, hasta antes de esa sesión, como comunes y ordinarios pero que, en realidad, fueron capaces de resguardar sentimientos y evocar recuerdos. Esta fue una dinámica que permitió despatriarcalizar el recojo de información al activar el trabajo escénico desde la memoria personal, y ayudó a que las actrices comprendieran que no solo les era posible crear

escénicamente desde lo que ofrece un texto teatral sino de todo lo que nos rodea y forma parte de nuestro cotidiano.

Una vez presentados los objetos de todas, realizamos nuevamente el ejercicio de “el antropólogo y el espécimen”, solo que esta vez incluyendo las materialidades traídas. Estas fueron dispuestas en el espacio y les indiqué, previamente consultando si todas estaban de acuerdo, que pudieran escoger entre todos los objetos tendidos en el suelo, fueran o no suyos. Ese día la sesión fue realizada al aire libre, por lo que el ejercicio no solo fue afectado por la inclusión de los objetos sino también por otros estímulos externos, tales como los ruidos de la calle y de los seres, tanto humanos como animales, que se encontraban presentes durante ese momento.

Figura 9

Marilyn y Silvana realizando “el antropólogo y el espécimen” durante la tercera sesión



Figura 10

majomutchi e Ivonne realizando “el antropólogo y el espécimen” durante la tercera sesión



Como este era otro ambiente, ya no es el salón, cada vez que me acercaba a Silvana la sentía, pero al mismo tiempo escuchaba los carros, los pajaritos, la gente que hablaba y era super interesante. Me pasaba que cuando me acercaba a su pantalón se escuchaba un poco de ruido, un poco de textura y, con todo lo demás, se sentía rico (M. Chumbimune, comunicación personal, 17 de abril del 2024).

Debido a la temática familiar que había comenzado a estar presente desde la sesión anterior, la dinámica de “el antropólogo y el espécimen” comenzó a adquirir un tono diferente. Ya no solo eran objetos que alguna vez usaron en un momento determinante de sus vidas, sino que se trataba de materialidades que las conectaban con alguene familiar en específico, con una situación en particular, con una edad, con un recuerdo, y se encontraba cargada de sentimentalismos y deseos propios de los momentos en los que se les fueron

entregados. Esta nueva sensación permitía que las actrices pudieran imaginar y entablar nuevos vínculos entre ellas, que partían del cuidado y responsabilidad que demandaba el trabajo con materialidades personales, tanto propias como ajenas.

Al ver acá todos los objetos, al hablar de recuerdos, al hablar de familia y al ser manipulada, me hace recordar mucho a la infancia, como niñez, como jugar... Siento que es muy “niña de la infancia inocente”. El hecho de que me manipulen me hizo sentir así, así como “juguemos”. A veces también cuando una es niña y tiene su amiguita y se comienzan a probar cosas, “ay, ponte esto”. Muy niña (S. Ventura, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Esta sesión permitió que las esculturas móviles que se creaban en el momento final del ejercicio se transformaran y tuvieran mayor sentido y carga emocional, pues ahora las actrices sentían que estaban construyendo historias que partían de materialidades que les eran propias o conocidas. De esta manera, ya no se trataba de repetir un ejercicio solo para que todas pudieran pasar por la experiencia, sino que resultaba ser un proceso en donde se lograba ahondar más en la exploración de diferentes maneras para conectar desde las memorias propias con las memorias de las otras, y cómo las materialidades resultaban ser un camino para lograrlo. Esta decisión resultó ser contracolonial debido a que no se buscaba mecanizar ni homogeneizar la dinámica, o ignorar cómo las actrices eran afectadas por este tipo de experiencias. Todo lo contrario. Se tomó cada una de sus sensaciones y se incluyeron en el trabajo que estaban realizando, de manera que se sintieran escuchadas y atendidas; y para comenzar a entablar un diálogo entre el relato que se iba creando a través del ejercicio, los objetos y el guión de *Jardín de pulpos*.

Al utilizar objetos al toque se me vino la posibilidad de crear algo más allá de una imagen sino una historia. Y eso fue lo que hice a través de mis recuerdos:

darle más forma a toda esta situación que se estaba trabajando con Ivonne y los objetos (majomutchi, comunicación personal, 17 de abril del 2024).

El trabajo con objetos continuó en la cuarta sesión cuando se introdujo a las actrices a una nueva dinámica: “el viaje de la semilla”. Esta consistía en formar un triángulo en el piso, lo suficientemente grande para poder echarse dentro de él, y poner en cada una de las puntas tres objetos personales. Una vez formado, yo conducía a las actrices oralmente a través de un viaje personal. Primero, con los ojos cerrados y acostadas en posición fetal, las invitaba a ir reactivando poco a poco su cuerpo, y reaprender a caminar, a moverse y a hablar. Después, les indicaba que agarraran uno de los tres objetos para que las acompañasen en la primera fase del ejercicio: un viaje hacia la niñez. El escenario que se creó para esta ocasión fue el del primer día en el nido. Cada una de las actrices debían de enfrentarse colectivamente a las diferentes situaciones que se iban presentando, tales como hacer su primera amiga y tener una discusión con una compañera de clase.

Cuando percibía que el momento creado había invitado a que todas se involucraran y relacionaran colectivamente, les indicaba volver a sus triángulos y cerrar nuevamente los ojos para viajar a la siguiente etapa: la adolescencia. La situación que les presenté para este momento fue el primer día de clases en la secundaria. Al igual que en la primera parte, la dinámica iniciaba con el accionar individual de cada una de ellas, para luego presentarles situaciones que demandaran el encuentro colectivo dentro del espacio imaginado creado. Esta vez, las situaciones que se presentaron estuvieron relacionadas con ser retenidas en el patio del colegio por haber llegado tarde y el tener que ayudar entre todas a una compañera que se había desmayado. Se repitió lo mismo que en la primera etapa y una vez culminada, les indiqué dirigirse nuevamente a su triángulo para entrar a la última fase: la adultez. Esta vez la situación ficcional estuvo ambientada en una oficina de recursos humanos. Los conflictos que surgieron fueron diferentes: desde pelearse porque una era muy ruidosa y la otra muy

mandona, hasta quien hacía la mejor performance en el karaoke para impresionar al jefe. Al igual que en las otras dos etapas, guie el ejercicio de manera que, cada vez que surgiera un conflicto, la solución estuviese en el accionar colectivo.

Figura 11

Dinámica “el viaje de la semilla” durante la cuarta sesión



Después de haber conducido a las actrices por estas tres etapas, les pedí que volvieran a sus triángulos para realizar un último viaje: sus personajes en *Jardín de pulpos*. Este iniciaba con ellas echadas nuevamente en el piso en posición fetal y sintiendo cómo sus cuerpos iban creciendo y aprendiendo a moverse. Debían de reconocer nuevamente sus extremidades y aprender a caminar como su personaje lo haría. Sus personajes, sin embargo, no pasaban por las etapas de niñez, adolescencia y adultez, sino que despertaban teniendo la edad que cada una de las actrices les había otorgado. La primera indicación que les di fue que comenzaran a caminar por el espacio con los ojos cerrados. Para este momento, ya había retirado sus objetos personales para que se desplazaran seguras y libremente. La acción de

caminar la debían de realizar hasta encontrarse con otra persona, y sería con esta con quien trabajarían hasta el final de la dinámica. Todo el ejercicio fue acompañado por canciones y efectos de claroscuro, en especial en esta última parte, debido a que las luces fueron apagadas y prendidas para generar una sensación de cambio de ambiente.

Una vez que cada una encontró a su pareja, les pedí que se reconocieran físicamente a través del tacto, lo que generó caricias en el cabello, el rostro y las manos de la otra persona. Luego, les indiqué que realizaran desplazamientos por el espacio y que, finalmente, compartieran una calidad energética con su pareja. Ivonne hizo pareja con Marilyn y trabajaron desde el juego y los movimientos rápidos y grandes; mientras que majomutchi fue la pareja de Silvana, y adoptaron una actitud corporal que cuestionaba en todo momento lo que la otra pareja hacía, con movimientos más restringidos y sostenidos. Para culminar, les pedí que se juntara y crearan una calidad energética entre las cuatro para componer una imagen final. Esta consistió en la elaboración de una fila en donde las actrices le arreglaban el cabello a quien tenían en frente, figura encabezada por la actriz de Hija. Se les indicó el comando “pausa”, para luego anunciar el comando “fin” y cerrar el ejercicio.

Al analizar esta dinámica desde una mirada contracolonial, disidente y lúdica, pude observar diferentes patrones en los comportamientos escénicos de las actrices. Llegué a la conclusión de que, al partir desde un individualismo, tanto majomutchi como Ivonne, Marilyn y Silvana creaban situaciones basadas en el desacuerdo. Esto activaba en ellas un estado de alerta, en donde velaban primero por su propio bienestar y que generaban discusiones y desconfianzas durante “el viaje de la semilla”. Un posible origen de estos conflictos puede también hallarse en la existencia de un sentido de competitividad entre las participantes, propio de la carrera y estilos de vida que poseen, en donde los sistemas hegemónicos demandan ser siempre la mejor, cueste lo que cueste y afecte a quien afecte.

Sin embargo, a pesar de estos enfrentamientos, el juego fue capaz de alterar la situación que estaban creando y permitirles ver más allá del goce individual. Ante cada situación en donde predominaba una discusión, las invitaba a proponer una solución desde lo más absurdo y ridículo. Conversaciones sobre avena con mermelada de fresa, falsos desmayos en el patio del colegio y confesiones de amor en el karaoke fueron planteadas a raíz de esta situación y así fue posible enfrentarse a todo aquello que las separaba. Por lo tanto, si bien cada una poseía diferentes lugares de procedencia, opiniones o comportamientos, el hecho de haber pasado por un conflicto, haber hallado una solución juntas y haber podido gozar de esa satisfacción y nuevo estado de calma, reforzaba la existencia de un sentido de comunidad y pertenencia entre ellas.

El uso de los objetos dialogó también con uno de los aspectos más importantes del laboratorio de investigación: el vestuario. La elección y búsqueda de las vestimentas que mejor se prestaran para narrar esta historia fue una actividad que se dio incluso antes del inicio de las sesiones. El concepto principal era claro: debían de ser prendas relacionadas con el mar, una temática muy presente en *Jardín de pulpos*, y cuya estética influyera en lo que se estaba planteando escénicamente. Esto se debía reflejar ya sea a través de texturas o en la paleta de colores de las prendas escogidas. Como se trataba de un espacio colectivo y colaborativo, para la cuarta sesión les pedí a las participantes que llevaran prendas propias de colores marrón, verde oscuro, amarillo mostaza, azul oscuro, turquesa, rojo y blanco. Además, se les indicó que deberían de ser prendas que le recordara al concepto de la obra y a las temáticas tratadas, tales como la playa, la familia y los sueños. Así, surgieron los primeros vestuarios de sus personajes.

Figura 12

Primera prueba de vestuario realizada durante la cuarta sesión



Resultaba importante que las actrices fueran parte de la elección del vestuario debido a que no buscaba imponer el uso de prendas ni mis opiniones estéticas, acto que hubiera generado incomodidades y que se alejaba del propósito de que ese fuera un espacio seguro y en donde todas tenían voz y voto. Obligarlas a utilizar vestimentas que les generara incomodidad o algún tipo de inseguridad hubiera borrado todo tipo de confianza generada hasta ese momento, eliminando el diálogo horizontal en el que había estado trabajando desde la primera sesión y que resultaba fundamental para seguir y cumplir con los objetivos contracoloniales, disidentes y lúdicos de esta investigación. Además, el vestuario resultaba ser un elemento importante en la visibilización de sus cuerpos y características, por lo que les correspondía a ellas aceptar, y criticar, mis propuestas.

