

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



¿Y SI MEJOR ME DEDICO A OTRA COSA?: laboratorio pedagógico de creación escénica a partir de memorias, mitos y conflictos de estudiantes de artes escénicas en el Perú

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Creación y Producción Escénica que presenta:

Eduardo Andres Rios Cañamero

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 *¿Y SI MEJOR ME DEDICO A OTRA COSA?: laboratorio pedagógico de creación escénica a partir de memorias, mitos y conflictos de estudiantes de artes escénicas en el Perú*, del autor **Eduardo Andres Rios Cañamero**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **5%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **05-abr-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, 29 de enero del 2025.

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

Resumen

Esta es una investigación desde las artes escénicas, a partir de un laboratorio de creación escénica, que busca analizar y describir las posibilidades del uso de testimonios y archivos en jóvenes nacidos en los 90's y 2000's sobre los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en Lima, Perú. La investigación consta de tres pilares interrelacionados: uno, los testimonios y archivos como detonantes para la creación escénica; dos, los mitos y conflictos personales de los jóvenes estudiantes de artes escénicas con un diálogo con el contexto nacional sobre la educación en artes escénicas; tres, el laboratorio pedagógico de creación escénica que constará de 8 sesiones en las que los participantes, buscando una construcción de conocimiento colectivo con autonomía y emancipación, generan sus propias elaboraciones poéticas a partir de sus testimonios, archivos y la reflexión del tema de la investigación con el objetivo de que al final del proceso puedan crear de piezas escénicas individuales y colectivas a ser mostradas en una muestra final.

Palabras clave: teatro testimonial, teatro documental, testimonios, archivos, elaboración poética, laboratorio pedagógico escénico, mitos, conflictos.

Agradecimientos

A mi abuelita Marina, quien fue la culpable de mi amor hacia el teatro. Siempre le agradeceré haberme llevado al *Teatro Segura* a ver *Los Gavilanes* cuando tenía solo 12 años.

A mis padres por haberme permitido estudiar la carrera donde encontré mi vocación: la creación en artes escénicas. Sin su apoyo no sería lo que soy hoy y lo que seré.

A mis hermanos Jonathan y Alex, por haberme influenciado desde pequeño con los videojuegos, la música y la televisión.

A mi compañera de mi vida, Alexandra, sin su amor, soporte y apoyo la vida no sería la misma.

A Nataly Reategui, Ethel Abanto, Alondra Ticse, Mayra Carbajal, Ana Lucía Neyra, Victor Lucana y Carlos Tito por haber hecho posible este laboratorio. Sin su compromiso y la confianza de compartir sus historias, esta investigación no hubiera sido posible.

A mis profesores y profesoras que tuve cuando fui un estudiante de ciencias, de artes escénicas y de dramaturgia: Sebastián Pimentel, Vera Castaño, Silvia Tomotaki, Lucero Medina, Ítalo Panfichi, Lorena Peña, Lorena Pastor, Claudia Sacha, Gonzalo Rodríguez Risco. Y, sobre todo, a Ana Julia Marko, mi maestra, quien creyó en mí y tejió conmigo este último año de carrera.

A las personas que me acompañaron en todas mis creaciones escénicas que escribí y dirigí desde el año 2020 hasta la actualidad. Gracias por creer en mi trabajo y por los vínculos que hicimos.

A ese niño que vivió en San Martín de Porres, a ese niño que se mudó y dejó a sus amigos, a ese niño que escribió sus primeros comics en un cuaderno *Loro*, a ese adolescente que salió a la calle e hizo amigos, a ese adolescente que conoció Lima

gracias al *Pump it up*, a ese adolescente que volvió a escribir en un Word de una computadora Pentium 4 cuando estaba en quinto de secundaria y no sabía qué hacer, a ese chico que descubrió un texto de Cortázar en la academia, a ese chico que postuló 5 veces a la universidad y logró ingresar, a ese chico que decidió cambiarse de carrera, a ese chico que creyó que tenía algo que decir y decidió escribir teatro y lo hizo, a ese joven que está terminando la universidad luego de tantos sobre esfuerzos, a Eduardo.



Tabla de contenidos

Resumen	ii
Agradecimientos.....	iii
Tabla de contenidos.....	v
Lista de figuras	vii
Índice de anexos	xi
Introducción.....	1
Capítulo 1. El laboratorio pedagógico escénico, un espacio para reconocernos y escribir juntos lo que no sabemos que sabemos	7
1.1 Diseñando un laboratorio del cual ya tenía recuerdo	7
1.2 Eligiendo a los participantes que aún no conozco	12
1.2.1 Convocatoria según los cuatro perfiles.....	13
1.2.2 Proceso de selección de los que llegaron para quedarse	14
1.3 Pensar lo que hacemos y escribir en lienzos creativos para re-pensar lo nuestro: las artes escénicas y nuestras vidas.....	18
1.3.1 La pizarra colectiva	19
1.3.2 El papelógrafo y el post it como herramientas de generación de conocimientos y archivo colectivo.....	36
1.3.3 Bitácora personal de los estudiantes.....	57
Capítulo 2. Escrituras, testimonios y archivos personales para la elaboración poética..	63
2.1 Elaboración poética de las escrituras individuales y colectivas	67
2.1.1 De la escritura del poema sobre las problemáticas de la educación en las artes escénicas a la teatralización del poema	68
2.1.2 Ejercicios de escritura para activar la memoria a partir del libro <i>Me acuerdo de Joe Brainard</i> y la teatralización de unos cuantos.	73

2.2 Elaboración poética del archivo personal o de memoria.....	87
2.2.1 <i>Mi nombre es tal y mi objeto es este</i>	87
2.2.2 <i>Las primeras elaboraciones poéticas con mis archivos personales o de memoria</i>	92
2.2.3 <i>El museo de los archivos resignificativos</i>	96
Capítulo 3. “es momento de compartir el secreto”. Organización y presentación de las elaboraciones poéticas.	104
3.1 Organización y presentación de los materiales de trabajo para la muestra final	105
3.1.1 <i>El segundo bloque del laboratorio y los ensayos previos a la muestra final</i>	106
3.1.2 <i>La muestra final de la apertura de proceso de ¿Y si mejor me dedico a otra cosa?</i>	122
3.2 Encuentro con el público el día de la muestra final.....	139
3.2.1 <i>Lienzos de escritura en el patio de una casa antes de iniciar la función</i>	141
3.2.2 <i>Conversación con los padres, amigos y profesores</i>	144
Conclusiones.....	151
Referencias bibliográficas	155
Anexos.....	157

Lista de figuras

Figura 1 <i>Los participantes interviniendo la primera pizarra colectiva</i>	19
Figura 2 <i>Primera pizarra colectiva sobre ¿qué son las artes escénicas para mí?</i>	21
Figura 3 <i>Segunda pizarra de análisis de la obra Hija de Tigre. Parte 1</i>	22
Figura 4 <i>Segunda pizarra de análisis de la obra Hija de Tigre. Parte 2</i>	27
Figura 5 <i>Tercera pizarra de análisis de artículo de Oscar Cornago y la obra teatral Criadero</i>	28
Figura 6 <i>Cuarta pizarra de análisis de la película documental Teatro de Guerra de Lora Arias</i>	33
Figura 7 <i>Respuestas del grupo 1</i>	37
Figura 8 <i>Respuestas del grupo 2</i>	37
Figura 9 <i>Poema elaborado por el grupo 1</i>	38
Figura 10 <i>Poema elaborado por el grupo 2</i>	39
Figura 11 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es el testimonio?”</i>	40
Figura 12 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es el archivo?”</i>	42
Figura 13 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Cómo el testimonio y el archivo pueden dialogar juntas?”</i>	44
Figura 14 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es un mito?”</i>	45
Figura 15 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es un conflicto?”</i>	46
Figura 16 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Cómo el mito y el conflicto aparecen en nuestros caminos para convertirnos en artistas escénicos?”</i>	47
.....	47
Figura 17 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Dónde uno se puede formar en artes escénicas en Lima y Perú?”</i>	48

Figura 18 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Dónde y de qué puede trabajar un artista escénico en Lima y Perú?”</i>	49
Figura 19 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrenta una persona que desea acceder a una educación en artes escénicas?”</i>	51
Figura 20 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son las problemáticas que un estudiante en artes escénicas puede encontrar en su proceso de formación?”</i>	53
.....	53
Figura 21 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son las problemáticas que un egresado de artes escénicas enfrenta al terminar la carrera?”</i>	54
Figura 22 <i>Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son los mitos o prejuicios que se tienen de los artistas en el país que ustedes hayan escuchado, presenciado o vivido?”</i>	55
Figura 23 <i>Poema elaborado y escenificado por el primer grupo</i>	70
Figura 24 <i>Poema elaborado y escenificado por el segundo grupo</i>	72
Figura 25 <i>Momento personal para escribir las memorias personales desde la frase “Me acuerdo”</i>	74
Figura 26 <i>Fragmento de los textos escritos por Carlos Tito</i>	75
Figura 27 <i>Fragmento de los textos escritos por Ethel Abanto</i>	76
Figura 28 <i>Escena basada en el testimonio de Mayra Carbajal: “A veces pienso que soy el cuerpo de todos mis clientes”</i>	78
Figura 29 <i>Escena basada en el testimonio de Nataly Reategui: “Hola, Nataly, ¿eres feliz?”</i>	79
Figura 30 <i>Escena basada en el testimonio de Alondra Ticse: “Oe, flaca, ¿tienes Whatsapp?”</i>	80
Figura 31 <i>Escena basada en el testimonio de Ethel Abando: “¿Puedo estudiar teatro?”</i>	83

Figura 32 <i>Escena basada en el testimonio de Carlos Tito: “Estudiar y trabajar”</i>	84
Figura 33 <i>Escena basada en el testimonio de Víctor Lucana: “Lo siento, tengo que seguir”</i>	85
Figura 34 <i>Objeto de Carlos Tito, máscara de colores hecha por él mismo, parte exterior.</i>	88
Figura 35 <i>Objeto de Carlos Tito, máscara de colores hecha por él mismo, parte interior.</i>	88
Figura 36 <i>Objeto de Nataly, una flor hecha a partir de hojas del libro Un mundo para Julius de Bryce Echenique</i>	89
Figura 37 <i>Elaboración poética del primer grupo con sus archivos personales</i>	94
Figura 38 <i>Elaboración poética del segundo grupo con sus archivos personales</i>	96
Figura 39 <i>Museo del teatro de la vida presentado por Ethel, Víctor y Carlos.</i>	99
Figura 40 <i>Instalación “Estás en todas” presentado por Nataly, Alondra, Mayra y Ana Lucía</i>	100
Figura 41 <i>Archivos de la instalación “Estás en todas”</i>	101
Figura 42 <i>Ensayos de los grupos de trabajo</i>	114
Figura 43 <i>Alondra comparte a su grupo su archivo de fotografías digitales como parte de su propuesta de escena</i>	115
Figura 44 <i>Carlos probando las proyecciones para la escena de su grupo</i>	116
Figura 45 <i>Muestra de primer avance del grupo del perfil 1 y 2. Escena de Victor</i>	117
.....	117
Figura 46 <i>Muestra de primer avance del grupo de perfil 3 y 4. Escena de juramento.</i>	118
Figura 47 <i>Muestra de primer avance del grupo de perfil 3 y 4. Escena de Ana Lucía</i>	119
.....	119

Figura 48 <i>Muestra de primer avance del grupo de perfil 3 y 4. Escena de Alondra ...</i>	120
Figura 49 <i>Bienvenida al público a la muestra final del laboratorio</i>	123
Figura 50 <i>Presentación individual de cada uno de los intérpretes ante el público</i>	124
.....	124
Figura 51 <i>Pacto de verdad de los intérpretes junto al público</i>	125
.....	125
Figura 52 <i>Escena de Alondra: El baile de colegio</i>	126
Figura 53 <i>Escena de Ana Lucía, la graduación</i>	127
Figura 54 <i>Escena de Mayra “Yo he venido aquí a hablar de mi producción artística”</i>	
.....	128
Figura 55 <i>Escena de Nataly “Volver a bailar...poco a poco, ¿verdad?”</i>	130
Figura 56 <i>Escena de Alondra “Conferencia de la vida de una estudiante de teatro”.</i>	131
Figura 57 <i>Escena de Víctor “Recuerdo los NO”</i>	132
Figura 58 <i>Escena de Ethel “Historia de la muñeca caperucita roja”</i>	134
Figura 59 <i>Escena de Carlos “la máscara azul”</i>	136
Figura 60 <i>Escena final de la muestra: deseos y anhelos</i>	137
Figura 61 <i>El público en el museo de los papelógrafos.....</i>	141
Figura 62 <i>El museo de los papelógrafos</i>	143
Figura 63 <i>Los intérpretes y yo conversamos sobre la obra con el público</i>	144
Figura 64 <i>Mi papá, Dany Rios, compartiendo unas palabras sobre la obra.....</i>	145
Figura 65 <i>El padre de Alondra comentando sobre la obra.....</i>	146
Figura 66 <i>Silvia, profesora del curso de proyecto final 1, comentando sobre la obra</i>	148
Figura 67 <i>Foto del elenco y el público al finalizar la muestra</i>	149

Índice de anexos

ANEXO A. Convocatoria del laboratorio de teatro testimonial sobre los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en jóvenes nacidos en los 90s y 2000s en el Perú.....	157
ANEXO B. Cartas de compromisos firmadas por los participantes del laboratorio	163
ANEXO C. Registro de video de la muestra final realizado el día 29 de junio del 2023	177



Introducción

¿Cuántas veces nos hemos preguntado si lo que estudiamos en la universidad lo hacemos porque nos apasiona o porque estamos obligados a hacerlo? ¿Somos conscientes del trabajo que haremos a futuro al elegir una carrera universitaria? ¿Hay alguna diferencia monetaria de sueldos entre carreras de humanidades, artes o ingenierías? ¿Elegimos nuestras profesiones en base a una retribución económica que nos permita tener calidad de vida? Bajo esos parámetros, ¿qué sucede con las personas que optan por arriesgarse a estudiar carreras no convencionales como teatro, danza, música o artes visuales? ¿Cómo un joven llega a tomar una decisión tan importante para su vida como para dedicarla al arte? ¿Qué conflictos familiares y del entorno tuvo que afrontar al tomar esa decisión? ¿Es viable económicamente estudiar artes escénicas en el Perú? ¿Qué opciones hay en nuestro país?

En mi caso, ¿cuáles son mis hitos, mitos y conflictos que definen mi vocación para dedicarme a las artes escénicas? ¿Cuáles son las experiencias que me han llevado al lugar en el que estoy como estudiante de artes escénicas? ¿Por qué no me dediqué a otra cosa? ¿Qué tanto han cambiado mis expectativas de dedicarme a las artes escénicas? ¿Sé a dónde voy? ¿Dónde voy a estar mañana? ¿Podré dedicar mi vida a esto y poder tener una vida digna? ¿Un trabajo? ¿Realizarme como ser humano y profesional? ¿Qué pasaría si desde nuestro propio proceso de formación, desde nuestro lugar como artistas jóvenes, desde nuestra propia capacidad para crear artísticamente tratamos de responder estas preguntas?

A partir de todos estos cuestionamientos sobre lo que implica estudiar y dedicarse a las artes escénicas en el Perú, es que siento la necesidad de ensayar posibles respuestas junto a otros jóvenes que como yo se encuentran en la misma situación. Es así como planteo que esta investigación pueda generar un espacio pedagógico de creación escénica,

es decir, un laboratorio escénico, que tenga como finalidad generar el diálogo sobre los mitos y conflictos de jóvenes artistas en formación o egresados de artes escénicas en nuestro contexto nacional educativo y universitario a partir del testimonio y los archivos personales. Todo esto como búsqueda personal pedagógica y creativa que les permita a los participantes del laboratorio realizar una reflexión de estos temas referentes a la educación en artes escénicas y a la vez un espacio para crear escénicamente desde lo personal y colectivo.

Para empezar, es importante definir brevemente los conceptos de mito y conflicto para esta investigación. Por un lado, el mito se entiende como una falsa creencia sobre algo, por ejemplo, los prejuicios que se tienen contra una persona que se dedica a las artes escénicas; por otro lado, el conflicto entendido como una situación difícil de resolver, como es el caso de muchos jóvenes que han tenido que superar problemas económicos y familiares para cumplir el deseo de poder dedicarse a las artes escénicas.

Realizar una investigación que implique una reflexión acerca de los mitos y conflictos en el proceso de formación de artistas jóvenes desde el propio hacer escénico es una forma traer las preguntas antes mencionadas a la escena y responderlas a partir de sus testimonios, sus archivos, sus voces y sus cuerpos en escena. El teatro así se vuelve nuestro lugar para la exploración de esas preguntas, para la creación de escenas que parten de experiencias personales, de un trabajo colectivo donde podemos mirar al otro que está a nuestro costado y verlo como a un yo, como a un espejo de nosotros mismos. Construiremos escenas sobre nuestros miedos, dudas, anhelos, conflictos y mitos en este proceso de formación como artistas. Así, desde el teatro podemos reflexionar y problematizar de los sistemas universitarios peruanos que muchas veces no llegan a suplir las necesidades de los estudiantes que se enfrentan a un sistema laboral precario donde la

estabilidad económica puede ser un sueño, un sistema que nos exige que estudiemos una carrera que tenga una utilidad concreta en el mundo.

Por todo lo mencionado, esta investigación es importante para la autorreflexión desde el lugar en el que nos encontramos los artistas jóvenes en formación, así como para la autocrítica por parte del sector de artes escénicas con el objetivo de proponer nuevas soluciones para continuar con el desarrollo de la industria en el Perú.

Es así que planteo la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son las posibilidades de elaboración poética dentro de un proceso creativo pedagógico escénico que trabaje con testimonios y archivos personales de jóvenes artistas nacidos en los años noventa y dos mil sobre los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en Lima, Perú?

Y las preguntas específicas:

- ¿Cómo desarrollar la metodología del laboratorio y el proceso de recolección de testimonios y archivos para una elaboración poética escénica?
- ¿Cómo elaborar poéticamente los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en el Perú teniendo en cuenta el contexto histórico, político y social a partir de los testimonios y archivos de los participantes de un proceso creativo pedagógico, en este caso, de jóvenes nacidos en los años 90s y 2000s?
- ¿Cómo se analiza y describe un proceso creativo pedagógico escénico que parte del testimonio y el archivo de los participantes del laboratorio?

Para poder responder a estas preguntas establezco los siguientes objetivos de investigación. En primer lugar, el objetivo general es analizar y describir cuáles son las posibilidades de elaboración poética dentro de un proceso creativo pedagógico escénico que trabaje con testimonios y archivos personales sobre los mitos y conflictos de estudiar

una carrera de artes escénicas en el Perú con jóvenes nacidos en los noventas y dos mil.

Para lograrlo, planteo los siguientes tres sub objetivos:

- Diseñar la metodología del laboratorio y el proceso de recolección de testimonios y archivos para una elaboración poética escénica.
- Explorar posibilidades de elaboración poéticas de los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en el Perú teniendo en cuenta el contexto histórico, político y social, a partir de los testimonios y archivos de los participantes de un proceso creativo pedagógico, en este caso, jóvenes nacidos en los años 90s y 2000s.
- Analizar y describir un proceso creativo pedagógico escénico que parte del testimonio y el archivo de los participantes del laboratorio.

De tal manera, la investigación consta de tres pilares que se relacionarán en el desarrollo de esta: uno, los elementos del testimonio y archivo como elementos detonantes para la creación escénica; dos, los mitos y conflictos personales de los jóvenes estudiantes de artes escénicas con un diálogo con el contexto nacional sobre el proceso de formación en artes escénicas; tres, el laboratorio de creación escénica que constará de 8 sesiones en las que se explorarán, a partir de los dos pilares anteriores y el análisis de distintos referentes de artes escénicas que luego serán socializadas a través de una muestra final, las posibilidades de creación de piezas escénicas personales y colectivas.

En este laboratorio, me situé, en primera instancia, como pedagogo guía, es decir, me encargué de diseñar las sesiones y sus contenidos a explorar, y guiar el proceso de exploración y creación a partir de los testimonios y archivos que los intérpretes elaboraron y compartieron con los otros. Al finalizar el laboratorio, cada

participante tejió con los demás una pieza escénica corta creada a partir de todo el material recolectado y compuesto durante las sesiones.

Así, se creó un espacio de creación escénica para los participantes y no, necesariamente, un espacio de catarsis o terapia. Este buscaba desarrollar la creación de un ejercicio escénico donde los participantes colocasen el cuerpo, sus memorias y sus archivos personales. La relación entre mi rol como pedagogo guía y los participantes, es decir, la relación pedagógica, fue horizontal debido a que se buscaba que cada uno de ellos pueda crear de manera autónoma sus propias piezas y no que estas fueran impuestas por mi persona.

Para narrar y analizar el proceso del laboratorio de tesis, he dividido este informe de investigación en tres capítulos. El primer capítulo aborda el proceso del diseño del laboratorio, desde la ideación hasta el proceso de convocatoria. Además, se aborda el uso de las principales herramientas de creación personal y colectiva, en las primeras cuatro sesiones, que llamé lienzos creativos, tales como la pizarra, el papelógrafo, los *post its* y las bitácoras personales. En el segundo capítulo se ahonda, en las primeras cuatro sesiones del laboratorio, por un lado, en la elaboración poética de las escrituras individuales y colectivas, y, por otro lado, la elaboración poética de los archivos de memoria. Todo esto en relación a las dinámicas de exploración de la temática de investigación, acerca de los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas, así como a las categorías conceptuales de testimonio, archivo, mito y conflicto. Por último, en el tercer capítulo se presenta, por un lado, la segunda etapa del laboratorio, las últimas cuatro sesiones, enfocado en creación de las piezas escénicas de los participantes de forma individual y colectiva; y, por otro lado, la socialización de los materiales de trabajo hechos por los actores en las sesiones y la obra que junta todas las piezas de los participantes frente a un público en la muestra final.

Para el desarrollo de la investigación me centré en 3 ejes teóricos principales sobre los cuales desarrollé el laboratorio. En primer lugar, me basé principalmente en los siguientes autores: Rancière (2007), Marko (2021) y Freire (1997), quienes me permiten pensar en el proceso pedagógico escénico como un proceso autónomo y emancipado de los intérpretes en el laboratorio. En segundo lugar, para los conceptos del testimonio y el archivo, los principales referentes fueron los siguientes: Jara y Vidal (1986), Taylor (2017), Cornago (2019), MINCAP (2019), los cuales ayudaron a definir dichos conceptos en complementación con las respuestas de los participantes. En tercer lugar, los conceptos de elaboración poética, actores testigos y memoria cultural, definidos por Marko (2023a, 2023b) y Medina (2018), los cuales permitieron comprender el lugar de enunciación de los intérpretes, la consciencia de enmarcar los testimonios en un tiempo y espacio determinado y la creación escénica de los participantes desde sus memorias y sus archivos.

Capítulo 1. El laboratorio pedagógico escénico, un espacio para reconocernos y escribir juntos lo que no sabemos que sabemos

1.1 Diseñando un laboratorio del cual ya tenía recuerdo

Mi proyecto de tesis ha tenido diversos cambios: de temas, de estructuras y de preguntas. Inicialmente, tuve la intención de que el resultado de mi investigación fuera una obra, es decir, un proceso de creación escénica con intérpretes en la cual me situaría como director, dramaturgo y productor, y donde a partir de esta pieza escénica podría responder a mis preguntas de investigación.

Es así que antes de llevar los cursos de Proyecto Final 1 y 2, cursé la clase de Dirección Escénica 2. En esta, decidí traer mi primera pregunta de investigación de mi primer proyecto de tesis: ¿cómo nos hemos hecho hombres en nuestras diversas etapas de la vida (nacimiento, infancia, adolescencia, juventud y futura adultez), a partir de la creación de una obra de teatro testimonial y archivo de las historias de tres jóvenes nacidos en Lima en los años 90s y 2000s? Mi experiencia personal desde la dirección, dramaturgia y producción con los actores fue complicada, debido a diferentes factores, tales como el poco tiempo para realizar un proceso de creación con un tema complejo como la construcción de masculinidades, las diferencias entre los intérpretes y yo por definir la autoría de la obra, las interpretaciones personales como creador a partir del material compartido y recogido por los participantes, y mi poca experiencia práctica en temas de teatro testimonial y documental. La obra se realizó y se mostró al final del curso, pero no tuvo continuidad luego de este ni como obra escénica ni como parte de mi investigación de tesis. La razón fue porque el objetivo de ese proceso era la creación de una pieza escénica como objeto artístico y estético, y no la elaboración de un proceso metodológico y de exploración de un proceso creativo colectivo escénico que me

permitiera seguir explorando mis preguntas de investigación y que el proceso decantara a una obra.

A raíz de esta primera experiencia de un proceso de creación de una obra testimonial, es que decido cambiar mi tema de investigación por el actual: *¿Y si mejor me dedico a otra cosa? Posibilidades del uso de testimonios y archivos personales en la creación de un laboratorio pedagógico de creación escénica sobre mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en el Perú con jóvenes nacidos en los 90s y 2000s*, y buscar otras formas de acercarme de una manera más colectiva y horizontal con nuevos participantes en un proceso creativo que involucren el uso de los elementos del testimonio y el archivo personal. Para lo cual se realizó el diseño y la elaboración de un laboratorio, pensado como un espacio pedagógico creativo escénico con jóvenes artistas que investigaron en sus historias de vidas.

Sobre la historia de vida, Balcázar et al. (2006) afirman lo siguiente: contiene una descripción de los acontecimientos y experiencias importantes de la vida de una persona, en las propias palabras del protagonista. Está formada por relatos, los cuales llevan la intención de elaborar y transmitir una memoria personal o colectiva, que hace referencia a las formas de vida de una comunidad en un periodo histórico concreto (p.190).

Es importante resaltar este concepto, ya que a través de las historias de vida de los participantes podremos hablar de los mitos y conflictos en sus diversos procesos de formación en artes escénicas.

El laboratorio así sería un lugar y una oportunidad para situarme como pedagogo-guía, para responder mis preguntas de investigación, para construir conocimiento pedagógico y situaciones de aprendizaje entre todos, incluyéndome a mí como docente – guía, que no necesariamente buscaba como resultado final una obra.

Parte de esta decisión para optar por este camino de investigación pedagógica fue a partir de cinco lecturas: el libro de Paulo Freire *Pedagogía de la autonomía* (1997); *El maestro ignorante* (2007) de Jacques Rancière; el artículo de Ana Julia Marko, mi asesora de tesis, “¿Hay alambre de púas detrás de la paz? (2021), publicado en caderno pedagógico – reflexões sobre as ações formativas da MITSP”; *Actores testigos contra memorias insuficientes: poéticas del testimonio en el grupo cultura Yuyachkani* (2023a), de la misma autora; y *Sin título técnica mixta* (2024) de Miguel Rubio.

En la lectura de Freire (1997), se realiza una reflexión sobre la práctica educativa junto a la formación del docente en favor de la autonomía de aprendizaje de los educandos. Para mí era importante comprender que como docente guía de este proceso no impondría mi forma de ver el teatro testimonial o documental y la práctica con los archivos, sino que generaría el espacio para un aprendizaje en colectivo. También, el autor en su libro afirma que “enseñar no es *transferir* conocimiento, sino crear las posibilidades de su producción o de su construcción” (1997, p.24). Por lo tanto, para el laboratorio busqué que de esa manera se construyera una autonomía en sus propios aprendizajes. Freire afirma que “en las condiciones del verdadero aprendizaje los educandos se van transformando en sujetos reales de la construcción y de la reconstrucción del saber enseñado, al lado del educador, igualmente sujeto del proceso” (1997, p.28). Es decir, todos los participantes, incluyéndome a mí, seríamos sujetos del proceso pedagógico, todos responsables de la construcción de conocimiento y todos susceptibles a transformaciones después de cada momento de aprendizaje.

En el libro *El maestro ignorante* (2007) de Ranciere se trae una experiencia pedagógica del profesor Joseph Jacotot cuando tuvo que enseñar a un grupo de estudiantes holandeses francés a través de un libro bilingüe llamado *Telémaco* y cómo a

través de la única indicación que leyeron el libro solos hizo que los estudiantes aprendieran el idioma por su propia cuenta. Esto se dio en un contexto donde las jerarquías entre los estudiantes y profesores eran marcadas por la diferencia entre el maestro que sabe y explica, y el estudiante que no sabe y es ignorante. Según Ranciere, “se puede *enseñar lo que se ignora* si se emancipa al alumno, es decir, si se lo obliga a usar su propia inteligencia” (2007, p. 30). Es decir, permitir que se generen los espacios para que los estudiantes puedan investigar autónomamente para hallar las respuestas a sus propias inquietudes. La idea de que los estudiantes o en el caso del laboratorio piensen por sí mismos fue un símbolo para las futuras creaciones que se realizarían en este espacio. De la misma forma, yo era un maestro ignorante que se encontraba en la misma condición que ellos, ya que en el propio proceso iba descubriendo y aprendiendo algo que no sabía.

En la tercera lectura, la directora teatral y doctora en pedagogía en artes escénicas por la Universidad de Sao Paulo, Ana Julia Marko (2021), escribe un artículo sobre la obra *Teatro de Guerra* de Lola Arias, una de las obras más reconocidas de la autora y presentada en diferentes países. En el artículo, Marko realiza un cuestionamiento a los mecanismos de creación escénica que Arias utilizó para crear la pieza escénica y preguntándose por el proceso pedagógico que vivieron los actores de la obra. Marko se pregunta “¿dónde están los procedimientos pedagógicos, los mecanismos poéticos, los dispositivos escénicos de la teatralización? ¿existían?” (2021, p.129). Esta duda aparece a raíz de que una entrevista realizada a los actores de la obra en la que se les pregunta sobre su proceso de aprendizaje teatral y ellos mencionan que “aprendieron a tocar guitarra” o “hicieron amigos”, pero sobre el proceso creativo, sobre el aprendizaje del lenguaje teatral, sobre su proceso de aprendizaje actoral, sobre la conciencia de la teatralidad que creaban en escena, sobre el registro personal de sus

bitácoras, no había respuestas. En este sentido, este ejemplo de análisis es una oportunidad para pensar en los procesos pedagógicos que hay detrás de la creación de una pieza de teatro documental o testimonial que involucran personas no actores profesionales y donde además la mirada del director es la que organiza los materiales de los participantes, pero que termina siendo la única propuesta de la autora y no la creación de los propios testimoniados. A partir de esto, me pregunto ¿por qué no apostar por un proceso creativo que emancipe al intérprete/actor y le dé la autonomía para crear sus propias piezas escénicas que parten de sus propias experiencias?

Entonces, a partir de la reflexión anterior sobre el proceso creativo, y en base a las lecturas de Marko (2023a) y Rubio (2024), se define el concepto actor testigo de su tiempo, principio que fue elaborado por el Grupo Cultural Yuyachkani. Según Rubio (2024), director de Yuyachkani, este concepto “refiere a una condición de actor-creador que busca generar un comportamiento escénico que le permite dialogar con momentos gravitantes para el contexto en el que se encuentra, por tanto, no tiene ni obra ni personaje previo que representar” (p.20, nota al pie de página 4). Además, Marko (2023a), quien investiga en su artículo “Actores testigos contra memorias insuficientes” al grupo cultural Yuyachkani, afirma que un actor testigo es alguien que “recuerda, enuncia, produce discursos a partir de sus memorias personales combinadas con memorias sociales para confrontar la narrativa hegemónica de la historia” (p. 206). Es decir, en base a ambas citas, el actor testigo es un testigo de su tiempo, es quien produce y construye de manera autónoma y emancipada en la escena, es alguien cuya memoria personal se conecta con las memorias sociales, es un actor-creador, por lo tanto, un creador escénico.

De esta manera, nació el interés de crear un laboratorio que sea un espacio donde los intérpretes sean los creadores de sus propias piezas escénicas a partir de sus

vivencias. El laboratorio propuesto para esta investigación tuvo como objetivo ser un espacio pedagógico de creación escénica donde guiaría a los participantes en sus elaboraciones poéticas, concepto que luego será desarrollado en el capítulo 2, a partir de sus propios testimonios, sus archivos, sus cuerpos y sus voces; un espacio para dialogar con la teoría y la práctica de los diversos conceptos antes mencionados; y un espacio para reflexionar acerca de la situación actual e histórica del proceso de formación en las artes escénicas en espacios universitarios e independientes.

A diferencia de mi anterior obra *Un hombre no es un hombre* (2022), cuyo fin era el producto de una obra de teatro testimonial y donde ocupé los roles de dramaturgo, director y productor, en este caso, el fin de la investigación no fue realizar una obra, sino que cada intérprete tuviera un espacio de reflexión y creación en el laboratorio que les permitiera crear piezas escénicas individuales y colectivas de 5 a 10 minutos para luego ser presentadas en una muestra final. Cabe resaltar, que mi lugar fue el de pedagogo escénico, concepto que, a partir de las lecturas antes mencionadas, lo defino como aquel que diseña y acompaña las experiencias de aprendizaje autónomo de un grupo de artistas escénicos en un proceso de creación escénica individual y colectivo. En el siguiente sub capítulo comparto más detalles de este proceso.

1.2 Eligiendo a los participantes que aún no conozco

Para realizar el laboratorio, publiqué una convocatoria abierta por mis redes sociales y a través del envío de correos electrónicos, en la que me presentaba como estudiante de último año de la Especialidad de Creación y Producción Escénica y explicaba el contenido del laboratorio, los objetivos, el desarrollo de este, los requisitos, el proceso de postulación y de selección, el cual compartiré a continuación. (Ver Anexo A)

1.2.1 Convocatoria según los cuatro perfiles

El laboratorio fue teórico práctico en el que se construyó conocimiento a partir de la escritura en colectivo el estudio de conceptos teóricos de mito, conflicto, testimonio y archivos; el análisis y estudio de referentes del teatro testimonial/documental, así como autores que reflexionan sobre este género teatral; la exploración y creación escénica a partir de los materiales de testimonios y archivos de los participantes de laboratorio donde el tema a abordar sería *los mitos y conflictos de los jóvenes nacidos en los años 90s y 2000s al estudiar una carrera de artes escénicas en el Perú.*

Los objetivos del taller fueron dos: por un lado, que los participantes investiguen y desarrollen sus procesos de creación escénica individual y colectiva a partir de sus testimonios y archivos; y, por otro lado, la creación de metodologías pedagógicas para investigar conceptos teóricos y analizar obras teatrales referentes. Como resultado del taller se planteó que cada intérprete genere una pieza escénica individual de corta duración (5 a 10 minutos) como trabajo final que serían presentadas en una muestra final frente a un público no aspirando a presentar una obra concluida, sino una apertura del proceso que se vivió en el taller.

El laboratorio se desarrollaría de la siguiente manera: tendría un total de 8 sesiones (una por semana un sábado o domingo) más 1 muestra final; su duración sería de mayo a julio; el número de vacantes sería de 8 participantes como máximo; estaría dirigido a estudiantes universitarios y/o egresados de artes escénicas de cualquier institución de educación superior: PUCP, UPC, UCSUR, ENSAD, etc.; se realizaría en un departamento a dos cuadras de la Universidad Mayor de San Marcos; su modalidad sería presencial; y el taller no tendría ningún costo.

Uno de los requisitos más importantes era que los postulantes perteneciera a uno de los cuatro perfiles o categorías propuestos: perfil 1, haber terminado una carrera universitaria y luego haber empezado una segunda en Artes Escénicas; perfil 2, haber empezado una carrera universitaria y luego haberse cambiado a una de Artes Escénicas; perfil 3, haber empezado una carrera de Artes Escénicas y no haberla terminado; perfil 4, estudiantes o egresados de Artes Escénicas que tuvieron como primera opción estudiar dicha carrera y que trabajen o no en el sector. La importancia de definir los perfiles permitiría generar un espacio de convivencia entre diversas personas con diferentes historias por sus contextos, compartir diversos conflictos personales y encontrar puntos comunes, el intercambio de experiencias entre jóvenes de diferentes espacios de formación en artes escénicas, y la posibilidad de construir en colectivo conocimiento escénico y pedagógico.

