

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



A COCOREAR: Análisis del trabajo coral como elemento de una obra contemporánea en *El bien amado* dirigida por Ana Julia Marko

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

Maria Fernanda Cedeño Roncal
Valquiria Thais Che-Piu Prado

Asesora:

Jessica Fiorella Romero Nuñez


Lima, 2026

Informe de Similitud

Yo, **Jessica Fiorella Romero Nuñez**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *A COROREAR: análisis del trabajo coral como elemento de una obra contemporánea en El bien amado dirigida por Ana Julia Marko*, de las autoras **Maria Fernanda Cedeño Roncal** y **Valquiria Thais Che-Piu Prado**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **6%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **04-nov-2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de marzo de 2026

Nombres y apellidos de la asesora: Jessica Fiorella Romero Nuñez	
DNI: 46210370	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8209-9283	

Agradecimientos

Val

A Dios, por regalarme la posibilidad de vivir una vida maravillosa.

A mis padres, por ser los superhéroes más increíbles del mundo. Gracias por su infinito amor y su extrema rareza.

Al teatro, por darme el placer de vivir mil vidas en una.

A todos mis docentes: gracias por sus lecciones llenas de amabilidad y esperanza.

Finalmente, pero no menos importante, a Mafer: gracias por ser la mejor compañera de tesis del mundo.

Mafer

A mi mamá, quien día a día me enseña a no rendirme y a perseguir mis sueños. Todo lo bueno en mí es gracias a ti.

A mi tata, por siempre creer que puedo lograr todo lo que me proponga.

A Tota, por su compañía incondicional y por darme siempre una razón para levantarme de mi cama.

A Val, quien me inspira con su gran pasión, porque con nadie más pasaría tantas horas citando en APA 7.

Resumen

La presente investigación surge de nuestro interés por explorar el potencial que tiene el recurso coral después de haberlo desarrollado a profundidad en nuestro montaje final *El bien amado*, donde estuvo presente no solo en nuestro proceso creativo, sino también en nuestra puesta en escena. Específicamente, el objetivo que nos planteamos fue analizar el trabajo coral de la obra *El bien amado* (2023), adaptada y dirigida por Ana Julia Marko, y su aplicación como recurso teatral contemporáneo. Para ello, realizamos entrevistas a los actores y actrices de la obra para conocer sus sentires y experiencias durante el proceso de construcción de sus personajes, a la directora, y al asistente de dirección para identificar su visión sobre las posibilidades de aporte del coro, y a docentes especializados en el tema desarrollado para así comprender a totalidad los conceptos de coro y contemporaneidad. Es así como hemos llegado a la conclusión de que el recurso coral es contemporáneo, pues transforma la noción tradicional de lo que conocemos como construcción de personaje como ente unitario en el proceso creativo a partir de la creación de los personajes corales capaces de representar más de una faceta de este y en la generación de un mismo código actoral extra cotidiano. Asimismo, el trabajo con el coro en la obra impacta en la puesta en escena al reinterpretar las nociones de corifeo, reformar su relación con el público y su participación en la contra escena. Así, se demuestra cómo el coro como un conjunto de personajes puede velar por una misma acción sin perder las particularidades de cada uno de los integrantes, convirtiendo al pueblo en el personaje principal de la historia.

Palabras clave: coro, teatro contemporáneo, construcción de personaje, proceso creativo, puesta en escena

Índice

Agradecimientos	ii
Resumen.....	iii
Índice.....	iv
Índice de tablas	vi
Índice de figuras.....	vii
Índice de anexos.....	ix
Introducción	1
Capítulo 1. Marco conceptual.....	12
1.1. Coro.....	12
1.1.1. Origen	15
1.1.2. Manifestaciones posteriores del coro	21
1.1.3 Funciones y beneficios del coro en el teatro actual	25
1.1.4. El trabajo coral en la formación de estudiantes de Teatro de la FARES de la PUCP	30
1.2. Lo contemporáneo.....	36
1.2.1. Definición desde las artes plásticas	36
1.2.2. Definición desde las artes escénicas	38
Capítulo 2. Análisis del coro como recurso contemporáneo en el proceso creativo	44
2.1. La pedagogía de los afectos dentro del proceso creativo	44
2.2. El código de la comedia y el uso del juego	54
2.3. Construcción de personajes corales.....	66
2.3.1. El proceso de construcción de Odorico	68

2.3.2. El proceso de construcción de las hermanas	70
2.4. El uso del coro en la construcción de personajes individuales	72
2.5. Nuestras experiencias.....	73
2.5.1. Valquiria Che-Piú.....	74
2.5.2. Maria Fernanda Cedeño.....	75
Capítulo 3. Análisis del coro como recurso contemporáneo en la puesta en escena.....	78
3.1. El pueblo como coro	83
3.2. Representación de los personajes corales en la puesta en escena	109
3.2.1. Odorico	110
3.2.2. Hermanas	125
Conclusiones.....	138
Referencias bibliográficas.....	142
Anexos	149

Índice de tablas

Tabla 1. Cronograma de clases48

Tabla 2. Escenas de la obra.....82



Índice de figuras

Figura 1. Escena inicial de la puesta en escena.....	81
Figura 2. Escena “Procesión y entierro”.....	82
Figura 3. Escena “Elefante blanco”.....	83
Figura 4. Escena “La playa”.....	85
Figura 5. Escena “La construcción del cementerio”.....	86
Figura 6. Escena “La construcción del cementerio”.....	87
Figura 7. Escena “Viene el primo” (primera parte).....	88
Figura 8. Escena “Viene el primo” (segunda parte).....	88
Figura 9. Escena “Mujeres contra Odorico”.....	89
Figura 10. Escena “Las elecciones”.....	92
Figura 11. Escena “Llegada María Diabla”.....	93
Figura 12. Escena “La preparación de la boda”.....	94
Figura 13. Escena “La preparación de la boda”.....	96
Figura 14. Escena “Flashback Violeta y Rubén”.....	98
Figura 15. Escena “Presupuesto”.....	99
Figura 16. Escena “La muerte de Odorico” (primera parte).....	100
Figura 17. Escena “La muerte de Odorico” (segunda parte).....	101
Figura 18. Escena “Las elecciones”.....	102
Figura 19. Escena “Playa de Rubén y Violeta”.....	103
Figura 20. Escena “Muerte de Dulcinea”.....	105
Figura 21. Prueba de vestuario.....	108
Figura 22. Escena “Procesión y entierro”.....	109
Figura 23. Escena “Las elecciones”.....	110
Figura 24. Escena “Presupuesto” (primera parte).....	112

Figura 25. Escena “Presupuesto” (segunda parte).....	112
Figura 26. Escena “Rubén enfrenta a Odorico”	113
Figura 27. Escena “Virada de Rosa” (primera parte).....	115
Figura 28. Escena “Virada de Rosa” (segunda parte).....	116
Figura 29. Escena “Juju Medicina sagrada” (primera parte).....	117
Figura 30. Escena “Juju Medicina sagrada” (segunda parte).....	118
Figura 31. Escena “Juju Medicina sagrada” (tercera parte).....	119
Figura 32. Escena “Carta al Sr. Mariposa”.....	120
Figura 33. Escena “Virada de Rosa” (tercera parte).....	121
Figura 34. Escena “El Ataque”.....	121
Figura 35. Escena “Jenipapación” (primera parte).....	123
Figura 36. Escena “Jenipapación” (segunda parte).....	124
Figura 37. Escena “Jenipapación” (tercera parte).....	125
Figura 38. Escena “Jenipapación” (cuarta parte).....	126
Figura 39. Escena “Jenipapación” (quinta parte).....	127
Figura 40. Escena “La cama”.....	128
Figura 41. Escena “La confesión”.....	129
Figura 42. Escena “El Embarazo” (primera parte).....	130
Figura 43. Escena “El Embarazo” (segunda parte).....	130
Figura 44. Escena “Juju Medicina sagrada”.....	135
Figura 45. Escena “Viene el primo”.....	135

Índice de anexos

Anexo 1. Propuesta de preguntas a Ana Julia Marko.....	149
Anexo 2. Propuesta de preguntas a Sebastián Ramos.....	151
Anexo 3. Propuesta de preguntas para profesores.....	152
Anexo 4. Propuesta de preguntas para estudiantes.....	153
Anexo 5. Grabaciones de las entrevistas.....	156
Anexo 6. Grabación de la obra <i>El bien amado</i> (2023).....	157



Introducción

El trabajo coral es un recurso que se nos ha presentado a lo largo de nuestra formación académica como actrices en la Facultad de Artes Escénicas (en adelante, FARES) desde que se nos fue introducido en segundo ciclo (2018-2) en el curso de Introducción a la actuación 2 (TEA115). Este recurso aportó aspectos fundamentales en la formación actoral: contribuyó a que estemos en sinergia vocal y corporal, a que tengamos conciencia de grupo, y a que dejemos de estar dispersos. Si bien en ciclos posteriores también realizamos dinámicas corales a modo de calentamiento para reforzar la escucha entre los participantes, fue en nuestro octavo ciclo en Actuación 6 que ahondamos en el coro con un estilo innovador, pues, en nuestra obra de montaje final de la carrera de Teatro, el *El bien amado* (2023), trabajamos en función a un formato coral. Aun cuando hemos aprendido las funciones y los beneficios que puede aportar a nuestras habilidades actorales, el coro que nos presentó Ana Julia Marko mostró otro enfoque, pues no solo lo usamos para el proceso de construcción de la escena, sino que también está introducido en el mismo montaje.

En la siguiente investigación, vamos a analizar el trabajo coral tanto en el proceso creativo como en la puesta en escena de *El bien amado* dirigida por Ana Julia Marko. Así, buscamos responder la siguiente pregunta: ¿de qué manera se desarrolla el trabajo coral como recurso contemporáneo en la obra *El bien amado* dirigida por Ana Julia Marko? Dado que nuestro objetivo es analizar el trabajo coral de dicha obra y su aplicación como recurso contemporáneo, indagaremos en la descripción de los tipos de coro en la puesta en escena, y en el análisis de las estéticas contemporáneas vinculadas al trabajo coral en *El bien amado* y de la construcción de los personajes a partir del trabajo coral.

La puesta en escena forma parte de una trilogía junto a las obras *Relatos salvajes* (2022) y *Bacurau* (2024), las cuales son originalmente películas que han sido adaptadas por Ana Julia Marko. Si bien cada obra tiene un autor diferente, Marko dirige las tres e imprime

su estilo en ellas tanto a nivel estético como temático, pues presenta en cada caso a una Latinoamérica alegre y colorida, pero también problemática.

La obra de teatro *El bien amado* fue escrita originalmente por el autor brasileiro Dias Gomes y fue publicada en 1962. Esta fue adaptada a una telenovela brasileira *O bem-amado* producida por Central Globo de Produção en 1973. También fue llevada a la televisión mexicana como *El Bienamado* por Televisa en 2017. Como se mencionó, en el marco del curso de Actuación 6, Ana Julia dirigió una adaptación propia de la obra, pues hizo algunos cambios en la dramaturgia, y añadió y eliminó tanto eventos como personajes para realizar el montaje final de los alumnos.

La trama de la obra gira en torno a Odorico Paraguazú, el nuevo alcalde del pueblo de Sucupira, quien, para obtener los votos del pueblo, promete la construcción del cementerio municipal. Sin embargo, transcurre un año desde su construcción y nadie muere, lo cual, junto a la falta de recursos para el pueblo, genera un gran descontento social. Por ello, a lo largo de la obra, Odorico busca maneras para obtener un muerto, desde traer un cuerpo de la ciudad hasta contratar una sicaria para que mate a alguien. Lamentablemente, sus acciones ocasionan la muerte de una de sus correligionarias, lo que desencadena la ira del pueblo. La historia termina con el asesinato del alcalde, por lo que él mismo inaugura el cementerio.

Si bien esta obra fue estrenada hace más de treinta años y su dramaturgo es brasileiro, las ideas que se plasman en ella siguen teniendo relevancia en nuestra realidad actual y los espectadores en general podemos vernos reflejados en la historia a pesar de que esta esté contextualizada en un pueblo ficticio, pues la problemática de la corrupción, que es tema central en la obra, atraviesa nuestra historia peruana. Muestra de ello es la cantidad de presidentes que han sido condenados a la cárcel o que deberían serlo.

Como se mencionó, además de elementos escénicos usados como la música, el juego de luces, el canto y el baile, un elemento esencial en la puesta en escena dirigida por Ana

Julia Marko es el trabajo coral. Este no solo se manifiesta en las intervenciones grupales del pueblo sucupirano que protesta frente a la autoridad, sino también en la construcción de algunos personajes. El coro es un recurso utilizado de manera variada, pues este no es solo un personaje fijo, sino que hay tanto personajes desarrollados de manera coral como momentos corales. De este modo, tenemos al protagonista compuesto por un coro de cinco Odoricos interpretados por cinco actores y actrices diferentes que representan distintas facetas del personaje. Por otro lado, las hermanas, que en el texto dramático se presentan como tres individuos, en la puesta en escena son representadas como personajes desdoblados; es decir, cada hermana es interpretada por dos actrices. Además, el pueblo también actúa como coro en determinados momentos; eso se ve, por ejemplo, cuando la sicaria, María Diabla, toma el papel de corifea y guía al coro en una secuencia física a modo de respaldo; o también cuando el pueblo se levanta contra Odorico para exigir educación y comida.

La propuesta del trabajo coral en *El bien amado*, dirigido por Ana Julia Marko, se basa en desglosar a un personaje en dos o más actores que se encuentren en escena al mismo tiempo, compartiendo acción. Esto despertó en nosotras una gran pasión por el coro, así como diversas preguntas, porque creemos que la unión de diferentes cuerpos permite potenciar la acción. Esto no solo sirve para llamar la atención del espectador debido al dinamismo de la obra, sino que también ayuda a que este pueda tener una mayor comprensión de la complejidad de los personajes desde sus diferentes facetas. Uno de los aspectos en el acercamiento particular al coro en esta obra, que hace que lo consideremos un recurso contemporáneo debido a su innovación, es cómo se diferencia del coro tradicional que sigue los principios del coro de la tragedia griega, y que corresponde al trabajo coral que realizamos en Introducción a la actuación 2 en el segundo ciclo. En ese caso, el coro fue utilizado por la profesora, Katuska Valencia, como formato para contar la historia, concretamente, con un fragmento de *Medea* de Eurípides. Así, la profesora buscaba que

podamos conectar entre nosotros, los y las estudiantes, a través de la respiración; y que accionemos como una unidad, dentro de la cual se solía buscar una sincronía de movimientos. En cambio, con Ana Julia Marko no se buscaba lo anteriormente mencionado, sino que proponía que realicemos una acción a partir de un verbo, oración o categoría para todos, pero buscaba que cada actor y actriz lo haga a su manera; es decir, los movimientos de todos no eran los mismo sin dejar de lado la sintonía.

Nuestro interés en trabajar por el coro en *El bien amado* recae en la importancia que le dio nuestra directora al juego, pues esto le permitió romper con códigos tradicionales que nos habían enseñado antes y abrió nuevas posibilidades de exploración. Este papel protagónico del juego tuvo un gran contraste con los aprendido en ciclos anteriores, pues anteriormente habíamos visto principalmente técnicas de actuación y la exploración de la acción en el trabajo de mesa desde un punto de vista analítico. Ahora, gracias al juego, volvíamos a la noción de divertirnos mientras actuamos y de velar por el impulso. Además, debido al trabajo coral, pudimos replantearnos y descubrir nuevas maneras de abordar el personaje; así, descubrimos que, si bien el personaje tiene diferentes facetas, el trabajo coral permite que cada actor se centre en cada una de estas. Por ejemplo, en el caso de los Odóricos, un actor pudo explorar más el lado sensual del personaje, mientras otro pudo desarrollar su faceta de enojo. Por otro lado, agradecemos tener una contraparte coral para que cada actor pudiera construir al personaje desde su perspectiva y darle su toque personal.

En la siguiente investigación, vamos a analizar el trabajo coral como elemento de una obra de teatro contemporáneo tanto en el proceso creativo como en la puesta en escena de *El bien amado*, dirigida por Ana Julia Marko. Consideramos que el coro se presenta como un recurso contemporáneo, ya que no es solo la conciencia de un personaje o el pueblo mediador de la historia, sino que también toma protagonismo, pues podemos ver cómo diferentes personajes individuales se desenvuelven a manera de coro, y se exploran nuevas formas de

construir un solo personaje y comunicarse directamente con el espectador. La contemporaneidad se evidencia en cómo se aleja de su representación tradicional en el teatro griego, pues el coro ya no es solo un personaje sin identidades individuales como el pueblo. Además, también recupera y transforma algunos elementos del coro en el pasado para darles un nuevo enfoque. Así, a partir de su uso en personajes como Odorico o las hermanas, en los cuales más de un actor interpreta a un mismo personaje, el coro tiene la posibilidad de acercarse hasta la butaca del espectador.

De esta manera, se busca abordar las nuevas posibilidades de explorar a través del coro y darle distintos significados a la presentación de los cuerpos en escena, reafirmando el poder del colectivo. Asimismo, este formato de coro se diferencia del estilo teatral que se suele estudiar en la FARES de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y de las propuestas que se presentan en los espacios convencionales de la escena limeña, obras de texto con una representación tradicional donde un personaje está destinado a solo un actor y se usa una estética realista.

Si bien el coro en el teatro ha sido estudiado antes, se ha encontrado muy poco material de este trabajado en América Latina y su desarrollo a nivel académico dentro de las puestas en escena contemporáneas ha sido limitado en la región. La mayoría de las investigaciones académicas giran alrededor del coro en la Antigua Grecia y cómo este puede ser utilizado como una herramienta pedagógica para el actor. Aun así, hemos encontrado fuentes de Brasil, escritas por la misma directora Ana Julia Marko, que proponen nuevas formas escénicas para abordar la creación, dentro de las cuales se encuentran premisas para implementar el trabajo coral a medida que se resignifica como un personaje principal. Por un lado, para dialogar sobre la introducción, búsqueda y exploración de recursos distintos para la actuación, Ana Julia Marko (2011), basándose en la metodología usada por Pina Bausch en la danza, afirma cómo se puede prescindir del texto en la comunicación de ideas gracias a la

implementación del coro y de las vivencias individuales de sus integrantes para hablar del mundo de manera no cotidiana a partir de sensaciones, gestos o emociones. Siguiendo esta línea, Marko (2013), en su tesis de maestría, comenta las nuevas posibilidades que surgen para relacionarse con el mundo gracias al “artificio” (p. 5), término que utiliza para referirse a herramientas teatrales de creación, pues, al saber que existe un contrato implícito entre espectador-actor, se pueden explorar nuevas maneras de hacer teatro porque el actor puede buscar distintas posibilidades de desenvolverse para jugar con el espectador. A partir de ello, el trabajo coral aparece como un elemento del artificio por las cualidades que este tiene para aportar a la obra, pues permite explorar distintas formas de expresión. Del mismo modo, revela los juegos y ejercicios que utilizó para llegar a construir la versatilidad y escucha en el proceso de creación en la adaptación de la obra *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca (1932).

Por su parte, Triau (2003) habla precisamente de la reivindicación del coro a partir de un estudio sobre las manifestaciones teatrales en Francia en los años 90 en donde se observan nuevas posibilidades frente a lo planteado en la antigüedad. El modelo antiguo se ve sustituido y, así, se reconoce el nuevo enfoque que se le puede dar al coro griego a partir de la diversidad de significados de la coralidad, que no sigue una dramaturgia convencional centrada en la transmisión de narraciones verbales. Esta fuente explica las dinámicas de juego en el proceso creativo a las que se presta el coro, por medio de los cuales se privilegia la energía colectiva de los actores, la musicalidad del tratamiento del texto y su dimensión lírica. Así, se evidencia el reconocimiento del espectador como receptor de códigos y reglas formales del juego puestas como principios organizadores de la escena.

Por otro lado, nos concentramos en lo que ya se ha investigado sobre el coro desde un enfoque pedagógico a partir de la tesis de maestría de Katuska Valencia (2010). Ella resalta la importancia del trabajo coral escénico (en adelante, TCE) como herramienta pedagógica en

la formación de los y las estudiantes de Teatro de FARES. Esta tesis nos es de gran ayuda no solo por la definición del concepto de coro que ofrece, sino que también explica su origen y da algunos ejemplos modernos en los que este ha sido utilizado, como algunos montajes de la PUCP o la película *Poderosa Afrodita*, dirigida por Woody Allen (1995). Además, expone cómo, gracias a la práctica del TCE en la formación actoral, se fortalece la escucha, la conexión y el trabajo en equipo. Así, resalta la importancia pedagógica del coro desde el inicio de la formación de los actores de la PUCP.

Estas fuentes sirven como referentes del uso del coro como herramienta pedagógica y creativa. A nivel académico, consideramos que estudiar el trabajo coral tiene gran importancia, pues, si bien es usado en la escena contemporánea, no existen muchos estudios al respecto. De esta manera, esperamos que esta tesis sirva como herramienta o punto de partida para sistematizar y redefinir el coro como recurso contemporáneo. Además, no aportamos solo como observadoras de la obra, sino que tenemos otro punto de vista al haber participado como actrices, lo que nos permite indagar en el proceso creativo como dinámica de trabajo. Por otro lado, el estudio del trabajo coral como recurso contemporáneo no solo sirve para entender la estética de la obra, sino también como una sistematización de la herramienta de trabajo y creación para la construcción de personajes como lo fue para los Odóricos o las hermanas, lo cual desarrollaremos en el análisis. De este modo, conocer y estudiar el proceso del coro empleado dentro de la obra *El bien amado* puede servir como referente para futuras creaciones.

Por otro lado, cabe mencionar que también se han realizado investigaciones sobre *El bien amado* a partir de la versión de Dias Gomes, ya sea basándose en la obra teatral (Dias, 1962) o en la novela (Alfonso & Gati, 1973) que se creó a partir de esta. En su disertación, Benquerer (2000) busca argumentar cómo el lenguaje y la sátira empleados en la obra de Dias Gomes sirven como crítica a la corrupción en la situación nacional de Brasil. Para ello,

toma como objeto de estudio al personaje principal, Odorico Paraguazú. Este trabajo nos brinda información no solo del autor, considerando su trayectoria e identidad como artista, sino también de la historia de la obra. A partir de la adaptación de la obra del teatro al medio televisivo y cinematográfico, Benquerer analiza la construcción de los personajes a partir de la sátira de la política del contexto en el que se escribió. Esto sirve como referente para nuestra investigación, pues más adelante hablaremos de los personajes que se describen, enfocándonos en cómo su construcción en la puesta en escena se vio influenciada por el trabajo coral.

Por otro lado, se encuentra el texto de Acselrad y Balensifer (2018) que estudia la historia reproducida en *El bien amado*, la cual retrata la vida de un alcalde corrupto, populista e inescrupuloso, ya sea representada en una telenovela, película u obra de teatro. Además, señala que es todavía vigente en la actualidad, pues el accionar de las autoridades en Latinoamérica y sus actitudes siguen siendo manchadas por la corrupción a manera de llegar al poder. Asimismo, se subraya el éxito de la historia no solo en su adaptación a películas, novelas y obras de teatro, sino en la sátira política utilizada junto con la comedia ligera: la capacidad de generar la risa en el público sobre sus propias autoridades permite que el poder de estos se desvanezca, pues ya no se le tiene tanto respeto y por lo tanto disminuye su autoridad (pp. 2-3). Finalmente, reconocemos que la figura de Odorico es más real de lo que queremos aceptar. Estas investigaciones dan cuenta de aspectos de la obra y de sus adaptaciones, las cuales han sido tomadas y reinterpretadas en la puesta en escena dirigida por Ana Julia Marko.

En nuestro país se podría hacer una mayor exploración con el trabajo coral en la puesta en escena. Pese a que hemos visto este recurso en otras obras teatrales recientes, como en *Aquellos dos* dirigida por Alejandro Clavier en 2022 o *Despertar de primavera* dirigida por Jorge Castro en 2023, creemos que esta herramienta sumamente interesante puede

desarrollarse y estudiarse a profundidad en el proceso creativo de la obra. Esto se debe a que, gracias a este recurso, podremos afrontar nuevas formas de trabajo actoral en la construcción de personaje en obras contemporáneas e investigar las diferentes funciones que este puede tener para así enriquecer la puesta en escena. Además, este recurso no solo puede ser utilizado en la práctica, sino que se puede complementar con la investigación académica para desarrollar el aspecto teórico y las nociones sobre el trabajo coral para así sistematizar los beneficios que aporta en escena.

La presente investigación es sobre las artes escénicas y es de tipo analítica, es decir, nos centraremos en el análisis del trabajo coral en la obra *El bien amado* (Marko, 2023), y su aplicación como recurso contemporáneo en la puesta en escena y en el proceso creativo. Asimismo, esta tesis también es de tipo autoetnográfica, ya que pudimos estudiar y explicar el proceso creativo de la obra a partir de nuestra participación como intérpretes, lo que nos permitió tener acceso a información de primera mano y a grabaciones exclusivas de la estructura y los procesos. Pudimos acceder a información sobre cómo fue el proceso creativo de la obra, que incluye conocimientos sobre cómo fueron las dinámicas corales planteadas por Ana Julia Marko que se realizaron para armar el montaje, así como el proceso de construcción de los personajes a partir del trabajo coral desde nuestra experiencia, teniendo en cuenta que los personajes que interpretamos tuvieron un enfoque coral como lo fueron Odorico y Dorotea (una de las hermanas). Al realizar esta tesis en pareja, pudimos tocar un tema que se basa en la existencia de distintas particularidades, como lo es el trabajo coral contemporáneo, a partir de nuestros dos bagajes culturales.

Partimos de la revisión de diversos autores e investigaciones con el objetivo de definir las distintas nociones de contemporaneidad dentro de las artes y de las artes escénicas para explicar a qué nos referiremos por recurso contemporáneo en esta investigación para, así, poder analizar qué estéticas contemporáneas encontramos en el trabajo coral de *El bien*

amado. Por otro lado, a partir del análisis de los conceptos relacionados al trabajo coral, pudimos reconocer el origen e historia del coro para identificar cómo ha ido variando su definición a lo largo de los años y según las distintas disciplinas artísticas. Lo anterior nos ayudó a desarrollar el concepto de coro al que nos referiremos en esta tesis. Además, identificamos el impacto que este puede aportar tanto en un ámbito de formación estudiantil de actores, como en el proceso creativo y estético de una puesta en escena. Asimismo, recolectamos información sobre cómo se usa el trabajo coral en el teatro contemporáneo para comparar estas aplicaciones con la representada en *El bien amado* y ver de qué manera varía.

Tuvimos en cuenta el desarrollo del coro durante el proceso creativo a partir de la revisión de videos, en donde registramos los distintos ejercicios y dinámicas corales. Asimismo, hicimos uso de la grabación de la puesta en escena realizada por la PUCP, de manera que pudimos describir las distintas formas en que se usó y desarrolló el coro en el producto escénico.

Otro instrumento para el recojo de información que utilizamos fueron las entrevistas no estructuradas. Comenzamos entrevistando a la directora Ana Julia Marko sobre el proceso creativo y la construcción de la puesta en escena de *El bien amado*, así como su metodología de trabajo, pues, a partir de sus estudios, pudo brindarnos información sobre la aplicación de recursos innovadores del coro dentro de las puestas en escena de obras de texto. Por otro lado, entrevistamos al asistente de dirección de la obra, Sebastián Ramos, dado que él dirigió algunas dinámicas corales, por lo que pudimos tener su percepción del proceso creativo, y cómo este se vio influenciado a partir de la introducción del trabajo coral. Asimismo, entrevistamos a algunos actores y actrices que también participaron en la obra para reflexionar sobre su proceso en la construcción de sus personajes a partir del coro y cómo este puede diferenciarse de experiencias previas en su formación. En adición, también

realizamos entrevistas a otros docentes que tienen conocimiento y experiencia con el trabajo coral, tales como Katuska Valencia y Adolfo “Fito” Bustamante.

Esta tesis se divide en tres capítulos. El primero consiste en el marco conceptual. En primer lugar, abordamos la definición de coro, así como su origen, historia, funciones y los beneficios que tiene en la formación de un actor o actriz. En segundo lugar, abordamos el concepto de contemporáneo, para lo cual consideramos su definición desde las artes y desde las artes plásticas. El segundo capítulo se centra en analizar el coro como recurso contemporáneo dentro del proceso creativo. Por último, el tercer capítulo aborda el coro como recurso contemporáneo en la puesta en escena, específicamente en el desenvolvimiento del pueblo como coro, la función del corifeo, y los casos de Odorico y de las hermanas.

Esperamos que esta tesis sirva como herramienta o punto de partida para sistematizar y redefinir el coro como recurso contemporáneo a nivel de formación y puesta en escena a partir del caso de *El bien amado*. Además, esta tesis aspira a promover el trabajo coral no solo en un sentido pedagógico o como parte del entrenamiento actoral, sino a que este se introduzca más en obras teatrales, creaciones colectivas o performances como recurso contemporáneo, y como contribución a la estética de la obra a partir del enriquecimiento de las imágenes desarrolladas en el montaje.

Capítulo 1. Marco conceptual

La definición de un concepto usado en el ámbito de las artes escénicas puede variar dependiendo del uso que se le dé a la palabra o por el sentido abstracto de la misma. Por ello, explicaremos los conceptos que usaremos para los siguientes términos que son de vital importancia para comprender nuestra investigación. Analizaremos los dos términos teatrales que motivan nuestra tesis: coro y contemporáneo. Nos parece importante comentar que para explicar los diferentes recursos del coro contemporáneo utilizaremos ejemplos de obras que han estado en la cartelera limeña en los últimos años, pues así observaremos las variaciones que este ha tenido y las nuevas funciones que ha desarrollado.

1.1. Coro

En primer lugar, hablaremos sobre el objeto central de nuestro trabajo: el coro. Este está presente en diferentes manifestaciones escénicas. En el caso de la música, al mencionar el término coro, lo primero que se le viene a la mente a la mayoría de personas es el canto coral presente en espectáculos, que se refiere a “un grupo de cantantes que interpretan juntos al unísono o, mucho más habitualmente, en partes” (Young & Smith, 2001, párr. 1). Por ejemplo, esto puede verse en los cantos corales en diferentes espacios como las iglesias en donde los cantos acompañan los distintos momentos de la misa tales como en el comienzo de la ceremonia, en la eucaristía o al finalizar esta, escuelas o universidades donde existen coros que representan a la institución y están presentes en sus momentos importantes. En el caso de la danza, Young y Smith (2001, párr. 1) indican que un grupo de personas también puede interpretar en conjunto a partir del movimiento en una obra. Esto puede observarse en elencos de danza, en donde a través de una conexión física los bailarines que forman el coro se mueven en conjunto, ya sea a manera de unísono o siguiendo una misma calidad de energía. En el ballet, el cuerpo de baile de gran formato es conocido como coro. Por ejemplo, en el ballet en la pieza *El cascanueces* (Ilich, 1892) vemos a los Cascanueces como un grupo de

bailarines que aportan a la dinámica coral; asimismo, los ratones antagonistas también realizan movimientos corales y cuentan con un corifeo que es el Rey Ratón.

Este concepto no se limita al campo de la música o la danza, pues también existen otros contextos en donde los cuerpos se unen para crear un grupo que pueda complementarse, pues la expresión de un colectivo es un recurso presente en la realidad cotidiana dado que la vemos en manifestaciones o desfiles, en los cuales vemos que la unión de cuerpos hace que el mensaje se transmita con mayor potencia cuando hay sintonía entre los cuerpos. Con respecto al coro en el teatro, Pavis plantea que se trata de “un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitadores, que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados” (1998, p. 96). Así, si bien está presente en la música y en la danza, nos centraremos en sus manifestaciones dentro de obras teatrales. En el teatro occidental, la presencia del coro se remonta a la Antigua Grecia en donde asumía el rol de narrador y mediador entre el espectador y el personaje principal.

