

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



La (re)configuración del testimonio para la construcción colectiva de una puesta en escena: una versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, desde la mirada de cuatro actores sobrevivientes pospandemia

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Artes Escénicas que presenta:

Nombres y Apellidos de la autora

Lidia Navarro Cárdenas

Nombres y Apellidos del asesor

Gino Luque Bedregal


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Gino Luque Bedregal, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “La (re)configuración del testimonio para la construcción colectiva de una puesta en escena: una versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, desde la mirada de cuatro actores sobrevivientes pospandemia”, de la autora Lidia Navarro Cárdenas deo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 15/12/2025
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lima, 15 de diciembre de 2025

Apellidos y nombres del asesor: <u>Luque Bedregal, Gino</u>	
DNI: 40388402	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2610-2529	

Agradecimientos

A Dios, por hacer de su voluntad el camino correcto desde dónde partir y hacia dónde enrumbar la realización y el término de la presente investigación.

A mi familia, por significar una red de apoyo incondicional e impulsora para la realización de cada proyecto de mi carrera profesional y de mi desarrollo personal y, sobre todo, por ser el inagotable soporte emocional frente a mis días más difíciles.

A los participantes del laboratorio de creación, por darle voz, cuerpo y sentido a la viabilidad del presente proyecto, quienes valientemente dieron apertura y acceso a sus experiencias vividas dentro y fuera de la pandemia, y apostaron por una creación que hicieron suya. Gracias Ángel Coila, Adriana Chávez, Erick Hurtado y Melannie MV.

A Estela Luna, por plasmar hace más de 40 años su preocupación social en *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, una obra que visionaría el mundo en que vivimos y nos advertiría del rol que cumplimos en él como responsables de mantenerlo habitable.

A mi asesor, Gino Luque, por su accesibilidad y orientación en este largo proceso, por asegurar la rigurosidad de la investigación y por brindarme las herramientas necesarias como docente de la maestría, asesor y guía.

A mi trabajo y práctica artística, por significar la motivación personal central para apostar por la realización de este proyecto, por resistir juntos y por seguir creando productos que nos remuevan, nos incomoden y nos humanicen.

Resumen

La investigación analiza los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, para la creación de un espectáculo de teatro testimonial a partir de la (re)construcción de las memorias de los actores, con relación a sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia. La obra seleccionada como detonante para la versión libre, producto creado por la autora de la tesis, responde a una cercanía simbólica entre el desolador mundo distópico de la trama original frente al caótico mundo vivido durante la pandemia. Asimismo, la pertinencia y relevancia del tema recae en la construcción de nuevos productos artísticos con la particularidad de emplear una obra existente para la creación de una versión libre de carácter testimonial. El tema genera conocimientos en áreas como la adaptación teatral y nuevas propuestas de creación como la versión libre, considerando la poca bibliografía académica previa existente para ambos conceptos. El proyecto se soporta sobre un análisis estructural dramático y narrativo materializado en la construcción de la versión libre y del espectáculo testimonial. Metodológicamente, comprende etapas de exploraciones, de reescritura y del espectáculo, sostenidas en mecanismos de creación y dramáticos en acción con distintos procedimientos de transformación de sentido, dialogadas con autores desde sus propias disciplinas: adaptación teatral, versión libre, teatro testimonial y estudios del cuerpo y la memoria. De esta manera, demostramos que los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre para un espectáculo testimonial se caracterizan por su articulación progresiva y su accesibilidad para adentrarse en los materiales sensibles, además de su rigor académico, sosteniéndose teóricamente desde el diálogo con autores pertinentes al tema; y metodológicamente, desde los resultados prácticos de un laboratorio creativo.

Palabras clave: testimonio, teatro testimonial, adaptación teatral, versión libre, COVID-19, pandemia, Estela Luna, creación colectiva, escritura dramática.



Índice

Agradecimientos	2
Resumen	3
Índice de Figuras	7
Índice de Tablas	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. NOCIONES CONCEPTUALES QUE ATRAVIESAN LA VERSIÓN LIBRE DE <i>¿QUÉ TIERRA HEREDARÁN LOS MANSOS?</i>	34
1.1 Adaptación teatral y versión libre	37
1.2 Testimonio y teatro testimonial	41
1.3 Mecanismos dramáticos: fragmentación y retrospección.....	48
1.3.1 Fragmentación	49
1.3.2 Retrospección	61
CAPÍTULO 2. MECANISMOS DE CREACIÓN A PARTIR DE LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE EPISODIOS DOLOROSOS VIVIDOS DURANTE LA PANDEMIA	68
2.1 Al borde de la pandemia (nuevamente): contexto y herramientas para la exploración individual y colectiva de experiencias dolorosas durante la pandemia. .	71
2.1.1 La pandemia como contexto de la nueva versión: una mirada introductoria hacia <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i> y su relación con la pandemia por COVID-19.....	72
2.1.2 El (re)encuentro de experiencias dolorosas: herramientas para la exploración individual y colectiva como (re)activadoras de recuerdos.	77

2.2	Nuestro cuerpo es memoria: exploración de los archivos corporales que posibiliten la (re)construcción de la memoria.....	115
2.3	Mecánica de recuerdos: el “repositorio de memorias” como sistematizador de la (re)construcción de la memoria de los actores y sus experiencias dolorosas durante la pandemia.	148
 CAPÍTULO 3. PROCEDIMIENTOS DE LA ESCRITURA DRAMATÚRGICA Y CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO DE LA VERSIÓN LIBRE DE <i>¿QUÉ TIERRA HEREDARÁN LOS MANSOS?</i>		
167		
3.1	(Re)escribiendo una historia: adaptación temporal de la obra <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>	170
3.2	Una nueva escritura: construcción de la versión libre de la obra <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>	208
3.3	Llévalo a la escena: Creación en escena del espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de la obra <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>	238
CONCLUSIONES		265
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		272
 Anexo 1: Testimonios de los participantes del laboratorio contruidos para la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>		
		278
 Anexo 2: Ver texto completo de la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>		
		278
 Anexo 3: Ver espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>		
		278

Índice de Figuras

Figura 1: Palabras y/o frases textuales trabajadas colectivamente en el laboratorio a partir del relato de cada testimonio.....	90
Figura 2: Montaje trabajado en el laboratorio por el participante 1.....	104
Figura 3: Montaje trabajado en el laboratorio por la participante 2.....	105
Figura 4: Montaje trabajado en el laboratorio por el participante 3.....	106
Figura 5: Montaje trabajado en el laboratorio por la participante 4.....	107
Figura 6: Secuencia de movimientos compuesta por el participante 1.....	139
Figura 7: Secuencia de movimientos compuesta por la participante 2.....	140
Figura 8: Secuencia de movimientos compuesta por el participante 3.....	142
Figura 9: Secuencia de movimientos compuesta por la participante 4.....	143
Figura 10: Uniforme naval perteneciente al padre del participante 1.....	155
Figura 11: Prendas de vestir pertenecientes a la madre de la participante 2.....	156
Figura 12: Objetos y personas alusivas al testimonio del participante 3.....	157
Figura 13: Objetos y personas alusivas al testimonio de la participante 4.....	158
Figura 14: Noticia periodística insertada en la adaptación temporal del relato.....	194
Figura 15: Fragmento de la entrevista insertada en la adaptación temporal del relato..	199

Índice de Tablas

Tabla 1: Fragmento del guion técnico de la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i>	239
Tabla 2: Fragmento técnico de la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i> Cuadro 1	251
Tabla 3: Fragmento técnico de la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i> Cuadro 2.	253
Tabla 4: Fragmento técnico de la versión libre de <i>¿Qué tierra heredarán los mansos?</i> Cuadro 3.	256



INTRODUCCIÓN

La presente investigación plantea estudiar los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, como herramientas de creación para un espectáculo de teatro testimonial a partir de la (re)construcción de la memoria de los actores, con relación a sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia. La versión libre trabajada para este proyecto fue creada y dirigida por mí, y escrita junto a cuatro participantes con formación en Artes Escénicas, específicamente, en Teatro Dramático, quienes fueron elegidos también para la representación de este espectáculo.

¿Qué tierra heredarán los mansos?, obra originalmente estrenada en 1979 y escrita por la dramaturga peruana, Estela Luna, retrata un mundo apocalíptico y desolador, producto del cambio climático, la contaminación ambiental provocada por el ser humano y la industrialización del capitalismo. Como punto de partida, la versión libre desarrollada para el presente estudio involucra una reescritura del texto. Cabe recalcar que los personajes de la obra original (la correspondiente a su 1era edición) se encuentran situados en una temporalidad no específica, pero que por el contexto de la trama y el periodo de mayor actividad de la autora se puede inferir que correspondería a finales del siglo XX. La reescritura del texto involucra que la obra original se adapte al lugar y espacio de la nueva propuesta, es decir, al contexto de la pandemia. De hecho, las evidencias más claras con relación a la temporalidad de la obra se sitúan en el libro *Estela Luna: Nueve obras de teatro sobre el inicio y el fin del mundo*¹. En sus notas preliminares se revelan que “los sucesos [de la obra] se desarrollan dentro de 18 o 20

¹ Libro publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD), en 2020, donde se presenta un compendio de nueve obras escritas por la dramaturga peruana Estela Luna, donde la autora atraviesa sus relatos en función a su preocupación por el inicio y el fin del mundo.

años, es decir, por 1990” (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD), 2020, p. 10). Sin embargo, existe una última edición digitalizada y comentada también en el mismo texto de la ENSAD donde se indica la modificación explícita hecha por la autora, Estela Luna, debido a las características futuristas de la obra, “los sucesos se desarrollan en el año 2020” (ENSAD, 2020, p. 61). Si bien este último ajuste fue realizado por la autora, también se comenta que fue hecho luego de que el director Martín Medina le pidiera permiso de autoría para montar la obra en 2011. Dicha decisión de la autora es explicada en las notas de la ENSAD con la acotación que Estela Luna habría dejado, donde indica que, en función al estreno de cada representación de la obra, esta debería hacerse como si se tratara de “un mundo de acá a 10 años” (ENSAD, 2020, p. 11). En ese sentido, para propósitos de conocimiento de la temporalidad de la obra, y considerando que esta será adaptada a la temporalidad de la pandemia, es relevante tomar la versión más desarrollada donde se interpreta que el contexto de los hechos serían en 1990 y, con relación a la primera fecha de estreno de la obra -1979-, se deduce con mayor seguridad que la obra fue escrita alrededor de la década del 70.

Con la finalidad de respetar la atmósfera desierta de una sociedad devastada propuesta originalmente por Estela Luna, se utiliza a la pandemia por COVID-19 como escenario de esta nueva versión, ya que representa un contexto que ha atravesado transversalmente a todo el mundo, dejando incontables pérdidas humanas y materiales. Como se describió inicialmente, la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?* originalmente muestra un mundo caótico, cuyos personajes sobreviven a diario bajo condiciones externas que ponen en peligro la supervivencia de la humanidad. En comparación con la crisis sanitaria vivida durante la pandemia por COVID-19, dicho contexto también representó de forma vívida a un mundo plagado de duelo, enmarcado

no solamente en un contexto sanitario lamentable, además, atravesado por una crisis sociopolítica y económica, por ende, las esperanzas de las personas por tener un futuro venidero eran muy reducidas, sobre todo si la emergencia sanitaria permanecía siendo una amenaza. En torno a la nueva versión, la utilización del teatro testimonial como dispositivo de esta nueva creación escénica posibilita que los intérpretes (re)conozcan en sus propios cuerpos y archivos una evidente cercanía en común con lo vivido durante la pandemia y los conecten estrechamente con sus memorias personales y experiencias dolorosas.

Asimismo, con respecto a la obra original, para esta nueva versión se plantea sostener este contexto desolador conservando la misma cantidad de personajes, así como sus características externas y modos de comportamiento. Además, de la misma obra original también permanece el objetivo que atraviesa a todo el texto dramático: la lucha de la familia por traer un hijo sano en medio de un mundo caótico. En la obra original, dicha acción puede representar para los personajes un espacio de esperanza en medio del caos y un intento de restablecimiento del orden que añoraban. A lo largo de la trama se muestra cómo los personajes rememoran sus situaciones familiares con nostalgia, y, de hecho, una vez que se conoce el embarazo de la hija de la familia, los padres de ella y su esposo maximizan los cuidados necesarios para proteger el embarazo de ella y el nacimiento del bebé. Si relacionamos esta representación simbólica del acto de traer “un hijo sano en medio de un mundo caótico” al contexto de la nueva versión, los personajes y actores, al ser personas que vivieron durante la pandemia, vislumbran en ese hijo un nuevo anhelo, una nueva oportunidad de vida y esperanza para que lo vivido en ese entonces sea temporal y, una vez termine, vean renacer sus vidas como un nuevo comienzo.

Como se comentó previamente, la obra original retrata a una sociedad desolada producto del cambio climático, la contaminación ambiental y la industrialización del capitalismo. En medio de ese escenario convive una familia de cuatro integrantes, la cual enfrenta la dura, pero esperanzadora llegada de un nuevo miembro a su hogar. Con relación al nuevo espectáculo desarrollado en este proyecto, la obra sitúa sus sucesos en los años 2020 y 2021, representando a un mundo inhabitable enmarcado en el contexto de la pandemia por COVID-19. Sus protagonistas no solo conviven con la naturaleza de la trama original, además, confrontan y atraviesan sus propias naturalezas humanas como actores sobrevivientes pospandemia. Desde su propio contacto con la pandemia, los participantes llegan al proyecto cargados con diferentes experiencias dolorosas que vivieron durante la emergencia, como la pérdida física de sus seres queridos y el dolor producto del distanciamiento con sus familias y consigo mismos. Físicamente, los participantes somatizan esas vivencias cuando en su día a día atraviesan ataques de ansiedad, altos índices de estrés, y en algunos casos, son propensos a sufrir malestares generales o a desarrollar enfermedades respiratorias. Sumado a ese grupo de indicadores físicos, emocionalmente, varios comparten estados en común, como una tristeza profunda por lo vivido, dificultad para expresarse producto del dolor o la inconsciente pérdida de memoria de algunos momentos difíciles que vivieron. En contraposición con ello, al ser participantes con formación en Teatro Dramático, también prevalece vivo el interés por querer contar una historia sobre un contexto tan íntimo y social a la vez. Por ende, si bien hay una lucha entre su disposición por cumplir con el proyecto y sus estados emocionales de ese entonces, a medida que el laboratorio avanza, se aplican las herramientas y mecanismos de creación desarrollados a lo largo de la tesis y la obra se consolida, su compromiso y apertura emocional evolucionan paulatinamente durante cada sesión y ensayo hasta el término del proyecto.

Una vez se delimita el contexto de estudio de forma espacial, temporal y temática se desprende una lógica interrogante: ¿por qué me interesa esta exploración? ¿qué encuentro de interesante y de valor en este análisis? Como punto de partida, el tema pretende encontrar un lugar como generador de conocimiento en el campo de la dramaturgia teatral, específicamente, en la escritura. Es decir, la investigación busca contribuir al campo de estudio de la escritura dramática, cuyos procedimientos ejecutados desde el proceso creativo serán estudiados en el marco de una investigación. Inicialmente, como se recuerda, la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredaran los mansos?*, construida en colectivo con los participantes, se adaptará bajo un contexto y tiempo diferentes a lo narrado por la autora original, esta vez al escenario de la pandemia. De acuerdo con el ensayista español Julio-César Santoyo, la adaptación, como práctica artística, si bien se ha visto inmersa en la historia del teatro y se han hallado múltiples miradas en torno a la práctica, existe poca bibliografía referida a las adaptaciones teatrales y a las versiones (Santoyo, 1989, p. 111). En ese sentido, es posible interpretar que los productos escénicos desarrollados desde la adaptación no se han encontrado enmarcados en una investigación académica, por lo tanto, se infiere que la generación de conocimiento teórico en este campo de estudio ha sido poco explorada. En ese orden de ideas, el desarrollo de este proyecto de investigación, estudiado desde la teoría y la práctica, es necesario porque también significará un aporte teórico a la adaptación teatral.

Dicha adaptación no solo enfoca su estudio como un aporte significativo a la escritura dramática como herramienta, además, como proceso, porque se utilizan métodos de acción que posibilitan una adaptación temporal a partir de la (re)construcción de la memoria individual y colectiva. Ello se logra mediante la activación de distintos dispositivos, como el material fotográfico y periodístico acerca

de la emergencia sanitaria, recursos visuales y sonoros que facilitan la evocación de recuerdos y testimonios de experiencias vividas por los propios actores durante ese contexto. Los elementos expuestos trabajan de forma integrada para verse materializados en la reescritura del texto adaptado esta vez al contexto de la pandemia.

Con relación a la relevancia del tema de investigación, en primer lugar, se retoma de forma breve lo previamente explicado para enfatizar el aporte significativo del tema propuesto como generador de conocimientos en respuesta a la poca bibliografía existente en torno a los estudios teóricos acerca de la escritura en la dramaturgia teatral, y específicamente, a aquellos dirigidos a la adaptación teatral y a las versiones. Como se recuerda, ambos campos mencionados forman parte de los estudios centrales a desarrollar a lo largo de la tesis, aspectos que se proponen responder a partir de la realización de un laboratorio de creación y el posterior análisis de los procedimientos de escritura dramática empleados para la reescritura del relato y construcción del espectáculo testimonial, con la particularidad de que dichos procesos se encuentran enmarcados en el ejercicio de una investigación académica-artística.

En segundo lugar, la relevancia también recae en la decisión de emplear una obra existente como detonante para una versión libre de carácter testimonial, donde se reinterpreté desde la realidad humana, la memoria y los cuerpos de los performers-testimoniados eventos dolorosos vividos por ellos durante la pandemia, los cuales son sistematizados por medio de la escritura dramática y posibilitan desde esa realidad una nueva narrativa de ficción, conservando la atmósfera devastadora de la obra original. Si bien el proyecto se focaliza en la escritura dramática de la versión libre de la obra, este tiene como resultado la creación de un espectáculo de teatro testimonial. Para ello, los mecanismos dramáticos de fragmentación y retrospectiva planteados por el dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac y desarrollados a través de la

elaboración de testimonios, monólogos, evocación de flashbacks, manejo de recursos sonoros, objetos y desarrollo de diálogos en escena, serán estudiados como herramientas de creación a partir de la (re)construcción de la memoria de los propios actores. Dichas herramientas orientadas trabajan en conjunto como un “repositorio de memorias”, a la cual los participantes acceden a través del cuerpo, de la palabra, de objetos personales y escénicos, y producto de la interacción entre participantes, poniendo en práctica habilidades sociales como la atención, la escucha activa, la empatía y el cuidado. El “repositorio de memorias”, término propuesto para fines prácticos del estudio planteado, propone reconocer, organizar y preservar todos los recursos materiales y escénicos necesarios traídos desde los archivos personales de los participantes o creados individual y/o colectivamente para convertirlos en materias dispuestas que posibiliten la (re)construcción de las memorias de los actores.

En ese orden de ideas, el preámbulo explicado permite argumentar la singularidad de la presente propuesta. Si bien se reconocen amplios productos escénicos concernientes al teatro testimonial, como los desarrollados por la dramaturga y directora peruana, Mariana De Althaus, en *Padre Nuestro, Pájaros en llamas*, entre otros; Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, en *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé*, entre muchas otras puestas en escena en el Perú, estos construyen nuevas historias desde cero, pero no evidencian en su escritura testimonial la aplicación de mecanismos dramáticos capaces de versionar una obra ya escrita originalmente, pero esta vez trasladada a otro contexto, tiempo y/o lugar. Para la presente propuesta, el texto inicial significa el detonante para la activación de las primeras memorias de los participantes, las cuales, en conjunto con el “repositorio de memorias”, permiten lograr una progresiva (re)construcción y comprensión de esos recuerdos vividos durante la pandemia que resultaron dolorosos. Dicho diálogo entre el texto original de carácter ficcional y las

memorias personales de los performers-testimoniante recaen principalmente en las similitudes encontradas en la narrativa de la obra y en la composición de los personajes frente a las semejantes experiencias vividas por ellos durante la emergencia sanitaria de forma individual y colectiva. De forma específica, desde el texto de ficción se resalta la motivación transversal que atraviesa a todos los personajes a lo largo de la obra, la cual recae en traer al mundo a un nuevo ser con todos los cuidados posibles en medio de un escenario devastado y vaticinado a morir. Dicho estímulo esperanzador conecta de manera cercana con los actores, ya que, de forma simbólica encuentran en esa nueva vida, un nuevo inicio que los impulsa a mantener la convicción de que lo difícilmente vivido en los años 2020 y 2021 ha sido temporal y tienen la posibilidad de que, una vez superado ello, inicien una nueva etapa y se (re)construyan a sí mismos.

Por otro lado, visto desde la mirada de la pieza original, la motivación inicial parte de leer a *¿Qué tierra heredarán los mansos?* como una obra visionaria capaz de revelar a un mundo inhabitable con personajes ‘envenenados’ física, emocional y socialmente como resultado de vivir contaminados con tan solo respirar. Precisamente, este escenario de ficción representó la preocupación real de su dramaturga Estela Luna por una futura crisis que paralizaría realmente a la sociedad y cómo, desde la ficción, ella demuestra cómo sus personajes corren el riesgo de deshumanizarse como producto de este caos. En diálogo con ello, en la vida real, los performers-testimoniante transitaron la crisis de la pandemia viendo partir físicamente a varios de sus seres queridos, lamentando el distanciamiento con sus familias y, por ende, desconectándose emocionalmente consigo mismos. Una vez superada la emergencia sanitaria, los participantes se encuentran ante una nueva oportunidad y la confrontan muchas veces enmascarando en ella todo lo vivido durante 2020 y 2021. Como resultado, en el día a día algunos de los participantes atraviesan cuadros de ansiedad repentinos y estrés

acumulado, los cuales se somatizan en intempestivos malestares físicos generales y/o en desniveles emocionales.

Con ello, la decisión de versionar una historia de ficción para trasladarla a un contexto vivido en la realidad, siendo la pandemia la crisis mundial más contemporánea, y ponerla nuevamente en códigos de ficción, significa “cerrar ese ciclo” que Estela Luna dio apertura con un vaticinio que podría no haberse cumplido, pero poco más de cuarenta años después, sí ocurrió. Por otra parte, trabajar esta nueva versión desde la ficción posibilita reconocer en su propia naturaleza distintos escenarios de reescritura en torno a cuatro personajes preparados para convivir en un mundo caótico como lo demostraron en la trama original. Además, la ficción reconfigurada me permite mantener la unidad de la obra, la cual recae en su acción dramática y, por ende, la misma atraviesa a todos los personajes y los mantiene con la esperanza de seguir viviendo: los conflictos personales, sociales y políticos con los que conviven una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en un contexto caótico.

Finalmente, otro aporte significativo en la presente investigación recae en revalorar la labor de la mujer en la escritura dramaturgica hispanoamericana, específicamente, peruana. La investigadora española Virtudes Serrano manifiesta su preocupación por incorporar el trabajo de la mujer en la escritura desde la década de los 80 a la actualidad en general. La autora reconoce no solo las dificultades que conllevan el posicionamiento de la dramaturgia como tal en el arte o la literatura. Además, evidencia el esfuerzo adicional que le toma a las mujeres ser “reconocidas y valoradas”, de acuerdo con lo argumentado por autoras citadas en el artículo de Serrano *Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión* (Serrano, 2004, p. 561). Por ello, la presente investigación también busca visibilizar el trabajo de las mujeres dramaturgas, principalmente, en la historia del teatro peruano, y con ello, revalorar a

Estela Luna como una de las principales figuras femeninas de la dramaturgia peruana. Si bien a la fecha sus obras se encuentran vigentes para ponerlas en escena por la estética y temas que abordan, en pocas oportunidades han sido empleadas como objetos o referentes de estudio. En línea con esta revaloración de la escritura dramática femenina, como mujer, me encuentro a cargo de la escritura principal de la versión libre de la obra. Por lo tanto, el estudio aporta al reconocimiento de la imagen de la mujer en las artes y su trascendencia en el tiempo, mediante la puesta en escena de la obra de Estela Luna, enmarcada esta vez en el ejercicio de una investigación académica-artística.

Luego de exponer las diferentes perspectivas de interés académico que representa el proyecto, también considero relevante conectarlo con mis propios intereses desde mi práctica artística y experiencia personal. La motivación inicial parte de un estímulo personal, como actriz e investigadora, por explorar una nueva narrativa de ficción a partir de historiales reales, experimentadas por personas con formación en Teatro, quienes constantemente se ven confrontados con múltiples historias de ficción y retados a crear personajes desde ese discurso, aun considerando que ese proceso de construcción también puede contener aspectos propios y reales de ellos. Por ende, encuentro en ese lugar común para los actores, una oportunidad y medio para proponer una nueva narrativa de ficción tomándolos a ellos, en primer plano, como actores y personas reales.