Las fechas para postular a la convocatoria fueron del 13 al 20 de abril del 2023. Las entrevistas se realizarían del 24 al 30 de abril. Los resultados de las personas seleccionadas serían el 1 de mayo vía correo electrónico. El inicio sería en la primera semana de mayo del 2023.

1.2.2 Proceso de selección de los que llegaron para quedarse

La convocatoria tuvo una recepción de 20 postulaciones. El proceso de selección se dividió en tres momentos: el proceso de revisión de las postulaciones a través del formulario de Google y la preselección de los candidatos a una vacante del taller; las entrevistas individuales; y la selección y los acuerdos antes del inicio del laboratorio.

En el primer momento del proceso, las personas que postularon al laboratorio debieron de rellenar un formulario con sus datos y responder a ciertas preguntas que servirían como primer filtro de preselección. Esto con la finalidad de conocerlos brevemente, saber cuáles eran sus motivaciones y cuál era su disponibilidad para

adentrarse al proyecto. Para realizar la preselección, planteé 4 requisitos: uno, pertenecer a uno de los cuatro perfiles propuestos; dos, el deseo de traer sus testimonios y la capacidad crítica para identificar y reconocer los mitos y conflictos de estudiar artes escénicas desde sus experiencias en sus respuestas; tres, que tuvieran disponibilidad para asistir a todas las sesiones y a la muestra final; cuatro, que tuvieran formación en artes escénicas en diferentes espacios institucionales e independientes. Parte de las preguntas fueron las siguientes: cuéntame brevemente tu historia, ¿qué mitos y/o conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas has vivido o conoces?, ¿qué entiendes por teatro testimonial?, ¿por qué te gustaría participar del taller/laboratorio?, ¿Por qué sería relevante compartir tu historia en el taller?

Las respuestas de los postulantes ya mostraban diferentes experiencias que dialogaban con el tema del laboratorio: “¿Cómo es que habiendo perseguido la perfección en toda mi carrera ahora me encuentre desempleada?”, “Me dedico a enseñar en colegios teatro, hacer teatro de manera independiente sin haber culminado una carrera superior de artes escénicas”, “estudí Contabilidad. Terminé la carrera e inmediatamente busqué como hacer lo que tanto había querido siempre: actuar.”; diferentes conflictos relacionados a lo que significa ser artista en el Perú, el deseo y la necesidad de compartir sus propias historias en un espacio seguro en colectivo: “Los profesores me decían que no podía encajar en el rubro escénico”, “a la hora de salir al mundo... ¿realmente fuimos preparados para lo que venía? ¿Realmente hubo un esfuerzo por hacernos parte de una industria?”, “cuando dije que quería estudiar teatro amigos, profesores y familiares me "aconsejaban" que estudie otra cosa porque yo podía dar para más”; y las motivaciones de ellos para estar en el taller: “me gustaría retomar la actuación con un proyecto que me mueva desde las entrañas, compartiendo y derrumbando mis cuestionamientos que rondan mi cabeza sobre mi profesión”,

“considero que mi voz tiene que ser escuchada luego de haber estado en silencio por bastante tiempo”, “Me gustaría transmitir que un actor y actriz es capaz de interpretar lo que sea, porque lo más valioso que tiene es su trabajo y como lo refleja ante un público”. A partir de una exhaustiva revisión, decidí preseleccionar a 12 postulantes.

Para el segundo momento, me comuniqué con los preseleccionados a través del correo electrónico para agendar entrevistas virtuales vía Zoom que tendrían una duración de 25 minutos cada una desde el lunes 24 de abril al domingo 30 de abril. Durante las entrevistas pude conocer a mayor profundidad a los postulantes, conocer a más detalle las respuestas que compartieron en sus postulaciones, un primer acercamiento el uno con el otro, compartir las condiciones y compromisos a cumplir de participar en el laboratorio, entre otros.

Para el tercer momento, de los diez postulantes que asistieron a las entrevistas, elegí a siete: Ana Lucía Neyra, Mayra Carbajal, Carlos Tito, Nataly Reategui, Victor Lucana, Alondra Ticse y Ethel Abanto. La selección fue debido a dos razones: la primera, dos de las postulantes no asistieron a la entrevista; la segunda, los demás cumplían con los requisitos y estaban de acuerdo con las condiciones y compromisos. Una vez dada la noticia a los seleccionados, les pedí que firmaran un documento de compromiso (Ver Anexo B), de modo que tuviéramos un acuerdo claro desde el inicio del proceso. El documento poseía los siguientes puntos:

Uno, compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente 8 domingos desde el 7 de mayo hasta 25 de junio de 10 am a 2 pm y a la muestra final. La fecha de esta aún estaba por definirse en el proceso. Dos, Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller. Tres, llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta. Cuatro, se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada

esta hora, se considera tardanza. Cinco, estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción.

De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes. Seis, llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente a través del correo electrónico. Siete, cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller. Ocho, compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes). Nueve, permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes. Diez, permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Realizar la carta de compromiso permitió que haya un involucramiento y responsabilidad profesional de parte de los participantes con el taller para que se desarrollara de manera óptima, ya que los 7 seleccionados llevarían todo el taller con el objetivo de que al finalizar las sesiones presentasen sus trabajos finales en la muestra final. De mi parte, estaba el compromiso de asumir el rol de pedagogo escénico acompañando los procesos de reflexión y creación de los participantes, y de generar las condiciones de trabajo para que el laboratorio se realice en un espacio seguro y libre para ellos. Esto mostró profesionalismo de ambas partes y un compromiso fundamental para el desarrollo de las sesiones.

Habiendo firmado las cartas de compromiso, el taller estaba por iniciar y ya tenía a mi grupo de participantes dispuestos a trabajar conmigo durante dos meses. Es

importante mencionar que el laboratorio fue dividido en dos partes: las primeras cuatro sesiones fueron de aproximaciones y construcciones de conceptos teóricos y exploraciones escénicas con los testimonios y archivos de los participantes; y las otras cuatro sesiones fueron para las creaciones de las piezas escénicas individuales y grupales con los archivos y escenas propias de los participantes. En el siguiente subcapítulo, comparto parte de la experiencia pedagógica con diferentes elementos durante el inicio del taller.

1.3 Pensar lo que hacemos y escribir en lienzos creativos para re-pensar lo nuestro: las artes escénicas y nuestras vidas

En este subcapítulo, compartiré diferentes métodos que fui creando en las primeras cuatro sesiones para el desarrollo del laboratorio como lo fue la construcción de conocimiento a partir de las escrituras individuales y colectivas en superficies donde nosotros escribiríamos nuestras ideas, reflexiones y respuestas vinculadas al tema del laboratorio. A estas superficies las denominé lienzos creativos, tales como la pizarra papelógrafos, *post its* y las bitácoras personales de cada estudiante.

Desde la pedagogía, el diseño de los lienzos creativos parte tres necesidades como investigador y docente del laboratorio: en primer lugar, establecer dinámicas y acciones individuales y colectivas a través de la escritura que les permitió compartir, dialogar, discutir en torno a los conceptos, referentes y preguntas del tema del laboratorio; en segundo lugar, dejar registro material del aprendizaje individual y colectivo en el espacio de trabajo que luego sería utilizado para las futuras creaciones de los participantes; el tercer lugar, diseñar nuevos caminos de creación pedagógicos para afrontar procesos de creación escénica para el teatro testimonial y de archivo.

El empleo de los lienzos creativos en esta investigación sirvió para tres grandes propósitos. En primer lugar, se usaron para el análisis de los referentes teóricos y

artísticos de teatro documental y/o testimonial y para pensar cuáles son los elementos que aparecen en las creaciones de otros creadores. En segundo lugar, para realizar lluvias de ideas, ensayar respuestas en conjunto y definir los conceptos vinculados al tema del laboratorio. Por último, para reflexionar acerca del propio proceso de aprendizaje dentro del laboratorio.

Así, estos materiales escritos por ellos quedarían pegados en las paredes de la sala donde se realizó el laboratorio como archivos de referencia para las creaciones y memorias del propio proceso de construcción de conocimiento. Más adelante, veremos que en la muestra final estos materiales estuvieron presentes invitando al público a intervenir en estos materiales.

1.3.1 La pizarra colectiva

Figura 1

Los participantes interviniendo la primera pizarra colectiva



En la primera sesión, les pedí a los chicos y chicas que escribieran en la pizarra sus respuestas a la pregunta “¿Qué son las artes escénicas para mí?”. El ejercicio

buscaba que haya un primer acercamiento a la construcción de un saber colectivo. Esto sucedía desde el momento en el que cada uno de los participantes escribía una idea o una frase o una palabra y luego el otro se veía influenciado por este y así sucesivamente. Por ejemplo, una persona escribió “un espacio de escucha y libertad” y luego otros agregaron las siguientes frases: “mi lugar feliz”, “mi refugio”. Con lo cual se puede visualizar una agrupación de ideas acerca de un lugar de pertenencia como comunidad alrededor de las artes escénicas.

Otro ejemplo, son las frases que hacen referencia a la forma de afrontar sus prácticas artísticas en las artes escénicas como “la forma más sincera que conozco para comunicarme, expresarme y existir”, “fuego que moviliza”, “transformación”, “compartir y hacer historia”. Hubo un momento en el que les di la indicación sobre ¿qué pasaría si hay respuestas con las que coinciden o no? ¿De qué manera las intervendrían? Por ejemplo, alguien escribió “preocuparse por los demás” y otro jaló una flecha para definir esa frase con la palabra “empatía” o “crear una familia” y otra persona le responde escribiendo “no estar sola”. Por el contrario, también hubo diferencias como cuando alguien escribió “curarme y curar” y otra persona respondió “¿pharmakon? ¿medicina?”, lo cual indica un cuestionamiento sobre la función de las artes escénicas y su relación con la salud mental y comunitaria de las personas. De esta manera se generaba un diálogo y debate entre sentires y percepciones diversas de un mismo tema.

Además de las palabras o frases escritas, dibujaron en la pizarra figuras que para ellos están conectadas al teatro y a su experiencia con las artes escénicas, tales como un escenario, un grupo de personas juntas, el sol en medio de las nubes, la caja negra, notas musicales. Esto hizo que la pizarra se volviera un dibujo más allá de las palabras y se convirtió en un lienzo de ideas, frases, conceptos, experiencias, deseos y anhelos del grupo donde podían empezar a generar los primeros vínculos humanos entre ellos.

Figura 2

Primera pizarra colectiva sobre ¿qué son las artes escénicas para mí?



En conclusión, este primer acercamiento a la pizarra como lienzo creativo sirvió para dos propósitos: en primer lugar, la escritura como un lugar para la construcción de conocimiento en comunidad sobre una misma pregunta que interpelaba de diferentes formas a cada participante. En la pizarra vemos cómo se conectaban las ideas de otros con las de cada uno, formándose así un mapa de conceptos, de pensamientos e ideas individuales y colectivas. En segundo lugar, permitió la contraposición de ideas a través de la intervención de los escritos de unos con otros, generando así un debate y diálogo entre los participantes quienes compartían sus puntos de vista argumentando a favor o en contra de las ideas plasmadas en la pizarra. Cabe resaltar que este ejercicio, planteado inicialmente para la escritura, se amplió también hacia otras formas de registro y expresión como el dibujo. Si bien es cierto, como pedagogo escénico no ahondé en esta propuesta de exploración, sí reconozco el potencial probar con el dibujo otras formas de reflexionar y crear individual y colectivamente en base al tema del laboratorio.

Figura 3

Segunda pizarra de análisis de la obra *Hija de Tigre*. Parte 1



La segunda pizarra colectiva se utilizó para el análisis del registro de la obra *Hija de Tigre* (2016) de la *Compañía de Teatro Documental La Laura Palmer*, referente artístico de teatro documental y/o testimonial, y cómo esta posee diferentes elementos que podrían ayudarnos a pensar los mecanismos de creación escénica en una obra de teatro documental.

Esta obra abarcaba diferentes formas de trabajar con el testimonio, el archivo y nuevas tecnologías que les permitiría al grupo poder partir de un ejemplo concreto para la elaboración personal poética de sus primeras exploraciones en escena. Para complementar el análisis hecho en colectivo con otras fuentes, traigo el libro que publicó El Ministerio de las Culturas, Las Artes y el Patrimonio de Chile (MINCAP) llamado *Desde el archivo de la escena teatral cuaderno pedagógico* (2019), el cual tiene como objetivo promover el trabajo interdisciplinario en la escuela a través de artistas y temáticas fundamentales de la cultura e identidad nacional chilena y, además, conocer y valorar el patrimonio teatral del país.

La obra trae las historias de tres mujeres que reconstruyen las figuras de sus padres ausentes para intentar comprender y deconstruir las concepciones tradicionales relacionados a ellos. Esto apoyado del uso de documentos familiares (fotografías, cartas, ropas, objetos, cartas) en conjunto con la visualización de registros audiovisuales les permite a ellas hurgar en sus recuerdos, desde su presente, sobre las figuras paternas de sus padres que no terminan de comprender: un padre que abandonó a su hija por otra familia; un padre que descubre que es gay; y un tercero que muere sin decir adiós a su hija. Estas tres historias individuales se cruzan, cada una con un conflicto diferente que ha configurado sus identidades, e indagan en las relaciones de género y el origen de sus identidades, cuestionando la idea tradicional de familia de una sociedad occidental, a través de los recuerdos de niñez que aún son presentes en sus memorias y las hacen replantearse el rol convencional de ser padre (MINCAP, 2019).

Bajo esta premisa argumental, el análisis en la pizarra se basó en identificar 3 grupos de elementos en la obra. En primer lugar, los elementos narrativos y dramáticos de la obra: sinopsis, conflictos de las intérpretes testimoniantes y los temas detrás de la obra. En segundo lugar, el funcionamiento de los elementos del testimonio y el archivo en la escena, por un lado, a través de la confesión frente al público, frente a la cámara, por ejemplo, y, por otro lado, trayendo los archivos de objetos personales y familiares (fotos, videos, audios, ropas, objetos o la ausencia de archivos materiales) a la escena resignificando el presente de la obra. En tercer lugar, el funcionamiento de los elementos técnicos como el uso de la cámara de video durante la función, el uso del proyector y ecran para mediar las imágenes que se proyectarían en escena, entre otros.

En la pizarra identificamos los recursos que se utilizaban en la obra divididos por categorías: testimonios, archivos, conflictos, técnica, escenografía y vestuario, dramaturgia, representación y lo que nos deja la obra. En la categoría de *ARCHIVOS*,

identificamos los videos, audios, cartas, mapas de casas, maqueta de una habitación, flores, poemas, audiocartas, esculturas pequeñas amorfas, pinturas, dibujo y fotografías. Con esto, identificamos como grupo a los archivos como objetos materiales o inmateriales que contienen una memoria que vincula a las actrices con su pasado personal y familiar.

De este descubrimiento colectivo con los chicos y chicas del laboratorio, desarrollaré el uso 2 tipos de archivos en la obra: la fotografía y los archivos de objetos, que serán apropiados por los participantes del taller más adelante en sus ejercicios futuros.

En primer lugar, el objeto personal principal fue la fotografía y su exploración que tuvieron las actrices para evocar experiencias pasadas:

para esta pieza, las actrices recopilaron, organizaron y revisaron de modo muy personal sus archivos fotográficos. Luego compartieron sus experiencias y afectos en relación con ellos, con el fin de ir construyendo un sentido dramático. La relación que establecen con las imágenes se orienta a reflexionar constantemente acerca de lo que estas proveen, al punto de que la obra se inicia con la proyección de negativos fotográficos, mientras la voz de Ronderos, la autora y directora, reflexiona acerca de las fotografías que se exhiben (MINCAP, 2019, p. 109).

Asimismo, esto demuestra cómo la fotografía puede ser un disparador para la apertura de recuerdos, de experiencias pasadas que son compartidas con el otro con el fin de generar puentes sobre un mismo tema que en este caso es la relación que tienen las tres actrices con sus padres. Así la fotografía se convierte en un documento importante ya que es una evidencia visual que narra por sí misma un evento

contextualizado en un tiempo y espacio que trae cuerpos ausentes de sus padres al presente. Además, en este compartir y enunciación de los recuerdos, a partir de las fotografías, aparece el testimonio que es traído al presente y resignificado para comprender el pasado. Lograr identificar como grupo la importancia y potencia que tiene la fotografía como archivo permitió que más adelante este elemento apareciera en los ejercicios e incluso en sus creaciones personales y colectivas donde los veíamos compartiendo sus fotos de momentos del pasado que ayudaban a comprender su presente.

En segundo lugar, identificamos que los archivos de objetos en la obra son, por ejemplo, las pinturas, muñecos de papel, cartas, ropas que trae la actriz Ebana de su padre fallecido. Estos, pertenecientes por el padre que ya no está, cobran en la escena una simbolización de la “poderosa autoexpresión o en previsión de la amenaza de la pérdida (como haber cortado y guardado un mechón de pelo de alguien querido)” (MINCAP, 2019, p. 110). Esa es la herencia que deja el padre a la hija, que en un nuevo presente ella junta e intenta comprender lo que su padre buscaba expresar o a través de estos objetos comprender el dolor por el que pasaba su padre que lo lleva a la muerte.

En ese sentido, juntos reconocimos que los archivos, objetos personales también, como la fotografía, cajas, muñecos de papel, cartas y ropas son objetos materiales, así como los objetos inmateriales que son video o sonido, que al momento de ser intervenidos por una persona o un testigo, que tiene una relación con su propia historia, abre la posibilidad de resignificación. En relación a esto Taylor (2019) afirma lo siguiente:

un archivo es, al mismo tiempo, un lugar autorizado (el lugar físico o digital que alberga colecciones), un objeto (o colección de cosas – los registros históricos y objetos representativos o únicos seleccionados para ser incluidos-) y una práctica

(la lógica de la selección, organización, acceso y conservación a través del tiempo que estima que ciertos objetos son *archivables*) (p.40).

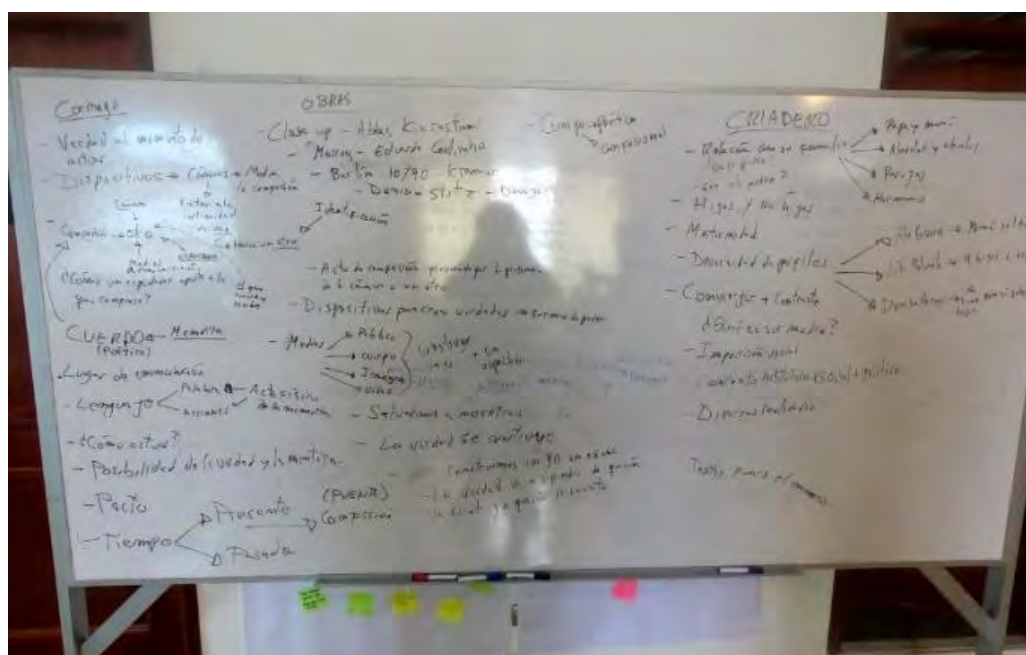
De esta manera, los archivos de objetos son cosas reunidas en lugares o colecciones, que, al ser seleccionados y resignificados, dan cuenta de sus memorias. Para complementar, el MINCAP refuerza la idea de que “ningún documento de nuestro archivo personal habla por sí mismo, solo produce sentido cuando lo interrogamos desde alguna necesidad o deseo de explicar(nos) algo vital en nuestro proceso de (auto)conocimiento” (MINCAP, 2019, p. 110). A través de esas preguntas hacia el archivo podemos iniciar un viaje hacia la exploración de auto-personal como lo hacen las tres actrices de la obra.

Con esto, los participantes comprendieron cómo las fotografías y los archivos de objetos pueden guardar memoria que al momento de ser seleccionados y resignificados por ellos mismos pueden dar cuenta de una historia personal y colectiva. Más adelante en el laboratorio ellos realizarían el ejercicio del museo de los objetos a partir de sus objetos de valor, los cuales son archivos, para crear escenas teatrales y resignificar sus memorias.

En la pizarra aparece la categoría *técnica* donde logramos identificar el uso de la cámara de video como una herramienta para grabar en tiempo real los archivos que las actrices traían a escena, grabar a las actrices en situaciones de narración de sus testimonios o representaciones de situaciones del pasado. Sin embargo, también el grupo es consciente de que lo que se está grabando debe de ser mediado a través de otros objetos como lo fueron el reconocimiento del uso del proyector y el *ecran*, el cual estaba enmarcado en la parte posterior del escenario. De esta manera se crea un circuito cerrado que permite al público poder visualizar lo que las actrices graban en la cámara en tiempo real. En este dispositivo creado para la obra, en donde la filmación media los

Figura 5

Tercera pizarra de análisis de artículo de Oscar Cornago y la obra teatral *Criadero*



La tercera pizarra se realizó a partir del análisis de la lectura del investigador escénico español Oscar Cornago (2019) *Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica* y el análisis del registro audiovisual de la obra teatral *Criadero* (2011) de Mariana de Althaus, montado en el Centro Cultural de la PUCP.

Por un lado, Cornago (2019) en su ensayo analiza cómo la confesión (escénica) entra en las prácticas del cine y las artes escénicas como nuevos mecanismos para colocar en cuestión la veracidad de su “actuación”, devolver la “inocencia y verosimilitud” de un cuerpo que confiesa frente a un otro (una cámara o un espectador o un público). Para esto se vale de referentes como el documental *Moscou* (2009) de Eduardo Coutinho, el documental de Robert Kramer *Berlín 10/90* (1990), los tres solos de danza (2000) de Denise Stutz y la obra teatral *La, La, La, La, La* (2004) de Roger Bernat. Esta lectura permitió nombrar y profundizar en conceptos que se fueron descubriendo en las obras *Hija de Tigre* (2016) y *Criadero* (2011).

Por otro lado, la obra *Criadero* muestra a tres actrices en escena: Alejandra Guerra, Lita Boluarte y Denise Arregui, las cuales comparten sus testimonios frente a un público acerca de cómo enfrentan sus procesos de maternidad siendo mujeres nacidas en los 70s y 80s. En esta obra hay una necesidad de representar teatralmente situaciones vividas por las actrices, de traer los testimonios y las fotografías como archivos base e importantes para pensar las historias de vida de las actrices, de crear escenas ligadas a temáticas que atraviesan un contexto histórico, político y social del Perú y el mundo. Esta segunda obra de análisis permitió ver un ejemplo más ligado a un contexto peruano que nos acerca a pensar otros modos de hacer teatro testimonial.

A continuación, compartiré los elementos que identificamos en ambos materiales de análisis en la pizarra. En primer lugar, a partir de la lectura de Cornago (2019), identificamos la importancia de los dispositivos que median a la persona al compartir una confesión, como lo es la cámara de video, y cómo el registro de esta puede permitir entrar en intimidad con un otro para lograr una identificación. Este último vive en conjunto la experiencia del intérprete y se convierte en un espectador activo de la confesión importante que hace posible la comunicación como lo afirma Cornago (2019) en su ensayo:

el camino es a través del otro, la confesión no puede tener sentido, no puede tener verdad, si no es a través de la confrontación con quién está delante, una necesidad de comunicación explícita distinta de la que tuvo la danza en otros momentos (p. 11).

El espectador, activo en este caso, es alguien que confronta e interactúa con el testigo y completa el sentido de esta experiencia, generando una retroalimentación durante toda la obra donde la historia personal del *performer* genera una intimidad con el espectador. En paralelo, el autor del ensayo complementa sobre el *acto de confesión*,

frente a una cámara, cómo la confesión involucra a un testigo que coloca el cuerpo frente a un otro:

el individuo [testimoniante] pasa a ser testigo, en tiempo presente, de su propia experiencia, pasada. Desde esa distancia se trata de recuperar la verdad de lo que fue. De este modo, es invitado a desarrollar un relato en primera persona que no es solamente una primera persona gramatical, sino también física (Cornago, 2019, p. 3).

El testigo no solo es alguien que ha vivido una experiencia, sino quien, a través del relato en primera persona de una experiencia de su pasado, frente a otro, trae su cuerpo como evidencia del testimonio. Así la presencia que está alrededor del testigo no solo se apoya en el relato de lo que vivió o sufrió, sino de la existencia de un cuerpo que vivió, lo sufrió o lo experimentó (2019, p. 4). Este hallazgo fue importante para que los participantes del taller encontraran el valor de que ellos mismos sean los creadores y productores de sus propias historias de vidas a través del teatro en sus futuras creaciones.

Además, en la pizarra descubrimos como grupo que los medios utilizados para construir un yo en escena subjetivo que entabla un diálogo con un espectador no solo eran el cuerpo y la palabra, sino también las imágenes y los videos que complementan a la confesión. Identificar en el laboratorio estos cuatro elementos les permitió a los implicados en sus ejercicios, que compartiré en el siguiente capítulo, crear escenas que trajeran sus propios testimonios, sus cuerpos, sus objetos o archivos y la mediación de estos últimos a través de la cámara de video.

Por otro lado, pudimos cuestionarnos sobre cómo la actuación del testigo al momento de realizar la confesión no busca representar a un personaje sino construir un yo, con una subjetividad que construye y produce verdad frente al otro. Esto nos hizo

pensar en el lugar de enunciación para entender cómo un individuo se ubica dentro de un contexto que le permite dirigirse al otro y entablar un diálogo desde su propia historia de vida. Para complementar el lugar de la enunciación, Cornago (2019) afirma lo siguiente:

La búsqueda de la una verdad, la verdad de una enunciación, aquí y ahora, en primera persona, simula dejar de lado el propio acto de la actuación, ya sea de filmar, danzar o interpretar. En su lugar queda el espacio de la palabra como acción y su relación siempre difícil con el presente del cuerpo, la relación, en definitiva, de la historia, del pasado, con el presente de la escena frente al público (p.13).

Los chicos del laboratorio entendían con esto que no necesitaban representar a personajes o a otros más que a ellos mismos en escena y desde esos lugares construir sus verdades a través de los elementos ya identificados en la pizarra como el uso de la cámara para registrar, la consciencia de un otro como espectador, la confesión o el testimonio personal, el cuerpo, la palabra, las imágenes y videos de los archivos.

En segundo lugar, de acuerdo con el análisis realizado sobre *Criadero* (2011), más enfocado en la dramaturgia y los temas de la obra, identificamos como grupo las diversas relaciones de familia que plantean las actrices en la escena con “papá y mamá”, “abuelos y abuelas”, “parejas”, “hermanos”, “hijos y no hijos”, de modo que eso permite pensar cómo la historia de cada una de las actrices implica hablar de otras personas que no son ellas. A través de las personas más cercanas, en este caso sus familias, podemos complejizar las historias de vida de las actrices en escena.

Además, logramos determinar que las actrices poseían diferentes perfiles a partir de sus diversos vínculos con sus maternidades. Por ejemplo, Alejandra Guerra asumía su maternidad como madre soltera; Lita Boluarte, como madre de 4 hijos; y Denise

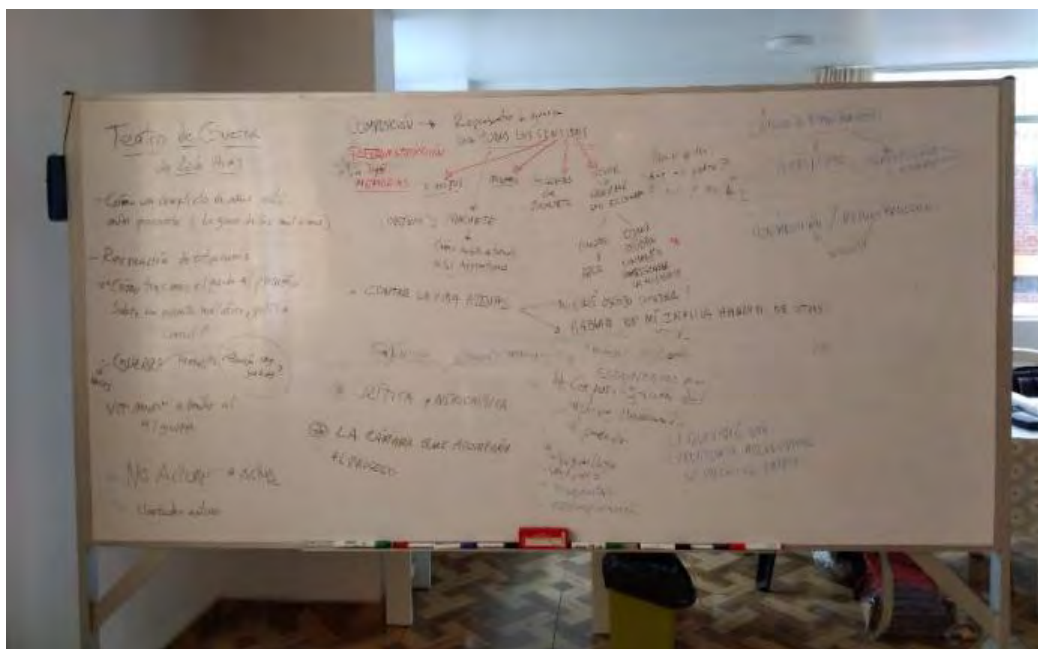
Arregui, como mujer que no desea tener hijos. Esto nos permitió comprender cómo las diversas realidades de maternidades de las actrices permitieron encontrar puntos comunes y contrastes entre ellas y cómo estas simbolizaban en conjunto la complejidad de lo que significa “¿qué es ser madre?” en el Perú.

Otro descubrimiento importante fue cómo en la propuesta dramática hay una intención de contextualizar las historias de las actrices a nivel histórico, social y político en el Perú con el fin de acercarnos a una historia que nosotros como espectadores compartimos con ellas. Los relatos testimoniales que traen las actrices, así, tienen un lugar en la historia de nuestro país y responden a formas de entender nuestro pasado, de entender cómo fue asumida la maternidad para ellas y sus familiares. En ese sentido, el grupo comprendió cómo sus propias historias de vida no son ajenas a un contexto que atraviesa todas las esferas de lo público y privado. De esta manera, les permitió en sus futuras creaciones tener consciencia de lo que ocurre alrededor y cómo esto puede afectarles en sus objetivos personales.

Uniendo el análisis de la lectura de Cornago y la obra *Criadero* de Mariana de Althaus, reconocemos las conexiones entre el pensar teóricamente los recursos de un proceso de confesión frente a una cámara o un espectador y cómo estos pueden ser utilizados en una obra testimonial con las cámaras de video, las imágenes y videos de los archivos, la experiencia compartida entre los *performers* y el público, la palabra, el cuerpo, una dramaturgia que hila las historias por temas, una consciencia de situar las historias en determinados contextos históricos, políticos y sociales.

Figura 6

Cuarta pizarra de análisis de la película documental *Teatro de Guerra* de Lora Arias



La cuarta pizarra se realizó a partir del análisis de una clase maestra de Lola Arias y su película *Teatro de Guerra* (2018), la cual, a diferencia de las obras teatrales anteriores analizadas, tiene un formato diferente, ya que era una película y no una obra de teatro. Sin embargo, la obra de Arias había tenido tres momentos de gestación: uno como instalación, otra como obra teatral, y la última como película. Por lo que en su puesta audiovisual mantenía el código teatral por las actuaciones, por los planos generales, la estructura y más elementos propios del teatro.

En la película vemos a un grupo de 6 hombres argentinos e ingleses mayores de 50 años que cuentan sus experiencias de cuando eran jóvenes como parte de los ejércitos de sus países durante la guerra de Las Malvinas en 1982. En el análisis colectivo que realizamos en la pizarra, escribimos en esta las siguientes preguntas e ideas: “¿Cómo traemos el pasado al presente sobre un hecho histórico, político, social?” Para responder a la pregunta identificamos y analizamos los principales elementos de la propuesta audiovisual. Uno de los principales recursos fue la recreación por parte de los

ex soldados (no actores profesionales) de los eventos que vivieron durante la guerra de las Malvinas, de forma que ellos mismos se convierten en intérpretes (actores) y narradores activos de sus historias. Esto a su vez implica un proceso de distanciamiento para teatralizar su experiencia y reconstruir sus memorias. Por ejemplo, en la primera escena de la película, vemos a cada uno de los intérpretes ingresar a un lugar deshabitado y son dirigidos por uno de ellos, Loui, ex militar de Inglaterra, para colocarse en posiciones específicas en las que recreaban un recuerdo y/o vivencia de él: la muerte de un militar argentino en sus brazos. Sin embargo, reconocimos que al hablar de nuestras memorias implicaba narrar desde un punto de vista subjetivo, ya que nosotros como testigos e intérpretes decidimos qué contar y qué omitir de nuestra historia, y la de otros, así como qué poner en escena.

También vimos el uso de elementos como juguetes para recrear escenas, se usaron soldaditos de plástico y juguetes para hacer una maqueta y recrear una explosión. Nos sirvió para identificar que no solo podemos interpretar con el cuerpo sino utilizar diferentes objetos para recrear nuestras historias. Más adelante, veremos cómo en la muestra final, Ethel empleó un títere que la representaba a ella de niña para la escena en la que hablaba con sus padres sobre la elección de su carrera profesional.

Uno de los momentos que también pensamos juntos fue la escena final de la película cuando traen a jóvenes actores quienes personifican, usando maquillaje y vestuario a los ex soldados durante la guerra. En este proceso, los jóvenes actores tienen conversaciones con los ex – militares para re-interpretarlos a ellos en su juventud. En ese sentido, en la escena final de la película los jóvenes actores miran cómo los ex militares recrean la última imagen de la muerte de un soldado argentino y después cada uno de los jóvenes se levanta e intercambia la posición de la persona a la que interpretan hasta escenificar un momento de la guerra, es decir, continuar con lo que sucede

después de la muerte del argentino frente a los ojos de los ex militares. Esto aparece como un símbolo de cómo recordamos nuestras memorias y hechos traumáticos que nos configuran para toda la vida. A partir del análisis de los distintos elementos y recursos empleados en la película, entendemos que ésta busca contar la historia de un hecho histórico desde de las experiencias personales de aquellos que vivieron dicho evento.

Según la investigadora de teatro Ward (2013), en su artículo *Los límites del yo: representar la familia*, la autobiografía supone “privilegiar al sujeto individual” (p.55), es decir, su historia. En cambio, la autora plantea que el género autobiográfico llevado al teatro “permite insistir en la naturaleza colaborativa de construir y contar una historia de vida, así desafiando la idea del autobiógrafo individual” (Ward, 2013, p.55). En otras palabras, Ward (2013) menciona que, a diferencia de la autobiografía, la historia de vida se basa en la historia de un sujeto o sujetos en particular con el objetivo de reconstruir una memoria colectiva y social, y no priorizando la reconstrucción de vida del individuo solamente como eje central. En ese sentido, en *Teatro de Guerra* (2018), los intérpretes, guiados por la visión de la directora Lola Arias, reconstruyen desde sus memorias sus historias de vidas que están enmarcadas en un periodo histórico en particular que simbolizan parte de sus identidades y memorias históricas y colectivas de ambos países.

Estas pizarras fueron fundamentales para construir un saber en conjunto donde mi lugar como pedagogo no imponía, sino que invitaba a la reflexión de estas piezas teatrales como lecturas teóricas a pensar el fenómeno teatral de teatro testimonial y documental de otros artistas. Por otro lado, este saber era aplicado a los ejercicios posteriores que se realizaban durante las sesiones con actividades en los que los intérpretes proponían traer sus testimonios a la escena. Los referentes y el acto de pensar en conjunto les permitían a ellos crear sus propias maneras de traer sus archivos y sus testimonios a la escena.