Esta primera prueba de vestuario originó un cambio en la estética que había sido inicialmente elegida para la obra, trayendo el uso de capas, pañuelos y joyas largas, y la

reducción de la paleta de colores, para solo usar prendas de color azul, blanco y rojo. La búsqueda no fue nada fácil. Algunas prendas cobraban sentido en una sesión y lo perdían a la siguiente, otras no otorgaban suficiente movilidad, y otras no generaban una armonía visual cuando las cuatro actrices se encontraban juntas en escena. Para mí, estos eran cualidades muy importantes, debido a que considero que una de las primeras maneras de cautivar al público es a través de lo visual y, tanto el vestuario como los elementos en escena, se encontraban insertados dentro de este aspecto. Decidí, entonces, realizar compras en Tacora en busca de prendas que se acercaran y ayudaran a narrar este *Jardín de pulpos* que, para ese momento, ya iba por más de la mitad de sus escenas creadas. Finalmente, después de varios intentos y cambios, se logró componer una vestimenta que no solo resonara con los intereses estéticos anteriormente mencionados, sino que ayudaba en la composición de la identidad de cada uno de los personajes.

Figura 13

Vestuarios finales



Sin embargo, no todo fue felicidad y comodidad. Si bien consideré las cuestiones de autoestima y autoimagen que cada una de las actrices poseía con sus propios cuerpos dentro de las decisiones que como directora tomaba, conversando posteriormente con majomutchi, me di cuenta de que, si bien no puedo controlarlo ni prevenirlo todo, está en mí el deber y responsabilidad de acompañar y ser lo más cuidadosa posible.

En cuanto al vestuario, ahí sí me agarraron. Porque, a pesar de que era un lugar seguro, en donde yo me sentía muy segura, tengo muchos problemas con respecto a mi cuerpo. Entonces, siempre el vestuario es como un ¿qué me van a poner? ¿Qué me voy a tener que poner? ¿Me voy a tener que calatear? ¿Voy a tener que mostrar mucho? ¿Se me saldrá el rollo? Cosas así. (majomutchi, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Abordar el tema de las corporalidades y cómo las actrices reaccionaban a situaciones en donde se sentían vulnerables, demandó un acompañamiento que, desde la dirección, se manifestó a través de constantemente preguntarles qué tan cómodas se sentían con lo que estaban usando y, una vez se encontraran accionando en el espacio escénico, si preferirían utilizar otro tipo de ropa que les permitiera sentirse más libres. Si bien no me enteré del testimonio de majomutchi hasta la finalización del laboratorio, siempre procuré darles espacios en donde sus voces estuvieran presentes y reafirmar la agencia que cada una de ellas poseía dentro de este proceso. Este accionar contracolonial desde la dirección representaba buscar maneras de dialogar y negociar con las corporalidades disidentes presentes en este espacio de creación, democratizándolo.

Debido a que hubo prendas traídas, pero no usadas, se decidió utilizarlas para delimitar el espacio escénico donde las actrices desarrollarían la acción escénica. Así, fue posible marcar un área circular alrededor de un árbol de la Huella FARES, zona donde terminó por ser la muestra final de este laboratorio de investigación. Además, estas prendas

servieron para acompañar momentos claves de la puesta en escena, tales como cuando se creaba un círculo alrededor de Tía e Hija en la primera escena, cuando se tenía que cubrir a Hija después de que esta se desmoronara durante la segunda escena, o cuando Hija invitaba a los otros personajes a jugar hacia el final de la tercera escena. En todos estos momentos fue esencial la manipulación de las prendas. No hubo nunca un orden en específico de su uso debido a que su significado se transformaba y acomodaba a la escena en donde estaban siendo manipuladas. En este caso, no fue necesario seguir una paleta de colores o de texturas pues la única consigna era poder llenar el espacio con la mayor cantidad de prendas posibles.

Figura 14

Prendas utilizadas para delimitar el espacio escénico durante la muestra final



De lo generado en el trabajo con objetos y vestimentas, rescato la posibilidad y necesidad de realizar pausas, ya fuesen para admirar lo que se estaba creando, lo que nos rodeaba o cómo nos sentíamos en determinados instantes. Se volvió una posibilidad muy presente dentro de este espacio de trabajo que nos permitía reconsiderar y transformar

nuestras propuestas para que se acoplaran de mejor manera con lo que estaba sucediendo escénicamente. La acción de parar, además, significó enfrentarnos a una postura neocolonial y hegemónica que nos suele exigir nuestra máxima productividad y nos hace pensar que, si nos detenemos, perdemos, introduciéndonos a un estado mecanizado en el que, a veces, ya ni siquiera somos conscientes de nuestras creaciones ni se nos permite admirar el mundo que nos rodea. Estos automatismos impulsados por sociedades industrializadas y capitalistas se manifiestan también dentro de los espacios de creación escénica. Sin embargo, a través de una metodología lúdica, resultó posible detenernos y tomar un respiro, sin tener miedo a las consecuencias.

Si es que nunca me hubiera detenido y solo me hubiese concentrado en decidir lo más rápido posible, sin ser consciente de lo que esto generaría en mí, en la creación escénica y en mis participantes, entonces todos los conceptos contracoloniales que vengo detallando desde un inicio se hubieran esfumado. Decidí prestarle atención a aquello que se pasa por desapercibido, a detenerme y cuestionar mis propias decisiones, a admirar los espacios abiertos a los que introducía a mis actrices, a las personas que me rodeaban, y, antes de buscar cambiar lo que me generaba conflicto, decidí primero comprenderlo. Así, el cambio que le realizara sería uno mucho más consciente. Procuré trasladar estos cuestionamientos al resto de las participantes del laboratorio, de manera que me acompañaran en mis pausas como yo en las suyas, generando y creando colectivamente experiencias, escénicas y personales, que partieran desde un trabajo más atento y cuidadoso.

2.4 Trabajo en el espacio

Como que mi mente aún estaba muy cuadrada, muy “el espacio sagrado en el que te tienes que sacar los zapatos para poder entrar” y ahora es algo distinto (I. Lázaro, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Desde antes del inicio del laboratorio, el trabajo en el espacio fue un aspecto que se consideró como de los más importantes en el diálogo con las temáticas contracoloniales y de juego que forman parte de esta investigación. Era consciente de que, debido a la formación recibida en la FARES y otros espacios formativos con influencia occidental, no era común salir y crear en otro tipo de ambientes que no fueran los salones de ensayo. Esta tesis apuesta por el trabajo en el espacio abierto por diversas razones. La primera, y en relación a *Jardín de pulpos*, es la gran cantidad de escenarios que la obra propone. No solo era la playa en donde José y Antonia tienen sus encuentros sino todos los ambientes en donde los sueños de José tienen lugar. Al existir tanta variedad, decidí trabajar en un espacio que reflejara una neutralidad y que fuera capaz de adaptarse a las situaciones que presentaban cada una de las escenas. Encontré esta posibilidad en el espacio público, el cual también me invitaba a plantear, desde la dirección, situaciones y acciones que fueran solo posibles de hacer en ese territorio, otorgándole otro valor y peso a mis creaciones.

En segundo lugar, esta decisión parte del deseo personal por recuperar los espacios públicos arrebatados, con cada vez más restricciones que el sistema jerárquico normativo nos impone. Es en este tipo de zonas donde Simas propone que el cuerpo se carnaliza, convirtiéndonos en dueños de nuestras propias corporalidades, arrebatadas también por la normatividad, que nos permitirá escapar y reinventar estos estilos de vida plagados de opresión. Por último, considero que accionar en el espacio público nos permite crear un diálogo con lo que ese territorio representa para nuestra sociedad. Siendo específica, no impacta de la misma manera realizar una obra sobre la historia en el Perú dentro de un teatro en un distrito centralizado, como Miraflores o San Isidro, que plantear su ejecución en la Plaza San Martín. Este tipo de accionar demanda también una conducta escénica abierta al público, no necesariamente teatral, que será expectante de nuestro espectáculo. En este subcapítulo propongo crear un diálogo entre la carga emocional y la memoria, que surgen de

los espacios que frecuentamos o nos marcan, apropiándonos de ellos y resignificándolos teatralmente, para reforzar nuestro sentido de pertenencia y entendimiento de los territorios que habitamos.

Por esta razón, propongo una distribución escénica circular. Durante el 2023, este reordenamiento espacial resultó ser una invitación a crear una experiencia que le ofrecía al público estímulos, tanto sensoriales como escénicos, a pesar de haber sido realizada dentro de un salón de ensayo. Las separaciones entre las sillas de los espectadores y la performance de las actrices no se encontraban tan distantes, de manera que lo que sucedía en escena se encontraba, de manera literal, más cercana a ellos. Una experiencia teatral como esta buscaba interpelar al público y generar en ellos cuestionamientos sobre temáticas abordadas a lo largo de la obra. Objetos eran entregados, gestos eran compartidos y miradas cómplices eran realizadas por las actrices, todo para que el público sintiera que también era parte de la historia que se estaba contando. El potencial de una distribución espacial como esta fue una observación que tanto las actrices participantes de esa adaptación, Macarena García y Olga Kozitskaya, resaltaron e impulsó el deseo en mí por realizar nuevamente *Jardín de pulpos*, pero esta vez en un espacio público abierto.

La oportunidad llegó con la realización de este laboratorio de investigación y estuvo teñido, como ya ha sido mencionada, por un carácter contracolonial, disidente y desde el juego, que dialogaron con mis deseos personales, expuestos al inicio de este subcapítulo. Considero que la metodología lúdica fue de las herramientas más útiles para este momento debido a que me permitía proponer situaciones en los ensayos en donde no se tuviera el control de una situación, como también la investigación desde el contacto con otras texturas, como hojas secas y pasto. Así, invitando a las actrices a salir de las cuatro paredes del salón de ensayos, las iba preparando para la presentación en la muestra final.

2.4.1 *Del espacio cerrado al espacio abierto*

Porque sí, el primer día en espacio abierto fue “ahhh, me come el espacio abierto”, y a veces también era como “ay, me está mirando”. Y uno como actor... luego llegaba a mi casa y decía “María José, eres actriz, por qué te incomoda que alguien te mire”. Pero creo que es algo que es parte de nosotres aún, ese roce, esa vergüenza. Pero me gustó mucho, mucho explorar en un espacio abierto, me gustaría explorar mucho más. Eso no quiere decir que no me guste el teatro, sí me gusta, pero también me gusta explorar en un espacio abierto (majomutchi, comunicación personal, 13 de junio del 2024).

Cuando decidí realizar esta investigación y consideré volver a trabajar con *Jardín de pulpos*, fue necesario elaborar un cronograma capaz de insertar paulatinamente a las actrices participantes en el trabajo con el espacio abierto, de manera que no se transmitiera como una obligación accionar en él sino como una necesidad. Debido a que el laboratorio tenía una duración de seis semanas, pretendí comenzar a trabajar de manera definitiva y constante en espacios abiertos recién a partir de la cuarta semana. Esto daba tiempo para que durante las dos primeras semanas las participantes se pudieran conocer en la intimidad que brinda un salón de ensayo y para que, durante la tercera semana, se pudieran establecer las primeras marcaciones de las escenas de la obra. Así, no se percibiría como si las estuviese lanzando al espacio abierto a crear desde cero, sino que ingresarían a él con un concepto y marcaciones desde las cuales podían comenzar a trabajar. Sin embargo, la entrada al espacio abierto se dio antes de lo planeado.