En diálogo con esa motivación que se convierte en un objetivo personal, el proyecto también reúne por su parte una serie de objetivos que atraviesan todo el estudio y van de la mano con la pregunta principal. La investigación busca analizar los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, para la creación de un espectáculo de teatro testimonial a

partir de la (re)construcción de la memoria de los actores, con relación a sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia. Para ello, se proponen objetivos específicos que posibilitan la respuesta del objetivo principal como estudiar la etapa de exploración para la construcción de testimonios, la misma que se plantea como la etapa inicial y transversal para posibilitar la (re)construcción de la memoria de los actores, contrastar las diferencias y semejanzas encontradas y desagregadas entre la escritura dramática de la obra original y de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y analizar los mecanismos dramáticos de fragmentación y retrospectión empleados en la reescritura del texto en su forma de versión libre y en la construcción del espectáculo de teatro testimonial.

Precisamente, con el objetivo de comprender y desentrañar la relevancia y originalidad del proyecto, además de desarrollar sus fines de estudio, se considera necesario reconocer la variedad de estudios hechos previamente alrededor del tema y sostenido por aportes valiosos desde la teoría y la práctica. Posterior a ese análisis, se evidencia la necesidad y el carácter innovador que la presente investigación contiene como generador de conocimiento académico-práctico desde las Artes Escénicas.

Frente a la imperante necesidad de buscar diferentes soportes de estudio previos, surge la cuestión de conocer lo que se ha explorado y dicho anteriormente de forma directa o tangencial al tema. La denominada “cuestión” para este proyecto atraviesa conceptos del teatro testimonial y el cómo acceder al material de la memoria ha funcionado como una herramienta que reinterpreta dolorosos eventos ocurridos en el pasado. Como resalta Contreras (2017), se trata de “recuperar mediante la acción aquella memoria que habita el cuerpo y que a veces resulta tan difícil de desentrañar” (La memoria del cuerpo: sistemas intercorpóreos para descifrar una memoria, párrafo 3). Con ello, es posible interpretar una relación entre la memoria y el cuerpo a la que no

es fácil de acceder, considerando que para el ejercicio de esta creación se requiere (re)construir la memoria de los participantes con relación a eventos difíciles de un contexto vivido en 2020 y 2021.

Para propósitos de la introducción, se presentan brevemente estudios previos que enmarcan el estado de la cuestión. En primer lugar, el teatro testimonial y su relación con la memoria se interpretan en el trabajo de la artista y directora teatral chilena María José Contreras, en *Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura*². En dicho proyecto, enmarcado en el contexto de una investigación académica-artística, Contreras (2017) aplica los testimonios y la memoria del cuerpo para indagar estrategias de escenificación de testimonios de personas que vivieron la dictadura en Chile como niños y niñas.

Asimismo, otro trabajo de investigación orientado al estado de la cuestión es el estudiado por la investigadora peruana Gabriela Javier Caballero, en su tesis *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé y Pájaros en llamas*³. La investigación propone analizar los mecanismos dramáticos a partir de dos propuestas de teatro testimonial, con la finalidad de reconocer en los performers-testimoniante la construcción de una identidad posterior a la “socialización y puesta en escena del drama” (Javier, 2020, p. 3). Si bien dicho proyecto no pretende crear un espectáculo de teatro testimonial como el antecedente de Contreras (2017), desde la reflexión, la

²Artículo de investigación. Resultado del proyecto Fondecyt de iniciación n.º 11090155 *El cuerpo en la memoria/la memoria del cuerpo*. Investigadora responsable: María José Contreras Lorenzin.

³Investigación de maestría. *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé y Pájaros en llamas*. Investigadora responsable: Gabriela Luisa Javier Caballero.

investigadora reconoce a la indagación de la memoria como una herramienta necesaria y un punto de partida para la apertura de los performers-testimoniante, donde el teatro testimonial encuentra un lugar de creación.

Si bien la cuestión gira en torno a la relación del teatro testimonial y la memoria vista como una herramienta de creación y reflexión, un contexto que refuerza a ambos conceptos es lo que pasa cuando el teatro testimonial y la memoria exploran vivencias dolorosas y estas son trasladadas del ámbito privado al público. En ese sentido, lo propuesto por Gabriela Javier Caballero, a partir de una de sus obras de estudio, como es *Pájaros en llamas*, de Mariana de Althaus, desarrolla un rol socializador donde el espectro privado de los testimoniante-performers cruza el umbral hacia lo público considerando que sus discursos enmarcan experiencias dolorosas. Ello, con relación al estado de la cuestión del presente estudio, evidencia nuevamente el vínculo estrecho del teatro testimonial y la memoria, al ser esta última, un elemento íntimamente situado en el espacio privado de los actores.

Por otro lado, y de forma concisa en esta sección, entre otros antecedentes académicos en torno al anterior párrafo, cobran relevancia las propuestas de la directora y dramaturga peruana, Mariana de Althaus, quien afirma que “el teatro testimonial tiene el poder de convertir en asunto político lo íntimo, aquello que está oculto, silenciado, o menospreciado por el sistema” (Denegri & Cueva, 2018, p. 79). Dentro de sus creaciones, se destaca *Padre Nuestro*, una obra testimonial estrenada en 2013, la cual confronta en escena la relación de experiencias como padres e hijos de cuatro performers, quienes además de visibilizar sus archivos familiares, se enfrentan con su identidad masculina, paternidad familiar y política como ciudadanos peruanos. En diálogo con De Althaus, acerca de la liminalidad entre lo político e íntimo, la investigadora brasilera Ana Julia Marko y docente de la Pontificia Universidad Católica

del Perú (PUCP), expone su mirada sobre el actor testigo, en los procesos pedagógicos del Grupo Cultural peruano Yuyachkani. Para la autora, “el actor testigo, al habitar el umbral...entre lo compartible y lo íntimo, crea dispositivos de memoria por medio de su elaboración poética y su expansión política” (Marko, 2025, p. 17). Con ello, se podría interpretar que el teatro testimonial permite que los discursos privados e íntimos maximicen su alcance y se conviertan en “memorias públicas” al exponer en primera persona su discurso privado para proyectarlo ante una comunidad.

Otro trabajo de investigación alrededor de los previos antecedentes es el estudiado por Junnior Condori Hanampa, en su tesis *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*⁴. La investigación propone analizar “cómo se manifiesta la vulnerabilidad del performer en el proceso creativo de una obra testimonial y cómo el performer se enfrenta a ello” (Condori, 2018, p. 2). Lo estudiado contribuye al contexto del estado de la cuestión del presente proyecto porque, si bien se explora la vulnerabilidad del performer desde un lugar inicialmente íntimo, el proyecto diseña y pone en práctica diversas herramientas que permiten la exploración individual y colectiva de sus experiencias, miedos y aspiraciones relacionados con su contexto de estudio. A diferencia de las vivencias que relatan los participantes de mi proyecto, en Condori (2018) se “expone las vicisitudes de seis jóvenes artistas que están empezando a dar sus primeros pasos fuera de la universidad... en una ciudad conservadora y llena de prejuicios” (p. 86). Considero que, aunque los contextos de estudio sean diferentes entre sí, los relatos de los participantes del proyecto mencionado también recurren a sus memorias privadas, algunas difíciles de comunicar, las reinterpretan, y en conjunto con

⁴ Investigación de licenciatura. *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*. Investigador responsable: Junnior Condori Hanampa.

otras herramientas de creación, las trasladan desde sus entornos privados hacia el público, convirtiéndose en relatos testimoniales declarados en escena como “memorias públicas”, término explicado por Ana Julia Marko (Marko, 2025, p. 17).

Los antecedentes presentados cobran relevancia en el presente estudio porque, en mi rol como directora e investigadora, propongo examinar procedimientos de la escritura dramática como herramientas de creación a partir de la (re)construcción de la memoria de los actores, esto, con la finalidad de crear un espectáculo de teatro testimonial donde las memorias privadas de los participantes sean reinterpretadas para ser compartidas por primera vez ante un espacio público. Es decir, a través de la (re)construcción colaborativa de sus memorias personales y la posterior reescritura dramática, los participantes reconocen y atraviesan sus vivencias personales y dolorosas para, posteriormente, ser trasladadas y proyectadas ante una “memoria pública”.

Por otro lado, si bien exponer dichos precedentes me permiten reconocer el estado de la presente cuestión, ya que visibilizan la existencia de creaciones de espectáculos de tipo testimonial y las singularidades de sus procesos creativos para trabajar con mecanismos creativos capaces de acceder al material de la memoria y de los cuerpos de sus intérpretes, la presente propuesta tiene la singularidad de proponer como un detonador inicial de la creación testimonial a una obra escrita desde la ficción, cuyo entorno original representó a un mundo tan devastado con personajes altamente afectados física, emocional y socialmente por su contexto. Un escenario muy similar fue vivido desde la realidad durante la pandemia por cuatro participantes, entre jóvenes y adultos y formados en Artes Escénicas, quienes atravesaron en 2020 y 2021 diferentes experiencias personales que resultaron dolorosas, las cuales son (re)construidas en el marco de un laboratorio de creación, con la finalidad de situarlas en escena para crear

un espectáculo de teatro testimonial y confrontar por primera vez dichas memorias (re)construidas hacia un público.

Acerca de las posturas teóricas para el presente estudio, como punto de partida, se explora la teoría de la adaptación teatral, planteada por las investigadoras norteamericanas Linda Hutcheon y Siobhan O'Flynn. Como la obra se encuentra escrita originalmente en otro contexto, la propuesta actual amerita que se realice una adaptación temporal trasladando los hechos de la obra original al contexto de la pandemia mediante una reescritura del texto distribuida en dos relatos en paralelo, uno narrado desde la ficción y otro, desde el teatro testimonial. Sobre ello, Hutcheon y O'Flynn refieren que el adaptador debe hacer de esta adaptación, una nueva creación. Si bien ambas investigadoras admiten que es complicado establecer una definición única de la adaptación, resaltan que el acto de adaptar implica un amplio trabajo de “(re)interpretación” y de “(re)creación”, de la adaptación como proceso frente a la adaptación como resultado (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 8). La “adaptación como proceso” se explica como el acto de volver a crear un producto a partir de un nuevo enfoque y propósito, el cual amerita una constante reflexión y continua aplicación de todas las acciones y procedimientos que deban desarrollarse durante este proceso de adaptación. En ese sentido, la “adaptación como resultado” puede definirse como ese nuevo producto original y terminado luego de atravesar el proceso de adaptación. Probablemente, dicho resultado sea visto y expuesto, y más adelante sea observado desde otra perspectiva y preparado para ser objeto de un nuevo proceso y resultado.

Para la adaptación temporal de esta versión libre, el trabajo de “(re)interpretación” recae en el acto de entender el texto de ficción desde una nueva mirada, la cual involucra el proceso de adaptar colectivamente con los participantes, en su rol de actores-performers-testimoniante, el relato original a un contexto temporal

diferente. Por otro lado, la “(re)creación” en el presente proyecto recae en la decisión de tomar el texto de ficción como el detonador inicial que posibilita esa (re)interpretación de su discurso en otro contexto y, como resultado, la creación de un nuevo espectáculo. Ello significa que es pertinente ver a la “(re)creación” de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* como un medio de transformación que atraviesa diversos procedimientos en el camino para lograr, principalmente, desde la escritura dramática, el resultado de una nueva narrativa de ficción, conservando la atmósfera desoladora de la obra original.

En torno al tema de investigación, considero relevante emplear los mecanismos dramáticos, especialmente, los de fragmentación y retrospectiva, propuestos por el dramaturgo francés Jean Pierre Sarrazac. Desde la mirada de Sarrazac (2013), “la noción de fragmento... induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad” (p. 102). Para propósitos de la versión libre, tales características descritas dialogan con los procesos de escritura que se planteó trabajar durante el laboratorio. Como un proceso creativo y colectivo, enmarcado en un contexto tan complicado como lo fue la pandemia, es genuino y necesario contar con múltiples puntos de vista, impresiones diferentes de cada participante producto de sus vivencias y, a su vez, tener la disposición de compartirlas materializándolas en el ejercicio de creación y construcción de un nuevo relato fragmentado y llevado a la escena.

Por su parte, Sarrazac (2013) cita el postulado del crítico Peter Szondi para argumentar que la retrospectiva “va en contra de toda una tradición que pretende... que el drama se desarrolle de acuerdo a [*sic*] una sucesión absoluta de presentes” (p. 200). Es decir, este procedimiento rompe con la estructura lineal de cómo se cuenta una historia. En lugar de contarla de forma sucesiva a medida que surjan los hechos en el presente, las acciones esenciales son las que se revelan a partir de lo que se conozca sobre el pasado. Para la versión propuesta, la retrospectiva como procedimiento permite

desentrañar en la escritura las diferentes vivencias que cada participante atravesó. Si bien las memorias de cada uno fueron traídas al presente, las experiencias vividas corresponden a los años 2020 y 2021, por ende, es necesario estructurar mecanismos de escritura como la retrospectiva que permitan organizar estas memorias y sistematizarlas a medida que se (re)construyan.

En síntesis, como procedimientos de la escritura dramática de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, la aplicación de ambos mecanismos posibilita la escritura dramática de la nueva versión en función a lo explorado por los actores, como fragmentos de sus vivencias dolorosas durante la pandemia, e incluso, relacionándolos con recuerdos ajenos a la emergencia sanitaria que permitan integrarse entre sí durante la escritura. Seguidamente, los participantes sistematizan esos eventos pasados mediante la construcción de una sucesión de hechos temporales no contados de manera lineal necesariamente, procedimientos que posibilitan la (re)elaboración de la escritura y creación del montaje de la nueva versión. La reorganización de los relatos trabajados en el laboratorio, inicialmente, se materializan en la construcción de testimonios individuales. Para ese primer ejercicio de escritura se prioriza que los participantes consideren en sus narraciones elementos o sensaciones que los evoquen a momentos concretos y que puedan contarse de forma explícita. Posteriormente, se procede en colectivo con otras etapas de reescritura orientadas para la construcción del nuevo relato, las cuales se detallarán a lo largo de la tesis, hasta que finalmente se construye el nuevo espectáculo testimonial.

Por su parte, para el análisis de la (re)construcción de la memoria de los actores a partir de sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia, la investigación teórica-práctica desarrollada por la artista y directora teatral chilena María José Contreras, en *Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación*

*performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura*⁵, permite reconocer en el estudio del cuerpo de los performers-testimoniante diferentes posibilidades para la (re)elaboración escénica de sus memorias puestas y procesadas para la creación de un nuevo espectáculo. De acuerdo con el proceso de Contreras (2017), los testimonios representaron para su creación “puertas de acceso” a la memoria de las historias personales de sus participantes, ya que lograron traducir “la presencia de una ausencia” (La materia prima: los testimonios, párr. 6-9). Adicionalmente, la autora explica que otra “puerta de entrada” para ingresar a los recuerdos fue el cuerpo, con el objetivo de encontrar memorias que se encuentren habitadas en él y que necesiten reactivarse para ser “desentrañadas” (La memoria del cuerpo: sistemas intercorpóreos para descifrar una memoria, párrafo 3). Con relación a esta nueva versión, lo expuesto por Contreras posibilita que los actores se confronten y transiten diferentes posibilidades de acción para la (re)construcción de sus memorias, como la elaboración de testimonios, la estimulación de sus cuerpos, la recuperación de sus archivos personales, entre otras herramientas que faciliten lograr una apertura a la evocación de sus vivencias durante la pandemia e, incluso, antes de ella, que podrían estar ocultas o ser difíciles de revelar para trasladarlas al presente. Lo evidenciado en la investigación de Contreras dialoga con varios episodios y estados vividos durante el proceso creativo del presente estudio. Inicialmente, los participantes también llegan cargados de memorias, pero muchas de ellas estaban ocultas como para ser reactivadas. El recurso de la palabra no era una suficiente “puerta de acceso” para que ellos exploren en sus recuerdos episodios dolorosos en las primeras sesiones, ya que, comentaron que era la primera vez que se enfrentaban a un trabajo de creación que les demandara reabrir memorias personales, muchas de ellas privadas y con alta carga emocional. Otros

⁵ Artículo de investigación. Resultado del proyecto Fondecyt de iniciación n.º 11090155 *El cuerpo en la memoria/la memoria del cuerpo*. Investigadora responsable: María José Contreras Lorenzin

participantes concordaban con ello y sumaban a su discurso que muchos de esos recuerdos habían sido voluntariamente ocultos por ellos hasta el punto de que ya les eran difíciles de recordar.

En ese sentido, y tomando el precedente de Contreras, el presente proyecto también utiliza al cuerpo como medio y detonador para la reactivación de los estímulos sensoriales de los participantes, con la finalidad de que reconozcan en la memoria de sus cuerpos, aquellos recuerdos que siguen habitando. De esta manera, los testimonios escritos por los participantes se construyen de forma progresiva, a medida que los recuerdos (re)construidos se verbalizan y se incorporan en la escritura del nuevo relato, e incluso desde la escena. Por lo tanto, encuentro en el discurso de Contreras un proceso de creación válido y real que dialoga con lo vivido en nuestro propio proceso, considerando que en ambos se trabaja con un elemento tan delicado y volátil como la memoria individual y colectiva.

Con lo argumentado, se sintetiza que la creación de este nuevo espectáculo como resultado me permite analizar los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, como mecanismos de una “nueva creación”, término que Hutcheon & O’Flynn (2013) concuerdan para referirse a la adaptación como proceso y como resultado. Esto, porque, así como ambas autoras sitúan a la adaptación en dos estados, los mecanismos de escritura utilizados para la (re)elaboración y montaje de este nuevo espectáculo también son vistos como procedimientos durante el proceso de esa “nueva creación”. Una vez haya finalizado ese proceso y puesto hacia el público, ahora como resultado, ambos procedimientos son abstraídos para convertirse en objetos de este estudio.

Por otra parte, lo manifestado por Contreras (2017), en torno a la (re)construcción escénica de las memorias de los intérpretes, también dialoga con los

diferentes recursos de creación utilizados para la reescritura del texto, como los mecanismos de fragmentación y retrospección propuestos por Sarrazac (2013). Ello, porque se requiere desarrollar un laboratorio práctico de creación donde los participantes se reencuentren amablemente con sus memorias, las pongan a disposición, utilicen herramientas de exploración individuales y/o colectivas para posibilitar la (re)construcción de dichos recuerdos y, paulatinamente, los exterioricen por medio de sus palabras o de sus cuerpos. A partir de lo logrado en esta etapa de exploración, los mecanismos propuestos por Sarrazac trabajan como procedimientos de escritura para organizar y concretar todo el material testimonial reunido, encontrarlo con la narración de la obra original y versionar su escritura, de manera que se cuente una nueva historia.

Para ejecutar lo expuesto a lo largo de la introducción se necesita un plan de acción. Por ello, metodológicamente, se propone realizar un laboratorio de creación con una duración de cinco meses (**20 sesiones**), desde mayo hasta octubre de 2024. El laboratorio reúne a cuatro participantes elegidos dentro de un variado rango de edad que los diferencie por la naturaleza de sus personajes y por la heterogeneidad de sus experiencias personales, entre edades de 20, de 30 y de 40 años. Asimismo, como parte de otro de los criterios de selección para la elección de los participantes, se plantea encontrar entre ellos y ellas experiencias dolorosas que cada uno haya vivido de forma directa o contextualizada en el marco de la pandemia. Por lo tanto, se considera pertinente para la selección que los participantes se hayan visto afectados por las consecuencias dolorosas vividas durante la emergencia sanitaria, a pesar de que, actualmente, dichos episodios se encuentren emocionalmente superados por los participantes o en tránsito a superarse. Dichas consecuencias dolorosas se evidencian al conocer si los participantes elegidos han sufrido graves resquebrajamientos del estado de salud física o pérdidas físicas de sus seres queridos producto del contagio por el virus

o vivieron fuertes distanciamientos emocionales con familiares cercanos, amigos o consigo mismos, como parte de los efectos consecuentes de la emergencia sanitaria.

Por otro lado, se requiere que los cuatros intérpretes cuenten con formación artística en Teatro Dramático porque la nueva versión implica una reescritura colectiva del texto original, así como su disposición en escena para el desarrollo de un espectáculo de teatro testimonial. Mi participación en el laboratorio es de directora y adaptadora dramática principal de la versión libre, roles que me permiten involucrarme en el proceso creativo como testigo, manteniendo también mi posición de investigadora para desarrollar los objetivos propuestos en este proyecto. De acuerdo con los diferentes roles que los participantes cumplen en este proceso de creación, para propósitos de la redacción, a lo largo de la investigación los participantes son llamados “actores-performers-testimoniados”. Esto, porque interpretan no solo a los personajes de la obra, además, testimonian sobre sus propias vivencias ocurridas durante la pandemia y performan en escena siendo personajes y cuerpos presentes y reales.

La coexistencia entre ambos relatos se articula por una misma acción dramática que atraviesa toda la obra, la cual recae en la lucha de la familia por traer un hijo sano en medio de un mundo caótico. Para lograr ese encuentro de ambos relatos, se realiza en colectivo una adaptación temporal de los hechos narrados de la pieza original a la pandemia. Durante la etapa de exploración, los participantes tienen la posibilidad de identificar en sus cuerpos, en su “repositorio de memorias” y en fuentes documentales múltiples eventos relacionados con la pandemia que los hayan atravesado personalmente. Seguidamente, durante la etapa de escritura, dichas memorias fragmentadas se organizan y se materializan con apoyo del “repositorio de memorias” que también participa como detonador en la escritura dramática de la versión libre. La organización y reelaboración de esas memorias utilizando, como soporte, al

mencionado repositorio y, como procedimiento, a los mecanismos de creación de fragmentación y retrospección les permite acercar su realidad a la escritura de un relato de ficción aún contextualizado en un mundo devastado, pero visto por los actores desde una mirada más cercana y vívida. Dichos acontecimientos organizados propician la (re)construcción del sentido de la nueva narrativa de ficción. En torno al montaje, en pocas palabras, los testimonios y archivos personales de los testimoniantes-actores-performers se presentan y materializan como monólogos, reflexiones internas consigo mismos y diálogos entre actores fuera de sus personajes, los cuales pueden surgir como respuestas al conflicto que suceda durante la ficción y que a su vez haya sido un detonador de acción para la ruptura de sus personajes.

Por otro lado, para organizar lo expuesto de forma integral, la investigación se organiza en tres capítulos, y considerando que es un proyecto académico-artístico, se busca que el desarrollo de estos sea ágil, empático con el lector y creativo, sin perder la rigurosidad que amerita. Cada capítulo se aborda de la siguiente manera:

En el capítulo 1 se exponen conceptos claves que atraviesan la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, como los relacionados con el testimonio, el teatro testimonial, la adaptación teatral y la versión libre, así como los mecanismos dramáticos postulados por el dramaturgo francés Jean Pierre Sarrazac, como la fragmentación y la retrospección.

En el capítulo 2 se revisan y analizan los mecanismos de creación a partir de la (re)construcción de las memorias de los participantes, con relación a sus episodios dolorosos vividos durante la pandemia, Allí se dialogan las herramientas empleadas para la exploración individual y colectiva de los actores-performers-testimoniados, la indagación de sus archivos personales que posibilitan la (re)construcción de sus

memorias y el análisis de los mecanismos de creación desarrollados a partir de dicho proceso de exploración.

En el capítulo 3 se analizan los procedimientos de escritura dramática para la creación del espectáculo trabajados en la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* A diferencia de los capítulos 1 y 2, donde la creación se enfoca principalmente como proceso, el capítulo 3 visibiliza esta creación como resultado. Allí se expone la propuesta de adaptación temporal de la obra, el análisis de la exploración individual y colectiva hecha para la construcción de testimonios y escenas testimoniales de los participantes y, como resultado, la construcción y puesta en escena de la versión libre de la obra. Dicho espacio también permite reflexionar con los participantes sobre el resultado del laboratorio y la evolución propia de sus procesos personales a partir de este nuevo espacio de creación colectiva.

Finalmente, los últimos ítems presentan las conclusiones, donde se sintetizan el análisis de lo abordado a lo largo de los tres capítulos, se detallan las respuestas alcanzadas con relación a las preguntas y los objetivos de la investigación y se expone un balance del tema propuesto sobre los resultados obtenidos en la creación del espectáculo de teatro testimonial y la incidencia de este proyecto de creación en los y las participantes de forma personal y artística.