Una característica esencial del coro es la capacidad que tiene de romper con la cuarta pared, pues “se le atribuye la doble característica de encontrarse dentro de la ficción y al mismo tiempo hablar sobre ella” (Navarro, 2015, p. 370). Esta relación del coro con el público, presente desde el teatro de la antigua Grecia, ha sido retomada en la escena contemporánea. Entonces, abre diferentes posibilidades de interacción con el espectador, pues los actores pueden hablarle directamente, incluirlo en escena, establecer contacto físico y hasta darle elementos que serán utilizados en la obra. Así, se une el coro a los diferentes elementos de la puesta en escena actual, como las luces, escenarios que pueden subir o bajar, efectos de sonido y más, que influyen en las posibilidades de movimiento y trabajo físico del coro.

Hay que diferenciar el concepto de *coro* del de *coralidad*. Este último se refiere a “una práctica más difusa, al mismo tiempo más global y menos determinada con precisión”

(Triau, 2003, p. 1). Mientras que el *coro* se entiende como un grupo de personas, la *coralidad* vendría a ser una característica ambigua que engloba elementos de esta práctica dentro de una obra. Por ejemplo, en la obra *Tengo un matri*¹, dirigida por Mario Saldaña (2024), observamos que todos los personajes están formando parte de una boda. Sin embargo, todos están realizando distintas acciones, pues tienen diferentes objetivos: mientras los novios buscan que el matrimonio salga perfecto y que no haya roces entre las dos familias, el esposo del novio busca reconquistar a su ex esposa. Por otro lado, la nueva enamorada del papá del novio busca conseguir un contrato con alguna disquera. Además, el público, al formar parte de la obra, también busca cumplir con su propio objetivo: bailar y divertirse en esta fiesta. Por su parte, Marko explica que “el coro (en el teatro actual) ya no basta como expresión de una comunidad o cultura única y armoniosa: no es suficiente para hablar de un mundo tan heterogéneo” (2013, p. 101). La diferencia recae en que, en la coralidad, los integrantes no son un colectivo que persigue una misma acción, sino que “la voluntad del grupo no se representa en un modelo de coro masivo” (p. 102), por lo que cada uno puede tener un deseo u objetivo singular. Por el contrario, la presencia de los coros en el teatro contemporáneo señala y manifiesta un deseo vinculado a aquel que lleva al individuo hacia la idea de comunidad (Sarrazac, 2013, p. 66). Por ejemplo, en el unipersonal *Útero generacional*² (2019), dirigida por Ana Correa, podemos ver cómo la intérprete Melina Hernández trata la vida de las mujeres de su familia; si bien habla de personas en específico, se desarrollan experiencias que comparten millones de mujeres relacionadas a las dificultades históricas que han atravesado como el derecho a votar, el divorcio y el aborto. Por eso, cuando la intérprete realiza una escena de una marcha feminista, se le unen diversas actrices y forman un coro de protesta que refuerza la idea de una comunidad unida por lograr un mismo objetivo.

¹ Esta obra toma lugar en el día del matrimonio entre los personajes principales (Diego y Lucía), y aborda cómo las peleas y malos entendidos entre los familiares y amigos de los novios pueden perjudicar la relación.

² Esta obra cuenta las distintas luchas por las que han tenido que pasar las mujeres a través de las distintas generaciones, desde el voto femenino hasta la legalización del aborto.

Si bien en párrafos anteriores hemos explicado aspectos generales del coro, hay que recordar que la noción ha ido evolucionando desde sus inicios hasta su uso en la actualidad a partir de las distintas funciones que ha ido abarcando y al espacio que se le ha dado en la dramaturgia de las obras. Conocer las diferentes manifestaciones y funciones del coro a lo largo del tiempo permite ahondar en el trabajo de análisis tanto en el proceso creativo como en el proyecto escénico.

1.1.1. Origen

Hablar del origen del coro implica remontarnos al teatro en Grecia, de manera más específica, a la tragedia griega, pues “el desarrollo mismo de la tragedia no puede desvincularse en modo alguno de la transformación que sufre el coro” (Miguez, 1973, p. 47). De esta manera, el surgimiento de ambos se ve entrelazado. Para entender el desenvolvimiento del coro en la tragedia, es necesario comentar la dimensión dionisiaca, la política y la épica-mítica en el teatro griego clásico. En primer lugar, la dimensión dionisiaca se refiere a los cultos que se realizaban a Dioniso. Miguez explica que

la tragedia griega... que nace para Aristóteles de la improvisación, ha de hacerse remontar a los autores de ditirambos, o, como precisa muy bien Albin Lesky ... a los llamados “corifeos” o “entonadores”, que venían a ser los cantores que iniciaban el canto—el canto ritual de Dioniso- enfrentándose así a un coro que les responde. Este enfrentamiento del cantor ditirámbico, embargado o enajenado de sí mismo por la embriaguez, con todo un cuerpo lírico-coral, está en la base del diálogo y del drama trágico (1973, p. 20).

Así, los coros formaron parte de las celebraciones y rituales que se realizaban para el dios Dioniso, cuya estructura está basada en un coro con un líder (conocido como corifeo) encargado de entonar el diálogo directo con el dios. Luego, sirvió para establecer las bases de la tragedia, pero ahora con un héroe trágico. Primero, hubo un cambio en el tema de los

cantos, pues dejan de centrarse en la figura de Dioniso para presentar las aventuras de héroes mitológicos. Como señala Miguez (1973), el canto coral del ditirambo pasará a transformarse en las narraciones que explican el transcurso de las acciones de los personajes trágicos, de los héroes y del contexto en que se desenvuelven. Luego, Brockett y Hildy (2014) comentan que la narración se transforma en diálogo entre el corifeo y el héroe, lo cual es atribuido a Téspis (p. 14). Ellos también afirman que la introducción de un segundo actor fue a cargo de Esquilo (p. 14) y que la presentación de un tercero fue gracias a Sófocles (p. 15).

En segundo lugar, tenemos el aspecto político que alentó al desarrollo de la tragedia, pues la presencia del coro no solo tiene un carácter ritual y festivo por el uso de los cantos y la danza, sino que su carácter expositivo puede influenciar en las ideas y la consciencia que el espectador tiene sobre los temas que aborda la obra: “El ciudadano de Atenas podía ser educado políticamente mediante el teatro, y fue él [Pisístrato] precisamente quien ilusionó al pueblo con los ideales de coparticipación en la toma de decisiones y la corresponsabilidad en las mismas” (Guzmán, 2005, p. 10). Dado que el coro es un reflejo del pueblo y que el teatro representa a la sociedad, ello impulsa a que, en la vida real, el pueblo exprese su opinión. A partir de ello, podemos relacionar el rol del teatro en la instauración de las ideas democráticas en la Atenas del siglo IV, ya que el teatro del momento reforzaba usualmente los valores democráticos que los gobernantes buscaban impartir. A esto contribuía la presencia del coro dramático, pues sus integrantes “son ciudadanos corrientes de Atenas, que reciben un módico salario por participar en los concursos que se celebran como parte de unos festivales” (p. 10). Sumado a esto, se representaban a ellos mismos como ciudadanos del pueblo, pues era un “grupo de hombres o mujeres (viejos o jóvenes) que suelen ser amigos o compañeros del/la protagonista de la obra, a quien normalmente aconseja para que ceda en su comportamiento...le reconforta, consuela, alienta o incluso amonesta, siempre con cariño” (p. 45). De este modo, la identidad que tomaba el coro variaba según la obra en la que se

encontraba. Por ejemplo, el coro de *Edipo rey* (415 a.C.) de Sófocles estaba conformado por ancianos de Tebas, que además de narrar eventos relacionados con la acción, aconsejaba a Edipo. Así, los atenienses se veían reflejados en escena como el pueblo de las tragedias y también eran parte del desarrollo de la acción, no como extras que llenan el espacio, sino como un coro que es capaz de participar y colaborar con el desarrollo de la historia. Entonces, se refuerza la idea de la democracia en donde su voz es escuchada.

En tercer lugar, se encuentra la dimensión épico-mítica del coro. En el drama, se presenta una historia con la que todo ciudadano puede identificarse, pues un elemento esencial de la tragedia es la capacidad de crear la compasión en los espectadores. El hecho de que se cuenten historias provenientes del mito ayuda a llamar y captar la atención del espectador, a la vez que involucra sus sentimientos con los personajes en escena:

A dichas representaciones asistían buena parte de los ciudadanos atenienses como espectadores, interesados en presenciar, en forma “dramático-mimética” las aventuras y peripecias vividas y sufridas por los principales héroes de las antiguas sagas épicas, o para reírse y burlarse con los tipos “antiheroicos” que constituían los protagonistas de las comedias (Guzmán, 2005, pp. 14-15).

Cabe resaltar que el coro también era un personaje colectivo en las comedias griegas. Su presencia contribuía con la educación del pueblo y también estaba ahí para entretener. Si bien tanto la comedia como la tragedia presentan una misma estructura en relación a los momentos en que el coro interviene, la representación de este varía según el género. A diferencia de la tragedia, el coro de la comedia cuenta con la parábasis, es decir, un momento en el que “sin máscara y vuelto a los espectadores, se dirigía a ellos cantando himnos y criticando a la ciudad” (Adrados, 1972, p. 40). En ambos casos, el coro tiene la capacidad de dirigirse al espectador, pero la actitud del coro cómico es más burlesca en donde se apela al caos y al desorden alrededor de temas como el amor frustrado. El coro de la comedia tiene

una identidad distinta, pues, a diferencia del coro trágico, se desenvuelve con mayor libertad al dialogar con el público y es capaz de burlarse de lo que ocurre en la escena. Esto se refuerza cuando se explica que puede estar conformado por personajes “cobardes, glotones, borrachos, lujuriosos, mentirosos, y ladrones” (p. 93), cualidades alejadas del coro consejero y guía de la tragedia. Por ello, mientras que en el coro de la tragedia se representaban, usualmente, ciudadanos comunes, en la comedia la caracterización de los participantes del coro era con “disfraces animalísticos o de dioses o de personas ya muertas” (p. 41). Así, se observa que cada coro tenía una naturaleza particular y, por lo tanto, creaban distintas dinámicas con el espectador.

Por medio del coro tanto en las tragedias como en las comedias se conserva un lenguaje musical heredado del ditirambo a través del canto y de la danza. El coro de la tragedia danzaba con movimientos serenos y apacibles (*emméleia*) los cuales, con el transcurso de la obra, se volvían más rápidos y rudos (*hiporquema*). El estilo de danza en las comedias se llamaba *córdax*; en esta se apreciaban movimientos desenfrenados y llevados a extremos (Guzmán, 2005, pp. 45-46). De esta manera, también apreciamos las diferencias entre los distintos coros a partir de las calidades de energía en sus movimientos.

Con respecto a la conformación y distribución del coro en la Antigua Grecia, veremos que se fueron transformando de acuerdo con las necesidades de los dramaturgos. Pues, el coro no era solo una simple agrupación de personas, sino que la ubicación y movimiento coreografiado de cada uno de los integrantes era considerado para el desarrollo de la historia. El coro en la tragedia “solía ir vestido de negro y se ubicaba en la orquesta acompañando la escena” (Pérez, 2010, p. 6) con el corifeo, es decir el jefe de coro, “a quien corresponde llevar la iniciativa o la voz cantante del coro y es quien en ocasiones conversa con alguno de los personajes de la obra” (Guzmán, 2005, p. 44). Ya que el corifeo se ubicaba al frente del resto de coreutas, era el más cercano al público. Además, podía mantener una conversación más

directa con los personajes y guiar al coro. Asimismo, tal como es comentado por Antonio Guzmán, en el coro de la tragedia participan 15 coreutas (entre hombres y mujeres). En cambio, el coro de las comedias está conformado por 24 coreutas quienes cuentan con vestuarios mucho más vistosos (2005, p. 45).

En el drama, la importancia del coro y del corifeo se evidencia en mayor intensidad si consideramos las diversas funciones que llega a desempeñar según cada obra. Una de estas vendría a ser a nivel estructural, pues a partir de los cantos del coro se componen los distintos momentos de la obra.

El Prólogo, que nos proporciona ... los precedentes del argumento de la obra.
La Párodos o momento en el que el coro hace su entrada bailando y cantando
... Los intercalados entre un episodio y otro [donde] suceden diversas intervenciones del coro, los estásimos, en los que el conjunto del coro ocupa su correspondiente lugar en la orquesta bailando sobre el propio terreno y cantando un tipo de composición lírica ... La obra se cierra con la despedida del coro ... cantando el éxodo. (Pérez, 2010, p. 5)

De esta manera, el coro va más allá de cumplir una función musical, sino que está presente de inicio a fin y gracias a ello marca la estructura formal de la tragedia. Su existencia es vital para guiar al espectador durante el desarrollo de la historia, pero también para acompañar a los personajes en su viaje emocional. Asimismo, su evolución en el teatro clásico no se aleja mucho de cómo se originó, pues mantiene acciones rituales. Guzmán comenta que dentro del actuar del coro existía “el ritual de súplica, los rituales funerarios, la purificación o catarsis y la 'oración'” (2005, p. 18). Así, el coro conserva su esencia nacida de los rituales a Dioniso, pero ahora esta comunicación con los dioses está al margen de la acción del héroe trágico.

Al mismo tiempo, el coro cumple distintas funciones en la acción dramática, ya que contribuyen a su desarrollo y la narrativa misma. Pérez comenta que “el coro actúa como intermediario involucrado en la acción, ya que sus cantos son importantes para la trama y, en ocasiones, explican el significado de los acontecimientos que preceden a la acción” (2010, p. 6). Esta contribución del coro a la narrativa de la obra se complementa por lo señalado por Guzmán, ya que observa que el coro “actúa propiamente como un auténtico actor que interviene en la acción dramática de la obra, aconsejando, dando su aprobación o manifestando su renuencia al comportamiento de tal o cual personaje” (2005, p. 49). Por ende, la función del coro no se reduce a darle al espectador los antecedentes de la obra, comentar lo que sucede en escena o cómo esto afecta en el sentir y en las emociones del personaje trágico, sino que tiene la capacidad de interactuar con este y de desarrollar y expresar su opinión, así como de aportar con su reacción frente a los eventos. Además, según Adrados, el coro puede persuadir, amenazar, huir y accionar (1972, p. 253). El coro escapa de ser la representación pasiva de un pueblo o un grupo de personas, dependiendo de la historia, sino que, como personaje dentro de una obra, tiene una acción, la cual puede repercutir en el actuar del otro personaje; mientras que también se deja afectar por lo que pasa en la acción. Los autores revisados atribuyen diferentes funciones al coro desde distintas perspectivas, pues algunos creen que

el coro cumple el papel de espectador ideal de la tragedia ... a veces conoce la trama de la obra mejor que el protagonista e incluso mejor que el espectador; en otras ocasiones, el coro asemeja su intervención a la de un actor más y da su pequeño empujoncito para que la acción continúe y no se interrumpa; en cambio, otros estudios han querido ver en el coro un portavoz de las ideas del propio autor (Guzmán, 2005, p. 47).

Creemos interesante cómo todavía no se le otorga una sola función al coro, pues hay distintas perspectivas sobre su funcionamiento, las cuales se van desarrollando según las visiones particulares de cada director.

El rol del coro ha ido cambiando con el pasar de los años por la misma evolución de la dramaturgia griega. Guzmán explica que, en Grecia, la introducción de los personajes va a reducir las intervenciones que tiene el coro (2005, p. 53). Pasamos de una tragedia cercana al ritual en donde el coro constantemente se veía involucrado como acompañamiento del héroe, a tener otros personajes que podían cumplir la misma función. El teatro entonces comienza a cambiar su estructura hasta la actualidad, en donde ya no son necesarias narraciones para poner en contexto al público, sino que los mismos personajes individuales se encargan de hacerlo a partir de sus diálogos.

1.1.2. Manifestaciones posteriores del coro

Si bien la mayoría de investigaciones sobre el coro se centran en el teatro griego clásico, también se han encontrado estudios que abordan la presencia del coro en otras tradiciones a lo largo del tiempo y en casos específicos. Que con los años se haya estructurado un teatro más allá de lo ritual, es decir, a un reflejo más exacto de la realidad ya sea considerando elementos como escenografías, actuaciones o temáticas cotidianas, no significa que todas las puestas en escena se representen de la misma manera.

Sin alejarnos tanto de su origen, el coro también fue parte de la tragedia en el teatro romano, pues “al igual que múltiples elementos de la sociedad romana fueron fruto de la influencia de la cultura y sociedad griega” (Ballesteros, 2020, p. 17). De esta manera, desarrollaron comedias y tragedias, siendo algunas de estas adaptaciones de las versiones originales en las que se realizaban algunos cambios de estructura o contenido, pero manteniendo la fábula principal. Por otro lado, “el drama y la comedia griegas fueron poco a poco siendo sustituidas por espectáculos más dinámicos, que tenían en muchas ocasiones más

parecido con un juego que una obra teatral” (p. 17). Así, en Roma predominó la idea del entretenimiento que fue difuminando el rol predominante del teatro.

Durante el siglo XIV en Asia oriental, El Teatro Noh combinaba elementos del teatro, la danza y la música (orquestración y canto). Por ello, también incluye coro, el cual “más que cantado, es recitado, por ello en el escenario hay un coro que narra acontecimientos y que en determinados momentos expresa las palabras del actor principal que baila en escena, comportándose de forma muy similar al teatro griego” (Arcas, 2010, p. 23). Si bien, a diferencia del teatro griego, el coro del Noh se mantiene más estático en la escena, pues es el protagonista quien baila, sigue conservando su lado musical y narrativo.

Posteriormente, vemos la inserción del coro en la Edad de Plata del teatro español, el cual se desarrolló entre los años 1875 y 1936. En este periodo, muchos dramaturgos españoles decidieron insertar el elemento coral a sus puestas, dado que eran conscientes de la fuerza escénica que esta contiene: con el coro se potencia tanto la acción dramática como la puesta en escena. Esto es reforzado con lo comentado sobre García Lorca, uno de los mayores representantes de la época, pues según García-Ramos “en sus obras dramáticas surgen frecuentemente las escenas corales, realizando una función dramática principal” (2014, p. 457). Esta función es distinta en cada una de sus obras. Por ejemplo, en las obras *Bodas de sangre*³ (1932) y *Yerma*⁴ (1934), escritas por García Lorca, apreciamos coros en una de sus funciones clásicas: comentar las circunstancias de la puesta en escena. Es decir, observamos a un coro brindando el contexto de la historia y comentando acontecimientos, los cuales no suceden en escena, pero que son muy relevantes para entender la obra en su totalidad. En la obra *Bodas de Sangre* sabemos que Leonardo, aunque estuvo profundamente

³ En la obra, se presenta la historia de una pareja (el Novio y la Novia) que está a punto de casarse; no obstante, la boda se pone en tela de juicio cuando reaparece Leonardo, el gran amor de la Novia. Finalmente, Leonardo y el Novio se disputan a un duelo y los dos mueren.

⁴ Esta obra teatral cuenta la lucha de Yerma por intentar ser madre y las dificultades que se le presentan por parte de su marido y de la sociedad de su época.

enamorado de la Novia, decidió casarse con una de sus primas. Ello es sabido por el espectador no porque suceda en escena, sino porque la Vecina se lo cuenta a la Madre en una visita. Esto también se ve en *Yerma*, pues a través del coro de las lavanderas es que nos enteramos que el marido de la protagonista ha llevado a sus hermanas a que cuiden y controlen a su esposa. Al mismo tiempo, evidencian el pensamiento de la sociedad contemporánea a la obra al criticar la falta de hijos de Yerma, cuestionando su valor como mujer. No obstante, el coro cuenta con una nueva estrategia: repetir o contestar a lo expresado por el personaje principal, para así agregar una dimensión poética al montaje.

En la obra *La casa de Bernarda Alba*⁵ (1936), también apreciamos la inserción del coro. Sin embargo, mientras en la tragedia griega el coro aparecía en toda la obra o en una gran parte, en la obra anteriormente mencionada, los distintos coros (coro de segadores y de mujeres de luto) están agregados, cada uno, en una sola escena. Por ejemplo, el coro de los segadores solo aparece al inicio de la obra. Ya que tientan a las mujeres con sus cantos y buen porte, se exalta la pesadumbre que viven las mujeres dentro de la casa, pues ninguna de ellas puede comprometerse hasta que la primera lo haga. Entonces, las apariciones del coro fomentan la tensión de la acción dramática en momentos específicos, ya que al insertar un coro en la puesta en escena se estimula esta atmósfera de angustia e incertidumbre en la historia (Santa María & Dabrowska, 2023, p. 410). Esto dado que ayuda a que el espectador se vea reflejado en el coro, se dé cuenta de que es una visión compartida.

A principios del siglo XX, García-Ramos destaca que “surge ahora un nuevo tipo humano y social: 'el hombre-masa'. Este ocupará el protagonismo en los acontecimientos políticos (huelgas, revoluciones, totalitarismos, etc.) y también se hará visible en el teatro, presentándose en una escena coral” (2014, p. 446). Este hombre-masa, entendido como aquel

⁵ Se cuenta la historia de la viuda Bernarda Alba, quien fuerza a sus cinco hijas a vivir ocho años de un restrictivo luto. Se observa la lucha de estas por lograr su libertad, la cual solo puede ser conseguida a través de un matrimonio.

partícipe de la clase obrera que se une con su colectivo para revelarse ante la opresión, se ve representado en el teatro a manera de coro entonces en un coro. Así, vemos como el coro vuelve para tomar la representación de un pueblo que toma acción frente a su contexto político-social y la imagen del colectivo da la fuerza para transmitir el mensaje. El concepto de hombre-masa lo podemos apreciar en diferentes corrientes teatrales, tales como el teatro revolucionario ruso de Maiakovski y el teatro expresionista de Piscator y Brecht (García-Ramos, 2014, p. 446).

Entonces, se pasa de un teatro naturalista que aborda problemas más propios del individuo para abordar el teatro como una herramienta para la toma de conciencia en donde también tienen la posibilidad de transformar su realidad. La idea del coro renace para darle voz al pueblo, yendo más allá de un rol en función del protagonista para centrarse en sus deseos y quejas como comunidad en un contexto determinado. Igualmente, en los noventa, en Francia la idea del colectivo se plantea y se encuentra la relación entre este y el coro. Triau (2003) menciona que

el teatro MC93 de Bobigny, del espectáculo *Gaudeamus* de Lev Dodine y, dos años más tarde, de *Claustrofobia*, constituyeron un notable acontecimiento teatral. Estos dos programas llamaron la atención, al mismo tiempo debido a la energía colectiva de la obra y la deconstrucción crítica que hicieron del coro a través del modelo soviético de un colectivo masivo (p. 2).

Este colectivo masivo no solo incluye a los actores en escena, sino también a la audiencia al invitar al público a ser parte de la escena. El coro entonces busca la convivencia entre ambos lados, pero ya no para girar alrededor de un héroe trágico, sino en una sociedad en donde todos somos protagonistas individuales y es necesario un coro para volver a estar juntos, sin obligar a estar en unísono, sino respetando las particularidades de cada uno.

Si bien Lehmann (2013) explica que se tiene la idea de que en la modernidad se ha abandonado el coro para la inserción de personajes realistas, este ha sido recuperado por el teatro posdramático, en el que su uso ayuda a suprimir la estructura dialogal (p. 229). Por ejemplo, hay elementos del trabajo coral, como la representación de la colectividad en escena, que han vuelto a encontrar su lugar en el teatro, por medio de la cual los personajes de las obras escapan por un momento de su individualidad para formar parte de algo en conjunto. Por ejemplo, en *Un intento valiente de representar 30 obras en 1 hora* (2024), dirigida por Bea Heredia y Sergio Maggiolo, apreciamos que se representan diversidad de historias dentro de las cuales se encuentra un protagonista distinto en cada una a modo de unipersonal, pero, en algunos casos, participan todos los actores para formar un colectivo en pro de la realización de la obra. Esta experimentación con el coro ha llevado a descubrir nuevas funciones no solo dentro de una puesta en escena, sino a partir de su uso en dinámicas.

1.1.3 Funciones y beneficios del coro en el teatro actual

En la actualidad, cuando observamos un trabajo coral en alguna puesta en escena, este no funciona solamente como un predicador del destino del personaje principal o un mediador entre la relación del público y los personajes, como sucedía en el teatro clásico, sino que presenciamos a un coro que actúa y que, a pesar del miedo, toma las decisiones por sí mismo. Hasta se podría decir que el coro ahora constituye el personaje principal en algunas obras. Esto se puede ver, por ejemplo, en las diferentes adaptaciones escénicas que ha habido de la novela *Rebelión en la granja*⁶ (1945) de George Orwell, como las de Marta Aran (2024) o Marea Danza (2022). En la obra, vemos que quienes llevan la acción son los animales de la granja que, a partir de reflexiones filosóficas, se enfrentan a su amo, el señor Jones. Esto lo

⁶ Toda la historia transcurre en la Granja Manor, los animales de esta granja se dan cuenta de lo injusto que es tener que trabajar para el señor Jones sin recibir nada a cambio; por ello, realizan una revolución y lo botan de su granja. No obstante, el poder nubla el juicio de quien se encuentre en el mandato (en este caso, el cerdo Napoleón) y, finalmente, se realiza una comparación entre el animal y el ser humano.

vemos, por ejemplo, en el discurso realizado por El Comandante (el cerdo más sabio y respetado de toda la granja) que comenta que próximamente sucederá una rebelión, pues las condiciones de vida para los animales son precarias y ello debe cambiar. En las representaciones, vemos que quien toma el rol de corifeo es El Comandante, quien se para en un nivel superior y da lecciones a todos los animales que, en este caso, forman parte de coro. Es así que todos se preparan para un pronto levantamiento, dado que todo el que camina en cuatro patas o tiene alas es amigo y quien camine en dos, es enemigo. Esta idea de que el pueblo es ahora el personaje principal, también lo apreciamos en lo comentado por García-Ramos:

La colectividad adquiere nuevo protagonismo, la muchedumbre de pronto se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: solo hay coro (Gasset & Ortega, 1985, citado en García-Ramos, 2014).

En el siglo XX, estamos viendo una versión renovada del coro, pues se ha hablado sobre cómo en el coro actual prevalecen aspectos del coro clásico como la idea de comunidad, pero también dejan de lado el unísono de las voces y del movimiento de los cuerpos:

Los dramaturgos renovadores de comienzos del XX vuelven a tener en cuenta los elementos corales que estaban presentes en el teatro antiguo: la música, el rito y el pueblo. Revalorizan la idea del teatro como espectáculo... en busca de un teatro más auténtico y vivo frente a otro que consideraban ya decadente y acartonado (García-Ramos, 2014, p. 446).

Esto podemos verlo en la puesta en escena de *Un monstruo viene a verme*⁷ (2023), dirigida por Nishme Súmar, en la cual apreciamos una combinación de música, vestuarios, trabajo físico y escenografía que impacta al espectador a nivel visual gracias a que el trabajo de telas en toda la puesta en escena hace de esta obra un relato magnífico y, hasta podría decirse, circense. Por ello, observamos a un coro con mucha agencia, dado que su participación es fundamental en diferentes momentos de la obra, por ejemplo, consuela, enfrenta y amedrenta al personaje principal. A modo de ejemplo, vemos cómo, en cada una de las pesadillas de Connor, quien toma el rol de corifeo es el monstruo al contarlas; los demás personajes toman el papel de coro representando la pesadilla. Esto ocasiona mucha ansiedad y miedo en el personaje principal, lo cual lo lleva a tener una actitud agresiva e impulsiva en su día a día.

Asimismo, esta nueva visión sobre el trabajo coral en la actualidad busca atraer a un nuevo tipo de público al teatro, uno “más popular, heterogéneo y activo” (García Ramos, 2014, p. 447) frente a uno más distante y reducido. Esto lo podemos ver en el éxito de la obra *Combination*⁸ (2023), dirigida por Adolfo Bustamante y obra ganadora de la primera competencia oficial del Nuevo Teatro Julieta. En esta se utilizan dinámicas corales para construir la puesta escénica. Por ejemplo, para escenificar el trayecto que la combi realizaba por todo el universo hasta llegar a Orión, los actores realizaban los mismos movimientos físicos en un mismo tiempo y empleando sillas, las cuales representaban sus asientos en el ómnibus.

⁷ Adaptación escrita por Sally Cookson y Adam Peck de la novela de Patrick Ness (*A monster calls*) que partió de la idea original de Siobhan Dowd (Del Campo, 2023, párr. 2). Narra la historia de Connor, un adolescente de 13 años que no solo está enfrentando *bullying* por parte de sus compañeros de colegio, sino también la posible cercana muerte de madre, la mala relación con su abuela y con su padre. Junto a ello, lo comienza a visitar un monstruo para contarle historias esperando que confronte sus miedos.

⁸ *Combination*, obra escrita por César Vera, narra la historia de una mujer embarazada, un escolar, una abogada, un vendedor de caramelos, un cobrador y un chofer de bus reunidos en una combi. Estos cansados de la corrupción, el tráfico y la falta de oportunidades en su país van en busca de un futuro mejor, es así que parten a Orión.

Por otro lado, enfocándonos en los beneficios del coro en el individuo que forma parte de este, Lorenzo De Reizábal (2024) comenta el bienestar físico y emocional que desarrollan las personas adultas al realizar cantos corales. Por medio del cuestionario World Health Organization Quality of Life Questionnaire, Measuring Quality of Life, se realizaron 12 preguntas a más de 600 coristas y se llegaron a conclusiones sobre los beneficios que otorga realizar cantos corales, tales como generar alegría y restar los sentimientos de depresión. Además, al enfocarse en cantar, se dejan de lado las preocupaciones del día a día y se reduce el sentimiento de ansiedad, pues el intérprete necesita controlar su respiración y enfocarla en pro del canto (pp. 4-5). Asimismo, apreciamos cómo, gracias a los cantos corales, el individuo, sin la necesidad de ser actor, desarrolla tanto habilidades personales –intuición y paciencia– como relacionales –aprender a confiar en el otro, la escucha, el ceder, etc.–, pues cada uno de los participantes de la experiencia debía de dialogar y confiar en sus compañeros para así lograr un gran show (Clift et al., 2010, citado en De Reizábal, 2024, p. 4). Esto coincide con lo comentado por el psicólogo Nick Stewart (2016):

Las personas que participan en un coro disfrutan de un mayor sentimiento de unión y de ser parte de un esfuerzo colectivo que otras personas involucradas en diferentes actividades sociales... este es un precio que vale la pena pagar, especialmente en una sociedad en la que muy a menudo nos enfocamos en metas individuales en lugar de metas cooperativas más amplias (citado en Reizábal, 2024, p. 11).

En líneas generales, el coro nos hace recordar, en un contexto tan individualista, lo importante que es el otro. Por ende, consideramos que el hecho de debatir ideas con alguien y llegar a acuerdos nos ayuda a desarrollarnos como mejores seres humanos y, más importante, a lograr una mejor sociedad. Además, el que se realicen trabajos corales en las puestas en escenas peruanas logra que el espectador, más que sentirse aleccionado, consiga comprender

la situación de su contexto y reflexionar sobre su actuar. Por ejemplo, en creaciones colectivas, como el caso de *Proyecto Áyax*⁹ (2023) dirigida por Renzo Garcia Chiok, apreciamos como, si bien cada intérprete tiene un monólogo, en momentos particulares todos se unen en una misma voz a partir de textos de la tragedia *Áyax* de Sófocles hasta llegar a ser un coro griego a pesar de ser una obra contemporánea. En comparación, tenemos el caso de *Yerma* (2019) dirigida por Nishme Súmar, obra presentada en el Teatro La Plaza en la cual apreciamos cómo los personajes se reúnen en un coro para así darle mayor fuerza al momento en que realizan un ritual con el objetivo de conseguir la fertilidad del personaje principal. Usaremos el concepto de coro para analizar cómo su uso en *El bien amado* (Marko, 2023) puede potenciar no solamente una puesta en escena al darle más fuerza, sino el mensaje que se presenta dentro de esta gracias a la unión de diferentes cuerpos y voces. Ello se comprueba gracias a la reacción del público.