Como mencioné anteriormente, desde la segunda sesión comenzamos a salir del salón para complementar las dinámicas que les proponía a las actrices. En esa ocasión, fueron intervenidas algunas áreas verdes y el baño de mujeres de la FARES, espacios que ya conocíamos pero que, aun así, le otorgaron un nuevo sentido al ejercicio realizado. En la

tercera sesión volvimos a trabajar en un espacio abierto, solo que esta vez la razón estuvo relacionada a que no se nos fue posible reservar un aula de ensayos. Propuse, entonces, tener nuestro encuentro en los jardines traseros de la Facultad de Educación.

Era la primera vez que nos exponíamos de esa manera; no solo estábamos lejos de nuestra Facultad, sino que éramos conscientes de que llamábamos la atención de las personas que también se encontraban ahí presentes, recibiendo miradas de confusión y asombro. Esta experiencia también nos sirvió para entender qué elementos de los usados dentro del salón eran posibles de trasladar al espacio abierto y cuáles no. Tuvimos que prescindir de la música ese día, debido a que todos los sonidos que nos rodeaban, los de la calle, de la naturaleza, de otras personas, ya creaban una musicalidad propia del espacio. Sin embargo, logramos adaptarnos rápidamente y tener una increíble sesión, como ya fue descrito en líneas anteriores.

Fue gracias a estas situaciones inesperadas pero muy bienvenidas por parte de todas las integrantes que decidí adelantar el trabajo en espacios abiertos y comenzó la búsqueda por el territorio en donde sería posible realizar nuestra muestra final, y en donde sintiéramos que era el lugar correcto para manifestar nuestra creación. Se tuvo en consideración los ya mencionados jardines de la Facultad de Educación y, con el deseo de explorar más opciones, durante la sexta sesión del laboratorio nos trasladamos a las áreas verdes de la antigua Facultad de Arte y Diseño. Durante este encuentro pudimos observar cómo las corporalidades de las actrices entraban en conflicto con la geografía del espacio. Ya no se trataba de un espacio delimitado por biombos y cubos y con un piso plano, sino que nos enfrentábamos a árboles, relieves, señalizaciones y otros objetos inamovibles que demandaban una adecuación de acciones y desplazamientos ya pactados.

Debido a que los jardines de la antigua Facultad de Arte y Diseño presentaban muchos obstáculos y el espacio que habíamos encontrado posicionaría a le espectadore en

una distribución lineal frontal, aspecto que se alejaba de la circularidad espacial que se buscaba proponer, decidimos buscar otros espacios. Fue así que, con el propósito de aprovechar al máximo las sesiones restantes, decidí establecer dos momentos: un primer instante en el que trabajaríamos en el espacio abierto con las marcaciones realizadas dentro de un salón en la sesión anterior, y en donde buscaríamos adaptarlas al nuevo territorio; y un segundo instante en el que ingresaríamos al salón para avanzar con las partes restantes del guión. Esta dinámica generó que trabajáramos en diferentes zonas, tales como los jardines frente a las piletas del Pabellón Z y las zonas verdes al costado del Tambo Actoral.

Figura 15

Trabajo en el espacio abierto durante la octava sesión



Cada una de estas zonas presentaban dificultades y distintas geografías ante las cuales las actrices se debían de enfrentar, demandando un acondicionamiento de sus marcaciones y de su trabajo tanto físico como vocal; de esta manera, lo avanzado y acordado dentro del salón de ensayo no se veía completamente afectado por esta nueva disposición espacial, sino

que solo eran necesarias unas cuantas acomodaciones para luego continuar creando. Desde mi rol como directora debía de tener mucho más en claro estas marcaciones y proponer diversas maneras de transformarlas con lo que cada espacio abierto nos proporcionaba. Por ejemplo, si en uno de los jardines encontrábamos varias hojas secas, buscaba incorporarlas en la escena que nos tocaba trabajar ese día para ver si aportaba en la narración visual planteada.

Después de una larga búsqueda, decidimos, finalmente, realizar la puesta en escena en la Huella FARES, una gran área verde que se encontraba frente a la facultad a la que todas pertenecíamos. Resultó significativa la elección de esta zona, no solo porque se trataba de un espacio familiar para nosotras, sino que los fragmentos de denuncia que *Jardín de pulpos* poseía comenzaron a cobrar otro sentido al hacerlo ahora frente a esta institución, que si bien nos ofreció experiencia y conocimiento, también descuidó y silenció a quienes suponía debía de proteger y ayudar a crecer. Fue a través de los círculos de diálogo que fue posible recoger esta información por parte de las participantes del laboratorio. Varias coincidían, e incluso había sido parte de sus respuestas en el formulario de postulación, que eran conscientes que los ambientes dentro de la FARES no siempre eran seguros para ellas y que aún existían aspectos por incluir dentro de la malla de estudios. Se les otorgaba poco tiempo de discusión a temas como las neurodivergencias, las corporalidades disidentes y el cuidado como parte esencial de un espacio de enseñanza, y era priorizado el trabajo teórico de fundamentos teatrales occidentales.

Sí, más que nada por el hecho de trabajar en un espacio abierto. Nunca he hecho eso, nunca hacemos esto en la formación. Entonces, creo que eso ayudó a explotar al máximo las capacidades que, tal vez teníamos, pero no sabíamos (S. Ventura. comunicación personal, 13 de junio del 2024).

El trabajo en el espacio abierto generó, como lo plantea Silvana, que se creara un conflicto interno en las actrices que confrontaba su técnica y saberes escénicos aprendidos en

la facultad hasta el momento, con mis indicaciones y metodología dentro del laboratorio de investigación. Si bien a través de lo desarrollado en las sesiones pretendía insertarlas en un trabajo y conducción actoral horizontal, siempre me mantuve dispuesta a escuchar sus dudas y críticas. Sin embargo, esta decisión tampoco significó que aceptara todo lo que propusieran, sino negociar nuestros intereses y opiniones para generar una propuesta que todas comprendiéramos y con la cual estuviéramos cómodas.

Era importante que se tuviera en claro esta dinámica dentro del laboratorio porque la obra poseía diversos monólogos y actos de denuncia que, quizás, no todas comprendían en su totalidad y, al buscar entenderlos, vieran como solución el cambiarlos, afectando la narrativa. Apareció en esta situación una nueva labor para mí como directora debido a que debía de encontrar maneras de dialogar con las actrices, desde sus imaginarios e identidades, para que cuando interpretaran estos textos, lo hicieran desde un sentido de pertenencia y conexión con el discurso que enunciaban. Así, se estaría generando una propuesta escénica con una alta carga sentimental, que buscaba crear un impacto y ser una invitación movilizante para sumarnos todas a la lucha por una sociedad más justa. Esta postura guarda relación con el espacio abierto y cobra mayor importancia al realizarse en él debido a que salimos a incomodar, a denunciar y a impactar en el cotidiano de otros. Por lo tanto, una problemática deja de ser propia de una sola comunidad o territorio y se traslada a un grupo de más personas, creando una mayor fuerza de oposición a la opresión y la normatividad.

Esta propuesta fue aterrizando y acomodándose a lo que se iba creando dentro del laboratorio de esta investigación, entretejiéndose con los diálogos en donde se abordaban temáticas relacionadas a la memoria colectiva, la familia, la feminidad, el miedo y el olvido.

ESCENA 1

TÍA: Ha de ser tortuoso venir al mar sólo para mirarlo, pero es bueno que sufran de niñas; que no todo en la vida son rosas, más bien todo son espinas;

que, aunque no lo digan, bien que se padece. Si no, mírame a mí. Estoy haciendo de la soledad mi pasatiempo máspreciado; es terrible sentirse abandonada... Pero ¡qué importa! La tristeza es un sentimiento del siglo pasado. Hay que vivir con la modernidad, olvidar el pasado...

ESCENA 2

MADRE: Lo último que salió fue un libro... Era la historia de este país carcomida por tus jugos gástricos. Era la historia de un estómago hambriento que había devorado su pasado, tal vez buscando una respuesta...

ESCENA 3

HIJA: El pasado es una muleta: nos ayuda a andar, pero certifica que somos unos lisiados.

El estar en un espacio abierto no solo demandaba que hubiera una técnica vocal que sea capaz de resonar en un ambiente como el de la Huella FARES, sino que también invitaba a las actrices participantes a realizar y pensar en propuestas de acciones que sean lo suficientemente grandes, corporal y vocalmente, como para ser apreciadas por todo el público. Una dirección y conducción horizontal con carácter lúdico fue parte elemental del acompañamiento que se les brindó a lo largo de este proceso de adecuación. Sin esto, habría sido complicado realizar este salto del espacio cerrado al espacio abierto pues no se les hubiera permitido explorar diferentes posibilidades escénicas y se les habría exigido poseer ya una propuesta que se tendría que mantener hasta ejecución de la muestra final.

Una cuestión que desde la dirección también influyó en que todas las participantes pudieran confiar en el trabajo que estábamos realizando fue el aceptar que, a veces, no iba a ser posible encontrar soluciones a todo. Este estado de vulnerabilidad al que ingresábamos generó una cercanía y una invitación tácita a que nos involucrábamos más en el descubrimiento y solución colectiva de las dudas que nos aquejaban. Un ejemplo de esta

situación fue durante la onceava sesión en la cual se invitó a Ana Julia Marko, asesora de este trabajo de investigación, para que pudiera dar sus observaciones sobre la puesta en escena que, si bien ya estaba concluida para ese momento, aún poseía detalles por afinar. Uno de sus comentarios fue que el espacio en donde se encontraba siendo realizada la acción escénica era muy grande y que debíamos delimitarlo más. Así, sería posible crear una mayor intimidad y complicidad entre las actrices y el público.

Una vez que Marko se retiró de la sesión, le confesé a las actrices que no sabía qué hacer ni cómo solucionar, dentro del tiempo que nos quedaba, todos los comentarios que mi asesora me había dado. Sin embargo, me propuse que, al igual que las invitaba a trabajar desde la duda y el error, decidí aventarme en lo desconocido y comenzar a crear sin pensar en si estaría bien o mal. Realmente, ¿qué es lo bueno y qué es lo malo? Me tomé una breve pausa y me concentré en repasar las indicaciones y en comenzar a solucionar. Transporté a todas las participantes al nuevo espacio en donde ahora se realizaría la muestra final, siendo este más cercano que el anterior al frontis de la Facultad, y pulí detalle por detalle dentro de los quince minutos que nos quedaban de ensayo. Hice especial énfasis en la última escena debido a que era la menos trabajada y, a pesar de haber optado por una postura más objetiva, siempre consulté con las actrices su parecer con respecto a los cambios que estaba realizando. Una vez concluida todas las revisiones, recuerdo que Marilyn me comentó “recogiste todas las indicaciones de Ana Julia y lograste traducirlas de manera que todas pudiéramos entenderlas”. Considero que se trató de un momento muy gratificante pero que no se habría dado si es que, durante todos nuestros encuentros anteriores, no hubiera trabajado en la confianza colectiva. No solo me sentí apoyada por mi grupo sino también resguardada y acompañada por ellas.