En síntesis, y a lo largo del desarrollo de cada capítulo, el presente proyecto orientado hacia la práctica artística y visto en el ejercicio de una investigación académica propone reflexionar sobre los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre de una obra para la creación de un espectáculo de teatro testimonial a partir de la (re)construcción de la memoria de los actores-performers-testimoniados, con relación a sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia.

Como punto de partida para el desarrollo del tema, se detallan las técnicas a emplear para la creación de dicho espectáculo testimonial, como la adaptación temporal de los hechos originales al contexto de la emergencia sanitaria, la mediación del espacio, la construcción colectiva de una reescritura dramática basada en testimonios, la intervención de archivos personales en la exploración inicial para la construcción de los testimonios de los participantes, la disposición de los cuerpos presentes de los intérpretes que contribuyan a la escritura colectiva, así como de los ausentes que permitan la (re)activación de las memorias de los actores.

Los procedimientos descritos en el párrafo anterior, enmarcados en el ejercicio de los mecanismos de composición como la fragmentación y la retrospectiva e integrados con los elementos del “repositorio de memorias” detallados en la delimitación del tema inicial, posibilitan la creación de un espectáculo de teatro testimonial. Ello, porque inicialmente permiten evocar los recuerdos de los participantes, facilitan la articulación de los mismos de forma verbal y escrita, y en ese sentido, se logra la (re)construcción de las memorias de los actores relacionados con episodios dolorosos vividos durante la pandemia. A medida que los procedimientos continúan posibilitando la exploración de las memorias de los participantes, se organiza la (re)construcción de sus memorias pasadas trasladadas hacia el presente para sistematizarlas en la reescritura colectiva en forma de testimonios y configurarlas como materiales poéticos de creación. De esta manera, se desarrolla la escritura de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, y en conjunto con diversos mecanismos escénicos propuestos para la creación, se diseña y se construye el espectáculo de teatro testimonial para su posterior confrontación hacia el público.

CAPÍTULO 1. NOCIONES CONCEPTUALES QUE ATRAVIESAN LA VERSIÓN LIBRE DE *¿QUÉ TIERRA HEREDARÁN LOS MANSOS?*

Como la naturaleza de la creación de nuestra versión libre, la reflexión de la presente investigación tampoco parte de la nada, al contrario, toma precisamente el espacio de este capítulo como el lugar donde se sitúan, se identifican y se reconocen las miradas teóricas y prácticas de nuestros antecedentes sobre las que reflexionamos para poner sus posturas en diálogo con la práctica del presente proyecto, integrándolas a nuestro proceso resignificadas en un nuevo sentido. Por lo tanto, el capítulo 1 tiene el propósito de sentar las nociones conceptuales sobre las que se sostendrán la construcción metodológica y la reflexión de las bases del presente proyecto, relacionadas con la adaptación teatral, la versión libre, el testimonio y el teatro testimonial, así como los mecanismos dramáticos centrales que atravesarán los procedimientos de escritura desarrollados a lo largo de los capítulos, como la fragmentación y la retrospectiva, planteados por el dramaturgo Jean Pierre Sarrazac. Dicho acercamiento teórico a los conceptos nombrados y a las posturas prácticas sitúan rigurosamente las bases teóricas y evidencias prácticas precedentes al proyecto para ponerlas en diálogo con la estructura metodológica propuesta para la exploración de los materiales, la reescritura del texto y la posterior construcción del espectáculo de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

Asimismo, desde un lugar aplicado y al tratarse de una investigación académica-artística, la práctica también tiene un espacio relevante para enmarcar el capítulo 1. Para ello, se exponen y encuentran discursos de la dramaturga y directora peruana, Mariana de Althaus; la artista y directora teatral chilena, María José Contreras; el teórico francés, Patrice Pavis; entre otros investigadores que hayan abordado los conceptos desarrollados en esta sección desde una perspectiva práctica y/o como objetos de

estudio. La elección de los autores expuestos a lo largo del marco teórico es seleccionada de acuerdo con el grado de relevancia que significan sus aportes en sus campos de estudio respectivos y a la diversidad temporal entre cada enfoque, lo que posibilita un análisis más amplio y un desarrollo progresivo de los conceptos a tratar para las bases de la investigación. Con relación a Pavis, se destaca como un gran referente teórico en el teatro latinoamericano, especialmente, en la segunda década del siglo XX, cuyos estudios permanecen vigentes y continuamente referenciados en diversas disciplinas escénicas del teatro en la actualidad. Su relación con el teatro latinoamericano recae en sus aportes relacionados principalmente con la teoría de la representación teatral a partir de la mirada de teóricos y artistas latinoamericanos. Dentro de los múltiples estudios donde referencian a los discursos de Pavis, se destacan a los autores que forman parte del presente proyecto y cuyas áreas de estudio se hayan enfocado en aspectos del teatro latinoamericano. De acuerdo con el autor e investigador argentino, Jorge Dubatti, menciona a Pavis para diferenciar los conceptos de traducción, adaptación y puesta en escena, y la “correlación [d]el concepto de la traducción con los de puesta en escena y recepción del espectador” (Dubatti, 1994, p. 18). En esa misma línea de estudio, Martínez retoma el discurso de Pavis para enmarcar los alcances de la adaptación en el relato, al referenciar que para Pavis la adaptación consiste en la “transformación de una obra o un género en otro... [o] una simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos” (Martínez, 2014, p. 147). El autor toma el postulado de Pavis como punto de partida para fortalecer los alcances de la adaptación, situándola más allá de una “traslación” del relato escrito. Para Martínez, la adaptación posibilita no solo la transformación de un texto, además, los cambios hechos en su discurso construyen una nueva atmósfera y sentido en función al relato adaptado. Por su parte, el actor e investigador peruano, Diego López Francia, sitúa el discurso de

Pavis para conceptualizar el término “teatro documento” y su aporte de lo que sería para López un subgénero del teatro testimonial (López, 2022, p. 378). En línea con esa postura, en *Kaylla*, la revista del departamento de Artes Escénicas de la PUCP, se enmarca la puesta testimonial *Nosotras en el espejo*, estrenada en 2024, donde se enmarcan los aportes de Pavis con respecto a la definición del teatro testimonial y la utilización de mecanismos documentales y escénicos que posibilitan la activación de memorias de las integrantes del montaje (Perrone, 2023, p. 148). La bibliografía que hace referencia a Pavis es amplia y podríamos seguir expandiendo el espectro de búsqueda de autores dentro y fuera de Latinoamérica, pero los referentes mencionados en esta breve lista perfilan y demuestran la influencia de Patrice Pavis en el teatro latinoamericano. Específicamente, su relevancia teórica es útil para el presente estudio porque sienta las bases conceptuales de la adaptación y del teatro testimonial, y son tomadas como puntos de referencia para maximizar los alcances de ambos términos, viéndolos como procedimientos de escritura dramática o marcos de estudio para orientar la construcción del nuevo relato.

Sucesivamente, a lo largo del siglo XXI se destacan los aportes significativos de María José Contreras y Mariana de Althaus, con relación al estudio teórico y práctico del teatro testimonial en Perú y Chile. Ello, porque sus aportes teóricos y prácticos en torno a los estudios de la dramaturgia y el teatro testimonial no solo permiten enmarcar en la contemporaneidad el ejercicio creativo de sus productos artísticos. Además, dialogar teóricamente con ambas creadoras potencia el reconocimiento de sus prácticas artísticas y sus enfoques acerca de la escritura dramática y el teatro testimonial, y las pone en diálogo o en relación con las propuestas planteadas para la reescritura del relato en su forma de versión libre y la posterior construcción colectiva de un espectáculo testimonial.

1.1 Adaptación teatral y versión libre

Así como observamos desde nuestra perspectiva aspectos del testimonio y teatro testimonial relevantes para el marco del proyecto, otras variables igual de necesarias son las correspondientes a la adaptación teatral y a la versión libre porque trabajan en conjunto para liderar los procedimientos de esta nueva creación. Para recordar, como punto de partida de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, se desarrollará una adaptación temporal de hechos, por lo tanto, considero necesario esclarecer el concepto de la adaptación teatral y de la versión libre, a partir de las posiciones de diferentes discursos.

Es importante precisar la adaptación teatral como concepto, ya que forma parte del procedimiento inicial de la reescritura de la versión. De acuerdo con el teórico francés Patrice Pavis, la adaptación se define como un “trabajo dramaturgico” que permite ampliar modificaciones a partir del texto destinado a ser adaptado. Entre las “maniobras” de la adaptación aceptadas por el autor se encuentran la realización de cortes, la reorganización del relato, los ajustes en el número de personajes o lugares, las agregaciones de texto e incluso, variaciones en la fábula (Pavis, 1998, p. 35). Dicho discurso podría dialogar con lo expresado por el autor argentino, Jorge Dubatti. Dubatti (1994) afirma que la adaptación teatral parte de ser la versión de un texto previamente “escrito y declarado”, donde se realizan diferentes cambios en cuanto a “calidad y cantidad” (p. 13).

En cuanto a las diferentes posibilidades de creación para la adaptación estructuradas por Pavis (1998) y Dubatti (1994), las investigadoras Linda Hutcheon y Siobhan O’Flynn le concede una mayor autonomía al ejercicio de adaptar visto desde la contemporaneidad. Para ambas creadoras, la adaptación se encuentra “omnipresente” en nuestra cultura y está en ascenso con las múltiples producciones audiovisuales y

escénicas. Ambas autoras concuerdan con que la adaptación no se trata de “simples reproducciones”, sino de adaptar un trabajo y hacer de él una creación autónoma (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 4). Es decir, para ambas, el ejercicio de la adaptación comprende una serie de procedimientos, como la reinterpretación, resignificación y reinención de la propuesta original, con la finalidad de hacer de este producto una creación original, esta vez situada en un nuevo contexto, tiempo y/o formato.

Efectivamente, la adaptación temporal hecha para *¿Qué tierra heredarán los mansos?* utiliza como punto de partida un texto “escrito y declarado” por su dramaturga Estela Luna. La necesidad de adaptarlo no surge de la nada o como una mera intención de reproducir lo escrito por ella en un contexto reciente. Realmente, la decisión de adaptar su texto a otro contexto como la pandemia parte curiosamente por el mundo distópico que la autora propuso en la década del 70 al dibujar un mundo caótico y desolador vaticinando, probablemente, que en 2020 viviríamos una versión con similares características de su mundo, esta vez, en un mundo real. De hecho, en las notas preliminares de la presentación del libro *Estela Luna: Nueve obras de teatro sobre el inicio y el fin del mundo*, se revela que “en su última versión mecanografiada...se lee: “Los sucesos se desarrollan dentro de 18 o 20 años, es decir, por 1990”” (ENSAD, 2020, p. 10). Con ello, se puede interpretar el interés de Estela Luna por narrar un mundo futurista y, por ende, vivir cuarenta años después un acontecimiento que volvería realidad las letras de Estela le otorga valor y sentido a esta adaptación de tiempo. Desde la mirada actual de la propuesta, si bien se desarrolla una versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, la adaptación forma parte de uno de los procedimientos iniciales de reescritura dramática empleados para la presente versión, por lo tanto, considero relevante conceptualizar y diferenciar la utilización de ambos términos: adaptación y versión libre.

A diferencia de la adaptación, en torno a la versión, el actor y dramaturgo español Fulgencio Martínez refiere que una versión “se caracteriza por la reinterpretación y reorientación de esa realidad y de sus peculiaridades con una presencia activa del autor que realiza la intervención...El autor aporta su particular visión de los hechos al trasponerlos, dramáticamente, a un texto teatral” (Martínez, 2014, p. 155). Lo argumentado en función al autor de la versión contrasta ligeramente con lo postulado por el ensayista español Julio-César Santoyo, quien expone los alcances de la versión libre desde una perspectiva más formal. Para Santoyo (1989), una versión implica que se dé apertura a mayores canales de comunicación capaces de reelaborar el relato sin hacer de él un objeto de manipulación indiscriminada (p. 108). Asimismo, si bien el autor acepta la denominación de “versión” en la reescritura del relato, este lo dirige a una mirada escénica, con la advertencia de que, con la denominación de versión no se debería encubrir algún tipo de plagio (p. 102). De esta manera, es posible interpretar que, a pesar de la visión conservadora de Santoyo, considerando que su discurso corresponde a una publicación suya hecha a finales del siglo XX, reconoce a la versión como un trabajo dramático que amerita una reelaboración cuidadosa del texto. Por su parte, desde una visión más contemporánea, Martínez concuerda con la idea de que la versión implica una mayor accesibilidad y comunicación, y sumado a ello, le otorga cierta autonomía al autor de la versión, ya que admite que, en el buen resultado de una versión, también se percibe la presencia dramática de dicho autor en el texto versionado, respetando la primacía del autor original. A partir de este encuentro de posturas en torno a la versión, es posible interpretar que, si bien la adaptación permite la ejecución de cambios en su estructura, con relación a las características propuestas previamente por Pavis (1998), esta todavía se encontraría supeditada a un texto previamente “reconocible” y “declarado”, como

señala Dubatti (Dubatti, 1994, p. 27). Por su parte, en cuanto a la versión libre, observo que sería posible conceder al autor una mayor participación creativa en cuanto a las decisiones que se tome sobre el texto dramático, con la finalidad de estructurar esta nueva creación desde una mirada escénica que justifique creativamente la decisión de realizar una versión libre.

De acuerdo con el proyecto de estudio, la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?* pasa inicialmente por una adaptación colectiva y temporal de hechos al contexto de la pandemia. Seguidamente, se incluyen en la narrativa relatos testimoniales propios de los participantes, y en escena, se integra la escritura dramática de la nueva versión con elementos escénicos propios de la ficción y personales de los actores-performers-testimoniados. Decidir por trabajar una versión libre de la obra luego de adaptado temporalmente el texto surge por una necesidad formal y artística. Desde el aspecto formal, considero que es importante mantener el respeto por la autoría original de quien escribió *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, como sostiene Dubatti (1994), al defender firmemente “el reconocimiento de la autoría” del texto original (p. 13). Por ende, y dialogando con el discurso del dramaturgo Fulgencio Martínez, lo que propongo es volver a contar esta historia a partir de una “reinterpretación y reorientación de esa realidad”, así que una versión libre posibilita y formaliza el propósito de construir una nueva creación a partir de la perspectiva de quien dirige y de sus participantes manteniendo a Estela Luna como la autora primaria de su obra original y a la autora de la tesis como la adaptadora dramática principal.

Por otro lado, desde una mirada artística y enmarcada en el ejercicio de esta investigación, la versión libre apertura múltiples posibilidades de creación a partir de una visión sensible, perceptiva, emotiva, representativa e incluso, simbólica. Uno de los escenarios que reúne varias de esas características descritas fue decidir utilizar el

dispositivo del teatro testimonial como materia de creación, considerando el ejercicio de cuatro sujetos de estudio en el rol de actores-performers-testimoniante. Si bien su función de actores está clara porque se somete a personajes en específico y a sus códigos de ficción, ser performers y testimoniante amerita que su proceso rompa los límites de esa ficción y den apertura a sus propios materiales personales contenidos en sus memorias dispuestas a ser (re)construidas. Dichas memorias se encuentran enmarcadas en el contexto de la pandemia, por lo tanto, contienen alta carga sensible, emotiva y, sobre todo, privada. Es así como, trabajar todo ese material dentro de la denominación de “versión libre” significa un soporte importante para la viabilidad de la nueva creación, y con ello, posibilita que su estudio se ejecute a través de una metodología académica-artística. Precisamente, como parte de la puesta en práctica y para la reflexión, dicho proceso se sostiene sobre dos mecanismos dramáticos que se desarrollarán a continuación, los cuales fueron empleados como procedimientos de escritura para la versión libre de la obra.

1.2 Testimonio y teatro testimonial

El teatro testimonial, como parte de su nombre lo indica, basa su práctica creativa en testimonios. De acuerdo con la directora teatral chilena María José Contreras, los usos que se le dio a este dispositivo resonaron inicialmente en el mundo literario. Desde la literatura, Contreras relata que los testimonios formaron parte de una narrativa relacionada a los conflictos políticos, como las dictaduras o las guerras internas, desarrollados en Latinoamérica, a partir de finales de los años 60. En palabras de Contreras (2017), los testimonios en Latinoamérica surgieron como un “contradiscurso”, el cual se calificaba como “intrínsecamente antijerárquico, antisistémico y antihegemónico” (La materia prima: los testimonios, párrafo 2). Es

decir, los testimonios contenían discursos políticos inherentemente relacionados con su contexto histórico evidenciando su emergente potencia política.

Como detalla Contreras (2013), los primeros testimonios políticamente cargados por las crisis relacionadas a sus gobiernos y revoluciones socialistas de sus respectivos estados, se les atribuye a países como Cuba, Nicaragua y Guatemala (p. 111). En Cuba se resaltan los testimonios titulados *Biografía de un cimarrón* (1966), escrito por el poeta cubano Miguel Barnet, sobre la vida del esclavo fugitivo Esteban Montejo; y *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* (1968), del guerrillero argentino y nacionalizado cubano, Che Guevara. En Nicaragua, se destaca *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), escrito por el guerrillero nicaragüense Omar Cabezas. Guatemala se involucró en la polémica revolucionaria con el testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982), escrito por la historiadora venezolana Elizabeth Burgos-Debray.

En ese orden de ideas, a diferencia del testimonio, el teatro testimonial como tal actualiza mecanismos del dispositivo literario explicado y, a su vez, produce herramientas propias del teatro para la colección, sistematización, construcción y puesta en escena de las experiencias sensibles. Contreras (2013) refiere que este dispositivo “típicamente responde a la pragmática y política del testimonio latinoamericano” (p. 117). Precisamente, en su naturaleza política radica la compleja relación entre realidad y ficción, al poner en escena un producto que representa historias y vidas reales de los participantes. Sobre ello, la directora teatral argumenta que el teatro testimonial enriquece esa realidad utilizando presencias reales de los actores, cuerpos reales de quienes testimonian y/o pruebas audiovisuales que potencien la verosimilitud de sus discursos. Contreras (2013) entrelaza estos mecanismos reales con demás elementos de construcción del lenguaje escénico, como la mediación del espacio, la construcción de

una dramaturgia en función de los testimonios o el empleo de otros dispositivos escénicos (p. 118). De esta manera, se demuestra la característica liminal del teatro testimonial cuando en el ejercicio de su creación se construye un umbral simbólico entre lo que le sucede realmente a los performers y cómo se incorporan a esos cuerpos reales distintos mecanismos y discursos del lenguaje escénico.

Una mirada con referencia a esa liminalidad que fortalece la propuesta de Contreras es la expuesta por la investigadora y escritora cubana Ileana Diéguez, quien utiliza la figura de la “patina poética” para poner en escena personas con contextos reales, posiblemente plagados de conflictos personales y/o sociales, para proyectarlos hacia una representación simbólica real, mediante la incorporación de testimonios, materiales históricos y/o evidencias personales de los participantes (Diéguez, 2021, p. 33). Montajes como los testimonialmente desarrollados en colectivo como *Sin Título-técnica mixta (2004)*, del Grupo Cultural Yuyachkani, trabajan esta poética. Dicha puesta en escena “propone una narrativa sustentada en la interacción del objeto actor, imágenes, música y párrafos de la historia generando una gama de sensaciones diversas” (Grupo Cultural Yuyachkani, 2004). De esta manera, Diéguez destaca no solo la fisicalidad propuesta por los creadores, además, dialoga con el objeto de mi estudio, al proponer que la pátina poética reúne una amplia variedad de sensaciones que cruzan el umbral de lo íntimo, los cuales se ven atravesados, proyectados y trasladados hacia el público.

Por su parte, la dramaturga peruana Mariana de Althaus plantea una mirada del teatro testimonial enfocada desde lo vivido en la realidad, ya que refiere que los testimonios pueden contribuir con “cierta sabiduría a la experiencia concreta” (Denegri & Cueva, 2018, p. 80). Es decir, se expone que los testimonios tienen la característica y alcance para reconocer lo que estamos viviendo y transformar esa experiencia para

otorgarles un nuevo sentido, como la capacidad de entender lo vivido, reflexionar sobre ello e incluso, compartirlo. De Althaus toma este concepto de testimonio para aclarar que el teatro testimonial es un dispositivo escénico que no pretende contar la realidad de los hechos como una nota periodística, donde se prioriza la presentación objetiva, actual y novedosa de un acontecimiento. En contraste con una nota periodística, de acuerdo con De Althaus, el teatro testimonial “cuenta un testimonio, es decir cómo lo vivió tal persona” (Denegri & Cueva, 2018, p. 80). En ese sentido, es posible poner en diálogo lo argumentado por De Althaus y lo expuesto por Contreras (2013), ya que para ambas el teatro testimonial toma los relatos de la realidad para incorporarlos a un sistema teatral, donde trabajan en conjunto con diversos mecanismos escénicos de creación. A partir de ambos postulados, es posible reconocer en el teatro testimonial su particularidad ontológica que recae en lo vivido, real y vulnerable, características adheridas en los testimonios de los performers, quienes dan apertura a sus memorias para contar aquello que vivieron y cómo particularmente dichos hechos los o los tocaron, a diferencia de relatar acontecimientos de la realidad de forma distanciada o menos cercana de quien narra, como si se tratara de una nota periodística o de interpretar un drama tradicional donde los actores asumen personajes y relatos ficcionados. Con ello, también se reconoce en el teatro testimonial su singularidad escénica, ya que se toman los materiales testimoniales de los performers para que atraviesen un proceso de reconfiguración apto para la escena. Dicho proceso de reconfiguración, enmarcado en la práctica de un laboratorio de creación colectiva, consiste en que sus materiales testimoniales entren en contacto con distintas herramientas propias de los participantes, como la palabra o la ausencia de ella y las corporalidades de los performers, en conjunto con la articulación de mecanismos escénicos de creación y dramáticos a desarrollar a lo largo de la tesis. En paralelo a dicho ejercicio, se integran diversos elementos

personales y escénicos mediados a partir de la exploración de los participantes y la resignificación de dichos archivos para ser incorporados desde la escena en la construcción de los materiales testimoniales. De esta manera, la integración de elementos (personales y escénicos) resignificados fortalecen la verosimilitud y la carga emotiva de los materiales testimoniales y, por ende, totalizan la construcción de un espectáculo testimonial.

Conocer el desarrollo de los conceptos argumentados es importante para fundamentar las bases teóricas para la presente propuesta, la cual resultará en la creación de un espectáculo de teatro testimonial. Considero relevante transitar por los conceptos del testimonio y teatro testimonial porque ambos términos trabajan en sincronía en la composición de mi proyecto. Como bien se expone en López (2022), la dramaturga Mariana de Althaus refiere que el testimonio es el núcleo del teatro testimonial (p. 374). En ese sentido, la incorporación a la escena de dichos testimonios, contruidos en forma de relatos testimoniales cargados de alta vulnerabilidad, implica que los participantes recurran al manejo de herramientas escénicas de creación y de escritura, como la resignificación y reconfiguración de sus archivos personales, de diálogos en escena, de los recursos sonoros y de vestuario, los mismos que posibilitan el fortalecimiento de sus testimonios, para ser reinterpretados y proyectados en escena.

Precisamente, en mi rol como directora e investigadora, poner en diálogo los postulados de Contreras (2013) y López (2022), previamente situados con referencia a la naturaleza política del teatro testimonial, me permite reflexionar sobre la práctica de nuestro proceso de creación observando al teatro testimonial como un dispositivo poderosamente político capaz de visibilizar diversas experiencias cargadas de sensibilidad que vulnerabilizan a los cuerpos que los encarnan. Como se revisó párrafos anteriores, en Contreras (2013), dicha potencia política se identifica inicialmente desde

los discursos de los testimonios, cuando estos formaron parte de una narrativa contextualizada en conflictos políticos, dictadura o guerras internas, por sus discursos en contra del sistema, de las jerarquías de poder y de la abusiva hegemonía de los gobiernos. Dicha esencia se introduce en el teatro testimonial, considerando al teatro en sí como un agente político por naturaleza a partir de lo que se cuenta, de los cuerpos que pone en escena, de la postura que adopta y del impacto que genera la integración de todos estos elementos cuando se confronta ante un público. En ese sentido, para la presente propuesta, la carga política recae principalmente en dos aspectos. Primero, en la práctica y construcción de un nuevo relato donde se representan los conflictos internos de cuatro personajes, cuyo contexto caótico simbólicamente posibilita la deshumanización progresiva del ser humano mientras se refugian en la llegada de un nuevo miembro a la familia. Segundo, los cuatro actores se presentan en escena como testimoniantes y performers, quienes confrontan por primera vez sus conflictos personales vividos durante la pandemia, episodios que cruzan el umbral de lo privado para convertirlos en público cuando ponen en escena sus cuerpos y los teatralizan con diversos mecanismos de creación, materializando toda esa potencia en una creación testimonial.