A partir de todo lo explicado, en nuestra tesis definiremos la noción de coro como la unión de participantes, ya sean hombres o mujeres, que actúan en sintonía en escena, es decir, comparten una misma energía denotada en la velocidad y fuerza de sus movimientos, sin la necesidad de realizar las mismas acciones. Por lo que dentro de esta masa se mantienen las individualidades. Su función no se reduce a acompañar al personaje principal o a ser su antagonista, sino que también puede tomar acción por sí mismo. Además de ayudar a que se entienda la historia, son parte de esta, y su presencia puede cambiar el rumbo de la misma. Por otro lado, tiene más libertad de movimiento en el escenario para relacionarse con el espectador y puede o no tener un lado musical para acompañar o motivar, pero ya no se considera un requisito. Por ende, el coro dentro de *El bien amado* no es un personaje

⁹ Creación colectiva que mezcla fragmentos de la tragedia *Áyax* de Sófocles con monólogos autobiográficos de los integrantes que relatan alguna experiencia que les haya generado rencor en su vida personal.

colectivo estable, pues dependiendo del momento de la obra se manifiesta en diferentes versiones lo cual desarrollaremos a profundidad en el segundo capítulo

1.1.4. El trabajo coral en la formación de estudiantes de Teatro de la FARES de la PUCP

Como se ha mencionado, *El bien amado* fue el montaje de los alumnos de la carrera de Teatro-FARES en el año 2023. Observamos que esta puesta en escena no solamente utilizaba el recurso coral en momentos de canto o baile, sino también para la construcción de sus personajes y su relación con el público. Por ello, es necesario revisar cómo se entiende el coro en la formación universitaria de la PUCP. Principalmente, en nuestra experiencia en la carrera de Teatro, el trabajo coral se ha utilizado como parte de diferentes pedagogías actorales para lograr la escucha entre los actores, más no como un recurso creativo hacia la puesta en escena. Cabe observar que la carrera de Teatro se divide en diez ciclos. En los ocho primeros se llevan a cabo los cursos de Actuación (1-8) y en cada uno se le presenta al alumno nociones fundamentales del ámbito teatral. De acuerdo con la malla curricular de 2016¹⁰ de FARES y la entrevista realizada a la docente Katuska Valencia, en el primer año se llevaba Introducción a la Actuación 1 y 2. En el primero se desarrolló el concepto de acción y en el segundo se trabajó alrededor de la palabra y el coro. El segundo año comenzó con Actuación 1 y se enfocaba la construcción de personaje, mientras que en Actuación 2 se veía cómo sostener el ritmo de una escena. En Actuación 3 se abordó una escena realista y en Actuación 4 un texto de teatro clásico. Por último, en Actuación 5 se abarcó una creación colectiva y en Actuación 6 realizamos el montaje final (comunicación personal, 8 de julio de 2024). Es importante mencionar que estos conceptos se siguen trabajando en la especialidad más allá de los cambios realizados en la malla curricular en la nomenclatura y orden de los cursos¹¹.

¹⁰ La malla curricular de 2016 ya no se encuentra vigente, pues esta fue efectiva desde 2018-1 a 2020-2. En la actualidad se utiliza la malla curricular de 2021, vigente desde 2021-1.

¹¹ En la malla curricular de 2021, Introducción a la actuación 1 (TEA113) pasa a llamarse Actuación 1 (1TEA21), curso en el que se trabaja la acción; Introducción a la actuación 2 (TEA115) es Actuación 2

Como lo comentamos anteriormente, nuestro primer acercamiento hacia el trabajo coral se realizó en el segundo ciclo de la carrera en Introducción a la Actuación 2 con la profesora Katuska Valencia. Cabe resaltar que las dinámicas específicas varían dependiendo del profesor en el horario de matrícula, pero nosotras nos centramos en nuestra experiencia. Luego de este ciclo, lo vimos brevemente en Actuación 4 con el profesor Mateo Chiarella y en algunos ejercicios en Actuación 5 con Josué Castañeda. Desarrollar estas experiencias corales durante la carrera fue un proceso enriquecedor para nuestra formación actoral; no obstante, es importante remarcar que este recurso solo se ve de manera obligatoria en el curso de Introducción a la Actuación 2. Valencia explica que el coro es un tema que se desarrolla dentro de la sumilla del plan de estudios, ya que es ideal para trabajar la escucha, el trabajo en equipo, la voz y el cuerpo en el espacio (comunicación personal, 17 de abril de 2024). Las dinámicas que se nos fueron planteadas en Introducción a la Actuación 2 por la profesora tenían el objetivo de que conectemos con el otro actor más allá de la mirada. Para ello, realizamos ejercicios como el cardumen –cuya definición en el ámbito teatral se refiere a cuando las personas se agrupan con mucha cercanía– que supuso movernos al mismo tiempo y de la misma manera sin tener un líder. Al desarrollar la escucha, estábamos pendientes de la respiración de uno mismo y de los demás compañeros. Entonces, podíamos sentir al otro, incluso si se encontraba a una distancia lejana y fuera del campo de visión. De hecho, Valencia señala que “no puede haber coro si no hay apertura suficiente para sentir al otro” (comunicación personal, 17 de abril de 2024), pues no solo se tiene consciencia de la existencia de otros cuerpos en escena, sino que a partir del coro todos nos volvemos un solo

(1TEA22) y se centra en la palabra; Actuación 1(1TEA11) es Actuación 3 (1TEA23) y se centra en la construcción de personaje; Actuación 2 (1TEA12) es Actuación 4 (1TEA24) y se centra en el realismo; Actuación 3 (1TEA13) es Actuación 5 (1TEA25) y se centra en el teatro clásico; Actuación 4 (1TEA14) es Actuación 6 (1TEA26) y se centra en las vanguardias del siglo XX; Actuación 5 (1TEA15) es Actuación 7 (1TEA27) y se centra en la creación colectiva, y Actuación 6 (1TEA16) es Actuación 8 (1TEA28) y se centra en la realización del montaje de carrera. Estas temáticas fueron desarrolladas solo en la malla curricular que tiene desde 2021, la malla de 2018 tiene una variación en los temas.

cuerpo, una sola respiración. De esta manera, se logra que en el coro todos se desplacen y hablen a la vez, siguiendo un mismo ritmo, y una escucha física y vocal.

Por su parte, Fito Bustamante, profesor de Actuación 2, entiende al coro como un recurso favorable y necesario en cuanto a la formación del estudiante para afianzar lo aprendido previamente. Por lo tanto, él defiende que este recurso le ayuda a comprobar qué tan internalizadas están sus herramientas actorales:

Yo creo que el trabajo coral como una metodología de trabajo es muy positivo porque creo que te ayuda a comprobar la seguridad de tus herramientas. Por ejemplo, en el primer año de carrera te ayuda a comprobar las herramientas corporales y vocales porque en el coro tienes que tener mucha precisión para componer ciertas imágenes, ser cargado o cargar a alguien y mucho trabajo de centro de fuerza. Esta idea de un trabajo vocal preciso, ayuda a trabajar la dicción y proyección, mientras también tratas de hacer una sola voz con el resto del coro...Entonces, creo que, como metodología, te ayuda a comprobar tu propio trabajo expresivo de una forma retadora (comunicación personal, 10 de abril de 2024).

Por lo que hemos visto y a la vez experimentado a lo largo de la carrera, el trabajo de representaciones corales permite reforzar nociones esenciales para el actor, como trabajo colectivo, escucha y ponerse al servicio del otro. Estos principios ayudan al alumno en sus primeros ciclos a comprender los pilares del teatro dentro de la facultad. De hecho, en FARES se nos inculca lo importante que es el otro no solo en el proceso creativo o en pro a la muestra final, sino en el día a día. En la facultad es muy importante entender al otro en su totalidad, dado que se nos enseña que el teatro es colectivo; es decir, siempre nos vamos a relacionar con el otro no solo como actores, sino como personas.

Esto se alinea con lo que menciona Valencia con respecto a la importancia de trabajar el coro desde primer ciclo y seguir desarrollándose a lo largo de la carrera: “en segundo ciclo (el trabajo de coro) es muy rápido porque están apuntando a tener un resultado, entonces resuelven muy rápidamente sin que todavía se procese” (comunicación personal, 17 de abril de 2024). Consideramos que trabajar las dinámicas corales en diferentes ciclos sería beneficioso para el estudiante, pues sus aportes van más allá de apuntar a desarrollar una creación netamente coral, lo cual también puede ser favorable para abordar la composición escénica. Como hemos visto, las dinámicas corales pueden ayudar a profundizar las nociones de escucha y trabajo en equipo que son básicas para el trabajo de escenas con el otro, de manera que encontramos un lenguaje y una sintonía con los compañeros: “El coro es un solo cuerpo, que deben respirar juntos, en algunas ocasiones hablar juntos, moverse juntos y ser conscientes de que si alguien se desprende del coro, sigue siendo parte de ese cuerpo, por eso la escucha” (Valencia, comunicación personal, 17 de abril de 2024). Esto se pudo evidenciar en el cuarto ciclo en Actuación 2, pues el profesor Mateo Chiarella realizó algunas dinámicas corales, pero en esta ocasión con el objetivo de generar confianza entre los alumnos que pertenecían a una misma escena para que compartan una misma energía y contribuyan en la creación de una atmósfera particular durante la obra próximamente a realizar. Es importante comentar que las dinámicas corales mencionadas en este párrafo fueron utilizadas principalmente con fines pedagógicos.

Así como otros profesores de los cursos de Actuación en la especialidad de Teatro, Ana Julia Marko utiliza también el coro como parte de su pedagogía, pero lo profundiza como sello personal al introducirlo también como propuesta de creación. Esta idea de trabajar a fondo lo coral proviene de la pedagogía teatral, pues, desde dicho enfoque “es constante el pensamiento en ejercicios que trabajen la escucha. Unir más a la gente en el proceso. Aprender a estar con el otro” (comunicación personal, 16 de abril de 2024). Esto lo pudo

evidenciar cuando trabajó como docente en la Escola Profissionalizante Incenna, pues decidió juntar a los actores con los que estaba montando *Bodas de sangre* de Federico García Lorca con los que había dirigido un año anterior en *El inspector general* (1836) de Nicolai Gogol. Los elencos no habían trabajado juntos antes; sin embargo, ambos habían incluido coros en sus montajes y estaban familiarizados con las dinámicas.

Aunque no se conocían, hablaban rápidamente en el escenario. Quizás porque ya tenían un vocabulario común: el lenguaje del artificio. Demostró que ambos grupos estaban en igualdad de condiciones, capaces de jugar, sin necesidad de que un conductor o un instructor les explicara más. El lenguaje del artificio medió el aprendizaje entre ellos (Marko, 2013, p. 102).

A partir de lo comentado, se infiere que el trabajo coral les brinda a los estudiantes las capacidades para poder adaptarse al trabajo con diferentes personas, pues los forma con la apertura a escuchar y a compartir con el otro. Esto será esencial al momento de salir del espacio de formación, pues uno trabajará con personas que vengan de distintas escuelas o de distintos métodos, pero mientras todos tengan esta posibilidad de escucharse y comunicarse en el escenario, se podrá tener un mismo código en el producto final. Es decir, gracias al coro, se refuerza la participación y la comprensión del otro, lo cual ayuda no solo a crear una gran puesta en escena sino, a tener un gran ambiente de trabajo. Algo que muchas veces es subestimado, pero en la práctica es muy valioso.

Como hemos comentado previamente, el coro planteado por Ana Julia Marko se diferencia del trabajado en segundo ciclo con Katuska Valencia. Pues en el último ciclo hubo un mayor énfasis en la individualidad dentro del coro que en ciclos anteriores. Si bien en todos los coros trabajados se busca una misma acción, con Marko apareció el desarrollo de distintas estrategias. No obstante, es importante mencionar que, gracias a los conceptos desarrollados dentro del coro en segundo ciclo, tales como escucha, presencia escénica y

coordinación, es que pudimos explorar y jugar a profundidad en la construcción de nuestro montaje teatral. Como menciona Sebastián Ramos, jefe de práctica que acompañó a Ana Julia Marko durante el proceso de sus tres montajes, *Relatos Salvajes* (2022), *El bien amado* (2023) y *Bacurau* (2024): “Ana Ju sigue la pulcritud y el movimiento colectivo, pero hay algo más grande que está por encima de esto, una suerte de atmósfera, una sensación que todos deben tener” (comunicación personal, 9 de abril de 2024). De esta manera, el coro de Ana Julia no busca que se repitan los mismos movimientos, como suele suceder muchas veces en el trabajo coral más tradicional, sino que permite el juego mientras se mantenga una misma energía. En este sentido, el alumno puede divertirse y explorar más de una manera de desenvolverse en el escenario, así es capaz de explorar sus impulsos sin salirse de la acción grupal.

Asimismo, es gracias al bagaje del “otro” que se logra el enriquecimiento tanto de la puesta en escena como de uno mismo. Gracias al diálogo con los compañeros y a la escucha frente a estos, uno logra nutrirse de diversos puntos de vista y descubre una diversidad de imágenes y acciones que puede insertar en la puesta en escena. Además, Ana Julia Marko recurre constantemente a la opinión de los estudiantes para la construcción del montaje, dado que pensar en el coro “te da el estar fuera de uno mismo, no te ensimismas” (comunicación personal, 16 de abril de 2024). Esto ayuda a quitar la presión de “ser el mejor”, tanto en la obra de teatro como en la clase, pues todos son parte del coro, todos ganamos o todos perdemos. Tal como es comentado por la profesora “sin coro no hay trabajo en equipo” (comunicación personal, 16 de abril de 2024).

Por todo lo comentado en esta sección, entendemos al coro como un grupo en el cual todos se encuentran en sintonía, pero se mantienen las individualidades de los personajes que la conforman. Además, a partir de la trayectoria del coro, vemos que este no solo cumple funciones dentro de la puesta en escena, sino que se presenta como un elemento que ayuda a

la formación de los actores. Por un lado, el coro contribuye a la estética de la obra y a la comprensión de la misma: da una dimensión poética al montaje, potencia la voz y acción del personaje, y permite entender el contexto de la trama. Por otro lado, gracias a las entrevistas realizadas a distintos docentes de la facultad, concebimos que fomenta la escucha entre los actores y afianza la noción de colectividad en el teatro, pues vela por el bien de la puesta y de la historia. En adición, este elemento otorga la posibilidad de transgredir lo convencional, ya que impulsa la ruptura de la supremacía del texto sobre la puesta en escena a partir del juego con los distintos componentes teatrales priorizando así la experiencia teatral.

1.2. Lo contemporáneo

Ya que queremos hablar del coro en una obra de teatro contemporáneo, es necesario definir a qué nos referimos con “contemporáneo”. Para ello, será necesario que nos centremos en su uso tanto en el ámbito de las artes plásticas como de las escénicas.

1.2.1. Definición desde las artes plásticas

Dado que no encontramos una definición exacta de lo que se comprende como contemporáneo dentro del ámbito teatral que vaya de la mano con lo que queremos expresar en esta investigación, buscamos una definición que ayude a complementar la noción de *lo contemporáneo* desde las artes escénicas, es por ello que investigamos el uso de este término en el mundo de las artes plásticas para, así, nosotras postular lo que entendemos como contemporáneo en pro de este trabajo. Luego de ello, nos adentraremos en el mundo de las artes escénicas. Para algunos autores, lo contemporáneo se define desde el contexto actual. Por ejemplo, Danto afirma que “el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos” (1997, p. 32), ya sea en museos, galerías o calles. Sin embargo, él menciona esto en 1997, lo que nos hace cuestionarnos si el arte de esos años seguiría considerándose contemporáneo para nosotros. Para responder esto, haremos uso de lo indicado por Zabala, pues según él, “para algunos autores, la expresión “arte contemporáneo”

indica una cuestión cronológica. Afirman que se denomina de esta manera las producciones de los últimos 45 años” (2009, p. 134). Lo contemporáneo entonces, vendría a abarcar una época en específico durante la historia, como lo fueron el arte clásico, medieval o moderno, al que todavía no se le da fin, caracterizado por las distintas tendencias y movimientos artísticos que han surgido en este rango de tiempo.

Sin embargo, comprendemos que no todo arte producido en la época contemporánea es contemporáneo, dado que también debe tener rasgos particulares que engloben su carácter estético. Según Tobón, el arte contemporáneo se caracteriza por “la total libertad de los artistas frente a las formas, las técnicas, las temáticas y los géneros heredados de la tradición” (2008, p. 60). De esta manera, las obras de arte contemporáneas ya no se restringen a normas que deban seguir para estar dentro del esquema estético. Esta innovación y búsqueda de formas alternativas de expresión sugiere que el arte contemporáneo reinventa y cuestiona todo lo que se ha visto en el pasado.

No obstante, esta apertura a nuevas posibilidades no es sinónimo de un rechazo por el arte ya conocido. Danto afirma que “el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado ...lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar” (1997, pp. 27-28). De este modo, dentro del arte contemporáneo se puede establecer un diálogo entre elementos de diversas épocas y darle nuevos significados a aquello que se desarrolló en el pasado con una mirada actual, pues, tal como menciona Zabala,

si sentimos que poco y nada nuevo hay en el arte contemporáneo, nuestro trabajo artístico podría consistir en re-ubicar, re-direccionar y re-crear. Vale decir, combinar de otra manera lo que ya ha sido dicho y hecho, o bien, trasladar lo que parecía desatendido en la periferia hacia una un centro de

gravedad. Siempre podemos reiterar algo conocido con nuestra propia voz (2009, p. 46).

Así, todo esto se presta a la libertad para que los artistas jueguen y experimenten a partir de su propio sentir y creatividad. Se tendrá como consecuencia una gran diversidad en el mundo artístico, entre aquellos que desean buscar algo completamente nuevo y quienes desarrollen un vínculo con el pasado.

1.2.2. Definición desde las artes escénicas

Si analizamos el concepto desde las artes escénicas, apreciamos que este no se aleja de lo anteriormente mencionado en el mundo de las artes plásticas, dado que en los dos se presenta la posibilidad de jugar. Tanto los artistas plásticos como los artistas escénicos juegan con los distintos recursos artísticos de su campo para crear sus piezas, ya sea a partir de un interés personal o la búsqueda de crear significados. Sin embargo, la diferencia en cómo se aplica en estas ramas es explicada por Pavis (2016) cuando define lo contemporáneo dentro del teatro como

lo que se rechaza del pasado, lo que se quiere, pues, superar, lo que se deja de lado para pasar a otra cosa todavía desconocida, es también la capacidad para renovar el presente... lo que presenta formas y obras innovadoras y experimentales (pp. 61-62).

Esta renovación puede darse en distintos elementos de la obra, ya sea desde una dramaturgia que rompa con la progresión lineal del tiempo hasta en la misma puesta en escena considerando espacio, escenografía o la interpretación actoral. Si nos enfocamos en la puesta en escena, lo contemporáneo busca ir más allá de la representación mimética de la realidad plasmada en el texto dramático, en la cual el espectador se encuentra observando los acontecimientos en escena como un espía que jamás será descubierto. Lo contemporáneo, entonces, se cuestiona y explora de qué maneras puede utilizar los distintos componentes del

evento teatral, las dinámicas que puede establecer entre estos, las nuevas formas en que se pueden desenvolver y cómo esto tiene un efecto en la representación y en la recepción del público. Para ello, no solo se enfoca en lo nuevo o innovador que se puede implementar al teatro, sino en cómo se pueden recuperar tradiciones del pasado y transformarse o renovarse en un nuevo contexto.

Por un lado, para lograr una nueva experiencia en el teatro contemporáneo “el montaje toma una connotación subversiva (incluso una dimensión revolucionaria), que rompe con las jerarquías y tradiciones e instaura puentes de comunicación con otras artes y otras culturas” (Sarrazac, 2013, p. 143). Esta jerarquía se refiere a la primacía del texto dramático frente a otros elementos en la puesta en escena. Su ruptura propone tanto la reivindicación de estos últimos, es decir las luces, los objetos o el mismo cuerpo del actor, como “la incorporación de elementos provenientes de otras prácticas artísticas (danza, música, artes plásticas y visuales, poesía)” (Santistevan, 2020, p. 27). De esta manera, en una puesta en escena contemporánea, encontramos que los elementos no son simples acompañamientos a las acciones propuestas por el texto, sino que tienen una voz propia capaz de expresar algo o de crear una realidad diferente. Una luz puede significar el sentir de los personajes o representar un cambio de ambiente, volviéndose indispensable para la comprensión de la obra. Asimismo, el teatro contemporáneo es comprendido como un espacio de “hibridismo radical” (Bottin, 2016, p. 7), pues se observa la unión de las distintas disciplinas como el uso de proyecciones, la integración de canciones, ya sea de música instrumental o de canto (lo cual no implica que se vuelva un teatro musical), o la danza reivindica la idea de que la experiencia y comprensión del espectador no se rige solo por los diálogos o monólogos que escuche, sino por el poder de cómo los distintos estímulos afecten su sensorialidad.

Por otro lado, en lo contemporáneo se cambia la dinámica entre el actor y el espectador a través de la ruptura de la cuarta pared. Mehr et al. (2024) señalan que

en el teatro tradicional, el concepto de la cuarta pared funciona como un elemento invisible pero vital que crea una clara distinción entre el mundo de los actores y el reino del público... Es fundamental para la experiencia teatral tradicional y da forma a las expectativas del público y a la experiencia general de la interpretación (p. 325).

Hay un contrato implícito en el teatro tradicional: si bien los espectadores son conscientes de que lo que pasa en escena es en realidad, actores contando una historia ficticia, y estos saben que están siendo observados, se utiliza la cuarta pared para alimentar la ilusión de un mundo distinto al que no tenemos acceso. Lo contemporáneo juega con la posibilidad de eliminar esta barrera e involucrar al espectador a un nivel que va más allá de lo psicológico. Se reformula la organización del espacio de representación, pues ya no solo se divide en escenario y butacas, sino que puede haber un cruce entre estas áreas, en donde los actores escapan del lugar comúnmente designado para acercarse al espectador o donde los asientos están en la misma escena.

Sin embargo, esta ruptura no solo indica nuevas posibilidades a nivel espacial, sino que plantea una nueva manera de relacionarse entre el espectador y el actor. No solo el actor es capaz de dirigirse directamente al público, entregarle algún objeto o invitarlo a desplazarse, sino que este último también tiene la facultad de participar: puede hablar, accionar o hasta tener un rol en el desenvolvimiento de la historia, lo cual genera un involucramiento más profundo con la experiencia teatral. Observamos el nuevo rol que toma el espectador en este tipo de teatro. Este “invita al público a la reflexión, a una inmersión sensorial y a participar en un espectáculo que de por sí es híbrido. Transmite un mensaje político y propone una visión crítica de la sociedad actual sin intención moralizadora” (Bottin, 2016, p. 7). Por lo comentado, comprendemos que ya no se espera a un público que se quede sentado en su butaca, sino uno que también sea parte de la obra. Como ejemplo,

tenemos el caso de *Qué Chucha dijo Aldo Dolos*¹² (2024), obra dirigida por Emilio Aguirre, en la cual se moviliza al espectador en diferentes momentos de la obra y se le pide su colaboración al moverlo por el espacio y ofrecerle unos contratos los cuales debe de firmar para así apoyar al personaje principal.

Además, el público está aceptando y deseando obras que salgan del esquema clásico, buscando así que las puestas en escena sean cada vez más espectaculares y arriesgadas (Bottin, 2016, p. 20). Con ello se refiere a propuestas que integren las distintas ramas de lo artístico en la puesta en escena y que, junto con esto, no teman a transmitir mensajes con posturas claras. Esto lo podemos apreciar en el éxito de la obra *Mucho ruido por nada*¹³ (2018), dirigida por Chela de Ferrari, la cual es una adaptación del clásico de Shakespeare. En esta adaptación, vemos cómo dialogan la música, bailes, actuaciones y luces. Asimismo, esta puesta en escena busca dar el mensaje de que todo amor es igual de válido como valioso. Que se ofreciera este mensaje en nuestro país, principalmente machista y homofóbico, fue un movimiento atrevido y necesario, el cual fue un rotundo éxito, pues tuvieron muchas reposiciones y giras nacionales e internacionales. Tal como es comentado por Rafael Ruiz, en el teatro contemporáneo observamos “un teatro agresivo y provocador, que se atreve a mover el corazón y el cerebro del espectador y hacerle salir del teatro convencional” (2016, p. 129).

Así como lo contemporáneo llama al reconocimiento del público como presente dentro de la representación teatral, también puede dejar de ocultar la verdad del teatro: los personajes en escena son actores. En esta línea, se rompe con la ilusión de los personajes, pues el actor puede escapar de su construcción por momentos y evidenciar que es él mismo representando un papel en escena. De este modo, se vuelve más flexible el cómo debe ser

¹² En esta obra observamos la vida de Aldo Dolos, un mafioso retirado, el cual era el más temido de toda la ciudad. Sin embargo, actualmente, se encuentra olvidado por todos. No obstante, su ayudante, Yeni Ápate, lo convence de salir de nuevo a las calles para así cometer nuevas fechorías.

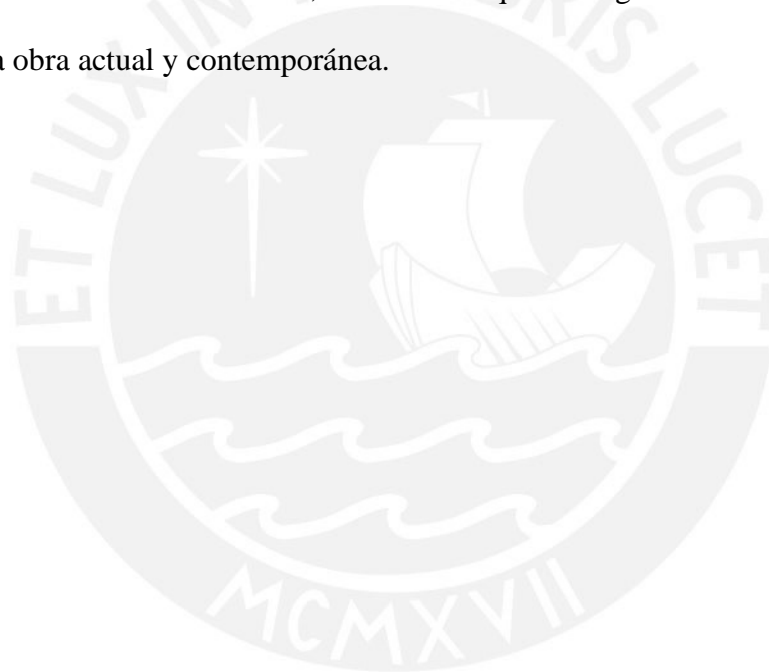
¹³ Es una variación del gran clásico *Mucho ruido y pocas nueces*, comedia de enredos que trata sobre el amor entre Claudio y Hero, en la cual apreciamos cómo la desconfianza, la inseguridad y los celos pueden acabar con el amor de una relación.

representado un personaje y cómo esto puede darle otro significado a la puesta. Así, no solo puede variar la manera en que se construye un personaje y se interpreta, sino también en la cantidad de personas que asume un rol. Es aquí donde entra el componente coral que analizaremos en el siguiente capítulo. Una obra que realiza esto es *Aquellos dos*¹⁴ (2022), dirigida por Alejandro Clavier, en donde si bien se cuenta la historia de dos hombres, son cuatro los actores en escena que se turnan estos roles, rompiendo con la representación tradicional de un personaje. Con tradicional nos referimos al concepto de personaje que utiliza Sarrazac “el personaje ... se nos presenta como el lugar de pasaje y de metamorfosis... de todas las máscaras que hacen la vida de un hombre” (2006, p. 367). En otras palabras, en la construcción de un personaje tradicional se vela por escoger una característica principal de la personalidad del personaje y desarrollar todo su bagaje alrededor de esta. De la misma manera, este autor se refiere al personaje como aquel que garantiza la mimesis de la dramaturgia al generar una identidad a partir de la interpretación del actor; sin embargo, explica cómo a partir del teatro moderno este ha pasado por una “crisis” que le ha hecho variar sus características físicas hasta el punto de hacer que este se escinda en distintas entidades (2013, p. 167). Así, en *Aquellos dos* (Clavier, 2022) todos los actores pasan por los dos personajes y, al ser una cantidad mayor, cada uno es interpretado por dos personas a la vez sin la necesidad de desenvolverse de manera unísona. En contraste, no hay mimesis exacta, no hay representación tradicional de personaje por un solo actor, por lo que el espectador entra en una nueva convención.

A partir de este análisis de lo contemporáneo, tanto en las artes plásticas como en las artes escénicas, apreciamos cómo se entrelazan las diferentes ramas del arte para que así estas

¹⁴ Basada en el cuento de Caio Fernando, cuenta la historia de dos hombres, Raúl y Saúl, quienes se conocen trabajando en una oficina y desarrollan una relación que se ve afectada por una sociedad homofóbica.

sean provocadoras y logren estimular al espectador. Sin embargo, esta búsqueda de lo nuevo no rechaza la idea de que se puede innovar mirando al pasado y jugando con lo ya conocido. Así, lo contemporáneo sería una manera de ver los recursos utilizados en la antigüedad y otras etapas como provechosos y ver de qué manera estos podrían servirse en la escena teatral contemporánea como se hizo con el coro en *El bien amado* (Marko, 2023). El trabajo coral no se ve solo como una manera de innovar en la construcción del personaje, sino que se rescata el poder que tiene a partir de la potencia de los cuerpos en colectivo para comunicar algo al espectador, como hacía en las tragedias griegas. Este concepto será utilizado en nuestra investigación para analizar cómo el coro, un elemento que se originó en la antigüedad, se introduce en una obra actual y contemporánea.



Capítulo 2. Análisis del coro como recurso contemporáneo en el proceso creativo

En el presente capítulo, analizaremos el uso del coro como recurso teatral contemporáneo en el proceso creativo de *El bien amado* (Marko, 2023). Es interesante observar que Marko posee un sello personal en sus puestas en escena y un elemento esencial dentro de estas es el coro, pues, tal como ella menciona, “yo no sabría trabajar sin coro. No sé trabajar con una persona, ni con dos. Con el coro uno puede aprender del otro” (comunicación personal, 16 de abril de 2024). Además, la estética de la directora se rige por un lenguaje extra cotidiano ligado a la comedia. Por lo tanto, a lo largo de este capítulo, hablaremos sobre la pedagogía de los afectos, la cual es una propuesta de enseñanza innovadora que propició el trabajo del coro tanto a nivel de exploración como en la puesta en escena. Asimismo, veremos el código de la comedia y el uso del juego dentro del proceso creativo y, también como la noción de un coro contemporáneo fomento la construcción de personajes interpretados por más de un actor al mismo tiempo en escena.