Este momento generó que, para el siguiente y penúltimo encuentro, las actrices tomaran mayor agencia de lo que sucedía en el ensayo, comenzando a repasar sus diálogos

sin esperar a recibir alguna indicación mía previamente. Recuerdo ver cómo de las conversaciones que surgían de ellas como personas, y ahora amigas, se iban incorporando las conversaciones que sus personajes tenían en la obra. Era un suceso que por primera vez ocurría y que me hizo reflexionar sobre lo importante que había sido mantener una transparencia y sinceridad en la dirección a lo largo del proceso creativo para crear un vínculo como este. Llegué a la conclusión de que, si bien era importante mantener un orden y llegar a las sesiones con indicaciones claras y ya pautadas, el mostrar incertidumbre y expectativa ante lo desconocido, generaba una transferencia de roles, borrando por completo las posiciones de poder, e invitando a las otras participantes a tomar, desde su lugar e identidad, la conducción de la sesión. Al fin y al cabo, todas éramos mujeres artistas disidentes, todas poseíamos memorias y vivencias relacionadas a la violencia, y todas nos encontrábamos conectadas, comprometidas e interpeladas por la trama de *Jardín de pulpos*. Resuena en mí la frase de Bispo dos Santos sobre “cuando pintamos borroso, y dibujamos sesgados, no es porque estemos cometiendo errores es porque no fuimos colonizados” [traducción propia] (Bispo dos Santos, 2023)²⁵. Todos mis errores y aprendizajes se deben a mi constante proceso de contracolonomización y de oposición a ser perfecta, dentro de un sistema que me demanda que lo sea, hallando en mis participantes una comunidad que me permitió descansar y ser yo quien ahora era sostenida por ellas.

Esta situación generó que el laboratorio de investigación se convirtiera en un ambiente en donde no solo la seguridad, la confianza y el cuidado se encontraban presentes, sino también la complicidad, la duda, el trabajo en equipo, y, por ende, el juego. Se trató, además, de una experiencia que fue capaz de generar un producto escénico que había sido influenciado por todas nosotras. Durante el cierre del proceso, se les realizó una pregunta a

²⁵ “Quando nós falamos tagarelado, e escrevemos mal ortografado. Quando nós cantamos desafinando, e dançamos descompassado. Quando nós pintamos borrando, e desenhamos enviesado. Não é porque estamos errando, é porque não fomos colonizados” (Bispo dos Santos, 2023).

las actrices sobre cómo veían el futuro de este proyecto, y cómo este se relacionaba con su futuro artístico:

Creo que, con muchas ganas de seguir creando, de seguir participando en este tipo de proyectos, que a veces no son muy comunes, ¿no? Sobre todo, creo que ayudó mucho el hecho de que todas ayudáramos a la creación, a meterlo un poco en nosotras. Entonces, creo que eso también me va ayudar a crear en mis próximos proyectos. Siento que me gustó mucho el espacio, convivir, conocerlas, conocer a cada una cómo trabaja. Siento que también me llevo eso. Como agarrar un poco de cada una también para que me sirva para mi proceso y lo que vaya a hacer más adelante (S. Ventura, comunicación personal, 13 de junio, 2024).

Decidí incluir esta pregunta debido a que considero que, como artistas, a lo largo de nuestra carrera, habrá muchas ocasiones en las que no deseemos continuar con un proyecto, ya sea porque no nos hemos sentido cómodos con el proceso o el resultado final o simplemente no encaja con nuestros intereses personales. Escuchar a las actrices participantes mencionar que les gustaría continuar trabajando juntas y desarrollar aún más las posibilidades que *Jardín de pulpos* nos ofrecía como mujeres artistas disidentes, generó en mí una satisfacción que decidí, como todo en esta tesis, investigar. Comprendí, entonces, cómo la inclusión de una metodología contracolonial, disidente y lúdica en un proceso de creación escénico permite entablar y crear canales de denuncia y exposición de violencias y experiencias, a la par que crea una comunidad conformada por quienes deciden pertenecer a un espacio como ese. Una comunidad que funciona como un espacio de liberación, manifestándose como un territorio desde el cual resulta posible enfrentarnos a las jerarquías hegemónicas y normativas y así, lograr recuperar y resignificar lo que alguna vez nos fue arrebatado.

Figura 16

Las actrices yendo a colocarse en sus posiciones iniciales para comenzar el ensayo durante la onceava sesión



Capítulo 3. Decisiones (y sueños) de una directora

¿Cómo guiar escénicamente en un espacio de creación de manera que este se vuelva seguro y cómodo para quienes lo integran? ¿Qué hacer cuando surge algún inconveniente o cambio de último minuto? ¿Cómo, simplemente, empezar? Preguntas como estas nadan en mi mente al redactar esta investigación y recordar cómo fue conducir este proceso de creación de *Jardín de pulpos*. En resumidas palabras, no fue nada fácil. Se trató de un espacio en el que constantemente entraban en conflicto mis intereses y conocimientos propios, con el estado en el que se encontraban cada una de las participantes al momento de iniciar la sesión. A través de este tipo de experiencia entendí que el conflicto no necesariamente trae consecuencias negativas. Todo lo contrario. Una situación conflictiva puede ser el cambio situacional que conlleve al beneficio de todas las presentes y que, incluso, resulta contracolonial debido a que no se necesitan nivelar o priorizar unos deseos más que los otros, pues permite que todas las diferencias se manifiesten y las organiza de manera que estén todas presentes.

Como ya lo había mencionado, decidí que la negociación fuera una consigna que guardara relación con el teatro horizontal y colaborativo que deseaba incorporar y trabajar en este laboratorio. Esto significaba accionar escénicamente desde una colectividad que buscara involucrarse constantemente con la otra persona, y no quedarnos en una metodología individual aislante. Tener presente la interrogante “¿qué estoy dispuesta a ceder a favor de la otra?” terminó por solidificar un modelo de dirección que trabajara desde el cuidado y la atención hacia las otras integrantes presentes en el espacio y lo que eso conlleva, tanto a nivel personal como escénico. A esta interrogante le sumé la presencia de una escucha activa, los círculos de diálogo y conocer cuál era el momento pertinente para accionar. La escucha resultaba necesaria para comprender mejor la situación sin precipitarnos, aperturándonos a la otra y a lo diferente; los círculos de diálogo pretendían funcionar como espacios de

intercambio asertivo; y el momento pertinente para accionar era una consideración dentro de mi modelo de dirección que no buscaba oprimir ni limitar, pero tampoco descuidar.

Esta no era la primera vez que me adentraba en el mundo de la dirección. Como mencioné anteriormente, el viaje a *Jardín de pulpos* inició en el ciclo 2023-1, en el curso de Dirección. Durante los meses que duró la creación de aquella adaptación, la consigna que siempre tuve presente fue el respeto hacia las otras integrantes del equipo de creación, así como la empatía con las decisiones y comentarios que se realizaban. “¿Cómo me hubiera gustado a mí que me dirigieran?” era la interrogante que por aquel entonces rondaba mi mente antes de planear un ensayo o crear una dinámica. Abrir el diálogo y compartir mis dudas e inquietudes con las que entonces eran mis actrices, Olga y Macarena, me ayudó a comprender que la dirección no tenía que ser este rol solitario o lejano como veía que lo establecían diversos modelos occidentales teatrales, normativos y patriarcales.

Ser y decidir desde la dirección escénica fue entender que, más allá de cómo mis decisiones afectan a las otras, estas también terminan por afectarme a mí. Así, si decidía ignorar algún aspecto o momento que sucedía durante la creación que no era de mi agrado, estaba ignorando las consecuencias de mis propias decisiones, convirtiéndolo en un producto ajeno a mí y desentendiéndome de lo que esto pudiese generar. Comencé a abrazar mis errores y a buscar soluciones junto a quienes trabajaban conmigo, comprendí que no existían tragedias más allá de aquellas escritas y ejecutadas escénicamente y que todo tenía una solución. En este mundo hegemónico, en donde todo avanza tan rápido, que no permite errores y que busca homogeneizar a sus sociedades, la posibilidad de parar, cuestionar y accionar de manera distinta a como esperan e instruyen que una lo haga, resulta ser el inicio de una expresión de lucha y resistencia personal.

Si bien poseía este conocimiento previo y mantenía cierta postura con cómo quería que fuera mi estilo de dirección en este nuevo proceso de creación e investigación,

acompañado ahora de aspectos lúdicos contracoloniales y en relación a temas de género y disidencia, hubo demasiadas situaciones que pensé no podría solucionar a tiempo.

El tiempo. No diría que fue mi enemigo principal pero estuvo presente en diversas situaciones que me generaron estrés y confusión; tales como cuando se tuvo que volver a crear un guion que contemplara las temáticas de esta investigación, durante las diversas pruebas de vestuario, cuando una de las actrices faltaba y debía de cambiar el cronograma de la sesión, en el penúltimo encuentro cuando tuve que cambiar de locación, y en tantas otras ocasiones en donde la tensión y la urgencia se hicieron presentes. La presión, además, aumentaba al pensar cuántas expectativas debían de ser cumplidas y la responsabilidad que conllevaba trabajar con memorias personales y corporalidades disidentes.

Lo que más me preocupaba era cómo lo íbamos a hacer. Porque el texto era muy confuso, era muy raro, y era como “ay, cómo lo vamos a lograr” y más en un espacio abierto. Como siempre ensayábamos en espacio cerrado, la verdad no me imaginaba y decía cómo... hasta llegué a pensar “creo que mejor sería hacerlo en espacio cerrado” porque era lo que habíamos estado practicando y a lo que estábamos acostumbradas de cierta manera (S. Ventura, comunicación personal, 13 de junio, 2024).

¿Si ya había hecho esto antes, por qué ahora se me complicaba tanto? ¿O era yo buscando las complicaciones? Este estado en el que me sumergía momentáneamente generó que llegara a dudar si es que realmente sería posible culminar con el proyecto. Era importante para mí mantener una postura en donde todo el tiempo sabía lo que hacía o emanar un falso positivismo; a lo único que esto me conllevaba era a estar cegada ante las problemáticas que surgían de momento en momento y no permitirme sentir lo que necesitaba durante esas situaciones. Felizmente, no me duró mucho tiempo este pensamiento. En cambio, pretendí mostrar una confianza en que, tanto el proceso de creación como el producto escénico, serían

lo suficientemente buenos para esta investigación. Decidí cambiar el foco de atención y no solo pensar en la muestra final como el suceso con mayor peso y relevancia del laboratorio sino en ver todo el proceso creativo, tanto mío como de las participantes, como lo principal a analizar.

Este capítulo resulta ser la tercera y última parte de esta investigación. Considero que exponer la razón de mis decisiones, impulsos y deseos, junto con lo que representó este proyecto, resignifica mi identidad de mujer artista disidente, y alimenta ese sueño por construir una escena artística que no solo avale y admire lo traído de afuera sino también aquello que forma parte de lo más interno y personal de sectores y comunidades desplazadas y violentadas, pertenecientes a nuestro territorio latinoamericano. Busco generar a través de este análisis un cambio que provenga desde lo más íntimo porque es ahí, en lo propio y en la posibilidad de reconocer a dónde pertenecemos, que se encuentran nuestras razones por las cuales seguimos accionando y luchando. La importancia de colectivizar y solidificar nuestro arte para convertirnos en una masa que acciona desde la unión, la sensibilidad y la responsabilidad puede sonar, quizás, distante. Pero, así como lo hizo Antonia con Josefa, me impulso a soñar y a no dejar de intentarlo. Mis decisiones y mis sueños me hacen ser quien soy, y mi arte es el camino por donde pretendo transmitir todo aquello que pienso, siento y sostengo. Así, emprendo mi búsqueda por un teatro que tenga presentes el diálogo, la memoria, la inclusión, la colectividad y la justicia.