Reuniendo lo argumentado hasta el momento, es pertinente enmarcar una breve reseña a partir de lo conocido históricamente sobre el teatro testimonial y la revaloración de sus principales características que fueron aplicadas en el ejercicio práctico del presente proyecto. Ello, porque sintetiza la línea histórica que demanda comprender para introducirnos en el teatro testimonial, la cual también tuvo que ser amablemente transmitida a los participantes en la primera etapa del laboratorio, considerando que era la primera vez que se veían inmersos en un proceso de creación práctico y reflexivo, enmarcado a su vez en una investigación artística.

Lo relatado en torno al teatro testimonial sienta sus inicios desde la literatura a partir de los testimonios, los cuales fueron desarrollados en Latinoamérica desde la década del 60. Inicialmente, dichos discursos contenían fuerte carga política, por ser partícipes en conflictos de este tipo, guerras, problemáticas sociales y de cualquier índole relacionado que significara una respuesta como protesta en contra del sistema del gobierno y de sus abusos de poder. Todos esos acontecimientos se concentraron en los países de Cuba, Nicaragua y Guatemala, y como señala Contreras (2013), eran los testimonios los que contenían discursos revolucionarios para su época evidenciando ese emergente poder político desde sus inicios en Latinoamérica (p. 111).

Por su parte, el teatro testimonial llega como un dispositivo teatral capaz de contar esos testimonios reales, como asegura la dramaturga Mariana de Althaus, a partir de “cómo lo vivió tal persona” (Denegri & Cueva, 2018, p. 80). A diferencia de los testimonios y, a su vez, complementando a su discurso, el teatro testimonial genera herramientas propias del teatro, y junto a diversos elementos escénicos, como los cuerpos de los testimoniantes, el lenguaje escénico, la configuración del espacio, la construcción de una dramaturgia, entre otros mecanismos, posibilitan su representación y puesta en escena. En cuanto a la esencia de su discurso, como se argumentó previamente, el teatro testimonial contiene en sí mismo una fuerte carga política, históricamente influenciada desde los discursos de los testimonios en la literatura. De esta manera, en línea con su característica históricamente política, la práctica del teatro testimonial también visibiliza la sensibilidad y vulnerabilidad con que son expuestos los cuerpos reales de los testimoniantes, la utilización de material documental y archivos personales, los recursos sonoros y audiovisuales y todo aquello que permita materializar y sostener la evidencia de sus testimonios, con miras a que todo ese conjunto de

mecanismos sean configurados escénicamente para ser representados y valientemente confrontados con el público.

1.3 Mecanismos dramáticos: fragmentación y retrospectiva

Como parte del marco de investigación, considero necesario dialogar los conceptos de los mecanismos de escritura dramáticos desarrollados en la creación de la versión libre, los cuales fueron trabajados como posibilitadores de exploración, de escritura y de construcción del nuevo espectáculo testimonial, a partir de la (re)construcción de las memorias de los actores-performers-testimoniados. Dichos mecanismos, como la fragmentación y la retrospectiva, vistos desde un aspecto formal, actuaron como procedimientos de escritura dramática, desde lo artístico, el ejercicio de ellos también evidencia el proceso de reinención que viene atravesando la escritura dramática en la actualidad.

Ello se demuestra primero con lo introducido por Pavis (1998), quien, en su sentido más formal, refiere que la dramaturgia “es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra” (p. 148) y se ha visto enfrentada a seguir un conjunto de reglas que deben de cumplirse para realizar una obra y/o para analizarla. Sin embargo, el concepto de la dramaturgia, en su sentido más específico, el de escritura dramática, ha pasado por una serie de transformaciones posmodernas y posdramáticas desde los años 60, cuyo enfoque de transformación pretende visibilizar la realidad nacional sin enmascaramientos desde el reconocimiento de ella hasta su puesta en escena, como argumenta el dramaturgo peruano Grégor Díaz (Díaz, 1998, p. 184). En esa misma línea, se destaca que en la década de los 60 los testimonios encontraban su lugar en Latinoamérica a través de discursos cargados de potencia política. Dichas transformaciones conflictúan la naturaleza clásica de la dramaturgia, atraviesa la crisis del drama y demanda una

reconfiguración de su teoría. Es decir, lo explicado previamente en torno a la reconfiguración del drama como tradicionalmente se aceptaba atraviesa una ruptura importante, en cuanto a su estructura, a su narrativa, a sus discursos, y/o a otras variables concernientes a la escritura y al espectáculo alrededor del drama clásico y aristotélico. Ello involucra, principalmente, que el drama quiebre su estructura lineal, fragmente su línea secuencial de hechos y desdibuje la única línea dramática que sucedía de inicio a fin, es decir, atraviése una nueva forma de escribir y poner el drama en escena. Ante dicho surgimiento, Pavis (2016) acepta su institucionalización y detecta en ellas nuevas dramaturgias y diferentes estilos (pp. 84-86). Con ello, la aparición de nuevas dramaturgias implica la integración de diversos mecanismos asociados a los nuevos estilos en la escritura y en la construcción del espectáculo que redirijan la narrativa y la estructura del drama, como los detectados a estudiar para el presente proyecto: la fragmentación y la retrospectión.

1.3.1 Fragmentación

La primera vez que escuché la palabra “fragmentación” en este contexto escénico, inmediatamente, pensé en algo roto o fragmentado como su mismo nombre. Incluso, imaginé una especie de construcción hecha con retazos y la primera imagen que llegó a mí fue el *collage*. De forma empírica, se entiende al *collage* como una técnica manual y artística que crea formas o figuras a partir de la unión de elementos de cualquier tipo. Visto desde la teoría, Sarrazac (2013) define el *collage* como una técnica que “hace referencia a las artes plásticas...y evocaría sobre todo la yuxtaposición espacial de materiales diversos, la inserción de elementos ‘inhabituales’” (p. 142). Por su parte, desde una mirada significativa, la investigadora francesa y experta en semiótica teatral, Anne Ubersfeld, interpreta al *collage* como una técnica presente “en el interior del discurso dramático” que actúa a su vez como un constructor de sentido a

partir de la heterogeneidad de sus piezas (Ubersfeld, 1989, p. 164). En ese sentido, en diálogo con ambos autores, se interpreta al *collage* como una técnica artística y compositiva capaz de resignificar elementos heterogéneos entre sí, a fin de que, yuxtapuestos espacialmente, adquieran un nuevo sentido y redefinan un nuevo discurso. Por otro lado, dentro del ejercicio instintivo de un *collage*, se encuentra un procedimiento necesario para la composición de todos los elementos descompuestos y heterogéneos entre sí, como si de un acto de ensamblaje se tratara: el montaje. Dicho ejercicio aparece como una técnica agrupadora de “elementos de relatos heterogéneos que cobran un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común”, considerando que el montaje actúa en un sentido metafórico al posibilitar la restitución de una nueva unidad, más allá del agrupamiento y la puesta en contacto de la suma de todos los elementos (Ubersfeld, 1989, pp. 163-164). Es decir, se interpreta que el montaje posibilita la producción de un nuevo sentido y la generación de un nuevo discurso a través de la recomposición de sus elementos, en función al tipo de significado que cada fragmento cumpla y cómo actúen en común.

En ese sentido, considerando que ambos conceptos actuarán en diálogo desde la práctica de la exploración y su mirada en la escritura y en la puesta en escena, considero oportuno anotar la relación de Sarrazac (2013), quien aclara que “el montaje y el collage no son solamente técnicas de escritura, suponen también una manera de poner en escena, de agenciar la iluminación, la música, la actuación” (p. 145). Es decir, es pertinente interpretar que el rol del montaje, en comunión con el del *collage*, cumplen una función que atraviesa a la escritura para llegar a la construcción de la escena. El postulado de Sarrazac no es ajeno a lo comentado por el investigador teatral español, Carles Batlle, quien señala que “el espectáculo se organiza como un ‘montaje de materiales’ heterogéneos dispuestos a modo de *collage*” (Batlle, 2007, p. 69). Con

relación al presente proyecto, y profundizando en lo postulado por Batlle, se propone que dicha relación entre ambas técnicas responde al acto de observar fragmentariamente a las memorias de los participantes por su característica flexible, heterogénea y plural, características también provenientes del *collage*. Sin embargo, los participantes también se hacen cargo de la recomposición de dichos fragmentos, utilizando al montaje como una técnica capaz de reorganizar sus memorias desestructuradas entre sí, pero atravesadas por una conexión dolorosa en común relacionada con los eventos de la pandemia.

Precisamente, de acuerdo con el sociólogo francés Maurice Halbwachs, “solo nos acordamos de lo que hemos visto, hecho, sentido o pensado en un momento dado... [Nuestra memoria] está limitada de forma bastante rigurosa en el espacio y en el tiempo” (Halbwachs, 2004, p. 54). Lo postulado por Halbwachs permite explicar que dichas memorias reorganizadas por los participantes no pretenden ser linealmente narrativas o secuencialmente dirigidas como un recuerdo que responde a otro en estricto orden. De hecho, el montaje y el *collage* actúan en comunión con las memorias de los participantes como una técnica relacional que genera nuevas líneas de sentido acordes con la exploración, con la escritura o con la escena, como restituir el cuerpo de un personaje aludido por su característica “indestructible” y relacionarlo con otros retazos, como la imagen de un soldado armado o la corporalidad imponente de un luchador. Dichas figuras son reunidas para ser reinterpretadas, de esta manera, se observa la nueva composición simbólica de un personaje “indestructible”.

Dicha observación específica nos permite recuperar a rasgos generales lo que se presentó en la introducción con relación a las “memorias fragmentadas” y lo reflexionado en el párrafo anterior. Es necesario enfatizar que los recuerdos de los participantes, principalmente, se encontraban situados en vivencias de 2020 y 2021. Por

lo tanto, después de más de tres años de lo vivido ellos llegan al proyecto con sus memorias fragmentadas, es decir, estas contienen episodios de lo vivido en ese entonces de forma no lineal, desordenados en cierta medida e incluso con algunos vacíos entendibles, propios de las características humanas de la memoria. Efectivamente, es posible que por la intensidad de lo sentido y vivido durante la pandemia los participantes mantengan recuerdos importantes; sin embargo, aun así, es complejo recordar exactamente cómo sucedieron ciertos momentos en específico, ya que, han pasado más de tres años cronológicamente y los participantes se encuentran en un espacio completamente distinto.

Una vez dichas memorias se encuentran dispuestas para ser configuradas escénicamente, al ser materiales originalmente fragmentados, es consecuente que la articulación de ellas también suceda de forma fragmentada, considerando que este ejercicio continúa pasando por la corporalidad y por las memorias de los participantes. Por ende, evidenciar el tratamiento de la fragmentación también en la representación significa declarar genuinamente de dónde vinieron y cómo se convirtieron en materiales escénicos sin perder su naturaleza fragmentaria. Evidentemente, de acuerdo con Aristóteles en *La Poética*, lo explicado previamente no correspondería con su estudiada estructura tradicional del drama, donde se conoce que la estructura formal de toda historia debería ser lineal y tener un inicio, desarrollo y fin. La diferencial en este nuevo estilo de escritura recae en una ruptura de la estructura tradicional del drama, un estilo de escritura dramática ya propuesto previamente por los siguientes referentes expuestos a continuación.

Uno de los principales exponentes que propone una ruptura categórica de la dramaturgia clásica aristotélica es el dramaturgo contemporáneo alemán Heiner Müller. La investigadora escénica Viviana Veloza destaca el interés de Müller al “rompe[r]

claramente con la forma dramática como representación mimética” (Veloza, 2011, p. 38). Como principal mecanismo de irrupción a la forma clásica de la escritura dramaturgica, Müller propone a la fragmentación como “una nueva forma de dar cuenta de la realidad”, donde se construya la obra a partir de fragmentos, y estos a su vez, le permitan al espectador reflexionar sobre el sentido de una historia que no necesariamente se cuenta de principio a fin, brindándole así una experiencia real y de encuentro con la obra. Con ello, se desprende su claro interés por otorgarle a la dramaturgia y al teatro una nueva cualidad que no conserve un “sentido coherente de la realidad” (Veloza, 2011, pp. 38-39).

Para la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* los cuatro participantes confrontan sus memorias fragmentadas, las cuales son observadas en retrospectiva para ser (re)construidas incluso durante la construcción del nuevo relato. Dicho relato escrito en colectivo con los materiales de creación testimonial previamente (re)interpretados y (re)configurados en el proceso de exploración del laboratorio, etapa posibilitadora para la construcción del relato testimonial, se integra al relato de ficción adaptado (la diferencia de ambos tipos de relato se hará específica en el capítulo 3, concerniente a la reescritura del texto y construcción del espectáculo), a medida que nuevos retazos provenientes de momentos pasados lleguen a sus memorias, dialoguen o respondan a sucesos vividos alrededor de la pandemia, los mismos que serán (re)interpretados para testimoniarse desde la escena actual. De esta manera, la propuesta de montaje descrita previamente actúa sobre dicho *collage* para recomponer los fragmentos (re)construidos, otorgarles una nueva línea de sentido que enlace con su narrativa y con sus propios discursos, a fin de lograr una recomposición de su estructura fragmentaria, restituyéndole una nueva unidad.

Precisamente, considero relevante terminar de situar en este subcapítulo lo referido acerca de la restitución de la unidad desde la mirada del presente proyecto. Si bien Batlle (2007) reconoce la existencia de una unidad en el “drama absoluto” regido por un principio de “causalidad”, donde “su unidad es la organicidad casi fisiológica del ‘bello animal’ aristotélico” (p. 71), para la propuesta actual de escritura dramática se descarta el principio de unidad desde una perspectiva aristotélica. En su lugar, se propone la sensación de una unidad que deviene de la naturaleza fragmentaria del nuevo relato. Es importante recordar que, a pesar de la escritura fragmentada, el resultado final constituye un relato, por lo tanto, sería adecuado repensar en él la posible existencia de una nueva unidad donde se integre el nuevo relato en su forma de versión libre y los dispositivos de creación escénica convertidos en procedimientos de escritura dramática y posibilitadores para la construcción del espectáculo testimonial.

Ante dicho planteamiento, Batlle (2007) indica que “la definición de unidades en un proceso de lectura [fragmentada] no es sencillo: no confiamos en los segmentos visibles que propone el texto...y, muchas veces, decidimos ir más allá y segmentarlos subjetivamente en unidades más o menos extensas” (p. 81). Dicho postulado reafirma el carácter complejo que demanda sostener el relato reescrito en una unidad rígida, por lo tanto, se enfatiza en mantener la propuesta de “una sensación de unidad” para el nuevo relato. Ante lo expuesto, se propone que la unidad para el relato reescrito en la forma de versión libre pueda recaer en una forma simbólica y poética de la acción dramática, entendida como el aspecto que atraviesa a la narrativa fragmentaria de la trama y mueve las decisiones de los personajes, sin embargo, esta no es estricta, sino que se ramifica en dos tipos de vertientes: literal y simbólica-poética. Previo a la explicación práctica de cada vertiente, cabe mencionar que, a pesar de la denominación de “acción dramática” (término generalmente asociado a la estructura dramática tradicional-aristotélica), se

plantea que la denominada acción dramática para el presente proyecto irrumpe con la unidad aristotélica porque, lejos de referirse a la acción dramática como una unidad única y estricta que atraviesa transversalmente todo el relato, para la propuesta actual, la acción dramática no se restringe a un solo conductor, sino que sobre su escritura fragmentaria existen diferentes fuerzas que actúan en él, como las decisiones y consecuencias, presentes y resultantes, respectivamente, de personajes y testimoniantes en medio de un contexto caótico, el (re)encuentro con sus memorias dolorosas y el confrontamiento con ellas en el escenario actual. Es decir, se plantea que la acción dramática para el nuevo relato en su forma de versión libre se sitúe en los conflictos personales, sociales y políticos con los que conviven una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en un contexto caótico, entendida literalmente para la pieza original, por su trama ficcional y por los discursos de sus personajes, y en el sentido simbólico-poético para la pieza testimonial, por su relación cercana con otras temáticas asociadas al duelo, al distanciamiento físico y emocional, y a los conflictos familiares vividos por los participantes durante la pandemia.

La acción dramática expuesta para el actual proyecto recae no solo en una noción simbólica que se aleja de la estructura aristotélica tradicional y, que al resignificarse, se acerca a la estructura fragmentaria propuesta, además, la acción dramática argumentada contiene valores poéticos que radican en la atmósfera desoladora expuesta en contextos dolorosos como la tratada en la pieza original (contaminación ambiental e industrialización del capitalismo) y en la pieza testimonial (pandemia producto del virus COVID-19), sumada a las tensiones y fuerzas opuestas que surgen en las características y discursos de los personajes y testimoniantes. A partir de lo argumentado, cabe destacar que la búsqueda de dicha unidad simbólica y poética, si bien forma parte del devenir para la reescritura del nuevo relato, esta no constituye

una pregunta central a responder para el presente proyecto, ya que el interés medular se encuentra en el análisis de los procedimientos de escritura dramática que se desarrollan y ejecutan para la elaboración de la versión libre y la construcción del espectáculo.

Desde un sentido conceptual, si bien lo propuesto formalmente por Heiner Müller, en Veloza (2011), comparte intereses centrales con la propuesta de Jean Pierre Sarrazac, la fragmentación vista para Sarrazac enfoca su propuesta desde una mirada poética y creativa. Para Sarrazac (2013), la fragmentación o “fragmento” como tal “induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los ‘puntos de vista’, la heterogeneidad” (p. 102). Precisamente, sobre la heterogeneidad, Sarrazac afirma que los fragmentos son heterogéneos “por la diversidad de referentes, de preocupaciones, de temas”, por ello, el ejercicio de esta herramienta corresponde “a un principio de descomposición”, donde se fragmentan todas esas diferencias (p. 106). En diálogo con Sarrazac, el autor y teórico italiano, Davide Carnevali complementa que “de la fragmentación surgen [una] heterogeneidad y multiplicidad de conexiones, y por lo tanto [*sic*] la descomposición de una estructura orgánica, y en consecuencia [*sic*] cierto amorfismo” (Carnevali, 2017, p. 24). Sin embargo, para fines de la investigación, es necesario lograr que la característica heterogénea del mecanismo también trabaje correlativamente con la homogeneidad. Frente a esa cualidad, Sarrazac (2013) explica que los fragmentos “son homogéneos en la escritura, por los temas de los que se hablan o a los que se refieren” (p. 106). Con relación al presente proyecto, dicha tensión se visibiliza por la condición plural de cada vivencia testimoniada por los y las participantes, considerando las particularidades existentes entre un testimonio y otro, frente al acto de confrontarse con una acción dramática que los atraviesa por su contexto temporal enmarcado en la pandemia y los propios discursos de los participantes, los

cuales contienen conflictos personales, sociales, políticos asociados al mismo marco contextual de estudio. Adicional a dicha tensión dramática, también se visibiliza una tensión dirigida a las memorias de cada participantes cuando recurren al ejercicio de la reactivación de sus recuerdos plurales para reinterpretarlos al presente y estos no son reactivados de la misma manera o en la misma magnitud a pesar de la homogeneidad por el tipo de recuerdos a reactivar, ya que algunos se presentan incompletos, difíciles de evocar, difusos de clarificar cuando se trata, principalmente, de verbalizarlos o escribirlos. Dicha tensión, tanto desde el aspecto dramático y desde el testimonial provocada por la complejidad de sus recuerdos, se plantea resolver durante el laboratorio de creación trabajado, ya que se propone un espacio organizado en etapas y en sesiones individuales y grupales, además de diversos mecanismos exploratorios y de creación orientados al desentrañamiento de dicha tensión. En ese sentido, se propone que el laboratorio responda a las tensiones explicadas, reconociendo y accionando sobre la pluralidad y la flexibilidad de las memorias de sus participantes frente al desafío que comprende reactivarlas y traerlas nuevamente hacia el presente en sus distintas formas (verbales, visuales, corporales, materiales), con la finalidad de convertirlas en posibilitadoras de acción para la reescritura del texto y la construcción del espectáculo.

De hecho, un aspecto determinante también en esta técnica recae en preguntarnos sobre si existe la unidad en el recurso de esta fragmentación, y sí la hay, Dicho de un modo transversal, el eje y cabeza de la unidad en la fragmentación recae en la reconfiguración de la acción dramática. Al ser la acción dramática, entendida tradicionalmente, como el propulsor y motor para que toda pieza se desarrolle y cobre sentido de inicio hasta el desenlace de la historia, la fragmentación en la unidad de la acción dramática ingresa como un mecanismo capaz de desarticular las piezas de dicha historia, explorar el discurso y sentido contenido en cada pieza a fin de acentuar el valor

de la acción dramática que las atraviesa si estos fragmentos dialogan entre sí, entran en tensión o resuenan. De esta manera, en la reunificación de dichas piezas, se potencia la acción dramática que las atraviesa, y con ello, cobra un nuevo sentido el discurso totalizador de su drama y, por ende, se construye una nueva unidad. La acción dramática en esta versión libre encierra los conflictos personales, sociales y políticos con los que conviven una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en un contexto caótico como la pandemia. En paralelo, se cuentan los relatos fragmentados de cuatro participantes que atravesaron sus propios caos durante la emergencia sanitaria, y ahora dispuestos a lidiar para esta versión con sus propios conflictos que les conlleva como testimoniantes y performers de sus propias historias.

En ese sentido, los recursos de dicho mecanismo posibilitan la (re)construcción de las memorias de los performers porque permite explorar nuevas formas de sentido ante lo complejo que resulta la exploración, escritura y construcción del espectáculo a partir de dicho ejercicio de (re)construcción si estructuráramos sus vivencias de forma lineal como lo propondría una narrativa clásica, considerando que los recuerdos a reactivar corresponden a un escenario colectivo. Las nuevas formas de sentido en las que hacemos hincapié recaen en poder reconocer desde la práctica de la fragmentación la pluralidad de los discursos de los participantes situados en la particularidad de sus experiencias individuales, la voz colectiva que los atraviesan al tratar experiencias dolorosas enmarcadas en un contexto en común, las tensiones y diálogos que entre ellos se sostienen y la flexibilidad de sus memorias cuando se reconoce su característica evolutiva y progresiva para la reactivación de sus recuerdos. La complejidad comentada al inicio del párrafo se evidencia al conocer particularmente a cada participante y la condición heterogénea que traen sus eventos particulares frente a cómo los moviliza traerlos al presente. A su vez, estos eventos también representan a una sola unidad

homogénea atravesados por la acción dramática. Ello, porque todas las experiencias compartidas para este espectáculo exponen los conflictos con los que convive una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en el marco de una pandemia. Por lo tanto, esas vivencias, relatadas desde la ficción y/o desde la realidad, contienen un valor íntimo y afectivo en común con los participantes, el público y los millones de personas que también fueron atravesadas durante y producto de la emergencia sanitaria.

En cuanto a un sentido formal del recurso de la fragmentación en la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, la fragmentación inicialmente se visibiliza cuando se decide adaptar la sucesión de hechos temporales trasladando los hechos de la obra original al contexto de la pandemia mediante una reescritura del texto. Si bien a partir de allí se produce la primera ruptura de la narrativa lineal de los hechos, otro momento que responde a la fragmentación sucede cuando los relatos testimoniales de los actores-performers-testimoniantes interrumpen la ficción y la articulación de los personajes, y viceversa, cuando es la ficción la que rompe con los eventos testimoniales. De esta manera, la puesta se ve distribuida en dos relatos en paralelo, uno narrado desde la ficción y otro, desde el teatro testimonial.

Precisamente, en cuanto a los relatos de los participantes, estos son testimoniados de forma individual mediante monólogos, en escenas de dos participantes, e incluso, son narrados coralmente. Si bien a todos los relatos testimoniales los atraviesa un mismo contexto como son las experiencias dolorosas vividas por los participantes, la progresión dramática de cómo cada testimonio es narrado y cómo afecta a los participantes también fragmenta la escritura y el relato del texto. Esto porque, a pesar de que la versión libre se encuentre estructurada textualmente y sea conocida por todos los intérpretes, la sucesión de hechos narrados testimonialmente por ellos depende muchas veces de cómo sus memorias organicen

secuencialmente o no los eventos en escena y los articulen mediante la palabra o corporalmente para la construcción del espectáculo. Finalmente, con relación a la narración testimonial, los hechos relatados también dialogan con otros elementos escénicos o personales que los actores-performers-testimoniante utilizan para el fortalecimiento de sus testimonios, los cuales también representan elementos de fragmentación durante la escenificación de sus testimonios, cuando un vestuario es puesto en escena para el uso del performer-testimoniante durante su narración o cuando un personaje o testimoniante interrumpe el relato del intérprete y/o cuando existen recursos sonoros que se insertan en medio del relato.