1.3.2 El papelógrafo y el post it como herramientas de generación de conocimientos y archivo colectivo

Continuando con otros tipos de lienzos creativos como parte de la metodología del laboratorio, aparecen el papelógrafo y el post-it. El primero como un lienzo donde los chicos pudiesen volcar sus escrituras y dejar un material físico en la casa. El segundo, como un pedazo de papel que contiene las ideas, reflexiones, palabras, frases de cada estudiante de manera sintetizadas para pegarlo en cualquier parte de algún papelógrafo que plantea una pregunta a responder. Así, estos materiales quedarían permanentemente pegados en las paredes de la sala del espacio de las sesiones, como una especie de museo donde los participantes podrían volver a ellos cuando sea necesario para ellos.

La primera experiencia usando el papelógrafo fue en la primera sesión. La actividad consistió en hacer dos grupos de tres y que cada uno respondiera a la pregunta ¿cuáles son las problemáticas que podríamos encontrar en la educación en las Artes Escénicas en espacios institucionales o independientes? Sus respuestas debían ser escritas en forma de lista en los papelógrafos. Las respuestas de ambos grupos fueron las siguientes:

Figura 7

Respuestas del grupo 1

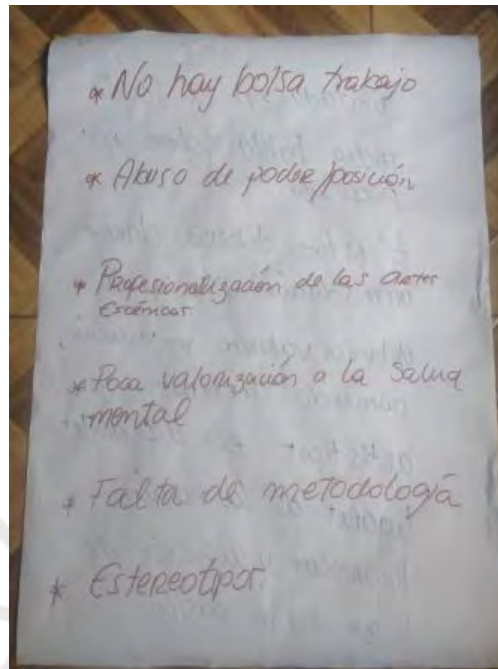
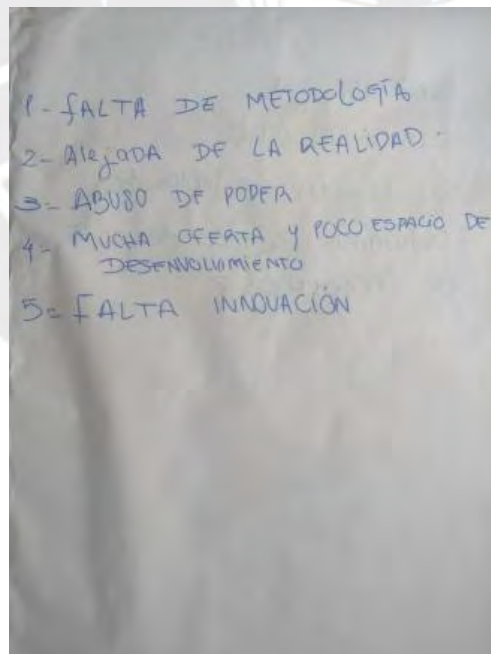


Figura 8

Respuestas del grupo 2



Ambos grupos trajeron temas comunes y diversos. Coincidieron en el abuso de poder de parte de los profesores y autoridades, la falta de metodología en los espacios formativos, la precariedad laboral en el medio artístico escénico. Los otros temas fueron

la profesionalización de las artes escénicas, los estereotipos de qué tipos de artistas se buscan en las producciones teatrales, la falta de innovación en los modos de hacer arte, el poco cuidado de la salud mental, una carrera que está alejada de la realidad o ensimismada en una burbuja. En ambos casos, hay una percepción crítica y consciente de parte de los jóvenes participantes acerca de las diversas problemáticas de las artes escénicas y cómo las asumen en colectivo al momento de pensar juntos respuestas a una pregunta común. Identificar estas problemáticas fueron detonantes para la composición de un siguiente ejercicio que fue la escritura de un poema como respuesta a alguna de las cinco problemáticas escritas por cada grupo. El resultado de fueron los siguientes poemas escritos en colectivo:

Figura 9

Poema elaborado por el grupo 1

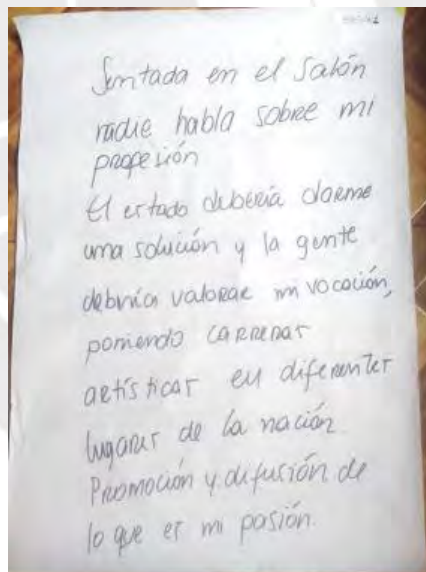
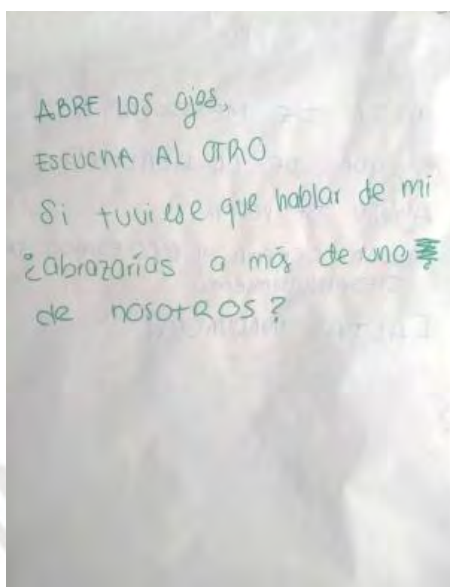


Figura 10

Poema elaborado por el grupo 2



El primer poema de la izquierda responde a la problemática de profesionalización de las artes escénicas en el Perú y el papel del Estado en la valoración de una profesión que está olvidada y el rol de las escuelas públicas en incentivar una educación de calidad en las artes para la generación de futuros artistas. El segundo poema responde a la problemática del abuso de poder y apela a la empatía como forma de comprender al otro y crecer en comunidad.

Una vez que todos los grupos tenían sus poemas escritos, se les pidió que realicen una representación de estos usando el cuerpo y la voz, crear escenas cortas que puedan teatralizar el poema que han escrito. Los temas que aparecieron en estas dinámicas tendrán una continuidad en los ejercicios que realizarán más adelante durante las sesiones, por lo que serán comentados más adelante en el segundo capítulo.

La segunda experiencia se realizó en las sesiones siguientes donde se usó el papelógrafo de manera conjunta con los post-its, los cuales se convertirían en lienzos donde cada uno colocaría sus respuestas a ciertas preguntas planteadas en los papelógrafos para luego ser pegados en estos y ser socializados entre todos. De este

Las respuestas se profundizaron al re - preguntar si ¿el testimonio es una simple experiencia? Ante lo cual respondieron que el testimonio es un relato de carácter privado. Esto demostró que el testimonio no es simplemente el relato de una anécdota sino una confesión íntima. Así, surgieron respuestas orientadas a la carga simbólica que implica el hecho de testificar o brindar un testimonio de algo personal, describiendo este acto como “un acto de revolución”, “gritar”, “aliviar el alma”.

Para complementar, como pedagogo escénico traigo a otros referentes que dialogan con las respuestas de los participantes. Por ejemplo, según Jara y Vidal (1986), investigador y profesor de la universidad de Santiago de Chile, afirma que el testimonio es “casi siempre, una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia” (p.2), es decir, un intento por narrar una experiencia íntima y real del pasado que conflictúa a quien lo comparte. El autor para complementar esta idea señala que “más que una interpretación de la realidad esta imagen es, ella misma, una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es inexpresable” (p. 2). De tal manera, Jara y Vidal (1986) nos propone una definición del testimonio como una marca, una huella, un rastro que es representada a través de una narrativa personal que no necesariamente busca copiar la realidad, sino dejar un registro de la vivencia. Además, Jara y Vidal (1986) menciona que una “imagen inscrita en el testimonio es un vestigio material del sujeto” (p.2), es decir, el sujeto que testimonia acerca de un hecho íntimo del pasado en el cual este fue partícipe tiene la capacidad para crear una imagen que se acerque como vestigio material a lo que ocurrió.

A partir de las ideas de los participantes y el autor, llegamos a una definición colectiva del concepto testimonio, entendiéndolo como una huella o rastro de la experiencia personal real del sujeto testimoniante que posee un carácter privado, íntimo y hasta doloroso al ser compartido con otros.

Figura 12

Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es el archivo?”



En el segundo papelógrafo se preguntó “¿Qué es el archivo?”, por lo que las primeras respuestas que surgieron identificaban al archivo como objetos o información registrada y guardada. De esto, los participantes escribieron “Información guardada en fotos, videos, cartas, audios, etc.”, “Compendio de cosas guardadas.” Entre las respuestas surgió un aspecto emocional del archivo por el cual éste adquiriría un valor especial, identificando que dichos objetos contaban con un valor personal o de carácter histórico, que los configuran a ellos como individuos o a un grupo de personas por lo que merecía ser guardada como archivo y reconocido como tal. En relación a esto los participantes dijeron que el archivo es “algo que se guarda y tiene valor personal”, “un conjunto de memorias que me recuerdan quién soy”. Por último, empezaron a identificar y tejer puentes entre el testimonio y el archivo, siendo éste un apoyo para el testimonio que otorga veracidad a la historia, describiendo al archivo como “evidencia que algo aconteció o existió”, “pieza o evidencia de un testimonio” y “registro de un acontecimiento”.

Para complementar el análisis de las respuestas, Taylor (2017), académica y teórica del performance estadounidense, afirma en su libro *El archivo y el repertorio* que el archivo “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (p.17). Estos objetos como vemos tienen una materialidad física en el mundo, las cuales dan cuenta de un tiempo, un modo de producción, de una propiedad, de una memoria. Además, en el libro *Desde el archivo de la escena teatral – cuaderno pedagógico (2019)*, publicado por el MINCAP, se define como “materiales de formatos heterogéneos que dan cuenta de la construcción de un saber, del desarrollo de acontecimientos sociales o de los cursos de vida de una persona o de un conjunto de ellas” (p. 106). Es decir, materiales que han pasado por una experiencia vivida en relación con seres humanos y sobre los cuales se construyó memoria.

De esta manera, tanto los participantes como los autores citados, coinciden en que el archivo es un conjunto de objetos materiales heterogéneos que poseen un carácter emocional y valor especial por parte de quienes fueron o son propietarios. Estos objetos, además, dan cuenta de un saber personal y social, ya que están contextualizados en un tiempo y espacio determinados.

Figura 13

Papelógrafo de la pregunta “¿Cómo el testimonio y el archivo pueden dialogar juntas?”



La pregunta planteada en el tercer papelógrafo es “¿Cómo pueden el testimonio y el archivo dialogar juntos?”. Con esta pregunta se buscaba explorar la relación entre los conceptos previos de “testimonio” y “archivo”. Por un lado, algunas respuestas proponían que el testimonio y los archivos “se complementan para contar la misma historia”. En cambio, otro grupo de respuestas planteaban que el archivo era un artefacto que daba veracidad al testimonio. Así “el archivo es soporte para evidenciar el testimonio”. De ese modo, el testimonio se apoya en el archivo para evidenciar que un suceso o hecho realmente ocurrió.

Para concluir, este tercer papelógrafo permitió dialogar las ideas previas de los conceptos vistos en los dos primeros papelógrafos: el testimonio y el archivo, para llegar a nuevas conclusiones: una historia real se puede apoyar en el archivo como elemento material, así como en el testimonio como elemento inmaterial para dar cuenta de algo que pasó en la historia personal de un sujeto o comunidad en un contexto social, político e histórico.

Figura 14

Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es un mito?”



La pregunta planteada en el cuarto papelógrafo es “¿Qué es un mito?”. A diferencia del testimonio, los chicos y chicas expresaron que un mito es una supuesta verdad o una historia ficticia que puede tomarse como una verdad para defender un hecho, creencia o pensamiento. En sus palabras el mito “narra acontecimientos ficticios que pueden justificar una realidad”, es “una mentira que ha sido tomada como verdad.”, “es un relato que cuenta una supuesta verdad ya que puede ser real o no”. En base a estas ideas y el diálogo con los participantes, para este laboratorio, el mito lo definiríamos como las falsas creencias o prejuicios que se tienen sobre algo (o alguien). En este caso, sobre las artes escénicas y los artistas de parte del entorno como la familia, amistades, los medios de comunicación y el propio sector artístico.

Figura 15

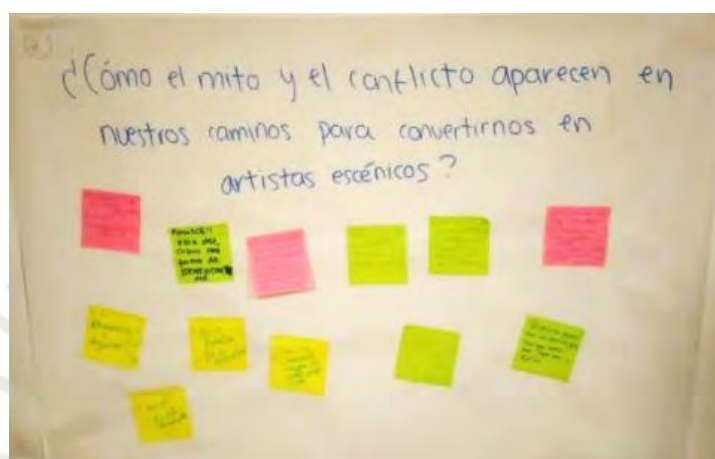
Papelógrafo de la pregunta “¿Qué es un conflicto?”



La pregunta planteada en el quinto papelógrafo es “¿Qué es un conflicto?”. La mayoría del grupo coincidió en que el conflicto era un choque entre 2 o más fuerzas en oposición: “confrontación o lucha de ideas”. Además, plantearon que el conflicto conlleva una acción que rompe con un estado en reposo: “Cambio de estado / ruptura del status quo”. A partir de esto, surge una idea complementaria, la cual plantea que este enfrentamiento no siempre es negativo y que hasta podría definirse como necesario para generar un cambio. A partir de las ideas intercambiadas en el papelógrafo, para este laboratorio, no trabajaríamos con el concepto de conflicto dramático, que se refiere al drama teatral, sino más bien al conflicto como las diversas situaciones difíciles por resolver que se presentan en la vida de las personas.

Figura 16

Papelógrafo de la pregunta “¿Cómo el mito y el conflicto aparecen en nuestros caminos para convertirnos en artistas escénicos?”



La pregunta planteada en el sexto papelógrafo es “¿Cómo el mito y el conflicto aparecen en nuestros caminos para convertirnos en artistas escénicos?”. Considerando las definiciones previas co-creadas por el grupo, se partió del entendimiento de que el mito y el conflicto son parte de la narrativa de sus historias, conectando dichos conceptos con su proceso de formación como estudiantes, por lo que salieron respuestas como “Pensamientos o prejuicios en mí, en mis recuerdos, en la familia, en la sociedad, en los mismos amigos de artes escénicas” y “El conflicto, porque han sido barreras que tenía que superar para lograr mis objetivos”. Estas respuestas dejan ver que el camino como estudiantes de artes escénicas no ha sido fácil y que han tenido que enfrentar diversos problemas, así como lidiar con prejuicios.

En la segunda dinámica, se trajeron 6 papelógrafos con 6 preguntas nuevas que conectaban las historias de vida de los chicos y chicas con su experiencia como estudiantes de artes escénicas. A continuación, presento cada uno de ellos.

Figura 17

Papelógrafo de la pregunta “¿Dónde uno se puede formar en artes escénicas en Lima y Perú?”



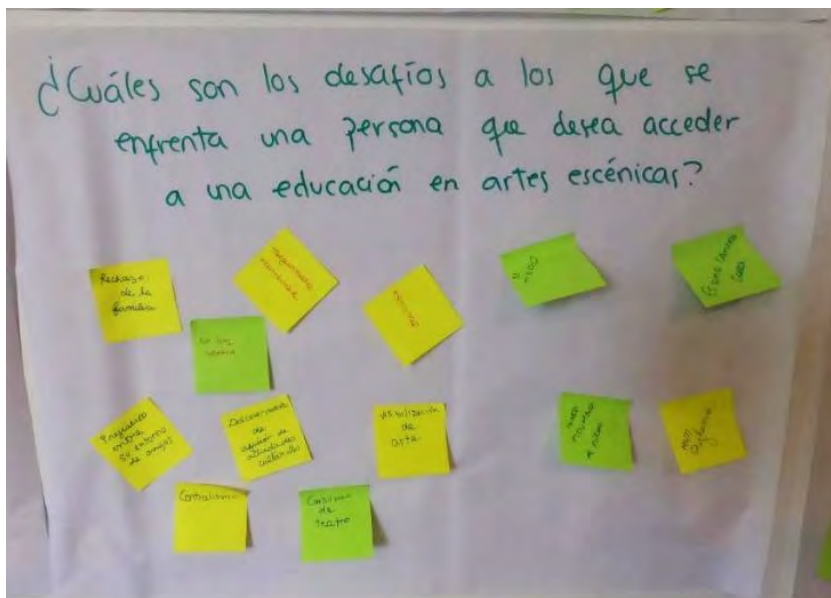
La pregunta planteada en el séptimo papelógrafo es “¿Dónde uno se puede formar en artes escénicas en Lima y Perú?”. Las primeras respuestas espontáneas que surgieron fueron las universidades de mayor prestigio como “PUCP”, “UPC” y “ENSAD” y algunas escuelas más reconocidas y con trayectoria de formación actoral como “el taller de Leonardo Torres Vilar”, “el taller de Roberto Ángeles”, “Aranwa”, “Yuyachkani”, “4 tablas”, “Maguay”, “El Club de Teatro de Lima”, “la Triple A”. Por

profesiones como “actor”, “cantante”, “músico”, “presentador”. En el segundo grupo reconocimos que en las artes escénicas se puede ejercer desde otro lado como “detrás del telón”, “director”, “dramaturgo”, “docente”, “investigador”, “coordinador”, “escenógrafo”, “iluminador”, “tramoyista”, “sonidista”, “publicidad”, “vestuarista”, “gestor cultural”, “productor”, “locutores”, entre otras profesiones que son necesarias para que el sector cultural se desarrolle. A pesar de que reconocemos otras profesiones que no son ligadas directamente a las artes escénicas, hay un tercer grupo de profesiones a las cuales los artistas escénicos se están desarrollando como “profesores de yoga”, “modelos e influencers”.

Por otro lado, se mencionaron algunos lugares donde un artista escénico podría desempeñar labores, tales como “centros culturales”, “teatros”, “eventos”, “compañías teatrales”, “cine”, “televisión”, “emisoras radiales”, “colegios y universidades”. Esto evidencia que para el artista escénico no hay una sola posibilidad para ejercer su profesión. Sin embargo, esto sucede, ya que muchas veces se ven en la necesidad de buscar trabajos alternos que les permitan subsistir, ya que no hay un camino claro y formal para un profesional de las artes escénicas que le asegure estabilidad laboral en su campo, siendo este un segundo problema que hallamos en el sector de las artes escénicas.

Figura 19

Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrenta una persona que desea acceder a una educación en artes escénicas?”



La pregunta planteada en el noveno papelógrafo es “¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrenta una persona que desea acceder a una educación en artes escénicas?”. Para esto reconocimos desafíos por factores internos como externos. Dentro del primer grupo están “el miedo”, “incertidumbre al futuro” e “inseguridades” que siente una persona que desea acceder a una educación en artes escénicas. Dentro del segundo grupo, por un lado, están los factores vinculados al círculo cercano, los cuales se evidencian por las frases “el qué dirán”, “los prejuicios de sus amigos” y “el rechazo de la familia”; y, por otro lado, los vinculados al sector cultural como el “centralismo” en relación en los centros de formación, la falta de formalización del sector, las barreras económicas para acceder a la educación, la falta de oportunidades laborales formales, la incertidumbre laboral para los futuros egresados de carreras de artes escénicas en universidades privadas.

En relación a este último factor, Nuccio Ordine (2013), profesor y escritor italiano, en su libro *La utilidad de lo inútil* afirma lo siguiente: “las universidades, por desgracia, venden diplomas y grados. Y los venden insistiendo sobre todo en el aspecto profesionalizador, esto es, ofreciendo cursos y especializaciones a los jóvenes con la promesa de obtener trabajos inmediatos y atractivos ingresos” (p.79). Este problema, así como ocurre en muchas carreras universitarias, también sucede lo mismo en las de artes escénicas donde vemos una proliferación de la oferta de formación académica, mas no oportunidades de inserción laboral formal. Esto es relevante para esta investigación, debido a que es una de las problemáticas centrales que interpela a todos los participantes del laboratorio desde sus propias experiencias, incluyéndome a mí como alumno tesista de último año.

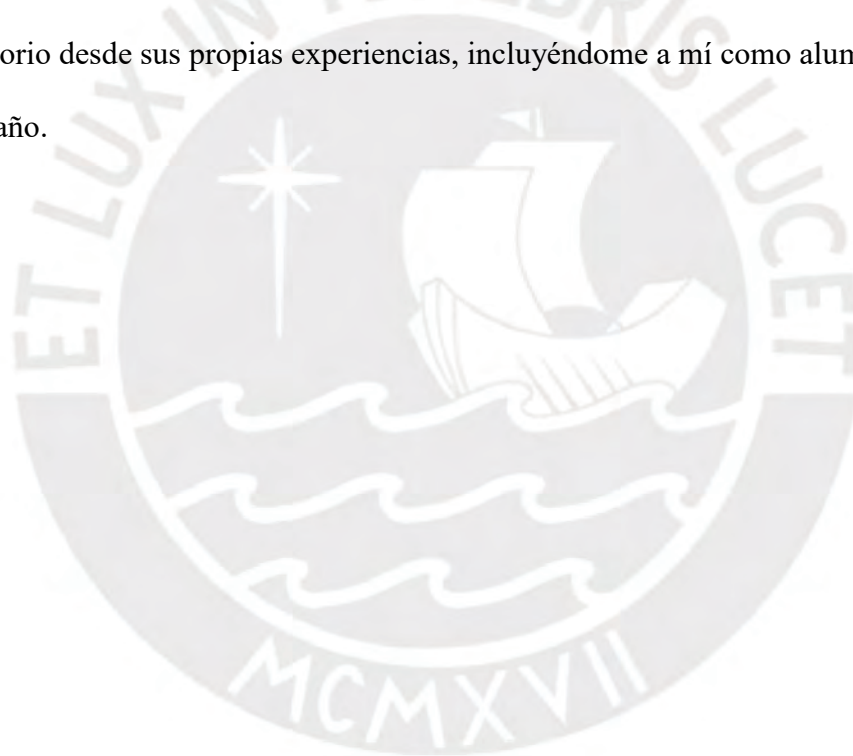
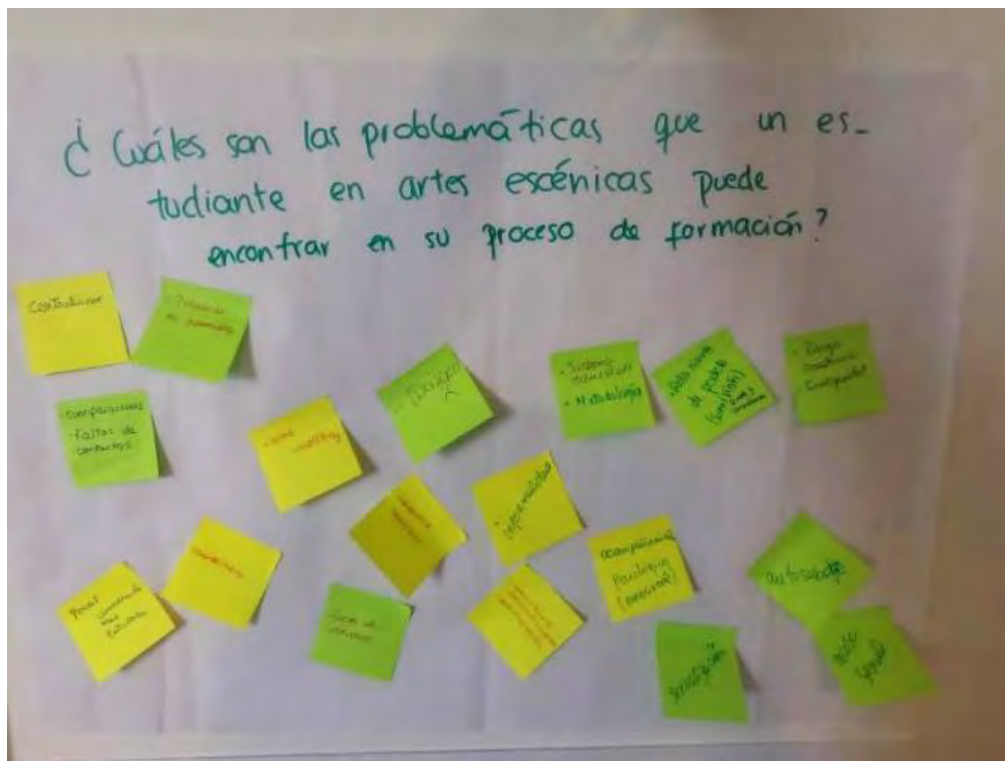


Figura 20

Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son las problemáticas que un estudiante en artes escénicas puede encontrar en su proceso de formación?”



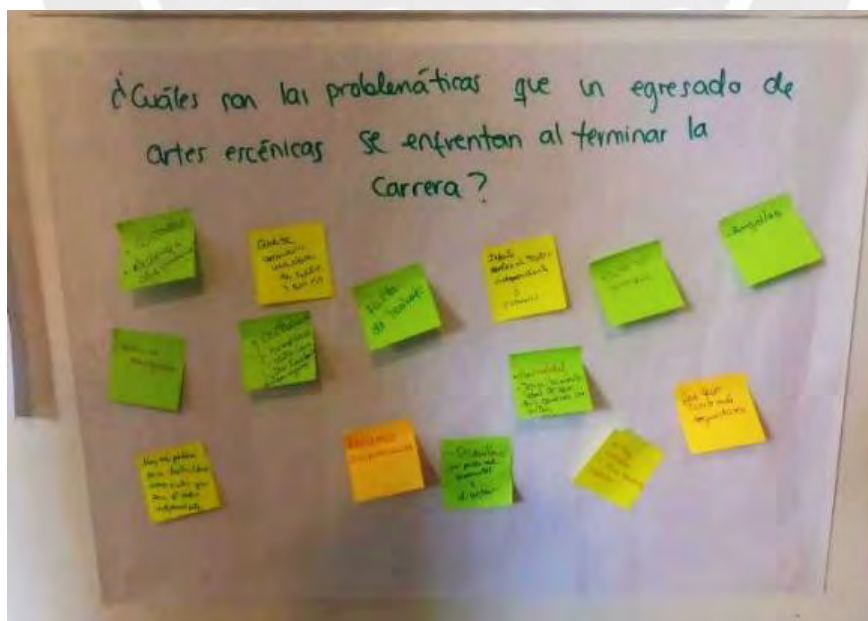
La pregunta planteada en el décimo papelógrafo es “¿Cuáles son las problemáticas que un estudiante en artes escénicas puede encontrar en su proceso de formación?” buscaba que los participantes desde su percepción y experiencia identifiquen en conjunto las problemáticas dichas en el proceso de formación de un estudiante en artes escénicas dentro y fuera de los espacios educativos.

Las principales problemáticas identificadas se dividen en cuatro grupos. En primer lugar, la problemática del acceso a una educación en artes escénicas accesible económicamente, ya que hay pocas opciones de formación en universidades nacionales, por lo que pagar una formación particular implica un mayor gasto económico al cual muchas personas no pueden acceder. En segundo lugar, el problema del “centralismo” como una barrera de acceso a la educación en artes escénicas que se da mayormente en

la capital y no permite que jóvenes del interior del país puedan desarrollarse en sus propias regiones. En tercer lugar, la problemática de capacitación de docentes en artes escénicas en espacios universitarios e independientes, ya que existe una percepción de parte de los estudiantes sobre la falta de formación pedagógica y metodológica en personas que cumplen el rol de docentes, debido a las experiencias con profesores poco preparados, improvisados e inexpertos. En cuarto lugar, las problemáticas sobre las dinámicas al interior de los espacios de formación entre estudiantes y profesores, tales como “favoritismo” por parte de los docentes en algunos alumnos, “clasismo”, “discriminación”, “estereotipos”, “sexualización”, “acoso sexual” “relaciones de poder (sumisión)”. Esto puede afectar emocionalmente, generar inseguridades y repercutir en el desempeño académico de los estudiantes sumado a que no sienten que cuentan con un acompañamiento psicológico adecuado.

Figura 21

Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son las problemáticas que un egresado de artes escénicas enfrenta al terminar la carrera?”

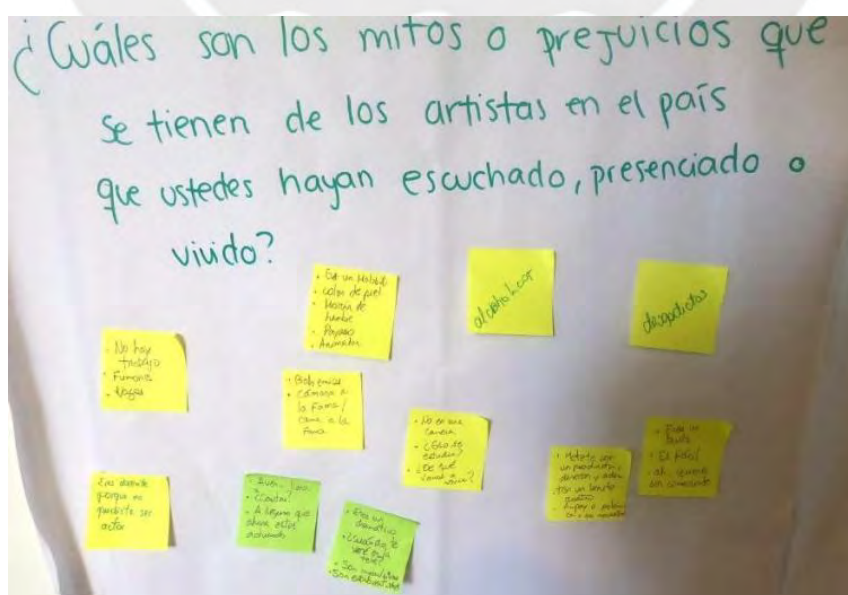


La pregunta planteada en el onceavo papelógrafo es “¿Cuáles son las problemáticas que un egresado de artes escénicas enfrenta al terminar la carrera?”. Esta buscaba explorar el futuro de los artistas fuera del espacio de formación y ejerciendo dentro del campo laboral de las artes escénicas. Dentro de las diversas respuestas, se repitió la “falta de industria” para las artes escénicas, siendo este el origen de los problemas del sector y que alimenta otros sub problemas, tales como “falta de trabajo”, “informalidad”, “centralismo”, “falta de investigación” y “falta de visibilidad”. Así se reconoce cómo el campo laboral para un egresado de artes escénicas es incierto dado las particularidades del sector que aún no es sostenible.

También surgieron otro tipo de problemas como “discriminación”, “encasillamiento” y competitividad por “más seguidores”. Estos problemas dan cuenta sobre dinámicas existentes en el campo laboral de las artes escénicas, lo cual para un egresado afecta la posibilidad de acceder a trabajos justos y dignos.

Figura 22

Papelógrafo de la pregunta “¿Cuáles son los mitos o prejuicios que se tienen de los artistas en el país que ustedes hayan escuchado, presenciado o vivido?”



La pregunta planteada en el doceavo papelógrafo es “¿Cuáles son los mitos o prejuicios que se tienen de los artistas en el país que ustedes hayan escuchado, presenciado o vivido?”. Las respuestas fueron diversas, pero en su mayoría relacionadas a prejuicios hacia los artistas, quienes son vistos como “fumones”, “vagos”, “hippies”, “promiscuos”, “alcohólicos”, entre otros adjetivos descalificativos. Entre los mitos sobre la profesión de artista las personas dicen que “no es una carrera lucrativa”, “es un hobby”, “Vas a morir de hambre”, “¿eso se estudia?”, “¿de qué vamos a vivir?”. También surgieron prejuicios formados en los medios de comunicación de nuestro país en los cuales destacan “de la cama a la fama” y “ampay o polémica para ser mediáticos”. Todas las respuestas tienen una fuerte carga negativa y manifiestan que existe en la sociedad peruana muchos prejuicios sobre los artistas escénicos, a los que no consideran como verdaderos profesionales.

En la tercera dinámica, en la muestra final, se colgaron los lienzos hechos durante el taller en la entrada de la casa para que de ese modo los espectadores se familiaricen con la temática del laboratorio, así como la posibilidad de intervención de los papelógrafos, por parte de ellos, con la intención de que la experiencia de construcción de conocimiento dialogue con miradas externas a la de los participantes del laboratorio. Esto será desarrollado con mayor profundidad en el último capítulo.

El uso tanto de los papelógrafos y *post its* como lienzos creativos fue sumamente importante para la elaboración de conocimiento individual y colectivo sobre las problemáticas de la educación en artes escénicas; los conceptos de testimonio, archivo, mito y conflicto; la reflexión sobre el proceso de formación en artes escénicas contextualizadas en Lima, Perú; y la socialización de los lienzos creativos, previamente realizados en el laboratorio, en la muestra final. Estos lienzos se convierten en archivos

que registran el testimonio de los procesos de reflexión y aprendizaje de todo el grupo de participantes, incluyéndome a mí.

1.3.3 Bitácora personal de los estudiantes

Como parte del proceso de aprendizaje individual de los chicos y chicas, durante el laboratorio, fue importante que pudieran llevar un registro personal de sus experiencias, reflexiones y preguntas sobre lo que íbamos desarrollando en cada sesión. Al finalizar de cada una de estas, les daba la indicación de realizar la escritura de textos que respondieran a diversas preguntas o temas según lo que fuéramos viendo en cada una. Estos textos serían subidos en formato *Word* en una carpeta de *Drive*, los cuales revisaría semanalmente como forma de llevar a cabo un seguimiento de su aprendizaje, sus reflexiones, inquietudes, anhelos, miedos y preguntas. Este registro me permitió a mí como pedagogo conocer y comprender, desde sus escrituras personales, su experiencia en el laboratorio. Al mismo tiempo, la lectura de estos textos me daba la oportunidad de rediseñar cada sesión, de ser necesario, en base a la retroalimentación que ellos compartían de cada clase. Esta forma de registro la llamé bitácora.

Por otro lado, el registro de las bitácoras fue un espacio de construcción de memorias y de conocimientos propios para cada uno de los participantes, ya que, al escribir logran tomar distancia de lo vivido y reflexionan sobre lo experimentado en las clases, generando un nuevo saber propio que se interioriza al momento de escribir. Además, dentro de la escritura de estas memorias de los participantes aparece una reflexión más profunda acerca de su propio proceso de aprendizaje, así como sus testimonios sobre sus experiencias ligadas a los temas trabajados en clase. Así, cuando vuelven al espacio del laboratorio, estos materiales sirven como apoyo para la realización de los ejercicios en escena como para el desarrollo de sus piezas escénicas finales en construcción en las últimas cuatro sesiones.

Por ejemplo, al analizar la bitácora Ana Lucía, identifiqué 4 categorías sobre las que ella escribe y reflexiona: en primer lugar, su experiencia como participante del laboratorio; en segundo lugar, la descripción, análisis y reflexión de las dinámicas realizadas en el laboratorio; en tercer lugar, la escritura y reflexión de su proceso de cómo decide dedicarse a las artes escénicas; en cuarto lugar, su experiencia en el taller a partir del trabajo con los otros compañeros y los nuevos saberes. A continuación, compartiré, a detalle, cada categoría a partir de lo escrito por ella.