2.1. La pedagogía de los afectos dentro del proceso creativo

Es importante recalcar que Ana Julia Marko realiza sus clases, en diferentes cursos, a partir de los principios de la pedagogía de los afectos, la cual es considerada por ella como una pedagogía contemporánea (comunicación personal, 16 de abril de 2024). Esta propuesta desafía muchas concepciones tradicionales que se tienen sobre la educación, dado que vela por una relación horizontal entre docente-alumno. Esta metodología busca que el salón de clases sea comprendido como un espacio seguro gracias al respeto y a la confianza en el otro. En la pedagogía de los afectos, el profesor “busca comprender al estudiante en su totalidad tomando en cuenta sus gustos, habilidades y ambiciones, procurando no acelerar su proceso en el entendimiento de las distintas materias” (Che-Piu, 2024, p. 9). Por medio de este tipo de pedagogía, el docente busca incluir el bagaje cultural de los y las estudiantes, se posiciona

como un mediador frente al conocimiento, y propone estrategias de empoderamiento para los y las estudiantes. A lo largo de este capítulo, comentaremos más sobre esta.

Por otro lado, en el curso de actuación, cada docente tiene un estilo de trabajo único; por ello, cada profesor ordena sus conceptos y ejercicios acorde a su propuesta. Por ello, explicaremos cómo se abordó el trabajo coral para lograr el estilo del montaje a partir de la propuesta del cronograma de clases diseñado por la profesora Ana Julia Marko (ver Tabla 1).



Tabla 1

Cronograma de clases

SEMANA	FECHAS	ETAPA	TEMAS	ACTIVIDADES
1	15, 17, 18 de agosto		Perspectivas de lenguaje teatral extracotidiano sobre el texto a ser trabajado colectivamente para el montaje final	<ul style="list-style-type: none"> - Presentación general del curso - Presentación de las obras propuestas - Conversación inicial sobre lo que cada estudiante desea realizar en el montaje final - Lectura de <i>El bien amado</i> - Ver colectivamente la película <i>El bien amado</i> - Lectura de <i>La reunificación de las dos Coreas</i>
2	22, 24, 25 de agosto	Exploración de la obra	Definición de material dramático y de personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de <i>Bailando en la curva</i> - Definición del texto del montaje - Lectura del texto definido - Prueba de personajes - Definición de personajes - Primera lectura con los personajes definidos - Primeras propuestas de construcción - Aproximación al lenguaje de la obra por medio de juegos corales y estilización
3	29 de agosto, 31 de agosto, 01 de setiembre		El lenguaje no realista La poética de la imagen El cuerpo no cotidiano y expandido El espacio circular a 360°	<ul style="list-style-type: none"> - Aproximación del lenguaje de la obra por medio de juegos corales, estilización, exploraciones del cuerpo extra cotidiano y expandido a 360, (considerando no solamente al compañero en escena, sino también al público) - Exploraciones de construcción de personajes a partir del vestuario - Exploraciones de construcción de personajes a partir de juegos de relación entre personajes
4	05, 07, 08 de setiembre		Aprehensión de la narrativa del texto en el cuerpo a nivel individual y colectivo	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura del texto adaptado - Primeras improvisaciones a partir de la narrativa de la obra
5	12, 14, 14 de setiembre	Diseño de escenas	Diseño y composición del montaje*	<ul style="list-style-type: none"> - Montaje de la obra: diseño de escenas

SEMANA	FECHAS	ETAPA	TEMAS	ACTIVIDADES
6	21, 22 de setiembre		Diseño y composición del montaje Organización en el espacio Diseño de personajes Interacción de personajes Estructura del montaje	- Montaje de la obra: diseño de escenas
7	26, 28, 29 de setiembre		Diseño y composición del montaje Organización en el espacio Diseño de personajes Interacción de personajes Estructura del montaje	- Montaje de la obra: diseño de escenas
8	03, 05, 06 de octubre	Diseño de escenas	Diseño y composición del montaje Organización en el espacio Diseño de personajes Interacción de personajes Estructura del montaje	- Montaje de la obra: diseño de escenas
9	10, 12, 13 de octubre		Diseño y composición del montaje Organización en el espacio Diseño de personajes Interacción de personajes Estructura del montaje	- Montaje de la obra: diseño de escenas Presentación parcial de toda la obra
10	17, 19, 20 de octubre		Diseño y composición del montaje Organización en el espacio Diseño de personajes Interacción de personajes Estructura del montaje	- Montaje de la obra: diseño de escenas
11	24, 26, 27 de octubre	Caracterización final de personajes	Diseño y composición del montaje Organización en el espacio Diseño de personajes Interacción de personajes Estructura del montaje	- Montaje de la obra: diseño de escenas - Definición final de caracterización (vestuario y maquillaje) - Definición final de escenografía

SEMANA	FECHAS	ETAPA	TEMAS	ACTIVIDADES
12	31 de octubre, 02, 03 de noviembre		Trabajo de ritmo, organicidad y seguridad en la obra completa	- Ensayo de toda la obra con elementos (música, escenografía, objetos, vestuario)
13	07, 09, 10 de noviembre		Trabajo de ritmo, organicidad y seguridad en la obra completa	- Ensayo de toda la obra con elementos (música, escenografía, objetos, vestuario)
14	14, 16, 17 de noviembre	Ensayos de la obra completa y retroalimentación	Trabajo de ritmo, organicidad y seguridad en la obra completa	- Ensayo general
15	21, 23, 24 de noviembre		Trabajo de ritmo, organicidad y seguridad en la obra completa	- Ensayo general
16	28 y 30 de noviembre, y 01 de diciembre		Trabajo de ritmo, organicidad y seguridad en la obra completa Reflexión sobre el proceso pedagógico	- Ensayo general - Muestra de la obra a invitados especiales - Evaluación sobre el proceso y los ensayos generales

Nota. *En el cronograma del curso, figura que no iba a haber clases por un viaje de la profesora. Sin embargo, sí hubo clases con el jefe de prácticas. Adaptado de ITEA16-0802 – Actuación 6 [Sílabo], por A. Marko, 2022, Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 5.

Como se ve en la Tabla 1, en las dos primeras semanas de clases conversamos sobre los intereses de cada uno de los estudiantes en relación a lo que cada uno de los profesores quería explorar y se tomó la decisión final de la obra a trabajar para el montaje. Valencia nos comenta que, antes de iniciar cada ciclo de Actuación 8, se realiza una reunión entre los docentes y los estudiantes, en la que se explica la propuesta que cada uno tiene para trabajar, así como sus temas de interés (comunicación personal, 8 de julio de 2024). En contraste, durante la primera semana, Ana Julia Marko nos dio el tiempo y la libertad de escoger entre tres propuestas de obras, que fueron *La reunificación de las dos Coreas* (2013) de Joël Pommerat, *Bailando en la curva* (1983) de Julio Conte y *El bien amado* (1962) de Dias Gómes.

De acuerdo a la pedagogía de los afectos es muy importante comprender al estudiante en toda su diversidad. Es decir, el docente debe realizar actividades que busquen conocer a

profundidad quién es el alumno, de dónde viene y qué es lo que mueve su corazón. Al comprender al estudiante en todo su bagaje cultural, se puede adecuar el plan de estudios (en este caso, la obra) para que toque temas que estén en relación con sus motivaciones. Por ejemplo, cuando comenzamos con la creación de *El bien amado* uno de los momentos más importantes fue sentarnos y comentar qué cosas nos gustaban hacer, además de actuar; es así que muchos compañeros explicaron que les encantaba bailar, cantar o tocar algún instrumento. Por ende, Ana Julia incluyó partes donde algunos de nosotros pudiéramos desarrollar, dentro de la obra, nuestros otros saberes. Asimismo, la docente se tomó más de tres clases para decidir conjuntamente qué obra plasmaríamos en escena, pues para ella era muy importante que la obra nos moviera emocionalmente, ya que no podemos actuar algo que no sentimos en realidad. Con esto observamos que tanto la pedagogía de los afectos utilizada por Ana Julia como el trabajo coral consideran las voces del grupo y no de un solo individuo. Es así que leímos el texto dramático de las tres obras y debatimos por qué *El bien amado* era, para nosotros, la mejor opción. Que la profesora tomara en cuenta nuestra opinión en decisiones tan importantes, como cuál sería la obra a montar, nos hizo sentir valiosos en el proceso. Esto promovió un espacio de confianza y respeto, la cual se busca conseguir con la pedagogía de los afectos. Por lo tanto, observamos que en el proceso no primó una relación vertical, caracterizada por un profesor que expone sus saberes y donde el alumno, mayormente, toma apuntes y escucha. Por el contrario, se veló por un trato horizontal, en el cual se partió de la noción de que tanto el profesor como el educando cuentan con conocimiento, igual de valioso, que enriquece la conversación dentro del aula.

Volviendo a la elección de la obra, fue gracias a una charla que tuvimos al finalizar la semana sobre las motivaciones que cada uno tenía con la cual pudimos llegar a la conclusión de que queríamos realizar *El bien amado*, pues nos movilizaba una sensación de injusticia y

rabia colectiva sobre lo ocurrido en las marchas en oposición a Manuel Merino en el 2020¹⁵. Aunque no volvimos a discutir el tema en el proceso creativo, este siempre estuvo en nuestros pensamientos, pues sirvió de inspiración para construir distintos momentos corales, tales como la protesta en contra de Odorico o el reclamo del cuerpo de Dulcinea por parte de su hermana Dorotea. De acuerdo a la pedagogía del afecto, el docente debe ayudar a que el estudiante reconozca los diferentes discursos que existen en los medios (televisión, radio, redes sociales, etc.) y tiene la misión de incitar en este una postura frente a las distintas ideologías. Es fundamental, en esta metodología, comprender al profesor como un mediador de conciencia que promueve el discernimiento en el alumno. Esto logrará mejorar su actitud frente a la vida, pues, tal como ha sido comentado por Fairclough (1989), “lo que pasa en los centros educativos puede ser decisivo para determinar si los órdenes existentes y las relaciones de poder predominantes se reproducirán o transformarán” (p. 244).

Durante el proceso de elección de la obra, Ana Julia no solo buscaba que habláramos sobre temas que nos llamaran la atención, sino que tengamos una postura frente a estos. Más allá de si estábamos a favor o en contra de algo, ella quería saber por qué pensábamos de esa manera, sin juzgar sea cual sea la opinión. Por ende, se manifestó un deseo conjunto de tocar temas complicados, como la corrupción y la violencia, desde el enfoque divertido de la comedia. Es así como reconocemos que, desde la pedagogía de los afectos, el profesor utiliza su posición para darle la palabra al otro, para buscar una igualdad. Podríamos decir que el profesor, más que un agente de mucho conocimiento, es un agente de afectos, ya que busca afectar al alumno a través de preguntas y dinámicas, para así abrir el apetito de su creatividad. Es el profesor quien tiene el deber de empoderar al alumno y hacerle entender que tiene una

¹⁵ Durante 2020, se realizaron protestas en Lima en busca de la renuncia de Manuel Merino a la presidencia. Lamentablemente, estas marchas dejaron a dos fallecidos: Inti Sotelo de 24 años y Bryan Pintado de 22 años

voz para expresar todo lo que piense, ya que su participación tanto en el aula como en la sociedad es muy importante.

Después de la elección de la obra, en la semana 2, Ana Julia nos preguntó qué personaje deseábamos realizar, teniendo en cuenta que la obra contaba con una cantidad menor de personajes a los alumnos que nos encontrábamos en el aula y que había una notoria diferencia entre el número de diálogos que cada uno poseía. Por esta razón, algunos personajes, como Odorico y las hermanas, serían representados de manera coral, es decir, serían personajes interpretados por más de un estudiante al mismo tiempo en escena.

Tomando en cuenta los deseos de cada uno y según lo que había observado en las distintas lecturas, Ana Julia realizó una primera propuesta de personajes para volver a realizar una lectura. Es así como se establecieron los personajes de la siguiente manera: Odorico, el alcalde, sería interpretado por cinco actores y actrices (Álvaro Valderrama, Angie Damacén, Ana Aramburú, Jared Portocarrero y Valquiria Che-Piu); cada una de las hermanas sería interpretada por dos actrices (Dorotea por Karen Vivero y Maria Fernanda Cedeño, Dulcinea por Camila Cuba y Luisa María Tafur, y Judicea por Ruth Barrantes y Valeria Ortega); María Diabla, la sicaria del pueblo, sería interpretada por Lupe Ramos; Dirceu Mariposa, el secretario de Odorico, por Leonardo Barrantes; Rosa Pedreira, la periodista, por Daniela Segura; Violeta Rojas, la reportera, por Brunella Lainez; Ruben, el hijo de Odorico y el primo de las hermanas, por Mario La Riva; y Manuela Pajares, la prostituta, por Amanda Alvarado. Es importante denotar que los actores y actrices que compartían un mismo personaje tendrían algunas escenas en donde solo uno realizaría el papel en escena, mientras que había otras en las que se interpretaba al personaje de manera coral, es decir, todos los actores y actrices de un mismo personaje estarían juntos en el escenario en diferentes momentos.

Esto no impidió que los actores contruyeran sus personajes a partir de sus experiencias introduciendo también algunas de sus jergas. Pues, como defiende la pedagogía

de los afectos, es importante que el docente explore y utilice el bagaje oral del alumno, es decir, que tome en cuenta las metáforas que este utiliza en su día a día para referirse a cosas y/o experiencias.

Podemos concluir que la enseñanza impartida por Ana Julia Marko fue novedosa para todos nosotros, pues vimos a una docente que se preocupaba no solo porque el estudiante comprendiera el contenido del curso, sino por saber quién era en realidad, cuáles eran sus motivaciones, opiniones y qué es lo que quería expresar en escena. Ello nos hizo sentir valiosos, pues comprendimos que somos seres con agencia para cambiar las cosas dentro de nuestro mundo. Eso es justamente lo que busca la pedagogía de los afectos: que el estudiante sepa que tiene voz y voto no solo en el salón de clases, sino en el día a día.

2.2. El código de la comedia y el uso del juego

En la primera semana de clases, Marko nos comentó su perspectiva de lenguaje teatral, la cual gira alrededor de lo extracotidiano, código que se rige por movimientos físicos y gestualidades grandes. Este término fue investigado por Eugenio Barba y Nicole Savarese y, a partir de ello, llegaron a la siguiente conclusión:

La búsqueda de un equilibrio extracotidiano exige un mayor esfuerzo físico; pero es a partir de este esfuerzo que las tensiones del cuerpo se dilatan y el cuerpo del actor nos parece ya vivo antes de que el actor empiece a expresarse... Podría decirse que este equilibrio de lujo desemboca en una estilización, en una sugestividad estética... como medio de intensificación de determinados procesos orgánicos, de determinados aspectos de la vida del cuerpo (2010, pp. 119-121).

Así, lo extracotidiano en la puesta en escena de *El bien amado* se evidencia en que los gestos y movimientos de los personajes eran grandes, a diferencia del realismo orgánico, pues parten de la comedia física. Esta estrategia de interpretación es comentada por Lecoq (1997)

cuando habla de la comedia, la cual asocia específicamente con la comedia del arte: “este territorio dramático es una amplificación de lo que la vida nos muestra. Por tanto, el nivel del juego actoral ha de ser llevado al máximo, hasta la acrobacia” (p. 170). Para conseguir el código extracotidiano estuvimos en un constante diálogo y entrenamiento mediante dinámicas corales, las cuales lograron que cada actor compartiera la misma energía con el colectivo.

Cabe resaltar que en cursos anteriores habíamos visto principalmente códigos de actuación realista en donde se vela por la mayor naturalidad posible. Por ello, trabajar con la comedia fue nuevo para la mayoría de integrantes del elenco, por lo cual en un inicio fue complicado. El asistente de dirección y jefe de práctica Sebastián Ramos, quien estuvo en constante observación de la obra nos mencionó que

se empieza a encontrar lo que le falta al teatro en este país, que es un mismo código. El trabajo coral unifica códigos, porque los actores vienen de diferentes lugares. El coro genera una unificación, que se sienta realmente un equipo. Unidad. Un proceso creativo amable, empático, colectivo. Se entiende la obra, todos vamos por el mismo camino, por la misma pregunta final, por lo que queremos decir con la puesta en escena. Las ideas de grupo son más interesantes que las ideas individuales. Un grupo complementa, hace mejor, porque van a haber más mentes potenciando tu propia mente: trabajo colectivo (comunicación personal, 9 de abril de 2024).

Esto es fundamental, dado que, en la formación actoral de FARES, tal como lo explica Mario Gaviria (2018), se enseña principalmente el método de Stanislavski, el cual plantea la organicidad del personaje, entendida como semejante a la realidad cotidiana (pp. 4-5). En la clase de Ana Julia, gracias a los ejercicios corales explorados, comprendimos que el

código de interpretación que buscaba Ana Julia era mucho más exagerado y cómico, lo cual nos permitió explorar a partir del juego y de la escucha a las propuestas de los participantes.

Como se ve en la Tabla 1, desde la semana 3 Ana Julia nos solicitó a todos que llevemos ropa de colores determinados que tuviéramos en casa y que estuviésemos dispuestos a prestar a nuestros compañeros. Esto se relaciona con la estética que Ana Julia buscaba para la obra, en la que quiso plasmar un ambiente veraniego, caluroso y festivo, asociado con la percepción que muchos tienen de Latinoamérica. Por ello, nos pidió que lleváramos prendas de colores cálidos y vivos como el naranja, amarillo, rojo o fucsia junto a tonos tierra como marrón y guinda. A partir de ello, nos pidió que toda la ropa que habíamos llevado la colocaríamos en el piso del salón para que pudiera observarla y con ello armar distintas combinaciones de vestuario para cada uno según las posibilidades que había. De esta manera, muchos se encontraron llevando prendas que no eran de ellos, pero que sí se aproximaban a la estética de lo que Ana Julia quería. Estos primeros esbozos de vestuario nos acompañaron durante todo el proceso de creación hasta que llegaron los oficiales, los cuales no respetaron los colores que cada uno escogió inicialmente para su personaje, pero sí respetaron el estilo. Por ejemplo, las hermanas utilizaron vestidos, los Odoricos ternos, Manuela Pajares vistió un top y una falda tubo, etc. Marko especificó que la caracterización que le otorgaba una corporalidad particular a cada uno. Entonces, usar la ropa era una manera de entrar en personaje y de alejarse del cuerpo cotidiano personal al ser prendas que no se utilizaban regularmente, como vestidos de fiesta, o que no le pertenecían a uno, pues habían sido prestadas por alguien de la clase.

Una vez que Ana Julia escogió el vestuario de todos, pasamos a la exploración de la construcción de estos, primero con dinámicas de personaje a nivel individual y luego en interacción con otros centrándonos principalmente en el juego para así no solamente tener conexión con los otros personajes, sino también una sinergia grupal que es esencial para el

trabajo coral. Por lo tanto, realizamos diversos ejercicios a lo largo del proceso de creación, así que, para no confundirlos, hemos decidido nombrar cada uno de ellos. Por ejemplo, en la dinámica ¿Cómo crees que tu personaje...?, en la que participó todo el salón, pero cada uno por su lado, la directora nos iba dando consignas para explorar las acciones y actitudes del personaje tales como las siguientes:

- ¿Cómo crees que tu personaje camina?
- ¿Cómo crees que tu personaje va al baño?
- ¿Cómo crees que tu personaje baila?
- ¿Cómo crees que tu personaje mata?
- ¿Cómo crees que tu personaje reacciona ante una noticia triste?
- ¿Cómo crees que tu personaje tiene relaciones sexuales?

Luego, las preguntas se enfocaban en cómo este se relaciona con los otros personajes:

- ¿Cómo crees que tu personaje coquetea?
- ¿Cómo crees que tu personaje se emborracha?
- ¿Cómo crees que tu personaje cuenta una mala noticia?
- ¿Cómo crees que tu personaje cuenta un secreto
- ¿Cómo crees que tu personaje se comporta en una fiesta?

A partir de ello, cada uno iba aproximándose a su personaje y también conociendo a los otros. Por ejemplo, en el caso de todas las hermanas, se notó que caminaban moviendo las caderas de manera exagerada y que solían buscar recurrentemente a Odorico para establecer algún tipo de contacto físico. Por otro lado, en el caso de Odorico, se apreció que este se exasperaba muy rápido al encontrarse con algún problema, era el alma de la fiesta en diferentes eventos y le encantaba esparcir secretos. Después de las actividades mencionadas, se pasó a la fase de diseño de escenas. Una vez que pasamos a la construcción del montaje,

apreciamos que la profesora Ana Julia Marko se interesó en ahondar la temática de la obra desde el bagaje personal de cada alumno, pues

Ana Julia nos pidió que trajéramos noticias que trataran el tema principal de la obra: la corrupción. Es así que cada uno, desde su bagaje, expuso las noticias que más le llamaron la atención, tales como la venta de helados por parte de Zurek para ser alcalde de La Molina en el 2019¹⁶ ... (o) la compra de pruebas serológicas por parte del expresidente Vizcarra en la pandemia [del covid-19]¹⁷. Estas noticias nos hicieron reflexionar sobre cómo nuestra historia peruana siempre se encuentra teñida por el caos, lo bizarro y lo alarmante. Este ejercicio creó un espacio de diálogo y fomentó que cada uno de los estudiantes pudiera expresar su postura frente a los diferentes sucesos lo cual le dio un sentido al coro a partir de la idea de rebelión y lucha (Che-Piu, 2024, p. 12).

Se planteaba así un espacio en el cual todo lo que se proponía era aceptado y experimentado a través del cuerpo, permitiendo que entre los participantes se contagie una misma calidad de energía. Una de las dinámicas que impulsó esto fue Corifeo en el espacio: todos estaban en el espacio y la directora decía que era momento de seguir a uno, es decir, teníamos que imitar sus movimientos sin exigir una exactitud. El propósito de este ejercicio era adentrarnos en el código, pues los movimientos que se fomentaban eran aquellos que utilizaban todo el cuerpo de manera extracotidiana, incluyendo la gestualidad del rostro, y es esta estética la que posteriormente se trasladó al escenario. Asimismo, esta dinámica fue luego trasladada a los calentamientos durante el montaje en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), pues, acompañada de la música, era una manera

¹⁶ Tanto en las elecciones del 2010 como en 2018, el entonces candidato a la alcaldía del distrito de La Molina Juan Carlos Zurek regaló helados como parte de su campaña política. Esta acción puede ser considerada como una dádiva para conseguir votos, por lo que puede ser sancionada por el Jurado Nacional de Elecciones.

¹⁷ Durante la pandemia del covid-19, el entonces Martín Vizcarra aprobó la compra de más de un millón de pruebas serológicas, a pesar de que estas no funcionaban. Ello propició la muerte de aproximadamente doscientos mil peruanos (Álvarez, 2024).

de entrar a la calidad de energía necesaria para el montaje. A partir de este ejercicio, se realizaron diversas variaciones.

En el ejercicio Cambiando de corifeo, apreciamos un coro que va alternando de corifeo a medida que se va cambiando de frente. Gracias a esto, todos los participantes, en algún momento de la dinámica, serían corifeos y tendrían la libertad de proponer movimientos. Con esto se lograba que todos los actores y las actrices perdieran el miedo a proponer ideas. Asimismo, se iba explorando el espacio de manera circular, dado que no había un frente específico, sino que se iba alternando según la propuesta de cada corifeo.

Por otro lado, en el ejercicio Si no te veo, no existes, apreciamos cómo el corifeo debía tener mucha consciencia sobre sus movimientos y su calidad de energía, pues, si en algún momento cambiaba de frente y los demás no podían verlo, estos se convertirían en estatuas hasta que el corifeo vuelva a estar en su campo de visión. Otra variación fue una en la que el jefe de práctica se incorporó al coro. Coro y corifeo *featuring* Sebastián Ramos fue una dinámica en la cual él se puso en el rol de corifeo, pero, a diferencia de las anteriores en que este tenía la libertad de proponer distintos movimientos, aquí proponía uno específico a manera de inicio. Por ejemplo, Sebastián se ponía en posición de base y hacía pequeños saltos a modo de rebote; junto a ello, hacía un golpe hacia delante con el hombro. En esta ocasión, se buscaba que todo el coro que lo seguía estuviera detrás de él como un cardumen, y que mantuviera el mismo movimiento y ritmo. Esta dinámica, que luego fue cambiando de corifeo, impulsaba a que se siguieran movimientos más constantes y precisos; así, se planteaba una pequeña coreografía. Además, el ejercicio iba realizándose de manera más fluida a medida que iba progresando, pues, si bien se mantenía el rebote y algún tipo de golpe con alguna parte del cuerpo, la calidad de la energía y la rapidez iban creciendo, dando una sensación de lucha y explorando una nueva manera de desplazamiento para el coro frente a las anteriores en las que predominaban direcciones lineales.

Esta misma atmósfera se replicó y se profundizó en Enfrentamiento de bandos. En la dinámica, se planteó la existencia de dos corifeos, dividiendo al salón en dos coros. Cada corifeo tenía la posibilidad de desplazarse por todo el espacio de la manera que quisiera, con movimientos variados y en distintas calidades de energía. Sin embargo, en un momento de la exploración, ambos corifeos se encontraron frente a frente, lo que generó una interacción entre ambos coros. En un inicio, el movimiento se manifestó como una danza entre ambos coros a manera de pelea de bandos, en la que se observaban pasos de baile, pero con el paso de los minutos los movimientos iban volviéndose más rígidos y se iba ganando una calidad similar a la trabajada en la dinámica con Sebastián Ramos. De esta manera, se crearon dos bandos que ya no necesariamente se encontraban frente a frente en paralelo, sino que podían rodearse y hasta entrecruzarse para llegar al otro extremo. Esta dinámica fue de mucha ayuda para comprender cómo podrían interactuar los coros de manera física, pues esta clase de relación se vería posteriormente en la puesta en escena, específicamente, en el enfrentamiento entre el coro de mujeres y el coro de Odoricos que explicaremos en el siguiente subcapítulo.

Es importante mencionar que la mayoría de estos ejercicios se realizaron en una primera etapa, previa al trabajo de las escenas. Sin embargo, cuando se pasó al diseño del montaje, también se realizaron algunas dinámicas nuevas para obtener material para momentos específicos de la puesta como Coro y corifeo a partir de un personaje. Esta dinámica fue realizada el día que trabajamos una escena de Odorico, interpretado en esta ocasión por Ana Aramburú, con Dirceu Mariposa. En ella, Ana Julia pidió que ellos improvisaran la escena y que todos los del salón nos uniéramos a ser el coro de cualquiera de estos dos personajes, tomando así su esencia y replicando movimientos que creyéramos iban acorde al personaje. Durante esta exploración, los movimientos físicos, gestualidades y desplazamientos se realizaron de una manera más extracotidiana, lo cual le dio a la directora ideas e imágenes que luego se mantendrían en la escena. Ejemplo de ello es como cuando

Leonardo Barrantes, interpretando a Dirceu, se mostraba asustado, no solo hacía un gesto, sino que hacía uso de todo su cuerpo subiendo a la mesa, tensando los músculos de su espalda, expandiendo sus brazos y gritando.

En la semana 4, Ana Julia nos pidió que trajéramos algunos objetos que nos remontaran, desde nuestro bagaje personal, a la fiesta, el verano, el calor y los funerales, pues son temáticas que se exploran a lo largo de la obra. Es así que trajimos elementos como flores, burbujas, sombrillas, abanicos o periódicos. Con estos elementos realizamos una improvisación, Objetos en el espacio, la cual constaba en dividir el salón en dos filas que se pusieron en paralelo, cada una en un extremo del salón. Cada integrante del elenco debía colocar el objeto que había traído en el piso frente a él e ingresar al espacio con este cuando esté listo. Para comenzar, los desplazamientos eran líneas en el espacio de manera neutra, pero utilizando el objeto. Por ejemplo, abanicándose o moviendo la sombrilla de distintas maneras. Luego, se fueron formando pequeños grupos en el espacio, en los que una persona decidía seguir a otra, lo cual causó que la neutralidad del cuerpo desapareciera para dar una calidad particular al movimiento. Con ello, quienes estaban siguiendo también adoptaban esto y la manera de utilizar el objeto, así sean distintos, es así que se observaban pequeñas comunidades de un diferente número de personas.

En adición, también tuvimos otra improvisación junto a los objetos, pero esta vez cada alumno se encontraba en la parte de atrás, junto a su objeto, sentado en una silla. Para esta exploración, no se dieron muchas reglas, dado que la consigna era improvisar con los compañeros y los objetos. En consecuencia, se crearon muchas escenas dramáticas y cómicas que tocaban temas como la corrupción, el calor, el amor y la muerte. La muerte tuvo un papel especial en esta exploración, ya que fue la temática que más se exploró al ser un tema esencial en la obra. De hecho, gracias a esta improvisación se construyó la primera escena del montaje, que consiste en la caminata del pueblo (representado por todos los actores) hacia el

cementerio. Si bien la acotación del caminar estaba dentro del texto dramático, la manera en cómo se desarrolló nació a partir de la exploración

Junto con los objetos, se utilizaron otros elementos externos que contribuyeron a la creación de una atmósfera que fuera de acuerdo con lo extra cotidiano que se quería transmitir. Una manera de incitar movimientos grandes era a partir de la música, esta se encontraba presente constantemente y solía tener un tono de fiesta, en géneros como cumbia, salsa o ritmos brasileros. Jared Portocarrero menciona que “al usar la música, haces que puedas guiarte no solo de quien ves, sino también de un elemento más externo” (comunicación personal, 23 de abril de 2024). Así, un ejercicio llamado Círculo de palabras planteaba que el elenco se ponga en círculo y uno por uno iba a tener un momento de corifeo, pero ya no solo guiándose de la música, sino que también Ana Julia podía ofrecer una palabra que se relacionara con la temática de la obra. Es así que la directora dio palabras como muerte, pistola, telenovela, entre otros. A su vez, esta tenía relación con la canción que estuviese sonando en ese momento; por ejemplo, se asoció sufrimiento con “Tu falta de querer” de Mon Laferte (2015) de fondo, una canción que a través de la letra y la melodía retrata el dolor tras una ruptura amorosa. Estos elementos no solo inspiraban una corporalidad particular, sino que, al darles a todos la oportunidad de ser el corifeo se tenía más de una interpretación tanto de la palabra como del sentir transmitido en la canción. Se resalta que “hay un tema de diversidad [de personajes en el coro] y eso es lo que compone una escena o una imagen mucho más compleja, mucho más rica que los coros tradicionales” (J. Portocarrero, comunicación personal, 23 de abril de 2024).

Otra dinámica que también requería el elemento coral y que se inspiraba en la música era La construcción del cementerio. Nuevamente, Ana Julia nos separó en dos grupos y pidió a cada uno que creara una pequeña coreografía para la construcción del cementerio, escena que se incluiría en la puesta. Así, cada grupo planteó su propia propuesta y la mostró para que

posteriormente Ana Julia nos pidiera juntar ambas. Para ello, nos puso de fondo la canción “La muerte” de El Gran Combo De Puerto Rico (1962), la cual, si bien habla de temas tristes como la muerte, se ve acompañada de un ritmo bailable. Ello llevó a que los movimientos fueran alegres y de fiesta, y que los rostros tengan sonrisas y muecas caricaturescas.

Por otro lado, en la semana 5 nos centramos en construir momentos corales específicos de la obra como la boda entre Dirceu y Dulcinea. Para ello, los estudiantes eligieron la canción “Xibom Bombom” de Carla Cristina y la banda As meninas (2019), y luego se separaron en dos coros pequeños. El primero estaba conformado por las damas de honor de Dulcinea y el segundo por los padrinos de Dirceu y cada uno armó una pequeña coreografía a partir de movimientos que el mismo personaje realizaría en su cotidiano.