En síntesis, se plantea que la fragmentación en su ejercicio como mecanismo y posibilitador de exploración y de construcción permite el reconocimiento de la heterogeneidad de las memorias y voces de los actores-testimoniante-performers, la desarticulación de la estructura convencional de una pieza originalmente de ficción para profundizar en el sentido y discurso de sus fragmentos e integrar en ella piezas de los relatos testimoniales previamente explorados y construidos, la reunificación y construcción de una nueva unidad del relato y el reconocimiento de nuevas formas de sentido a partir de la exploración, escritura y construcción del espectáculo. Con ello, se demuestra el valor de dicho mecanismo por su característica fragmentaria, la cual posibilita repensar el relato desde una mirada no continua ni lineal y, aun así, (re)construir la unidad de su relato. De esta manera, considero pertinente reconocer que la fragmentación no actúa sola en su ejercicio, al contrario, se soporta en otro posibilitador como la retrospectiva, el cual también concuerda con la exploración y desarrollo de una narrativa no línea ni secuencial, e incluso, recurre al pasado para hacer de dichos recuerdos nuevos disparadores para reelaborar la construcción del relato.

1.3.2 Retrospección

En cuanto a la retrospección, tuve similares impresiones a lo percibido cuando describí la fragmentación. Dentro de lo intuitivo, interpreto a la retrospección como un acto de mirar hacia el pasado con una razón y propósito establecidos. Es decir, podemos evocar al pasado para recordar vivencias de nuestra niñez porque intentamos encontrar algunas respuestas a nuestro comportamiento en el presente, y probablemente, identifiquemos en nuestras crianzas algún evento en particular que nos haya afectado y, de forma inconsciente, todavía nos remueve pensar en ello. En el desarrollo de esta breve interpretación sobre la retrospección, inevitablemente, este acto tiene una fuerte relación con la memoria. Si bien, en términos de la investigación, esta está alineada a partir de un enfoque artístico, no es casual que la retrospección como tal haya formado parte del proceso práctico y creativo del laboratorio para los participantes que ameritaban recurrir a sus memorias vividas en 2020 y 2021.

Volviendo al tema de investigación, la retrospección actúa en esta oportunidad como un mecanismo exploratorio y posibilitador para la (re)construcción de las memorias de los participantes, y a partir de dicho ejercicio (re)constructivo, se propone que su funcionalidad sea transversal para intervenir como mediador en el procedimiento de escritura dramática de la versión libre de la obra y en la construcción del espectáculo de teatro testimonial, por lo tanto, requiere conceptualizarla. Vista desde un aspecto formal, el dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac refiere que la retrospección es un mecanismo que permite la “revelación” de hechos ocurridos en el pasado, ya que, “mira hacia atrás” eventos que no se encuentran en el presente y los traslada al tiempo actual a través de una recolección de experiencias progresivas (Sarrazac, 2013, p. 200). En ese sentido, podríamos afirmar que la retrospección actúa como un activador que posibilita la (re)construcción desde el presente de eventos ocurridos en el pasado. Vista

desde el ejercicio práctico y creativo del laboratorio, se visibiliza nuevamente el acto complejo de entender la realidad de cada participante, ya que, además de evocar en sus memorias recuerdos dolorosos vividos durante la pandemia, dichas experiencias son traídas al presente para ser convertidas en materiales poéticos de escritura y de escenificación para la creación de un espectáculo.

Precisamente, con relación a la participación de la retrospectión en la escritura dramática de la versión libre y en la construcción del espectáculo de teatro testimonial para el presente proyecto, se plantea que dicho mecanismo actúe como un disparador flexible que constantemente explore y dé apertura a la (re)construcción de nuevas memorias, incluso estando en las etapas de reescritura y construcción del espectáculo. Si bien los detalles de ambos procedimientos serán desarrollados en los subcapítulos del capítulo 3, como planteamiento de la presente sección se propone que la retrospectión sea capaz de profundizar en las memorias fragmentadas de los participantes y observar en retrospectiva, durante el ejercicio de la reescritura y de creación del espectáculo, la evocación de personas o situaciones aludidas a sus relatos testimoniales, la reactivación de nuevos elementos (verbales, visuales, corporales, materiales) provenientes de sus recuerdos, y con ello, se reinterpreten dichos materiales para fortalecer la reescritura y puesta en escena del nuevo relato. De esta manera, se plantea que el espectáculo creado a partir del ejercicio de ambas construcciones (texto y escena), y estas mediadas por el ejercicio de la retrospectión, demuestre la profundidad de la narrativa de los discursos de los performers y de sus propios materiales de creación testimonial reconfigurados para el texto y para la escena y, por ende, conserve la atmósfera desoladora del nuevo relato en su totalidad.

Otro elemento para considerar en sus actos de retrospectión es que sus memorias no se limitaron a recordar únicamente eventos ocurridos en 2020 y 2021. A

partir de los mecanismos utilizados para la activación de esos recuerdos, como el “repositorio de memorias”, adelantado en la introducción y será detallado líneas abajo, los participantes también evocaban vivencias ocurridas en su niñez y/o en su adolescencia. Ello les permitía encontrar en esas memorias pasadas algunos momentos que fueran útiles para relacionarlos con sus propios vínculos familiares o personales, los cuales estaban estrechamente conectados con vivencias que experimentaron durante la pandemia, como pérdidas familiares, distanciamientos y conflictos con sus seres queridos o con ellos mismos. Para aclarar lo mencionado, incluyo un fragmento del testimonio de una de las participantes:

Por alguna extraña razón mi padrastro no quería que mi mamá se hiciera la prueba antigénica para el descarte del COVID. A pesar de que yo no entendía su postura, sé que nosotros tenemos algunas diferencias. Lo conocí a los tres años, y a los 11, cuando fui a vivir a España, nuestra convivencia fue complicada. No es una mala persona, pero somos muy diferentes, tenemos perspectivas y prioridades muy distintas (A. Chávez, comunicación personal, 21 de julio, 2024).

Adicionalmente, durante sus ejercicios de retrospección, los y las participantes traían incluso recuerdos dentro de otros recuerdos. Es decir, era posible que dentro de sus memorias estuvieran almacenadas conversaciones específicas, y dentro de ellas, revivieran otras experiencias pasadas que podrían no estar conectadas con el discurso de la conversación de ese momento, pero por alguna sensación los remitían a pensar en ello. Nuevamente, para clarificar esta idea, coloco un fragmento del testimonio de otra de las participantes:

Era febrero de 2021, yo estaba en un ensayo por Zoom, mi mamá entró a la sala y me dijo: “Tu tío Chaparro ha fallecido” ... Terminé de ensayar y salí de la

reunión. Le pregunté a mi mamá qué era lo que había pasado porque supuestamente estaba bien, me dijo que le comentaron que se había puesto mal en la mañana y ahora viajaríamos a Chimbote para el velorio. Recordé que la familia de mi mamá siempre se junta por cosas tristes, de lo contrario, ni se visitan. Se lo reclamé a mi mamá y me dio la razón (M. Moreno, comunicación personal, 21 de julio, 2024).

Con la finalidad de posibilitar y dar apertura al encuentro temporal entre los acontecimientos dolorosos vividos en el pasado y la reinterpretación de dichos hechos hacia el presente a partir de la retrospectiva, se considera relevante la utilización de recursos testimoniales y escénicos como los testimonios, los monólogos, los flashbacks, la música, el vestuario, el empleo de objetos movilizados para los participantes y la construcción de diálogos para la escena. Como se presentó también en la introducción, para propósitos del proyecto, dichos recursos se denominarán “repositorio de memorias”, entendiendo el repositorio como un espacio de integración del archivo y del repertorio, términos propuestos y desarrollados por la investigadora estadounidense en estudios del *performance*, Diana Taylor, quien se refiere al archivo y al repertorio como “sistemas de transmisión [que] posibilitan maneras diferentes de conocer y ser en el mundo” (Taylor, 2017, p. 18).

¿De qué hablamos cuando nos referimos al “repositorio de memorias”? En el sentido estricto del significado de la palabra “repositorio”, según el Diccionario de la lengua española, el término es práctico de entender. El repositorio se define como el “lugar donde se guarda algo” (Diccionario de la lengua española, s.f., definición 1). La expresión de “lugar” en sí misma representa a una palabra sumamente genérica, sin embargo, Taylor reinterpreta el sentido formal cuando remite el término “repositorio” a un lugar pasado donde la gente recurre para constituir sus “prácticas encarnadas basadas

en prácticas antiguas” (Taylor, 2023, p. 110). De esta manera, integrando ambos discursos acerca del repositorio y dirigiéndolos al propósito del presente proyecto, se propone que la utilización del “repositorio de memorias” posibilita no solo el recuerdo de experiencias cercanas a la pandemia, también desencadena en los actores-performers-testimoniante la evocación de sus memorias personales o familiares que hayan ocurrido previo a la emergencia sanitaria, pero que, al trasladarlas al presente, conectan entre sí y resultan significativas como materiales poéticos y contribuyen al procesamiento de sus experiencias dolorosas. El “repositorio de memorias” actúa inicialmente como un facilitador para la exploración de sus recuerdos, en ese ejercicio se rememoran episodios relacionados con las vivencias de los performers-testimoniante durante la pandemia y, de acuerdo con lo que recuerden, es posible que evoquen a personas o situaciones fuera de la pandemia, pero que, conectadas entre sí, contribuyan a la potencia de sus relatos. El trabajo de (re)construcción de las memorias de los performers-testimoniante es sumamente valioso para reinterpretar esos recuerdos y configurarlos en materiales poéticos de escritura para el posterior diseño y construcción del espectáculo de teatro testimonial.

En síntesis, la retrospectiva corresponde a uno de los mecanismos dramáticos desarrollados por Sarrazac, el cual actúa como un revelador de hechos pasados que reactiva y recupera dichos recuerdos con la finalidad de traerlos nuevamente hacia el presente, sistematizarlos y convertirlos en materiales poéticos de creación. Con relación al presente proyecto, se toma a la retrospectiva como un articulador capaz de acceder, profundizar y organizar el ejercicio de (re)construcción de las memorias dolorosas de los participantes, las cuales son movilizadas por otras herramientas testimoniales y escénicas reunidas en un “repositorio de memorias”. De esta manera se enfatiza la pluralidad, heterogeneidad y flexibilidad de las memorias

(re)construidas y se reconoce a la retrospectión como un mecanismo integrador que continúa actuando incluso durante la construcción de la versión libre y la creación del espectáculo.

Lo explicado a lo largo del capítulo 1 enmarca diferentes posturas conceptuales que forman parte de la cuestión de la investigación estudiados de forma directa o tangencial, como el teatro testimonial, la dramaturgia contemporánea, la adaptación y la versión libre, así como los mecanismos dramáticos de fragmentación y de retrospectión. Con relación a lo detallado en torno al teatro testimonial, conocer la base de su práctica creativa, asentada en los testimonios, dialoga con mi propia base del proceso de creación de la versión libre, ya que los testimonios relatados por los participantes significan el punto de partida del proyecto abordado desde la práctica. Las experiencias vividas en el marco de la pandemia son narradas por los participantes, inicialmente, sin una estructura fija y de manera oral. De esta manera, desde la primera sesión se vislumbra que los testimonios representan un fuerte mecanismo, el cual, más adelante, se convierte en el primer pilar de escritura cuando los configuramos desde el lenguaje escénico propios del teatro testimonial para convertirlos en materiales poéticos de creación, y de esta manera, puedan ser encarnados y representados por los actores-performers-testimoniante.

En cuanto a la naturaleza de la propuesta de la obra, esclarecer conceptos de la adaptación teatral y de la versión libre no solo permite incorporar a mi reflexión lo dicho sobre la diferencia entre ambas técnicas, además, reivindica el valor de la adaptación teatral y de la versión libre vistos ahora como medios de reflexión. Particularmente, el presente proyecto utiliza a la adaptación como un procedimiento para enmarcar el tiempo de la obra en otro contexto manteniendo su acción dramática y sus personajes. Seguidamente, ese material atraviesa una transformación, cuando en

paralelo a la ficción, se construye una narrativa testimonial interpretada por los propios actores, ahora performers-testimoniante. De este modo, el proceso de creación resulta en una versión libre, todavía conservando su acción dramática y el carácter de sus actores. En ese sentido, el producto de la obra reconoce en ambos procesos de escritura, con sus particulares diferencias, su nivel de estructura, la construcción de su narrativa, así como su libertad creativa y, si hubiera, sus límites en ella.

Finalmente, como punto de partida de los mecanismos dramáticos de fragmentación y de retrospectiva, es relevante describir aspectos de la dramaturgia contemporánea porque en ella se admiten diferentes “estilos y nuevas dramaturgias”, como lo declara Pavis (Pavis, 2016, p. 84), los cuales rompen con la estructura tradicional y aristotélica de la escritura dramática. A partir de esta postura, nos permitimos desarrollar los mecanismos dramáticos de fragmentación y de retrospectiva, vistos para este proyecto como herramientas de creación, los cuales posibilitan la escritura dramática, esencialmente, mediante dos procedimientos. Uno, desde la fragmentación, se utiliza una escritura por fragmentos a partir de la (re)construcción progresiva de la memoria de los actores-performers-testimoniante, la cual, si bien no demanda que fuera secuencialmente ordenado, se mantiene a la acción dramática como una unidad articuladora. Dos, en paralelo a la fragmentación, el procedimiento de retrospectiva continúa su desarrollo apelando constantemente a la evocación de las memorias de los participantes, utilizando al “repositorio de memorias” como una herramienta activadora de dichos recuerdos. A medida que ambos procedimientos se integran, se convierten en materiales poéticos y de creación, los cuales, junto con la narrativa de ficción luego de la adaptación temporal y de la configuración de elementos escénicos propios del teatro, resultan en la creación de un espectáculo de teatro testimonial.

CAPÍTULO 2. MECANISMOS DE CREACIÓN A PARTIR DE LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE EPISODIOS DOLOROSOS VIVIDOS DURANTE LA PANDEMIA

La memoria, una de las palabras de las que genuinamente pensamos saber mucho porque ha vivido intrínsecamente en nosotros, incluso desde que todavía no éramos conscientes de nuestra propia existencia, podría ser a su vez una de las palabras que contiene los mayores enigmas por sus múltiples capas superpuestas y, por ende, es posible que acceder a su ‘historial’ sea una tarea interminable. Ante ese planteamiento, el sociólogo Maurice Halbwachs admite que “la memoria de nuestro propio pasado, [*sic*] es mucho más amplia de lo que pensábamos [, y]a que... hemos adquirido muchos modos de reencontrar y precisar muchos recuerdos que, de otro modo, habríamos olvidado total o parcialmente” (Halbwachs, 2004, p. 71). A partir de su discurso es posible interpretar una mirada alentadora con respecto al estudio de la memoria, ya que, si bien se acepta que es complejo recurrir a todos sus recuerdos, el ser humano ha sido capaz de encontrar medios para no olvidarlos totalmente, por ende, existe la posibilidad de volver a conectar con ellos y traerlos al presente de nuestra realidad.

En diálogo con Halbwachs y, viéndolo como un amable paliativo, nuestro trabajo con la memoria para este proyecto tampoco pretende necesariamente desentrañar cada piel y llegar al núcleo de nuestros recuerdos. En su lugar, tomamos su declaración como un aliento de motivación para observar y recurrir a la memoria aplicándola como un dispositivo capaz de almacenar episodios vividos durante la pandemia y la posibilidad de acceder a ellos nuevamente en el presente para esta vez convertirlos en mecanismos de creación escénica. Halbwachs (2004) afirma que “sólo [*sic*] nos acordamos de lo que hemos visto, hecho, sentido o pensado en un momento dado.... [La memoria] [e]stá limitada de forma bastante rigurosa en el espacio y en el tiempo” (p.

54). Efectivamente, las memorias a las que planteamos acceder son aquellas que han sido construidas y percibidas a través de los sentidos de los participantes necesariamente, por ser memorias materializadas y alcanzables de reactivar. La mención de Halbwachs también nos anticipa que acceder al material de la memoria necesariamente está sujeto sobre recuerdos que fueron situados en un contexto espacial y temporal. Si bien ello complejiza la aproximación a la memoria porque los recuerdos de nuestro interés, especialmente, se sitúan en el periodo de la pandemia y son de carácter doloroso, también nos permite comprender el desafío en el que nos embarcamos cuando decidimos confrontar el estado actual de las memorias de los participantes con sus recuerdos vividos, principalmente, en 2020 y 2021.

Por lo tanto, el desarrollo del capítulo 2 propone la aplicación, demostración y reflexión de los hallazgos explorados en un laboratorio práctico constituido por cuatro participantes con formación en Teatro Dramático y dirigido por mí, en mi labor de directora del proyecto y adaptadora dramaturgica principal de la versión libre. Con la finalidad de asentar las bases de exploración para esclarecer el objetivo de este capítulo, inicialmente, se plantea revisar aspectos del contexto temporal y espacial de la obra de estudio a versionar y su relación con los acontecimientos vividos durante la pandemia por COVID-19, claves para comprender el universo distópico de ficción planteado por su autora en la pieza original, así como la decisión artística y metodológica de adaptar dicho contexto de ficción al escenario real vivido durante la pandemia. Ello, entendiendo a la pandemia como una emergencia sanitaria mundial a través de las miradas de los propios participantes, quienes disponen sus memorias que resultaron dolorosas para ser (re)construidas en un laboratorio de creación. Considerando los argumentos analizados para esclarecer el marco contextual y temporal del laboratorio, el capítulo 2 fundamentalmente tiene el propósito de analizar las etapas de exploración de

los participantes, sus herramientas de creación individual y colectiva, y los mecanismos de creación que posibilitan la composición del material de sus memorias, todos procedimientos necesarios para acceder y sistematizar la (re)construcción de las memorias de los actores-performers-testimoniante contextualizadas en sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia.

Cabe recalcar que se utiliza el término (re) entre paréntesis a lo largo de toda la investigación a modo de concepto y de forma simbólica. Inicialmente, porque los participantes tuvieron el reto de volver a acceder o de re-vivir memorias pasadas de 2020 y 2021, periodo de auge de la pandemia. Asimismo, para evitar confusiones con la interpretación de su significado, se utilizan los paréntesis en el prefijo “re” para clarificar que no se pretende en el sentido estricto de la palabra “reconstruir”⁶ como volver a construir algo pasado. En su lugar, lo que se plantea es aceptar las memorias ya construidas y almacenadas en la *psiquis* de cada participante, conocer su estado, reactivarlas y volverlas a traer al presente a través de la reinterpretación de dichos recuerdos.

Finalmente, es importante completar al mensaje de la (re)construcción de las memorias mencionando que los recuerdos que trajeron consigo del pasado al presente fueron en su mayoría eventos difíciles de (re)vivir. Ante esa particular característica, las memorias exploradas y reactivadas para este laboratorio las denominamos “experiencias dolorosas”, ya que los eventos relatados durante el proceso representaron para los participantes una decisión difícil de desentrañar y traerlos nuevamente al presente, con

⁶ De acuerdo con la 2ª edición del Diccionario panhispánico de dudas en línea de la Real Academia Española, se entiende por “reconstruir” al acto de “rehacer o volver a construir y reproducir [algo] ya pasado”.

el reto adicional de convertirlos ahora en materiales escénicos, otorgándoles una resignificación a sus recuerdos.

2.1 Al borde de la pandemia (nuevamente): contexto y herramientas para la exploración individual y colectiva de experiencias dolorosas durante la pandemia.

Si cada participante reflexionara sobre su propio material actual como si, simbólicamente, se tratara de desenrollar el hilo de una madeja, jalarían memorias anudadas entre sí, por ende, se encontrarían con una inacabable cantidad de recuerdos asociados a cualquier contexto, y al decidir cuáles recuerdos desenredar, se observarían nudos. Varios de ellos son nudos relacionados con memorias de la infancia, familiares, laborales, es decir, recuerdos ligados a múltiples contextos, de los cuales pretendemos encontrar aquellos relacionados con la pandemia. Si esta decisión fuera tan práctica como desenredar estos grandes nudos, eventualmente, nos enfrentaríamos con otros tipos de nudos más complejos o más sutiles, como los relacionados con el desafío del olvido, un lugar donde esas memorias no recuerdan exactamente cómo se vivieron. Probablemente, el reto sea mayor cuando se intenten reinterpretar esas memorias para traerlas al presente de los participantes. Si, finalmente, se les pide sobre esa acción ahora convertir sus memorias en materiales escénicos, suena a un desafío imposible para uno solo, por lo tanto, se convierte en un desafío colaborativo.

Allí entramos nosotros: cuatro participantes y una directora, con un propósito en común, ver en retrospectiva todo el proceso anterior y jalar ese ‘hilo’ colaborativamente. En el camino a lograrlo surgen múltiples interrogantes, las cuales son entretejidas para ser respondidas a lo largo del presente capítulo: ¿Por qué tenemos que hablar de la pandemia? ¿Cómo volvemos a acceder a esas memorias? ¿Puedo recordar fielmente todo lo vivido? ¿Qué hago si no estoy listo o lista para hablar de lo que me duele?

2.1.1 La pandemia como contexto de la nueva versión: una mirada introductoria hacia *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y su relación con la pandemia por COVID-19.

Antes de entrar en materia a la exploración práctica, es sumamente importante responder a uno de los cuestionamientos iniciales que tuve durante la delimitación del tema. ¿Por qué optar por el contexto de la pandemia como una circunstancia idónea para enmarcar la (re)construcción de las memorias de los participantes?

Estela Luna, dramaturga de la obra original de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, dibuja un mundo desolado, fatídico, donde las esperanzas de vida son mínimas y la posibilidad de volver a una vida habitable cada vez se reducen a cero. Al describir el contexto de la obra pareciera que nos referimos a un mundo donde no vive absolutamente nadie; sin embargo, por la narración de la trama se interpreta que todavía existen mínimas familias en él aisladas o sobreviviendo dentro de sus hogares. En especial, en esta sociedad frágil se encuentra una familia, cuyos padres tienen una paradójica esperanza. Ellos anhelan la llegada de un nuevo miembro a la familia, es decir, su primer nieto, lo cual podría considerarse una pretensión cuestionable observando el contexto en el que vivían, y, de hecho, esa ilusión se discute en el primer cuadro de la obra.

Paula: ...Pero cuando tengas un hijo, no podrás decir delante de él que no te gusta la leche, porque le darás mal ejemplo y él tampoco la querrá tomar.

Carlos: (Mira asustado a Lina) ¿Quién ha dicho que vamos a tener un hijo?

Lina: (A tiempo que coge la cafetera) ¡Nadie, no te asustes! Yo al menos no lo he dicho.

Paula: (Señala la mano con que Lina coge la cafetera)Ya tienen cinco años de casados.... Toda mujer necesita un hijo.

Lina: (Deja en la mesa la cafetera) ¡No inventes, mamá! ¡Yo no tengo nada ni necesito nada!

[...]

Carlos: ¡Usted está loca, señora, si cree que es oportuno un niño en el mundo en las actuales condiciones! ¡Parece que no leyera usted periódicos! (ENSAD, 2020, p. 65).

Como se observa en el fragmento citado del texto de la obra, en él se desarrolla una fuerte confrontación provocada por los deseos de Paula (madre de Lina) frente a la negación de su hija y su yerno. Ello, con relación a la clara intención de Paula para que Lina quede embarazada a pesar de que Carlos visibiliza que la familia conoce el contexto caótico en el que viven. Hasta este punto podría interpretarse que Estela Luna planeó crear una familia regular con sus propios cuestionamientos, diferencias, luchas internas, carencias y preocupaciones, probablemente, una realidad cercana a la de muchos hogares que atraviesan sus propios conflictos dentro de sus casas, indistintamente del contexto externo en el que vivan. No era una familia perfecta, si bien no son personajes aislados de la realidad, aun siendo conscientes de ella, los padres de la familia buscaban encontrar un halo de esperanza dentro de tantas desgracias en el exterior. Es así que, de ser un anhelo la intención de tener un nuevo miembro se vuelve una realidad cuando la hija de la familia queda embarazada. Esto avicina un conflicto aún mayor, ya que, a lo largo del segundo y tercer cuadro se observan todos los esfuerzos de la familia concentrados en mantener estable la salud de su hija y para traer al mundo a un nieto sano.