3.1 Una metodología lúdica y horizontal dentro del espacio de creación a través de la dirección y la dramaturgia

En esta adaptación de *Jardín de pulpos* se comenzó a jugar incluso antes de iniciar con las sesiones del laboratorio de investigación. La primera forma en donde se manifestó este juego fue a través del guion. Como se mencionó anteriormente, esta es una obra escrita por Arístides Vargas en 1996 que abarca temáticas relacionadas con la memoria y el olvido

en Latinoamérica. La versión original posee un total de dieciocho personajes, tanto masculinos como femeninos, siendo los más recurrentes Antonia y José. Cuando inicié con la adaptación vinieron a mi mente diversos caminos y opciones para crear una nueva adaptación. Desde una libertad dramática, me sentía en la posibilidad de cambiar los escenarios planteados, agregar personajes, intercalar textos, y otras variaciones, sin que estas afectaran el concepto original. Así, lo primero que decidí cambiar fue el género de los personajes, debido a mi deseo de trabajar netamente con mujeres y disidencias, lo cual generó una transformación significativa en la narrativa, afectando sus identidades y motivaciones al momento de relacionarse. También, intervine algunos de los diálogos, de manera que se relacionaran aún más con las temáticas de esta investigación. En el guion original, la primera interacción entre Tía y José se daba de esta manera:

JOSÉ: Tía, ¿puedo nadar con usted?

TÍA: No, porque te puedes resfriar; además el mar no es para los niños.

JOSÉ: ¿Cómo supo que la tocaba?

TÍA: Porque estoy en tu sueño, tontito mío, yo estoy en tus sueños.

JOSÉ: (Mira alejarse a su tía y recita como un niño.) Mi tía es gorda y hermosa cómo una goma de borrar. No es buena ni mala; sólo que su hermosura me hace daño. Nunca sé qué edad tiene mi tía sin tiempo. Mi tía se compone de momentos; vive sólo cuando sueño con ella. Luego muere como el abuelo Remigio y nunca más aparece.

Como se puede apreciar, la escena original giraba en torno a la violencia intrafamiliar y el abuso de poder ejercida por Tía hacia José. Para la adaptación, decidí acortar este momento entre los personajes y agregar frases que reforzaran el origen de esta actitud agresiva del personaje de Tía hacia Hija.

HIJA: Tía, ¿puedo entrar al mar con usted?

TÍA: No, porque te puedes resfriar; además el mar no es para las niñas. El mar es un gran escenario espectral y húmedo. Una vez que te metes nunca más vuelves a salir.

HIJA: (Mira a Tía entrar al mar.) Mi tía es gorda y hermosa cómo una goma de borrar. No es buena ni mala; sólo que su hermosura me hace daño. Nunca sé qué edad tiene mi tía sin tiempo. Mi tía se compone de momentos; igual que yo, igual que tú, igual que todes nosotres; y vive sólo cuando sueño con ella. Luego muere y nunca más aparece.

Tía se terminó convirtiendo en un personaje atrapado en el pasado, aspecto representado por el mar, y que ejercía una violencia sistemática hacia Hija, replicando conductas opresoras ante las cuales ella también fue sometida. La corporalidad del personaje de Tía, creada por majomutchi, reflejaba una identidad relajada y despreocupada, que prefería ignorar sus memorias y vivencias pasadas, para ingresar a un nuevo mundo en el que el dolor y el paso del tiempo no existían. Su relación con Hija termina por ser un ejemplo escénico de lo que sucede cuando se comienzan a enfrentar estas violencias generacionales. Como se muestra en el final de esta escena, a pesar de descubrir que Tía sí es consciente de su actitud violenta, igual resulta complicado entablar un diálogo con ella; no porque no esté dispuesta a hablar, sino porque se encuentra tan cegada y cómoda en su realidad alternativa que haría todo lo posible para no salir de ella, incluso si eso significa ser parte de un sistema opresor.

Cuando tuve que dirigir esta escena, uno de los primeros aspectos en los que me concentré fueron los cuerpos de las actrices que acuerparían estos personajes. La dinámica de la escena demandaba que Marilyn y majomutchi, Hija y Tía respectivamente, adoptaran un carácter pasivo-agresivo que no solo sea capaz de manifestarse a través de su propuesta vocal sino también de la física. El guión también proponía interacciones físicas violentas entre ellas, tales como jaloneos, caídas y golpes. Para realizarlo, les propuse crear una secuencia

física que fueran capaces de repetir varias veces sin lastimarse, y que guardara relación con las acotaciones descritas en el guion. Esta secuencia demandó que, de estar en una posición inicial en donde se encontraban amabas paradas, pasaran a estar echadas una encima de la otra, con majomutchi encima de Marilyn. Se trató de un momento que demandaba intimidad física entre las actrices, por lo que procuré acompañar de manera activa la creación de esta secuencia, velando por el bienestar y la comodidad de cada una de las actrices a través de preguntas constantes y manteniéndome cerca de ellas durante su ejecución para poder ver todas las acciones que estaban realizando.

Figura 17

Primer encuentro entre los personajes de Tía e Hija



Como se mencionó en el anterior capítulo, durante la primera etapa del laboratorio, la de integración y exploración, se conversó con las participantes sobre sus relaciones familiares, específicamente sus vínculos con otras mujeres. Mencionaron en diversas ocasiones que no todas mantenían una buena relación con sus madres, pero sí con sus tías y/o

hermanes. La ausencia de una figura paterna en los hogares de la mayoría fue también compartida en este espacio y se analizó cómo este suceso terminó por influenciar en los estilos de crianza que nuestras madres, tías y otros familiares, nos dieron. Ese día se conversó también sobre los modelos de familia hegemónicos, los cuales considerábamos que perpetuaban el concepto de la familia perfecta e ideal, aquella a la que no le falta nada. Concluimos que esta resultaba ser una realidad a la que pocas personas tenían acceso en nuestra sociedad, debido a las desigualdades socioeconómicas y territoriales, que afectan el desarrollo de vínculos y relaciones intrafamiliares sanas y presentes.

Este momento me ayudó a repensar en la relación entre los personajes de Hija y Madre. Arístides Vargas plantea a una Madre que se encuentra en un estado de constante arrepentimiento, soledad y abandono. Incluso, su primer diálogo en la obra original es uno en el que se lamenta por cómo es su vida.

MADRE: ¿Por qué, digo yo, por qué? ¿Por qué se fueron y me dejaron a mí solita? ¡Claro, los señores se mueren y a mí que me parta un rayo, no es cierto? Es muy fácil morirse; lo difícil está en seguir respirando sin tener a quien querer. ¿Dónde pongo yo todo este amor que les tengo, ah? Todos los días tengo que arrojar a la basura los afectos que me sobran, y eso no está bien, no señor, no está...

Para esta adaptación, decidí crear una Madre que mantuviera esta actitud de lamento pero que fuera más directa, fría y soberbia en sus diálogos. Quería manifestar en ella una figura materna familiar para las integrantes del laboratorio, una que se queja y resalta los errores del resto pero que no busca solucionarlos ni mucho menos ver sus propios defectos. Ama a Hija, pero es un amor distante a través del cual se le hace difícil acercarse a ella y, por ende, entenderla, generándole una gran soledad.

MADRE: Pues créeme, y aunque no lo creas da lo mismo, porque no tengo remedio. Todo lo que no les dije de vivas, mal puedo decírselo ahora que ya no están. Sólo la lucha por la felicidad nos redime del pecado de estar vivas. A veces quisiera morirme un rato, un ratito nada más... Tú no viste, pero yo sí vi las cosas que te salieron de la barriga cuando te abrieron (La Jefa se abre el saco y en su barriga aparece un retablo). Es que estabas estreñida y encima esa enfermedad -gula creo que se llama-, enfermedad de pobres. [...] ¡Claro, se mueren y a una que le parta un rayo! ¡Hagan un lugarcito, yo también quiero irme con ustedes; ¡háganse para atrás, que hay sitio para todes! ¡Los del fondo, avancen un poquito, no me dejen solita!

Figura 18

Silvana Ventura accionando como Madre durante la onceava sesión



Si bien todos los personajes eran relevantes para la construcción de un discurso escénico contracolonial y disidente, representó un mayor reto para mí los de Madre y Tía.

Fueron también los que más cambios a nivel dramático tuvieron y los que más complicaciones generaron al ser interpretados. Analizando esta situación en busca de un motivo, sostengo que al tratarse del acuerpamiento de identidades opresoras, que se encontraban encerradas dentro de patrones normativos, se terminó por traer a escena las identidades de las mujeres que nos criaron. Esto generó un conflicto interno para las actrices y una confusión inicial hacia sus propios personajes, debido a que demandaba escenificar comportamientos y actitudes que guardaban una fuerte relación con las personas que alguna vez también las violentaron y limitaron. Se trataba de acercarse y encarar aquello que dolía. Desde la dirección, se pretendió acompañar y cuidar a las actrices cada vez que presentaban una duda o frustración durante la búsqueda identitaria de Madre y Tía, a través de momentos de pausa para preguntarles cómo se sentían y de llegar a acuerdos para aprobar, entre todas, los textos y acciones que cada una haría, sin que esto afectase el concepto de la obra.

Figura 19

Interacción entre los personajes de Madre y Tía durante la segunda escena



Siguiendo el camino de la horizontalidad, presente en la relación entre todas las participantes a través del diálogo, del constante interés por el bienestar grupal y de la invitación al cuestionamiento de las decisiones tomadas, la dinámica de los ensayos al iniciarse con el trabajo de las escenas consistió en cumplir los diversos acuerdos realizados entre todas las participantes, pactados en nuestro primer encuentro. Uno de los principales compromisos era que todas debían de asistir a todos los ensayos, así no se ensayara su escena ese día. Esta decisión la recojo de mi experiencia durante el montaje de *El Bien Amado*, durante el ciclo 2022-2, en el que el elenco estaba conformado por dieciocho personas que se encontraban en escena todo el tiempo. Así no tuviéramos diálogos, nuestros cuerpos, tan diversos y coloridos, se debían de encontrar presentes en el escenario, reaccionando y accionando a lo que sucedía en escena. Este fue de los primeros ejemplos que vivencié de cómo se crea una obra con un fuerte sentido de colectividad presente. Resultó una experiencia contracolonial y disidente debido a que creamos una comunidad en donde todes teníamos un objetivo común: manifestar nuestras identidades y memorias a través de nuestros propios cuerpos y lograr una convivencia dentro de un espacio escénico.

Decidí trasladar esa experiencia al laboratorio. Si dos de las actrices se encontraban interactuando en escena, entonces las otras dos debían de componer y realizar acciones que aportaran a lo que sus compañeras estaban ejecutando, sin que esto significase cambiar el foco de atención de la escena. Por ejemplo, en la transición de la primera escena a la segunda escena, la tarea que los personajes de Tía y La Jefa tenían era la de recoger la ropa que se encontraba desparramada por el espacio y crear un círculo alrededor de Madre e Hija, debido a que en la segunda escena se ahondaría en el vínculo entre estos dos personajes. Esta decisión servía, también, para dinamizar la distribución escénica circular, debido a que, a pesar de que existía un constante movimiento a lo largo de toda la obra, esta figura se debía de mantener hasta el final.