Desde la semana 6, que inició el 19 de septiembre, hasta la semana 11, específicamente el 29 de octubre, las actividades realizadas se centraron en diseñar las escenas. Cada clase se trabajaron ciertos momentos en particular, pero, al ser una obra coral, todos siempre se encontraban presentes durante el proceso. De esta manera, el coro podía contribuir a la escena, no solo con su presencia sino también con la oportunidad de accionar, estas funciones las comentaremos en el siguiente subcapítulo. Finalmente, de la semana 12, iniciada el 31 de octubre, a la 16, finalizada el 3 de diciembre, se realizaron los ensayos de toda la obra. Durante estas pasadas, Ana Julia nos daba una retroalimentación general e individual a cada uno de los estudiantes. Asimismo, tanto estudiantes como Sebastián y Ana Julia invitaban a gente externa para que comentaran su sentir frente al montaje. Esto impulsó a que se realizaran cambios en la obra para así obtener una gran puesta en escena.

Los momentos en los que los personajes formaron un coro terminaron siendo utilizados en la puesta en escena. Estos son, entonces, el producto del aporte de todo el elenco durante el proceso. Si bien desde un inicio se planteó que existirían intervenciones corales, la definición de en qué escenas se implementaron fue a partir de las exploraciones. Incluso, en

momentos en los cuales un actor o actriz no se encontraba al frente, su energía se encontraba impregnada en el movimiento de los demás. Gracias a ello, cada coro de *El bien amado* era único no solo por la elección personalizada de canciones que iban con la estética de la obra, sino por cómo cada actor y actriz, con su bagaje e individualidad, interactuaba con esta y con sus compañeros.

Por otro lado, los ejercicios corales no solo ayudaron a la creación del código de la obra, sino también a afianzar la relación de confianza entre todos los participantes, pues no todos los actores y actrices se conocían al momento de empezar la construcción del montaje. Es gracias a estos ejercicios que cada uno pudo expresarse sin el miedo a ser juzgado. Esto es apoyado por Luisa María Tafur, actriz de *El bien amado*:

Las dinámicas corales han aportado al trabajo en equipo, pues si bien entre nosotros nos conocíamos (algunos), no nos conocíamos entre todos, no era un salón que hubiera empezado desde inicio juntos. Pero, precisamente las dinámicas de coro, lo que hicieron fue como dejar un poco de lado esta necesidad de ir conociendo poco a las personas y más bien conectarnos de manera artística. La conexión con todos en ese elenco era principalmente una conexión de cuerpos, una conexión teatral y eso se vio logrado gracias al trabajo que hicimos (comunicación personal, 18 de abril de 2024).

Una de las dinámicas que ayudó a crear un ambiente cordial y seguro fue Bailando con los ojos cerrados, en la cual una persona se ponía al centro, con los ojos cerrados, e iba bailando una variedad de canciones que el jefe de práctica escogía y los demás tenían que seguir sus movimientos. Esto logró que cada uno se despojara de sus inseguridades, pues todos estábamos pasando por esta experiencia, al comienzo un poco vergonzosa, pero luego muy divertida. Esta clase de dinámicas es una manera de conocer al otro que va más allá de las palabras o de un proceso racional, sino a partir del cuerpo y de las tendencias en sus

movimientos. Este sentir es reforzado con lo comentado por Daniela Segura, actriz de *El bien amado*:

El coro en los calentamientos despertaba al cuerpo y hacía que el grupo se sintiera más unido, dejaba en uno la sensación de juego, quitaba el miedo a hacer el ridículo, pues se planteaba un espacio donde se podían proponer y probar cosas sin que te juzguen (comunicación personal, 12 de abril de 2024).

Como ha sido comentado por Daniela, es necesario dejar el miedo al ridículo para que el actor se entregue completamente en escena, principalmente cuando se está trabajando en un código cómico, pues hay muchas acciones que suelen dar vergüenza o que pueden salir mal (como que el gag no esté ubicado en el momento correcto o que no haya timing en una respuesta o acción física). Más allá de que se tiende a asociar a la comedia con la risa, buscamos que cada espectador entienda y empatice con la historia que se está mostrando en escena.

Si bien había dinámicas en las cuales primaba el movimiento, también existían otras que combinaban lo físico y vocal. Tenemos como ejemplo El Jingle, este era un ejercicio donde teníamos que crear una canción publicitaria para lograr la victoria de nuestro alcalde favorito: Odorico Paraguazu. Para ello, nos separaron en cuatro grupos, cada agrupación creó la letra y decidió qué instrumentos estarían dentro de la canción; además, era importante ver qué tipo de movimientos acompañarían la música. Fue una dinámica muy divertida y enriquecedora, pues creó complicidad en cada uno de los equipos.

La presencia del juego en el trabajo coral permitía que cada uno de los integrantes pudiera desenvolverse de una manera particular siguiendo sus impulsos, sin dejar de compartir una misma calidad de energía en las dinámicas corales. Además, la posibilidad de jugar generaba en los integrantes un disfrute por aquello que realizaban, pues les daba la libertad de proponer según su sentir durante el proceso creativo, como se revela en lo

mencionado por Mario La Riva, actor de *El bien amado*: “El coro de Ana Julia es diferente a uno tradicional por la diversión, el baile y la fiesta” (comunicación personal, 23 de abril de 2024). Con lo expresado anteriormente, denotamos que los actores y actrices se sentían en total libertad para explorar y aportar en la construcción de la puesta escénica, pues, al ser parte de un coro todos sabían que, más allá de su personaje en la obra, todas sus propuestas tenían la misma importancia y serían escuchadas.

Por todo lo comentado anteriormente, apreciamos que las dinámicas corales ayudaron en el desarrollo del código en la obra, pero también lograron algo muy importante: que se desarrolle una relación de confianza entre todos. Es gracias a la comprensión del salón de clases como un espacio seguro que cada uno aportaba a la escena con total libertad y seguridad; además, si existía algún problema este se dialogaba no solo en pro al montaje, sino porque el interés y el cariño que se tenía con la otra persona era genuino. Se entiende, entonces, que lo importante al momento de crear un montaje no es solo el resultado final que se obtenga, sino el proceso creativo y humano que conlleva el trabajo desde el bagaje personal de cada uno. La diversión y sentir de cada uno de los integrantes se vuelve un factor fundamental para motivar e impulsar la creatividad en la creación. Todo ello no hubiera sido posible sin dinámicas corales que nos unan, hagan dialogar y consigan que el estar juntos sea algo memorable. Esto es compartido en el sentir de Mario La Riva, actor de *El bien amado*:

El proceso entre los actores, más allá de los problemas, ha sido uno de los más sanos que he tenido...un proceso bien amoroso. Sí encierro ese momento como un capítulo de mi vida siento que todo estuvo bien, muy bonito. Todos querían sacarse la mugre, todos proponían. Creo que fue un trabajo en equipo muy bonito (comunicación personal, 23 de abril de 2024).

2.3. Construcción de personajes corales

El coro se presenta como un recurso contemporáneo, según la definición de Pavis (2016, p. 61), al rechazar la construcción de personajes de manera tradicional. En *El bien amado* (Marko, 2023) no se planteó una mimesis o imitación realista de la realidad, dado que no se sigue la noción sobre la cuarta pared, existe un código extracotidiano en la interpretación actoral y los personajes tienen la posibilidad de comunicarse directamente con el público. Además, apreciamos que no se realizó una representación tradicional del personaje, es decir que se rompía con el sentido de personaje como ente unitario. Como señala Pavis (1998),

El personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana... [que] se define por una serie de rasgos distintivos ... [que] hacen de él un cruce de propiedades contradictorias... [pero] el personaje no corre el riesgo de “deshilacharse” en una multitud de signos contrastados puesto que siempre, por regla general, es encarnado por un mismo actor (pp. 334-337).

Es decir, si bien el personaje tradicional puede adoptar una personalidad compleja que podría ser hasta contradictoria, sigue siendo representado por una misma persona. En cambio, el trabajo coral en *El bien amado* permite que las distintas facetas de un personaje sean representadas por distintos actores al mismo tiempo, haciendo de este un recurso contemporáneo. Por ello, el coro es una forma novedosa de abordar la construcción de un personaje.

Compartir un personaje puede comprenderse como algo difícil y un poco conflictivo, pues a lo largo de la carrera hemos tomado los personajes como una construcción individual; es decir, a cada estudiante en el aula se le es asignado un personaje que solamente suyo y puede nutrir acorde a su bagaje y sus decisiones. No obstante, en el montaje de *El bien amado* apreciamos cómo esta percepción (un personaje interpretado solo por una persona) cambia,

dado que un personaje podía ser representado por un alumno, como por dos y hasta seis personas.

2.3.1. El proceso de construcción de Odorico

Odorico Paraguazu es candidato a alcalde para el pueblo de Sucupira. Por ello, su acción fundamental es convertirse en el próximo gobernante de esta tierra cálida; por lo tanto, en su campaña electoral, promete construir un cementerio en el lugar, pues esta ciudad no cuenta con uno. El pueblo se encuentra emocionado con esta promesa electoral, dado que ya no tendrían que enterrar a sus muertos en tierras lejanas; en consecuencia, deciden votar por él. Odorico, recientemente elegido, al ver que ninguna persona muere en el pueblo de Sucupira empieza a estresarse y a mostrar su verdadera cara: observamos a un hombre machista, impulsivo, misógino y sin escrúpulos. Esto hace de Odorico un personaje muy complejo, puesto que comienza la obra siendo un caballero encantador y divertido y la termina siendo un hombre egoísta, malicioso y sin límites para alcanzar sus objetivos.

Es importante destacar que la directora, al comenzar la definición de personajes, decidió que fueran 4 actores y actrices quienes interpretarían a Odorico. No obstante, durante el proceso de lectura, llegó a la conclusión de que le gustaban 5 construcciones de este; por ello, tomó la decisión de que serían 5 actores y actrices quienes interpretarían el papel: Ana Aramburú, Álvaro Valderrama, Jared Portocarrero, Angie Damacén y Valquiria Che-Piu. Apreciamos que, gracias al proceso de construcción de personajes, cada actor fue resaltando algunas características del personaje en su interpretación. Ana Aramburú resaltó la cólera de Odorico; Álvaro Valderrama., su careta política; Jared Portocarrero, la sensualidad; Angie Damacén, su galanura; y Valquiria Che-Piu, su impulsividad.

Gracias a las entrevistas previamente realizadas, comprendemos que, más que una dificultad, compartir la interpretación de Odorico fue una gran herramienta para enriquecerlo:

cada actor y actriz tenía una particularidad al interpretarlo, pero también se contagiaba de la energía otorgada por los otros. Esto es reforzado con lo comentado por Ana Aramburú:

Me robo cositas de los otros Odoricos para formar el mío, pero no lo copio. El manierismo de Angie, la relación que tenía Valquiria con Dirceu, la exageración de Álvaro, la molestia de Jared y mis payasadas... Construir a mi Odorico fue algo que fui encontrando, fue como remar en un río lleno de posibilidades y de cosas que yo sabía manejar para llegar a un lugar que me era familiar pero no conocido (comunicación personal, 16 de abril de 2024).

Además, realizar ejercicios corales no solamente ayudó a que todos los estudiantes entendiéramos el código de la puesta, sino que, centrándonos en los personajes grupales, también se desarrolló a profundidad la escucha hacia las propuestas del otro. Enfocándonos en Odorico, si alguno de los actores o actrices quería proponer un modo de decir alguna frase o realizar algún tipo de movimiento extracotidiano, todos lo seguían. Nunca existió un “no deseo” por parte de alguno de los actores: siempre era un “ya, intentémoslo” implícito. Tal como ha sido mencionado por Jared Portocarrero:

Trabajar un personaje con otras personas, se trata mucho de complementar. Es muy importante la escucha porque como éramos 5, al momento de explorar en los ensayos era necesario poder escucharnos para no interrumpirnos o poder proponer y saber que no estamos yendo en contra de la propuesta del otro (comunicación personal, 23 de abril de 2024).

El hecho de aceptar la propuesta del otro no solo ayuda a enriquecer la construcción del personaje o la puesta en escena, sino también a que, como actor, se desarrolle la capacidad de improvisar aceptando las circunstancias de la escena y los estímulos de un otro. Apreciamos que estas capacidades conseguidas gracias al trabajo coral servirán a los actores en sus próximas obras y en su manera de afrontar el día a día.

2.3.2. El proceso de construcción de las hermanas

Por otro lado, como mencionamos previamente, dentro de la obra había tres hermanas, Dorotea, Dulcinea y Judicea, cada una interpretada por un pequeño coro de dos actrices. Cuando estos tres personajes, es decir, las seis actrices, se juntaban en escena, se formaba un gran coro denominado Las hermanas, las correligionarias del alcalde, y es en los momentos que se presentaba en escena que se evidenciaba su deseo y amor por Odorico, pues las tres querían casarse con él. Sin embargo, cada hermana tenía una personalidad particular: Dorotea, la hermana mayor, era la más recatada de las tres y la que se sentía en mayor necesidad de contraer matrimonio; Dulcinea, como lo dice su nombre, era la hermana más dulce e inocente; y Judicea era la hermana más juguetona y tenía una debilidad por el alcohol. El trabajo de construcción de estos personajes fue realizado tanto entre cada dupla de hermanas como entre el conjunto que creaban en su unión. Camila Cuba, quien interpretó a Dulcinea junto a Luisa Maria Tafur, comenta lo siguiente:

Siento como si hay alguien que está siendo muy gracioso en escena, a mí ya no me corresponde ser muy gracioso. Me corresponde de repente aportar sensualidad o peso. quizá construir un personaje más pesado o amargo o renegón. Entonces, iba viendo qué proponían las otras hermanas, qué faltaba. Y eso iba poniéndolo en mi personaje. De repente, si era demasiada coquetería, yo le bajaba un poco. Si faltaba coquetería, le ponía un poco, por ahí fui creando mi personaje (comunicación personal, 7 de mayo de 2024).

Ello generó que los dos principios principales para el trabajo coral sean la escucha y el juego: cada actriz no solo tenía que escuchar a todas las hermanas para mantener la misma energía, sino ver de qué manera se podría complementar. El coro de las hermanas se basaba, entonces, en un constante trabajo de composición y exploración a partir de lo que cada una iba haciendo para ver de qué manera se unían las propuestas. Así, se evaluaba lo que se tenía

en escena y ver de qué manera una podía aportar algo nuevo, algo que la caracterice dentro del conjunto. Esto se daba a través del juego y de un probar sin miedo a fallar, pues todo era válido y se trabajaba a partir de ello.

Como se mencionó, dentro del coro de hermanas, había un mini coro de cada hermana con la que se compartía algo más específico. Por ello, cada una proponía a partir de lo que había creado con su pareja para su personaje. Valeria Ortega, quien interpretó a Judicea junto a Ruth Barba, menciona que “si bien se plantea una propuesta desde yo misma, desde lo que yo podía aportar o el personaje darme a mí, había un trabajo de imaginación conjunta con Ruth. La creación de una misma vibra o calidad de movimiento” (comunicación personal, 24 de abril de 2024). De esta manera, se crearon parámetros dentro de los cuales se puede jugar, pues el compartir un personaje no implica que la voz que se use deba ser exactamente la misma, pero sí que compartan un estilo personalizado. Más allá del vestuario, se podía identificar que una hermana era la misma porque compartían una calidad de movimiento, un arquetipo dentro del cual ambas se desenvolvían. La construcción era el resultado de un coro en el que ambas actrices habían tenido la oportunidad de ser corifea hasta contagiarse de una misma energía.

Gracias a ello, cada actriz también tenía la oportunidad de tener su propia escena sin que se rompa la convención de personaje coral. Como menciona Luisa Maria Tafur en relación con su trabajo con Camila Cuba, ambas como Dulcinea:

Había momentos en que teníamos que proponer movimientos idénticos, lo pensábamos juntas y trabajábamos de esa manera. También había momentos en que cada una trabajaba su escena, pero igual había una conexión de los personajes y de la manera en que cada una proponía las cosas. Cada una logra aportar su esencia, van a haber movimientos que vamos a hacer de manera

muy parecida, pero creo que igual termina siendo como un consenso entre calidades de energía (comunicación personal, 18 de abril de 2024).

Tanto ellas como las demás hermanas tenían momentos donde ambas actrices debían aparecer en escena. Si bien ello planteaba la posibilidad de hacerlo de manera idéntica, gracias al trabajo de coro realizado en el proceso, también abría las puertas a la existencia de una diferencia. Está vista como una oportunidad de seguir nutriendo al personaje, para no encerrarlo solo en una misma característica.

2.4. El uso del coro en la construcción de personajes individuales

Con respecto a los personajes individuales, no ahondaremos mucho en la construcción de estos, pues cada actor usó una herramienta distinta, las cuales no son el objeto de estudio en este trabajo de investigación, pero sí consideramos importante el sentir de los actores a raíz de las interacciones que tuvieron con los personajes corales. Por ejemplo, Daniela Segura, quien interpretó a Rosa Pedreira, nos comenta que

hay que botar más energía (al actuar) porque, peleas contra cinco Odoricos pero siendo la única periodista, hay que recontra explotar energía. Todo tiene que ver con la escucha, un ping pong, recibo una energía y respondo de acuerdo a esta (comunicación personal, 12 de abril de 2024).

Esto llevó a la actriz a superar sus límites y a estar en constante escucha, dado que tuvo que recepcionar no solamente a las propuestas que ofrece un actor, sino las que ofrecen cinco. Por ello, dos personajes que están en constante oposición de acción tienen que estar en un mismo nivel de energía para que se mantenga la tensión. Por lo mencionado, comprendemos que el hecho de interactuar con cinco actores en escena que representan al mismo personaje, lo cual no veríamos en una representación clásica, tiene un efecto en la interpretación del personaje individual, pues debe adaptarse a las diferentes estrategias que cada actor del coro está realizando para conseguir una misma acción.

No obstante, ello no significa que se sintieron excluidos en la construcción del montaje o por la directora, ya que ellos también formaron parte del coro principal: el pueblo. Esto es avalado por Lupe Ramos, actriz que interpretó a María Diabla, que dice que “como actriz no tuve el respaldo de otra María Diabla, pero también no me sentí para nada sola, pues representaba algo que era una colectividad, una decisión colectiva” (comunicación personal, 30 de abril de 2024). Es cierto que Lupe Ramos no desarrolló un personaje coral; sin embargo, tal como lo comenta en su entrevista, ella concluyó que todas las acciones que su personaje realizaba eran en realidad accionadas por el pueblo. En la escena final, ella es quien tira el gatillo, pero la decisión nace de toda Sucupira. La noción de que el personaje principal no es un individuo, sino un colectivo (el pueblo), es una idea que transgrede lo que conocemos clásicamente como personaje principal en nuestro bagaje teatral. Ello se logra gracias al recurso del coro como un elemento contemporáneo.

Esta idea de pertenencia a un colectivo, desde la perspectiva de los actores que interpretaban personajes particulares, la refuerza Leonardo Barrantes, actor que interpreta a Dirceu Mariposa cuando afirma que “yo igual trabajaba desde mí, pero desde lo que los demás me daban...yo intentaba reaccionar (con) la primera reacción que tenía e intentaba como jugarlo, era lo que más quería intentar hacer” (comunicación personal, 15 de abril de 2024). Si bien Dirceu no era un personaje coral, la idea de nutrirse constantemente de lo que los demás proponían se convirtió en una dinámica esencial dentro de la creación del montaje. De esta manera, la construcción de los personajes nunca estuvo aislada de lo que se hacía en el contexto.

2.5. Nuestras experiencias

Si bien desarrollamos esta tesis en pareja, encontramos beneficioso compartir nuestras experiencias dentro del proceso de creación de personaje por separado, dado que cada una de

nosotras interpretó a un personaje coral distinto. Por ende, podemos dar información más detallada sobre las vivencias con nuestros respectivos compañeros.

2.5.1. Valquiria Che-Piú

Cuando fue la elección de personajes, yo comenté explícitamente que no quería ser Odorico. Me parecía un personaje muy grande que fácilmente se comía a todos en el escenario y eso me daba mucho miedo. En adición, nunca había realizado un personaje con la personalidad que contenía Paraguazu (alardosa y carismática), y no quería reprobar mi último ciclo de actuación en la FARES. Sin embargo, Ana Julia creyó que este personaje era perfecto para mí, pues “qué mejor que salir de tu zona de confort en tu último ciclo” (comunicación personal, 18 de agosto de 2022) y me aseguró que ella veía en mí todas las capacidades para realizarlo. Asimismo, me recordó que yo no estaría sola en escena, sino que tendría cuatro Odoricos más en quienes apoyarme. Ello me dio la tranquilidad y seguridad necesaria para realizar el papel.

Al comienzo, fue muy divertido ver las propuestas de cada Odorico, ya que cada uno venía con una idea diferente de lo que creía de tan divertido personaje. No obstante, también había algunas características que constantemente se repetían en todas nuestras caracterizaciones: la impulsividad, las estratagemas, la cólera, la sensualidad, la galantería, la pedantería y el egoísmo. Así que, después de conversarlo, decidimos que estos serían nuestros pilares para interpretarlo.

Por otro lado, la posibilidad de estar los cinco Odoricos simultáneamente en el escenario nos otorgó una conciencia profunda de nuestra presencia en el espacio, puesto que siempre debíamos de construir al personaje en distintos niveles para que así todo el público nos apreciara de manera clara. Eso logró que construyéramos imágenes corales de manera natural, las cuales reforzaban el gag cómico o nuestra posición frente a lo que se estaba diciendo en la obra.

Siempre tendré grabado en mi mente un comentario de nuestro jefe de práctica Sebastián Ramos: “el mejor actor es el que roba”. Gracias a esta frase, todos los Odoricos dejamos de tener la idea de que cada uno debía de verse totalmente diferente del otro, y comenzamos a copiar las características físicas que cada uno le había implementado al personaje y que nos gustaban colectivamente. Por ejemplo, tomamos la decisión de utilizar mucho rubor, pues reflejaba tanto el calor de Sucupira como el constante enojo de Odorico; lo que nos diferenciaba era la zona en la que cada uno se lo aplicaba: algunos se lo ponían en los cachetes, otros únicamente en la nariz y otros en toda la cara. En otro momento, a la directora le gustó mucho las medias largas que yo utilizaba al interpretar al personaje. Es así que todos terminamos utilizando medias largas con diferentes patrones, tales como corazoncitos, árboles de navidad, duendes o pedazos de turrón. Esto también hablaba mucho de Odorico y su mundo interno.

En conclusión, personificar a Odorico fue una experiencia muy retadora, rara y extremadamente divertida. Gracias a que desarrollé un personaje de manera coral, descubrí muchas cosas del mismo a través de los ojos de mis amigos. Eso es con lo que más me quedo de toda la obra: el compañerismo, escucha y lealtad que hubo con mis compañeros Odoricos. No hay cosa más bonita que crear arte colectivamente.

2.5.2. *Maria Fernanda Cedeño*

Como hemos mencionado anteriormente, me tocó interpretar el papel de la hermana mayor, Dorotea. Si bien me entusiasmaba la idea de ser una hermana, mi deseo inicial era ser Dulcinea, pues me parecía que en sus escenas se podía jugar más al estar relacionadas con la seducción a Odorico y su posterior matrimonio con Dirceu. Por otro lado, las escenas de Dorotea se basaban en el enfrentamiento a Odorico y la revelación de sus secretos, lo que consideraba algo más serio. Sin embargo, mi perspectiva cambió a lo largo del proceso de construcción de la obra.

Por un lado, estas escenas, que tenían gran importancia al ser donde el pueblo se enteraba la verdad sobre el accionar de Odorico, terminaron dándole nuevas aristas a mi personaje, pues ya no solo era una hermana desesperada por casarse por Odorico, sino que evidenciaba su valentía. De esta manera, podía jugar no solo con la ondulación del cuerpo a la hora de seducir, sino también con la firmeza del mismo al confrontar. Asimismo, la molestia y la tristeza de Dorotea no hicieron que el personaje dejara de ser extra cotidiano o restringiera sus movimientos, por lo que igual podía explorar maneras grandes de pelearse y de lamentarse.

Por otro lado, el compartir el personaje con Karen Vivero fue una experiencia muy enriquecedora, porque el accionar de este no solo se basaba en lo que proponía una, sino en lo que nosotras dos ideábamos. Así, a veces un movimiento que hacíamos al mismo tiempo había sido propuesto por Karen y otras veces por mí, dándonos a nosotras como actrices la posibilidad de explorar algo que tal vez por si solas no se nos hubiera ocurrido. Por ejemplo, cada vez que entrábamos juntas a escena, hacíamos un mismo movimiento, como una manera particular de mover las caderas o los brazos para que se reconozca que éramos la misma persona y, en cada escena, cada una tenía la oportunidad de ingeniar algo y compartirlo, por lo que era una creación en parejas.

También teníamos momentos donde, a pesar de estar las dos en escena, cada una podía desplazarse por el espacio como quisiera y la otra no tenía por qué seguirla, pero sus movimientos sí iban en relación a la otra. Por ejemplo, si una estaba hablando y se desmayaba cayendo al piso, la otra también iba a nivel bajo agachándose, pero de manera más recatada para no robarse el momento. Para ello, también había que escucharnos para saber en qué momentos ir con la otra y en cuáles darle su espacio, sin dejar de compartir una misma calidad de energía.

Cabe destacar que mi construcción de personaje no solo fue a partir de lo que hacía con Karen, pues también tenía a las demás hermanas para apoyarme. Cuando estábamos las seis en escena era un trabajo de composición a nivel espacial, de jugar con distintos niveles, de buscar tanto contrastes como puntos en común entre nosotras para crear imágenes. Al mismo tiempo, si bien éramos distintos personajes, ser las hermanas implicaba que podíamos compartir entre nosotras alguna caminata particular, que podíamos robarnos algo de la otra para establecer que todas conformábamos un solo coro.

De esta manera, crear mi personaje fue un trabajo tanto individual como en parejas y en conjunto, en donde había que aprender a escuchar qué necesitaba la escena a partir de los que mis hermanas también proponían, ver cómo se podía contribuir y jugar a través de la imitación o de la disparidad, pero siempre compartiendo un mismo código y una misma energía corporal. Era nunca sentirse sola en escena y siempre tener alguien con quien jugar, alguien que sabías que iba a seguirte y apoyarte en tus propuestas sin miedo a ser juzgada

A lo largo del capítulo, observamos la contemporaneidad del coro construido en el proceso creativo de *El bien amado* gracias al uso de la pedagogía de los afectos, ya que es una manera innovadora de conducir la relación entre el docente y el estudiante, en la que este último tiene más lugar en la toma de decisiones. Además, estas dinámicas corales fueron de gran ayuda para la construcción de un código cómico y extra cotidiano dentro de la obra, al mismo tiempo que fomentaba que todos los actores compartieran y se contagien de una misma energía. Finalmente, construir un personaje entre dos o más actores es un proceso retador y novedoso, pues al juntar dos bagajes culturales se logra descubrir lo mejor de dos mundos.

Capítulo 3. Análisis del coro como recurso contemporáneo en la puesta en escena

Las obras dirigidas por Ana Julia Marko siempre abordan problemáticas latinoamericanas, y utilizan recursos como la música, el juego, la construcción de imágenes y la comedia. Esto se observa en la trilogía compuesta por *Relatos salvajes* (2022), *El bien amado* (2023) y *Bacurau* (2024), que han sido montajes de final de carrera en FARES de diferentes promociones del curso de Actuación 6 y 8.

En la primera obra, *Relatos salvajes* (2022), basada en la película homónima dirigida por Daniel Szifrón en 2014, se presentaron seis historias que no están relacionadas argumentalmente, sino por un tema en común: la violencia (Departamento Académico de Artes Escénicas, 2022). Esta se manifiesta de diferentes maneras, como, por ejemplo, en la pelea que surge en la vía pública como consecuencia de un choque de autos o en el descubrimiento de una infidelidad de un marido el día de su boda. En cuanto a la puesta en escena, Marko señala que “el público encontrará música, baile, muchos momentos de coro y conectividad” (Departamento Académico de Artes Escénicas, 2022). Específicamente, apreciamos la dinámica coral en las secuencias de baile presentadas en los momentos de transición entre escena y escena.

Luego, tenemos *El bien amado* (2023), la cual es el objeto de estudio del presente trabajo. Como vimos en la introducción, en las diferentes versiones de la obra, el personaje protagonista es Odorico. Sin embargo, en el caso de la puesta en escena dirigida por Marko, el protagonista fue el coro, pues no solo lo vemos en las acciones del pueblo como colectividad, desde que eligen al alcalde hasta cuando se reúnen para oponerse a él por no cumplir sus promesas. A diferencia de las otras dos obras de la trilogía, vemos el trabajo coral en el proceso de construcción de personaje, pues se introduce la idea de personajes corales, como Odorico y las hermanas, lo cual se explicará en el desarrollo de este capítulo.

La última obra de la trilogía es *Bacurau* (2024), adaptación de la película homónima de 2019 dirigida por Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles. En la obra, se presenta la historia de un pueblo imaginario que está tan olvidado por el Estado que ni siquiera se encuentra en el mapa. Ello hace que sean presa de unos extranjeros que buscan asesinar a los pobladores solo por diversión (Departamento Académico de Artes Escénicas, 2024). En este caso, el pueblo es representado como coro, tanto en momentos de desesperación por la escasez de recursos como al momento de luchar para hacerle frente a los asesinos.

En los tres casos, se usa el coro para representar el pueblo latinoamericano frente a las adversidades, sin la necesidad de especificar en qué país se desarrolla la acción. En *Relatos Salvajes* (2022) apreciamos eso en la representación de la “cultura del vivo”, es decir, esta identidad en la cual gana quien se pase la luz roja, el que golpee más fuerte o quien haga trampa sin que los demás se den cuenta. Esta mentalidad no la vemos solamente en Perú, sino que también es un germen que se esparce en toda Latinoamérica. En *El bien amado* (2023) se ve la corrupción y las mentiras de las autoridades para buscar mantener el poder. Finalmente, en *Bacurau* (2024), vemos el abandono de las autoridades al reconocimiento y las necesidades básicas de un pueblo como agua y medicinas.

La propuesta del coro en las tres obras es contemporánea porque se toma el recurso de la antigüedad –es decir, el coro griego–, y se renueva como parte fundamental de la estética de la obra no solo para que el espectador no se aburra, sino también para crear nuevas dimensiones en las capas de construcción de los personajes. En lugar de presentar al coro como una masa que se mueve de manera homogénea –como lo hacía el coro griego explicado en el capítulo anterior–, se tienen a distintos personajes que se configuran a partir de referentes en la realidad de los países en Latinoamérica, como el presidente corrupto, el policía o el sicario, los cuales se desenvuelven según sus propias particularidades. Así como en el teatro griego, en el coro de Ana Julia Marko se puede identificar la presencia del

corifeo, pero este es presentado mayormente como una disidencia, es decir, observamos a una persona que en ocasiones se opone a los deseos del coro. Por ejemplo, en la escena Elefante Blanco, apreciamos a Odorico yendo en contra del bienestar del pueblo (coro), insultándolos y haciendo caso omiso a las exigencias de este. Esta noción de oposición del pueblo es algo que se puede observar en nuestra realidad latinoamericana, pues la resistencia y el desorden son dos elementos muy representativos de esta. De esta manera, tal como explicamos en el primer capítulo en la definición de lo contemporáneo, se toma un elemento del pasado y se transforma según la visión del artista actual.