Todo este preámbulo con relación al argumento de la obra no es gratuito, de hecho, más allá de los discursos explícitos y la narración del texto, es posible vislumbrar sutilmente las intenciones de la dramaturga con esta obra y se reconoce en ella la visión del mundo que tenía en ese entonces y su perspectiva para las futuras generaciones. La investigadora peruana y artista escénica, Daisy Sánchez Bravo, destaca que las obras de Estela Luna se caracterizan por tener “una mirada puesta en el Perú, sus temas y problemáticas universales” (Sánchez, 2022, p.17). Sánchez (2022) reconoce en Estela a “una gran pensadora, visionaria y artista comprometida”, cuyas obras abordan temáticas relacionadas al “incomprensible olvido histórico y del mundo que se abre a través de la publicación de sus creaciones” (p. 17). Con ello, se puede interpretar a las obras de Estela Luna como piezas que buscan intencionalmente lograr una reflexión profunda en el lector a través de relatos que visibilicen su preocupación por el estado del mundo y expongan el olvido de la sociedad. A partir del discurso de Sánchez y en diálogo con el relato de la obra, se deduce que las intenciones de Estela Luna para escribir la obra en cuestión fue evidenciar un mundo trágicamente olvidado por su propia sociedad, al punto de ignorar su estado inhabitable, seguir viviendo en él e incitando el nacimiento de una nueva descendencia, la cual, probablemente, siga siendo víctima y culpable de su entorno interno y externo.

Volvamos a la interrogante. Entonces, ¿por qué hablar en este proyecto de la pandemia? Cuarenta años después, como si de una tortuosa premonición se tratara y en diálogo con la característica de “visionaria” atribuida por Sánchez (2022), la sociedad distópica ‘dibujada’ por Estela Luna en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* ‘cobró vida’. En 1979, la dramaturga peruana representó en su obra a un desolador mundo donde las consecuencias de la contaminación ambiental volvieron a “un planeta prácticamente inhabitable”; y el aire, irrespirable (ENSAD, 2020, p. 9). A finales de

2019, una pandemia mundial provocada por un entonces desconocido virus, hoy conocido como COVID-19, azotó al mundo generando escasez de recursos de salud, pérdidas humanas irreparables, uso permanente de mascarillas, crisis sanitaria, política, económica y social; es decir, el “planeta prácticamente inhabitable” era una realidad.

Por lo tanto, la decisión de traer a la pandemia, desde la exploración, como recurso para detonar la reactivación de las memorias de los participantes y, desde la construcción del nuevo espectáculo, para adaptar el relato original a una nueva versión, responde a una cercanía simbólica entre el desolador mundo distópico propuesto en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* interpretado en su narrativa y en los discursos de sus personajes frente al caótico periodo vivido en la realidad durante la emergencia sanitaria -2020 y 2021-. Lo más evidente, el mundo inhabitable que se ‘dibuja’ en la obra lleno de consecuencias irreversibles como las continuas muertes descritas en su relato fueron muy cercanas e imposibles de olvidar para quienes vivimos la pandemia y perdimos seres queridos. Como refiere el filósofo italiano Giorgio Agamben, “no creo que, al menos, para aquellos que han mantenido un mínimo de claridad [sobre los efectos del virus], [les] sea posible [a las personas afectadas] volver a vivir como antes” (Agamben et al., 2020, p. 137). Precisamente, este desolador contexto real dialoga con el mundo ficticio de la obra de estudio, el mismo que también representó un espacio donde Estela Luna expuso su visión del mundo, cuestionó el olvido de su sociedad y vaticinó una catástrofe similar a su relato.

Ese nivel de dolor atravesado durante la emergencia sanitaria también toca la vulnerabilidad y memorias fragmentadas de los participantes. Ello porque, no solo tienen en común que los cuatro performers vivieron el periodo de la pandemia, además comparten el hecho de que experimentaron episodios muy sensibles durante ese periodo cargados de alto valor afectivo, como la pérdida de un ser querido cercano, el grave

resquebrajamiento de la salud de algunos de sus familiares, el distanciamiento físico y emocional con sus seres más cercanos y/o daños en la salud mental de los propios participantes.

Lo expuesto en esta sección permite acercarnos a la naturaleza del relato original de la obra de estudio, previo a la adaptación de ella y posterior versión libre. Este contacto inicial es necesario no solo para conocer la base de escritura dramática de su relato antes de la nueva reescritura, además, también nos permite acercarnos introductoriamente al contacto inicial que los participantes realizaron del texto original como parte de los procedimientos de escritura que se analizarán en el capítulo 3. Finalmente, también fue relevante conectar la mirada de la dramaturga Estela Luna con su propósito de escritura para crear *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y la relación de dicha pieza con la tesis desde la mirada de su autora-creadora, a partir de los acontecimientos dolorosos vividos durante la pandemia por COVID-19. Este planteamiento es importante porque reconocer el interés de la dramaturga, su visión y su preocupación por el futuro del mundo para la escritura de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y ponerlos en relación con el catastrófico mundo de ficción retratado por ella frente a los sucesos reales y las consecuencias fatídicas vividas durante la pandemia, permiten reforzar mi genuino interés por adaptar dicho relato. Precisamente, decidir el contexto de la adaptación de los hechos del relato fue relevante para la delimitación espacial del tema. Seguidamente, esta acción también posibilitó la definición de los criterios de selección de los participantes para el laboratorio, la cuales fueron presentados a detalle en la introducción.

De esta manera, lo explicado a lo largo de esta subsección fortalece la decisión de elegir a la pandemia como una circunstancia idónea que posibilita la reactivación y (re)construcción de las memorias de los participantes, ya que, no solo expone la fuerte

carga emocional contenida durante el proceso del laboratorio, además visibiliza las similitudes simbólicas entre el devastador mundo retratado en la obra original frente al caótico mundo vivido durante la pandemia. Precisamente, para adentrarnos en la profundidad de la exploración del laboratorio, será momento de jalar ese primer ‘hilo de la madeja’ en la siguiente subsección. Se extenderá ese camino de posibilidades de memorias pasadas y dolorosas por desenredar para los participantes, pensarán en los primeros recuerdos que llegan intempestivamente y se conocerán sus dudas para seguir jalando. En la ruta de ese camino sinuoso, probablemente, compartamos dudas y estas sean las primeras: ¿cómo volvemos a acceder a nuestras memorias? ¿Puedo recordar fielmente todo lo vivido? ¿Estoy listo, lista para ese ejercicio?

2.1.2 El (re)encuentro de experiencias dolorosas: herramientas para la exploración individual y colectiva como (re)activadoras de recuerdos.

A lo largo de las secciones desarrolladas previo a esta, se ha ido adelantando pequeños fragmentos o situaciones de lo experimentado durante el laboratorio, las cuales han tenido la sutil intención de comenzar a dialogar lo hallado en nuestro proceso práctico con voces de algunos de nuestros referentes. Es en este punto del laboratorio donde nos embarcaremos a situar claramente la llegada de los participantes, la exploración de sus propios primeros materiales y las respuestas a sus primeras dudas.

Así como nuestro proceso práctico se fue adentrando en la conversión en las secciones anteriores, si bien en este capítulo se ponen en primer plano los procesos y hallazgos prácticos ocurridos en el laboratorio, también se considera pertinente mantener el diálogo con nuestros referentes de estudio. Esto, porque sus miradas analíticas y críticas refuerzan la profundidad de nuestros registros prácticos, ya que, reflexionan en sincronía con lo hallado en nuestro proceso creativo y afinan la

rigurosidad de un laboratorio de creación práctica enmarcado en una investigación académico-artística.

Con relación a esta sección, los referentes que acompañan la redacción son elegidos por su riguroso interés, amable acompañamiento y humana sensibilidad en similares procesos de exploración práctica con personas afectadas por experiencias dolorosas o traumáticas como lo necesitado para nuestro laboratorio y/o porque son especialistas en conceptos y explicaciones que atraviesan la presente sección como el estudio de la memoria, la vulnerabilidad, el estudio del cuerpo y la creación colectiva.

Seguidamente, para propósitos de una mejor organización en la redacción de esta sección, es importante clarificar que la presente sección y las subsiguientes del capítulo 2 son dedicadas principalmente al conocimiento integral de laboratorio, de quien lo dirige y de los participantes, así como a la exploración de sus primeros materiales sensibles en sus diversos enfoques: testimonial, visual y corporal. En ese sentido, la primera etapa abordada en la presente sección 2.1.2 se denomina “**Exploración de materiales testimoniales**”, la cual será dividida en dos fases y, para mejor claridad, las denominaremos con un nombre a cada una a lo largo de este apartado.

- **Etapa 1: Exploración de materiales testimoniales (4 sesiones)**

La etapa “**Exploración de materiales testimoniales**” consta de 2 fases. El objetivo de esta etapa consiste en indagar los primeros materiales personales y sensibles de los participantes, de forma individual y colectiva, utilizando herramientas de exploración testimonial y visual que posibiliten la reactivación inicial de sus recuerdos.

En ese sentido, se propone que las herramientas detalladas en los siguientes párrafos sean ejecutadas y reflexionadas desde la práctica, con la finalidad de lograr el propósito de esta primera etapa y analizar los hallazgos alcanzados, proponiendo para la

redacción la utilización de instrucciones creativas. El empleo de estas instrucciones, si bien posibilita un esquema de trabajo ordenado y con consciente seguimiento de la realización de cada una de las consignas, estas no son cerradas ni rígidas, en su lugar, abren una ventana creativa para ejecutar la instrucción de diversas maneras, algunas propuestas por la directora del laboratorio y otras, por los propios participantes.

En primer lugar, la palabra como testimonio es una primera herramienta que será puesta como material de exploración en la primera fase. En ese sentido, la palabra actúa como un mecanismo oral para verbalizar los testimonios iniciales de los participantes. Por medio de ella, los testimonios adquieren una estructura discursiva, donde se sistematiza la cantidad de recuerdos que habitan en las memorias de los participantes para ser, seguidamente, verbalizados. Como refiere Contreras (2017), los testimonios representan “puertas de acceso a una historia personal que se despliega[n] sobre un trasfondo cultural e histórico” (La materia prima: los testimonios, párrafo 6). Efectivamente, dentro del espacio del laboratorio, la verbalización de los testimonios posibilita la entrada a una apertura consentida a las historias personales de los participantes. Por su parte, con relación al “trasfondo” que Contreras (2017) señala, los testimonios aplicados para el laboratorio se encuentran relacionados en su mayoría al contexto de la pandemia, aunque es probable que se observen en sus relatos rasgos de otros tipos de contextos, como familiares o personales, los cuales respondan o guarden relación con algún fragmento de su testimonio eje.

En segundo lugar, las técnicas visuales y artísticas como el *collage* y el montaje forman parte conjunta de la herramienta que corresponderá a la segunda fase de exploración. De acuerdo con la mirada teórica de Pavis (2016), el *collage* es visto como una “reunión de objetos encontrados o tomados del entorno, objetos que, por un fenómeno de desviación* estética, adquieren otro sentido” (p. 98). Lo explicado le

otorga al *collage* un poder de resignificación que puede ser utilizado no solo como una práctica plástica, además, y para propósitos de su funcionalidad en esta etapa de la exploración, también puede ser trabajada como una herramienta exploratoria de composición escénica. Si bien Sarrazac también trata y dialoga con la idea de Pavis sobre el *collage*, Sarrazac (2013) complementa esta noción con una técnica que, además de reconocer la heterogeneidad del ejercicio del *collage*, también reconstruye la unidad a través de “puentes de comunicación”: el montaje (p. 143). Dichos “puentes” pueden entenderse como la búsqueda de una nueva unidad que comunique a la reciente composición con las múltiples posibilidades de acción que devienen de ella.

En ese sentido, volviendo al laboratorio, ambas técnicas actúan en diálogo como un mecanismo visual capaz de materializar de forma concreta sus recuerdos ocultos o todavía invisibilizados, y a su vez, unificar visualmente dichas memorias fragmentadas provenientes de lo vivido durante la pandemia. Dicha materialización se visibiliza en elementos visuales compuestos por retazos que grafican situaciones, personajes, lugares, pensamientos e incluso, sensaciones, que atraviesan internamente la (re)activación de las memorias de los participantes. Inicialmente, se les explica a los participantes que se encuentran en una primera etapa donde sus materiales personales relacionados a lo vivido durante la pandemia serán el principal interés de estudio. Previo conocimiento y consentimiento, se comunica a los participantes que en esta etapa se pondrán en diálogo sus materiales personales con herramientas dedicadas a la exploración individual y colectiva que actuarán como (re)activadoras de sus recuerdos. Por lo tanto, se les solicita su autorización escrita para el registro escrito, fotográfico, grabación de sesiones si se requiere, y manejo de su información compartida para la posterior escritura de la investigación.

i. Primera fase (2 sesiones): Exploración verbal de los participantes.

La primera fase del laboratorio empieza el 31 de mayo de 2024 a las 18 horas. Los participantes llegan a un espacio amplio, en su mayoría, libre de distracciones, espacio que comúnmente suele ser usado como sala de reuniones de oficina durante las mañanas y tardes. Durante las sesiones de laboratorio, las cuales fueron por las noches, el sitio permanece sin ruido y vacío.

En esta primera fase se exponen las bases del laboratorio, junto a un cronograma de actividades, las cuales tentativamente responden a 20 sesiones. El desarrollo de estas sesiones tiene la finalidad de presentar introductoriamente a los participantes del proyecto, el rol que cumplen en él, así como mi participación como directora del mismo y adaptadora dramática principal de la versión libre. Los participantes llegan al laboratorio con conocimiento previo de la información básica de sus compañeros y compañeras, ya que, anteriormente compartieron el mismo espacio de formación teatral. Sin embargo, con la finalidad de mantenernos en el mismo punto de partida para la redacción, presento una breve reseña de cada participante y de mi persona:

Directora:

Nombre completo: Lidia Navarro Cárdenas

Edad (a la fecha del laboratorio): 26 años

Formación escénica: teatro dramático, dramaturgia e improvisación.

Participación en un laboratorio previo: No

Rol en el laboratorio actual: directora, adaptadora dramática

Experiencia dolorosa durante la pandemia: contagio por COVID-19, pérdida familiar por motivo del virus y conflictos personales a causa de sus efectos.

Participante 1:

Nombre completo: Ángel Felipe Coila Rojas

Edad (a la fecha del laboratorio): 23 años

Formación escénica: teatro dramático y dramaturgia.

Participación en un laboratorio previo: No

Rol en el laboratorio actual: actor, *performer*, testificante

Experiencias dolorosas durante la pandemia: contagio por COVID-19, pérdida familiar por motivo del virus y conflictos personales a causa de sus efectos.

Participante 2:

Nombre completo: Adriana Carolina Chávez Chávez

Edad (a la fecha del laboratorio): 28 años

Formación escénica: improvisación y teatro dramático

Participación en un laboratorio previo: No

Rol en el laboratorio actual: actriz, *performer*, testificante

Experiencias dolorosas durante la pandemia: contagio por COVID-19, familiar internado por motivo del virus y conflictos personales a causa de sus efectos.

Participante 3:

Nombre completo: Erick Manuel Hurtado Rosas

Edad (a la fecha del laboratorio): 43 años

Formación escénica: teatro dramático y stand-up

Participación en un laboratorio previo: No

Rol en el laboratorio actual: actor, *performer*, testificante

Experiencias dolorosas durante la pandemia: contagio por COVID-19, distanciamiento familiar y conflictos personales a causa de los efectos del virus.

Participante 4:

Nombre completo: Melannie Geraldine Moreno Valencia

Edad (a la fecha del laboratorio): 21 años

Formación escénica: teatro dramático

Participación en un laboratorio previo: No

Rol en el laboratorio actual: actriz, *performer*, testimoniante

Experiencias dolorosas durante la pandemia: contagio por COVID-19, pérdida familiar por motivo del virus y conflictos personales a causa de sus efectos.

Durante el proceso de selección se comunica a los participantes los roles que cumplirán en el proyecto y se les presenta a grandes rasgos los objetivos del laboratorio, con la finalidad de que ellos tengan la información necesaria sin condicionar y/o influir en sus acciones y decisiones espontáneas durante el proceso. Individualmente, se realiza una preentrevista para conocer brevemente sus experiencias vividas durante la pandemia e identificar aquellas que les resultaron dolorosas y su relación emocional con las mismas actualmente. De esta manera, dicho espacio introductorio me permite construir un cronograma de actividades pensado en el estado actual de los participantes, siendo consciente de que este es flexible y responde al desarrollo del proceso creativo.

Con relación a las premisas de la convocatoria, conocer la información básica de los participantes permite validar los criterios de búsqueda necesarios para la selección de los miembros del laboratorio. Por lo tanto, se demuestra que los participantes se encuentran en el rango de edad requerido por la naturaleza de sus personajes y por la heterogeneidad de sus experiencias personales (20, 30 y 40 años), todos tienen formación en Teatro Dramático, y en algunos casos, también en prácticas adicionales

orientadas a las Artes Escénicas. Respecto al tipo de vínculo entre los participantes previo al laboratorio, si bien no era indispensable para el proyecto que ellos tuvieran una relación estrechamente amical, por la naturaleza fuertemente emocional del laboratorio y las etapas que implican, sí era importante construir desde lo personal un espacio seguro y de confianza entre ellos y con la directora responsable. En ese sentido, en primer lugar, los cuatro participantes ya se conocían anteriormente y mantenían una relación cordial y de confianza. Asimismo, mi relación con ellos tiene el mismo grado de confianza por haber compartido espacios de estudio y de trabajo anteriormente. En segundo lugar, se construyen estrategias creativas dirigidas a los participantes más allá de las dinámicas previamente organizadas. Para ello, se ponen en práctica ejercicios de improvisación retomados por una de las participantes con formación en dicha disciplina, los cuales se enfocan en el fortalecimiento de la atención colectiva y escucha activa. Con la finalidad de potenciar la relación cercana entre los miembros, se propone que la participante lidere dichos ejercicios previo a algunas sesiones y ensayos finales. Por mi parte, dependiendo de la sesión a tratar, planteo y lidero dinámicas específicas de aproximadamente 15 minutos orientadas al autocuidado, a la escucha activa, a la estimulación sensorial, a la respiración y a la relajación, y las adapto al laboratorio considerando los objetivos propuestos para determinada sesión.

Lo detallado previamente evidencia que los participantes ingresan al laboratorio conociendo las condiciones del proyecto, por lo tanto, son conscientes de que se requiere una apertura emocional considerable a trabajar progresivamente y ser capaz de compartir en colectivo sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia. En simultáneo, como directora del laboratorio, se construye un espacio seguro para los

participantes donde les permita desenvolverse con seguridad, y a su vez, sostener las libertades de ese espacio con responsabilidad y empatía para cuidar a sus compañeros.

Con relación a experiencias previas en otros laboratorios, para todos los participantes esta es una primera experiencia. Ello es un valor a considerar, ya que, son participantes dispuestos a experimentar un proceso creativo diferente, se permiten dirigir, confiar en los procedimientos guiados, compartir genuinamente sus experiencias y ejecutar las etapas del proceso en igualdad de condiciones. Por otro lado, reconociendo que este es el primer laboratorio de creación donde los participantes comparten es importante que todos y todas tengan claridad de su rol en el proceso frente al que asumo como directora. Finalmente, para propósitos de claridad en la redacción, se describen puntualmente las experiencias dolorosas que cada uno vivió durante la pandemia. La exploración y detalle para que los participantes lleguen al reconocimiento de estas experiencias dolorosas son identificadas cuidadosamente en cada fase durante la etapa 1: **“Exploración de materiales testimoniales”**.

Los participantes comienzan con la primera actividad. Días previos, se les compartió la siguiente instrucción a reflexionar para la primera sesión.

Instrucción 1:

Explora en tus recuerdos situaciones personales donde el virus por COVID-19 haya formado parte del hecho de forma directa o contextual.

La **Instrucción 1** tiene la finalidad de darles un primer acercamiento a los participantes con sus materiales personales teniendo la libertad de decidir qué recuerdos compartir, en qué medida y la forma de comunicarlos. Ello me permite reconocer el estado actual de sus memorias con relación a un contexto doloroso como la pandemia, el tipo de recuerdos que traen, su nivel de disposición con la instrucción inicial, grado

de profundidad de sus recuerdos y/o qué sujetos u objetos evocan de forma intuitiva sin mi acompañamiento. Este primer acercamiento de los participantes con sus memorias traídas a partir de los acontecimientos vividos en 2020 y 2021 permite explorar y evalúan la distancia actual que cada uno naturalmente tiene con el escenario de la pandemia en sus vidas previo a iniciar los trabajos de exploración guiada con sus memorias. Este ejercicio inicial es pertinente al principio del laboratorio porque los participantes, si bien reactivan sus memorias individualmente, todas se encuentran enraizadas a partir de un contexto colectivo como fue la pandemia, por lo tanto, el diálogo que surja se convierte en un espacio en común con memorias, ahora, colectivas. De acuerdo con Halbwachs (2004), “los hechos y nociones que menos nos cuesta recordar proceden del ámbito común, al menos para uno o varios entornos.... los recuerdos que más nos cuesta evocar son aquellos que sólo [*sic*] nos conciernen a nosotros” (p. 47). Efectivamente, este primer conocimiento acerca del alcance de los recuerdos posibilita comprender el propósito del ejercicio inicial, deducir que existen tipos de recuerdos más fáciles de recordar que otros por su nivel de profundidad y nos anticipa a prepararnos para adentrarnos en la exploración de esas memorias más privadas.

En la primera sesión se expone nuevamente la instrucción. Se le entrega a cada participante una bitácora personal donde puedan registrar de forma guiada el desarrollo de cada sesión de forma textual o gráfica, anotar las instrucciones, además de sus propias impresiones y percepciones en torno a lo trabajado. Si bien de cara a los participantes mi rol es como directora del laboratorio y adaptadora dramática principal del espectáculo, para propósitos del proyecto, también cumplo con la función de investigadora. Por lo tanto, es pertinente y necesario sostener mis registros en una bitácora personal a lo largo del laboratorio. De acuerdo con la investigación de Leticia

Vera, la bitácora forma parte de uno de los primeros registros de los participantes y el mío donde se materializan los hallazgos ocurridos y reflexiones sucedidas durante el laboratorio. La bitácora funciona como una “estrategia didáctica” que sigue y orienta el desarrollo de las actividades, la generación de nuevos conocimientos personales y colectivos, así como el trabajo en conjunto con nuestro equipo de trabajo. (Vera, 2015, p. 807). En ese sentido, el funcionamiento de cada bitácora es manejada de forma individual y colectiva, la cual posibilita el registro de las sesiones del laboratorio, las actividades realizadas, la duración de estas y el detalle de sus impresiones. Adicional a estos registros, mi bitácora incluye observaciones específicas sobre cada participante y hallazgos particulares encontrados en cada sesión.

Regresando a la exploración de la primera fase, los participantes reciben una nueva instrucción con miras a adentrarnos al momento de conocer y compartir en colectivo lo identificado en la **Instrucción 1**.

Instrucción 2:

Comparte tus recuerdos personales explorados en la Instrucción 1 mientras el resto, simultáneamente, escribe palabras o frases textuales que les resuene de tu testimonio.

La **Instrucción 2** posibilita dos acciones en paralelo y relevantes para la exploración. En primer lugar, los participantes comparten instintivamente sus primeros testimonios. Todos eligen más de una situación personal por contar, se organizan voluntariamente y acuerdan compartirlos de forma oral. Este conjunto de decisiones apertura la comunicación personal y colectiva, promueve la coordinación en equipo y refuerza la disposición de cada participante con un ejercicio que explora sus individualidades y las visibiliza en medio de un espacio seguro. En segundo lugar,

mientras cada participante comparte sus experiencias personales, el resto de participantes forma parte de su relato no como espectadores pasivos, al contrario, tienen la instrucción de escuchar activamente el relato, asumir una posición de respeto y cuidado hacia el participante testimoniante, tomar palabras o frases textuales que les resuenen significativamente de lo dicho literalmente por su compañero o compañera y escribirlas en sus bitácoras simultáneamente.

La ejecución de la **Instrucción 2** posibilita un punto de partida hacia una narración testimonial, si bien en esa oportunidad es de forma orgánica y sin una estructura en particular, la experiencia personal de cada participante significa un trabajo de primera exploración que activa memorias con las propias herramientas instintivas de los participantes. Ese acto convierte a su relato en un testimonio, ya que, es propio de cada quien, los afecta en una medida diferente, por lo tanto, se percibe que es real. Como refiere De Althaus, el testimonio relata “cómo lo vivió tal persona...Cada proyecto tiene su riesgo, a veces vale la pena correrlo para poder indagar en algunos temas delicados, como el abandono paterno, la violencia doméstica o el duelo” (Denegri & Cueva, 2018, p. 80). Precisamente, como parte importante del ejercicio de exploración, el objetivo de realizar estas primeras instrucciones pretende indagar en las experiencias de cada testimoniante y sus posibles relaciones afectivas con el resto de participantes. Es en este primer ejercicio de exploración individual y colectiva donde se identifica un tema en común que atraviesa a todas sus experiencias: el duelo en sus diversas formas y niveles.