Sobre la primera categoría, Ana Lucía expresa, al iniciar el laboratorio, sus anhelos y expectativas de lo que implicaría participar de dicha experiencia contando su propia historia, ya que esta era una nueva oportunidad para regresar a involucrarse en las artes escénicas luego de haberse distanciado de la actuación: “mi primer proyecto volviendo a la actuación desde el año pasado y desde la vorágine de procesos que me hicieron renunciar a todo para apostarle a esto: a mi sueño de vivir narrando historias en mi piel”. Además, en algunas sesiones, ella participó de manera sincrónica, ya que no podía participar de forma presencial. En ese sentido, las dinámicas que se realizaban en las sesiones del laboratorio tenían que incluirla a ella desde las posibilidades técnicas. Ella estaba conectada a través de la plataforma Zoom y el resto de los participantes de forma presencial. Esto ella lo relata en su bitácora por la forma en cómo esto le causó incomodidad, pero que a pesar de todo pudo realizar los ejercicios hechos: “definitivamente, la presencialidad nunca reemplazará la virtualidad”.

Sobre la segunda categoría, ella da cuenta de las diversas dinámicas desarrolladas en las sesiones del laboratorio. Respecto a las dinámicas de las sesiones del laboratorio, identifica los elementos de las obras analizadas en las pizarras colectivas, las palabras o frases más resaltantes de los ejercicios con los papelógrafos y post its acerca de los conceptos teóricos y las preguntas contextuales sobre el proceso de

formación en artes escénicas y a la vez realiza cuestionamientos sobre su propia participación. Por ejemplo, al escribir sobre el ejercicio de los *post its* se cuestionó sobre una respuesta que dio a raíz de la pregunta ¿cómo el testimonio y el archivo pueden dialogar juntas?, a lo que ella respondió que “el archivo hacía que el testimonio fuera una verdad irrefutable”. Esta palabra “irrefutable” le produjo la siguiente reflexión que escribió en su bitácora:

Cuando conversamos al respecto supe por qué me dio incomodidad escribirlo, y es que había olvidado que ninguna verdad es absoluta y que incluso, teniendo evidencia de lo que uno cuenta, siempre será desde tu perspectiva. Es así como hasta ahora me cuestiono el significado de la verdad y si realmente existe, o mejor dicho, si hay verdades absolutas que podemos admitir como fundamentos.

Sobre la tercera categoría, ella escribe un texto breve sobre la historia de cómo decidió estudiar Artes Escénicas con la intención de marcar una primera ruta de autoconocimiento e identificación de los mitos y conflictos en su proceso de formación como artista escénica. Ana Lucía, relata el *bullying* que sufrió en el colegio, pero a la vez cómo encontró un refugio en el teatro y la poesía. De esta manera, ella empieza a acercarse a las artes escénicas al participar del taller de teatro en el colegio donde trabajaba su padre y en el coro nacional. Cuando tuvo que decidir qué estudiar es donde aparecen los mitos y conflictos. Los mitos aparecen como los comentarios negativos de sus padres y profesores: “te vas a morir de hambre”, “vas a terminar actuando en los parques o en los semáforos”, “alguien con tu cerebro, siendo primer puesto de su promoción, debería estudiar algo difícil como aeronáutica o ingeniería”. Los conflictos aparecen en su proceso de tomar la decisión y de convencer a sus padres para que la apoyen:

mi meta en ese entonces era estudiar en el alma mater de mi padre, la Universidad de Lima, pero a la par llevar un taller de formación actoral. Ahí caí en cuenta de que eligiera lo que eligiera siempre iba a querer la actuación en mi vida. En todos mis años del colegio había considerado el teatro como un hobby más que como una carrera seria”. Además, ella narra cómo la influencia de su abuela marca un hito en la decisión de adentrarse a las artes: “si yo tuve afinidad por la poesía, el teatro y el arte, ha sido por ella

De esta manera, ella reconoce a su abuela como un hito fundamental para elegir su profesión pese a las diversas dificultades vividas. Además, este relato se complementa con otro escrito donde ella incluye la historia de un objeto de valor personal que se relaciona su vínculo con las artes escénicas: el anillo que su madre le regalaría antes de iniciar su carrera:

Para mi mamá aceptar el hecho de que iba a estudiar actuación como carrera no fue algo sencillo. Ella siempre se había proyectado, al igual que mi papá, que iba a ser doctora o ingeniera por mis buenas calificaciones en el colegio. Sin embargo, cuando recibí este regalo de ella con la frase grabada: ‘cree en tus sueños. 2017’ fue la confirmación de que no solo tenía su apoyo, sino que creía en mi pasión, creía en mí y quería que yo también creyera en mi sueño.

De esta manera, el reconocimiento del objeto de valor en su proceso dialoga con lo conversado en clase acerca de la categoría de archivo y testimonio.

En la cuarta categoría, relata cómo la experiencia con el otro influye en su propio aprendizaje al compartir con otros sus historias, realizar los ejercicios de las sesiones y al crear en colectivo:

Me di cuenta que no estaba caminando sola, que ellos tenían las mismas dudas que yo, la misma sensación de a veces sentirse perdido. Contar nuestras historias y testimonios en un espacio seguro, como lo fue la casa de Eduardo, fue un proceso muy sanador y revelador. Me di cuenta que tenía una comunidad, que no era la única que tenía miedo, no era la única actriz con ansiedad, depresión e incertidumbre al futuro. No era la única que a veces quería soltar la toalla, porque ser artista en el Perú agota, no es para menos. Luchamos día a día por nuestros derechos, por romper paradigmas en torno a nuestra carrera, por un presupuesto más justo y por sobrevivir a una jungla en la que recién se está construyendo una industria.

De esta manera la historia personal de Ana Lucía se ve reflejada en las historias de sus compañeros, dándose cuenta que los problemas que ella ha enfrentado también lo padecen otros jóvenes que se dedican a las artes escénicas. Así, lo personal se vuelve parte de una comunidad y se abre la posibilidad de crear no solo individualmente sino colectivamente.

Así, la bitácora fue un espacio en el que los participantes escribieron y reflexionaron sobre lo que vivían, aprendían, preguntaban y recordaban en el laboratorio. A través de la escritura, ellos realizan un ejercicio de memoria personal sobre su proceso de formación en artes escénicas, así como identificando las similitudes y diferencias entre las historias de sus pares. Como vimos en el ejemplo de Ana Lucía, su bitácora responde a lo reflexionado en el laboratorio, a su escritura sobre su proceso de formación y a su reflexión sobre todo el proceso vivido en el laboratorio. En sus escritos se puede registrar cómo teje los conceptos y referentes estudiados, y las diversas problemáticas de la educación en artes escénicas en Lima Perú a través de sus

propias experiencias personales. Muchos de los fragmentos escritos por ella en su bitácora se convertirán en materiales importantes para las creaciones que ella realizará en las sesiones, así como para la elaboración de su pieza escénica a presentar en la muestra final. Es por eso que más allá de un simple registro fue un espacio de construcción de memorias y de conocimiento propio en el proceso de creación y aprendizaje para los participantes.

Como pedagogo escénico, descubro cómo la escritura en esta primera etapa se vuelve una herramienta fundamental para conocer y acompañar los procesos de los participantes en su aprendizaje personal. Además, esto me permite recibir una retroalimentación de cómo ellos viven el proceso para saber qué se puede mejorar en cada sesión. Lejos de asumir un rol de dramaturgo y director que podría darles indicaciones para imponer una visión artística personal de mi parte, la escritura que ellos mismos realizan a partir de las tareas y actividades les permite tomar agencia de su propio aprendizaje, de sus preguntas, de sus materiales y de sus creaciones. Aquí ellos empiezan a crear de manera autónoma (Freyre, 1997) y emancipada (Ranciere, 2007) desde la escritura de sus vivencias y sus saberes adquiridos, sin la intervención de un director o dramaturgo, sino con el acompañamiento de un pedagogo escénico.

Capítulo 2. Escrituras, testimonios y archivos personales para la elaboración poética

En este segundo capítulo, describo y analizo cómo los participantes del laboratorio desde del uso de sus testimonios y archivos personales pueden generar sus propias elaboraciones poéticas en la escena.

A medida que nuestro laboratorio avanza, los participantes van construyendo un saber colectivo sobre conceptos, obras y lecturas referentes al teatro testimonial/documental, y a los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en Lima, Perú. A su vez, generan sus propios materiales o regresan a sus objetos personales para ejercicios de creación individuales y colectivos donde colocan sus cuerpos y memorias en la escena. Así, ellos, quienes son testigos de hechos de sus vidas, quienes han rememorado sus propias experiencias iniciarán su camino para elaborar poéticamente en la escena.

Para esto, es importante definir la elaboración poética como el proceso de creación donde ocurre una transformación de objetos y/o experiencias humanas cotidianos a nuevas representaciones simbólicas, de lo cotidiano a lo extra cotidiano. Este proceso puede ser realizado a través de diversas formas de expresión artística como la literatura, el teatro, la pintura, la música, el cine, entre otros tipos de expresiones.

En este laboratorio, se exploró dos formas de elaboración poética: una, de lenguaje a través de la escritura textual y, otra, escénica testimonial y documental. Por un lado, a través de la escritura de los participantes en los lienzos creativos como los papelógrafos, las pizarras y las bitácoras, los cuales dieron como resultados materiales detonantes para pensar y crear en escena después. Por otro lado, la elaboración poética escénica testimonial y documental es el proceso de creación y producción de los participantes en escena a partir de sus archivos y testimonios atravesados por la

teatralidad. A partir de la experiencia de los laboratorios abiertos de Yuyachkani, Marko (2023a) propone una definición sobre este segundo tipo de elaboración poética:

Tanto los participantes de los laboratorios como los artistas del grupo construyen una escena que no cumple con la reconstitución de los hechos, sino que someten los archivos a operaciones de lenguaje en las que el testimonio se pone en tensión con otros elementos escénicos como máscaras, música, objetos, texto. La teatralidad aparece en este encuentro del artificio con los materiales cotidianos, en el que se resalta el carácter deliberado de esa construcción y se revelan las opciones artísticas de ese procedimiento, uniendo obra y memoria ambas en movimiento, ambas no accidentales (p.214-215).

Por tanto, se puede entender que en el proceso de elaboración poética escénica testimonial y documental el actor no es meramente un intérprete, sino que es un actor testigo. Esto quiere decir que es aquel que compone teatralmente desde sus propias experiencias, archivos, memorias, recuerdos, testimonios como materiales para la creación escénica. Los cuerpos y las voces de los actores testigos permiten que estas vivencias aparezcan poéticamente en la escena a través de un proceso creativo consciente que teje sus experiencias del pasado con el presente para darles nuevos sentidos, nuevos significados (con o sin archivos materiales) siendo estas nuevas construcciones escénicas.

Asimismo, Marko (2021) propone que dentro del proceso de elaboración poética escénica testimonial y documental ocurre lo siguiente:

Podemos identificar procesos teatrales cuya escena no se puede ver como un mero registro de la realidad, sino como un producto que resulta de elecciones estéticas, arreglos y construcciones artísticas. Las elecciones

conscientes, formales y materiales de quienes elaboran la obra escénica pueden señalar diferentes formas de ver el mundo. Cuando se exhiben, los artificios son capaces de subrayar el carácter productivo de la obra, relativizándola menos como una sola verdad que como una posible construcción. Una vez mostrada, esta operación de artesanía teatral ofrece nuevas posibilidades de vida, distintas de las cotidianas.

Comenzamos a ver el documental como un campo fértil de discusión entre teatralidad y pedagogía, porque abarca el ensayo de la transformación del mundo y la realidad (p. 131).

Es decir, en el proceso de elaboración poética escénica testimonial y documental del actor testigo hay dos dimensiones en constante diálogo: una pedagógica y otra teatral. En el caso de la dimensión pedagógica, sucede cuando el intérprete elige y organiza de forma autónoma, emancipada y conscientemente sus elementos para llevar sus testimonios y archivos personales a escena desde lo teatral. Por ejemplo, cuando el intérprete elige una canción en específico es porque la ayuda a contextualizar mejor una experiencia de vida que otra. De esta manera, la dimensión pedagógica se revela a partir de la consciencia de los procesos de elaboración poética del propio actor testigo en la escena de sus testimonios y sus archivos de una esfera cotidiana a una no cotidiana, a una simbólica, y de su toma de decisiones estéticas sin la interferencia de un director externo.

En el caso de la dimensión teatral, ocurre en diálogo con la dimensión pedagógica cuando los actores testigos “pueden organizar sus vidas en gestos simbólicos, y someter sus historias a operaciones poéticas” (Marko, 2023a, p.206). Es decir, los gestos simbólicos donde los actores testigos realizan artificios u operaciones en la escena donde colocan sus cuerpos y voces a dialogar con sus testimonios y

archivos de una forma teatral, de forma extra cotidiana, de una forma simbólica, artística a partir de esas elecciones autónomas y emancipadas frente a los espectadores.

De esta manera, la elaboración poética escénica testimonial y documental del actor testigo, en este laboratorio, se convierte en una acción con dimensiones pedagógicas y teatrales capaces de transformar la realidad del intérprete, la que construye en escena y de los espectadores. Además, hay un doble aprendizaje: el manejo del lenguaje teatral y una nueva mirada sobre el mundo.

En ese sentido, el cuerpo y la memoria de los intérpretes se vuelven lugares de enunciación para construir sus propias narrativas y mostrar historias individuales y colectivas que están atravesadas por sus contextos determinados, los cuales dialogan con eventos históricos de sus países y el mundo. Por ejemplo, en el laboratorio, Alondra mostró una escena cuando le dijo a su padre que quería estudiar teatro y la respuesta de este fue la siguiente: “en la televisión no hay gente como nosotros”. Esta respuesta del padre trae la dimensión individual y colectiva, pero también una evidencia de que el racismo sí existe, porque es una experiencia real, que le pasó a Alondra y ella desde su testimonio, su relato trae a la reflexión esa mirada del medio artístico, los prejuicios que se tienen sobre este y un reflejo del contexto histórico y cultural en el que ella se enuncia. Ella es una actriz testigo, por lo que su testimonio, su cuerpo y voz presente junto a su compañera de escena (quien hacía de su padre) y ante el resto del grupo es un vestigio y evidencia de que realmente pasó. Ella no está inventando que el racismo en el Perú existe, sino que su propia memoria y relato es una prueba de eso.

Para complementar cómo los cuerpos se vuelven lugares de enunciación y estos se relacionan entre la memoria personal y la memoria cultural, Medina (2018) afirma lo siguiente:

A través del cuerpo testimoniante en escena asistimos a la experiencia de construcción de un “cuerpo en rememoración” (estado del cuerpo durante la acción de recordar), a partir de la forma testimonial. Este cuerpo que testimonia adquiere una condición liminal porque no solo convoca la memoria personal sino también una memoria cultural. De este modo, el cuerpo que rememora en escena se reconstruye a sí mismo frente a otro e interviene en la resignificación de los sentidos de la memoria cultural oficial, proceso que buscará un correlato en la propia memoria del espectador (p. 75).

De esta manera, el actor testigo en la acción de testimoniar frente a los espectadores es un cuerpo en rememoración que pone en tensión sus memorias personales con la memoria cultural, es decir, “transforma testimonios privados en memorias públicas, amplificando el alcance de una memoria individual” (Marko, 2023a, p.216). Así, la memoria individual logra una “amplificación política” (Marko, 2023a, p.216) que va más allá de su propia individualidad frente al público con quien comparte sus memorias. A continuación, veremos algunos de los procedimientos para llegar a las elaboraciones poéticas escénicas testimoniales y documentales de los participantes del laboratorio a partir de ejercicios de escritura y el uso de los archivos de memoria.

2.1 Elaboración poética de las escrituras individuales y colectivas

Para la elaboración poética de las escrituras individuales y colectivas de los lienzos creativos, por un lado, se partió de las diversas problemáticas en el proceso de formación en artes escénicas para luego generar un poema escrito en colectivo como respuesta a estas problemáticas. Por otro lado, se usó de ejemplo el artificio que utiliza Joe Brainard en su libro *Me acuerdo*, para reconstruir las memorias del participante escribiendo textos que empezaban con dicha frase. Esto con el fin de que utilizaran la

frase me acuerdo para pensar en los diferentes momentos que han atravesado cada uno en sus procesos de formación. Todos estos primeros materiales fueron base para luego pasar a la escena realizando diversas elaboraciones poéticas que involucraban poner el cuerpo y la voz en la escena junto a sus archivos decidiendo individual y colectivamente las formas de construir escénicamente relatos.

2.1.1 De la escritura del poema sobre las problemáticas de la educación en las artes escénicas a la teatralización del poema

Como se compartió en el capítulo anterior, una de las primeras experiencias de escritura fue con el papelógrafo a partir de la redacción colectiva, por grupos, de un poema que respondiera a una de las problemáticas en la educación en artes escénicas que los chicos lograron identificar de las cinco que se les pidió escribir. Ese poema tendría que representarse de forma escénica y libre, es decir, buscando su elaboración poética a partir de acciones con el cuerpo y la voz o en situaciones creadas y ficticias donde apareciera el poema dicho por todos los integrantes del grupo. Si bien es cierto, la escritura colectiva del poema no es un hecho escénico, pero el mismo acto de escribirlo es una elaboración poética del lenguaje a través de la escritura textual, ya que hay una creación y un arreglo no cotidiano con las palabras en torno a un tema que ellos comparten. Este material resultante sería un primer detonante para uno de los primeros ensayos de elaboración poética escénica testimonial y documental de los participantes en el laboratorio, ya que esto sucedió como introducción previa a todo lo estudiado después sobre los referentes de teatro testimonial y documental. A continuación, comparto la experiencia de los grupos formados para estos primeros ensayos poéticos.

Para esto, hubo dos grupos: el primero conformado por Carlos, Ethel y Alondra, y el segundo, por Nataly, Mayra y Ana Lucía (con la particularidad que nos acompaña de manera sincrónica vía Zoom). En el caso del primer grupo, generaron una pieza

escénica en la que proponen una situación en la que hay un casting de televisión para actrices y hay dos postulantes finalistas: por un lado, una artista egresada de una universidad privada, primer puesto de su promoción, con experiencia en trabajos de voluntariado; y, por otro lado, una influencer que tiene 5 millones de seguidores y que nunca ha actuado, pero que ha trabajado en un programa televisivo donde arman torres de cubitos de plástico. Al final, de la escena, la influencer termina yéndose con el productor y consigue el trabajo y la artista egresada queda sola. Lo siguiente que vemos es a Carlos sostener el papelógrafo enseñando el poema y a Alondra recitar este mientras Ethel acompaña con acciones físicas las imágenes que aparecen del poema. El poema es el siguiente:

*Abre los ojos,
Escucha al otro
Si tuviese que hablar de mí
¿abrazarías a más de uno
de nosotros?*

A través de la creación de dicha escena, buscaban evidenciar el gran debate sobre cómo las grandes productoras de casting tienen un sesgo al momento de contratar a “artistas” donde la validación no está por el trabajo profesional, sino por el número de seguidores que uno puede tener y el alcance mediático. Para luego traer el poema como una respuesta a situaciones en el mundo laboral en las artes escénicas. Para esta elaboración poética, hay dos decisiones conscientes tomadas por el grupo: en primer lugar, la primera es crear una escena de ficción donde ellos no son las personas que están interpretando, sino personajes inventados en una situación que es cercana al poema que ellos escribieron; en segundo lugar, el rompimiento de esa ficción al momento en que Carlos muestra el poema al público y Alondra recita el poema hacia

este mientras que Ethel se deja afectar por el recitado del poema y su cuerpo empieza a interpretarlo. Estas decisiones en su elaboración poética develan la consciencia de estrategias para traer el poema a la escena. No lo hacen leyendo, sino creando una historia inicial de un hecho para luego quedarnos con la esencia de ese hecho con el poema.

Figura 23

Poema elaborado y escenificado por el primer grupo



En el caso del segundo grupo, las chicas trajeron directamente el poema escenificado a través de una acción en la que Nataly y Mayra están sentadas de manera neutra recitando el poema en coro como si fuesen dos estudiantes que no pueden opinar sobre lo que dicen. Cuando llegan a la mención del Estado, Nataly se levanta y hace el ademán de colocarse la banda presidencial a lo que Mayra le responde con un “shh” para callar su pedido. Para esto, vuelven a sus posiciones iniciales para continuar recitando el poema en el mismo estado hasta que de nuevo salen del estado mecánico y se refieren a la “nación” y de nuevo sus manos vuelven a taparse las bocas. Finalmente,

Ana Lucía termina de recitar el poema dando una esperanza de haber sido escuchado el grupo su reclamo a todos los que estamos presentes.

El poema es el siguiente:

Sentada en el salón

Nadie habla sobre mi

Profesión

El Estado debería darme

Una solución y la gente

Debería valorar mi vocación,

Poniendo carreras

Artísticas en diferentes

Lugares de la nación.

Promoción y difusión de

Lo que es mi pasión.

En esta acción, las chicas planteaban una situación en la que aparentaban ser estudiantes de colegio y cómo el poema se volvía en un reclamo hacia el Estado que constantemente no le dejaba terminar sus palabras. En ese conflicto hay una lucha por ser escuchadas y que se logre la comunicación del mensaje dentro del poema. Para esta elaboración poética Mayra y Nataly eligen estar en escena sentadas en sillas desde una corporalidad neutra y un cuerpo imposibilitado de expresarse. Para esto se generan secuencias que dan cuenta de esta tensión física como pararse y luego sentarse rápidamente, recitar el poema y luego callarse, estar a punto de pronunciar Estado y taparse las manos. Por otro lado, Ana Lucía no se encuentra en el espacio físico, pero sí a través de la mediación del Zoom, ella también aparece desde la pantalla de la laptop que está colocada en una silla, por lo que esto le permite participar de la acción desde la

imposibilidad de estar en el mismo espacio físico que las demás. Estas acciones de contraste permiten que el poema cobre un sentido mayor a la queja pública, sino que las acciones de los cuerpos dan cuenta del intento por cambiar la situación de la educación en artes escénicas a pesar de que el sistema se imponga ante ella físicamente o desde el miedo.

Figura 24

Poema elaborado y escenificado por el segundo grupo



La escritura en los papelógrafos de los poemas para ambos grupos da cuenta sobre sus inquietudes relacionadas a las problemáticas de la educación en las artes escénicas que luego serán insumos para ensayar en escena, desde sus diversas experiencias y miradas como jóvenes artistas escénicos, posibles respuestas a estas problemáticas. Cada grupo tiene una forma diferente de acercarse a la escena. Por un lado, desde una escena realista con tintes de humor sobre una entrevista laboral; y, por otro lado, desde una escena donde no hay una historia sino una acción que simboliza la imposibilidad de expresarse frente a un Estado que las calla. Es por eso que la traducción del lenguaje escrito al lenguaje escénico abre capaz de significado que el

texto por sí mismo no tiene. Este se alimenta por los artificios realizados por los participantes en escena donde sus acciones, sus imágenes generadas en conjunto y la forma en cómo se relacionan con el público (los que observamos el trabajo de los grupos) hacen posible sus primeros ensayos de elaboración poética escénica testimonial y documental desde la autonomía y libertad. Así como los poemas, estas elaboraciones poéticas en escena en este ejercicio poseen las memorias de los participantes, una memoria que se enlaza con las historias de más jóvenes dedicados a las artes escénicas.

Dar claridad de las indicaciones, desde mi rol de pedagogo escénico, sobre los pasos para que ellos puedan crear dichos materiales y composiciones en la escena me permite pensar cómo en este proceso pedagógico los participantes van afrontando sus propias creaciones de forma autónoma y emancipada. Ellos se van convirtiendo en creadores capaces de elaborar poéticamente. Además, el papelógrafo se convierte en una herramienta pedagógica y un archivo de registro que será pegado en las paredes del salón como huella de las experiencias vividas de aprendizaje colectivo.

2.1.2 Ejercicios de escritura para activar la memoria a partir del libro Me acuerdo de Joe Brainard y la teatralización de unos cuantos.

En la sesión cuatro del taller, les presenté el libro *Me acuerdo* de Joe Brainard (2018) como un ejemplo para escribir desde nuestras memorias usando la frase que lleva el título del libro. Sin embargo, antes de realizar el ejercicio, les planteé 6 preguntas disparadoras para que al momento que realicen el ejercicio de escritura traten de responder a estas desde la frase *me acuerdo*. Las preguntas fueron las siguientes: ¿Dónde estudié o estudio yo? ¿Cómo fue esa experiencia al dedicarme a las artes escénicas? ¿Cómo fueron esos primeros años? ¿Tengo trabajo actualmente o he trabajado en algo relacionado a mi carrera? ¿Qué experiencias tuve en el sector laboral de las artes escénicas? ¿Cuáles son los mitos y prejuicios a los que me he enfrentado al

dedicarme a las artes escénicas? ¿Cuáles fueron mis desafíos para dedicarme a las artes escénicas? ¿Qué problemáticas viví y/o pude identificar en mi proceso de formación? ¿Cuáles son las problemáticas que podría vivir o estoy viviendo habiendo terminado la universidad o mi proceso de formación en las Artes Escénicas? Para esto les pedí que buscaran un espacio en la sala, donde realizábamos el laboratorio, y que escribieran en sus cuadernos las respuestas a estas preguntas empezando con la frase *me acuerdo*.

Tendrían 25 minutos para escribir.

Figura 25

Momento personal para escribir las memorias personales desde la frase “Me acuerdo”



El resultado de este ejercicio fue un conjunto de textos individuales donde cada participante trajo sus recuerdos y memorias relacionados al tema de investigación trabajado en el laboratorio a través de la escritura en un lienzo creativo como la bitácora personal física. Estos materiales son productos de sus elaboraciones poéticas del lenguaje a través de la escritura textual que a su vez les permiten empezar a trabajar en

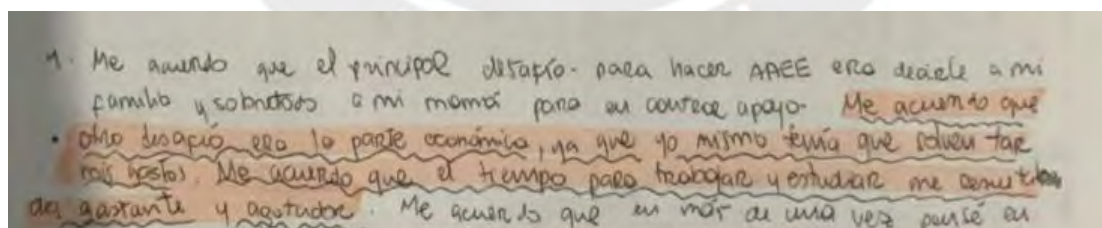
sus creaciones escénicas personales, desde sus memorias, en colectivo, es decir, sus elaboraciones poéticas escénicas testimoniales y documentales.

Luego de ese primer momento de escritura, les pedí que de todos los textos que habían escrito, eligieran 6 fragmentos que respondieran a cada una de las preguntas, por lo que debían realizar un proceso de selección y descarte. Al final, de esos 6 fragmentos escogidos, les pedí que se quedaran con uno, con el que más les interesara explorar escénicamente. Para ellos, la decisión de elegir los materiales con los que irían a trabajar fue importante, ya que les permitió elegir y decidir, de forma autónoma y emancipada, qué contar y qué no contar.

Para esto traigo dos ejemplos. En el caso de Carlos, él identificó un fragmento con un conflicto personal que desarrollaría más adelante en su exploración escénica y estaba relacionado a factores económicos y al hecho de estudiar y trabajar al mismo tiempo: “Me acuerdo que otro desafío era la parte económica, ya que yo mismo tenía que solventar mis gastos. Me acuerdo que el tiempo para trabajar y estudiar me resultaba desgastante y agotador.”

Figura 26

Fragmento de los textos escritos por Carlos Tito

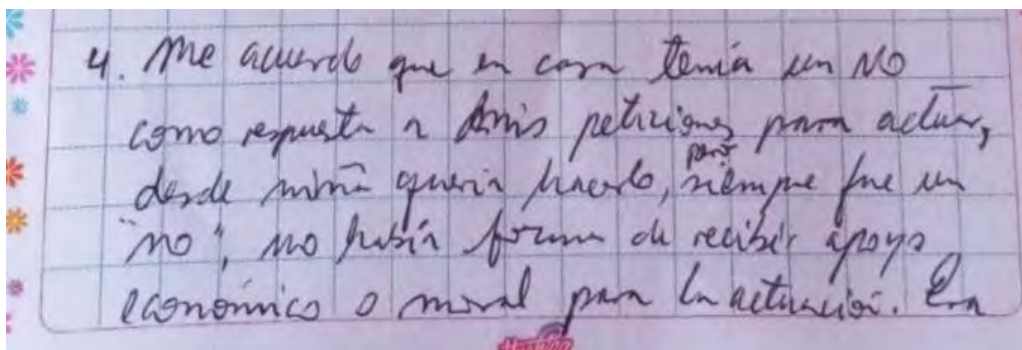


En el caso de Ethel, ella escogió un fragmento que estaba asociado al poco apoyo que tuvo de sus padres para hacer teatro desde pequeña: “me acuerdo que en casa tenía un NO como respuesta y mis peticiones para actuar. Desde niña quería hacerlo,

pero siempre fue un NO, no había forma de recibir apoyo económico o moral para la actuación”.

Figura 27

Fragmento de los textos escritos por Ethel Abanto



En ambos casos, estos textos escritos a partir de la frase mencionada, eran testimonios de sus memorias que estaban enmarcadas en sus propios contextos de vida particular. Estos relatos daban cuenta de los diversos conflictos y desafíos por los que pasaron ellos para dedicarse a las artes escénicas. Estos textos se convertían en primeros borradores para la preparación de sus nuevas elaboraciones poéticas escénicas testimoniales y documentales.

Los textos no fueron leídos o compartidos en voz alta al resto de compañeros. Como pedagogo escénico era importante aguardar ese espacio de intimidad individual donde cada uno tuviera la libertad de escribir sin censura todo lo que quisiese responder a las preguntas. Al momento de conversar sobre la experiencia escritural, los participantes comentaron que les faltó más tiempo para escribir, ya que en algunos casos no terminaron de responder a todas las preguntas y en otros sí. Además, comentaron cómo el ejercicio les permitió traer muchos recuerdos que habían olvidado y cómo una vez que iniciaron sus escrituras se iban acordando de otras cosas. La escritura así activa sus memorias y les permite reencontrarse desde el presente con su pasado.

Habiendo elegido cada uno su texto a trabajar, se reunirían en grupos de 3 por perfiles para trabajar esos fragmentos de textos para llevarlos a la escena. Era importante que al momento de elaborar poéticamente los recuerdos en escena se apoyaran de los compañeros, es decir, que los compañeros de grupo fuesen cómplices de las creaciones individuales de cada uno brindándoles sus cuerpos, sus voces al otro para construir en escena. Además, la forma de hacerlo tenía que ser diferente, es decir, tenía que diferenciarse a través de diferentes elementos ya estudiados en el laboratorio como en otros referentes de obras teatrales, por ejemplo, partir desde el sonido, a través del baile, a través de la palabra o a través de la mezcla. Por cada grupo tenía que haber 3 recuerdos escenificados en una escena.

Para esto les di 35 minutos para elaborarlo colectivamente. Estas indicaciones les permitía explorar creativamente dentro de un marco limitado, ya que buscaba como pedagogo escénico que los pasos a seguir fueran lo más claros posibles para que puedan trabajar con objetivos claros. En ese sentido, tener claro las indicaciones y el camino de creación para ellos, me permitía ser consciente del procedimiento que ellos llevarían a cabo al momento de elaborar poéticamente en escena. Asimismo, a ellos les permitía tener un camino consciente de creación.

A continuación, veremos cómo estos testimonios se llevaron a la escena a través de las exploraciones de los grupos. El primer grupo estuvo conformado por Alondra, Mayra y Nataly y presentó una escena dividida en tres sub escenas. A continuación, describiré los tres momentos para al final realizar un análisis de toda la escena. Esto tanto para la escena del primer grupo como para la del segundo.

La primera sub escena que se presentó fue la de Mayra. Las tres chicas están divididas distribuidas en el espacio haciendo un triángulo. Mayra ingresa a escena y deja su celular en el piso. Inicia su relato sobre cómo trabajó una época en una tienda de

ropa de Barranco y su experiencia con los clientes que iban a dicho lugar. Empieza a sonar una música mientras ella coloca su cuerpo tieso. Alondra y Nataly empiezan a colocarle ropas, cambiar las posiciones de su cuerpo como si Mayra no tuviera el control de este. Además, las otras dos chicas empiezan a fotografiarla con sus celulares como si fuera una modelo. Al final vemos cómo Mayra se convierte en un maniquí que dice lo siguiente: “a veces pienso que soy el cuerpo de todos mis clientes”. Esta última frase nos permite pensar en la idea del cuerpo como mercancía y su relación con la mirada personal sobre su cuerpo, la cual más adelante sería un tema importante para su pieza final. La escena tiene un fin a partir del abrazo que le da Nátaly, la cual le devuelve el movimiento a Mayra para iniciar la siguiente sub escena, la de Nátaly.

Figura 28

Escena basada en el testimonio de Mayra Carbajal: “A veces pienso que soy el cuerpo de todos mis clientes”



La segunda sub escena inicia cuando Alondra toma de los hombros a Nataly y la traslada por el espacio como si esta no tuviera control de sus movimientos. Patrón que se repite como el de Mayra, pero, a diferencia de ella, está relacionado al trajín de llevar

cursos de movimiento cuando estudiaba Artes Escénicas en la PUCP. Cuando termina esta primera acción, Nátaly se queda sola en el espacio y con el cuerpo neutro nos relata su recuerdo de un encuentro que tuvo con su profesora Lorena Pastor en un evento de artes escénicas en la UPC. Para ese entonces, ella ya no estudiaba en la PUCP, sino en la otra universidad. Entonces testimonia cómo la profesora la llevó a un costado y le preguntó lo siguiente: “Hola Nátaly, ¿eres feliz?”. Esta rememoración fue hecha a través del uso de los celulares. Nataly usó su celular en llamada con Mayra para simular la voz de Lorena en escena. Mayra entonces trajo la voz de Lorena con voz en off mediada por la salida de sonido del celular.

Figura 29

Escena basada en el testimonio de Nataly Reategui: “Hola, Nataly, ¿eres feliz?”



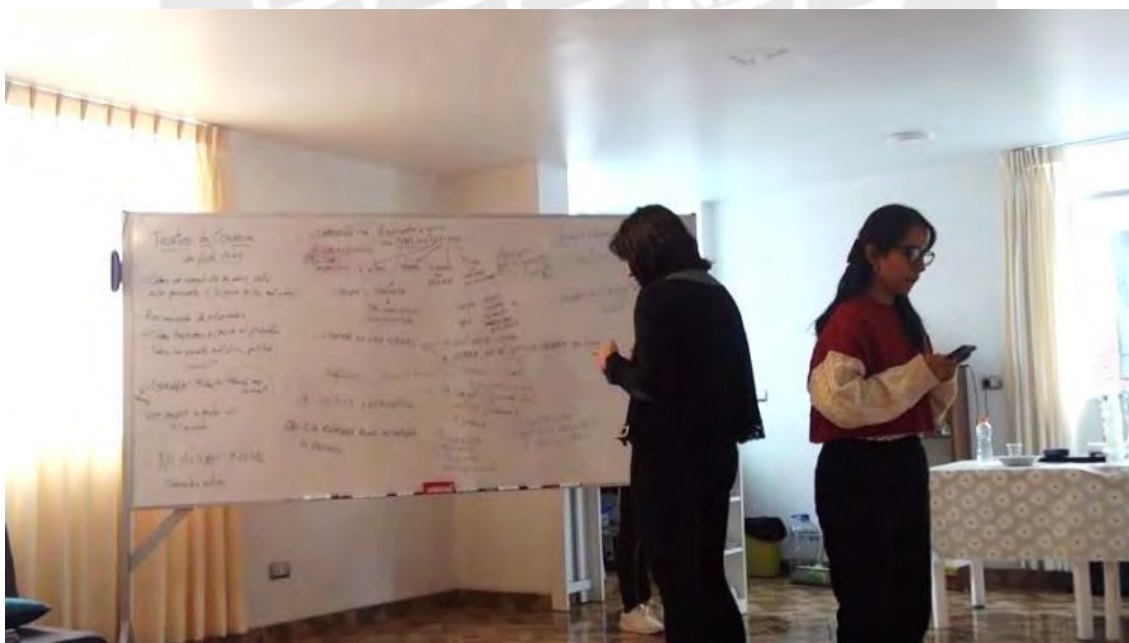
La tercera sub escena es de Alondra e inicia con Nataly sola en escena y en posición neutra. Mayra entra a escena con su celular en la mano y le dice a Nátaly: “Oe, flaca, ¿tienes WhatsApp?”. Por lo que Nátaly le dice que sí y le escribe su número en el celular que le ha dado Mayra. Con esta acción descubrimos que Mayra está haciendo el papel de otra persona que podría ser un chico. Mientras ocurre este diálogo

entre ellas, entra a escena Alondra con una bandeja a ofrecer a las chicas comida. Esta acción también nos contextualiza que posiblemente estos dos personajes estén en una fiesta.