En el caso de *El bien amado* (2023), el trabajo coral no solamente sirvió en el proceso creativo de la obra para trabajar la escucha, un ambiente de confianza entre todos y el mismo código, sino que también fue un elemento fundamental en la puesta en escena. Si bien la obra gira alrededor del alcalde y sus hazañas para encontrar un muerto para así inaugurar el cementerio de Sucupira, apreciamos que el personaje principal es el coro, pues este se encuentra presente tanto en la representación del mismo alcalde como en el pueblo que constantemente reclama por justicia. Es importante resaltar que, durante toda la obra, los actores y actrices siempre se encontraban sentados en la parte posterior del escenario, pues, aun cuando la escena no era suya, se presentaba como un coro sentado, el cual ofrecía una contraescena a la mayoría de los sucesos. Además, muchas de las imágenes que se crearon en las exploraciones fueron utilizadas en el montaje. Así el coro se presenta como un recurso actoral capaz de enriquecer la obra escénicamente al introducir en la puesta las imágenes corales. Tal como menciona Ana Julia, el coro

lleva al espectador a otro lugar, que no es realismo, no es texto, no es la representación de la realidad cotidiana tal cual es. Es una herramienta donde el mundo está reinventado. Somos creativos cuando presentamos algo así, es divertido, lúdico, estiliza (comunicación personal, 16 de abril de 2024).

Esto refuerza lo comentado previamente, pues apreciamos que la obra es interesante por la vigencia del tema, la comicidad y extra cotidianeidad del código actoral que se representan a través de la presencia de un coro, el cual, a su vez, contribuye con el desdoblamiento de los personajes o la multitud que representa al pueblo, lo que hace que el espectador se enganche y se encuentre en una constante expectativa sobre el desarrollo de la obra. Esto se debe a que se logran imágenes estéticamente llamativas alejadas al cotidiano gracias a la composición física de los cuerpos en el escenario, acompañado de colores vivos, música y el uso y entrega de objetos simbólicos. De hecho, Sebastián Ramos menciona que el coro “aporta sorpresa, desde el lado del espectador, se sorprende de lo que ve. Aporta ritmo, fugas, matices, hace que una obra no se sienta plana, es algo nuevo. Es muy poderoso, jala mucho la atención” (comunicación personal, 9 de abril de 2024). Para demostrar cómo se desarrollaron y aportaron dinamismo a la escena, analizaremos los diferentes momentos corales, diferenciando cuando el pueblo se desenvolvía como coro y cuando aparecían los personajes corales, considerando tanto la relación entre ellos como con los personajes individuales. Dentro de cada sección, se explicará por qué el recurso del coro es contemporáneo, analizando las características según la escena en la que este se encuentre.

Antes de ahondar en el análisis, en la Tabla 2, se organizan las escenas con los nombres indicados por Ana Julia en la traducción y adaptación de la obra. Además, se presentan los eventos centrales de cada escena relacionados a la acción dramática. Esto sirve para diferenciar aquellas acciones que involucran a todo el pueblo desde el texto, como la votación o la procesión al cementerio, de las que involucran a pocos personajes. Así, se diferencian formas de participaciones corales.

Tabla 2

Escenas de la obra

Escena	Nombre	Eventos centrales
1	Asesinato del alcalde	María Diabla asesina al alcalde.
2	Procesión y entierro	El pueblo exige un cementerio. Odorico se propone para alcalde.
3	Elecciones	Campaña de Odorico Votación del pueblo Victoria de Odorico
4	La trompeta	Rosa y Violeta lamentan la victoria de Odorico.
5	Jenipapación	Las hermanas Dorotea, Juju y Dulcinea le expresan a Odorico su deseo de casarse con él.
6	Violeta y Rubén	Violeta y Rubén se conocen, se enamoran y debaten sus ideales.
7	Apropiación de fondos	Dirceu le comenta a Odorico que no hay presupuesto para el cementerio y este ve cómo desviar los recursos.
8	Tiburón	Noticia sobre la aparición de un tiburón en Sucupira Odorico intenta mostrar su valentía frente al pueblo mandando a su hijo al mar.
9	Mentira comunista	Violeta alecciona a Rosa sobre la mentira en el periódico y discuten sobre la moral.
10	Rubén enfrenta a Odorico	Rubén le comenta a Odorico que se casará con Violeta.
11	Flashback Violeta y Rubén	Violeta intenta dar el siguiente paso con Rubén.
12	Rubén enfrenta a Odorico	Odorico le implora a Rubén que se separe de su novia comunista. Rubén se niega, pues ahora comparte los ideales de ella.
13	Dulcinea con Dirceu	Construcción del cementerio Dulcinea intenta provocar celos a Odorico con Dirceu, pero termina comprometiéndose con este.
14	Nupcias Dulcinea y Dirceu	Es la noche de bodas de Dulcinea y Dirceu; no consuman el matrimonio porque Dirceu confiesa ser "hermano oblato".
15	Cementerio de Enanos	Levantamiento del pueblo contra Odorico a cargo de Rosa y Violeta Violeta descubre que las tumbas son muy pequeñas.
16	¿Cómo abrir un cementerio?	Odorico busca maneras de conseguir un muerto para inaugurar el cementerio.
17	Viene el primo	Juju, Dorotea y Dulcinea le informan a Odorico que su primo, quien está muy enfermo, está llegando a Sucupira.
18	¿Apagó?	El primo se demora en morir. Odorico no aguanta la frustración.
19	Juju, Medicina sagrada	Dulcinea y Dorotea le revelan a Odorico que el primo se curó. Juju y el primo Ernesto le agradecen a Odorico por traerlo y pagar toda su estadía.
20	Llegada María Diabla	Odorico busca a María Diabla para convertirla en comisaria y darle "carta blanca" para matar a quien lo merezca.
21	Virada de Rosa	Rosa le cuenta a Odorico que María Diabla es ahora su colaboradora. Odorico le recrimina a María Diabla no haber matado a Rosa, por lo que María Diabla lo amenaza con dispararle. Dulcinea le confiesa a Odorico que está embarazada de él. Como no la apoya, decide contar de la infidelidad al periódico.
22	Carta al Sr. Mariposa	Dirceu le comenta a Odorico que recibió una carta anónima en la que le comentan que Dulcinea le está siendo infiel. Odorico se asusta y afirma que en la carta se refieren a Rosa.

Escena	Nombre	Eventos centrales
23	Muerte de Dulcinea	Dirceu entra a La Trompeta a matar a Rosa, pero termina disparándole a Dulcinea.
24	Entrevista a Dirceu	Dirceu acepta que él mató a Dulcinea. Dorotea aparece y comenta que también es culpable, pues ella escribió la carta. No obstante, aclara que el amante era Odorico. Dirceu se muestra devastado por el engaño y la traición de su amigo Odorico.
25	Entierro de Dulcinea	El pueblo canta camino al entierro de Dulcinea. Entra Rosa acompañada de Violeta y Rubén, pero todos se enfrentan a ella pensando que es la culpable de la muerte de Dulcinea. Dorotea le revela al pueblo que la culpa la tiene Odorico.
26	El ataque	Todo el pueblo se encuentra en contra de Odorico. Odorico maquina un atentado hacia él mismo para que así todos los sucupiranos vuelvan a quererlo. María Diabla asesina a Odorico, pues "un traidor no merece vivir".
27	Funeral de Odorico	El pueblo asiste al funeral de Odorico.

3.1. El pueblo como coro

Como se ha comentado previamente, el personaje principal del montaje dirigido por Ana Julia Marko es el pueblo, pues es quien motiva las acciones a lo largo de la obra. Si bien a primera vista podría pensarse que el principal es Odorico –dado que así ha sido propuesto en otras puestas en escena–; en este caso, se resalta que el alcalde actúa para satisfacer los deseos y necesidades del pueblo. Por ello, comprendemos que es el pueblo el que elige un nuevo alcalde, el que inspira la construcción del cementerio, el que organiza el velorio tras la muerte de Dulcinea y, finalmente, el que termina matando a Odorico. Además, se encuentra presente en toda la obra, ya sea en escena como agente de la acción o en la parte de atrás, ubicado en las sillas haciendo una contraescena para reforzar la acción o para dar el contexto.

Para empezar, el coro contemporáneo de Ana Julia Marko tiene similitudes con el coro tradicional, porque, como vimos en el primer capítulo, la contemporaneidad invita a rescatar herramientas del pasado y darle al artista la posibilidad de jugar. Por lo tanto, analizaremos de qué manera las escenas corales del pueblo toman características del coro tradicional y las reinterpretan sin perder el sentido grupal de comunidad.

Como se ve en la Figura 1, desde el inicio de la obra, lo primero que puede observar el público es la presencia de diecisiete cuerpos en el escenario, una cantidad de actores que no suele ser cotidiana en la escena contemporánea limeña en un teatro de cámara como lo es

el del CCPUCP. La escena Llegada al cementerio empieza con los actores y actrices sentados en una fila de sillas que se encuentra en la parte posterior del escenario.

Figura 1

Escena inicial de la puesta en escena



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

La caminata le dio solemnidad al momento, pues estaba acompañada de movimientos lentos y pesados, así como de un canto coral que le daba a la sala una atmósfera ceremoniosa. Todos los involucrados mantenían un mismo ritmo, mas no todos llevaban el mismo paso; es decir, no todos los personajes estaban en sincronía, pues no utilizaban el mismo pie para avanzar. Este es un primer indicio de que no era necesaria la precisión para formar parte del coro, pero sí una misma calidad de energía que debía estar presente en todo el cuerpo. Dentro de este coro, se aprecia cómo cada actor o actriz está realizando diferentes acciones físicas: mientras unos cargaban el ataúd, algunos llevaban un paraguas y otros usaban su mano como si fuera un abanico. Esto también puede observarse a nivel vocal, pues no todos se encontraban siempre cantando “Despierta Sucupira” en la misma nota, sino que se formaban armonías vocales en distintas melodías.

Figura 2

Escena “Procesión y entierro”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Una vez que el pueblo sucupirano logra llegar al cementerio, se desarrolla una pequeña escena en donde todos presentan sus quejas frente a esta cansada e incómoda situación: cómo se puede ver en la Figura 2, la fatiga se denota en los hombros caídos y el caminar pausado de todos los presentes. Todavía no se ha presentado la identidad de ninguno de los personajes, pero algunas personas dicen líneas y, con cada intervención, el pueblo responde físicamente. Por ejemplo, el personaje de Camila Cuba decía “para enterrar un muerto hay que caminar tres leguas” (Dias, 1962, p. 2), a lo que el pueblo reaccionaba como la imagen que se encuentra arriba. Observamos que todos se inclinan dirigiendo su mirada hacia la mesa del centro en posiciones similares, dando a entender que todos están de acuerdo con lo comentado. El respaldo a las ideas expresadas que comúnmente se manifestaría de manera verbal se hace a través del cuerpo. Esta dinámica se repetía con cada intervención, y demostraba la unión del pueblo y su sentir compartido.

Otra escena donde podemos ver una reinterpretación contemporánea del coro es “Elefante blanco”, pues vemos a un pueblo unido por un mismo objetivo. Habiendo pasado ya meses desde la elección de Odorico como alcalde de Sucupira, el pueblo se encuentra en una situación de gran descontento, pues la mayoría de los fondos de la ciudad se invirtieron en la construcción del cementerio y todavía no fallece nadie; por lo cual, el gasto se ve como innecesario. A esto se le suma que los ingresos han disminuido a causa de la huida de los turistas por el supuesto tiburón, por lo que se encuentran en una crisis económica. Entonces, Rosa Pedreira y Violeta entran para unir al pueblo en contra de Odorico y buscar su vacancia.

Figura 3

Escena “Elefante blanco”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Primero, con la canción “Xiquexique” (2007) de Tom Zé, el pueblo se dirige hacia el centro del escenario y deja que sus pasos se guíen según el ritmo de la misma. Cuando se encuentran en su posición, los actores que representan al pueblo mantienen en su cuerpo un balanceo de un lado al otro mientras Rosa habla. A partir de los distintos problemas que Rosa

Pedreira va mencionando, el coro los va ejemplificando con el cuerpo. Sin embargo, el que estén unidos por una misma causa no significa que no podamos apreciar las singularidades de cada uno de los sucupiranos, por lo que vemos una reinterpretación del coro tradicional en donde los actores suelen mantener una homogeneidad en los movimientos como se ve en la Figura 3. Por ejemplo, cuando Rosa menciona que el pueblo tiene hambre, el coro hace movimientos como si estuvieran comiendo de manera agresiva. El movimiento variaba según el alimento que cada uno se imaginaba: mientras Álvaro, furioso, tomaba una sopa, María Fernanda comía una pierna de pollo con mucha ansiedad y violencia. En adición, cuando Violeta comenta que ya no hay libros para el sector educativo, el pueblo hace como si tuviera libros en las manos y estuviera pasando las hojas o como si estuviera intentando leer algo a distancia, acciones que acompañan con gestos de molestia. En esta escena también entra Odorico para defenderse de los comentarios y enfrentarse a la disconformidad del pueblo. Dado que este se colocó en la parte trasera del escenario, mientras que Rosa y Violeta estaban en la parte delantera, el coro debía voltear constantemente para dirigir su mirada a quien tenga la palabra en ese momento. A pesar del discurso de Odorico, el pueblo no se encuentra satisfecho; es más, se siente ofendido. Por ello, una de las integrantes grita “¡Fuera Odorico!” y el coro decide alzar la voz y gritar también. Con ello, esta multitud decide perseguir al alcalde para conseguir justicia. Se observa a un pueblo harto y decidido a generar un cambio, lo que se denota en la rapidez de sus movimientos, y los constantes golpes que se hacen contra el piso y hacia el aire.

Tal como ha sido mencionado anteriormente, el hecho de que todos sean parte de un coro no significa que se vuelvan una misma masa, sino que cada uno sigue siendo un personaje con sus particularidades. A continuación, comentaremos las diferentes maneras en las que cada integrante del pueblo se desarrolló en la puesta en escena. Por ejemplo, en la escena de “La playa”, observamos un artículo en el periódico local, el cual comenta que

existe un tiburón en la playa de Sucupira, lo que desata el miedo en todo el pueblo. Rosa Pedreira (la periodista) elabora esta mentira para que así ningún turista venga a las playas de esta tierra calurosa y, con ello, Odorico se quede sin ingresos. En esta escena era importante que el público comprendiera que los personajes se encontraban en la playa; para ello, el asistente de dirección, Sebastián Ramos propuso que cada uno de los actores y actrices se moviera en forma de *gif*, es decir, repitiendo físicamente una acción breve, la cual normalmente harían en una playa, tales como ponerse bloqueador en la cara, tomar el sol, comer un helado, surfear en las olas, etc.

Figura 4

Escena “La playa”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la Figura 4, apreciamos que, aunque los actores no se encuentran realizando el mismo movimiento, sí lo están haciendo en un mismo tiempo y energía. Por lo tanto, están realizando un coro contemporáneo, ya que, tal como lo comentamos en nuestro primer capítulo, en este estilo de coro no tiene que existir una igualdad en las acciones físicas, más sí

deben de estar en una misma sintonía. Volviendo a la escena, apreciamos como todos los ciudadanos se encuentran emocionados por estar en la playa; sin embargo, al leer el periódico, la cara de cada uno de los sucupiranos y sucupiranas comienza a cambiar. Apreciamos que cada uno demuestra su ansiedad o sus nervios desde la actitud de su personaje, pero sin dejar de ser un coro.

Otra escena en la que podemos observar un coro con una diversidad de movimientos, pero con la misma calidad de energía es La construcción del cementerio, ya que apreciamos una secuencia coreográfica acompañada de la canción “Yo soy la muerte” (1982) de El Gran Combo. Con esta, los personajes realizan las acciones de cavar, apilar ladrillos y encementar, pero sin dejar de lado la diversión y la frescura identitaria del pueblo sucupirano. Un punto importante por resaltar es que todos los movimientos son corales, es decir, no es que se vea en escena solamente a las hermanas levantando las palas y a los Odoricos observando cómo va quedando la obra, sino que todos los personajes construyen su gran sueño: su cementerio.

Figura 5

Escena “La construcción del cementerio”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Figura 6

Escena “La construcción del cementerio”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Tal como observamos en la Figura 5, todo el pueblo está utilizando una sombrilla como si fuera un martillo demoledor, para así romper el suelo e insertar las tumbas. Luego, en la figura 6, apreciamos a todos los sucupiranos haciendo la cara que tendrán el día en que fallezcan, pues, aunque hablar sobre la muerte puede ser incómodo y triste, en *El bien amado*, es un sueño colectivo pensar que finalmente podrán descansar en la tierra que los vio nacer.

En la escena “Viene el primo”, las hermanas le comentan a Odorico que su primo, quien vive en la capital, se encuentra al borde de la muerte. Esta noticia emociona hasta las lágrimas a Odorico, pues está buscando con desesperación un muerto para su cementerio. Por lo tanto, organiza todo el viaje del primo desde la capital hasta la hermosa tierra de Sucupira. Odorico está extasiado por haber conseguido, finalmente, un muerto; por ello, realiza una fiesta de bienvenida en su honor. En esta fiesta observamos una secuencia coreográfica junto a la canción “Ya se ha muerto mi abuelo” (2008) de Bareto.

Figura 7

Escena “Viene el primo” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Figura 8

Escena “Viene el primo” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la Figura 7, observamos a todo el pueblo levantando carteles con la frase “VIENBENIDO PRIMO” y a los Odoricos realizando el mismo movimiento con las piernas.

Esto, además de denotar la emoción de todos los sucupiranos por la llegada del primo, demuestra también el nivel sociocultural del pueblo, dado que se exhiben los problemas económicos en el sector educativo al no saber la escritura correcta de la palabra “bienvenido”. Enfocándonos en la figura 8, vemos como el pueblo se encuentra tan extasiado que ya dan por muerto al primo, por lo que lo cargan como si ya hubiera fallecido. De esta manera, observamos que la organización coreográfica y el canto grupal es también una forma en la que el coro se puede expresar, en la que, a pesar de las diferentes acciones, sigue evidenciando la idea de una comunidad.

Asimismo, nos parece importante mencionar que, durante el proceso de construcción de la obra, nació la idea de reinterpretar la letra de “Ya se ha muerto mi abuelo” (2009) de Bareto. En vez de cantar la letra de la versión original que dice “ya se me ha muerto mi abuelo, ya se me ha muerto mi abuelo, tomando trago, tomando trago” (2008, 0:34) improvisamos y cantamos “ya se ha muerto mi primo, ya se ha muerto mi primo, tomando trago, de jenipapo”. Así, el pueblo ya estaba manifestando la defunción del primo.

También resaltamos la escena de “Mujeres contra Odorico”, en la cual la verdad sobre la muerte de Dulcinea sale a la luz y las mujeres del pueblo deciden encarar a Odorico en venganza por todo lo ocurrido. Con “Onca” (2014) de Barbatuques de fondo, se forma un coro de mujeres preparándose para pelear y cada una de las actrices tiene una acción diferente que se relaciona con dejar de lado la idea de mostrarse arreglada. Así, algunas se despintan el labial, otras se despeinan y otras se desacomodan la ropa (ver Figura 9).

Figura 9

Escena “Mujeres contra Odorico”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Con un grito de guerra y usando los paraguas como si fueran armas, se disponen a acorralar a los Odoricos hacia el centro del escenario. Tenemos una imagen en donde se refleja el poder que ganan las mujeres del pueblo, ya que ganan el dominio de la situación y esto se ve en cómo ocupan la mayor parte del espacio. Junto con esto, los cuerpos del coro ya no tienen ese vibrar alegre que se veía en escena previas, sino firmeza y golpes que evidencian la ira de las involucradas. Valeria Ortega, quien fue parte de este coro, comenta:

Siento que había detrás de mí y a mi alrededor mucha fuerza. No estaba sola. Cuando éramos hermanas sentía la fuerza de todas en mí, y mi fuerza en todas. Cuando una de ellas moría y nos rebelábamos, era la fuerza de todas las hermanas, pero también la fuerza de muchas mujeres. Verlas, ver la corporalidad, la fuerza, el deseo de alzar la voz de cada una influyó al nutrirme de esta energía y también estar en esa lucha (comunicación personal, 24 de abril de 2024).

Aun cuando cada una poseía un paso diferente, todas tenían la misma fuerza y compartían entre ellas las ganas de luchar. Si bien ellas sentían esto en escena y les daba el impulso para seguir accionando, es algo que también el público femenino podía reconocer y contagiarse de ello desde sus butacas; es decir, este es un sentimiento con el que muchas podrían haberse sentido identificadas. Creemos importante hablar sobre la violencia de género en la puesta, ya que es un problema que todavía se encuentra en nuestra realidad. Según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), el Perú ocupa el octavo puesto de países con más feminicidios en América Latina (Sausa, 2019). Por ello, creemos que mientras más se muestre esta problemática en escena, más se debatirá en la realidad. En la escena se representa no solo que las mujeres van en contra de alguien, sino que tienen un grupo en el que apoyarse y defenderse, por lo que son parte de algo. De esta manera, apreciamos cómo el coro refuerza la idea de comunidad, puesto que no es lo mismo enfrentarse a alguien de manera individual a hacerlo con más personas que comparten un mismo objetivo.

Otra similitud que podemos encontrar entre los dos estilos de coro anteriormente mencionados es la comunicación de manera directa con el público por medio de la ruptura de la cuarta pared. Esta la vemos en la escena de “Las elecciones”, en la cual todos los Odoricos van hasta las butacas del público para saludar, ofrecer afiches de su candidatura y comentar el motivo por el cual deberían votar por él. Ello hacía que los espectadores se sorprendieran y reaccionaran de diferentes maneras: mientras algunos estaban emocionados de poder tocar y abrazar al próximo alcalde de Sucupira, otros se encontraban incómodos por que los actores y actrices hayan roto la preciada cuarta pared. Por lo tanto, denotamos que los espectadores no se encontraban acostumbrados a personajes que busquen romper esta convención. Se refuerza así la idea de que el coro aporta dinamismo a la obra, pues busca involucrar más al espectador. Además, cada Odorico improvisaba diferentes frases al acercarse al espectador:

“marca la T de Tumba”, “para ti la tumba más linda del cementerio” y “a ti claro que te clavo la tumba”. Estas frases causaban diferentes reacciones en el público, pero lo fundamental era crear una complicidad entre Odorico y el votante para así conseguir su apoyo. Es así que, tal como se ve en la figura 10, cuando Odorico gana las elecciones con un 105% de los votos, mira al público y celebra con este, dado que es una victoria conjunta. Podemos observar que este coro contemporáneo transforma la noción de la ruptura de la cuarta pared, pues ahora toma la agencia de integrar al público a la obra sugiriendo que este también forma parte del pueblo.

Figura 10

Escena “Las elecciones”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Otra semejanza que encontramos con el coro tradicional es la existencia del corifeo, es decir el personaje del coro que dirige. En este caso, tomaremos la escena “Llegada María Diabla” para explicar la dinámica que se generó entre la corifea y el coro, en donde el rol es asumido por el personaje de Maria Diabla, pues guía al coro contra el alcalde. Odorico,

cansado de que no muera nadie en la tierra de Sucupira, decide llamar a la sicaria más “mete terror” de todo el país. Esta es la primera vez que vemos a María Diabla en escena y, al ser ella una sicaria reconocida en todo el pueblo, el público puede denotar que alguno de los personajes morirá. Por ello, para darle más fuerza, su ingreso es acompañado de música, luces y movimientos físicos coreografiados. La escena comienza con este personaje demostrando su destreza física a través de movimientos sigilosos y acrobáticos. Durante este momento, María Diabla emplea risas guturales que sirven para llamar al coro, en consecuencia. Este deja de ser una representación del pueblo para convertirse en símbolo de la fuerza de la sicaria y ella pasa a convertirse en corifea de los cuerpos que se encuentran detrás de ella. Con sus movimientos, ella define el desplazamiento del coro, el cual se une también a nivel vocal.

Figura 11

Escena “Llegada María Diabla”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la Figura 11, observamos la similitud de los personajes del pueblo con un coro tradicional al ver como el corifeo dirige las acciones de todo su coro. No obstante, apreciamos que el coro no se encuentra en un lugar en específico, como sería con la orquesta, sino que tiene la libertad de desplazarse por todo el escenario. Se refleja el resentimiento e ira de Maria Diabla frente a un pueblo que la desterró a partir de la autonomía y fuerza que ella siente al darse la libertad de tomar todo el espacio.

Asimismo, si bien se mantiene la existencia de un corifeo dentro del coro contemporáneo, este se reinterpreta, pues cumple nuevas funciones. Por ejemplo, en la escena “La preparación de la boda”, cuando Odorico da su bendición para el matrimonio entre Dulcinea y Dirceu, comienza el momento coral de la preparación para el matrimonio y la realización del mismo. Para ello, el pueblo se separa en dos coros: uno que se encargue de arreglar a la novia, conformado por los personajes femeninos, y otro a Dirceu, con personajes masculinos. Este momento se ve acompañado por la canción “Xibom Bombom” (1999) de As Meninas y las dos actrices que interpretan a Dulcinea se encontraban presentes, se ingresan dos sillas sobre las cuales ellas debían pararse. Manteniendo un paso constante, como pequeños saltos para desplazarse, las integrantes del coro femenino iban llevando distintos elementos para maquillar y vestir a la novia.

Figura 12

Escena “La preparación de la boda”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Como se ve en la Figura 12, dentro del coro, las chicas se agrupan de dos en dos según los roles que cumplen en la obra. Las Jujus arreglan los zapatos de una Dulcinea, ambas periodistas los de la otra, las Doroteas se encuentran sosteniendo la espalda de las chicas y, finalmente, Manuela se encuentra atrás sin una pareja, pues en la obra no tiene alguien con quien constantemente se comunique más allá de Odorico. Esto también se debe a que es ella quien tendrá la función de officiar la boda. Si bien vemos que se forman las duplas, todas las mujeres siguen siendo parte de un coro, pues tiene el mismo objetivo de acompañar a Dulcinea. Aquí, se remarca la idea de que un coro no siempre tiene que seguir con un mismo movimiento y que dentro puede haber particularidades, en este caso distintas propuestas de acciones. Es importante resaltar que mientras el coro que las arreglaba demostraba ilusión por la idea del matrimonio, a través de sus movimientos alegres y rostros sonrientes, las Dulcineas solo podían expresar su desagrado y falta de contribución ante los

preparativos. Esto debido a que en realidad no deseaban casarse con Dirceu, sino con Odorico. En este caso, las novias vendrían a ser las corifeas porque el coro gira alrededor de ellas, pero, a diferencia de un corifeo tradicional, ellas no aceptan ni promueven la acción del coro. Por el contrario, se presentan como una disidencia inconforme, pues forman parte del coro y gracias a ellas se genera la acción, pero no la apoyan. Así, el rol del corifeo cambia de personaje según la escena, a diferencia del corifeo en obras tradicionales

Enfocándonos en Dirceu, como se ve en la Figura, 13 observamos que se encontraba muy feliz y enamorado, pues casarse con Dulcinea, una mujer hermosa y divertida, lo llenaba de ilusión. Dirceu es un corifeo que sí vela por la acción de su coro, ello lo demuestra con su baile y con expresiones faciales alegres. El señor mariposa se encontraba acompañado por los Odoricos –quienes eran sus padrinos–, el hijo de Odorico y María Diabla, todos ellos lo ayudaron a arreglarse. Comenzaron copiando su icónico movimiento de mariposa, para demostrarle que se encontraba respaldado por ellos. Seguidamente, unos Odoricos (Valquiria Che-Piú y Ana Aramburú) procedieron a lustrarle los zapatos, otros Odoricos (Jared Portocarrero y Angie Damacén) junto a Rubén limpiaron su pantalón y el último Odorico (Álvaro Valderrama) con María Diabla le colocaron el saco correctamente. Aunque Odorico no es un gran amante de las bodas, sí lo es de las fiestas; por ello, hizo todo lo posible para que su secretario se viera guapo y que, por ningún motivo, la boda se cancelara; por tal razón, sentó a Dirceu en una silla y todos se reunieron alrededor de él para acicalarlo.

Figura 13

Escena “La preparación de la boda”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Toda esta preparación terminó con Dirceu Mariposa casándose con Dulcinea. La oficiante de boda fue la prostituta Manuela Pajares y la celebración terminó con los esposos yéndose a disfrutar su luna de miel. Lo interesante de la boda es que, espacialmente, se formaron dos coros: las damas de honor de Dulcinea y los padrinos de Dirceu, tomando como corifeos a cada uno de los esposos.

Por otro lado, en este coro contemporáneo vemos que se integra una nueva función, ya que no solo apoya el sentir de los personajes en escena, sino que también puede rechazarlo sin la necesidad de formar parte de la escena, pues estas acciones las realizan desde sus asientos. Observamos que, en contraste al coro tradicional, el cual exclamaba verbalmente el contexto de la obra, este coro contemporáneo lo construye a partir de una fisicalidad extracotidiana en la cual se respetan las distintas propuestas corporales de los integrantes. El pueblo, al nunca salir del escenario, tenía la capacidad de reforzar la escena realizando una pequeña contraescena en la parte trasera del escenario. Es así que apoyaba el sentir de los

personajes o construía el ambiente. Por ejemplo, en la escena “Flashback Violeta y Rubén”, cuando Violeta le comenta a Rubén que ella ya no es virgen podemos notar la sorpresa e indignación por parte del hijo de Odorico. No obstante, no es el único que demuestra su sentir, pues el pueblo también reacciona conmovido (ver Figura 14).

Figura 14

Escena “Flashback Violeta y Rubén”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Con ello comprendemos que, el pueblo de Sucupira, además de reforzar lo sentido por Rubén, es también un pueblo tradicional, pues el concepto de virginidad es comprendido como una virtud que toda mujer debe de guardar hasta el matrimonio. Gracias a todo lo comentado, observamos a un coro que realiza una contraescena para reafirmar los valores del pueblo y potenciar la acción de Rubén, más no elabora acciones físicas exageradas que puedan eclipsar la escena principal. Esto lo apreciamos al ver cómo todo el pueblo junta sus manos y abre la boca en conmoción al escuchar lo comentado por Violeta. Esto es avalado con lo comentado por el actor Mario La Riva: “Creo (que el coro) aportó tanto a un nivel de

reforzar otras escenas para darle el spotlight a otras personas, como también para potenciar mensajes fuertes de la obra o gags” (comunicación personal, 23 de abril de 2024).

Otra escena en la cual vemos el apoyo del coro es “Presupuesto”, en donde Odorico manifiesta cuáles son sus planes para mejorar la ciudad como nuevo alcalde ante Dirceu. El pueblo, aunque no se encuentre de manera literal en la misma habitación que estos dos personajes, va a demostrar su apoyo a las ideas del alcalde. Este se va a levantar de sus sillas y va a comenzar a cantar lo mismo de la primera escena: “Despierta Sucupira, coge el pandero y ven al carnaval. Despierta Sucupira, que esta tristeza te hace mucho mal”. Sin embargo, sin la música sombría de fondo, sino que a capela y en un tono alegre y festivo. Con ello, los integrantes muestran grandes sonrisas.

Figura 15

Escena “Presupuesto”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Tal como se aprecia en la Figura 15, los actores empiezan a marchar hasta formar un cardumen detrás de Dirceu. A través de sus acciones y movimientos con los paraguas indican sus reacciones sobre la conversación entre Odorico y Dirceu. Por ejemplo, cuando Dirceu

comenta que no es posible realizar todo lo que propone el alcalde debido al corto presupuesto, el coro suspira y le da la espalda en señal de desacuerdo. Pero cuando Odorico vuelve a insistir en que esto sí se logrará, el coro abre sus paraguas hacia arriba, demostrando su escucha e interés por los cambios, apoyando al alcalde.

Una escena donde vemos el rechazo del coro hacia el regidor es en “La muerte de Odorico”. El pueblo se encuentra cansado de sus mentiras, maltrato y acciones sin escrúpulos; por lo tanto, María Diabla, al escuchar el descabellado plan del alcalde en busca del cariño del pueblo, decide matarlo. Aunque la bala fue disparada por María Diabla, podemos comprender que, por cómo está dirigida la escena, todos los sucupiranos y sucupiranas están ejecutando la acción, ya que todos los personajes se encuentran detrás de la sicaria mostrando su apoyo realizando los mismos movimientos que ella realiza.