Por su parte, el ejercicio de síntesis de los compañeros oyentes posibilita un primer acercamiento a los materiales privados de cada compañero o compañera, requiere su atención activa, promueve la escucha empática para el respeto y cuidado de su compañero exponente y explora su capacidad de reinterpretación y resignificación,

prácticamente, en tiempo real. Como directora del laboratorio e investigadora del proyecto, identificar en cada participante las capacidades descritas desde la primera fase de exploración es necesaria porque toda la etapa de exploración amerita que cada uno las ponga en práctica y las potencie de ser necesario. Además, también se requiere el ejercicio activo de sus capacidades a lo largo de cada etapa del laboratorio porque el resto del proceso se trabajará en colectivo con ellos, como la mecanización de sus archivos, la sistematización de sus testimonios, la adaptación temporal de la obra original y su posterior versión libre, hasta la confrontación en escena de sus propios materiales personales ficcionados e integrados con la narrativa de la obra versionada.

Como se anticipó en la introducción del capítulo 2, las vivencias relatadas de los participantes para propósitos del laboratorio y del marco del proyecto son denominadas “experiencias dolorosas”. El término proviene precisamente a partir de los hallazgos encontrados en común en las características de sus propios testimonios. Estos lejos de verse solo como relatos individuales que los afecta en distinta medida, son observados como materiales testimoniales capaces de atravesar a los participantes en conjunto por la naturaleza dolorosa en común de sus relatos.

Con relación a lo dialogado a partir de la **Instrucción 1** y lo integrado con la **Instrucción 2**, pasaremos a explicar de forma interpretativa cada relato y los hallazgos de cada participante escritos en sus bitácoras a medida que cada compañero y compañera narraba su testimonio. Posterior a ello, se evaluará de forma integral la primera fase de exploración del laboratorio, observando críticamente la interpretación de las primeras exploraciones descritas en este subcapítulo y su valor de análisis viéndolas como materiales iniciales de creación y disposición escénica posibles a partir de la (re)activación de las memorias de cada participante.

Figura 1

Palabras y/o frases textuales trabajadas colectivamente en el laboratorio a partir del relato de cada testimonio.

Participante 1: <ul style="list-style-type: none">• tolerancia al dolor• padre• indestructible• no llorar• asco• miedo• muerte• quebré• dolor• debilidad• pérdida• suicidio• madurar• lágrimas• conexión• resiliencia• limbo• sarcasmo	Participante 2: <ul style="list-style-type: none">• conflictos• depresión• no gastemos• tinder• harta de lo convivencia• discusiones• violencia familiar• insulina• pruebas rápidas• no podrá más con la vida• terapia• convivencia• mudarse• emocional• trauma• mierda• saturación• dolor pandémico• trabajo
Participante 3: <ul style="list-style-type: none">• campos como apocalipsis• depresión• miedo• alivio• fractura emocional• quebré• conexión• situaciones de muerte• alivio de no ver gente• problemas de relación con mi hija• noticias• pánico	Participante 4: <ul style="list-style-type: none">• intrusa• pánico• acoso• miedo• inocente• terapia• huamey• preguntas raras• íntimos• intenciones• endiablo• aceramiento• grito• redes sociales• chaparito• fallecimiento• provincia

Nota: imagen propia del autor

Testimonio 1:

El participante 1 narra episodios sucedidos el día del deceso de su padre.

Describe acciones concatenadas que le sucedieron y las sensaciones más vividas que recuerda luego de tomar conocimiento de la tragedia. “Llego a mi casa, mi hermana me llama, veo el lazo negro y me lo confirma ‘papá acaba de fallecer’, en ese momento caí al suelo, la garganta se me secó” (A. Coila, comunicación personal, 31 de mayo, 2024). Paralelo a su relato del día de la tragedia, el participante revive la intermitente relación que vivió con su padre durante su niñez y su adolescencia, el distanciamiento de su padre luego de abandonar la casa, su redención pocos años antes de su muerte y la nueva relación que comenzaron a forjar meses antes de su fallecimiento. Este último acontecimiento importante en la relación de ambos fue determinante para agudizar el grado de dolor que vivió el participante cuando su padre fue diagnosticado con COVID, la muerte de él y el drama posterior que vivió el participante para su recuperación emocional y la de su familia, así como económica y socioafectiva.

A partir del relato del participante 1, las palabras o frases más significativas y por orden de aparición que se desprendieron de la síntesis de cada compañero y compañera fueron: “tolerancia al dolor”, “no llorar”, “indestructible”, “dolor”, “suicidio”, “resiliencia” y “sarcasmo”. Los términos mencionados reúnen de forma

secuencial fragmentos del hilo narrativo del participante 1. Se evidencia la relación con altos y bajo entre él y su padre, los conflictos internos del participante en el tránsito de su niñez a la adolescencia, y con ello, las diferentes etapas de la convivencia de ambos, y su estado temporalmente quebrado luego de la pérdida física de su progenitor. En ese sentido, su testimonio e interpretación de él evidencia el carácter doloroso de sus experiencias vividas durante y posterior a la pandemia, incluso antes de ella si seguimos explorando la profundidad de su relación y vínculo afectivo familiar con su padre. Evidentemente, lo último mencionado no se explorará a detalle porque no forma parte del propósito del estudio ni del laboratorio; sin embargo, sí es relevante reconocer aspectos de esa relación familiar, ya que se encuentra estrechamente relacionada con el carácter doloroso que le significó al participante esa pérdida familiar ocurrida producto del virus por covid-19 y, por ende, en el contexto de la pandemia (**Ver Figura 1**).

Testimonio 2:

La participante 2 narra episodios sucedidos durante el periodo de contagio de su madre, por COVID-19. Si bien describe la evolución de los síntomas de su madre, así como situaciones complicadas a las que se tuvo que enfrentar como hija mayor hacia el resto de su familia para salvaguardar la vida de su madre, también confiesa lo difuso de sus recuerdos si a hechos concretos se refiere. En su lugar, sus memorias se encuentran más presentes si accede a ellas a través del recuerdo de sus sensaciones producto de esos días. “Los días subsiguientes los recuerdos borrosos, pero claramente recuerdo mi angustia y que sentía miedo de que mi mamá se muera, su saturación llegó a estar en 91...no la pudieron hospitalizar porque no había camas” (A. Chávez, comunicación personal, 31 de mayo, 2024). Paralelo a su relato vivido durante los días de contagio de su madre, en el cual también visibiliza la escasez de recursos médicos en los hospitales, la participante revive la compleja relación que vive con su padrastro y el poco soporte

que, en su momento, percibió de su hermana menor. La participante relata el poco interés que tuvo su padrastro para atender los síntomas de su madre y acelerar la búsqueda de un diagnóstico. En ese mismo entorno, también explica la frustración que le causaban los descuidos de su hermana a pesar de las medidas restrictivas declaradas en emergencia. Es importante conocer ambos aspectos de su relación familiar porque fue determinante para intensificar el dolor de la experiencia de la participante ante el delicado estado de salud de su madre mientras lidiaba por sí misma con el vaivén emocional como hija y, posteriormente a la recuperación de su madre, con los rezagos dolorosos que esos hechos ocurridos durante la pandemia le dejaron, los cuales la llevaron a tomar acciones de autoprotección como la búsqueda de apoyo psicológico.

A partir del relato de la participante 2, las palabras o frases más significativas y por orden de aparición que se desprendieron de la síntesis de cada compañero y compañera fueron: “depresión”, “no gastemos”, “harta de la convivencia”, “violencia familiar”, “terapia”, “trauma”. “dolor pandémico”. Los términos mencionados reúnen de forma secuencial fragmentos del hilo narrativo de la participante 2. Se evidencian aspectos dolorosos que atravesaron el estado emocional de la participante, todos atravesados por el conflicto principal que fue atender y salvaguardar la salud y vida de su madre, víctima de los síntomas y contagio por el virus del COVID. Asimismo, se visibiliza la conflictiva relación de la participante, en gran parte, con su padrastro, así como la carga emocional y la frustración que ella sostenía por tener que seguir conviviendo forzosamente con él, considerando que todavía se encontraban en cuarentena. Evidentemente, la relación familiar con su padrastro no se explorará a detalle porque no forma parte del propósito del estudio ni del laboratorio; sin embargo, sí es relevante reconocer aspectos de esa relación familiar, ya que se encuentra estrechamente relacionada con el grado de dolor que le significó a la participante tener

que convivir con ese drama familiar mientras la salud de su madre se encontraba en riesgo. Todos los hechos relatados se encuentran estrechamente situados en el contexto de la pandemia y los rezagos de esos acontecimientos traídos por la participante durante la primera fase de exploración eran recordados por la participante a partir de lo percibido en su momento por sobre las acciones concretas que le sucedieron (**Ver Figura 1**).

Testimonio 3:

El participante 3 narra episodios sucedidos en la relación complicada que vivió con su hija durante el contexto de la pandemia. El participante enfatiza que los conflictos que su relación familiar atravesó coincidieron con la emergencia sanitaria y las medidas restrictivas impuestas por el gobierno durante la cuarentena. Por otro lado, también revela que la pandemia también se convirtió en una oportunidad para poner en pausa la agitada vida laboral que vivía antes de la emergencia, por ende, su relación con la pandemia fue ambivalente. “[La] pandemia cambió todo para bien y para mal.... El mundo también tuvo su pausa.... En cuanto a mi hija, fue mala por la separación... transitó varias situaciones por sí misma y no me dejó estar” (E. Hurtado, comunicación personal, 31 de mayo, 2024). En ese sentido, se observa en el relato que el respiro a su cotidianidad se vio interrumpido por el distanciamiento con su hija, quien empezó a atravesar una dura etapa dentro de su crecimiento y, en esa transición, alejó a su padre. En paralelo, el participante explora en la evolución de su paternidad viendo en retrospectiva la dura crianza y cariño intermitente que su padre le demostraba. A partir de esta revelación, el participante intenta buscar en la narración de su testimonio como padre respuestas que no tuvo como hijo. Es importante conocer los diferentes aspectos de la mirada del participante a partir de la reactivación de sus recuerdos porque, en conjunto, convergen en un solo discurso que se intensifica durante la pandemia. En

cuanto a la narración del participante, la variedad de aspectos en cuanto a su relación familiar permite observar el umbral del dolor del participante visto no solo desde su individualidad, además, desde los rezagos dolorosos que vivió en paralelo a los hechos de la pandemia. En cuanto al grado de dolor vivido por el participante, el tipo de dolor que lo atraviesa se encuentra estrechamente relacionado a la compleja relación que tuvo con su hija, las confrontaciones con la madre de ella y su frustración como padre ante los silencios de su hija. Dichas experiencias dolorosas y propias del participante se intensifican con la llegada de la pandemia, ya que, se agudiza la impotencia del participante por no poder convivir con su hija, así como la suspensión de todo nuevo acercamiento con ella por una cuarentena que forzosamente los mantuvo más alejados.

A partir del relato del participante 3, las palabras o frases más significativas y por orden de aparición que se desprendieron de la síntesis de cada compañero y compañera fueron: “compras como apocalipsis”, “depresión”, “alivio”, “fractura emocional”, “problemas de relación con mi hija”, “noticias” y “pánico”. Los términos mencionados reúnen de forma secuencial fragmentos del hilo narrativo del participante 3. Se evidencian rasgos emocionales que lo atravesaron producto de la complicada relación que vivió con su hija en su momento. Asimismo, también se visibiliza el carácter doloroso provocado por el distanciamiento familiar que tuvo, y a su vez, imposibilitado de poder acortar esa distancia por el contexto de la pandemia. Los términos expuestos también revelan que no solo el distanciamiento con su hija fue un hecho que lo haya removido, además, el ruido del exterior expresado en las noticias y el pánico alrededor de la emergencia, también fueron eventos que lo quebraron emocionalmente en su momento. Con ello, es pertinente deducir que la carga emocional y dolorosa del participante no es aislada del exterior, al contrario, es un importante valor

afectivo que atender a medida que avancemos en cada fase de exploración y etapa del laboratorio para potenciar la (re)construcción de sus memorias (**Ver Figura 1**).

Testimonio 4:

La participante 4 narra episodios sucedidos el día del deceso de su tío Chaparro, hermano de su madre y víctima del COVID. Describe acciones concretas que vivió minutos antes de que ella tomara conocimiento de su muerte y las sensaciones más presentes que recuerda luego de tomar conocimiento de la tragedia. “Sentí como un vacío en el estómago, me dio escalofríos y se me puso la piel de gallina, sentí como si me hubiera caído un balde de agua fría” (M. Moreno, comunicación personal, 31 de mayo, 2024). La participante narra su testimonio utilizando hechos concretos, sensaciones físicas, descripciones del lugar y de las personas a su alrededor, en su mayoría testimoniado de forma lineal y secuencial. Una vez se entera de la muerte, describe el viaje que realizó junto a su familia a Huarmey, lugar donde fue el velorio. En el tránsito del viaje explica hechos pasados que le removieron al pensar en la figura de su tío, su aspecto físico que ya no volvería a ver tan seguido, la distancia que se teje en la relación de la familia de su madre y la frustración de la participante por acercarse a un reencuentro que acaba siendo más trágico que gratamente emotivo. Si bien la participante reconoce en la pérdida física de su tío a un familiar con quien no convivió lo suficiente, se desprende en su relato características dolorosas de su partida expresadas en palabras de nostalgia hacia él, recuerdos a detalle de los rasgos físicos de su familiar y de los pocos momentos que pasaron juntos, así como los rezagos que dejó su muerte para el resto de su familia y la recuperación emocional de la participante.

A partir del relato de la participante 4, las palabras o frases más significativas y por orden de aparición que se desprendieron de la síntesis de cada compañero y compañera fueron: “pánico”, “terapia”, “Huarmey”, “preguntas raras”, “encierro”,

“Chaparro” y “fallecimiento”. Los términos mencionados reúnen de forma secuencial fragmentos del hilo narrativo de la participante 4. A través de las palabras y frases rescatadas por sus compañeros, en la interpretación de la participante se visibiliza el carácter doloroso de la pérdida física de su familiar cercano, víctima de los síntomas y contagio por el virus del COVID. En línea con su conflicto principal, también se desprenden episodios de la relación distante de la familia materna de la participante. Evidentemente, lo último mencionado no se explorará a detalle porque no forma parte del propósito del estudio ni del laboratorio. Sin embargo, sí es relevante reconocer aspectos de la intermitente relación familiar de la participante, ya que, se encuentra estrechamente relacionada con el carácter doloroso que le significó a la participante atravesar una pérdida familiar distanciados emocionalmente. A pesar de hacer los esfuerzos necesarios para reencontrarse físicamente en el velorio de su tío, este acontecimiento doloroso se ve acentuado por las medidas y efectos de la pandemia, y a su vez, amargamente el contexto también simboliza un reencuentro familiar sostenido en la tristeza y la melancolía del duelo (**Ver Figura 1**).

Luego de haber revisado los hallazgos de forma individual identificados en la interpretación de cada testimonio, para propósitos de claridad y unidad, considero pertinente evaluar integralmente esos hallazgos correspondientes a la primera fase de exploración. En esa línea, también se pretende mantenerlos en diálogo con mi análisis de dirección en función al objetivo planteado al inicio de la etapa de “Exploración” y acompañado a través del uso de la palabra hecha testimonio vista como una primera herramienta de exploración para la fase 1.

Uno de los resultados más saltantes luego de la exploración de las instrucciones 1 y 2 fue encontrar en tres de los cuatro testimonios una fuerte inclinación por sostener sus narraciones en hechos concretos y secuenciales, incluso, cuando deben profundizar

en la materialidad de sus sensaciones o sus estados afectivos, toman fragmentos de dichos recuerdos y los describen visualmente para evocar la presencia concreta de dichas sensaciones vividas y proyectarlas hacia los participantes oyentes y la directora del laboratorio. En ese sentido, también se observa en esta primera fase que sostener sus testimonios en hechos concretos pone en primer plano esos episodios sobre las sensaciones y/o estados afectivos que, de acuerdo con lo observado, para esta primera fase habrían tenido una participación secundaria. A diferencia de lo interpretado en esos tres testimonios, con relación al pendiente, se observa una fuerte presencia de optar por un relato emotivo, donde se pone en primer plano las sensaciones y/o emociones atravesadas a partir de lo vivido. Un valor a considerar en este tipo de narración es que su testimonio, si bien contiene alto valor afectivo, se requiere un mayor desarrollo de los episodios en concreto. Conocer este hallazgo particular permite reconocer en la colectividad del laboratorio, aspectos individuales que cada participante trae o retrae y, por ende, posibilita la redirección de las sesiones subsiguientes a fin de sostener y atender la necesidad de la participante. En específico, la observación particular notada en la narración de la participante que se le complicaba sostener su relato utilizando hechos concretos y secuenciales me permite repensar aspectos de la metodología de la exploración verbal de la presente sección y responder activamente ante dicho hallazgo. De esta manera, se reconoce la característica plural y heterogénea de la participante, y ante los límites de la palabra que una exploración verbal posibilita, se da apertura para la siguiente sección a un nuevo enfoque de exploración como la corporalidad. Lo señalado propone la exploración de una memoria conectada directamente con todo aquello que la narración verbal no cubre, como la profundidad de la memoria del cuerpo y/o la lectura de percepciones y sensaciones más latentes.

Otro de los hallazgos encontrados en el desarrollo de la primera fase corresponde a la **Instrucción 2**. Si bien la consigna solicita que los participantes oyentes escriban palabras o frases textuales que les resuene de la narración del participante testimoniante, los términos elegidos por los participantes son reveladoramente coincidentes entre sí. Esto, a pesar de que los testimonios hayan sido compartidos por primera vez entre ellos durante la sesión y los participantes hayan seguido la instrucción registrando en sus bitácoras individuales. Términos como “dolor”, “miedo”, “pánico” y en algunos casos “terapia” fueron seleccionados y registrados por los participantes oyentes de forma repetida entre los testimonios de cada participante testimoniante. Esta particular coincidencia acentúa el carácter doloroso que todos los testimonios cargan y, por ende, refuerza la unidad de la acción dramática que recae en las experiencias dolorosas de los participantes vividas en la pandemia.

Finalmente, con relación a la participación de los testimoniados y oyentes para la realización de ambas instrucciones, en general, se observa un buen grado de disposición, plena atención, seguimiento de las instrucciones y dedicación en los registros de sus bitácoras. De forma específica, desde el lado de los participantes testimoniados se resalta su grado de accesibilidad para la exposición de sus testimonios, el acercamiento a su vulnerabilidad para ‘poner sobre la mesa’ fragmentos de sus historias personales y privadas trasladadas por primera vez a un espacio colectivo, sus genuinos esfuerzos por sistematizar memorias vividas en 2020 y 2021, incluso, desde muchos años atrás, resignificarlas ahora en el presente y verbalizarlas para el resto de los participantes oyentes, así como sus honestas confesiones ante la imposibilidad de (re)construir algunos episodios a detalle. Por parte de los participantes oyentes, se destaca la apertura emocional en sus diferentes medidas para permitirse sentir genuinamente por la magnitud sensible de cada testimonio, la protección de un espacio

seguro sostenido por el respeto y el cuidado para sus compañeros testimoniante, la escucha activa y empática evidenciada en la atención sostenida de cada uno para cada testimonio, así como el seguimiento debido a las instrucciones dadas cuyas respuestas eran registradas en sus bitácoras.

ii. Segunda fase (2 sesiones): Exploración visual de los participantes.

Los participantes ingresan a la segunda fase con conocimientos y nuevos hallazgos adquiridos en la primera fase. Luego de haber aperturado la instalación del laboratorio con dos instrucciones detonadoras que preparen la accesibilidad y disposición de los participantes, se conoce que ellos y ellas han confrontado por primera vez con una audiencia sus primeros materiales testimoniales verbalizados mediante la palabra. Luego de esos primeros encuentros, se apertura una siguiente puerta de acceso con una nueva herramienta exploratoria: el poder de lo visual.

El aspecto visual explora una nueva ruta de acceso donde los participantes tienen la posibilidad de explorar sus materiales testimoniales manejando técnicas suficientemente perceptivas para el sentido de la vista. La etapa de exploración visual que se describe en esta segunda fase no es gratuita, al contrario, se considera a este tipo de exploración como un procedimiento necesario para iniciar desde la práctica la idea de fragmentación que se propone como parte de los procedimientos de escritura dramática de la versión libre. De acuerdo con lo propuesto por Sarrazac, citado en la investigación de Constanza Blanco, se entiende al “fragmento” como una “unidad básica de construcción”, cuya materialidad se compone de recursos diversos, uno de ellos es los archivos visuales (Blanco, 2017, p. 17). A partir de lo citado se infiere la funcionalidad de los recursos visuales vistos como herramientas de composición para la construcción de fragmentos. Con miras a la segunda fase de exploración, si bien no se

pretende todavía utilizar el ejercicio de los elementos visuales como un acto de creación directamente para la escritura de fragmentos para la versión libre, sí se espera que el trabajo con ellos profundice en la exploración visual de los participantes como un detonador para la (re)construcción de fragmentos de sus memorias.

Con relación a los recursos visuales utilizados para el desarrollo de la sesión, se optan por técnicas artísticas que trabajen en conjunto directamente con recursos de interés para la exploración de esta segunda fase, como la composición visual y la organización del espacio. Ambos recursos son funcionales para la exploración visual de los participantes porque trabajan entre sí como una técnica necesaria consecuente de la otra, además de la pieza clave que haremos actuar como base de la composición: los fragmentos. Como se adelantó líneas arriba, en el marco del laboratorio, los fragmentos son observados como piezas de recuerdos no necesariamente organizados, pero sí impregnados en las memorias de los participantes, los cuales son despegados de ese lugar abstracto para materializarse en forma de piezas visuales como imágenes, fotos, recortes, dibujos, entre otros elementos visibles.

Precisamente, recursos como la composición visual y la organización del espacio necesitan actuar en diálogo sobre una técnica sistematizada que posibilite ese trabajo en conjunto y, a su vez, permita indagar con libertad hallazgos identificables en la exploración de este ejercicio creativo. Por ello, en cuanto a las técnicas artísticas empleadas para el ejercicio individual y colectivo de los recursos visuales descritos previamente, estas son el *collage* y el montaje.

En cuanto al *collage*, como se presentó previamente en la sección 1.3 del capítulo 1, se entiende como una técnica manual y artística que compone formas a partir de la unión de varios elementos. De acuerdo con Ubersfeld (1989), el *collage* toma un rol de constructor de sentido a partir de la heterogeneidad de los elementos (p. 164). En

el ejercicio del laboratorio, el *collage* materializa la unión y recomposición de fragmentos heterogéneos traídos a la realidad a partir de la evocación de los recuerdos de los participantes. Si bien los fragmentos a los que escénicamente nos compete se encuentran todavía en exploración y en constante reactivación por situarse en las memorias de los participantes, los fragmentos a los cuales nos referimos para propósitos de la segunda fase del laboratorio son retazos visuales materializados en forma de imágenes, fotos, recortes o dibujos. La decisión de utilizar los mencionados elementos visuales parte de abordar la complejidad del acto de (re)construir las memorias de cuatro participantes a partir de una actividad lúdica, sencilla de entender, dinámica y colectiva, como el hecho de recortar piezas visuales de un periódico o de una revista. En cuanto se describa la instrucción para la ejecución de esta actividad pasaremos a explicar el objetivo detrás de un sencillo ejercicio.

Con esta aclaración, pasamos a explicar el rol del montaje en esta segunda fase. En cuanto al montaje, concepto también presentado en la sección 1.3 del capítulo 1, actúa como una técnica artística que ensambla esa diversidad de elementos visuales traídos a partir de la composición del *collage*. De acuerdo con lo inscrito en Blanco (2017), los investigadores Baillet y Bouzitat plantean al montaje como “una operación manual que consiste en enganchar fragmento por fragmento” (p. 20). Nuevamente, vale la pena recordar que, para fines de la etapa de la exploración, el enganche “fragmento por fragmento” al que Baillet y Bouzitat se refieren se verá materializado en el ensamblaje de retazos visuales compuestos por los participantes utilizando imágenes, fotos, recortes o dibujos. En ese sentido, es posible interpretar que la técnica del montaje rearma una nueva unidad a partir de la descomposición y recomposición de elementos hecha por el *collage*.