El personaje de Mayra se despide diciéndole a Nátaly “listo, ya me han venido a recoger en mi caña. Chau”. Luego viene Alondra como si fuera una amiga de Nátaly y hablan de ese encuentro con el chico. Aquí se devela mayor información sobre el personaje de Mayra que es un chico que vive en el distrito de San Isidro y es rubio. La amiga ficticia de Nátaly la convence de hablar con el chico por chat, por lo que Mayra entra a escena y ambos se dan las espaldas mientras cada una tiene su celular y empiezan a teclear mientras dicen en voz alta lo que escriben en sus celulares. En esa conversación, descubrimos las diferencias sociales que existen entre ambos y los prejuicios por parte del chico y sus familiares.

Figura 30

Escena basada en el testimonio de Alondra Ticse: “Oe, flaca, ¿tienes Whatsapp?”



La conversación se termina y entra Alondra y ocupa el lugar en el que estaba Nátaly. Por lo que ahora Nátaly se convierte en la amiga que inicialmente la animó a

conversar con el chico y Alondra es ella misma. Aquí descubrimos que durante toda la escena Nátaly hizo de Alondra para luego al final de esta escena esta última pueda tomar su lugar para enunciar su testimonio y completar su relato. En la conversación entre ellas, Alondra decide dejar de contactar con el chico y la amiga le dice que la hubiera podido mantener. Mayra sigue en escena con el cuerpo neutro mirándolas. Alondra voltea y se encuentra con él. En ese momento, Alondra le habla a Mayra como si fuera el chico del cual se basó todo su testimonio. La escena finaliza en la que Alondra le dice al chico las cosas que no le pudo decir desde su nuevo presente, como una forma de reivindicarse en su pasado como adolescente por haberse sentido presionada por salir con un chico de tez clara, rubio y que pensaba que ella podía ser inferior por lo que decía su familia. En esta escena Alondra decide traer su testimonio desde la recreación de escenas donde ella no participa, es decir, las compañeras traen la experiencia, pero Alondra solo logra participar en la parte final de su escena. Esto hace que ella tome distancia para compartir su perspectiva actual sobre el hecho que ella vivió.

A partir de la presentación del grupo 1, podemos identificar cómo las participantes empiezan a utilizar recursos diversos y a dominar un lenguaje común para sus propias elaboraciones poéticas escénicas testimoniales y documentales. Por ejemplo, en la primera sub escena, la acción y las imágenes que genera el cuerpo más el testimonio son el dispositivo para transformar un recuerdo a una acción poética, es decir, cuando Mayra testimonia su recuerdo, ella no tiene ningún control sobre su cuerpo, pero sí las otras compañeras que la manipulan, por lo que tanto el recuerdo y lo que sucede en escena se complementan para materializar cómo su cuerpo se ha convertido en el cuerpo de los otros. En la segunda sub escena, se utilizan celulares para mediar la voz de una persona no presente, es decir, Nátaly recrea una situación del

pasado, pero de una forma poética, a través del uso del celular nos acercamos al recuerdo de ese encuentro que tuvo con su profesora. En la tercera sub escena, se utiliza la estrategia de *Teatro de Guerra* de Lola Arias de traer un cuerpo externo para reemplazar a un cuerpo vivo y resignificar la memoria, es decir, durante casi toda la escena de Alondra, ella recrea situaciones relacionadas al encuentro con el chico que es interpretado por Mayra donde ella no es quien cuenta en primera persona lo que le sucede sino, es a través de Nataly que la vemos a ella en su recuerdo. La ruptura ocurre cuando Alondra decide tomar el lugar de Nataly y continuar la historia para luego decirle al chico lo que sintió desde su presente. En las tres sub escenas, entonces, hay una consciencia de parte de cada una de las participantes sobre cómo traer el relato desde la primera persona o desde las recreaciones de situaciones del pasado, el uso de elementos como el celular para accionar con el elemento desde la voz en off y la musicalización de la escena.

Por otro lado, el segundo grupo estuvo conformado por Ethel, Victor y Carlos, los cuales presentaron la segunda escena con tres sub escenas. La primera sub escena es de Ethel. Ella trae una silla que le permite esconderse y mostrar a la muñeca, que presentó inicialmente como objeto personal, a modo de títere y teatrillo. La escena se desarrolla de modo que Ethel maneja a la muñeca y le da voz como cuando era niña. Víctor y Carlos harán de los padres de ella. La muñeca les pide a sus padres que la puedan matricular en un taller de teatro de verano y la respuesta de los padres es negativa, por lo que estos tienen una conversación en la que se denota los prejuicios sobre el teatro. Esto hace que decidan por ella y la matriculen en otros talleres. Hay un momento en que Ethel deja a la muñeca en el piso y se levanta. Ahora es ella misma de adulta. Les vuelve a preguntar a sus padres ficticios si puede estudiar teatro y estos le vuelven a negar la oportunidad recomendándole que estudie contabilidad o que piense

en su futuro. Esta acción denota el paso del tiempo y lo cíclico de la negativa de los padres. Al finalizar la escena, Ethel le habla al público directamente y cuenta que al final estudió contabilidad y lo vio como una oportunidad para luego estudiar lo que siempre quiso: teatro.

Figura 31

Escena basada en el testimonio de Ethel Abando: “¿Puedo estudiar teatro?”



La segunda sub escena es la de Carlos e inicia con Victor sentado en el piso. Este lleva una mochila pesada y una laptop. Se encuentra trabajando con desesperación. Ethel entra, llama a Victor por el nombre de Carlos y le empieza a dar indicaciones de trabajo. Ethel personifica al jefe y Victor a Carlos. Victor se levanta y empieza a realizar la acción de correr. Vuelve a entrar Ethel, pero ahora habla con un tono más pausado y da indicaciones de una tarea de un curso de artes escénicas. La reacción de Victor es de agobio. Victor vuelve a su laptop y se repite la escena de la entrada del jefe y la profesora. Cada vez con más intensidad hasta que Victor explota y dice: “¡No puedo, no puedo!”.

Luego de eso, Carlos entra a escena y en posición neutra narra su testimonio sobre lo difícil que le fue estudiar y trabajar al mismo tiempo. Comparte que estudió psicología y luego de terminarla decidió avocarse a su pasión: el teatro, pero que aun así era difícil hacerlo.

Figura 32

Escena basada en el testimonio de Carlos Tito: "Estudiar y trabajar"

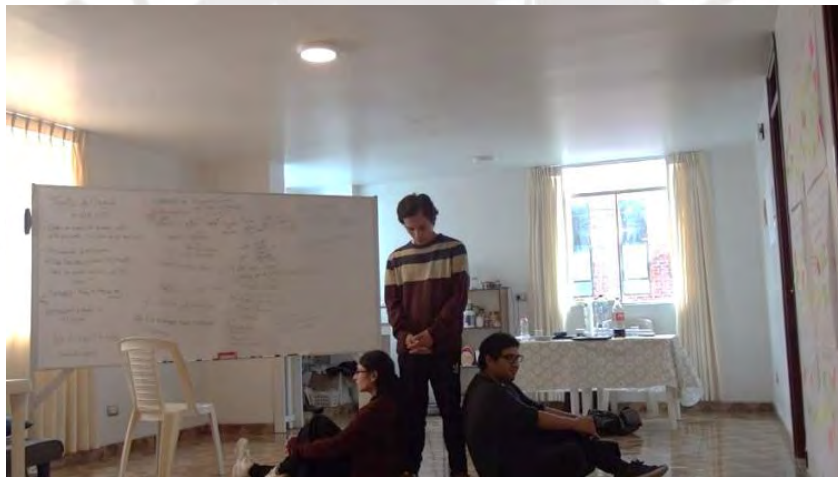


La tercera sub escena es de Víctor. La escena inicia con Víctor silbando como si emitiera el sonido de pájaros mientras que Ethel y Carlos empiezan a hacer como si fueran dos aves volando. Luego, él empieza a cantar y vemos cómo Ethel y Carlos empiezan a realizar acciones que rememoran a un vínculo entre dos personas con abrazos, juegos y bailes. A partir de esto, Víctor testimonia sobre la amistad que tuvo a los 16 años con Lucía, persona con la compartía su pasión por el teatro y con la cual asistía a diversos eventos culturales. A medida que él relata su historia, Ethel interpretará a Lucía, y Carlos a Víctor en la recreación de situaciones del pasado. Hay un momento en el que se recrea una conversación que tienen los dos amigos sobre lo que les gustaría hacer a futuro en el teatro. Víctor está de pie en el medio y los otros a

sus costados sentados en el piso. Carlos, que hace de Víctor, le pregunta a su amiga si le gustaría estudiar teatro con él. Hablan de sus sueños y sobre la pregunta vocacional luego del colegio. Luego de eso, Ethel y Carlos se levantan y empiezan a volar como aves y rememoran otra conversación en la que Lucía toma la decisión de ir por otro camino: “lo siento, tengo que seguir”, por lo que Carlos, haciendo de Victor, responde “pero el teatro está por acá”. A partir de esto, Carlos se queda solo en el piso y Víctor va hacia Carlo y le da una palmada en el hombro en signo de apoyo. Víctor comparte con el público que se quedó solo y ella se fue a estudiar medicina.

Figura 33

Escena basada en el testimonio de Víctor Lucana: “Lo siento, tengo que seguir”



A partir de la presentación del grupo 2, podemos identificar cómo los participantes empiezan a utilizar recursos diversos y a dominar un lenguaje común para sus propias elaboraciones poéticas escénicas testimoniales y documentales. Por ejemplo, en la primera sub escena, Ethel decide usar su objeto de valor, su muñeca de caperucita, y convertirlo en un títere, el cual ella manipulará y le dará voz de niña para recrear una conversación con sus padres (interpretados por Víctor y Carlos). Al darle voz y movimiento a la muñeca, ella crea la convención teatral que permite comprender que la muñeca es su yo de pequeña y cuando deja de usarla es Ethel de mayor. El pasado

vuelve de forma poética a partir de esta acción de los tres, ya que Ethel no tiene que actuar como niña, sino traer dichos elementos que le permiten transformar su memoria. Además, en la escena, la conversación privada de los padres se vuelve pública. Esto le permite a Ethel mostrar las posturas de sus padres para que el público juzgue por su propia cuenta hasta la ruptura donde Ethel testimonia al público, desde el presente, su situación personal sobre la carrera que terminó escogiendo.

En la segunda sub escena, Carlo decide la no participación directa de la recreación de diferentes momentos de su vida con mucho estrés por estudiar y trabajar recreado por sus dos compañeros. Mientras estas situaciones se desarrollan Carlo solo observa a Víctor y cambia de lugar para dar cuenta de su testimonio. De la misma manera de Alondra, Carlos se distancia para no tener que volver a vivir esas situaciones y poder compartir su perspectiva actual de lo que significa para él estudiar y trabajar. En ambos casos, optar por la ayuda de los compañeros de grupo para escenificar esas memorias les permite tomar distancia y no pasar por una revictimización. Así hay un cuidado personal del cual es consciente el intérprete y su grupo.

En la tercera sub escena, Víctor canta una canción que refiere al vínculo que tenía con su amiga y dentro de la letra de la canción aparece la metáfora de las aves y los dos amigos. A partir de esto, Carlos (Víctor) y Ethel (Lucía) construyen situaciones donde aparece el contraste por las posiciones de los cuerpos y los diálogos, así como cuando los amigos se alejan realizando la acción de aleteo en diferentes direcciones representando a las aves que se alejan. La metáfora de las aves abre nuevas posibilidades simbólicas en la escena, ya que en la elaboración poética los intérpretes construyen, desde el cuerpo, teatralidad con las acciones físicas no cotidianas.

En las tres sub escenas, los intérpretes reconstruyen sus relatos en primera persona, eligen formas diversas de traer a escena sus testimonios desde el uso de objetos

de valor (como la muñeca); desde acciones físicas (como las aves); y desde el intercambio de roles, es decir, el intérprete principal de cada sub escena logra traer su relato en la escena a través de la teatralización de los compañeros que pueden representarlo como su yo del pasado (como en las sub escenas de Víctor y Carlos).

2.2 Elaboración poética del archivo personal o de memoria

Para la elaboración poética del archivo personal o de memoria, por un lado, hubo una primera etapa de socialización de los objetos de memoria de los participantes entre ellos con la intención de conocer las historias personales de los chicos y chicas. Esto serviría para luego buscar formas de elaborar poéticamente escenas testimoniales y documentales donde el objeto personal sea el protagonista de las creaciones. Por otro lado, el uso de los objetos de memoria para resignificarlos en la creación de un museo donde estos serían intervenidos por otros participantes que no eran los dueños con la intención de elaborar poéticamente nuevas narrativas de los objetos.

2.2.1 Mi nombre es tal y mi objeto es este

Para el primer día del laboratorio les pedí a los participantes que trajeran objetos de memoria que para ellos tuviesen mucho valor afectivo y estén relacionados a su camino que han tenido para dedicarse a las artes escénicas. Muchos de ellos trajeron objetos materiales como un anillo, boletines de admisión a la PUCP, programas de mano de obras teatrales, máscaras, una muñeca de porcelana, una estampa del Señor de los Milagros, una flor de papel. Asimismo, otros trajeron objetos inmateriales como una página web y una canción. Todos estos materiales fueron los detonantes para empezar a conocernos entre nosotros. Cada tuvo un espacio para presentarse a través de su objeto de memoria como archivo. Mencionaban sus nombres, presentaban sus objetos y contaban libremente cómo estos llegaron a sus vidas y de qué manera se relacionaban con sus experiencias en las artes escénicas. Al concluir la primera actividad, se creó una

pequeña comunidad íntima y un espacio seguro donde la atención, escucha y confianza fueron pilares clave para establecer vínculos iniciales. Pasaré a compartir los objetos que trajeron los participantes del taller (algunos con más detalles que otros):

Figura 34

Objeto de Carlos Tito, máscara de colores hecha por él mismo, parte exterior.



Figura 35

Objeto de Carlos Tito, máscara de colores hecha por él mismo, parte interior.



Carlos trajo una máscara de yeso que realizó en un curso de la universidad: Psicología de las artes como trabajo final. Según él, la consigna era “hacer una máscara

de ti mismo, una máscara de yeso”. Al hacerla se dio cuenta de cómo hasta sus 27 años, habiendo terminado de estudiar Psicología, mostraba una máscara al mundo de “colores más fríos, serios, pulcros. Por así decirlo, socialmente aceptados”. A lo que se dio cuenta que en el interior de la máscara tenía otros colores que deseaba darse la oportunidad de aceptarlos: “los colores representaban mis estados, mis sentimientos y emociones. eran más vivos, que deseaba conocer y explorar.”

Figura 36

Objeto de Nataly, una flor hecha a partir de hojas del libro Un mundo para Julius de Bryce Echenique



Nataly nos contó cómo fue su acercamiento a las artes a partir de tres experiencias: en la primera, estuvo en el coro desde los 9 años hasta los 20, pero dudaba si hacerla su profesión: “me gusta cantar, estaba por esos lugares, pero no me imaginaba toda la vida cantando”. En la segunda, ella tenía un tío que leía mucho y que en su librero encontró el libro de Bryce Echenique con el que se volvió su libro favorito. Años más tarde, el libro terminó “masticado y mordido” por su mascota canina a lo que le quedaron algunas hojas sueltas y creó una flor con estas. Esto para ella fue importante, ya que significaba que, si algo estaba roto, podía transformarse en otra cosa. Y en la tercera experiencia, la llevaron a ver la obra de teatro cuando estaba en sus últimos años

del colegio y que hubo un momento que para ella es fundante en la decisión de dedicarse a las artes escénicas:

Recuerdo la parte cuando Alicia está bailando con un muñeco y yo la veo... cuando escucho la música y la veo a ella bailando reconecto que esta canción ya la había escuchado antes. Me quedé pensando. Por un momento no sé qué pasó, sentí como si yo fuese esa bailarina, como si hubiésemos cambiado de lugar, y estuviera bailando con el muñeco. Me sentía tan segura que me puse a llorar. Me puse a pensar muchas cosas sobre si de verdad quería hacer arte toda mi vida. En esa danza, no importa lo que fuera, ya sea atrás, en el escenario o vendiendo boletos en el teatro. Yo quiero estar acá, yo quiero hacerlo, es lo único que quiero. Decidí estudiar artes.

De las tres experiencias, ella decide traer como objeto material la flor echa de papel como un símbolo de todas esas experiencias que tuvo en el arte. Además de estos objetos de memoria, otros fueron los siguientes: la página web creada por Mayra, la cual estaba decodificada por juegos que hacían que la persona que entrase a esta pudiera escribir, interactuar con las palabras y los códigos propuestos por ella; el anillo de Ana Lucía con las dos máscaras representativas del teatro (una alegre y otra triste), el cual se lo regaló su madre el primer día de clases de ella estudiando artes escénicas en la UPC; los programas de mano de admisión a la PUCP de Alondra, los cuales ella juntó desde que tenía 12 hasta los 16 años como testimonio de todas las veces que fue a la universidad a pedir informes para averiguar el proceso de admisión a Teatro; la muñeca de la Caperucita roja y un amuleto del señor de Los Milagros de Ethel, los cuales son, por una parte, un regalo que le dieron por su actuación de este personaje en una obra de teatro del personaje, y, por otro lado, un recuerdo que le dio su suegra cuando ella y su

madre sufrieron un accidente de tránsito; la máscara de yeso y programas de mano de obras que hizo Victor, los cuales representan su etapa en la ENSAD como joven creador.

Al final de esta actividad, todo el grupo sabía la historia de cada uno y la abrazaron como suya, como parte del grupo. Que cada uno pudiera realizar una apertura de sus historias personales compartiendo sus objetos con el otro fue importante para que se genere un espacio seguro, de escucha, de respeto y de empatía. Cada participante provenía de diferentes lugares de Lima, diferentes espacios de formación, diferentes conflictos y diferentes hitos para encontrar su vocación, de modo que esto les permitía reconocerse en el otro y sentirse menos solos en este camino para dedicarse a las artes escénicas. Los objetos que trajeron cobraron otro significado, un significado colectivo. El archivo ya no solo tenía valor para los dueños sino para todo el grupo, porque ahora conocíamos las historias detrás de estos, podíamos verlos, sentirlos e identificarnos con estos. Los archivos de esa manera eran detonantes para traer la palabra de los participantes, detonantes para que se escuchen sus voces, para encontrarse con el otro, para acercarnos al recuerdo desde diversas materialidades o inmaterialidades del objeto, pero, sobre todo, para construir una comunidad.

Para comprender esta apertura del archivo en colectivo, podemos traer la voz de Shaday Larios, doctora en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, quien, en su libro *Teatro de objetos documentales* (2022), menciona la idea de Theodoro Adorno de que la historia que posee un objeto solo se libera a través de su constelación, es decir, por la posición que ocupa en la historia en relación con otros objetos. Desde esta constelación, se puede conocer el proceso que ha quedado acumulado en el objeto (Adorno, como se cita en Larios, 2022). Esa constelación es la que crean los participantes al momento de

compartir sus archivos con el otro, ya que presentan a su objeto enmarcado en un contexto histórico social y cultural determinado y común a ellos, a través de sus vivencias. Esto hace que el objeto de memoria trascienda de su valor personal a uno colectivo.

Si bien es cierto, los archivos que los participantes traen para compartir pertenecen a un tiempo pasado, ellos desde el presente dan cuenta de las memorias de estos y hacen posible las memorias de los objetos vivan. Como afirma Taylor (2017), “lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporalizados” (p. 55). Es por eso que el archivo se resignifica por las personas que ya tienen un vínculo con este y por las nuevas personas que se han vinculado con este objeto a partir del relato del dueño o dueña. Más adelante, veremos cómo estos archivos y memorias a partir de estos, se convierten en materiales para las futuras elaboraciones poéticas en la escena.

2.2.2 Las primeras elaboraciones poéticas con mis archivos personales o de memoria

Para la segunda sesión, les había pedido que escribieran un documento donde relatasen su camino de cómo decidieron estudiar artes escénicas. A partir de ese texto, les pedí que eligieran un conflicto y que buscaran la forma de escenificarlo a partir de sus archivos personales (u otros que les gustaría compartir) y sus testimonios. Cabe mencionar que, para esa sesión, ya habíamos pasado por la experiencia de la primera sesión en la que trabajamos la escritura en lienzos, el estudio de los conceptos teóricos de mito, conflicto, testimonio y archivo, el análisis de la obra *Hija de Tigre* y ejercicios de elaboración poética en escena. En ese sentido, les pedí que se agruparan por perfiles y eligieran un fragmento de un texto que cada uno de ellos habían escrito sobre su primer encuentro con las artes escénicas para llevarlo a escena junto a sus compañeros.

Es importante recalcar que antes de la creación, era importante socializar en grupos los conflictos individuales de los participantes con sus compañeros para que pudiera haber una retroalimentación para el trabajo a realizar.

El primer grupo, de perfil 3 y 4, estuvo conformado por Ana Lucía, Nataly y Mayra. Ellas trabajaron sobre la base del testimonio de Ana Lucía, la cual da cuenta sobre la influencia que tuvo su abuela Zoila en su encuentro con el arte a partir de la lectura de poemas y conversaciones con ella. Las chicas crean un dispositivo en el que usarían un proyector, mediador de la imagen en tamaño grande sobre la pared; una sesión de Zoom, la cual permitiría ver los videos en vivo; la cámara de la laptop y un celular, los cuales sería usados como cámara en vivo manipulados por las integrantes del grupo para acercar la mirada a los archivos personales y los testimonios. En la escena, podemos observar dos acciones en simultáneo: por un lado, Ana Lucía enunciando su testimonio sobre el vínculo con su abuela frente a la cámara de la laptop; y, por otro lado, la mediación de los objetos de memoria de Ana Lucía, que le pertenecían a su abuela y ahora son suyos, a través del celular que es manipulado por Mayra y que Nátaly acerca al celular. Asimismo, ambas acciones están mediadas por el proyector que comparte las imágenes en vivo sobre lo que ocurre en la escena en tiempo real. En ese sentido, cuando Ana Lucía compartía la historia de su abuela, en el otro video podíamos ver cómo aparecían las evidencias de este relato construido en tiempo real.

En esta escena, aparece el uso del circuito cerrado como influencia de la obra analizada: *Hija de Tigre* de la Compañía chilena *La Laura Palmer*, para acercar al espectador el archivo personal y el relato íntimo. Al grupo les permitió explorar el manejo del archivo en tiempo real, a partir de la toma de decisiones al acercar hacia la cámara determinados objetos de memoria que acompañan el relato de la participante, en

este caso, de Ana Lucía sobre la fotografía de su abuela. En ese sentido, los recursos tecnológicos de mediación de los objetos y los cuerpos humanos, como el caso de Ana Lucía con su rostro, generan un primer acercamiento para traer testimonios y archivos a la escena desde la conjunción de todos estos elementos en tiempo real.

Figura 37

Elaboración poética del primer grupo con sus archivos personales



El segundo grupo, de perfil 1, estuvo conformado por Ethel y Victor. En esta escena, de la misma forma que el grupo anterior, recurren al apoyo de su compañera Nátaly para que medie algunos archivos que los chicos trajeron a través de un circuito cerrado. Sin embargo, durante la escena cobrará más fuerza las acciones físicas, sus relatos y el uso de archivos. Al inicio Víctor comparte cómo le dijo a su padre por primera vez que deseaba estudiar artes escénicas. Ethel trae la máscara de yeso de Víctor (la cual compartió en la primera sesión) y representa al padre de este. Se rememora la discusión entre ambos donde su padre está en desacuerdo en apoyarlo para que se dedique al arte. Por otro lado, Ethel agarra unos programas de mano que son suyos y empieza a contar al público cómo fue que su madre a los 16 años la obligó a ir a dar un examen de admisión. Mientras que Victor hace de la madre de ella cargando un

bolso negro. Se rememora cómo la madre la jala de los pelos para llevarla a dar el examen. A partir de estas dos situaciones, los dos empiezan a contar un testimonio colectivo porque ambos logran dedicarse a las artes escénicas luego de estudiar estas otras carreras. Sin embargo, para ambos no significa que sería fácil. Empiezan a caminar dando círculos y repiten los mitos o prejuicios que han escuchado de otras personas, de su propio entorno, de su familia como los siguientes: “Te vas a morir de hambre”, “en serio vas a dejar una carrera de verdad por el teatro”, “todos son unos maricones”, “de la cama a la fama”, “quieres ser un animador infantil” y “no hay futuro para ti”. Luego de eso, Ethel trae la tortuga de juguete de Víctor y se la da. Él testimonia cómo por primera vez recibe apoyo de alguien externo a su familia: su profesor de la ENSAD y cómo esto le da ánimos para continuar. De la misma forma Ethel menciona que de no haber pasado por esos obstáculos que tuvo con su familia, ella no habría llegado al lugar en el que se encuentra hoy. Al final de la escena, ambos se paran frente a frente y se miran a los ojos y se dicen los siguiente: “Quiero ser actor. Quiero ser actriz” y se abrazan. Esto último como signo de solidaridad y compañía en el camino.

En esta escena, si bien es cierto, hay una mediación en video de los archivos de Víctor y materiales hechos en su ejercicio previo, este recurso es utilizado al inicio de la escena y luego no más, ya que la mayor potencia de la escenificación estuvo en cómo aparecen los archivos al momento de complementar el relato. Por ejemplo, por un lado, Víctor trae la tortuga, regalo de su profesor, como evidencia del apoyo que recibió de alguien externo a su familia para que no se rindiese en su camino como artista; por otro lado, Ethel al colocarse la máscara de yeso para representar al padre de Víctor crea un nuevo símbolo en escena, es decir, la máscara es un elemento que nos permite construir a un personaje nuevo que no es Ethel, sino alguien cercano a Víctor que lo confronta. Además del uso de los archivos, es importante recalcar cómo ellos dos evocan en escena

sus memorias, los prejuicios que escucharon de otras personas y familiares, de las situaciones de conflicto con sus padres y de cómo ambas historias se entrelazan al momento de compartirlas los unos a los otros.

Esta decisión de ambos hace que se aproximen a sus testimonios desde un lugar no cotidiano, sino construyendo con sus acciones y sus voces las experiencias que ellos vivieron para poder convertirse en artistas. De esta manera, ambos grupos van descubriendo en colectivo diferentes formas de elaborar poéticamente en la escena desde la creación de dispositivos que median objetos de memoria, así como el uso de los propios archivos en las acciones de los intérpretes para metaforizar situaciones de sus pasados. Todos estos ejercicios son realizados por ellos a partir del uso de sus archivos y sus testimonios partiendo de sus experiencias personales.

Figura 38

Elaboración poética del segundo grupo con sus archivos personales



2.2.3 El museo de los archivos resignificativos

En el artículo *Pukllay: juego, memoria y teatralidad andina* de Ana Julia Marko (2023), se realiza un análisis del taller impartido por Augusto Casafranca, miembro del

Grupo Cultural Yuyachkani (Perú), en Brasil y Perú desde el año 2021. En este texto, se menciona el significado de la palabra quechua *Pukllay*, categoría andina, como juego y el *ayni* como reciprocidad. Bajo estos dos conceptos es que se propone en el taller realizar dinámicas donde “los participantes tienen la oportunidad de elaborar poéticamente sus relatos individuales y colectivos, produciendo evidencias de otras narrativas, alejadas del discurso hegemónico: blanco, patriarcal y eurocéntrico” (Marko, 2023b, p. 1). Es decir, confrontando a la historia oficial colonialista frente a las historias de personas de orígenes diversos, disidentes o no pertenecientes a discursos hegemónicos. El taller así tiene dos grandes premisas que son “desestabilizar los comportamientos normativos y trabajar colectivamente” (Marko, 2023b, p. 4). A partir de esto, en una de las actividades se realiza lo siguiente:

invita a los participantes a desprivatizar sus memorias íntimas y, finalmente, insertarse en narrativas contrahegemónicas sobre el mundo. Augusto propone que cada participante relacione sus memorias personales no solo con la cosmovisión andina, sino con las memorias de sus países y comunidades. Tal maraña de memoria se trabaja a partir de la exploración de objetos, vestimentas escénicas y máscaras en ejercicios acompañados de música andina y en quechua (2023b, p. 4).

Quiere decir que los participantes del taller tienen la capacidad para poder resignificar sus propias memorias a partir de sus propios objetos que ya poseen una memoria que representa no solo sus historias personales sino también la de un contexto determinado histórico, social, político y cultural. Es por esta razón, que decido traer la dinámica del museo de los archivos resignificados al laboratorio con la finalidad de seguir en la investigación del archivo y las posibilidades de acercarnos a los objetos personales que ya tienen una vida propia: “en lugar de los elementos sagrados del arte

que se exhiben en las galerías de vidrio, trabajamos con objetos de nuestras vidas y narrativas de existencia” (Marko, 2023b, p. 4).

Aunque el objetivo del laboratorio no sea contraponer las memorias de los participantes a una memoria hegemónica como sí en taller de Casafranca, el diálogo entre el *Pukllay* y el laboratorio que analizo en esta investigación posee un valor pedagógico y artístico, ya que permite una valoración del testimonio y los archivos de los participantes como materiales para la elaboración poética en la escena generando nuevas narrativas. Si buscamos una contraposición, en el caso del laboratorio, las historias de los participantes son disidencias frente a las personas que estudian otras carreras más comunes en el mercado y socialmente aceptadas como Administración, Ingeniería, Medicina, Derecho. Los jóvenes que deciden dedicarse a las artes escénicas se enfrentan a la incertidumbre, es decir, no confrontan con un camino hegemónico, no esperado por sus papás, por su comunidad.

En la sesión 3, les pedí que trajeran sus objetos personales de la primera sesión. Se agruparían en dos grupos. Después, harían un intercambio de objetos, es decir, nadie podía tener su propio objeto, ya que sería intervenido por el otro compañero del grupo contrario. Cada equipo crearía una instalación de museo donde se presentaría los objetos a través de un guía y una línea curatorial. El objetivo de realizar este ejercicio buscaba construir un museo donde los objetos que ya conocíamos su historia y vínculo personal con sus dueños pudieran ser intervenidos por la mirada del otro, el cual no es dueño, y construir nuevas narrativas sobre estos. Es decir, el objeto ya no era el objeto que tenían sino otro cuya identidad e historia podría expandirse a partir de la exploración de los participantes del grupo. Los resultados fueron los siguientes:

Figura 39

Museo del teatro de la vida presentado por Ethel, Víctor y Carlos.



Por un lado, el primer grupo creó el *Museo de teatro de la vida*. En este, se tiene como guía a Carlos y presentadores/maniqués a Víctor y a Ethel. Estos últimos representarían corporalmente diferentes momentos de la explicación que dará Carlos de forma arlequinésca. Los archivos que pudimos observar sobre la mesa son una laptop con la ventana de la página web creada por Mayra, los programas de admisión de Alondra y el anillo de Ana Lucía Neyra. Asimismo, otros objetos que les compartí que usaron como utilería extra como la corona y el antifaz.

El primer grupo presentó, a través de los objetos, la vida y la pasión de un estudiante ficticio de teatro llamado Jorge López. Para esto, Carlos presentó cada uno de los objetos y la relación de estos con el personaje ficticio que era el estudiante. Por ejemplo, el anillo simbolizaba todo su compromiso con el teatro. Por otro lado, los programas de mano eran sus libros y bitácoras donde podíamos encontrar su experiencia como artista. Además, Carlos compartió cómo todos esos documentos se mantenían vivos gracias a la inteligencia artificial, ya que en su página web podíamos encontrar

códigos que hablaban sobre los documentos del estudiante y el teatro en la época de este. Finalmente, en una muestra de los códigos de la web, Carlos compartió uno acerca de lo que significaba el teatro para López: UFBUSP. Esto significaba “U” de universidad, F de Facultad, B de bienvenido, U de unión, S de ser y P de pasión. Al final de la presentación, los chicos invitaron a los espectadores a que ingresasen a la página web para encontrar mayor información de López.

Figura 40

Instalación “Estás en todas” presentado por Nataly, Alondra, Mayra y Ana Lucía



El segundo grupo, presentó la instalación que proponía la idea de un programa dominical llamado *Estás en todas*. Quienes conformaban el grupo eran Mayra, Alondra y Nataly, ellas eran las presentadoras del programa, y Ana Lucía, quien en la ficción era una curadora, tesista, investigadora, argentina Analú. Los archivos que podemos observar en la instalación son las máscaras de Victor y Carlos, la muñeca de la caperucita roja y la estampita del Señor de los Milagros de Ethel, y las hojas sueltas del libro de Nataly *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique. Es importante mencionar que Ana Lucía se encontraba en otro país en ese momento y se conectó vía Zoom para

participar de la dinámica. Esto también permitió ampliar las propuestas de la instalación yendo más allá de la sola presencialidad sino también de la virtualidad. La particularidad de que Ana Lucía estuviera en otra parte teniendo una comunicación vía internet en tiempo real generaba el dispositivo que podía ser un programa de televisión y percibir la distancia real de los espacios.

Figura 41

Archivos de la instalación “Estás en todas”



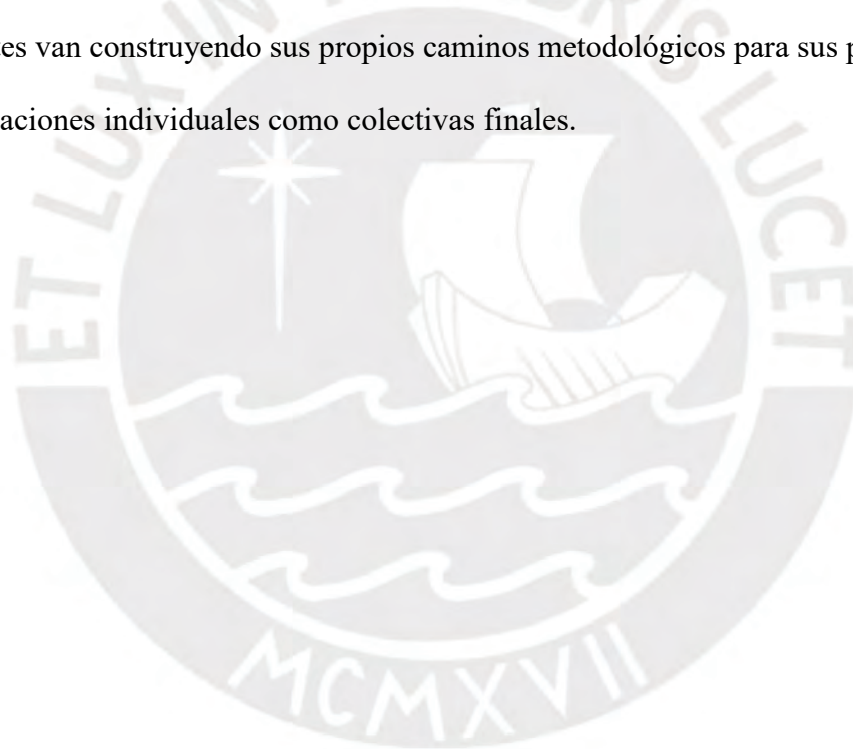
La propuesta del grupo a partir de todos estos materiales fue traer un programa de televisión de espectáculos y chismes que presentaría la investigación de una antigua civilización peruana a partir de sus restos y cómo esta ha sido estudiada por una investigadora ficticia argentina que presentará los objetos y los orígenes de estos. Las demás chicas serán el puente para que los espectadores puedan conocer con más detalle los objetos que están siendo expuestos y presentados por la investigadora argentina. Por ejemplo, ella menciona que las máscaras representaban a personajes que ayudaban a entablar un contacto con el Dios de la antigua civilización a quien le pedían conocimiento. Por otro lado, las estampitas buscaban acercarse a la imagen de ese Dios

como forma de traerlo a la tierra y entablar un tipo de comunicación con este. Además, se encontraron manuscritos donde se descifra rezos y cánticos de los antiguos habitantes hacia el mismo Dios. También, la muñeca representa a una muñeca Vudú que era una intermediaria entre los humanos y el Dios. Finalmente, la presentación termina con la afirmación de que seguirán las investigaciones sobre estos restos dejando con intriga al público.