Figura 16

Escena “La muerte de Odorico” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Figura 17

Escena “La muerte de Odorico” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la Figura 16, observamos a Odorico exponiendo su plan sobre cómo conseguir el apoyo de todos con diversas mentiras. En contraste, vemos al pueblo realizando una contraescena. En esta muestran su desprecio y rencor hacia el alcalde, ello es denotado en la posición de batalla que adoptan colectivamente. Asimismo, tal como lo apreciamos en la Figura 17, el levantar las sombrillas y ponerlas al frente suyo demuestra el respaldo que le otorgan a María Diabla, pues, Odorico no puede ni debe seguir siendo el alcalde de Sucupira.

Otra escena donde podemos apreciar la disconformidad en la presencia del coro es cuando Rosa Pedreira, opositora de Odorico, se dirige al pueblo. Al encontrarse de acuerdo con la propuesta de Odorico, la construcción del cementerio, el pueblo muestra su rechazo ante las declaraciones de la periodista. Teniendo en cuenta que, con la entrada de ella a escena, el pueblo debe situarse en un extremo del escenario, un espacio más pequeño, los integrantes toman distintos niveles de altura para que igual se pueda ver a todos los actores.

Posterior a esta acción, la interacción se centra más entre Rosa y Odorico, por lo que el pueblo pasa a situarse detrás de ellos, esto se observa en la Figura 18.

Figura 18

Escena “Las elecciones”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Esta nueva posición en el espacio no produce que este deje de ser partícipe del momento, pues, a través de distintos gestos, demuestra sus reacciones, de apoyo o desagrado, frente a lo que se está discutiendo. No solo eso, sino que podían expresarse a través de saltos a modo de aprobación y de los movimientos de los paraguas.

Tal como hemos mencionado, el coro puede ayudar a construir el contexto gracias a imágenes físicas. Cuando Rubén, el hijo de Odorico, y Violeta Rojas se encuentran en la playa, la escena original está diseñada en el texto para que solo estén los dos personajes en escena. No obstante, al estar presente el pueblo en las sillas, en vez de ignorar su presencia, Ana Julia decidió que serían perfectos para construir el ambiente en el que se encuentran, es decir, dar la atmósfera de la playa. El coro, con sus paraguas, no solo imitó algunas de las

acciones que realiza Rubén al mover el paraguas intentando no observar a Violeta mientras se pone su ropa de baño, sino que este también representó al mar.

Figura 19

Escena “Playa de Rubén y Violeta”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Entonces, los paraguas se colocaron abiertos frente al coro, como se aprecia en la Figura 19 y hacían movimientos de atrás hacia adelante de forma circular para simular el movimiento de las olas del mar. Esto era acompañado no solo por la música que sonaba desde el inicio de la escena, “No me busques” (2006) de Chico Trujillo, sino que el coro realizaba distintos sonidos que evocaban la idea de agua como “glu, glu, glu”, “splish, splash”, “plop, plop” o “swish, swish”.

Gracias a lo anteriormente mencionado, apreciamos que, a diferencia del coro tradicional, las canciones utilizadas en *El bien amado* se adecuan a nuestro contexto, es decir hablan de nuestra realidad, de esta fiesta y caos que conlleva toda Latinoamérica. Es así que

nos alejamos de los cantos tradicionales del coro griego. Asimismo, las letras de las canciones se reinterpretan, velando por la acción de la obra.

Durante la primera escena de la obra, el coro se encuentra cantando “Anda Luzia” (1965) de Maria Bethânia. La letra original dice “Anda, Luzia pega um pandeiro, vem pro carnaval / Anda, Luzia, que essa tristeza lhe faz muito mal” (líneas 1-4). Con estas frases el cantante busca darle fuerza y buenas energías a Luzia, la cual no sabemos si es su amiga o enamorada, pero si denotamos que tiene un gran aprecio hacia ella. En la obra se cambia la letra a “Despierta Sucupira, coge el pandero y ven al carnaval / Despierta Sucupira, que esta tristeza te hace mucho mal” para animar al pueblo de Sucupira en un momento triste, como lo es el entierro de un ser querido. La canción se canta en un tono fúnebre y melancólico, que los lleva a pararse para comenzar a caminar. Esto debido a que tienen que enterrar a un muerto en un cementerio que se encuentra a casi quince kilómetros debido a la inexistencia de uno en su pueblo, Sucupira.

En la escena “Muerte de Dulcinea” también podemos notar la relevancia de la música para generar una atmósfera triste. En ella, Odorico se entera de que Dulcinea se encuentra embarazada de él, este crea un plan para que Dirceu asesine a Rosa Pedreira, culpándola de haber causado la infidelidad. Sin embargo, cuando Dirceu se dispone a dispararle a la periodista, las Dulcineas se colocan enfrente de ella al sentirse culpables por el engaño. A manera de iniciar la escena del velorio de esta hermana, todo el pueblo se levanta de sus sillas y comienza a cantar una canción de despedida.

Figura 20

Escena “Muerte de Dulcinea”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Esta canción se hizo a capela para acentuar las voces y el sentir que estas transmitían cuando cantaban: “El alma salió del cuerpo, entró en el paraíso. Adiós, hermana, adiós hasta el día del juicio”. Mientras caminaban hacia el borde del escenario a paso lento, en fila, iban repitiendo la letra. A diferencia de las demás escenas, en esta los gestos de los personajes no son grandes, pues ese era un código que imitaba a la comedia. Este, un momento más denso, implicaba mayor discreción en los movimientos y en la gestualidad (ver Figura 20), y le daba lugar a la unión de las voces para transmitir con fuerza el mensaje deseado: la pena, la cólera y el lamento tras la pérdida de una de sus ciudadanas. Como ya ha sido mencionado en este trabajo de investigación, la intensidad con la que llega un mensaje es distinta cuando lo comunica una o dos personas, a cuando lo hace una multitud, pues refleja un sentir colectivo.

En contraste al coro griego, apreciamos que el coro contemporáneo presentado por Ana Julia en *El bien amado* no se encuentra ubicado en un lugar predeterminado en el escenario, sino que este se puede movilizar hacia donde el impulso lo lleve y según la acción lo requiera: el coro toma protagonismo. En relación a ello, Valencia menciona que

cuando de un coro griego se desprende un anciano, sigue siendo un anciano. En los montajes modernos, cuando alguien se desprende del coro, adquiere una individualidad, ya es un personaje mientras el resto del coro sigue siendo un coro que acompaña. Los coros antiguos solían estar de pie, no se movían mucho y cuando lo hacían eran movimientos muy específicos, pero no danzaban alrededor del montaje, sino que estaban puestos en un lugar. En los coros modernos, se desplazan por el espacio, tienen la misma importancia que los personajes principales. Ellos mismos asumen personajes principales. Antes decían todas las cosas de la misma manera, no existía esta particularidad, esta propia interpretación del texto (comunicación personal, 17 de abril de 2024).

Como vimos previamente, el coro griego tenía un lugar establecido del que no se podía mover, el cual era la orquesta; sin embargo, el coro contemporáneo se renueva y se permite desplazarse por distintos lugares del escenario y hasta llegar a la butaca del espectador. De esta manera, el coro no solo se convierte en un colectivo que tiene la capacidad de contribuir con el desarrollo de la acción, sino que cada uno de los integrantes que lo conforman puede convertirse en un personaje particular y diferenciado. En otras palabras, el coro ya no se entiende como una masa homogénea, como se hacía en el teatro griego, sino que, en este coro contemporáneo, apreciamos a un conjunto de personajes que en cualquier momento tienen la posibilidad de desprenderse para accionar.

3.2. Representación de los personajes corales en la puesta en escena

Así como se habló en el capítulo del proceso, en este subcapítulo nos centraremos en el análisis de Odorico y las hermanas. Por el lado de los Odoricos, la directora fue muy consciente de que este personaje era el que más texto tenía en toda la obra y que sería muy retador para los estudiantes, pues tendrían que analizar todas sus facetas tan contradictorias; por ello, fue interesante apreciar cómo cinco estudiantes interpretaron este papel y resaltaron

cada una de sus dimensiones. Con respecto a las hermanas, hacerlas un personaje coral era una manera de intensificar el juego, pues les ofrecía distintas maneras de interactuar entre ellas. La existencia de tres hermanas creaba la posibilidad de que las confundieran entre ellas y al hacer que seis actrices las representaran se incrementaba este gag cómico. Para analizar a profundidad el desenvolvimiento de los personajes en escena nos regiremos de criterios como la propuesta de vestuario, el desdoblamiento del personaje, la búsqueda de un mismo objetivo abordado desde diferentes estrategias, el desarrollo de una misma acción desde la individualidad de cada personaje dentro de un coro y la posibilidad de fragmentación del personaje.

3.2.1. Odorico

Odorico Paraguazu es candidato a alcalde para el pueblo de Sucupira. Este, en su campaña electoral, promete construir un cementerio en el lugar, pues estas tierras no cuentan con uno. El pueblo se encuentra emocionado con esta promesa electoral, dado que ya no tendrían que enterrar a sus muertos en tierras lejanas; por ello, deciden votar por él. Odorico, recientemente elegido, al ver que ninguna persona muere en el pueblo de Sucupira empieza a estresarse y a mostrar su verdadera cara: observamos a un hombre machista, impulsivo, misógino y sin escrúpulos. Esto hace de Odorico un personaje muy complejo, puesto que comienza la obra siendo un caballero encantador y divertido, y la termina siendo un hombre egoísta, malicioso y sin límites para alcanzar sus objetivos.

Enfocándonos en los vestuarios, estos jugaban con colores vivos, como el rojo y el verde, y eran mezclados con tonos tierra, como el marrón y el morado vino. Asimismo, todos los Odoricos contaban con una camisa, un pantalón, una corbata, una flor en el pecho y un saco. No obstante, para tener una propuesta de vestuario más llamativa, se jugó con los colores. Es decir, mientras el Odorico interpretado por Ana Aramburú utilizaba una corbata de color rojo, el Odorico interpretado por Valquiria Che-Piú tenía el pantalón de ese mismo

tono. Es así que el público también pudo comprender, a través del vestuario, que estos cinco estudiantes interpretaban al mismo personaje.

Figura 21

Prueba de vestuario



Nota. De izquierda a derecha: Álvaro Valderrama, Valquiria Che-Piú, Ana Aramburú, Jared Portocarrero y Angie Damacén.

Respecto de la caracterización, cada uno de los estudiantes tomó libertades creativas (ver Figura 21). Por ejemplo, Angie Damacén decidió hacerse un moño con la raya al costado en su propuesta de Odorico. Esto le ofreció un carácter muy sensual con una gran pose de galán. Por otro lado, Valquiria Che-Piú decidió ponerse una cantidad prominente de rubor

tanto en la nariz como en los cachetes. Además de denotar el extremo calor que se sentía Odorico en la cálida tierra de Sucupira, el maquillaje resaltó una actitud impulsiva y prepotente, pues se notaba constantemente ansioso y molesto; esto lo apreciamos en su trato con Dirceu. En adición, ello ayudaba a reforzar el gag cómico de Odorico, ya que existe un poco de comicidad al ver a un alcalde intentando ser un galán cuando se encuentra todo sudoroso e impaciente. Con respecto a su fisicalidad, podemos ver dos estilos muy marcados. Odorico, interpretado por los cinco actores, comienza la obra con una actitud de ganador: una espalda muy erguida junto a las manos en la cadera, lo cual muestra una posición de poder y de tener todo bajo control. Sin embargo, con el transcurso de la obra, esta posición se transforma en una de total nerviosismo e inseguridad: unos hombros pronunciados junto a una columna encorvada.

En el subcapítulo anterior ya hemos hablado sobre las facetas de Odorico apreciadas simultáneamente en las tablas. Ahora, pasaremos a comentarlas en la puesta en escena en la cual también se encuentran potenciadas por las canciones y luces. Es importante este desdoblamiento de Odorico en el transcurso de la obra: a veces, potenciaba la acción del personaje; y otras, reforzaba el *gag* de la comedia.

Figura 22

Escena “Procesión y entierro”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la escena “Procesión y entierro”, Odorico busca obtener los votos de los sucupiranos para ser el próximo alcalde, por ello, apreciamos como, conjuntamente, empieza a hablarles a todos los espectadores –que en la convención de la obra también son votantes del pueblo de Sucupira– comentándoles sus propuestas y objetivos si es que este llegara a ser elegido. En la Figura 22 observamos que, mientras el Odorico interpretado por Valquiria Che-Piú comenta la propuesta, el Odorico interpretado por Álvaro Valderrama lo mira con orgullo, el Odorico interpretado por Ana Aramburú anima al pueblo con las manos, y los Odoricos interpretados por Jared Portocarrero y Angie Damacén se encuentran confiados y seguros de su proyecto.

Muchos de los asistentes comentaron que se encontraban un poco confundidos en los primeros momentos de la obra, pues la convención de un personaje desdoblado en cinco actores y actrices no es la usual. No obstante, la complicidad manejada entre los cinco Odoricos y el diálogo repartido entre todos ellos lograba que, con el paso de la primera

escena, el público aceptara la propuesta y comprendiera que los cinco estudiantes interpretaban al mismo personaje.

Figura 23

Escena “Las elecciones”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la Figura 23, apreciamos a los Odoricos realizando diferentes posiciones físicas. Sin embargo, esto no significa que no tuvieran momentos en donde hicieran los mismos movimientos; en realidad, esto es lo que caracterizó el actuar de este personaje. El realizar la misma acción física no solo reforzaba el gag cómico, sino también la noción de que estos cinco actores y actrices se encontraban interpretando a un mismo Odorico. En la Figura 23 apreciamos que todos los Odoricos se saludan y arreglan al mismo tiempo. Esto, además de demostrar la escucha y el *timing* de todos los Odoricos, denota también la cantidad de ensayos que existieron a lo largo de la construcción de la puesta en escena para conseguir el perfeccionamiento de las acciones físicas.

También hay escenas en las cuales no participaron todos los Odoricos. Por ejemplo, en la escena de “Presupuesto” vemos solamente a un Odorico (Valquiria Che-Piú) junto a Dirceu comentando el presupuesto de la ciudad, en el proceso de esta conversación, el alcalde se va angustiando progresivamente, pues se da cuenta que no cuenta con el dinero necesario

para realizar un buen cementerio. Por ello, van aumentando la cantidad de Odoricos en escena para demostrar la molestia e indignación que este siente, es así que vemos acorralado al nervioso Dirceu por tres Odoricos: Valquiria Che-Piú, Angie Damacén y Ana Aramburú.

Figura 24

Escena “Presupuesto” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

En la Figura 24, vemos como Dirceu queda acorralado contra la pared, pues se encuentra con tres Odoricos que lo sentencian. Nos damos cuenta de que, el tener a tres actrices que desarrollan solamente un personaje en escena le ofrece más fuerza y presencia a este, lo cual causa mayor miedo y nerviosismo en Dirceu, dado que no es lo mismo que te grite una persona a que te griten tres.

Figura 25

Escena “Presupuesto” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Asimismo, Odorico al sentirse cuestionado se encuentra reforzado por sí mismo. Por ejemplo, en la Figura 25 apreciamos que mientras Odorico (Valquiria Che-Piú) intenta convencer al público, Odorico (Angie Damacén) busca demostrar la ineptitud de su secretario y Odorico (Ana Aramburú) expone el porqué es necesario recortar gastos como luz y agua. Todo esto para reafirmar que la construcción del cementerio es una obra de suma urgencia. Concluimos que, gracias a la presencia de más personas interpretando a un solo personaje, se logra potenciar la fuerza de su acción.

Otro gran recurso contemporáneo que encontramos al compartir personaje con más compañeros es la variedad de estrategias que se pueden realizar en escena para poder conseguir un objetivo, es decir, cada uno de los actores realiza una acción diferente en pro de la acción central de Odorico. Esto lo observamos en la escena “Rubén enfrenta a Odorico”, donde Rubén se arma de valor y le comenta a su padre, Odorico Paraguazu, que se va a casar con Violeta Rojas, la periodista comunista de la ciudad. Ello llena de rabia e impotencia a su padre quien reprocha su actuar con todas sus fuerzas.

Figura 26

Escena “Rubén enfrenta a Odorico”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Observamos en la Figura 26 que cada uno de los actores realiza una acción diferente en busca de un mismo objetivo: que Rubén se aleje de Violeta. Por ello, aunque la escena comienza con un solo Odorico interpretado por Álvaro Valderrama, luego de recibir la espantosa noticia, necesita de un refuerzo. Es así que, mientras el Odorico interpretado por Álvaro Valderrama reclama su tonto y despreciable actuar, el Odorico interpretado por Jared Portocarrero entra a escena amenazando con enviarlo a la capital si no termina la relación con esa “serpiente subversiva de la empresa rojista” inmediatamente. Además, los otros tres Odoricos restantes (Valquiria Che-Piú, Ana Aramburú y Angie Damacén) buscan apelar a la sensibilidad de Rubén llorando y secándose las lágrimas con sus bandas presidenciales, con lo que hacen una pequeña contraescena desde el fondo del escenario. No obstante, a pesar de los diferentes recursos utilizados hacia Rubén para hacerlo cambiar de opinión, este se niega y decide seguir con su relación, le duela a quien le duela.

Otra escena en donde podemos ver diferentes acciones en escena que velan por el mismo objetivo es “Virada de Rosa”, en la cual luego de ser víctima de un intento de sicariato

por parte de Rosa María Pedreira, aparece Dulcinea, quien aprecia a montones que Odorico no haya muerto, pues es el padre de su hijo.

Figura 27

Escena “Virada de Rosa” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Como lo podemos ver en la Figura 27, esta noticia desagrada en su totalidad a Odorico, pues tener otro hijo no se encontraba en ninguno de sus planes, más bien, este suceso puede llegar a estropearlos y, con ello, poner en riesgo su carrera política. Por lo tanto, Odorico decide matar al hijo.

Figura 28

Escena “Virada de Rosa” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Observamos como, en la Figura 28, el Odorico interpretado por Valquiria Che-Piú le da golpes al abdomen de Dulcinea, buscando la muerte inminente del feto; el Odorico interpretado por Álvaro Valderrama hace el ademán de prender dinamita para así terminar más rápido con el proceso; y el Odorico interpretado por Ana Aramburú empieza a ahorcarla para así ya no tener que pensar en el problema. Por lo comentado, vemos cómo cada uno de los Odoricos vela por el mismo propósito. Apreciamos esta escena como uno de los momentos claves en el desarrollo de personaje de Odorico, pues lo observamos no solo como un ser corrupto y egoísta, sino que comenzamos a verlo como un ser sin límites ni escrúpulos, el cual llegaría a hacer cualquier cosa para lograr sus objetivos, hasta matar con sus propias manos.

Por otro lado, podemos apreciar que el coro utilizado como un recurso contemporáneo no solo ayuda a que veamos las particularidades de cada uno de los integrantes de este –aun siguiendo la misma acción–, sino que también promueve que la puesta en escena sea más estéticamente agradable para los ojos del espectador. Por ejemplo, en la escena “Juju

Medicina sagrada” vemos que, lamentablemente, la suerte no está del lado de Odorico, dado que el primo se ha recuperado en su totalidad al venir a estas tierras cálidas de Sucupira gracias a los cuidados de la hermosa Juju. Por lo tanto, Odorico se encuentra devastado, ya que todavía no cuenta con un muerto para su cementerio.

Figura 29

Escena “Juju Medicina sagrada” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Podemos ver cómo, en la Figura 29, el recurso del coro ayuda a que cada uno de los Odoricos tenga en cuenta la noción del espacio, pues si todos se encontraran en un mismo nivel espacial, sería difícil que puedan verse con claridad en el escenario, Por lo cual, el Odorico interpretado por Valquiria Che-Piú toma el nivel bajo; los Odoricos interpretados por Ana Aramburú y Álvaro Valderrama, el nivel medio; y los Odoricos interpretados por Jared Portocarrero y Angie Damacén el nivel alto. Así, se realizan más imágenes corales que velen por enriquecer la escena, no solo a nivel espacial, sino también al momento de reforzar un *gag*.

Figura 30

Escena “Juju Medicina sagrada” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Por ejemplo, en la escena anteriormente comentada, los Odoricos, al ver al primo, totalmente rejuvenecido, empiezan a lamentarse y, junto a sus sollozos, cada Odorico va cayendo cada vez más y más abajo, hasta llegar al piso (ver Figura 30). Esto además de ocasionar las risas del público también busca la comprensión de Odorico como un sujeto sin planes ni esperanzas y queda, literalmente, en el suelo. Por lo tanto, que se realice un coro contemporáneo en la puesta de *El bien amado* da la libertad a que los actores puedan moverse de distintas maneras, sin perder de vista que ellos forman parte de un todo, que ellos son un mismo Odorico.

Por otra parte, no solo vemos en escena a todos los Odoricos realizando distintas acciones. Existen también otros momentos en los cuales todos realizan la misma acción, pero cada uno la hace desde su particularidad. Esto podemos apreciarlo, por ejemplo, en la escena

“Juju Medicina Sagrada” en la cual Odorico cree que el primo acaba de fallecer y por ello celebra la muerte de este.

Figura 31

Escena “Juju Medicina sagrada” (tercera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Observamos en la Figura 31 cómo todos realizan la acción de celebrar una victoria. No obstante, mientras algunos prefieren encorvarse y levantar sus manos regodeándose de placer, otros prefieren mirar hacia delante y extender las manos hacia arriba buscando celebrar con el pueblo sucupirano, es decir, con el público. Otro ejemplo muy claro de realizar una misma acción desde la singularidad de cada uno es la escena “Carta al Sr. Mariposa”. En esta, Odorico le explica a Dirceu lo que es la “revolución sexual”.

Figura 32

Escena “Carta al Sr. Mariposa”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Además de apreciar a un Dirceu totalmente perturbado en la Figura 32, también vemos a un par de Odoricos moviendo los glúteos para demostrar el atrevimiento, otros dos Odoricos moviendo la lengua lentamente, recreando así la acción de realizar sexo oral y a otro Odorico mostrando una cara de placer absoluto. De igual manera, en la escena “Virada de Rosa” observamos en la Figura 33 cómo todos se burlan del poco coraje que maneja María Diabla de distintas maneras y en la escena “El Ataque” (ver Figura 34) cada Odorico planea su muerte de distintas maneras. Notamos cómo todos realizan una misma acción, ya sea engañar a su mejor amigo/secretario o celebrar la muerte de alguien, pero cada uno de los actores lo hace desde su bagaje personal.

Figura 33

Escena “Virada de Rosa” (parte 3)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Figura 34

Escena “El Ataque”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Por todo lo mencionado, comprendemos que el trabajo coral contemporáneo en la puesta en escena mejora la coreografía física y las imágenes que se presentan dentro de la

obra, pues el espectador cuenta con una gran variedad de figuras que puede apreciar desde su butaca. Por otra parte, el tener el privilegio de mostrar todas las dimensiones y distintas acciones que puede realizar un personaje, al mismo tiempo, gracias a la construcción de los personajes corales, logra que el público conozca en toda su diversidad a este y con ello se logre un entendimiento más profundo sobre la obra. Además, denota, por parte de los actores, una gran escucha, dado que todos se encuentran en la misma sintonía, en la misma calidad de energía, pero ello no hace que se pierda la particularidad ni la propuesta de cada actor.

3.2.2. Hermanas

Como vimos en los subcapítulos anteriores, si bien la obra plantea la existencia de tres hermanas (Dorotea, Dulcinea y Judicea), esta adaptación hecha por Ana Julia Marko desdobra a cada una para que pueda ser interpretada por dos actrices. Esta representación coral de los personajes de las hermanas nos presenta al coro como un recurso contemporáneo, pues rompe con la idea de la representación tradicional del personaje interpretado por un solo actor en escena. Estos tres mini coros generan un gran coro de las hermanas. Durante las primeras escenas se debía evidenciar esta convención al público.

La primera aparición de estos personajes, más allá de las primeras escenas corales en donde aparece todo el pueblo de Sucupira, es cuando se disponen a seducir a Odorico. Las seis actrices se encuentran en escena y el primer indicio que se da para asociar a las parejas que interpretaban a cada hermana fue a través del vestuario. Las actrices que interpretaban a un mismo personaje compartían un mismo peinado y una misma gama de colores, pero con alguna diferencia como en la textura de la prenda. Esto, a su vez, resalta la idea de que, si bien dos actrices interpretan a la misma hermana, cada hermana tiene una particularidad dentro de su coro. Las Jujus tenían un vestido amarillo, pero uno era de encaje y el otro era algodón liso; así sucedió con todas las hermanas, pero variando el color: Doroteas en verde y Dulcineas en fucsia. Junto con esto, Marko decidió que la primera imagen de las hermanas

sea en dos filas paralelas, pues así daban la ilusión de un espejo. Si bien seguían un mismo orden y vestuario, cada grupo hacía acciones diferentes relacionadas con arreglarse. Por ejemplo, mientras Dorotea del lado izquierdo se retocaba el labial, la del lado derecho le estaba cerrando el cierre del vestido a su hermana. Como se aprecia en la figura 35, tienen estos elementos externos que las relacionan, pero cada una sigue una propuesta de movimiento particular. De igual modo, todas comparten una calidad de energía activa, exagerada y coqueta.

Figura 35

Escena “Jenipapación” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Para dejar más en claro la convención de que las hermanas que compartían el color de vestuario eran la misma, luego de este momento en donde se encontraban todas juntas, cada hermana tenía la oportunidad de tener un rato a solas con Odorico. Para ello, el resto de las hermanas se dirigían a la cocina para preparar la comida que le iban a invitar al alcalde. Cabe resaltar que ello no hacía que salieran del escenario, sino que la cocina era la mesa que se encontraba en un extremo. Cuando se encontraban sentadas en la mesa, significaba que no estaban en la misma habitación que Odorico, por lo que no veían cómo él interactuaba con

cada hermana. En primer lugar, ambas Doroteas se quedan en escena, una a cada lado de Odorico; sin embargo, esto es solo al inicio. En este momento, Odorico se dirige a cada una, llamándolas Dorotea para dejar en claro que son la misma, pero después de esta breve explicación, solo una de ellas se quedaba para realizar la escena con él.

Figura 36

Escena “Jenipapación” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Lo mismo ocurre con las Dulcineas, quienes entran juntas, y dicen un mismo diálogo al mismo tiempo “¿Qué pasó?”, pero luego solo se quedaba una de ellas, como se ve en la figura 36, dando a entender que no es necesario que siempre se encuentren ambas en escena. No obstante, en el caso de las Jujus es diferente, pues ambas se quedan durante toda su escena y comparten más de una línea. Que Odorico haya tenido que relacionarse con ambas al mismo tiempo, no significó que tuvieran que encontrarse siempre una al lado de la otra. Si bien algunos movimientos los realizaban de la misma manera al inicio para evidenciar que eran la misma, luego cada una podía ir por su lado. Esto hacía que Odorico tuviera que perseguir a cada una por separado, lo que le daba la oportunidad a cada hermana de jugar; a su vez, esto aportaba dinamismo a la obra, pues hacía que el espectador tuviera más de una

interacción que observar. Esta misma dinámica se repite cuando las Doroteas vuelven a entrar a escena: puede que ahora ambas se encuentren presentes en todo momento, pero cada una realiza una acción distinta.

Figura 37

Escena "Jenipapación" (tercera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo.

Como se ve en la Figura 37, mientras una se encuentra diciendo las líneas en un lado del escenario, la otra, sin necesidad de hablar, realiza distintos movimientos que van de acuerdo con lo que dicen los diálogos. De esta manera, ambas se complementan, pues cada una presenta una manera corporal distinta de realizar una misma acción. A veces una puede aportar desde la voz y otra desde el cuerpo, pero siempre con un mismo objetivo. Podemos ver que las hermanas tienen distintas dinámicas para relacionarse, dentro de las cuales pueden desenvolverse de dos en dos, ya sea realizando o no los mismos movimientos, o solo una en escena. Asimismo, los textos pueden ser dichos por las dos al mismo tiempo o ser divididos para que cada una tenga su espacio. Es gracias a estos momentos que se puede apreciar que cada hermana sigue teniendo una individualidad.

Figura 38

Escena “Jenipapación” (cuarta parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Cabe resaltar que, si bien en muchas ocasiones las hermanas realizan una misma acción, esto no significa que el movimiento se realice de manera idéntica. Como vimos en el capítulo anterior, el coro deja de ser una masa que busca la homogeneidad precisa, ahora un mismo movimiento puede tener distintas maneras de interpretarse. Por ejemplo, en la figura 38 se observa que todas están haciendo una misma acción; sin embargo, cada una lo hace de una manera particular. Algunas se agachan, mientras otras dirigen el movimiento hacia arriba y no todas tienen los brazos ni los pies en la misma posición. Esto denota que, si bien las duplas representan una misma hermana, cada actriz es diferente y eso no se busca ocultar.

Por otro lado, la existencia del coro crea la posibilidad de fragmentar el personaje según la escena que se plantee. Por ende, en la puesta en escena, se observa que hay distintas maneras en las que las hermanas se desenvuelven en escena, pues si bien en ocasiones se encuentran todas, también hay momentos en donde solo algunas aparecen, dependiendo de la necesidad de la escena o del efecto que se quiera lograr para el espectador.

Figura 39

Escena “Jenipapación” (quinta parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

En la Figura 39, observamos la dinámica que las hermanas tienen con Odorico, pues las tres (en realidad, seis) tienen un gran deseo por contraer matrimonio con él. Si bien este último personaje también es coral, para dar más fuerza y peso a las hermanas, en esta escena solo un actor lo interpreta. Así, tenemos a seis actrices que buscan y agarran a un solo actor, lo cual revela la intensidad con la cual se aproximan a él. Nuevamente, ahora que estas se encuentran unidas, las actrices se siguen acomodando a modo de espejo, compartiendo el mismo nivel que su hermana: Dulcineas en el nivel alto, Doroteas en el nivel medio y Jujus en el nivel bajo. Además, esto da la ilusión de que lo están rodeando, como si lo tuvieran acorralado con toda su energía. Por otro lado, a nivel vocal no se desarrolla de la misma manera, pues en esta escena las actrices no hablan al mismo tiempo que su hermana, sino que cada una tiene su propia línea.

Figura 40

Escena “La cama”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

También existen escenas en las que solo una de las hermanas es la protagonista, es decir, es quien maneja la mayoría de las acciones físicas y los diálogos. No obstante, para no romper la convención de que son dos, a la otra se le da un pequeño enfoque, lo cual analizaremos en las siguientes figuras. En la Figura 40, tenemos la escena posterior al matrimonio de Dirceu y Dulcinea. Se muestra a ambas actrices que interpretan a la hermana; no obstante, durante la mayor parte de la escena una de ellas (Luisa María Tafur) se encuentra escondida detrás de la mesa. Así, gran parte de la escena se realiza entre una Dulcinea (Camila Cuba) y Dirceu; Luisa María solo levanta la cabeza casi al final para que se le vea y decir una sola línea, y luego permanece callada. Por ende, es Camila Cuba quien domina este particular momento.

Figura 41

Escena “La confesión”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Como vemos en la Figura 41, ambas Doroteas están en escena, pero se repite la dinámica anterior, pues mientras Dorotea (Karen Vivero) dice casi todas las líneas, su hermana la acompaña a su lado y solo se une para decir dos líneas de manera coral. Esto le da más fuerza al momento, pues solo una de las hermanas podría haber hecho la escena, como en otras ocasiones, pero, cuando las tenemos a las dos en escena y las dos dicen algo al mismo tiempo, se le da un énfasis al texto. Cuando el personaje se presenta de manera coral, tiene más peso, pues al enfrentarse con un personaje individual se ve cómo tiene más fuerza al presentar más energía.