Durante la octava sesión aconteció que una de las integrantes, previamente a que el ensayo iniciara, había pasado por una experiencia que la movilizó al punto de dejarla en un estado de angustia y molestia con el que llegó al espacio de trabajo. En ese momento, le consulté si deseaba compartir con el grupo lo sucedido y si bien no ahondó en detalles, esa angustia y molestia que eran inicialmente suya pasó a ser de todas. No solo se trataba de empatizar con nuestra compañera sino de conectar con situaciones personales similares a la suya y recordar cómo nuestros cuerpos se habían sentido. Surgieron, entonces, las siguientes interrogantes en mi mente: ¿cómo se continúa un ensayo que ha tenido un inicio como este? ¿Con qué herramientas metodológicas es posible insertar a las participantes en un estado, tanto anímico como físico, disponible para el trabajo escénico? A pesar de existir una presión por avanzar el montaje escénico, en aquel momento consideré que era más importante crear un espacio seguro y de bienestar colectivo, en donde se validara el sentir de todas las presentes, en especial el de la más afectada.

El calentamiento fue la clave para lograrlo. Al tratarse de un momento que no solo se enfocaba en la preparación física y vocal de cada una de las actrices, sino que también ahondaba en sus dinámicas grupales, decidí indicarles que comenzaran desde un trabajo individual, en donde cada una realizara movimientos para liberar las tensiones que sus cuerpos poseían en ese momento. Me apoyé en el uso de la música como generador de sensaciones, optando por canciones con melodías alegres y ritmos calmados. De esta manera, pretendía poco a poco dinamizar y agilizar las energías pesadas y densas que las actrices estaban manifestando. También apagué las luces y cerré las cortinas, así no se sentirían observadas y habría una mayor libertad en sus expresiones físicas.

Cuando sus movimientos comenzaron a ser más fluidos y relajados, comencé a poner canciones de géneros como el reggaetón o la cumbia. Pretendía que las actrices conectaran con las sensaciones y memorias que esas canciones despertaban en ellas. Invité a que poco a

poco se fueran acercando, y nos incluí a mí y a Arlette dentro del ejercicio. Nuestra incorporación en el espacio de calentamiento generó sorpresa y un gran sentido de festividad. Canciones como *El Embrujo* de Orquesta Kaliente de Iquitos y *Yo Quiero Bailar* de Ivy Queen hicieron que comenzáramos a cantar y, por lo tanto, a ir activando nuestras voces desde un accionara colectivo. Para complementar este suceso, les indiqué a cada una ponerse en el centro del círculo y bailar como quisiera; el resto teníamos que imitarla. Así, se creó una intimidad que no solo nos reunía en la calidad de mujeres artistas disidentes, participantes de un laboratorio de investigación, sino también de amigas.

Vuelvo a rescatar lo presentado por Simas en el primer capítulo de esta investigación en donde habla del cuerpo “carnavalizado” como aquel que es “dueño de sí mismo” y capaz de escapar del “confinamiento de la existencia como proyecto de desencanto y mera espera de la muerte segura”. [traducción propia] (Simas, 2019, sp.)²⁶. La libertad, acompañada de fiesta y juego, que surgió en ese momento nos permitió escapar colectivamente, por lo menos un momento, de esta situación que aquejaba a una de nuestras compañeras y de poder crear un espacio de liberación y relajación, esencial para que las actrices pudieran luego entrar a accionar en un estado totalmente diferente al que se encontraban en el inicio de la sesión. Ese día no se había previsto que el calentamiento fuese tan extenso, ni que Arlette o yo fuéramos parte de este. Sin embargo, esta apertura al cambio del cronograma fue la respuesta a la escucha atenta que poseía con mis participantes. Una vez culminado el calentamiento, les volví a preguntar cómo se sentían, ante lo cual todas respondieron con un “me siento mejor”.

El sistema neocolonial en el que nos encontramos insertadas nos dice muchas veces que no tenemos tiempo para sentir, para disfrutar, para hacer una pausa. Vivimos en un

²⁶ “O controle dos corpos sempre foi parte do projeto de desqualificação das camadas historicamente subalternizadas como produtoras de cultura. O corpo carnavalizado, sambado, disfarçado, revelado, suado, sapateado, sincopado, dono de si, é aquele que escapa, subindo no salto da passista, ao connamento da existência como projeto de desencanto e mera espera da morte certa.” (Simas, 2019, sp.).

modelo automático, en donde si una persona se queda atrás o no es capaz de seguir el ritmo impuesto por la jerarquía homogeneizadora, entonces no es considerada como una persona productiva o apta, y termina siendo desechada y reemplazada. Es así que se nos demanda cumplir estándares que en tantas ocasiones resultan imposibles de alcanzar y que castiga a quien se equivoca. Entonces, la decepción aparece.

Ahora, después de haber culminado el laboratorio y estar a punto de culminar esta investigación, me pregunto: ¿por qué el miedo me dominaba y movilizaba tanto? ¿A quién realmente le tenía miedo? ¿A mí o a quienes no podía satisfacer? Moría dentro de mí el impulso por crear y proponer desde mi identidad, y aparecía la necesidad por encajar y ser aceptada. Sí, da miedo cuando se falla frente a las personas de quienes depende tu trabajo o tu posición en el mundo artístico, pero considero que asusta más perderse a una misma en el camino por querer ser parte de un sistema que no se presenta ni trata a todos por igual.

En otras palabras, repositionar los cuerpos, subjetividades y vidas subalternizadas fuera de la subalternidad es un proyecto que sólo puede llevarse a cabo en la medida en que repositionamos también los cuerpos, subjetividades y vidas privilegiadas fuera de la dominancia [traducción propia] (Mombaça, 2021, p. 40)²⁷.

Rescato esta cita de Jota Mombaça, escritora y performer brasilera, debido a que me invita a repensar el lugar que nuestras identidades disidentes ocupan en esta sociedad y cómo, a través de su resignificación, resulta posible posicionarlas fuera de la dominación hegemónica. Me sostengo en ella para comentar cómo fue que la crítica hacia nuestro sistema social actual, aquel que perpetúa violencias y estigmas hacia nosotras, se manifestó a lo largo de las sesiones del laboratorio y en la metodología y procesos empleados para llevar a cabo

²⁷ “Em outras palavras, repositionar os corpos, subjetividades e vidas subalternizadas fora da subalternidade é um projeto que só pode ser levado a cabo na medida em que repositionamos também os corpos, subjetividades e vidas privilegiados fora da dominância” (Mombaça, 2021, p. 40).

esta creación. Comencé principalmente apoyándome en la interpretación y opinión que cada una de las actrices me ofrecía, ya sea con respecto a las escenas de *Jardín de pulpos* o a las decisiones que desde sus propios personajes tomaban. Uno de los diálogos de la adaptación que originó cuestionamientos entre las participantes fue el siguiente:

LA JEFA: ¿Bueno? (Juegan de todas las maneras posibles. Tanta es la diversión que comienzan a llorar. No lo entienden.) ¿Alguien me puede explicar por qué lloramos tanto?

HIJA: Porque no somos ni mujeres ni niñas; somos ojos a punto de estallar. Ojos cansados de ver, cansados de quedarse callados. Somos huesos que caen, articulaciones que se doblan, piel que se estira y se rompe. Se rompe, se rompe. Pero no somos bocas para hablar ni denunciar, ni oídos para escuchar ni entender. ¿Qué somos? ¿Qué somos? Somos ojos que olvidan, que lloran, que sangran y que se desbordan. Ojos que olvidan, que permiten, que violan, que matan. ¿Dónde queda el resto de mi cuerpo, del tuyo? ¿Dónde quedamos nosotres? ¿Dónde quedan ustedes?

En el guion original, este diálogo no existe. Lo escribí porque consideré que resultaba necesario, más allá de la denuncia de una problemática en específico, que los personajes no fueran ajenos a la situación en la que se encontraban. Se dirigió de manera que la actriz que interpretaba al personaje de Hija comprendiera que, más que solo una queja que su personaje estaba realizando, era una queja que también provenía de su identificación como disidencia, otorgándole un carácter y entendimiento más personal. Como esta, fueron varias las situaciones en las que invité a las actrices a trabajar desde un traslado de identidades, presentándoles el texto teatral como un puente que entablaba comunicación entre lo real y lo ficcional. Como directora, decidí acompañar este proceso de investigación personal impulsando a Silvana, Marilyn, majomutchi e Ivonne a encontrarle un sentido a sus textos

con el que resonaran, a través de la repetición y singularización de estos. Así, cada vez que repitieran sus diálogos, les pediría que fuera distinta a la vez anterior, con la finalidad de que tuvieran la mayor cantidad de opciones para escoger desde dónde sus personajes se enunciarían.

No solo fue una dinámica que se aplicó en el trabajo de escenas que abordaban temáticas relacionadas a lo que significa crecer siendo mujer dentro de una sociedad opresora, sino también con situaciones en donde se manifestaba el miedo a lo desconocido, la carga que comprende ignorar el pasado, el temor a la soledad, y la importancia de soñar:

LA JEFA: ¡Ey, cálmese! ¡Vuelva! (Intenta retener a Madre, pero no lo logra. Se queda sola.) ¿Alguien me puede explicar por qué sangramos tanto? ¿Es porque somos adolescentes y tenemos el esqueleto joven y crece y duele al crecer y sangra, porque el pellejo es niña y se estira, hasta que deja de ser niña a fuerza de sangrar y... ? Creo que sangramos porque somos unas cobardes, unas pobres pendejas.

MADRE: ... ¿Por qué, digo yo, por qué? ¿Por qué se fueron y me dejaron a mí solita? ¡Claro, se mueren y a mí que me parta un rayo, no es cierto? Es muy fácil morirse; lo difícil está en seguir respirando sin tener a quien querer.

¿Dónde pongo yo todo este amor que le tengo, ah? Todos los días tengo que arrojar a la basura los afectos que me sobran, y eso no está bien, no, no está ...

TÍA: ...Si no, mírame a mí. Estoy haciendo de la soledad mi pasatiempo máspreciado; es terrible sentirse abandonada... Pero ¡qué importa! La tristeza es un sentimiento del siglo pasado. Hay que vivir con la modernidad, olvidar el pasado.

MADRE: El problema es que, si olvidamos lo que nos duele, posiblemente olvidemos lo que nos puede hacer felices; es más, quizá a nosotras ya nos

hayan olvidado, pero si nos olvidamos de soñar, este país sería un enorme desierto sin pasado ni porvenir. Soñar por última vez, soñar para luchar por última vez. Y así todos los días.

Figura 20

Los cuatro personajes al final de la segunda escena



Para concluir este subcapítulo, me gustaría mencionar que mi dirección no solo se encargó de acompañar y guiar la interpretación de textos, juegos y calentamientos, sino también el movimiento en escena. Anteriormente había explicado cómo fue el proceso de creación de una secuencia de lucha entre Tía e Hija; sin embargo, este acompañamiento no se limitaba solo a las escenas en donde había intimidación física, sino que comprendía y analizaba todos los traslados a lo largo de la obra. De esta manera, pretendí generar un producto escénico dinámico, que explorara diferentes niveles y tipos de desplazamiento, y que llamara constantemente la atención de le espectador. Por esta razón, les indiqué a las actrices que propusieran movimientos que fueran propios tanto de sus personajes como de ellas mismas;

así se les sería fácil de mantener a lo largo de la puesta en escena, y el público podría sentirse conectado y reconocido en ellos.