En ambos casos, podemos observar que los objetos de los participantes ya no son lo que eran inicialmente, sino que ahora hay nuevos orígenes, nuevas utilidades, nuevos significados. Se ha ampliado la mirada a través de la intervención de los participantes y la creación de nuevas narrativas de memoria. Esto también porque se organiza la visita y la narrativa para un espectador que va a recibir información y la experiencia. Además, la teatralidad juega un papel importante, ya que en ambas instalaciones los grupos traen otras corporalidades extracotidianas y por momentos con un tono de comedia e ironía. Asimismo, las dos escenas plantean situaciones en contextos histórico sociales y culturales actuales a través de la mención de la inteligencia artificial como una nueva tecnología que permite salvaguardar la información del estudiante ficticio o la convención de estar en un programa donde se pueden realizar entrevistas sin estar en el mismo espacio territorial. En ambos casos, se da cuenta del diálogo con un tiempo común. En ese sentido, los objetos ya no pertenecen a una memoria individual, sino a una memoria colectiva (Marko, 2023b). Es decir, una memoria que se construye a partir de las diferentes estrategias que contiene el ejercicio del museo de los archivos resignificados.

De esta manera, en este capítulo hemos podido describir y analizar los procesos de elaboración poética del lenguaje a través de la escritura textual y la elaboración poética escénica testimonial y documental de los participantes del laboratorio desde las

escrituras individuales y colectivas con poemas, relatos testimoniales desde la frase *Me acuerdo* y las problemáticas de la educación en artes escénicas. Asimismo, el uso de los objetos de memoria o archivos, por un lado, activa las memorias individuales y colectivas en relación a las historias personales de los participantes sobre los caminos que tuvieron que trazar para dedicarse a las artes escénicas y, por otro lado, la creación de un museo permite que los archivos sean resignificados, todos estos enmarcados en diversos contextos históricos y culturales. El desarrollo de estos ejercicios en cada acto de elaboración poética les permitió a los participantes acercarse a sus memorias y a las relaciones con sus objetos de manera autónoma y emancipada como creadores. Así los participantes van construyendo sus propios caminos metodológicos para sus propias futuras creaciones individuales como colectivas finales.



Capítulo 3. “es momento de compartir el secreto”. Organización y presentación de las elaboraciones poéticas.

En este tercer capítulo, busco describir y analizar los dos últimos momentos del laboratorio: el segundo bloque del laboratorio (últimas 4 sesiones) y la muestra final, divididos en 2 subcapítulos: organización y presentación de los materiales de trabajo para la muestra final y encuentro con el público el día de la muestra final.

Para empezar, las últimas 4 sesiones fueron un espacio de creación de las piezas escénicas finales de forma individual y colectiva por parte de los participantes para la muestra final. Con todo el material realizado por ellos en la primera parte, es decir, el trabajo con los conceptos teóricos, la reflexión del tema central de la investigación, la escritura en lienzos (papelógrafos, pizarra colectiva y bitácoras), el trabajo con los archivos, los ejercicios con los cuerpos y voces, y la elaboración poética, los chicos decidieron escoger diversos mitos y conflictos basados en sus experiencias personales en sus procesos de formación, proponer estructuras base para iniciar con el desarrollo de sus dramaturgias de texto propias y ensayarlas en la escena junto a sus demás compañeros. Siendo así un espacio para volcar todo el aprendizaje de la primera parte del laboratorio en la que ellos trabajarían de forma autónoma y emancipada, y además donde mi rol como pedagogo escénico sería desde el acompañar los procesos creativos de los participantes, observación los avances y compartir una retroalimentación de las propuestas presentadas por ellos. Cabe resaltar, como ya lo he mencionado anteriormente en la investigación, no asumiría ningún papel de dramaturgia y director para esta parte del proceso.

En el caso del segundo momento, la muestra final sería un espacio donde todo el trabajo realizado por los participantes durante el laboratorio se presentaría en una obra que reuniría todas las piezas escénicas finales. En la presentación, los intérpretes se

confrontarían por primera vez frente a un primer público externo al grupo: familiares, amigos y profesores. Este encuentro estuvo dividido en tres partes: el museo de los materiales hechos durante el taller (expuesto a los espectadores para que pudieran intervenirlo), la presentación de la obra y el conversatorio final. Mi rol como pedagogo escénico continuaba desde la creación de la propuesta de mediación, en conjunto con los participantes del laboratorio, para el público, la presentación de la obra y el nexo entre los participantes y el público luego de finalizada la presentación final. Es decir, prolongar y extender la experiencia pedagógica hecha con los participantes del laboratorio hacia los nuevos espectadores, especialmente compuesto por familiares, amigos y profesores.

A continuación, desarrollaré a mayor profundidad cada uno de estos dos momentos, que fueron clave para el resultado final de esta investigación. Reflexionando así sobre mi rol como pedagogo escénico, sobre el trabajo hecho por los participantes, sobre la experiencia de la muestra final tanto de los participantes como del público y la presentación de la obra en el festival.

3.1 Organización y presentación de los materiales de trabajo para la muestra final

Al llegar al segundo bloque del laboratorio (las últimas cuatro sesiones), los participantes ya habían pasado por la experiencia de estudiar los conceptos teóricos relacionados al testimonio, archivo, mitos, conflictos; el estudio de referentes teatrales del teatro testimonial y documental latinoamericano como *Hija de Tigre*, *Criadero*, *Teatro de Guerra* y *El rumor del incendio*; la creación de materiales escritos personales y colectivos en papelógrafos, pizarras colectivas, bitácoras; el trabajo con los objetos de memoria; y también ejercicios en escena de elaboraciones poéticas a partir de estos. Además, se habían constituido grupos de trabajo que estaban relacionados con ciertos perfiles. Por ejemplo, los chicos que pertenecían al perfil 1 y 2 trabajaban juntos y las

chicas que pertenecían al perfil 3 y 4 también. Estos grupos se apoyaban los unos a los otros para sacar adelante las propuestas individuales y colectivas, por lo que fue importante que esta forma de trabajo continuara hasta el final de las clases. En adelante, los participantes del laboratorio empezarían un trabajo autónomo y emancipado desde sus grupos para la creación de sus piezas escénicas finales en la que cada uno traería una propuesta para trabajarla en el espacio, ensayarla, compartirla y reescribirla.

3.1.1 El segundo bloque del laboratorio y los ensayos previos a la muestra final

Para la quinta sesión, les pedí a los chicos y chicas que revisaran todos los materiales generados por ellos en la primera parte del laboratorio, determinarían cuáles eran los mitos y conflictos relacionados a su proceso de formación en artes escénicas que deseaban desarrollar, identificarían los temas que aparecían en sus propuestas, propondrían una primera estructura base para empezar a trabajar en una dramaturgia de texto, pensarían de qué maneras traerían sus textos y materiales a escena, ¿cuál era su motivación para hablar sobre esto en escena?, es decir, ¿cuáles son los por qué?, ¿cuáles eran sus objetos personales en las piezas?, ¿en qué medios pensaban para sus puestas?, ¿qué archivos y/o documentos se usarían? ¿Cartas, juguetes, bitácoras, diplomas, canciones, fotografías, videos, etc.? Estas preguntas tenían un fin detonante para que ellos pudieran crear desde su impronta sus piezas teatrales sin mi intervención desde la dramaturgia o dirección. El reto era que pudieran elaborar poéticamente una escena teatral que tuviera una duración de aproximadamente 10 minutos. Así ellos podían hacerse cargo de sus propias historias personales y la forma en la que las traerían a la escena. Una propuesta distinta a mi experiencia anterior con la obra *Un hombre no es un hombre*, ya que en esta no daba opción a que los actores intervinieran en el proceso creativo dramaturgico y de composición en el espacio, a diferencia del laboratorio

donde ellos tenían total agencia sobre sus piezas y mi acompañamiento estaba desde un lugar más horizontal como pedagogo escénico.

Las propuestas de los participantes fueron diversas y tenían una relación con los materiales ya mostrados anteriormente. En el caso de Víctor, él escogió trabajar la relación con su padre en su proceso de formación como artista escénico. Realizó una lista de recuerdos que le interesaba explorar alrededor de ese tema y fueron los siguientes: la infancia y cómo era la relación con su padre a diferencia de la actualidad, el recuerdo de los títeres como primer acercamiento al teatro en la iglesia, la conversación con su padre en la avenida Emancipación cuando le dice por primera vez que estudiaría teatro, la decisión de elegir dónde continuar estudiando: ¿UTP o ENSAD?, el momento cuando su mejor amiga que decide dedicarse a otra cosa, el primer profesor de teatro que cree en él y quien lo motivó como un primer padre a continuar, y la soledad en la pandemia.

A partir de eso, Víctor se cuestionó qué tanto su padre lo había apoyado en su vida. Pensaba que ese apoyo sí estaba por haberle dado una educación, un hogar, una familia, pero no en el apoyo emocional y artístico. Comentó que su padre nunca lo había visto actuar, por lo que anhelaba que su padre estuviera presente algún día en una obra en la que él actuase y fuese parte del público. A pesar de esa ausencia, un día su padre le dijo “que te vaya bien”, por lo que reconoce que su papá por primera vez le dio unas palabras de apoyo. Además, pensamos en conjunto ¿qué podría simbolizar un padre en nuestra sociedad? ¿El Estado es un padre? ¿Presente o ausente? Por otro lado, los otros objetos de memoria que pudo encontrar para la exploración de esos recuerdos fueron afiches de obras teatrales pasadas, programas de mano, un poema de Jorge Díaz titulado *Disparen al actor* y una máscara de yeso.

En el caso de Ana Lucía, el tema que eligió fue la vocación versus la excelencia académica. Buscaba cuestionar la idea de ser la mejor en sus estudios desde que era pequeña en el colegio hasta terminar la universidad. Desde el colegio tuvo la presión por el entorno de lo que podía ser en el futuro por sus notas. Ella se preguntaba a raíz del tema ¿qué significa ser el primer puesto? ¿Qué expectativa trae la excelencia académica? ¿Cómo fue el bullying que sufrió por ser la “chancona de la clase”? ¿Cómo fue que el teatro terminó siendo su válvula de escape? ¿Qué tanto influye el colegio y la universidad en tomar la decisión de poder dedicarte a las artes escénicas en el Perú? ¿Cuál es la imagen de un artista en formación personal y socialmente? ¿Realmente sirvió ser primer puesto tanto en el colegio como en la universidad? ¿estudiar artes escénicas y ser el primer puesto te asegura un trabajo estable?

Los objetos de memoria que pudo identificar fueron los siguientes: diplomas, banda de graduación, anuario, mapa de vida, poema escrito por ella a los 14 años. Algunos recuerdos que deseaba trabajar eran las situaciones en las que sus compañeras de colegio le hacían comentarios como “con tu cerebro puedes ser ingeniera” o “eso no es una carrera de verdad”; el sentimiento de falta de apoyo en la graduación del colegio cuando nadie aplaudió al mencionar su ingreso a Teatro a la PUCP; y la comparación de su cuerpo con el de actrices famosas.

Tanto las preguntas como los objetos personales permitieron que pensáramos en conjunto una posible estructura. La idea era iniciar a partir del presente, de la preparación para la próxima graduación de la universidad para volver al colegio y hablar de la excelencia académica, el bullying y la depresión, su primera experiencia con el elenco de teatro en el colegio de su papá, el dilema de elegir una carrera al final del colegio: ¿comunicaciones o teatro?, la toma de decisión, entrar a la UPC y luego

terminar con excelencia académica para volver a la graduación y preguntarse ¿sirvió de algo todo este esfuerzo?

En el caso de Alondra, los temas que eligió abordar fueron el proceso de decidir estudiar una carrera de teatro desde los 12 años, la falta de apoyo en el colegio para encaminarla a su futuro profesional y la discriminación por su color de piel que vivió en su entorno. Ella identificó tres momentos clave para pensar estos temas: el primer momento ocurre cuando le dice a su papá por primera vez que desea estudiar teatro como profesión a futuro a la edad de 12 años y este le responde: “en la televisión no hay gente como nosotros”. El segundo momento ocurre cuando en sexto de primaria organiza una presentación con sus compañeras de colegio por el día de la madre y la discriminan por su color de piel. La profesora de Alondra le dijo lo siguiente: “tú deberías ponerte detrás de tu compañera Daniela, porque ella sí se parece a Sandy, porque ella es más blanquita y flaquita que tú”. El tercer momento es el sueño de irse a otro país para estudiar y trabajar como artista para luego regresar a Perú, a pesar del miedo de que afuera no se sienta aceptada y la discriminen como lo hicieron aquí.

A partir del diálogo, la primera estructura planteada por ella inició desde la etapa escolar hasta su ingreso y primeros años de estudio en la universidad estudiando teatro. Esto con el fin de pasar por el momento cuando decide que quiere estudiar teatro, cuando pide ayuda en el colegio y nadie la apoya lo suficiente, la experiencia del baile en sexto de primaria, el sueño de postular a la PUCP, la idealización de la universidad, la realidad de estudiar en una universidad particular y el deseo de irse del país. La forma en como ella deseaba llevar a cabo su propuesta partía de las recreaciones de experiencias del pasado, y la proyección de fotos, videos y frases en su etapa escolar y universitaria. Los objetos de memoria con los que contaba eran sus programas de mano de admisión y su falda amarilla que utilizó para su baile de primaria.

En el caso de Ethel, los temas que eligió fueron la falta de apoyo por parte de los padres para que ella pudiera desarrollarse desde pequeña en el teatro, la imposición familiar de una carrera “segura” por sobre la pasión de ella, el dilema si ser actriz o ser contadora o cómo habitar ambas carreras. Ella identificó tres momentos importantes, por ejemplo, cuando les pidió a sus padres que la inscribieran en un taller de teatro y le dijeron que no, cuando sufrió un accidente de tránsito donde casi pierde la vida junto a su madre y el temor que tuvo a raíz de eso de no poder volver a hacer teatro, y cuando actuó de la caperucita roja en una obra de teatro infantil y una persona del público le regaló una muñeca del personaje por el impacto que tuvo su trabajo en esta.

La estructura que planteó Ethel se construye desde eventos de la infancia hasta la adultez. Los eventos que desea trabajar la influencia que tuvo la televisión en su vida para jugar a actuar sola en el baño, la primera vez que fue a ver una obra de teatro, la imposición de los padres sobre las cosas que ella deseaba hacer de pequeña como el teatro, cuando ingresa a estudiar contabilidad a la universidad, los elencos de teatro por los que pasó, el accidente de tránsito que casi le cuesta la vida, cuando decide matricularse en Aranwa para formarse con actriz pagándose ella misma, cuando actúa de caperucita.

A estos eventos le agregaría algunos registros de video actuales de entrevistas a sus padres (archivos creados donde podemos observar la voz de los padres), fotografías de diferentes momentos de su vida en el teatro, frases que escuchó de sus maestros. Además, ella pensaba usar en la escena sus dos archivos principales: su muñeca de *caperucita* y su estampa del *Señor de los Milagros*.

En el caso de Carlos, el conflicto que deseaba trabajar fue la dificultad de estudiar artes escénicas y trabajar como psicólogo. Los temas que aparecen son el estrés por la carga laboral y académica, la salud mental, emocional y física en su proceso de

realización artística, la familia como núcleo de contención, la autoexigencia constante por hacer trabajos “perfectos” y la sobre carga de actividades. Él identificó 3 momentos a trabajar: la duda existencial sobre qué estudiar al terminar el colegio (medicina, ingeniería, derecho o psicología), la pérdida de un familiar y cómo esto resuena en la decisión de dedicarse a su verdadera vocación: el teatro, el presente actual donde tiene que lidiar con el trabajo y estudiar.

La estructura que planteó Carlos parte de su recorrido desde la etapa escolar hasta la actualidad en la que trabaja como psicólogo y a la vez intenta acabar sus estudios como artista escénico. Para su propuesta de montaje, decidió traer fotografías de su familia, de experiencias en el colegio, cuando llevó talleres y cuando fue profesor. Sus objetos de memoria fueron su máscara azul y sus diplomas.

En el caso de Mayra, ella identificó un conflicto personal que es la relación que tiene con su cuerpo y su trabajo artístico como actriz. Su cuerpo como un lugar herido por experiencias del pasado en su formación que la configuraron en el presente. Los temas que aparecieron fueron los cuerpos normativos o hegemónicos en el medio artístico, los problemas alimenticios, la producción artística personal, la autoexigencia física, abusos de poder y los castings. Ella inicialmente planteó un manifiesto como punto de partida para su pieza escénica:

En la medida de lo posible es necesario evitar conversar sobre tu producción artística con hombres (no todos los hombres, pero siempre hay que tener cuidado). No vaya a ser que la costumbre de aleccionamiento se les escape y quieran corregirte. No dejarás de comer, pero sí te expondrás en tu obra artística. Esto implica desnudez metafórica, transformación y sacrificio. Entiéndase por cada uno de estos conceptos como parte de un marco de trabajo memorial. Vale la pena

ganar dinero de otra cosa antes de ganarlo haciendo entretenimiento industrializado. Hablar de mí porque tengo que quererme y porque sin la palabra no construyo y me quedo sin cuerpo. En la medida de lo posible evitar hacer castings, mi producción artística soy yo.

Este manifiesto luego se convirtió en la base de su discurso en las escenas que crearía para la pieza final. El archivo que utilizaría para su puesta sería principalmente el cuerpo como lugar de memoria del gran conflicto de su propuesta escénica.

Los participantes pudieron identificar los temas, elementos, estructuras, materiales que usarán para la creación de sus propias elaboraciones poéticas a trabajar al final del laboratorio. Este ejercicio les permitió a ellos tomar consciencia de su yo creador, es decir, desde su autonomía y la consciencia de que sus cuerpos y memorias son reales, son los que han vivido esas historias que elaborarán poéticamente en la escena, los actores testigos se enuncian en la escena capaces de crear relatos y acciones poéticas. A continuación, compartiré de qué manera los chicos fueron explorando estos materiales en sus escenas.

La dinámica de trabajo durante estas sesiones consistió en seguir trabajando en grupos, pero manteniendo la afinidad de los perfiles. En el caso de Ethel, Carlos y Victor, ellos compartían el perfil 1, es decir, haber terminado una carrera universitaria y luego haber empezado una segunda en Artes Escénicas. Por otro lado, en el caso de Mayra, Ana Lucía, Alondra y Nataly, ellas compartían los perfiles 3 y 4, es decir, haber empezado una carrera de Artes Escénicas como primera opción y no haberla culminado, y estudiantes o egresados de artes escénicas que tuvieron como primera opción estudiar dicha profesión y que trabajen o no en el sector.

Esto permitió que el trabajo de las piezas individuales fuera colaborativo, es decir, cada participante compartía con su equipo sus materiales a los demás con la

intención de que haya una retroalimentación y acompañamiento en el proceso de creación. Un logro de estas dinámicas fue generar espacios de trabajo en donde cada artista se apoyaba en su compañero para llevar adelante sus propuestas. En ese sentido, el ego o el individualismo, que suele ser una dinámica que prima en espacios de formación artística o talleres, ya que se prioriza el trabajo individual sobre el colectivo, no fue una característica que estuvo presente en el proceso de creación durante del laboratorio. Apostar por un espacio de trabajo colaborativo permitió que las propuestas se enriquecieran, ya que un participante podía traer sus ideas para su pieza, pero al elaborar poéticamente en la escena, se apoyaba de sus otros compañeros que también podían proponer otras ideas para el desarrollo de su pieza escénica. Esto tanto para cada integrante de los equipos.

Además, algo importante de este proceso es que mi labor como pedagogo escénico no fue de dirigir esos trabajos, sino acompañar sus procesos de creación. Mi trabajo estaba enfocado en ver sus avances y dar una retroalimentación general de las propuestas que se compartían en las sesiones. En esta etapa, ellos eran responsables por completo de crear sus piezas, de traer los materiales necesarios para los ensayos, de escribir sus libretos, de ensayar con sus compañeros, de socializar sus archivos, de encontrar la teatralidad en sus testimonios y de hilar sus historias diversas entre ellas. En ese sentido, luego de la experiencia de las primeras 4 sesiones en las que pudieron ensayar diversas formas de acercarse a la escena desde el testimonio, el archivo, el mito, el conflicto y el tema de la investigación, ellos se convirtieron en responsables de construcción de sus elaboraciones poéticas desde su propia autonomía y emancipación.

Figura 42

Ensayos de los grupos de trabajo



Los modos de componer en escena fueron diversos. Por ejemplo, en la sesión 6, en el caso del grupo de perfil 1 y 2, Víctor junto a sus compañeros, fueron directamente al espacio a componer los diferentes momentos que tenía su pieza. Él tenía claro una estructura e iba dirigiendo a su grupo y ellos complementaban las ideas de él con otras imágenes. En el caso del grupo del perfil 3 y 4, las chicas se reunieron a hacer un trabajo de mesa en el que Alondra, por ejemplo, compartía a sus compañeras una serie de imágenes que contenían su relato de lo que ella deseaba compartir en escena. Antes de entrar al espacio era importante para ellas organizarse en cómo podrían hilar sus historias. Por lo que las formas de llegar a la escena eran diversas y cada equipo iba encontrando las suyas para poetizar sus testimonios juntos a sus archivos. En la imagen anterior podemos observar cómo ambos grupos trabajan de las dos formas antes mencionadas.

Figura 43

Alondra comparte a su grupo su archivo de fotografías digitales como parte de su propuesta de escena



En esta imagen, observamos cómo Alondra comparte imágenes suyas tomadas en pandemia cuando ella se preparaba virtualmente para ingresar a la carrera de teatro en la PUCP. Estas imágenes son parte de su archivo personal y dan cuenta de un contexto histórico que fue la pandemia. Desde este lugar, el archivo también nos da información de un tiempo vivido común a otros, el cual puede permitir la identificación con sus compañeras y los espectadores. Aquí aparece el uso de las diapositivas como forma de completar los relatos personales y como archivos que contextualizan el testimonio del intérprete en un tiempo y espacio real. Inicialmente en uno de los ejercicios de las anteriores sesiones se utilizó el circuito cerrado mediante un celular y el programa de Zoom, pero por temas logísticos, en esta última etapa era mejor apostar por la creación de diapositivas que contuvieran las fotografías, textos, videos, collages y canciones.

Figura 44

Carlos probando las proyecciones para la escena de su grupo



Además del uso de las diapositivas, necesitábamos un medio por donde esas imágenes, textos, canciones, videos y fotos pudieran ser visibles para el espectador, por lo que usamos una laptop y un proyector de video, el cual estaba conectado a esta última. En el primero, colocaríamos las diapositivas con el contenido de cada presentación de cada grupo y con el segundo proyectaríamos el contenido proveniente de la computadora en una superficie que podía ser la pared o la pizarra. En este proceso de ensayos previos a la muestra, el desarrollo técnico del uso de las diapositivas, la laptop y el proyector también fue un descubrimiento por parte de los participantes. Este aprendizaje técnico se creó a partir de los referentes anteriores de teatro testimonial y documental analizados anteriormente. Mientras los participantes comprendían y solucionaban la parte técnica visual y sonora, también buscaban cómo entrelazar estos elementos en sus piezas en construcción.

Figura 45

Muestra de primer avance del grupo del perfil 1 y 2. Escena de Víctor



En esta imagen podemos observar el avance del grupo del perfil 1 y 2. Aquí Víctor está alrededor de sus objetos personales que son sus programas de mano de obras teatrales en las que ha participado o ha tenido una experiencia cercana. Estos representan su vinculación con las artes escénicas y cómo son parte de su identidad como artista. Junto con él están sus dos compañeros, Carlos y Ethel, los cuales le ayudan a teatralizar situaciones que él va relatando a medida que avanza su pieza. Por ejemplo, hay situaciones concretas que él ya había estructurado anteriormente en la etapa de planteamiento como las siguientes: la relación que tiene con su padre desde pequeño y cómo esta ha cambiado en el tiempo, el momento cuando le dice a su padre que desea estudiar teatro y recibe el rechazo de este, el dilema entre seguir en la UTP estudiando comunicaciones o dejar todo e ir a estudiar actuación a la ENSAD, la decisión de su mejor amiga de no continuar en el teatro, la soledad en la pandemia, recitar un poema sobre los actores y la reflexión sobre qué hacer en el futuro.

Además, vemos el poema titulado *Amenazas anónimas* de Jorge Díaz proyectado mientras él dentro del círculo de sus objetos recita el poema y los dos compañeros acompañan ese momento. Ese poema reflexiona sobre las amenazas hacia los artistas escénicos en medio de crisis políticas por ser un peligro frente al poder. Este poema para él es símbolo de resistencia que se relaciona con su historia de vida personal.

Figura 46

Muestra de primer avance del grupo de perfil 3 y 4. Escena de juramento.



En esta imagen podemos observar al grupo de perfil 3 y 4. Las chicas iniciaron su avance con la presentación individual de cada una de las integrantes del equipo. Se presentan compartiendo sus nombres, dónde estudian o estudiaron artes escénicas y cuál es su situación actual. Luego de eso, las chicas se juntaron para hacer un juramento de verdad en coro que involucraba a todas las integrantes y al público. El texto es el siguiente:

Antes de comenzar este testimonio es necesario hacer un pacto de verdad en el que yo deberé decirles toda la verdad y nada más que la verdad. Y

ustedes deberán creerme totalmente. Querido público levanten la mano derecha, por favor, y repitan después de nosotros. Yo... prometo... tomar todo lo que vaya a ver y escuchar... como la verdad... y nada más que la verdad.

Estos dos momentos del inicio de la escena grupal dan cuenta de una identificación directa entre las participantes y los espectadores, ya que se presentan como personas y no como personajes en una ficción y además rompen la cuarta pared para compartir sus testimonios a los espectadores. Las personas que vemos frente a nuestros ojos son personas reales compartiendo sus historias de vida. El pacto con el público, la acción del juramento de verdad, permite un encuentro íntimo entre ambas partes desde la participación colectiva entre los intérpretes y los espectadores. El público en ese sentido no es un agente pasivo que solo mira, sino que también se involucra activamente desde el inicio de la propuesta con los testimonios y situaciones al realizar el acuerdo mutuo de que lo verán es real, es verdadero.

Figura 47

Muestra de primer avance del grupo de perfil 3 y 4. Escena de Ana Lucía



Otras escenas que construyeron en colectivo el segundo grupo fueron las recreaciones de escenas de decisión de vocación personal de Ana Lucía y Alondra. En el primer caso, ella propone junto a Nataly y Alondra una escena en la que las tres están en el baño maquillándose y tratan de convencerla qué carreras debería estudiar:

Amiga 1: Con tu cerebro que tienes, deberías estudiar ingeniería aeronáutica

Amiga 2: O medicina

Ana Lucía: Voy a estudiar comunicaciones en la U de Lima y a la par estudiaré el taller de formación actoral.

Las amigas salen de escena.

Ana Lucía: Qué, sí, el teatro no es una carrera.

En dicha escena analizamos cómo el prejuicio no solo viene de parte de las amigas, sino también de parte de la propia Ana Lucía. Esta escena devela cómo en su proceso de dedicarse a las artes escénicas pasó por la inseguridad de no contar con la suficiente información como para imaginar su formación dentro de un espacio universitario.

Figura 48

Muestra de primer avance del grupo de perfil 3 y 4. Escena de Alondra



En el segundo caso, Alondra propone una recreación del momento en el que le dice a su padre que desea estudiar teatro en la Pontificia Universidad Católica. Para esto, Nátaly toma el lugar del padre.

Alondra: Ya decidí lo que quiero estudiar. (pausa) Quiero estudiar teatro.

Papa: Alondra tienes 12 años. Aún te falta tiempo para decidir.

Alondra: Pero ya lo decidí, papá. Nunca me había sentido tan feliz en mi vida como cuando decidí estudiar teatro. Es realmente lo que quiero hacer. No te preocupes, estuve averiguando y hay una carrera en la Pontificia Universidad del Perú, la mejor universidad. Es una carrera.

Papá: Nunca había escuchado de eso.

Alondra: Llegando a la casa te lo muestro. Se estudia cinco años. Voy a ser licenciada y voy a tener un título.

Papá: Alondra, en la televisión no hay gente como nosotros.

Todas: En la televisión no hay gente como nosotros

En esta escena, Alondra asume el destino de su vida profesional desde una edad temprana y se enfrenta también a los prejuicios que tiene su padre sobre la actuación en el Perú. La frase final de ese fragmento de escena “en la televisión no hay gente como nosotros” da cuenta de un problema mayor en nuestro país que es la perspectiva que se posee sobre quiénes aparecen en los medios televisivos, qué asociaciones podemos hacer al identificar un color de piel y a qué sectores sociales representan las personas que hacen arte en el territorio peruano. Sin embargo, Alondra, ve esperanza de que ahora exista una carrera profesional que le da un título, el cual la valida en el sector y no necesariamente que la aspiración final de ella sea estar en la televisión.

Estas escenas en los ensayos fueron reelaborándose desde el texto teatral, la escena y las técnicas visuales y sonoras que iban necesitando cada pieza teatral. Mi trabajo consistía en aportar observaciones para la mejora de los procesos de creación individuales y colectivos. En el transcurso de los ensayos, algunas veces surgieron inconvenientes como la falta de algunos participantes, lo cual perjudicaba el trabajo de otros. Fue importante solucionar esos percances aprovechando el tiempo que teníamos en las sesiones para trabajar desde las posibilidades de los asistentes y además incentivar a los participantes a tomar con mayor seriedad todo el trabajo que habían realizado durante el laboratorio, de manera que cada grupo se organizaba para poder ensayar en otros horarios. Mi mayor preocupación como pedagogo escénico era que no pudiesen llegar a la muestra. Sin embargo, los chicos asumieron su responsabilidad como profesionales y lograron organizarse en conjunto para la presentación final. Así, para la sesión número 8, todos los integrantes habían terminado de construir sus propios textos teatrales e hilarlos con las historias en conjunto, lo cual hizo que se genere una obra como producto final donde lo que veríamos sería la unión de todas las piezas escénicas del primer grupo con la del segundo grupo. Esta la presentaríamos en la muestra final del laboratorio.

3.1.2 La muestra final de la apertura de proceso de ¿Y si mejor me dedico a otra cosa?

El día de la muestra final, intervenimos un espacio de la casa donde realizamos el laboratorio, la sala del primer piso. Allí instalamos el proyector, la laptop, la cámara filmadora y las sillas donde estarían sentados el público. Era importante que esta experiencia sea íntima, por lo que el aforo fue de máximo 30 personas. A continuación, comentaré las escenas más resaltantes de la obra como resultado final del trabajo hecho por los chicos en el laboratorio y ejemplos de trabajo de todo lo aprendido con

anteriormente. Para un mejor diálogo entre lo descrito y analizado, comparto el registro de video de la muestra final (Ver Anexo C).

Figura 49

Bienvenida al público a la muestra final del laboratorio



Era importante generar un primer encuentro entre los intérpretes y el público donde se mostrarían como personas reales y no como personajes. Dejarles claro que lo que verían no es una ficción, sino una obra en la que ellos mismos son los que poetizan sus propias historias a partir de sus testimonios y sus objetos de memoria.

Figura 50

Presentación individual de cada uno de los intérpretes ante el público



A partir del ejercicio que trajeron en los ensayos el grupo de perfil 3 y 4, se armó una introducción de la obra en la que cada uno de ellos se presentaba diciendo su nombre, su edad, experiencia de estudios anteriores (de ser el caso) y a qué institución de formación en artes escénicas pertenecían. Por ejemplo, Nataly se presentó de la siguiente manera:

Nataly: Mi nombre es Nataly Reategui, estudié en la Católica la carrera de Creación y Producción Escénica hasta el cuarto ciclo. Actualmente, estudio en la UPC en la carrera de Artes Escénicas y estoy en mi séptimo ciclo.

De esta manera, se deja en evidencia cómo cada uno proviene de diferentes espacios institucionales, cómo el camino de formación ha sido diverso y cómo a pesar de esa diversidad compartirán al público líneas comunes en sus historias. Además, con ese primer testimonio, Nataly deja claro el perfil al que pertenece, perfil 3, es decir,

haber estudiado una carrera de Artes Escénicas como primera opción y no terminarla para luego después regresar, pero en otro espacio institucional.

Figura 51

Pacto de verdad de los intérpretes junto al público



Además de la primera parte de presentación personal, el pacto de verdad, propuesto por el mismo grupo en los ensayos, ahora se convirtió en una acción colectiva donde todos los integrantes de la obra lo harían en conjunto con los espectadores. Por lo que esta sería una segunda interacción con el público donde establecemos las reglas de las siguientes escenas que verán en toda la obra. El público participa levantando la mano y recitando al mismo tiempo el pacto de verdad. Todos somos cómplices de este acto colectivo.

Las escenas que vienen a continuación están divididas en dos grandes bloques. Por un lado, el primer bloque está conformado por las historias individuales del grupo de perfil 3 y 4 (Alondra, Ana Lucía, Nataly y Mayra). Estas se presentan en formato collage, es decir, las historias personales de cada intérprete no se cuentan de manera lineal, sino a partir de fragmentos que se van entrelazando a medida que avanzan las

escenas. Por otro lado, el segundo bloque le pertenece al grupo de perfil 1 y 2 (Victor, Ethel y Carlos). Este presenta las historias de cada uno de ellos de manera lineal, es decir, primero la historia de Victor, luego Ethel y al final Carlos. Durante el desarrollo de estos dos bloques unidos, cada historia será poetizada por el intérprete que trae su historia en colaboración del colectivo.

Figura 52

Escena de Alondra: El baile de colegio



Alondra desarrolla su conflicto personal sobre el apoyo familiar, la discriminación y sus experiencias en la universidad en su proceso de formación como artista escénica. Una de las escenas más resaltantes fue cuando recreó el baile de colegio en sexto de primaria junto a sus compañeras del grupo. Ella trajo como archivo una falda amarilla, la misma que usó en el baile de *You're the one that I want* de la película *Grease*. Ella vuelve a colocársela para recrear el momento, junto a sus compañeras, cuando ella es discriminada por su color de piel, ya que su profesora no la deja estar adelante y le dice “es que tu compañera es más blanquita y se parece más a Sandy”. Colocar en escena un hecho del pasado donde lo único que queda de evidencia es el

testimonio de Alondra, la coreografía y la falda amarilla hace de esta una elaboración poética para reivindicarse en su presente de lo que le ocurrió. Quizá antes no pudo comprender en totalidad el problema, pero en el presente ella da cuenta de que eso fue racismo, de que a pesar de eso fue capaz de continuar porque su sueño era dedicarse a las artes escénicas a como dé lugar. Esta vez no lo hacía sola, sino con un grupo de mujeres que la acompañaban en esta recreación.