Por otro lado, cuando se pone solo a una hermana con el personaje coral de Odorico, la balanza se inclina hacia el otro lado, pues es Odorico quien tiene más peso al ser cinco contra una.

Figura 42

Escena “El Embarazo” (primera parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Figura 43

Escena “El Embarazo” (segunda parte)



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

En las Figuras 42 y 43, se ve cómo los cinco Odoricos atacan a Dulcinea, haciéndola parecer indefensa, luego de que ella les confiesa su embarazo. No solo intentan convencerla de que el hijo no es de él, lo cual es imposible considerando que su esposo hizo voto de castidad, sino que la intentan chantajear diciéndole que eso la expondría como infiel y la manipulan para que sienta pena y se quede callada. Sin embargo, Dulcinea no se deja influenciar por estos cinco Odoricos y, es ahí, cuando decide enfrentarse a él y tomar el poder de la escena. Es en este momento cuando, como se ve en la segunda imagen, que la otra Dulcinea se levanta de la silla que se encuentra en la parte posterior. Ahora tenemos al personaje coral, que se complementa para apoyar y dar fuerza frente a los Odoricos.

Si volvemos a analizar las apariciones de las Jujus podemos descubrir que, a diferencia de las otras hermanas, ellas siempre aparecían juntas en escena y su participación era de manera equitativa, es decir, ninguna de las dos tenía una escena en donde una tuviera mayor protagonismo que la otra. En sus escenas, como podemos ver en la Figura 44, siempre se encontraban juntas, casi una al lado de la otra, manteniendo una misma calidad de movimiento. Muchos de estos, si bien no iguales en su totalidad, eran bastante coordinados y coreografiados. A excepción de la primera escena, no se iba cada una por su lado para realizar una acción diferente. A esto hay que agregar que la mayoría de los diálogos eran dichos de manera coral, puede que no con la misma voz, pues son actrices diferentes, pero si con los mismos matices y la misma tonalidad. En este sentido, se puede afirmar que eran más parecidas. Este juego que crearon entre las dos era a su vez una manera de potenciarse la una a la otra y de estar en un constante contagio de energía.

Figura 44

Escena “Jujú Medicina sagrada”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Otro momento en donde se encuentran todas las hermanas en escena es cuando le avisan a Odorico que su primo está muy enfermo (ver Figura 45), dándole lo que tanto deseaba: un muerto. La escena comienza con las seis hermanas en diagonal, ordenadas según su personaje en particular.

Figura 45

Escena “Viene el primo”



Nota. Fotografía tomada de la grabación del espectáculo

Para intervenir, lo hacían en sus duplas, ambas haciendo un paso al lado para que se les dé enfoque. Ambas hablaban al mismo tiempo y hacían un movimiento particular y seductor. Una vez más, como se observa en la primera imagen, ambas no lo realizaban con exactitud. Lo que destaca de esta escena es cómo las hermanas interactúan entre ellas, no refiriéndonos a las seis en general, sino a las duplas. Cuando forman una media luna alrededor de Odorico, por ejemplo, se observa cierta complicidad entre ellas. Antes de que las Doroteas o las Jujus hablen se miraban entre ellas e interactuaban, se reían o comentaban de manera silenciosa aquello que estaba pasando, evidenciando que, si bien eran un mismo personaje, no eran una misma persona. Eran dos partes un mismo personaje comunicándose entre ellas, se apoyaban, se burlaban y se cuidaban.

A partir de lo analizado, podemos concluir que los coros de las hermanas se desenvolvían de distintas maneras: estas podían estar juntas en escena o separadas, ya sea con el mismo o con diferente nivel de protagonismo. En relación con sus movimientos, podían estar coordinadas a manera de coreografía en pareja o cada una podía estar por su lado realizando cosas distintas, pero siempre inspiradas en una misma acción. Asimismo, se crea una convención en la que es posible que estén todas como un gran coro, el mini coro de una hermana en específico o solo una hermana interpretada por una actriz. La cantidad de hermanas que aparecían afectaba la escena, pues denotaba qué personaje era el que tenía más peso. Con esto se remarcaban relaciones de poder entre los personajes y cómo estas iban variando según la situación en la que se encontraban. Un ejemplo es la escena en que las hermanas buscan seducir a Odorico: si bien este tiene un rango social más elevado debido a su cargo como alcalde, quienes manejan la escena son las hermanas, pues le ganan en número y en acción, al ser ellas quienes tienen un mayor control del espacio y de los movimientos. Además, al ser personajes corales, se enfatizaba que las hermanas se acompañaban, pues quienes interpretaban a una misma no eran un doble de la otra, sino que eran un soporte,

alguien con quién se podía jugar en escena y relacionarse, pues la otra tenía su propia individualidad.



Conclusiones

Gracias a todo lo comentado, podemos confirmar que el coro de la obra *El bien amado*, obra adaptada por Ana Julia Marko (2023), es un recurso contemporáneo tanto en el proceso creativo como en la puesta en escena. Comprendemos lo contemporáneo no como un rechazo a lo ya existente, sino como la posibilidad de innovar y jugar con recursos del pasado. Así, el coro, que es un elemento esencial de las tragedias en la Antigua Grecia y ha tenido manifestaciones posteriores a lo largo de la historia, se transforma para aportar a la trama, a la estética, a la construcción de personajes y a la coreografía física en puestas en escena del presente.

Asimismo, concluimos que el coro utilizado en *El bien amado* funciona como recurso contemporáneo al no solamente ofrecer los beneficios ya conocidos de este, tales como aportar a la formación del actor, reforzando su escucha y trabajo en equipo o a generar un ambiente cordial y de confianza, sino que reformula la construcción del personaje. Dicho proceso deja de comprenderse como individual y llega a ser un viaje en el cual el actor construye una base propia, que se enriquece y nutre en su totalidad gracias a las propuestas que recibe del “otro”. Es decir, el actor crea un esqueleto del personaje y sus compañeros son quienes le otorgan los músculos, los órganos y la sangre, convirtiéndose así en un ser humano.

Además, dado que, a lo largo de su formación académica, cada actor y actriz adopta un estilo de actuación particular, el coro es un recurso para unificar el código, con lo que se logra que todos los actores y actrices se encuentren en una misma calidad de energía. A partir de las dinámicas corales, en donde se podía contagiar la energía a través de la imitación y reinterpretación de movimientos, los estudiantes se apropiaron de un código extra cotidiano, el cual no se había explorado a profundidad antes en la carrera. De esta manera, se llegó a un

código de gestos grandes y con mucha comicidad, lo que era necesario para realizar una obra tan divertida, bizarra y política como lo es *El bien amado*.

A su vez, es importante denotar lo importante que fue recibir clases bajo la metodología de la pedagogía de los afectos, puesto que esta, además de promover un trato horizontal, busca empoderar al alumno, ofreciéndole así autonomía para seguir sus impulsos y convicción para serle fiel a su propuesta. Todo esto es desarrollado gracias a la construcción de un ambiente de confianza en el cual priman valores como la empatía, el respeto y la solidaridad. Ello logró que el alumno se sintiera seguro de presentar sus propuestas para el coro, ya que no importaba si estas eran buenas o malas, pues cada uno de nosotros sabía que se encontraba en un espacio seguro en el cual nunca sería juzgado o dejado de lado.

Por otro lado, gracias al análisis de las distintas escenas de la puesta en escena, afirmamos que el coro contemporáneo contribuyó a potenciar la estética extra cotidiana de la obra, dado que las imágenes que se crearon a partir de las dinámicas corales lograron enganchar al espectador. Notamos que no solo es fundamental tener un gran texto, una historia interesante o un mensaje político, sino que lo que se componga visualmente también tiene el poder de generar una experiencia en el espectador, especialmente cuando este tiene muchas expectativas del teatro actual y el recurso coral es un gran elemento para complacerlas. A diferencia del coro tradicional, en el cual vemos movimientos con un mismo tiempo realizados con gran exactitud y acompañados de cantos guturales, el coro contemporáneo insertado en *El bien amado* cuenta con un impacto en el ojo del espectador, pues está lleno de luces, color, diversidad y ritmos latinoamericanos, teniendo así la posibilidad de moverse en diferentes niveles y por todo el espacio del escenario.

Por todo lo investigado, comprendemos al coro contemporáneo no como una masa de personas sino como un conjunto de cuerpos con distintas particularidades, pues se toma en

cuenta y se realiza la diversidad de identidades dentro de este. Por ello, dentro de los coros de *El bien amado* pudimos observar que cuando los personajes se unían para formar la opinión del pueblo no se exigía que se despersonalicen, sino que podían conservar su individualidad a través de sus movimientos y objetos elegidos. A la vez, la contemporaneidad del coro se vio evidenciada en la representación de los personajes corales, como lo fue Odorico y las hermanas, pues permitió apreciar las diferentes facetas de un personaje en escena al mismo tiempo. Es decir, podemos ver la ambigüedad de cada personaje, pues cada rasgo de su personalidad fue interpretado por un actor distinto dentro de un mismo coro. Junto con ello, la particularidad que cada actor le ofrecía al personaje se vio reflejada en su accionar; en otras palabras, cada personaje coral velaba por una gran acción, pero la estrategia que escogía cada uno para conseguir el objetivo podía variar. Sin embargo, esto no significa que los integrantes del coro siempre se encontraban realizando diferentes tácticas, pues también existía la posibilidad de que estén haciendo el mismo movimiento, pero con ligeras variaciones desde el sentir específico de cada uno. Con esto se logra que el espectador pueda empatizar con la complejidad del personaje y tenga un mayor entendimiento de la obra.

Asimismo, este coro contemporáneo presenta nuevas funciones que pueden llegar a explorarse a profundidad, pues, si bien comparte características con el coro tradicional, también las reinterpreta para llegar a obtener un papel más relevante en la trama. Por un lado, tenemos el coro como contraescena, en la cual, a través de movimientos físicos exagerados evidenciaba su sentir frente a las acciones de otros personajes. Mientras que antes el coro debía tener un momento definido dentro de una estructura para participar, en *El bien amado* está presente durante toda la obra. Por ello, no es necesaria una escena adicional para comprender lo que piensa el pueblo frente a los otros personajes, sino que, con una acción física por parte de este, durante el transcurso de la escena, llega a entenderse su apoyo o su rechazo.

En adición, observamos una reinterpretación del corifeo, pues ya no solo se encarga de guiar al coro o de hablar directamente con un personaje, sino que se puede presentar como una disidencia que se opone hacia el deseo de otros personajes o del mismo coro. Sumado a esto, el coro reformula la interacción con el espectador, dado que ya no tiene que quedarse únicamente en la orquesta, sino que puede llegar hasta su butaca otorgando así más dinamismo a la puesta.

Con esta investigación, proponemos al coro como un recurso que va más allá de lo que puede contribuir a la formación de un actor o la idea tradicional que se tiene sobre sus posibilidades. De esta manera, buscamos valorar lo que este puede llegar a aportar tanto al proceso como a la puesta en escena, pues estiliza el trabajo del actor, aporta dinamismo y ayuda a que se comprenda a profundidad al personaje y con ello a la obra. El teatro está constantemente relacionado con la vida misma, y qué mejor que contar con un recurso que demuestra en escena la diversidad de la sociedad en su totalidad a partir del bagaje personal de cada uno de los intérpretes y de la posibilidad de jugar. Un coro contemporáneo nos recuerda que las opiniones de todos son importantes y que todas merecen ser escuchadas.

Referencias bibliográficas

- Achselrad, M. & Balensifer, D. (2018). O bem amado: A cinematic representation of humor, populism, and death in Brazilian politics. *Popular Communication*, 17(1), 1-14.
https://www.researchgate.net/publication/328524213_O_Bem_Amado_A_cinematic_representation_of_humor_populism_and_death_in_Brazilian_politics
- Adrados, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*. Editorial Planeta.
- Aguirre, E. (2024). *Qué Chucha dijo Aldo Dolos* [Obra de Teatro]. El Galpón. Lima, Perú.
- Allen, W. (Director). (1995). *Poderosa Afrodita* [Película]. Miramax.
- Alfonso, T. & Gati, M. (Productores ejecutivos). (1973-1973). O Bem-amado [Serie de Televisión]. Central Globo de Produção.
- Álvarez, A. (2024, 10 de junio). Martín Vizcarra: las vergonzosas razones del fiscal de la Nación para archivar caso compran de pruebas rápidas de covid-19. *Expreso*.
<https://www.expreso.com.pe/judicial/martin-vizcarra-las-vergonzosas-razones-del-fiscal-de-la-nacion-para-archivar-caso-compra-de-pruebas-rapidas-de-covid-19-poder-judicial-pandemia-pj-noticia/1107324/>
- Aran, M. (2024). *Rebelión en la granja* [Obra de Teatro]. Real Teatro de Retiro. Madrid, España.
- Arcas, A. (2010). Recursos escénicos del teatro clásico japonés Noh. *Activarte*, (3), 18-30.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046346>
- Ballesteros, A. (2020). *Teatros romanos de España. Estudio comparado de los proyectos de intervención arquitectónica en los últimos años* [Tesis de licenciatura, Universidad de Valladolid]. Repositorio Universidad de Valladolid.
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/44639>
- Barba, E. & Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Editorial San Marcos.

- Barbatuques. (2014). Onça. En *Corpo Do Som*. [CD]. MCD Records
- Benquerer, C. (2000). *Language and satire in Dias Gomes' O bem-amado* [Tesis de doctorado, The University of North Carolina at Chapel Hill]. ProQuest Dissertations & Theses.
<https://www.proquest.com/openview/ee8eeb41a500b303efedbccc644da3c88/1?cbl=18750&diss=y&pq-origsite=gscholar>
- Bottin, B. (2016). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI*. Editorial Fundamentos.
- Brockett, O. & Hildy, F. (2014). *History of the theater*. Pearson.
- Bustamante, A. (2023). *Combination* [Obra de Teatro]. Nuevo Teatro Julieta. Lima, Perú.
- Carla Cristina. (2019). Xibom Bombom. En *As Meninas* [CD]. Universal Music Brasil.
- Castro, J. (2023). *Despertar de primavera* [Obra de teatro]. Teatro La Plaza. Lima, Perú.
- Clavier, A. (2022). *Aquellos dos* [Obra de Teatro]. Teatro La Plaza. Lima, Perú.
- Che-Piu, V. (2024). *La construcción de la confianza y el trato horizontal a partir de la Pedagogía de los afectos en el curso "Actuación 6" dictado por Ana Julia Marko* [Tesis de bachillerato sin publicar, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Chico Trujillo. (2006). No me busques. En *Cumbia Chilombiana* [CD]. The Orchard Enterprises.
- Conte, J. (1983). *Bailando en la curva*. Mercado Aberto
- Correa, A. (2019). *Útero generacional* [Obra de Teatro]. Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social. Lima, Perú.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el fin de la historia*. Ediciones Paidós.
- Del Campo, J. (2023, 22 de septiembre). "Un monstruo viene a verme" es una tierna obra teatral sobre enfrentar monstruosas realidades. *El Comercio*.

<https://elcomercio.pe/luces/teatro/un-monstruo-viene-a-verme-es-una-tierna-obra-teatral-sobre-enfrentar-monstruosas-realidades-teatro-novela-juvenil-patrick-ness-teatro-britanico-nishme-sumar-noticia/>

Departamento Académico de Artes Escénicas. (2022). Especialidad de Teatro estrena “Relatos salvajes” y “Trilogía de la ceguera: La intrusa, Interior y Los ciegos”.

Departamento Académico de Artes Escénicas. <https://departamento-artes-escenicas.pucp.edu.pe/noticias/especialidad-de-teatro-estrena-relatos-salvajes-y-trilogia-de-la-ceguera-la-intrusa-interior-y-los-ciegos>

Departamento Académico de Artes Escénicas. (2024). Descubre el misterioso pueblo de

Bacurau, obra dirigida por nuestra docente Ana Julia Marko. *Departamento Académico de Artes Escénicas*. <https://departamento-artes-escenicas.pucp.edu.pe/noticias/bacurau>

De Ferrari, C. (2018). *Mucho ruido por nada* [Obra de Teatro]. Teatro Peruano Japonés. Lima, Perú.

De Reizábal, L. (2024). La actividad coral amateur: beneficios para la salud y el bienestar en personas adultas. Una revisión crítica del estado del arte. *Revista Humanidades*, 14, 1-22.

Dias, A. (1962). *O bem amado*. Editorial Colibrí.

<https://dinodealcantarablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/11/dias-gomes-o-bem-amado.pdf>

El Gran Combo de Puerto Rico. (1962). La muerte. En *En Acción* [CD]. Th-Rodven.

Facultad de Artes Escénicas. (2016). Plan de Estudios de la Especialidad de Teatro: Para alumnos ingresantes desde el 2016-1 (vigente desde el 2018-1). *Pontificia Universidad Católica del Perú*. <https://facultad-artes-escenicas.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2023/01/Teatro-plan-2016-desde-2018-1.pdf>

- Fairclough, N. (1989). *Language and power*. Longman.
- García, F. (1932). *Bodas de Sangre*. Elejandría.
https://www.elejandria.com/libro/descargar/bodas-de-sangre/garcia-lorca-federico/129/4155#google_vignette
- García, F. (1934). *Yerma*. Ediciones La Cueva
[https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Garc%C3%ADa%20Lorca%20Federico%20-%20Yerma%20\(1934\).pdf](https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Garc%C3%ADa%20Lorca%20Federico%20-%20Yerma%20(1934).pdf)
- García, F. (1936). *La casa de Bernarda Alba*. Elejandría.
https://www.elejandria.com/libro/la-casa-de-bernarda-alba/garcia-lorca-federico/243#google_vignette
- García-Ramos, J. (2014). El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif. *Revista Sigma*, 23, 443-469. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj479>
- García, R. (2023). *Proyecto Ájax* [Obra de teatro]. El Galpón. Lima, Perú.
- Gaviria, M. (2018). *Los complementos en la formación del actor: el caso de los primeros dos años de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/2fa36f78-a1ff-41f5-9854-bcd0136db8a6/content>
- Gogol, N. (1836). *El inspector general*. Ediciones La Nave
<https://es.scribd.com/document/676125232/Nikolai-Gogol-El-inspector>
- Guzmán, A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Alianza Editorial.
- Heredia, B. & Maggiolo, S. (2024). *Un intento valiente de representar 30 obras en 1 hora* [Obra de Teatro]. Sala Quilla. Lima, Perú.
- Ilich, P. (1892). *El cascanueces* [Ballet]. Teatro Marinski. San Petersburgo, Rusia.
- Lecoq, J. (1997). *El cuerpo poético*. Alba Editorial S.L.

- Lehmann, H. (2013). *Teatro postdramático*. Cendeac.
- Marea Danza. (2022) *Rebelión en la granja* [Obra de Teatro]. Teatro Chapi. Villena, España
- Maria Bethânia. (1965). Anda Luzia. En *Maria Bethânia* [CD]. RCA Records Label.
- Marko, A. (2011). Estilização do Gesto Cotidiano. *Fronteiras*, 1(2), 136-143.
- Marko, A. (2013). *F(r)estas da mentira: Revelações do artifício no processo teatral* [Tesis de maestría, Universidade de São Paulo]. Portal da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) da Universidade de São Paulo (USP).
- Marko, A. (2022). *ITEA16-0802 – Actuación 6* [Sílabo]. Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Marko, A. (2022). *Relatos Salvajes* [Montaje]. Teatro Ricardo Blume. Lima, Perú.
- Marko, A. (2023). *El bien amado* [Montaje]. CCPUCP. Lima, Perú.
- Marko, A. (2024). *Bacurau* [Montaje]. CCPUCP. Lima, Perú.
- Mehr, A., Aref, M. & Kakasoltani, H. (2024). Redefining theatricality: how the fourth wall shapes audience interaction in gaming theater. *British Journal of Arts and Humanities*, 6(5), 325-331. https://www.universepg.com/public/img/storage/journal-pdf/1730910662_Redefining_theatricality_how_the_fourth_wall_shapes_audience_interaction_in_gaming_theater.pdf
- Miguez, J. (1973). *La tragedia y los clásicos griegos*. Aguilar.
- Mon Laferte. (2015). Tu falta de querer. En *Mon Laferte Vol.1* [CD]. Universal Music Mexico S.A. de C.V.
- Navarro, A. (2015, 23-26 de junio). *Breve bosquejo de un problema no resuelto: el coro de las tragedias de Eurípides* [Presentación en conferencia]. Séptimo Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/115176>

- Orwell, G. (1945). *Rebelión en la granja*. Booknet
<https://dn710200.ca.archive.org/0/items/biblioteca-pdf-en-espanol/Rebelion%20En%20La%20Granja%20-%20George%20Orwell.pdf>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Pérez, L. (2010). *El coro en la tragedia griega clásica: Edipo rey de Sófocles*. Yumpu.
<https://www.yumpu.com/es/document/read/7321687/el-coro-en-la-tragedia-griega-clasica-edipo-rey-de-sofocles/5>
- Pommerat, J. (2013). *La reunificación de las dos Coreas*. Comedia Nacional
<https://es.scribd.com/document/652699259/LA-REUNIFICACION-DE-LAS-DOS-COREAS-de-JOEL-POMMERAT>
- Ruiz, R. (2016). ¿Asistencia o participación? La llamada al público de la escena contemporánea. En B. Bottin (Ed.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España, Francia y América)* (pp. 125-134). Editorial Fundamentos.
- Saldaña, M. (2024). *Tengo un matri* [Obra de Teatro]. Centro de Convenciones Bianca. Lima, Perú.
- Santa María, M. & Dabrowska, M. (2023). *Análisis comparativo del coro como personaje en tres tragedias griegas y tres dramas españoles del Corpus DraCor*. Springer.
- Santistevan, A. (2020). *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/dccdfc6c-61eb-44dc-a65e-9b0dde44da75/content>

- Sarrazac, J. (2006). El impersonaje: una relectura de la crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (8), 353-369.
- <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750721013>
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Sausa, M. (2019, 23 de agosto). Perú ocupa el puesto 8 en feminicidios en América Latina. *Perú 21*. <https://peru21.pe/peru/peru-ocupa-puesto-8-femicidios-america-latina-381482-noticia/>
- Súmar, N. (2019). *Yerma* [Obra de Teatro]. Teatro La Plaza. Lima, Perú.
- Súmar, N. (2023). *Un monstruo viene a verme* [Obra de Teatro]. Teatro Británico. Lima, Perú.
- Tobón, D. (2008). El fin del arte y el fin de las vanguardias. En J. Domínguez, C. Fernández, E. Giraldo & D. Tobón. (Eds.), *Moderno/Contemporáneo: Un debate de horizontes* (pp. 59-86). La Carretera del Arte.
- Tom Zé. (2007). Xiquexique. En *Estudando o Samba* [CD] Continental Brasil.
- Triau, C. (2003). Corralidades difratadas: a comunidade em negativo [Trad. M. Vinicus]. *Alternatives Théâtrales*, (76-77), 5-11.
- Valencia, K. (2010). *Trabajo Coral Escénico en la formación temprana de actores y actrices. Caso FARES-PUCP* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17230>
- Young, P. & Smith, J. (2001). *The new grove. Dictionary of music and musicians*. Macmillan.
- Zabala, H. (2009). *Vademecum para artistas: observaciones sobre el arte contemporáneo*. Asunto Impreso Ediciones.

Anexos

Anexo 1

Propuesta de preguntas a Ana Julia Marko

- ¿Qué caracteriza tu trabajo como directora y profesora de Teatro? ¿Qué temas te interesan trabajar en el teatro? ¿Cómo describirías tu estética personal (tu sello)?
- ¿Qué entiendes por coro en el teatro? ¿Qué funciones cumple para ti en la creación y puesta en escena de una obra? ¿Qué influencias / referentes escénicos te llevaron a trabajar con el coro?
- ¿De dónde nace la idea de incluir al coro en tu metodología de enseñanza en el curso de Actuación 8?
- ¿Cómo ha influenciado el trabajo coral en tu metodología de enseñanza en el curso de Actuación 8?
- Has comentado que *El bien amado* es parte de una trilogía en los 3 últimos montajes que has dirigido (*Relatos salvajes*, *Bien amado* y *Bacurau*). ¿Qué crees que es lo que tienen en común y cuál es la particularidad de *El bien amado*? (Proceso de creación, dinámica, propuesta, temas a explorar, estética final)
- ¿Qué aporta el coro al proceso de creación del montaje de *El bien amado*?
- ¿Sientes que el trabajo coral ha aportado al trabajo en equipo?
- ¿Notaste alguna diferencia entre los personajes corales y no corales?
- ¿Por qué propones el trabajo coral más allá del proceso de creación y decides ponerlo en la puesta en escena de *El bien amado*? ¿Qué crees que aporta?
- ¿De dónde nace esta idea de “transformar” el concepto de coro asociado con el teatro clásico?
- ¿Crees que los distintos coros propuestos en el montaje rompen con el coro tradicional? ¿De qué manera?

- ¿Qué caracteriza el teatro contemporáneo para ti?
- ¿Qué sientes que el coro aporta a una obra contemporánea?
- ¿Te gustaría seguir realizando dinámicas corales tanto en el proceso de creación como en la puesta en escena?



Anexo 2

Propuesta de preguntas a Sebastián Ramos

- ¿Qué caracteriza tu trabajo como jefe de prácticas y asistente dirección?
- En la carrera ya hemos trabajado el trabajo coral antes. ¿Qué diferencia el coro planteado por Ana Julia frente al desarrollado en Actuación 2?
- ¿Qué sientes que el coro aporta a una obra contemporánea?
- ¿Crees que los distintos coros propuestos en el montaje rompen con el coro tradicional? ¿De qué manera?
- Ya has trabajado con Ana Julia antes y después de *El bien amado*. ¿Qué crees que diferencia el proceso de esta obra frente a las demás de la trilogía?
- ¿Sientes que el trabajo coral ha aportado al trabajo en equipo?
- ¿Notaste alguna diferencia entre los personajes corales y no corales?
- ¿Qué aporta el coro al proceso de creación del montaje?
- ¿Cómo ha influenciado el trabajo coral en tu metodología de enseñanza?
- ¿Te gustaría seguir realizando dinámicas corales tanto en el proceso de creación como en la puesta en escena?
- ¿Crees que hay una diferencia en el coro que propone Ana Julia al coro tradicional?

Anexo 3

Propuesta de preguntas para profesores

- ¿En qué cursos de actuación abordan el trabajo coral?
- ¿Cómo abordan el trabajo coral en tu enseñanza en cursos de actuación?
- ¿Abordan el coro en tus montajes? Si es así, ¿Cómo?
- ¿Cómo percibes el trabajo coral en el teatro peruano?
- ¿Qué beneficios encuentras al implementar dinámicas corales en tu metodología de enseñanza?
- ¿Qué beneficios encuentras al implementar el coro en la puesta en escena?
- ¿Crees que es importante que el coro siga en la malla?
- ¿Viste *El bien amado*? ¿Consideras que el coro utilizado en *El bien amado* es un coro contemporáneo? ¿De qué manera crees que esto aporta en la puesta en escena?
- ¿Sabías que *El bien amado* forma parte de una trilogía junto a *Relatos Salvajes* y *Bacurau*? ¿Cuál crees que es el elemento que las conecta?

Anexo 4

Propuesta de preguntas para estudiantes

1. Para los personajes corales:

- En la carrera ya hemos trabajado el trabajo coral antes. ¿Qué diferencia el coro planteado por Ana Julia frente al desarrollado en Actuación 2?
- ¿Qué rol tuviste en la obra y cómo lo realizaste?
- ¿Qué aporta el coro al proceso de creación del montaje?
- Al tener un personaje coral, ¿qué aspecto particular aporta cada uno a la creación de personaje?
- ¿Cómo ha sido representar un personaje que también es representado por otros estudiantes y de qué manera esto ha influenciado en la construcción de tu personaje?
- ¿De qué manera usaron las dinámicas corales en el proceso de creación? ¿Qué impacto crees que tuvieron en tu formación como actor/actriz y la construcción de personaje en *El bien amado*?
- ¿Qué sientes que el coro aporta a una obra contemporánea?
- ¿Crees que los distintos coros propuestos en el montaje rompen con el coro tradicional? ¿De qué manera?
- ¿Crees que el trabajo coral aporta no solamente al proceso de construcción de la obra, sino a la puesta en escena? ¿Por qué?
- ¿Sientes que el trabajo coral ha aportado al trabajo en equipo?
- ¿Qué aporta el coro a la creación del montaje?
- ¿Te gustaría seguir realizando dinámicas corales tanto en el proceso de creación como en la puesta en escena?
- ¿Crees que hay una diferencia en el coro que propone Ana Julia al coro tradicional?

- ¿Qué aporte consideras que te dio el trabajo coral realizado en el curso de Actuación 8?
- ¿Hay algún ejercicio coral que te haya marcado o gustado mucho?

2. Para los personajes no corales

- En la carrera ya hemos trabajado el trabajo coral antes. ¿Qué diferencia el coro planteado por Ana Julia?
- ¿Qué rol tuviste en la obra y cómo lo realizaste?
- ¿En qué se diferencia tu construcción de personaje frente a la de tus compañeros/as que representaron un personaje coral?
- ¿Qué sientes que el coro aporta a una obra contemporánea?
- ¿De qué manera los distintos coros propuestos rompen con el coro tradicional?
- ¿Crees que el trabajo coral aporta no solamente al proceso de construcción de la obra, sino a la puesta en escena? ¿Por qué?
- ¿Sientes que el trabajo coral ha aportado al trabajo en equipo?
- ¿Qué aporta el coro a la creación del montaje?
- ¿Qué aporta el coro al proceso de creación del montaje?
- ¿Te gustaría seguir realizando dinámicas corales tanto en el proceso de creación como en la puesta en escena?
- ¿Crees que hay una diferencia en el coro que propone Ana Julia al coro tradicional?
¿Cómo fue el ser corifea en una parte de la obra? (Lupe)
- ¿Te hubiera gustado realizar un personaje “coral”? ¿Cómo sientes que se diferenció tu proceso al de los demás?
- ¿Cómo te has sentido al no tener un personaje “coral”?
- Si bien no interpretaste un personaje coral, si participaste de dinámicas corales durante el proceso de creación de la obra, ¿Qué te parecieron estas dinámicas?

- ¿Hay algún ejercicio coral que te haya marcado o gustado mucho?



Anexo 5

Grabaciones de las entrevistas

- Entrevista a Ana Aramburú

[Entrevista a Ana Aramburú](#)

- Entrevista a Leonardo Barrantes

[Entrevista a Leonardo Barrantes.MOV](#)

- Entrevista a Adolfo Bustamante

[Entrevista a Fito Bustamante](#)

- Entrevista a Angie Damacén

[Entrevista a Angie Damacén](#)

- Entrevista a Ana Julia Marko

[Entrevista a Ana Julia Marko](#)

- Entrevista a Valerio Ortega

[Entrevista a Valeria Ortega](#)

Entrevista a Lupe Ramos

[Entrevista a Lupe Ramos](#)

- Entrevista a Sebastián Ramos

[Entrevista a Sebastián Ramos](#)

- Entrevista a Daniela Segura

[Entrevista a Daniela Segura](#)

- Entrevista a Karen Vivero

[Entrevista a Karen Vivero](#)

Anexo 6

Grabación de la obra El bien amado (2023)

https://drive.google.com/file/d/1ne4MM7SYs_vGPQpU1JMc8NOz6Cz0Vn4j/view?usp=sharing