Esta decisión influyó en la creación de uno de mis momentos favoritos de la obra. En la escena 2 de mi adaptación existe un diálogo entre La Jefa e Hija sobre la importancia de jugar. Para su creación partimos de cómo juegos clásicos infantiles, como “chapadas” o “agua y cemento”, demandaban ciertas corporalidades y destrezas físicas, para trasladarlas a este momento de la obra. Inicialmente les indiqué que jugaran como sus personajes jugarían; sin embargo, se creó un momento muy estático y en el que era evidente que no todos los personajes lo estaban disfrutando. En consecuencia, cambié mi indicación anterior y les pedí que fueran ahora ellas mismas jugando en el espacio. A estos movimientos, les pedí que sumaran gritos y risas de alegría.

A pesar de que ya teníamos pauteado esta secuencia de juego, aún deseaba un mayor acoplamiento entre todos los elementos en escena, debido a que la obra ya se estaba acercando a su fin. Fue así que les solicité que agarraran las prendas distribuidas por el suelo y comenzaran a tirarlas, ya sea hacia el cielo o hacia sus otras compañeras. El descontrol y la sorpresa se apoderó de este momento, así como el disfrute de pensar tan solo en jugar sin ser juzgadas. Esta fue una sensación que se trasladó al público y que, durante la muestra final, pude apreciar como varias de las espectadoras presentes disfrutaban junto a ellas. Fue satisfactorio para mí poder incorporar un momento como este, en el que resultaba posible desprenderse del contenido de la obra. Esta experiencia sin duda recogió toda la teoría explicada en el primer capítulo de esta investigación, y me hizo reafirmar mi postura con respecto a la importancia de una metodología lúdica horizontal como parte de la dirección de un proceso de creación escénica con mujeres artistas disidentes; debido a que solo a través de esta resultó posible que las participantes pudieran transmitir sensaciones de libertad y goce a un público que no necesariamente era cercano a ellas.

Figura 21

Ensayo del momento de juego colectivo entre las actrices, horas antes de iniciar la muestra final



3.2 La construcción de un mundo simbólico escénico contracolonial y disidente

La estética que se empleó para la creación de esta puesta en escena fue originada a partir de diversas inspiraciones y situaciones. La primera de estas fue la influencia de mi anterior versión de *Jardín de pulpos* realizada en el 2023. De esta experiencia rescato la manera en cómo se escenificó la existencia de un mundo de oposiciones, la identidad de cada personaje y de las jerarquías de poder, a través de signos visuales y de las escenas escogidas. El primer signo en donde se manifestaron estas características fue a través del vestuario. Se podía apreciar que los colores principales eran el rojo, el azul y el blanco, y era posible entablar una relación entre las personalidades de los personajes con las prendas que utilizaban. Por ejemplo, como se estaba planteando una Josefa con una identidad incompleta y dura, pero teñida por un deseo constante por encontrar una solución a su problema, sus prendas no podían poseer estampado o bordado alguno y debían de ser de una tela rígida. En

el caso de Antonia, partí por escenificar literalmente su “cabeza llena de recuerdos” y representar cada una de estas memorias con ganchos y broches que eran colocados en el cabello de la actriz. Además, sus prendas, a diferencia de las de Josefa, se encontraban bordadas y eran mucho más sueltas, permitiéndole mayor comodidad al moverse.

Figura 22

Josefa (izquierda) y Antonia (derecha) en el momento previo al inicio de la obra



Estos elementos, además de ser parte de una estética que presentaba mi propia visión sobre *Jardín de pulpos*, me ayudaban a narrar desde un lenguaje visual esta historia, y ofrecer información sobre los personajes a le espectadore que no necesariamente encontrarían en el texto. Esta decisión resultó ser contracolonial, colectiva e identitaria, debido a que no se trabajó desde elecciones estáticas o rígidas, sino desde una maleabilidad abierta que permitía que todas las participantes se sintieran en la libertad de modificar el contenido, sin afectar el concepto, para siempre estar cómodas con el resultado escénico y entendiendo mucho mejor lo que funcionaba con cada público al que se presentaban.

Este trabajo se trasladó a este laboratorio de investigación y sirvió de guía para la elección del vestuario y objetos a usar dentro del espacio escénico. Hubo ciertas consideraciones que tuve antes de elegir las prendas finales. Para comenzar, los vestuarios de Tía y Madre debían de mantener cierta similitud debido a su vínculo de hermanas. Como Silvana y majomutchi no poseían corporalidades o rasgos similares, opté porque ambas utilizaran pañuelos amarrados a la cabeza, como símbolo de la relación que poseían, y como reflejo de que eran personas con la mente muy cerrada. Además, sus vestuarios eran apretados, expresando la rigidez de su carácter y de su voz. Su temperamento también se vio presente en los colores que predominaban en cada una, siendo el de Tía el rojo, que simbolizaba su rabia y agresividad, pero también su pasión y coquetería; mientras que en el caso de Madre era el azul, reflejando su tristeza, añoranza y frialdad, así como su seriedad.

Estos también estaban adecuados a las escenas en las que cada una poseía mayor protagonismo. La escena de Tía se encontraba ambientada en la playa, por lo que, a su vestuario se le agregó un vestido con agujeros. Esta decisión pretendió reflejar que se trataba de un personaje con una identidad glamurosa pero también incompleta. En el caso de Madre, su escena no tenía un escenario específico como tal, pero en las acciones propuestas tanto por mí como por Silvana, se estableció que sería un personaje que se expresara a través de sus caminatas. Por esta razón, se le vistió con una falda larga que fuera lo suficientemente suelta para permitirle caminar, pero sin generar vuelo en su andar. Además, su vestuario consistió en la superposición de capas, en relación con cómo se iba descubriendo más sobre su personalidad con el transcurso de las escenas. Por lo tanto, se propuso el uso de un chaleco azul encima de una blusa blanca, dos vinchas en la cabeza y diversos collares en el cuello.

Figura 23

Vestuarios de los personajes de Madre (derecha) y Tía (izquierda)



En el caso del personaje de La Jefa se decidió que su vestuario se compondría de prendas que le quedaran grandes a Ivonne, para trabajar en esta percepción de que se trataba de una niña jugando a ser grande y que buscaba entender el mundo que la rodeaba. Se consiguió una corbata y saco rojos y un short jean azul, los cuales estuvieron acompañados de un polo blanco y una correa dorada. El color que predominaba en ella era el rojo como símbolo de su pasión por el descubrimiento pero que debía de convivir con otros colores debido a las diversas dudas y confusiones que el personaje poseía. Se le dio una apariencia de una persona con trabajo de oficina, pero con aspectos relajados porque en realidad no era jefa de nadie, ni siquiera de ella misma. Con respecto al peinado, se optó por dos moños, uno a cada lado de la cabeza, en relación con su identidad infancionalizada.

Inicialmente, tanto este personaje como el de Madre y Tía iban a tener los pies tapados, como manera de representar que no se encontraban en el mundo de los vivos,

situación que no era similar a la de Hija, quien sí se encontraba viva y con los pies descalzos, en representación de los muchos caminos que aún le faltaban recorrer. En el caso de Madre y Tía se logró a través del uso de medias blancas y pantis rojas, respectivamente. Sin embargo, para La Jefa, se planteó el uso de medias blancas con huecos o manchadas, en representación a lo gastada que se encontraba de buscar soluciones y respuestas; sin embargo, debido a que fue una decisión tomada muy cercana a la muestra final, no se lograron conseguir.

Figura 24

Vestuario del personaje de La Jefa



Con respecto al vestuario de Hija, lo primero que se tuvo en consideración para la elección de prendas fue que se trataba de un personaje que se encontraba buscando su identidad. La idea de que estuviera compuesta, literalmente, por retazos fue lo que impulsó a la elección de un vestido azul con un estampado en toda la tela. Para que pareciera más joven que Madre y Tía, se le dio también un polo blanco para usar debajo del vestido, debido a que este color simbolizaba lo vacía que se encontraba su memoria. Con respecto al cabello, Hija

iniciaba con el cabello dividido para hacerse dos trenzas, pero solo una de ellas estaba hecha; así, se resaltaba el aspecto inconcluso que su personaje poseía. Hacia el final de la puesta, y después de diversos monólogos en donde denunciaba sus posturas y deseos, Hija posee ambas trenzas hechas, en reflejo de que, finalmente, se encuentra completa. Estos colores y formas me ayudaron en la construcción de un discurso contracolonial e identitario pues comunicaban la carga emocional que los personajes poseían.

Figura 25

Vestuario del personaje de Hija



El inicio de la puesta en escena también se encontraba cargada de símbolos inscritos más allá de la palabra hablada. La entrada de las actrices al espacio escénico se realizaba a través de una formación en donde La Jefa iba adelante, Madre y Tía en la fila de atrás, e Hija al final. Acompañada de un paso lento, se pretendió simular una procesión, imagen de la cual se pretendió rescatar la devoción de quienes marchan, así como la inclusión de flores para enaltecer las figuras religiosas que se veneran. Decidí trasladar esta situación y pedirle a

Ivonne, quien se encontraba al frente de la figura, posicionar sus manos como si estuviera cargando algo pesado e importante. Además, les entregué un puñado de flores lluvia disecadas a cada una para que cuando llegara el momento en el que se detuvieran, alzaran sus brazos y las dejaran caer sobre ellas. Se trató de un momento que simuló una experiencia ritualista, con una calidad de movimiento sostenida, que luego se desintegraba en todas las actrices corriendo hacia el espacio escénico circular delimitado para dar inicio a la obra.

Otro de los momentos que rescato es cuando, en la escena 2, Madre intenta huir de ese mundo en donde se siente sola y abandonada. Cuando se ensayó esta parte, le pedí a Silvana que realmente corriera en dirección al público y que se mantuviera escondida entre las personas hasta que le tocara volver a aparecer en escena. Sin embargo, iba a resultar un poco raro que sea el único personaje que pudiera salir del círculo. Como en escena también se encontraban La Jefa y Tía cubriendo a Hija con prendas debido a que acababa de desplomarse, y en preparación para su siguiente aparición, le indiqué a majomutchi que cuando Silvana intentara salir corriendo, le agarrara su brazo y la mantuviera dentro del círculo. Para esto, dividimos ese momento en tres partes: uno en el que Silvana se preparaba para salir corriendo, y que alertaba a majomutchi para retenerla, otro en el que Silvana comenzaba a correr, y uno último en el que majomutchi la retenía y la sentaba a su costado. En este momento no solo se manifestó la imposibilidad de Madre por escapar de esa situación, sino también que era la presencia de su hermana lo que la convencía de quedarse. Así, estos dos personajes adoptaban otros comportamientos, los cuales se verían en la siguiente escena, al ya no encontrarse más en la soledad.