Figura 53

Escena de Ana Lucía, la graduación



Ana Lucía trae el momento cuando se gradúa del colegio como primer puesto. El día de la graduación cuando mencionan que ella estudiaría teatro, nadie en el auditorio aplaude, ni siquiera los profesores. En esa escena, ella estaba acompañada de sus compañeras Alondra y Nátaly, las cuales interpretan a chicas de su colegio que se gradúan con ella, mientras Mayra interpreta a la maestra de ceremonia, quien enuncia el nombre de las chicas que entraron a diversas universidades. Al llamar a Ana Lucía, le colocan la banda de honor y recrea el discurso de promoción mientras vemos un video proyectado de partes del anuario de secundaria como el propio discurso y fotografías

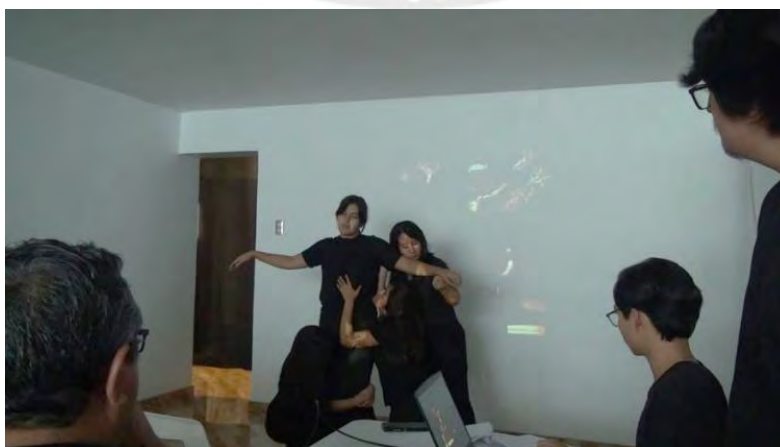
con las autoridades del colegio. Una vez terminado el discurso, le habla al público y les confiesa lo siguiente:

Ana Lucía: Hoy estoy aquí, a veinte días de graduarme de la universidad como bachiller en Artes Escénicas, a veinte días de graduarme como primer puesto de mi carrera. Primer puesto. Otra vez. (se quita la banda y la sostiene con una mano mientras la mira) Y yo me pregunto. ¿Sirvió para algo? ¿Será una línea más en mi CV? ¿Acaso la excelencia me dio una bolsa de trabajo en la universidad? ¿Me dio oportunidades en el medio? ¿Me dio estabilidad económica? Y lo más importante... ¿Cuándo seré suficiente?

En esta escena, Ana Lucía hace un paralelismo entre su vida académica en el colegio y la universidad. En ambas experiencias como primer puesto. Sin embargo, ahora se enfrenta a una realidad que es la de no tener seguridad económica de su futuro habiendo estudiado artes escénicas. La última pregunta realizada por ella deja abierto su conflicto personal desarrollado durante las escenas. Así mismo, el monólogo final da cuenta de la incertidumbre que significa estudiar artes escénicas en Lima, Perú y cómo a pesar de haber alcanzado la supuesta excelencia nada te asegura un trabajo estable.

Figura 54

Escena de Mayra “Yo he venido aquí a hablar de mi producción artística”



Mayra desarrolla su escena en contraste con sus compañeras. Ella al ingresar al espacio le dice al público lo siguiente: “yo no he venido aquí a hablar de cómo ingresé a la universidad ni de cómo fue mi proceso universitario. Yo he venido aquí a hablar de mi producción artística”. Es decir, su producción artística como testimonio personal y presente por el cual se encuentra su búsqueda como artista. Esto da pie a que ella se quede inmóvil y las demás compañeras entren a escena y empiecen a configurar su cuerpo sin que ella tenga control de este. El cuerpo de Mayra es modificado por las demás chicas. Mientras su cuerpo toma diferentes formas como posando para una fotografía, cada una de ellas recitará cada fragmento del manifiesto de Mayra. Finalmente, al terminar el manifiesto, todas las chicas en coro dicen lo siguiente: “mi producción artística soy yo”. Mayra se descongela y relata un testimonio sobre su experiencia al terminar la universidad trabajando en una tienda de ropa en Barranco. Mientras relata el testimonio en neutro, las demás compañeras empiezan a bailar moviendo las cabezas de forma repetida.

Mayra: Al terminar la universidad no me quedó de otra que trabajar en una galería de arte para ricos en Barranco. No me quedó de otra porque ya había perdido partes de mi cuerpo tratando de hacer castings.

Entonces mis clientes hombres hacen que me pruebe todas las prendas porque dicen que soy de la textura de sus esposas. (...) Al final del día, mi cuerpo y mi galería de fotos no son míos, son maniqués que simulan los cuerpos de las esposas de mis clientes.

De esta manera la acción inicial de las compañeras hacia Mayra cobra un sentido poético, ya que al enunciar el manifiesto ella se convierte en un maniquí que posa para las fotos de sus clientes. Los clientes también somos los espectadores que vemos cómo su cuerpo se convierte en un producto, en una mercancía. Al final, del testimonio de

Mayra, ella replica junto a sus compañeras la imagen de Jesús en la cruz como metáfora del dolor que ha sufrido su cuerpo por las experiencias traumáticas vividas en su proceso como artista.

Figura 55

Escena de Nataly “Volver a danzar...poco a poco, ¿verdad?”



Nataly desarrolla su lucha por continuar dedicándose a las artes escénicas a pesar de la artritis reumatoide, enfermedad de la que fue diagnosticada cuando había empezado sus estudios en la UPC. Su cuerpo hoy regresa al escenario para contar su propia historia luego de diferentes peripecias que no le permitieron desarrollarse como ella hubiese querido. Junto a sus compañeras, las cuales recrean en coro la voz de la doctora, ella trae a escena la conversación con esta cuando esta le da el diagnóstico de su enfermedad y cómo al saber que Nataly estudiaba artes escénicas le dijo lo siguiente: “espero que vayas pensando en cambiarte de carrera”. A partir de esta frase, ella hace una reflexión sobre la poca empatía de la doctora y la imposibilidad de seguir estudiando lo que le apasiona.

Por otro lado, ella confiesa que tuvo un colapso, donde su cuerpo estuvo postrado en cama sin alguna actividad física y recreativa. A partir de ese testimonio, ella decide dejar de hablar y suena la canción *Over the sea* de Bec Sandridge. Vemos cómo ella vuelve a bailar, a moverse y sentirse libre. Mientras lo hace ella le dice al público “aún no estoy recuperada del todo, pero... poco a poco, ¿verdad?”. A pesar de las diversas dificultades que tuvo que pasar y la lucha con su enfermedad, ella recurre a la danza, a la no palabra para testimoniar lo que ella vivió.

Figura 56

Escena de Alondra “Conferencia de la vida de una estudiante de teatro”



El grupo de perfil 3 y 4 termina su intervención con la escena de Alondra. Ella presenta una exposición en la que muestra fotografías de su archivo personal contando su experiencia de ingreso a la universidad y su paso por las aulas universitarias. Todo lo que tuvo que pasar durante la pandemia para que ella estuviera parada ahí. Inicialmente, adopta un tono de animadora de shows para luego romper este hacia uno más neutro

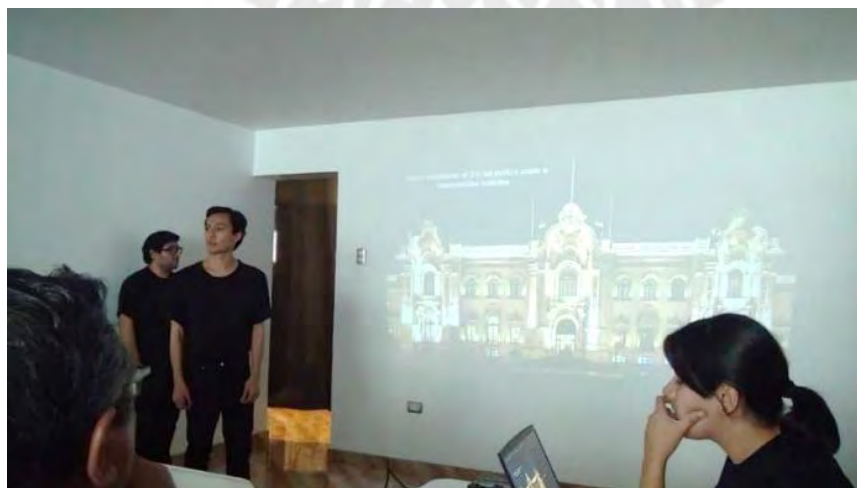
donde comparte la desilusión tras enfrentarse a un ambiente competitivo, de mucha sobre exigencia, de sentirse sola y tener por primera vez depresión. A pesar de eso, ella logra contar cómo salió adelante a partir del apoyo de sus amigos del colegio y su familia, en especial a su padre, quien la apoyó a pesar de todos los miedos que tuvo al inicio cuando ella decidió dedicarse al teatro.

Durante todas las escenas las chicas de la agrupación se ayudaron entre ellas a poetizar las memorias individuales de cada una y hacerlas colectivas. Que las chicas pertenezcan a un mismo grupo de perfil no es gratuito, debido a que compartían conflictos cercanos en situaciones distintas. Esto hizo que se generen lazos afectivos que en escena podían evidenciarse por la predisposición al estar para complementar las escenas.

El grupo de perfil 1 y 2, de la misma forma, presentó sus piezas a partir de la colaboración de sus tres integrantes. Desde el inicio cada uno ingresa al escenario e inician con la frase siguiente: “quiero ser actor, quiero ser actriz, quiero ser actor”. Esta frase que simboliza el mismo deseo colectivo que tuvieron al decidir querer ser artistas escénicos.

Figura 57

Escena de Víctor “Recuerdo los NO”



Víctor desarrolla su conflicto sobre la relación con su padre en su proceso de formación a partir de la estructura antes mencionada. Para esto, muchas de las escenas que ya había ensayado estuvieron presentes, pero la forma de hilarlas fue desde los “NO” que recibió cuando decidió querer ser actor. En una de sus escenas, él trae el momento cuando ingresa a la ENSAD y cómo a partir de la frase “recuerdo” trae sus memorias junto a las fotografías de todo lo vivido en su proceso de formación en la escuela. Esta forma de componer sus memorias que propone Víctor parte del ejercicio hecho en las sesiones del laboratorio sobre el libro de Joe Brainard *Me acuerdo*. Él se arrodilla y mira las imágenes con el público mientras comparte sus recuerdos.

Víctor: Recuerdo cuando mi carrera no tenía rango universitario, recuerdo cuando existía el nepotismo en el entorno teatral, recuerdo la falta de apoyo del ministerio en momentos, recuerdo la ausencia de autoridades en momentos de crisis como la pandemia, recuerdo cuando quise ser actor y nadie me pudo aceptar, recuerdo cuando quisieron bajar el presupuesto de la escuela, recuerdo, papá, tu falta de apoyo.

Durante la escena vemos imágenes del palacio de gobierno, de la marcha por las escuelas nacionales de arte, de noticias sobre el recorte presupuestal de las escuelas de arte y de nuevo una imagen del palacio de gobierno para terminar con la frase “recuerdo, papá, tu falta de apoyo”. Aquí Víctor establece una analogía entre el rol que cumple el Estado frente a la cultura y el apoyo del padre de Víctor, el cual, en ambos casos, fue ausente. En esta escena, Víctor relaciona su testimonio con su contexto nacional, político y cultural, ya que su historia de vida atraviesa los eventos sociales que afectaron las vidas de jóvenes artistas de escuelas de artes nacionales. Por ejemplo, la marcha ante el rechazo del proyecto de ley EDUCATEC que afectaba la autonomía y el rango universitario de las escuelas y la marcha por otro lado el recorte presupuestal del

60% por el Estado. Finalmente, la escena acaba cuando cita una estadística en la que solo el 2% del público asiste a espectáculos teatrales en el Perú. Como una forma de evidenciar de un síntoma de la crisis del arte en el Perú y que a pesar de eso seguimos resistiendo.

Figura 58

Escena de Ethel “Historia de la muñeca caperucita roja”



Ethel desarrolla su pieza a partir de la estructura planteada en los ensayos: la relación con sus padres en su proceso de formación en artes escénicas desde el testimonio de ellos, la relación con su objeto de memoria, que es la muñeca de caperucita, y su experiencia de formación en Aranwa. Ella trae a escena los testimonios de sus padres a partir de grabaciones, archivos creados especialmente para su escena, donde los confronta con preguntas relacionadas al apoyo que no pudo tener por parte de ellos para dedicarse desde pequeña.

En el primer video, ella pregunta a su papá “¿por qué nunca quisieron meterme en un taller de teatro? Por lo que el padre contesta que cuando la vio hacer una obra de teatro de pequeña, pero que por motivos de trabajo y que tuvo que salir del país no pudo

apoyarla: “me hubiera gustado que agarres esa carrera desde temprano, pero tuve que salir a trabajar fuera del país. Por ese motivo fue que no exploté tus ganas del teatro desde temprano”. En el segundo video, ella le pregunta a su madre “si volviéramos al pasado y estoy a punto de terminar el colegio y te digo que quiero estudiar artes escénicas y no contabilidad, ¿cuál sería tu respuesta ahora?”. Por lo que la madre le responde que en ese momento no contaban con los medios y era más fácil que estudiase contabilidad, ya que lo había hecho en una secundaria comercial y podía ser más útil para ella. Esta respuesta de la madre evidencia la preocupación por asegurarle un futuro a su hija, por lo que en la realidad de su familia no había opción para el teatro. Sin embargo, en el tercer video, Ethel le pregunta sobre la percepción de ella al verla actuar: “¿qué sientes cuando me ves actuar?” La madre responde lo siguiente:

Bueno las veces que he ido a verte actuar, me siento contenta de poderte ver actuar porque entendí que es lo que más quieres, lo que más te gusta y... y qué bien. Tú misma te has educado en lo que te encanta con tus propios medios has hecho tu gran esfuerzo y eso es lo que más me satisface... que te has fajado como se dice para realizar tus sueños.

En esta última respuesta de la madre, se puede reflejar cómo esta, en el presente, entiende finalmente que es lo que a su hija le apasiona y está orgullosa cómo se hizo cargo por sus propios medios. Así vemos cómo Ethel desde el presente, habiendo ya tenido la oportunidad de formarse como actriz, busca reconciliarse con sus padres a partir de lo que ellos piensan ahora. Todos los espectadores somos testigos de la confesión de los padres y en ellos se descubren nuevas perspectivas para entender el camino recorrido de Ethel.

Anteriormente, ella había trabajado con el objeto de memoria que fue la muñeca de caperucita roja desde una recreación donde le pide a sus padres que la matriculen en

un taller de teatro y el objeto representa a ella de niña. Sin embargo, en la pieza final, trae otra escena en la que muestra cómo esa muñeca llega a sus manos. Es a partir de una obra teatral en la que ella actúa de este personaje y una espectadora conmovida se le acerca para agradecerle por su actuación. Acto seguido, le entrega la muñeca del personaje que Ethel interpretó. Con estos dos fragmentos la pieza, su objeto poetiza no solo a la niña interior que pidió apoyo en la niñez, sino a un personaje que habitó en una experiencia teatral. El objeto trasciende.

Figura 59

Escena de Carlos "la máscara azul"



Carlos desarrolla su historia sobre cómo desde pequeño fue el primer puesto en todo en el colegio, la universidad y el trabajo. A través de su testimonio relata cómo la crianza marcó en su desempeño académico en toda su vida y la sobre exigencia que implicaba mantener esos puestos. Parte de los archivos que trae son sus diplomas de excelencia, su banda de graduación y su título como psicólogo como pruebas de objetos

que han perdido valor en el tiempo y que ahora eso no es lo importante, sino seguir su propia vocación. A partir del fallecimiento de su hermano, él decide dejar su trabajo y su carrera como psicólogo organizacional para avocarse a las artes escénicas. En una de las escenas, finales trae su máscara de yeso hecha en sus primeros ciclos como estudiante universitario de artes escénicas y comparte lo siguiente:

El teatro me ha dado mucho más y quiero seguir por este camino. Antes yo era de estos colores, era azul, negro, el gris, la seriedad, la lógica, todo lo que debe estar bien, pero ese no era yo, yo soy distinto. Mi vida está llena de muchos más colores y emociones, eso me permite el teatro, ser yo, me permite expresar. El último regalo que me dio mi hermano fue poder acercarme de nuevo al teatro, cada vez que hago función mi hermano me está viendo, como hoy.

Esta máscara expresa sus emociones, la transformación que tuvo al hacer teatro, la memoria de su hermano como legado para hacer lo que el corazón pide. Carlos logra con esta acción compartir su esperanza de cómo el teatro lo curó, lo sanó y cómo ahora desea compartir ese aprendizaje con otras personas.

Figura 60

Escena final de la muestra: deseos y anhelos



Luego de que los dos grupos han realizado sus elaboraciones poéticas desarrollando sus diversos mitos y conflictos de lo que fue para ellos dedicarse a las artes escénicas a partir de sus testimonios, sus archivos, sus cuerpos, sus voces, sus memorias, las recreaciones de situaciones del pasado, y las reflexiones y cuestionamientos frente a los espectadores, todos vuelven a salir en conjunto para presentarse por última vez. Todos dicen sus nombres, sus sueños a futuro como artistas y se hacen la pregunta que aborda todo su proceso “¿y si mejor me dedico a otra cosa?”. Por ejemplo, Ethel afirma lo siguiente:

Ethel Abanto: Soy Ethel Abanto, soy contadora, soy artista y siento el profundo deseo que cuando alguien decida estudiar artes escénicas se vea apoyado por su núcleo familiar y no se sientan rechazados. Quiero ser un agente de cambio.

Cada uno de los sueños están relacionados en compartir sus experiencias desde la pedagogía y su trabajo artístico, en ser guías para las nuevas generaciones que buscan dedicarse a las artes escénicas, en ser agentes de cambio desde las escuelas, en desarrollar la gestión cultural para hacer cambios en la industria, en buscar que se respeten los derechos de los artistas y en la sororidad entre las artistas mujeres.

A partir de todo esto, queda la última pregunta que se hacen todos los intérpretes:

Todos: ¿y si mejor me dedico a otra cosa? No, no, no, no, no, no, no. Soy artista, somos artistas y esta es nuestra voz.

Todos los cuerpos que han compartido sus historias, sus vivencias con un público que ahora los conoce se coloca de pie y responde contundentemente con un “NO”. Esta respuesta es un símbolo de lucha, de terquedad, de perseverancia, de vehemencia, de no dejar de hacer lo que amamos, lo que nos apasiona. A pesar de que

las condiciones no sean las más adecuadas, a pesar de haber pasado por muchas experiencias en las que la realidad te dice que es mejor no seguir o hacer otra cosa, recordamos nuestros caminos, nuestros sueños y nuestras voces como razones para seguir haciendo teatro.

De esta manera, cada uno de los participantes logra crear sus propias escenas de forma individual y colectiva a partir de sus procesos de elaboración poética de lenguaje a través de la escritura de sus propios textos que parten de sus historias de vida y la elaboración poética escénica testimonial documental con sus cuerpos, voces, testimonios y archivos en relación al tema a los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en un contexto histórico social y cultural en Lima, Perú. Asimismo, ellos generan diversos estilos de acercarse al hecho escénico desde diferentes estrategias teatrales desde las acciones físicas, el uso de sus objetos de memoria para evidenciar sus testimonios, las recreaciones de escenas del pasado donde aparecen otros personajes y las proyecciones de video que complementan los testimonios. Ellos de manera autónoma y emancipada logran crear una obra teatral que une todas sus piezas finales. Desde mi lugar como pedagogo escénico, acompaño estas experiencias de creación donde mi mirada sobre sus trabajos es un aliado para enriquecer las piezas escénicas de los participantes.

3.2 Encuentro con el público el día de la muestra final

Desde el inicio del laboratorio se tenía pensado generar una muestra que tuviera un encuentro con un público. Era importante socializar el trabajo con otras personas, sobre todo, con los familiares de los intérpretes, porque dentro de cada historia personal estaban las historias de sus familias. Según Desgranges (2022), profesor e investigador de teatro en Brasil, “como un libro que no existe sin el acto de un lector, el teatro no existe sin un espectador deseoso de una relación eficaz, disponibles para una

participación verdadera” (p. 42). Es decir, todo ese trabajo realizado por los participantes no podía quedar en una sola grabación de su proceso, sino que necesitaba un público con quien compartir esa obra como producto del proceso de los chicos y chicas. Llegado a ese punto, sus experiencias eran singulares, pero abarcaban una realidad mayor que ellos mismos, la realidad nacional de estudiar artes escénicas en el Perú.

Es por eso que, llegado al final de las sesiones, era importante generar una experiencia donde los espectadores pudieran acercarse y relacionarse, no de una manera pasiva sino más bien dialogando con a todo el trabajo hecho durante los dos meses de trabajo por los chicos. En ese sentido se buscó realizar un proceso de mediación artística de todo lo trabajado. Según Desgranges, esta se define como “toda acción o propuesta que busque establecer o fomentar la relación entre el artista o la obra de arte y el público teatral” (2022, p. 40). Es decir, como una acción consciente en la que nos preocupamos por no solo la experiencia artística, sino la experiencia que tiene el espectador al ingresar al espacio donde se realizará el evento escénico y lo que vivirá durante y después de terminar la obra. Esta mediación puede empezar antes de empezar la obra con acciones de preparación y sensibilización del público, así como después del espectáculo con acciones como foros o debates, por ejemplo. Para lograr esto, se realizó un museo con los papelógrafos hechos durante el laboratorio por los chicos y chicas con las preguntas y respuestas de ellos, pero que invitase al público a que participase también de la dinámica, es decir, la misma experiencia desarrollada en el laboratorio de usar los lienzos creativos. Así el público no solamente se preparaba para la obra y los temas a ver, sino también es invitado a participar de las experiencias propias del laboratorio. Por otro lado, al finalizar la obra se generó un conversatorio para dialogar lo

visto por los espectadores con los intérpretes y yo como pedagogo escénico. A continuación, ahondaré en cada una de las experiencias.

3.2.1 Lienzos de escritura en el patio de una casa antes de iniciar la función

Figura 61

El público en el museo de los papelógrafos



El día de la muestra final, junto a los participantes, intervenimos el patio de entrada de la casa, lugar de ingreso para los espectadores a la sala donde se realizaría la obra, con los papelógrafos hechos por ellos. Los pegamos a los alrededores con la intención de que al entrar cada espectador se encontrase con las preguntas que los mismos performers se hicieron cuando iniciaron el laboratorio: ¿Qué es un testimonio? ¿qué es un archivo? ¿Cómo el testimonio y el archivo pueden dialogar juntas? ¿Qué es un mito? ¿qué es un conflicto? ¿Cómo el mito y el conflicto aparecen en nuestros caminos para convertirnos en artistas escénicos? ¿Dónde uno se puede formar en artes escénicas en Lima y Perú? ¿Dónde y de qué manera puede trabajar un artista escénico

en Lima y Perú? ¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrenta una persona que desea acceder a una educación en artes escénicas? ¿Cuáles son las problemáticas que un egresado de artes escénicas se enfrenta al terminar la carrera? ¿Cuáles son las problemáticas que un estudiante en artes escénicas puede encontrar en su proceso de formación? ¿Cuáles son los mitos o prejuicios que se tienen de los artistas en el país que ustedes hayan escuchado, presenciado o vivido?

Algunas de las respuestas por parte del público dan cuenta de cómo ellos también comprenden los conceptos y el tema del laboratorio sin haber visto aún la obra. Sobre el testimonio un invitado escribió “la propia vivencia. Una narrativa que da cuenta sobre algo”. Sobre el archivo alguien escribió “rastros de que hemos vivido”. Sobre el mito, alguien escribió “una creencia sobre algo”. Sobre el conflicto escribieron “es un estado crítico” y “lo que nos hace andar”. Sobre los espacios de formación para los artistas, alguien escribió “en Yuyachkani, pues”. Sobre dónde uno podría trabajar como artista, alguien escribió “en las calles”. Sobre las problemáticas de los egresados al terminar sus carreras, alguien escribió “no hay campo laboral” o “a veces uno se puede ver en la calle y no percibir horizontes”. Sobre las problemáticas de los artistas en su proceso de formación otro escribió “desinformación” “escuelas cerradas”. Y finalmente, sobre los mitos o prejuicios que se tienen sobre los artistas en el país, unos escribieron “putas”, “vagos”, “drogos”, “flojos”, “caviares” y “desmerecen el logro de otros”. De esta manera las respuestas del público empezaban a dialogar con nuestras propias respuestas a las mismas preguntas que nos realizamos durante el laboratorio, pero que además aportaban a un nuevo registro del archivo de esta experiencia.

Figura 62

El museo de los papelógrafos



Al llegar los invitados, los recibía en la puerta dándoles la bienvenida al espacio y los invitaba a que antes de pasar a la sala pudieran escribir en un papel sus respuestas a cualquiera de las preguntas. Era importante incentivarlos a participar, ya que eso le daría luces de lo que verían después. Es por eso, que la indicación al invitarlos por correo fue que viniesen desde media hora antes al espacio para que pudieran participar de esta dinámica. Muchas de las respuestas complementaban lo ya escrito en el laboratorio y en algunos casos respondían a las respuestas de otras personas. Esta actividad fue importante para estimular la expectativa del espectador antes de iniciar la obra, ya que los preparábamos para desarrollar esas preguntas a mayor profundidad a través de las historias de los intérpretes. Además, para que entiendan que lo que van a ver en la obra parte de una problemática real.

3.2.2 Conversación con los padres, amigos y profesores

Figura 63

Los intérpretes y yo conversamos sobre la obra con el público



Al acabar la obra, las personas presentes en el público eran nuestras familias, amistades cercanas, mis profesores y profesoras de la universidad. Para mí era importante agradecer al público por el compromiso desde el inicio al fin de la obra, ya que participaron no solo de la dinámica del museo, sino durante la obra con el pacto de verdad y el respeto por las historias de los intérpretes que compartieron sus historias de vida de lo que fue para ellos dedicarse a las artes escénicas. Mi función en ese momento fue la de un mediador teatral, la cual Desgranges define de la siguiente manera: “La función del mediador teatral tal vez sea la de estimular el espectador a pensar y a manifestarse poéticamente sobre la escena, haciendo efectiva la (co)autoría que le cabe” (2022, p. 47). Esto debido a que me interesaba que se genere un diálogo a partir de lo visto en la muestra entre los espectadores y los intérpretes. El diálogo era una acción de

mediación que permitiría acercarnos a los testimonios de los espectadores, que en la gran mayoría eran los familiares.

Figura 64

Mi papá, Dany Rios, compartiendo unas palabras sobre la obra



Al invitar al público a que pudiese preguntar o dar algún comentario, mi papá fue el primero en hablar y dijo lo siguiente:

Para mí me costó bastante aceptar esto. Mi hijo estudió ingeniería industrial. Yo soy ingeniero industrial también. Y cuando me habló de esto...es complicado. No es que el padre sea egoísta. Cuando uno es mayor, maduro quizá trata de ser más realista. Pero me doy cuenta ahora que cuando tú haces lo que realmente quieres, cuando lo vas descubriendo en el camino, eso se hace un fuerte y duro. Lo importante es cumplir con ese objetivo y llegar a la meta. Que esto sea un inicio para la transformación en el país. Muy poco se apoya el arte en este país. Es

cierto que hay leyes, hay status, hay una serie de prejuicios que se viven en nuestro país, pero jóvenes como ustedes con talento y sobre todo con ese compromiso... No es ir contra corriente, sino es luchar por lo que uno quiere. Te felicito hijo, ahora entiendo esa pasión. Y los felicito a todos ustedes por haber tomado la decisión. Gracias a ustedes por brindar este espectáculo y ese mensaje tan fuerte. Felicidades a todos.

Si bien es cierto, no actué en la muestra final, pero mis motivaciones para realizar esta investigación se basan en mi experiencia personal con la que tuve que lidiar con mi papá para que entendiera que necesitaba dedicarme a lo que realmente me apasionaba y no seguir una carrera por obligación. El testimonio de mi papá da cuenta de lo que vivió conmigo y de lo mucho que le costó aceptar que sería artista. A través de la obra, él reconoce las dificultades en el proceso de formación como artistas y el valor del arte en nosotros los jóvenes que estamos delante de ellos en realizar una transformación para el país. Una de las grandes satisfacciones personales es que ahora entienda, como él lo afirma, que esta es mi vocación y una carrera profesional como Medicina o Derecho o Ingeniería.

Figura 65

El padre de Alondra comentando sobre la obra



Por otro lado, el papá de Alondra dio unas palabras en relación a su proceso de apoyo hacia su hija:

Es mi única hija, siempre paramos a todos lados juntos y me dije que lo único que me queda es apoyarla. Quiero que sea feliz. Si esto le hace feliz, adelante. Fuimos al teatro, a talleres, me volví su hinchada, la vi actuar desde pequeña para siempre con ella. Y a ustedes, todo lo que he escuchado... yo sé que están tan metidos en esto y son muy apasionados, veo que se entregan con todo. Qué bonito. Claro es importante el dinero, pero como padre muchos decimos que estudien una profesión que les asegure una economía estable, pero por encima de eso... si pensamos un poco más y decimos... yo quiero ver a mi hijo feliz. De qué me vale que mi hija tenga otra profesión que yo quisiera que tenga. No. Yo creo que, si a mi hija la veo sonreír, la veo apasionarse en algo, en el fondo eso me hace feliz.

El papá de Alondra testimonia, de forma similar a mi papá, y reafirma su vocación de padre buscando la felicidad de su hija, pero no solo aceptándola, sino también involucrándose y tratando de acompañarla en su proceso de formación. De la misma manera, hay una preocupación por lo económico, por la estabilidad, pero se da cuenta de que va más allá de eso, sino de que cuando uno es apasionado con lo que hace encuentra la forma de salir adelante.

Figura 66

Silvia, profesora del curso de proyecto final 1, comentando sobre la obra



Para finalizar, Silvia, mi profesora del curso de Proyecto Final 1 dice lo siguiente:

Lo que nos han mostrado hoy día parte de la generosidad de cada uno de ustedes de compartir su historia personal en las luces y sombras que tienen, que es algo muy valiente. Y que también ha tenido la potencia de señalar aquellas cosas del sistema en el que estamos inmersos como artistas, como ciudadanos y que atraviesa nuestra vida. Y en este caso en específico hay muchas cosas en particular que ustedes bien han dicho que no solo acaba con haber decidido estudiar artes escénicas, sino es más bien algo en lo que permanentemente tenemos que seguir trabajando como sociedad en general. Me parece muy bonita la experiencia que se ha generado aquí. Después de la obra, ha empezado una segunda obra acá en el público en donde los papás han testimoniado y así como en escena han reafirmado una vocación de ser artistas, acá (en el público) han

reafirmado una vocación de apoyo y probablemente dislocado muchas presunciones sobre lo fácil que podría ser esta carrera.

Silvia, como espectadora y docente, reconoce la generosidad del compartir estas historias tan íntimas del grupo con un público diverso, pero a la vez identificar cómo la obra logra señalar muchos de los mitos y conflictos que vivimos los artistas no solo cuando decidimos avocarnos al teatro, sino en toda nuestra vida. Por otro lado, detalla cómo la experiencia del conversatorio se ha vuelto una segunda obra donde se escuchan las voces de los padres. El conversatorio, en ese sentido, permite un diálogo que acerca al público y la obra o los artistas a comprender las motivaciones, las relaciones familiares y el poder que tiene el teatro para transformar el pensamiento y la mirada sobre la realidad.

Figura 67

Foto del elenco y el público al finalizar la muestra



De esta manera, el proceso de mediación en la muestra final permitió que los espectadores pudieran involucrarse de forma participativa desde la escritura en lienzos, así como en el diálogo luego de la presentación de la obra. Estos dos momentos demuestran comprensión, empatía y entendimiento por parte de ellos frente a las historias compartidas de los participantes en la obra.

En esta foto estamos con el público al finalizar el conversatorio como una imagen que representa ese compartir que vivimos en un tiempo y en un espacio determinado, que da cuenta de una experiencia vivida en comunidad, en colectivo. Creemos que la obra y todo el proceso vivido en el laboratorio nos transformó y transformó a nuestras familias, por lo que esta imagen solo me llena de esperanza.



Conclusiones

Como lo mencioné anteriormente, realizar esta investigación parte de mi camino recorrido para poder dedicarme a las artes escénicas, de las dificultades que viví con mi familia, mi entorno y mis propias inseguridades. En ese trayecto viví diversos mitos y conflictos sobre esta profesión, pero que fueron pruebas para comprender que si uno encuentra su vocación y trabaja para dignificarla el camino se va construyendo poco a poco.

Mi experiencia como creador escénico ha ido transformándose y gracias a esta investigación descubro una nueva figura de creación que se aleja de los roles tradicionales de las artes escénicas, el de pedagogo escénico. Desde esta nueva posición, he diseñado y acompañado las experiencias de aprendizaje autónomo y emancipado de los participantes en un proceso de creación escénica individual y colectiva.

La escritura en lienzos a través del uso de papelógrafos, post its y las bitácoras personales permitió que los participantes realizaran un proceso de elaboración poética a través de la escritura textual. En el caso de la escritura en los papelógrafos y los posits, esta actividad les ayudó a comprender y asimilar, por un lado, los conceptos teóricos referidos al testimonio, el archivo, el conflicto, el mito; y, por otro lado, plantearse preguntas y respuestas relacionadas a sus procesos de formación en artes escénicas. Además, en otro momento, los papelógrafos fueron lienzos que les permitieron generar escrituras poéticas sobre problemáticas en la educación en artes escénicas en Lima, Perú que luego se convertirían en materiales detonantes para un proceso de elaboración poética escénica testimonial y documental. En el caso de la escritura en bitácoras, esta les permitió traer al presente sus memorias sobre las diversas dificultades a las que se enfrentaron al elegir la carrera, estudiarla, dejarla y acabarla mediante el ejercicio que propone Joe Brainard con la frase Me acuerdo. la bitácora personal, así como los otros

lienzos, les permitió elaborar poéticamente escenas que luego se convirtieron en material para la creación de sus piezas finales.

La escritura en lienzos nos permitió hallar verdades ocultas con las que se generó material para luego colocar los cuerpos y las voces de los intérpretes en escena. Esta nos permitió acercarnos y desentrañar sus mitos y conflictos, desde la escena, sobre lo que fue para ellos dedicarse a las artes escénicas en diferentes momentos de sus vidas.

El trabajo con los objetos de memoria les permitió entablar un diálogo con sus testimonios y sus procesos de elaboración poética escénica testimonial y documental. Esto debido a que la historia del objeto, por un lado, al ser socializado con los participantes, se vuelve parte de la historia de los compañeros y, por otro lado, al traerlos a escena les permitía encontrar caminos de construcción de teatralidad para escenificar sus historias de vida. Además, la dinámica del museo de los objetos les permitió ensayar la construcción de nuevas realidades de la vida de los objetos que ellos poseían.

La creación individual y colectiva de sus propias dramaturgias textuales como escénicas estuvieron influenciadas por la consciencia que tomaron los intérpretes al momento de investigar los diversos contextos que vivieron, de modo que sus historias personales, sus mitos y conflictos dialogaban con su contexto social, político, histórico y cultural de su país.

La muestra final fue una experiencia artística y pedagógica que permitió el encuentro con un público externo al grupo desde la mediación que involucró la participación del espectador de forma íntima y crítica. Las acciones de mediación fueron la invitación a participar del museo de los papelógrafos y el conversatorio final

luego de la función las cuales lograron comunicar los mitos y conflictos de lo que implica dedicarse a las artes escénicas en nuestro país.

Al colocarme como pedagogo escénico, y no como dramaturgo y director, mi trabajo se concentró en diseñar, convocar, organizar el laboratorio, y acompañar y mediar los procesos de creación escénica de los participantes. Al asumir este papel en el laboratorio, logré que los participantes adquirieran sus propias herramientas para elaborar poéticamente de forma autónoma y emancipada a partir de lo aprendido en el laboratorio. Por un lado, el pedagogo escénico es un artista y sus sesiones de clase son obras de arte que inspiran a otros a crear. Por otro lado, los participantes han adquirido las herramientas necesarias para que puedan crear sus propios procesos de creación en los cuales relacionan sus historias de vidas con el tema de la investigación a través de la elaboración poética. Esto se evidencia en la muestra final, tanto en la mediación como socialización de la obra resultante, la cual da cuenta de la síntesis de todo el trabajo realizado por ellos en todas las sesiones. De esta manera, logramos construir en colectivo un conocimiento pedagógico.