Nuevamente, el contracolonialismo y la identidad disidente se hicieron presentes en esta creación debido a que cada uno de los movimientos y comportamientos que se iban elaborando guardaban relación con el impacto y el mensaje que tendrían una vez la puesta fuera realizada con público presente. Era importante comunicarles a las actrices que sus

acciones, si bien fueran individuales o colectivas, componían una fuerza comunitaria con un mismo objetivo: recordar por qué es importante ser libres e identitarias dentro de un espacio y sociedad que desplazan y oprimen a estos colectivos. Esta nueva metodología creada me lleva a preguntarme en qué otro tipo de escenarios y territorios es posible insertarla y compartirla, y cómo impactaría a otros públicos. Este *Jardín de pulpos* es tan solo el inicio, para mí, de poder pensar en nuevos lenguajes escénicos desde donde no solo se propone el entendimiento de la obra por quienes conforman el equipo de creación artística, sino también qué tanto el público al que me dirijo comprende, conecta y disfruta lo que se les está presentando. Considero que, si bien pude responder las preguntas y cuestionamientos planteados al inicio de este capítulo, nuevas interrogantes surgen al pensar en todas las posibilidades que una metodología contracolonial contra el olvido es capaz de plantear, tanto en el ámbito escénico como personal y social de una comunidad. Como última confesión, me declaro deseosa de poder y seguir buscando tentativas y posibles respuestas por lo que me quede de vida artística, sabiendo que probablemente estas no sean definitivas y cambien con el paso del tiempo.

Conclusiones

Últimas paradas del viaje (por ahora)

Si me costó tanto comenzar, imagínense lo que me está costando encontrar un adecuado final para esta investigación. *Jardín de pulpos* comenzó como un viaje identitario personal y como la manifestación de mi deseo por encontrar un teatro alejado de la normatividad y la hegemonía occidental y patriarcal, aquella por la cual me sentía tan oprimida y en la cual no me hallaba. Como primera conclusión, considero que logré encontrarlo en el teatro colaborativo. Un teatro integrado por mis pares, por mujeres artistas disidentes, en donde sea posible crear un espacio de trabajo desde los intereses de quienes lo conforman. Considero que es en estos tipos de ambientes en donde la metodología aquí analizada se adapta mejor, debido a que demanda un cambio y/o alteración del material con el que se está trabajando, en aras de responder las inquietudes de todas las participantes. Además, considero que este tipo de teatro otorga productos teatrales capaces de conectar desde lo personal y lo íntimo con quienes deciden espectralo.

Pintada de contracolonialismos y aspectos lúdicos, mi actitud de trabajo desde mi rol como directora fue capaz, y he aquí mi segunda conclusión, de crear un espacio en donde todas las participantes se puedan manifestar, no solo físicamente, sino también desde sus identidades. Para mí, haber podido lograr que seis desconocidas concibiéramos un espacio en donde el diálogo y la libertad primaran, estableciendo vínculos desde lo personal, y que conectaran con lo que les planteaba a través de mi adaptación de *Jardín de pulpos*, me permitió comprobar lo importante de una metodología como esta para la realización de un proyecto escénico en donde se vea involucrado el trabajo con corporalidades y memorias disidentes, así como también resignificar las historias y vivencias de quienes lo integraron. Mis capítulos 2 y 3 se encuentran acompañados por los testimonios de mis participantes porque este proceso de investigación y creación fue tan mío como de ellas. Sus voces poseen

un peso tan importante como la teoría analizada en el capítulo 1 debido a que son la evidencia de una búsqueda colectiva hacia un teatro diferente que se enfrenta al que veíamos y consumíamos a lo largo de nuestra formación escénica.

Confieso, además, que me llena un sentir teñido de satisfacción y orgullo, no solo por todo lo logrado sino por la suerte de haber tenido un equipo humano tan increíble que me acompañó y enseñó tanto. Resuenan en mí lo estudiado en el capítulo 1 con respecto a lo importante que es para una disidencia sentirse perteneciente a una comunidad porque fui capaz de comprobarlo a través de esta investigación. Sentirme propia del espacio que había creado generó en mí las ganas por seguir construyendo y extender esta experiencia a más personas. No con la intención de establecer una metodología contracolonial, disidente y lúdica como la mejor o única opción para la creación escénica, sino para ofrecer opciones y variaciones a quienes, como yo, también se encuentran en la búsqueda de un teatro más amable y colectivo, que celebre las diferencias e invite a la reflexión y cambio social. Al resultar ser una experiencia que se volvió tan personal para mí, pretendí traspasarles esta sensación a mis demás compañeras, siendo demostradas a través del cuidado y atención que ponía durante la creación de escenas.

Decido dejar por un momento este rol de directora, el cual pasó de ser desconocido a abrazar cada parte de mí, sabiendo que pude cumplir con este propósito de desarrollar una metodología efectiva desde la dirección escénica, de la mano de 5 mujeres artistas disidentes, a quienes tengo la dicha de llamar ahora mis amigas. Me alejo también para poder mirar con mayor detenimiento este laboratorio creado y nutrirme lo mejor posible de él para futuras ocasiones. Me voy preguntándome cuándo será nuevamente el momento en el que me vuelva a sentir lista o cuándo alguna situación me demandará que retorne a este tipo de teatro colaborativo y colectivo desde mi identidad, mi memoria y mi historia, para así seguir

creando narrativas que denuncien y resistan ante esta sociedad violenta y opresora. Espero sea pronto.

Sostengo también que este estilo de dirección nos permitió a todas las participantes del laboratorio enfocarnos en otros aspectos no textocentristas, tales como el vestuario o las corporalidades, y considerarlos como expresiones propias de las actrices que los portaban. Se construyó, de esta manera, un espectáculo repleto de símbolos identitarios en donde se exploraron diferentes idiomas que se pudieron traducir desde las diversas perspectivas de quienes lo espectaron. Además, la alteración e intervención de estos elementos por parte de las actrices, así como la invitación al público a participar activamente de la puesta en escena, permitió que se fuera creando un cuestionamiento escénico de lo que se estaba planteando. De esta manera, nos alejamos de la declaración “esto es así y solo así” o de una única posible interpretación y nos aberturamos a otras posibilidades para que nuestra creación se encuentre en un constante estado de cambio y de adaptación hacia lo que mejor resuena con nosotras y con quienes nos ven.

Acercándome al final, aclaro que presento esta investigación como un viaje personal porque salgo de mi cotidiano y mi territorio propio, para sumergirme en espacios e historias desconocidas, junto a personas y corporalidades desconocidas, pero que me permitieron conocer más sobre la artista que deseo ser. Comparo esta aventura a la del personaje de José, o Josefa, y su lucha por encontrar su identidad, siguiendo el consejo de Antonia por atreverse y seguir buscando. Fue atreviéndome que pude ver al teatro y a la dirección escénica como herramientas para recuperar y resignificar las memorias perdidas, olvidadas y desplazadas, así como la posibilidad de buscar la reinención y la mejora de los estilos de vida de colectivos disidentes. Así, emprendí la búsqueda de una práctica escénica que confronte y problematice las sistematizaciones coloniales y neocoloniales, insertadas tanto en nuestros círculos de poder como sociales, y me encuentro feliz de decir que la encontré junto a más

mujeres disidentes que, como yo, estaban dispuestas a jugar para recuperar sus memorias y territorios, para habitarlos y cuestionarlos a su manera.

Me gustaría cerrar este viaje de investigación realizando una invitación a aquellos que me han leído para motivarles a emprender viajes similares al mío. Uno en el que sientan que se manifiestan a través de quiénes buscan ser y ahonden en los diferentes caminos escénicos desde dónde es posible abarcar un proyecto teatral identitario, como lo fue para mí *Jardín de pulpos*. Debo especificar que no se trata de un trabajo testimonial necesariamente, sino de trasladar nuestras inquietudes, deseos y curiosidades a otro tipo de escenarios y posibilidades artísticas; en este caso, los espacios abiertos y públicos, para fomentar y motivar a le espectador a buscar más historias y experiencias como estas, que inviten a la reflexión y a la acción. Historias como la de Madre, que busca dejar de estar sola y entender su abandonamiento; la de Tía, que violenta porque a ella misma la violentaron y decide olvidar para dejar de sufrir; la de Hija, que su frustración y rabia por desear encontrar su identidad la llevan a enfrentarse a su propia familia y comunidad; y la de La Jefa, que nunca deja de cuestionar y de buscar respuestas que se adecúen a su manera de ser y vivir.

Les invito a crear un teatro que cuestione y denuncie lo que no podemos cuestionar y denunciar en otros idiomas, espacios o formas de expresión. Así, el teatro se vuelve capaz de crear puentes intergeneracionales entre quienes vinieron y estuvieron antes de nosotros, con nuestra generación y con quienes vendrán en un futuro; porque nuestro arte es colectivo y no debe de privarse ni resguardarse en academicismos, basados en cortes blancos, occidentales y patriarcales, o territorios privatizados a los cuales solo algunos tienen el privilegio de acceder. Mi último deseo lo apoyo en esta cita de Simas, y lo relaciono con la posibilidad de contribuir a la formación de un teatro colaborativo y colectivo que resguarde las identidades y memorias de quienes lo conforman. Que cuestione, luche, resista e incomode. Y que sea tan grande e infinito en su creación, como lo somos nosotros, les disidentes.

Necesitamos cuerpos que se cierran ante el proyecto domesticador del dominio colonial, que no sean ni adecuados ni contenidos para el consumo y la muerte en vida. Necesitamos otras voces, políticas porque poéticas, musicadas; de la sabiduría de los maestros de las academias, pero también de las calles y sus artimañas de productores de encantamientos en lo precario. La escuela colonial, tan presente, busca educar cuerpos para el desencanto y para los corrales del mercado laboral, normalizados por el miedo a pecar [traducción propia] (Simas, 2019, sp.)²⁸.

Figura 26

Foto de todas las participantes del laboratorio de investigación. De izquierda a derecha: Arlette Venero, majomutchi, Silvana Ventura, Ivonne Lázaro, Marilyn Chumbimune, Ana Aramburú y Ana Julia Marko



²⁸ “Precisamos de corpos fechados ao projeto domesticador do domínio colonial, que não sejam nem adequados nem contidos para o consumo e para a morte em vida. Precisamos de outras vozes, políticas porque poéticas, musicadas; da sabedoria dos mestres das academias, mas também das ruas e de suas artimanhas de produtores de encantarias no precário. A escola colonial, tão presente, busca educar corpos para o desencanto e para os currais do mercado de trabalho, normalizados pelo medo de driblar/gingar/pecar.” (Simas, 2019, sp.).

Referências bibliográficas

- Barreto, M., & Nogueira, R. (2018). *Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas*
- Bispo dos Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. RuiGE.
- Boaventura, I. (1999). Quilombos e quilombolas: Cidadania ou folclorização? *Horizontes Antropológicos*, 5 (10), 123-149.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000100006>
- Castro, F., & Terrazas, M. (2003). *Disidencia y disidentes en la historia de México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Despatriarcalizar el archivo. (s.f.). Manifiesta para despatriarcalizar el archivo.
<https://despatriarcalizarelarchivo0.hotglue.me/?manifiesta>.
- Furtado, W. (2018, 10 de marzo) Exploring the Body as Colonial Occupation [Entrevista a Jota Mombaça]. *Contemporary &*, (8), pp. 24-25.
https://contemporaryand.com/wp-content/uploads/2017/12/C_ed.8_ENFR_lowres.pdf
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón.
- Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (2021). O PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA NO TEATRO DO YUYACHKANI. Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata. Rascunhos.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Marko, A. (2021). Pukllay: jogo, memória e teatralidades andinas. Revista Alberto.
- Marko, A. (2022). *Ventanas para um retablo: testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani*. [Tesis doctoral, Universidade de São Paulo]
- Mombaça, J. (2021). *Não vão nos matar agora*. Cobogó.

- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Tinta Limón.
- Romero, J. (2020). *Pensar distinto, pensar de(s)colonial*. El perro y la rana.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo Libros.
- Simas, L. (2019). *O corpo encantado das ruas*. Civilização Brasileira.