Para concluir, considero que esta experiencia es un nuevo camino para la creación en artes escénicas más horizontal que permitirán procesos de creación donde los actores cuenten con herramientas para explorar sus propias creaciones tales como con la escritura en lienzos, el uso de sus testimonios y archivos personales, el desarrollo de procesos de elaboración poética, la investigación de los temas de interés personal y colectivo tanto desde lo conceptual como desde lo escénico, la generación de trabajos colaborativos que se retroalimenten de la mirada de los compañeros de escena y ser creadores de sus propias dramaturgias desde sus propias vivencias.

Deseo que con esta investigación exista un espacio donde todos los artistas apuesten por sus propias voces, por trabajos colaborativos con otros artistas de

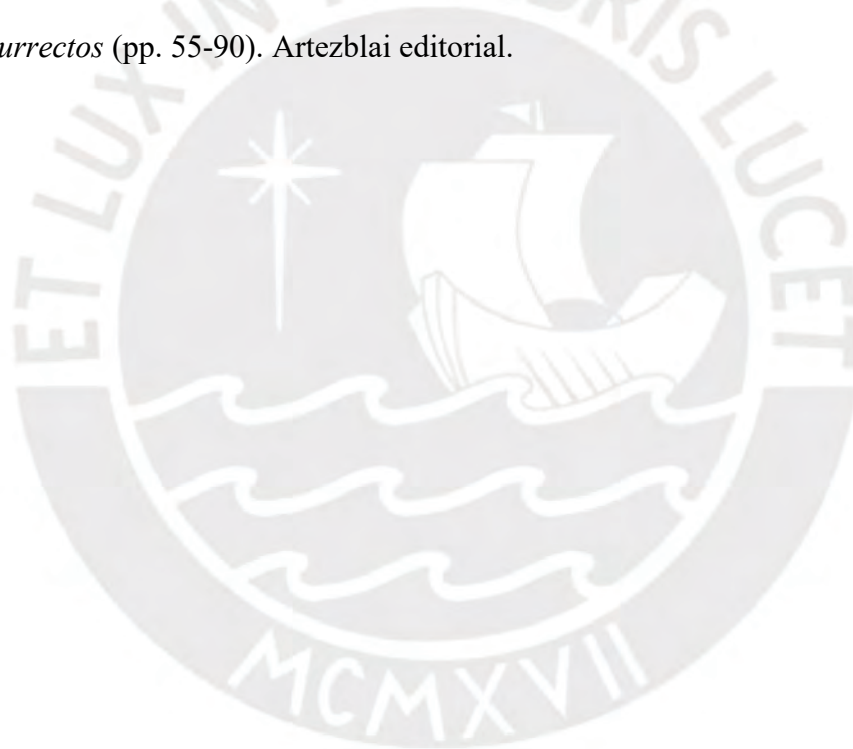
diferentes casas de estudios, por una comunidad que se vaya construyendo para el beneficio común y así lograr vivir dignamente de lo que amamos hacer. Espero que las nuevas generaciones que decidan dedicarse a las artes escénicas encuentren en esta investigación un aliento de esperanza frente a las diversas adversidades que se puedan enfrentar y cómo a través de su propio arte podemos dignificar nuestro trabajo y dejar de romantizarlo.



Referencias bibliográficas

- Balcázar, P., González-Arratia, N., Gurrola, G., & Moysén, A. (2006). Investigación cualitativa. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Cornago, O. (2019). *Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica*.
<https://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/04/Oscar-Cornago-La-confesion-como-estrategia-escenica-1.pdf>
- Desgranges, F. (2022). *Decirse Público entre la mediación teatral y el efecto estético*. Hucitec Editora.
- Freire (1997). *Pedagogía de la autonomía*. Siglo veintiuno editores.
- Jara, R., & Vidal, H. (1986). *Testimonio y Literatura*. Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- Larios, S. (2022). *Teatro de objetos documentales*. Ediciones de la Uña rota.
- Marko, A. (2021). ¿Hay alambre de púas detrás de la paz? *Caderno pedagógico: reflexões sobre as ações formativas da MITSP*. 21(1), 128-137.
- Marko, A. J. (2023a). *Actores testigos contra memorias insuficientes: Poéticas do testemunho no Grupo Cultural Yuyachkani (Peru)*. En *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos* (pp. 205-217). São Paulo: Hucitec.
- Marko, A. (2023b). *Pukllay: Juego, memoria y teatralidad andina*. [Artículo inédito].
- Medina, L. (2018). *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile (2019). *Desde el archivo de la escena teatral. Cuaderno Pedagógico*. MINCAP.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Acantilado.

- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal.
- Rubio, M., & Nolte, M. (2024). Sin título: Técnica mixta. KWY Ediciones.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2019). Archivos digitales. En R. Nava, D. Taylor, & otros, Archivos fuera de lugar: Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento (pp. 39-46). Taller de Ediciones Económicas.
- Ward, J. (2013). Los límites del yo: representar la familia. En *Teatro con genes resurrectos* (pp. 55-90). Artezblai editorial.



Anexos

ANEXO A. Convocatoria del laboratorio de teatro testimonial sobre los mitos y conflictos de estudiar una carrera de artes escénicas en jóvenes nacidos en los 90s y 2000s en el Perú

Figura A1

Carátula de convocatoria publicada en redes sociales (13-04-23)

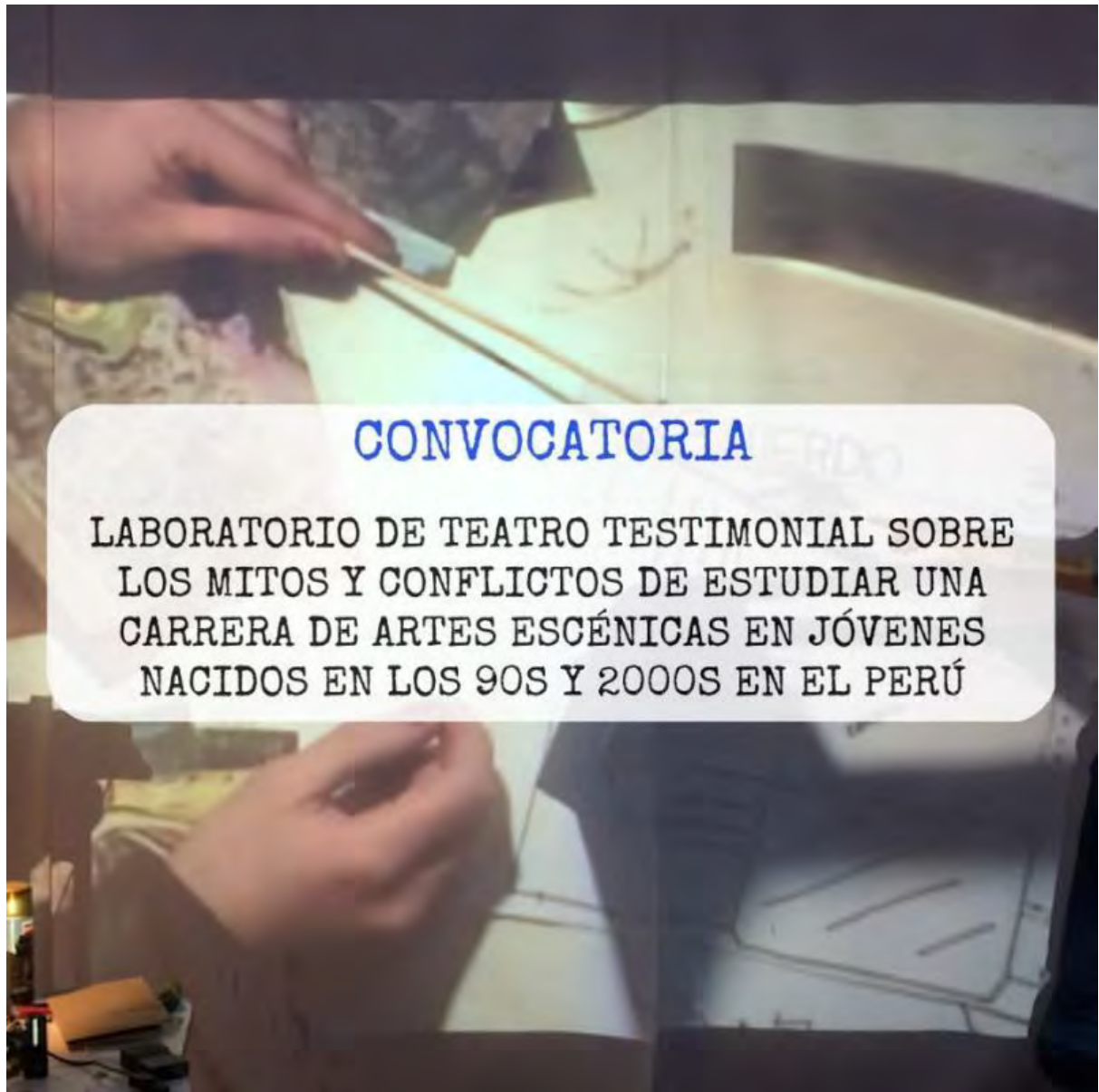
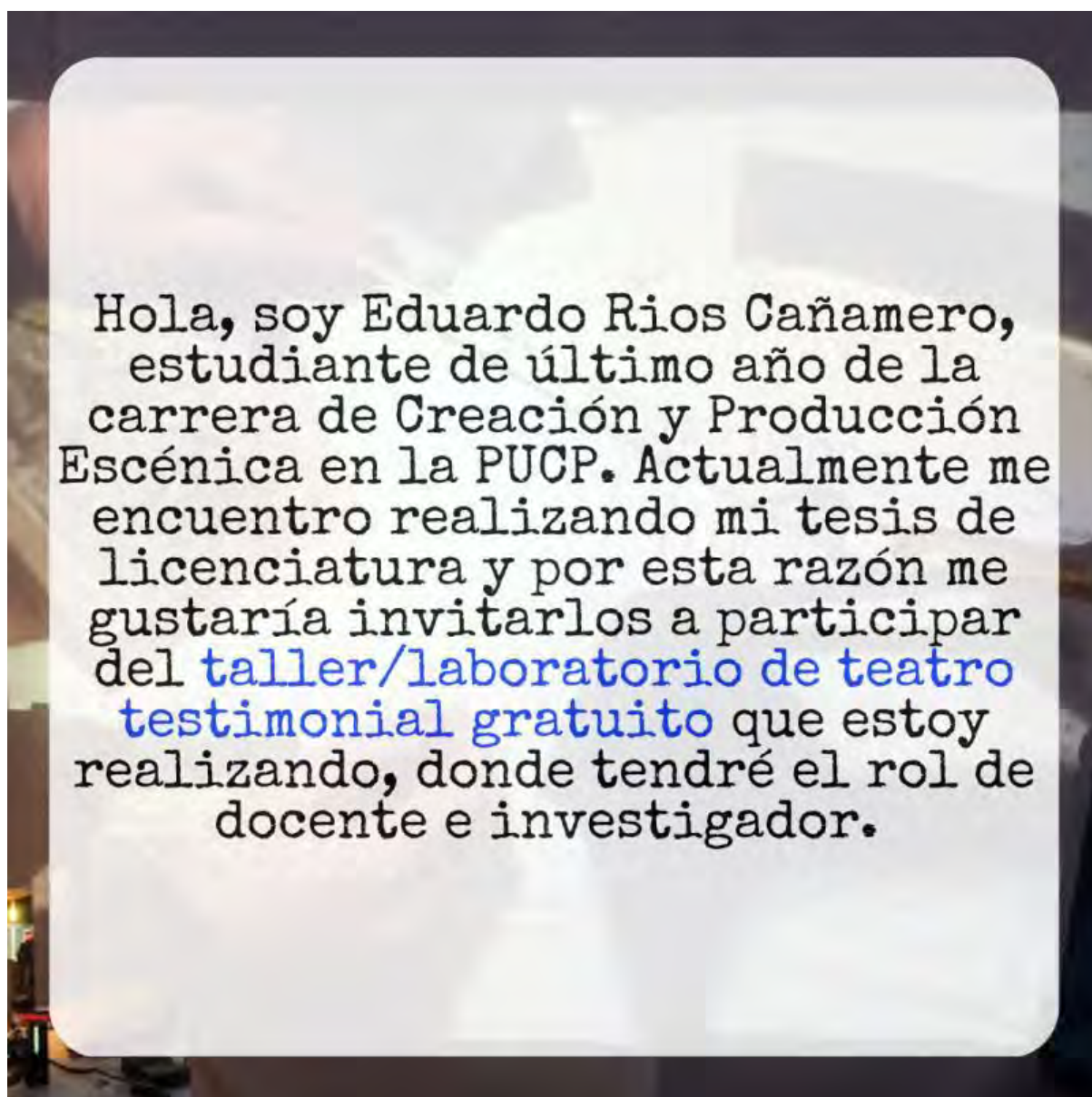


Figura A2

Presentación personal e invitación a participar del laboratorio de teatro testimonial (13-04-23)



Hola, soy Eduardo Rios Cañamero, estudiante de último año de la carrera de Creación y Producción Escénica en la PUCP. Actualmente me encuentro realizando mi tesis de licenciatura y por esta razón me gustaría invitarlos a participar del taller/laboratorio de teatro testimonial gratuito que estoy realizando, donde tendré el rol de docente e investigador.

Figura A3

Sumilla y objetivos del laboratorio de teatro testimonial (13-04-23)

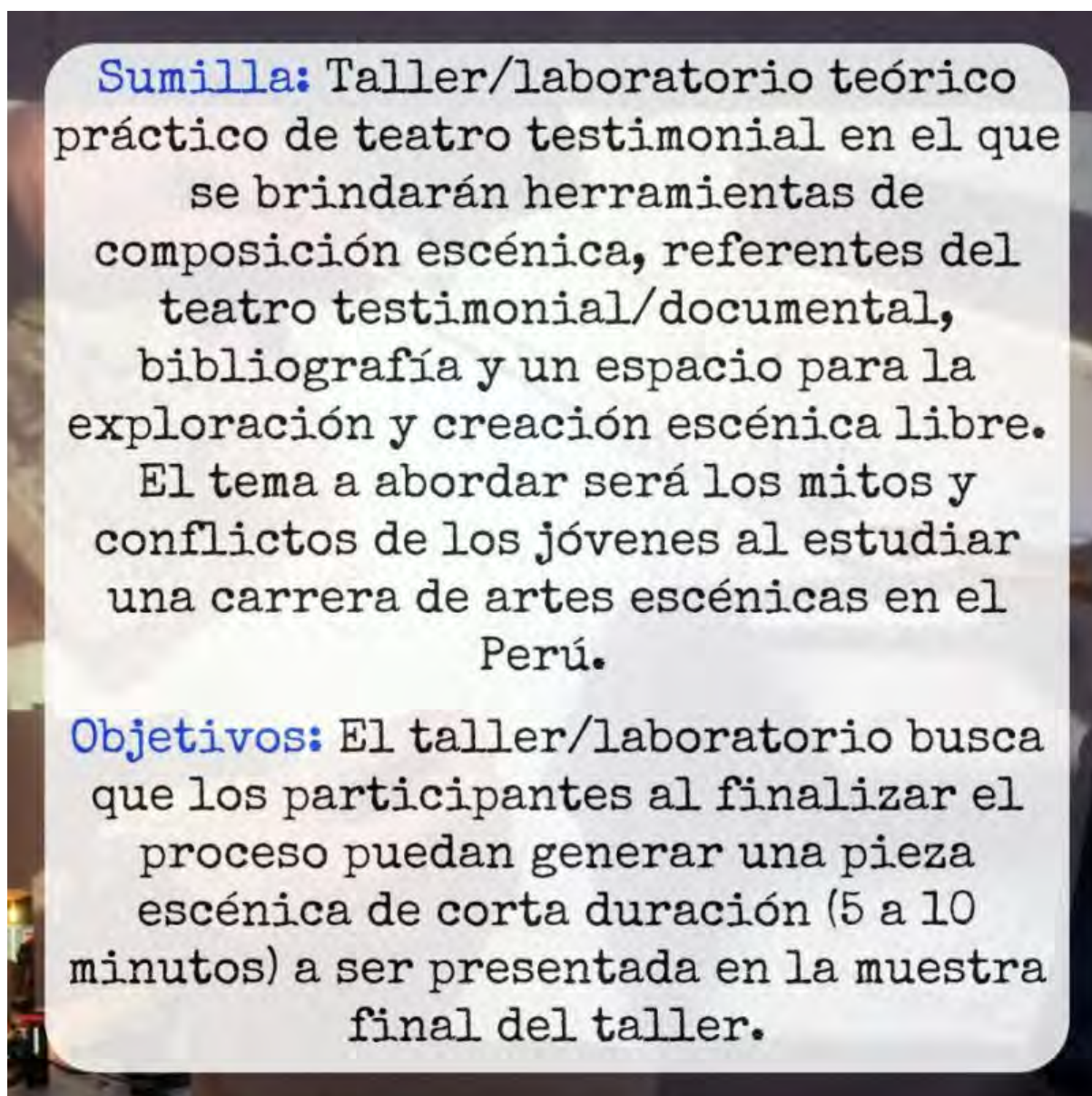


Figura A4

Información de desarrollo del laboratorio de teatro testimonial (13-04-23)

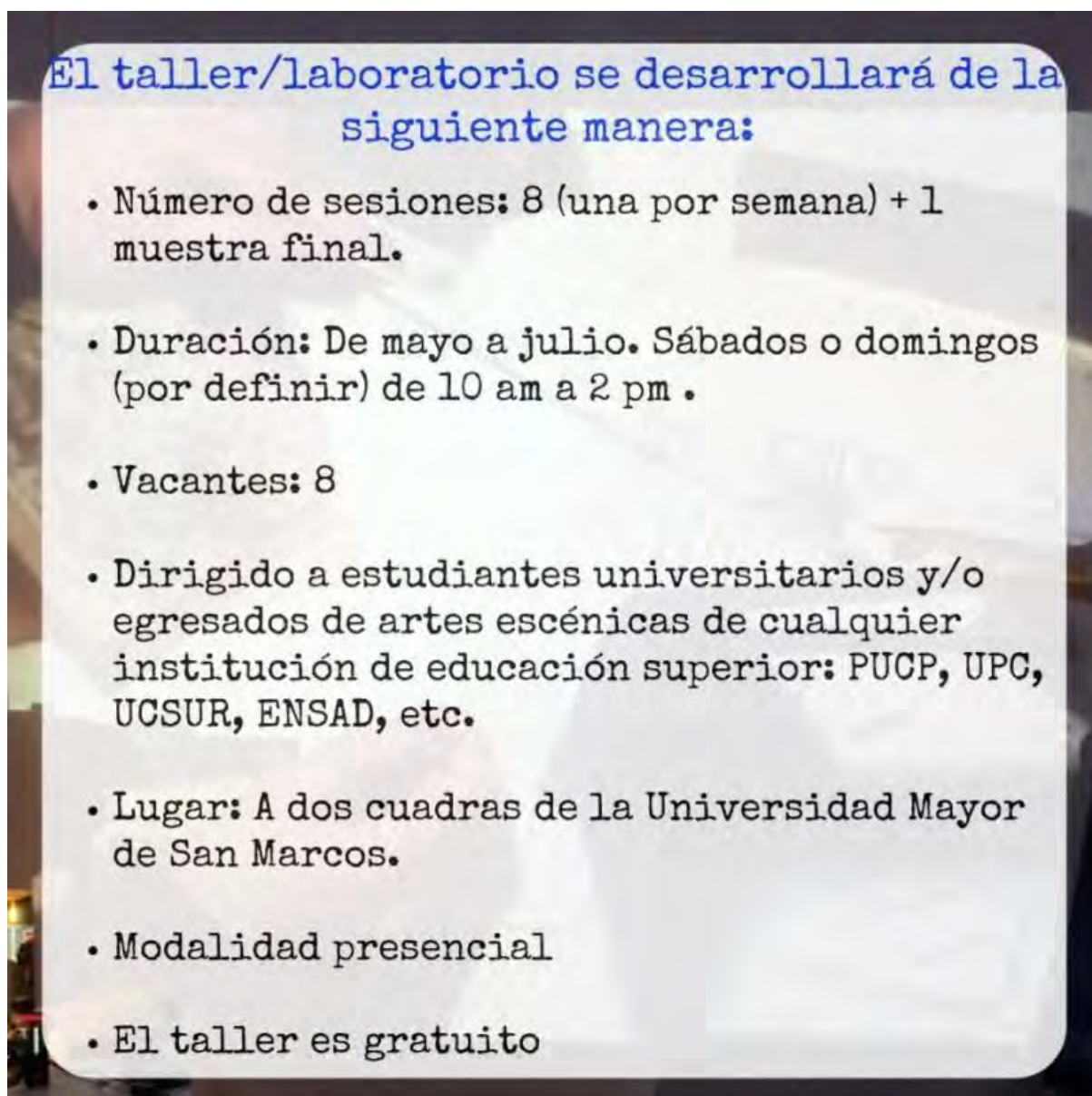


Figura A5

Los cuatro perfiles (13-04-23)

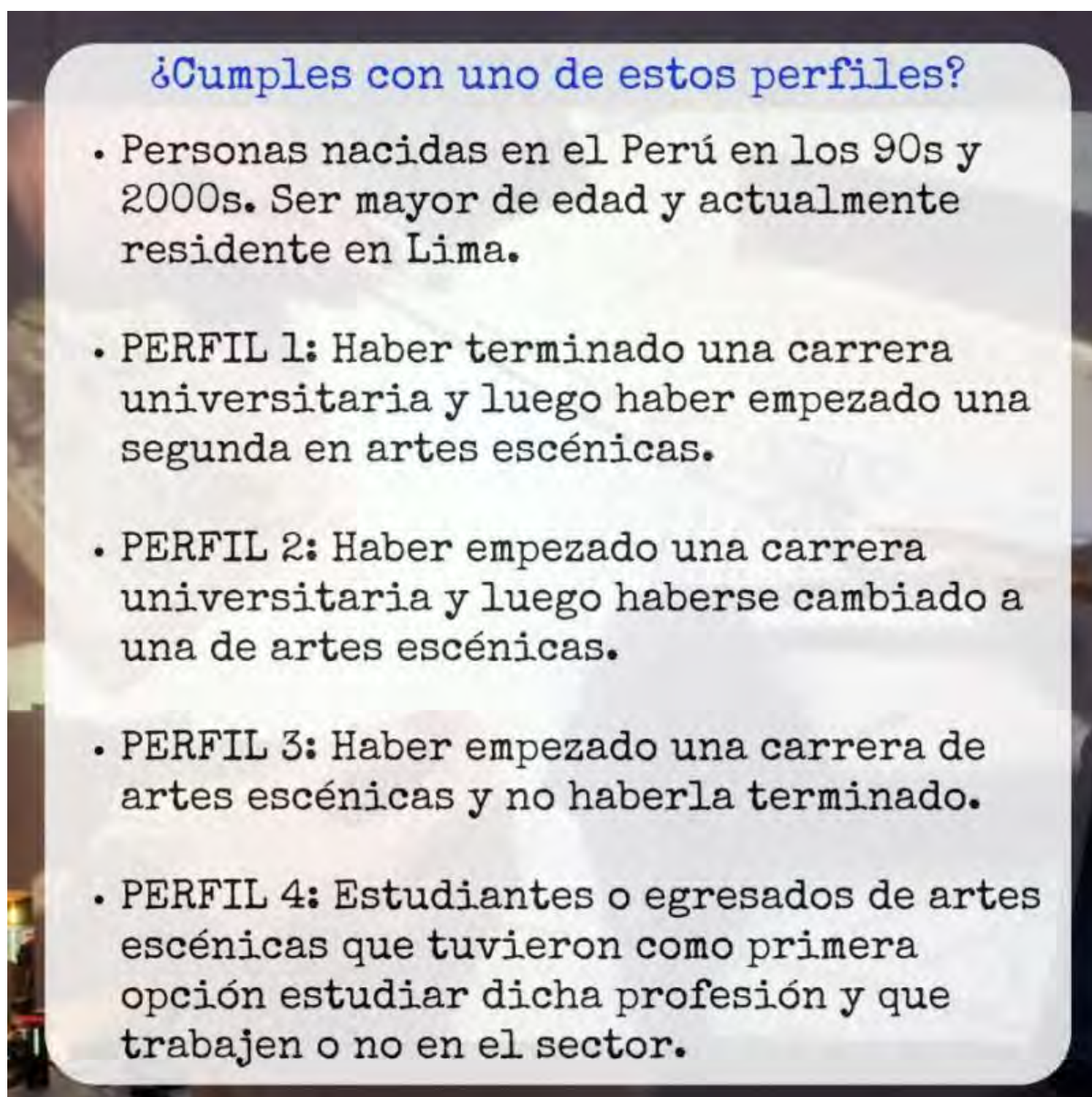
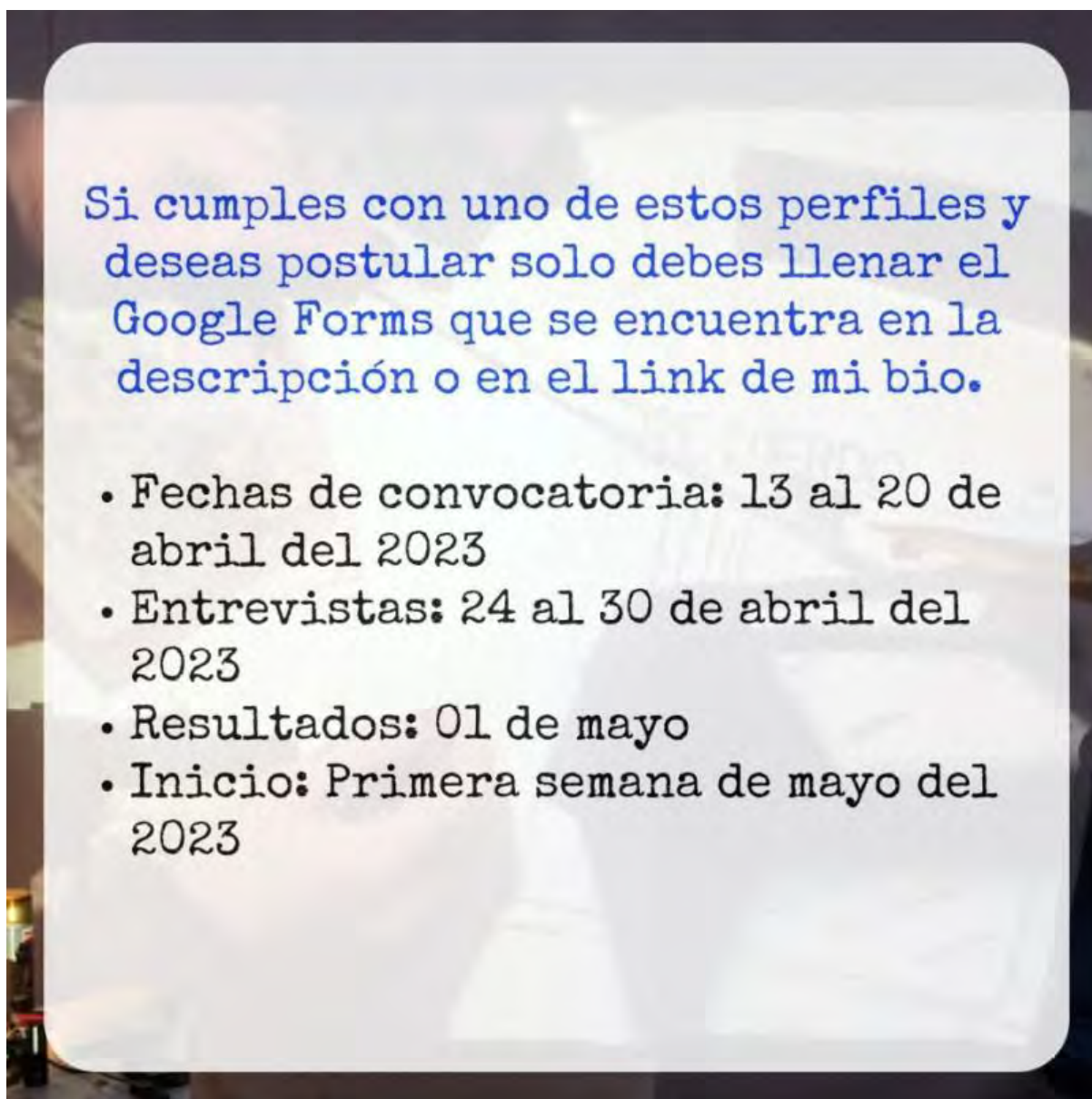


Figura A6

Fechas para la postulación del laboratorio (13-04-23)



ANEXO B. Cartas de compromisos firmadas por los participantes del laboratorio

Figura B1

Carta de compromiso Victor (frontal)

CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO
TESTIMONIAL
Impartido por Eduardo Ríos Cañamero

Yo **Victor Regner Lucana Salas** con DNI **76544621** estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Ríos Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Drive o Notion) (Todavía no lo sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.
- viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)

Figura B2

Carta de compromiso Victor (posterior)

- IX. Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.
- X. Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Lima, 01 de mayo del 2023

DOCENTE/INVESTIGADOR



Nombre completo: Eduardo Rios Cañamero

DNI: 72744166

PARTICIPANTE



Nombre completo: Victor Regner Lucana Salas

DNI: 76544621

Figura B3

Carta de compromiso Nataly (frontal)

CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO TESTIMONIAL

Impartido por Eduardo Ríos Cañamero

Yo Nataly Elena Reategui Rodríguez con DNI 72309987 estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Ríos Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Drive o Notion) (Todavía no lo sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.
- viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)

Figura B4

Carta de compromiso Nataly (posterior)

- ix. Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.
- x. Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Lima, __01 de mayo_ del 2023

DOCENTE/INVESTIGADOR



Nombre completo: Eduardo Rios Cañamero

DNI: 72744166

PARTICIPANTE



Nombre completo: Nataly E. Reátegui Rodríguez

DNI: 72309987

Figura B5

Carta de compromiso Ethel (frontal)

**CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO
TESTIMONIAL**
Impartido por Eduardo Ríos Cañamero

Yo Ethel Lizzet Abanto Cabrera con DNI 47592942 estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Ríos Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Drive o Notion) (Todavía no lo sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.
- viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)


Figura B6

Carta de compromiso Ethel (posterior)

- ix. Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.
- x. Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Lima, ____01 de mayo__ del 2023

DOCENTE/INVESTIGADOR



Nombre completo: Eduardo Rios Cañamero

DNI: 72744166

PARTICIPANTE



Nombre completo: Ethel Lizzet Abanto
Cabrera

DNI: 47592942

Figura B7

Carta de compromiso Carlos (frontal)

**CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO
TESTIMONIAL**

Impartido por Eduardo Rios Cañamero

Yo Walberto Carlos Tito Vidaurre con DNI 47284804 estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Rios Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Drive o Notion) (Todavía no lo sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.
- viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)

Figura B8

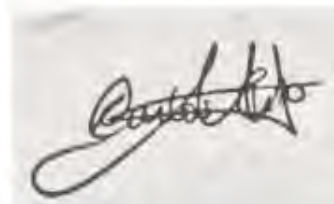
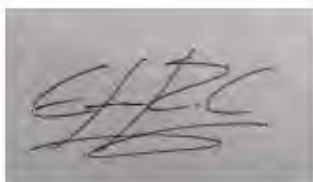
Carta de compromiso Carlos (posterior)

- ix. Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.
- x. Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Lima, 27 de abril del 2023

DOCENTE/INVESTIGADOR

PARTICIPANTE



Nombre completo: Eduardo Ríos Cañamero

Nombre completo: Walberto Carlos Tito
Vidaurre

DNI: 72744166

DNI: 47284804

Figura B9

Carta de compromiso Mayra (frontal)

CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO
TESTIMONIAL
Impartido por Eduardo Rios Cañamero

Yo Mayra Valeria Carbajal Silva con DNI 72232499 estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Rios Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Dnve o Notion) (Todavía no to sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.
- viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)

Figura B10

Carta de compromiso Mayra (posterior)

- ix) Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.
- x) Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Lima, 28 de abril del 2023

DOCENTE/ INVESTIGADOR



Nombre completo: Eduardo Rios Cañamero
DNI: 72744166

PARTICIPANTE



Nombre completo: Mayra Valeria Carbajal Silva
DNI: 72232499

Figura B11

Carta de compromiso Ana Lucía (frontal)

CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO TESTIMONIAL

Impartido por Eduardo Ríos Cañamero

Yo Ana Lucía Neyra Casanova con DNI 72207347 estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Ríos Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Drive o Notion) (Todavía no lo sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.

Figura B12

Carta de compromiso Ana Lucía (posterior)

<ul style="list-style-type: none">viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)ix. Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.x. Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.	
DOCENTE/INVESTIGADOR	PARTICIPANTE
	
-----	-----
Nombre completo: Eduardo Ríos Cañamero	Nombre completo: Ana Lucía Neyra
DNI: 72744166	DNI: 72207347

Figura B13

Carta de compromiso Alondra (frontal)

**CARTA DE COMPROMISO PARA LOS PARTICIPANTES DEL TALLER DE TEATRO
TESTIMONIAL**
Impartido por Eduardo Ríos Cañamero

Yo Alondra Ticse Malarin con DNI 75863324 estoy de acuerdo en participar en el LABORATORIO DE TEATRO TESTIMONIAL SOBRE LOS MITOS Y CONFLICTOS DE ESTUDIAR UNA CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS EN JÓVENES NACIDOS EN LOS 90s y 2000s EN EL PERÚ, a cargo de Eduardo Ríos Cañamero con DNI 72744166, como parte de su tesis de licenciatura para la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica y bajo la asesoría y supervisión de la docente Ana Julia Marko.

Asimismo, estoy de acuerdo en cumplir los siguientes compromisos:

- i. Compromiso de asistir a todas las sesiones del laboratorio presencialmente realizados en Calle teniente 1618, urbanización Los Cipreses, Cercado de Lima, y a la muestra final en las fechas indicadas:
 - Sesión 1: Domingo 07 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 2: Domingo 14 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 3: Domingo 21 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 4: Domingo 28 de mayo de 10 am a 2 pm
 - Sesión 5: Domingo 04 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 6: Domingo 11 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 7: Domingo 18 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 8: Domingo 25 de junio de 10 am a 2 pm
 - Sesión 9: Sábado 01 o domingo 02 de julio de 10 am a 2 pm (por definir aún)
- ii. Se permitirán solo 2 faltas como máximo, de lo contrario se retirará su participación del taller.
- iii. Llegar puntual a las sesiones de laboratorio. Tres tardanzas se contabilizarán como una falta.
- iv. Se empezará las clases máximo 10:10 am. Habrá una tolerancia hasta las 10:30 am. Pasada esta hora, se considera tardanza.
- v. Estarán presentes durante las sesiones una persona observadora, un encargado de registro audiovisual de la sesión y un ayudante de producción. De requerir la presencia de una persona externa adicional, será consultado con los participantes.
- vi. Llevar un registro personal en una bitácora virtual/física sobre su proceso en el taller y compartirlo con el docente. (Se puede usar Drive o Notion) (Todavía no lo sé muy bien dónde debería almacenar su información)
- vii. Cumplir con las actividades/tareas dentro y fuera del horario del taller.
- viii. Compartir sus testimonios y archivos en las sesiones (hasta donde lo permitan los participantes)

Figura B14


Carta de compromiso Alondra (posterior)

- ix. Permitir el registro audiovisual y fotográfico de todas las sesiones para el uso académico del docente y como material visual para compartir en redes.
- x. Permitir usar la información brindada por los participantes al docente investigador para su investigación de tesis (hasta donde lo permita el participante), la cual será dada a conocer de manera abierta al público general al ser publicado el trabajo a través de la Biblioteca de la Universidad y de su repositorio virtual.

Lima, 30 de abril del 2023

DOCENTE/INVESTIGADOR

PARTICIPANTE



Nombre completo: Eduardo Ríos Cañamero

DNI: 72744166



Nombre completo: Alondra Ticse Malarín

DNI: 75863324

**ANEXO C. Registro de video de la muestra final realizado el día 29 de junio del
2023**

Link de Youtube:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLbt21VBXsiAzz_u5JIWJ0S_CNoAxWCkNz