Si bien ambas técnicas podrían trabajar de forma independiente, dentro de la práctica del laboratorio e incluso más allá de él, el trabajo en conjunto de ambas técnicas sistematiza la composición de fragmentos y hace del resultado una nueva unidad de creación. De acuerdo con Sarrazac (2013), “el *collage* y el montaje extraen ciertos elementos de su contexto, los desvían de su sentido original para reorganizarlos y presentar lo Nuevo [*sic*]” (p. 145). Efectivamente, lo comentado por Sarrazac dialoga con la instrucción propuesta para la segunda fase de exploración, el cual plantea un ejercicio capaz de integrar las prácticas del *collage* y al montaje, vistas como técnicas exploratorias que posibiliten la reinterpretación de elementos visuales y les otorgue una resignificación.

Una vez presentado a detalle los recursos y técnicas visuales a utilizar para la ejecución de la segunda fase, se presenta para los participantes la siguiente actividad.

Instrucción 3:

Monta un *collage* utilizando retazos de revistas y/o periódicos a partir de los testimonios relatados en la primera fase de exploración.

La **Instrucción 3** propone que los participantes armen una mesa colectiva donde se encontrarán revistas y periódicos. Los participantes reciben la instrucción de recurrir nuevamente al registro de sus testimonios, los cuales han sido escritos previamente en las bitácoras de cada participante. Si bien la consigna indica que los participantes se soporten en sus registros escritos, se les invita a continuar alimentando sus registros escritos con nuevos episodios o sensaciones que recuerden durante el transcurso de la **Instrucción 3**. Los participantes exploran las imágenes, textos, íconos, y todo elemento visual que se desprendan de las revistas y los periódicos a medida que seleccionan en ellos elementos que les remita a representar a algún episodio, sensación, pensamiento o

sujeto participe en el contenido de sus testimonios y en sus nuevos recuerdos. Una vez él o la participante reúna todos los retazos que considere conveniente, el participante confronta desde la práctica los recursos visuales explicados al inicio de la segunda fase: la composición visual y la organización del espacio.

La aplicación de la composición visual permite la identificación de los cuerpos puestos a disposición para ser organizados considerando diferentes criterios, los cuales forman parte de la libertad creativa de los participantes, por ejemplo, se podría considerar organizar los retazos considerando una conexión narrativa, secuencial o emocional. La composición visual también orienta la mirada del espectador de acuerdo con la perspectiva de quien compone. Asimismo, en cuanto al acto de componer como tal, para el participante le significa una puerta de acceso creativa para tomar sus primeras decisiones en cuanto a qué quiere mostrar y cómo lo quiere mostrar. Por su parte, en cuanto a la organización del espacio, este recurso visual posibilita la distribución de los cuerpos sobre una determinada superficie. Para el caso de la **Instrucción 3**, dicha superficie es sobre una hoja tamaño A3; sin embargo, el tamaño y márgenes de esta no representa una limitante para la libertad creativa del participante. Si el participante considera podría estructurar el montaje de su *collage* por fuera de los límites de la hoja. Asimismo, la organización del espacio también activa la capacidad relacional de los participantes para encontrar conexiones y/o diferencias entre retazos. A partir de esa decisión, los participantes pueden reinterpretar el significado de la relación o contraste entre sus retazos, otorgándoles así una resignificación al valor de un retazo que, primariamente, solo contenía un significado literal a lo dicho en una revista o periódico.

A partir de lo desarrollado en cada aspecto de la **Instrucción 3**, se desprende que el objetivo de la misma recae en la indagación visual de las experiencias de cada

testimoniante a partir de las técnicas del *collage* y el montaje, en diálogo con el material testimonial de los participantes. En ese sentido, dicho ejercicio también plantea analizar las capacidades primarias de composición de cada participante, desde la reflexión sensorial, emotiva o crítica, a partir de un ejercicio práctico apelado a la (re)construcción fragmentaria de sus memorias.

Con relación a lo expuesto como acciones y objetivos para la ejecución de la **Instrucción 3**, a continuación, se ponen en diálogo los hallazgos identificados en los resultados visuales de exploración de cada participante durante el seguimiento de la instrucción. Posterior a ello, se evaluará de forma integral la segunda fase de exploración del laboratorio, observando críticamente la interpretación de sus hallazgos compuestos en *collages* y montajes. Asimismo, también se observará su valor de análisis viéndolos como materiales visuales de exploración y composición posibles, a partir de la (re)activación de las memorias de cada participante y de la reinterpretación de sus retazos materiales resignificados en una nueva unidad material.

Figura 2
Montaje trabajado en el laboratorio por el participante 1.



Nota: imagen propia del autor

La figura 2 corresponde al montaje del participante 1. Para su realización, el participante optó por imágenes facialmente expresivas, rostros con rasgos determinantes y textos que acompañen como pequeñas leyendas a la representación de sus imágenes.

Con relación a la exploración de sus recuerdos, en una de sus composiciones, el participante retomó fragmentos de su testimonio inicial donde calificaba a su padre como alguien “indestructible”, y en contraposición, lo puso en conflicto con el estado de salud de su padre en su momento (ver **Testimonio 1**). Por ello, en su montaje relaciona a los términos “valor” y “agonía”, integrados y tensionados sobre imágenes que aluden a la profesión de su padre, a elementos que le recuerdan su emergente relación de cercanía y una representación simbólica de su muerte. Por otro lado, junto a esa composición, se observa otra donde visibilizó los conflictos familiares que irrumpieron en su etapa de duelo aun estando en medio de la pandemia. El participante utiliza imágenes y frases que evocan, viéndolas en retrospectiva, a pensamientos suyos, personas culpables y/o situaciones dolorosas a las que califica como “caretas”, “mundo mezquino” y “alto a la corrupción”.

Figura 3
Montaje trabajado en el laboratorio por la participante 2.



Nota: imagen propia del autor

La figura 3 corresponde al montaje de la **Participante 2**. Para su realización, la participante optó por imágenes y textos que le rememorarán a eventos y sensaciones en específicos relatados en su testimonio. De forma concreta, la participante utiliza figuras masculinas con una expresión sombría y nada sobrecogedora, una de ellas titulada como “Padre”. Dicho fragmento de la composición retrata la conflictiva relación familiar que

tuvo con su padrastro, quien, dentro de su hogar, representa a una figura paterna. En ese sentido, no es gratuito que la participante confiese que “vivir con mi padrastro, desocupado y con un carácter bastante particular, no era sano para mí” (A. Chávez, comunicación personal, 31 de mayo, 2024). Efectivamente, la expresión cruda de ambas figuras masculinas es explicada simbólicamente por la participante como la mirada que ella tiene de él. Por otro lado, como se explicó en su testimonio (ver **Testimonio 2**), la participante recurre al recuerdo de sus emociones o sensaciones que todavía habitan en ella para acceder a la evocación de hechos concretos. En ese sentido, ella utiliza imágenes trágicas, las cuales, luego de ser reinterpretadas por ella, la participante las resignifica otorgándoles una característica propia y dolorosa que dialoga con sus emociones vividas durante la pandemia. La explicación que mejor se asocia a esta interpretación se encuentra en la composición, graficada por dos accidentes vehiculares y es denominada por la participante como “Otro Mal Año”. Asimismo, utilizando un similar criterio de lectura, la participante visibiliza los altos niveles de estrés y ansiedad al que se vio sometida durante el grave estado de salud de su madre. La expresión concreta que visibiliza lo mencionado se muestra en los platos llenos de comida, los cuales explican implícitamente que, a través de una aparente sensación de saciedad, ella encontró el ‘medio’ para canalizar los alarmantes desbalances emocionales que vivió durante la pandemia, producto del contagio que su madre vivió y los rezagos de él.

Figura 4
Montaje trabajado en el laboratorio por el participante 3.



Nota: imagen propia del autor

La figura 4 corresponde al montaje del **Participante 3**. Para su realización, el participante utilizó sujetos, enunciados cortos u objetos que le evocaran recuerdos de alguno de sus episodios vividos durante la pandemia. La figura de la bicicleta colocada en dos ocasiones particulariza su composición, Como contexto, en su vida diaria, la bicicleta forma parte de su medio de transporte más cercano y más usado. Más allá de la relación funcional con el objeto, utilizar la bicicleta también es asociada por el participante como un estado de calma, tranquilidad y/o libertad. De acuerdo con su testimonio en la primera fase (ver **Testimonio 3**), la pandemia representó para el participante un periodo de calma dentro de su agitada cotidianidad, por ende, es pertinente representar esa conexión en la figura de una actividad física conocida y afectiva para el participante. Sin embargo, también de acuerdo con su testimonio (ver **Testimonio 3**), el participante tiene una relación ambivalente con la pandemia, por el distanciamiento e incomunicación con su hija durante ese periodo. Con relación a ello, el participante enfatiza en su composición textos alusivos a su modo de crianza, como lo textualmente escrito “Estoy aprendiendo a dar amor”. También se muestran enunciados que resignifican la sensación de nostalgia por (re)conectar con su hija, viéndola todavía como una niña, a quien el participante denomina la “niña de sus ojos” (E. Hurtado, comunicación personal, 31 de mayo, 2024).

Figura 5
Montaje trabajado en el laboratorio por la participante 4.



Nota: imagen propia del autor

La figura 5 corresponde al montaje de la **Participante 4**. Para su realización, la participante utilizó, en su mayoría, figuras masculinas retratadas en primer plano, plano entero o con miradas sumamente expresivas. Con relación a esos rostros, si bien el testimonio de la participante gira en torno a la pérdida física de su tío Chaparro (ver **Testimonio 4**), la participante también optó por traer a su montaje referencias breves que representan la conflictiva relación familiar que tuvo con miembros en específicos, a quienes tuvo que enfrentar en soledad durante la pandemia y con la carga de su duelo. La figura masculina se ve representada en la composición de la participante como un símbolo de poder, sometimiento, e incluso, a la vez, distanciamiento. En contraposición con ello, los textos elegidos por la participante responden a sus sensaciones sobre las imágenes dispuestas. En términos como “Los peligros”, “Alas & Buen Viento”, “confianza” y “soportar”, se resignifica la expresión de sus propios miedos, traumas y duelo. Los mismo que, de acuerdo con la disposición del espacio, transgreden con la linealidad y frontalidad de las imágenes, reinterpretando en esa acción a una postura de resistencia y cambio por parte de la participante.

Luego de haber revisado los hallazgos de forma individual identificados en la composición de sus *collages* unificados en los cuatro montajes visuales, para propósitos de claridad y unidad, considero pertinente evaluar integralmente esos hallazgos correspondientes a la segunda fase de exploración. En esa línea, también se pretende mantenerlos en diálogo con mi análisis de dirección en función al objetivo planteado al inicio de la primera etapa de exploración y mediado en esta fase del proceso a través del uso de recursos visuales, vistos como una herramienta de exploración visual desarrollada en la fase 2. Estos, a su vez, son reinterpretados por los participantes y resignificados en una nueva composición propia, en función a sus propios materiales testimoniales.

En primer lugar, pondremos en primer plano los resultados identificados concernientes al ejercicio de (re)construcción de las memorias de los participantes, luego de atravesarlas por medio de una instrucción que plantea la reactivación de dichas memorias abordando a los participantes desde una mirada visual. Inicialmente, los participantes encontraron un punto de diálogo en común para la exploración de sus revistas y periódicos. Si bien la consigna permitía que ellos accedieran a sus registros escritos donde se encontraban sus testimonios compartidos en la primera fase, todos afirmaban que recordaban lo compartido en la primera fase. Incluso, revelaron que, entre el tránsito de la primera y la segunda fase, recordaron episodios que no habían registrado textualmente en palabras o no estaban listos para compartir ello en las sesiones iniciales. En ese sentido, los participantes decidieron instintivamente no acceder directamente a sus bitácoras, sino se adentraron a la exploración de los materiales visuales puestos a su disposición.

Precisamente, con relación a la utilización de recursos visuales como detonadores para la (re)activación de sus memorias, encuentro en ese vínculo una práctica válida y funcional. De acuerdo con Halbwachs (2004), “el recuerdo es una imagen enredada con otras imágenes, una imagen genérica transportada al pasado” (p. 73). En ese sentido, podemos interpretar que nuestras memorias se encuentran adheridas a recuerdos en formas de imágenes yuxtapuestas, y a su vez, enmarcan a una sola unidad de imágenes, la cual se encuentra enraizada con nuestros pasados.

Previo a la **Instrucción 3**, los participantes llegan admitiendo aspectos de sus recuerdos que les eran difíciles de recordar, algunos tenían relación con sus vínculos familiares o consigo mismos, otros aseguraban no estar listos para compartir recuerdos dolorosos vividos durante un periodo tan sensible para ellos como la pandemia y otros

tenían más vívidas las sensaciones atravesadas a partir de lo vivido, en lugar de recordar fielmente episodios en concreto.

Luego de observado los hallazgos de la **Instrucción 3**, coincidentemente dialoga con lo referido por Halbwachs, los participantes recurren a imágenes materiales puestas unas sobre otras o de forma contigua como si se tratara de una composición de imágenes adherida a sus memorias y ellos tuvieran la capacidad de organizar sus recuerdos de forma intuitiva como el acto de mover y reacomodar retazos a su elección, aunque soportadas sobre la técnica del montaje cuando en su composición seleccionan grupos de imágenes filtrados por personas aludidas, eventos asociados a ciertos personajes y acompañados, incluso, por textos significativos que realzan la potencia de sus composiciones, como si construyeran empíricamente la narración de un nuevo relato descrita en imágenes. Dicho acto simbólico e incluso, con rasgos escénicos, genera la impresión como guiadora del laboratorio de que son los participantes quienes pueden tener un carácter autónomo sobre la organización de sus propios recuerdos en respuesta a los mecanismos y/o herramientas mediadas hasta el momento de la exploración para activar la (re)construcción de sus memorias. Por ende, dicho hallazgo también refuerza la posibilidad de que esos recuerdos incrustados en el pasado de sus memorias puedan ser (re)construidos y reorganizados paulatinamente por decisión y acción de sus propios agentes: los participantes.

En segundo lugar, considero pertinente desarrollar los hallazgos identificados en cuanto a la composición visual y los criterios de organización del espacio por parte de los participantes. Como se explicó previamente, las técnicas visuales del *collage* y el montaje fueron las herramientas transversales para el entendimiento y seguimiento de la **Instrucción 3**. Los participantes distribuyeron sus retazos en función a sus criterios particulares, organizados de la siguiente manera. Los participantes optaron por agrupar

retazos que mantuvieran el diálogo entre sí, por similitud de personajes involucrados, de episodios o de objetos que representaran alguna relación afectiva para el o la participante.

Dentro de los criterios descritos, por lo general, los participantes utilizaron imágenes asociadas a personas que representaran significados potentes en sus testimonios. El *collage* funciona en esta etapa de la instrucción como una técnica capaz de reunir primariamente a retazos que se encontraban totalmente desvinculados, pero que, en la resignificación de los mismos, se detecta un punto de diálogo que posibilita su recomposición visual. Como Sarrazac (2013) refiere, el *collage* tiene la función de “desmontar” antes de volver a “montar” (p. 145). Por lo tanto, en el ejercicio de la instrucción, el acto de “desmontar” se observa cuando los participantes extraen retazos materializados en imágenes que contienen en sí mismas y por contexto sus propios significados. Dichos retazos se encuentran desvinculados entre sí a pesar de que se encuentren puestos unos juntos a otros o sobre ellos. Por lo tanto, el acto de “montar”, planteado por Sarrazac (2013), es totalmente necesario para la yuxtaposición de elementos, esta vez, puestos a disposición para ser resignificados por el o la participante. Es en ese acto de resignificación accionado por los propios participantes, cuando los elementos suspenden su significado inicial y adquieren un nuevo sentido. Por ejemplo, la figura de un soldado pasa a representar y a significar ahora a la figura del padre del participante 1, vista a los ojos de su hijo como una persona valiente e indestructible.

En esa acción por volver a montar los elementos resignificados es donde aparece una nueva situación: la búsqueda de una unidad o un intento de ella, una que atraviese y unifique el sentido de la nueva composición. El montaje, como técnica de exploración y de composición, aparece como respuesta a esta necesidad. De acuerdo con Sarrazac

(2013), el montaje, si bien acepta y acompaña la característica heterogénea y plural de la composición del *collage*, también encuentra en esa desestructura un sistema de organización intencional, la cual puede adquirir la forma de una “cierta unidad” (pp. 142-145). Precisamente, con relación a los hallazgos de la **Instrucción 3**, si bien los participantes organizaban deliberadamente la composición de sus *collages*, estos iban adquiriendo cierto sentido de acuerdo al criterio de organización de cada participante. Los *collages* dejan de ser grupos de retazos heterogéneos e independientes por ellos mismos para convertirse en fragmentos resignificados y ensamblados intencionalmente vistos como una composición atravesada por una característica en común: la visibilización de las experiencias dolorosas de los participantes. En ese sentido, para validar su rol funcional en la instrucción, se observa al montaje como una técnica de exploración y composición capaz de unificar visualmente el sentido de los retazos fragmentados de los episodios dolorosos de los participantes, de los personajes partícipes en dichos episodios, de los objetos resignificados, así como de las sensaciones o de los pensamientos materializados.

Finalmente, y como se plantea la integración de hallazgos para el cierre de la etapa 1 “**Exploración de materiales testimoniales**”, considero relevante encontrar un diálogo entre los dos grupos de resultados analizados en cada fase. La etapa 1 corresponde al periodo inicial de exploración para el laboratorio donde se introduce y desarrollan dos fases detonantes: “**Exploración verbal de los participantes**” y “**Exploración visual de los participantes**”. Ambas fases se encuentran atravesadas por una columna transversal: los testimonios. El material testimonial de los participantes funciona como el primer posibilitador y (re)activador de sus recuerdos, ya que, apertura la puerta de acceso a un abanico de recursos, herramientas, técnicas y mecanismos dispuestos a ser facilitadores en el proceso de (re)construcción de las memorias de los

participantes. Algunos de ellos trabajados en esta primera etapa son el uso de la palabra y de la imagen, la fragmentación, la composición visual, la organización del espacio, el *collage* y el montaje. Los elementos descritos actúan en esta primera etapa como agentes facilitadores de exploración, de reflexión e, incluso, de punto de partida para la composición. Las instrucciones desarrolladas en esta primera etapa evidencian la funcionalidad de cada elemento, los pone en diálogos con autores que validan su uso, posibilita el entendimiento de los objetivos de cada fase de exploración hasta la ejecución de cada instrucción y los posteriores hallazgos.

En ese sentido, es válido interpretar que, tanto la sección 2.1.1, la cual enmarca el contexto de estudio para conocimiento de los episodios dolorosos vividos durante la pandemia, así como el diálogo con la primera etapa de exploración desarrollada a lo largo de la sección 2.1.2, posibilita un evidente (re)encuentro inicial de los participantes con los recuerdos producto de sus propias experiencias dolorosas frente a una emergente (re)construcción de dichas memorias. Para las etapas de exploración del laboratorio, inicialmente, se propuso una serie de instrucciones que tomaron como punto de partida a la exploración verbal, considerando a dicha etapa como la más concreta y articulada por su relación directa con la palabra y ello, permitiría una aproximación de los participantes con la idea de testimonio, concepto base para introducirse en el teatro testimonial, dispositivo central que dirigirá la reescritura y construcción del espectáculo. Sin embargo, si bien las instrucciones propuestas cumplieron con sus objetivos de exploración correspondientes, la particularidad de los hallazgos de cada participante permitió esclarecer sus diferentes miradas y algunos vacíos en torno a su propia exploración (verbal y visual), evidenciándose rasgos como el olvido, la represión emocional y/o física, y en casos particulares, lo difícilmente articulable a través de la palabra. Por lo tanto, fue necesario atender dichas singularidades relevantes en los

hallazgos de los participantes para reformular los alcances de las primeras etapas de exploración y lo que se esperaría para las siguientes etapas, con la finalidad de rediseñarlas y orientar sus propósitos en función a la reflexión de los hallazgos observados previamente. Desde mi mirada como directora del laboratorio, llego a esta conclusión luego de evaluar la escalonada toma de acciones y decisiones seguidas para el planteamiento de esta primera etapa. Ello se evidencia desde el inicio de la sección y a lo largo de ella. Como se recuerda, la sección se enmarca esclareciendo los fundamentos iniciales del laboratorio, se pone en conocimiento el estado físico y emocional de cada participante al ingresar al proyecto y se reconocen en cada uno las características dolorosas contenidas en sus testimonios iniciada la primera fase. En ese sentido, nuevamente, como si de jalar un hilo de la madeja de tareas se tratara, el reconocimiento de cada procedimiento descrito posibilita la planificación, ejecución y, a su vez, el análisis del resto de instrucciones. Y como ejecutores de ellas, se disponen herramientas prácticas, sensibles y enfocadas a la exploración individual y colectiva de sus recuerdos, que, a su vez, funcionen como (re)activadores de esos primeros reencuentros habitados en sus memorias, principalmente, de las vividas en 2020 y 2021.

Precisamente, con relación a esos materiales habitados enmarcados en el contexto de la pandemia, inicialmente explorados en esta primera etapa desde lo testimonial-verbal y desde lo visual, hasta el cierre de este subcapítulo, los hallazgos observados se encuentran ‘puestos sobre la mesa’ como los hilos desenredados de una madeja que todavía tiene material que desentrañar si seguimos jalando. En concreto, se visibiliza que las primeras fases de exploración ejecutadas permitieron el acercamiento inicial a las experiencias dolorosas de los participantes, y con ello, se detectaron la presencia de recuerdos habitados en sus memorias y se aproximaron a una reactivación cercana de las mismas, las cuales se identifican que pueden continuar profundizándose,

ya que se encuentran adheridas a recuerdos que incluso superan los límites de la palabra, como se observó específicamente en el testimonio de una de las participantes. El acto simbólico de desenredar esos hilos materialmente nos traslada a repensar en otros enfoques de exploración que superen los parámetros de una comunicación verbal y que ‘desentrañen’ materiales impregnados en áreas más cargadas de memorias de los participantes, puntualmente, la más vívida, en la memoria del cuerpo. Por lo tanto, el siguiente subcapítulo recibe todos estos materiales expuestos, reconoce qué nudos todavía son difíciles de deshacer como el de los límites de la palabra en el discurso testimonial o los límites de la mirada visual en la composición del *collage*, detecta el movimiento ‘maestro’ que no se había profundizado en estas dos fases iniciales, descubre nuevos hallazgos y los continúa tejiendo con los hilos desenredados de esta primera etapa.

2.2 Nuestro cuerpo es memoria: exploración de los archivos corporales que posibiliten la (re)construcción de la memoria.

¿Qué entendemos cuando hablamos de archivo? Si bien, previamente, se ha introducido brevemente su definición desde la mirada de Taylor (2017), quien ve al archivo como un “sistema de transmisión” (p. 18), de acuerdo con la Real Academia Española, el archivo se define formalmente como el “lugar en que se guarda de forma ordenada, un conjunto de documentos” (Real Academia Española, s.f., definición 1). A partir del encuentro entre ambas definiciones, las retomamos en este capítulo para observar la particular relación entre el término “lugar” y “transmisión”, como si la mirada en torno al archivo de una definición complementara a la otra. Viendo en retrospectiva desde el proceso de creación, dicha relación se evidencia cuando el archivo planteado como un “lugar” adquiere múltiples significados de acuerdo con el enfoque a abordar (documental, escénico y/o metafórico) y se reconoce con la

corporalidad de los participantes. De esta manera, una vez se reinterpreta el archivo, este se resignifica para transformarse en un canal de transmisión que circula para ser compartido en escena, posibilitando el encuentro entre los performers y el público, convirtiendo el archivo privado en un material vivo y dinámico.

En ese orden de ideas, y acercándonos al propósito de este subcapítulo, ¿también puede ser ese “lugar” un espacio de transmisión situado dentro de nosotros mismos?

Ante esa interrogante, la respuesta más lógica cuando hablamos de un lugar que funcione como un archivo interno capaz de almacenar y organizar el sinfín de información contenida en nosotros y, a su vez, transmitida por nosotros, es pensar en la memoria. Si la memoria funciona como ese archivo de almacenamiento a lo largo de nuestras vidas, en algún punto se satura y necesita liberarse. En términos concernientes a la memoria de los seres humanos, diríamos que una memoria también necesita olvidar para dar paso a nuevas informaciones y experiencias.

Sin embargo, la memoria no es única y no solo habita en nuestra masa cerebral, es tan hábil hasta en el acto de olvidar que, irónicamente, no olvida tener *in situ* la necesidad de preservarse y de distribuir su respaldo hacia otros lugares impregnados en nuestros cuerpos, como si nos tratara similar a una papelera de reciclaje o al acto de llevar nuestros archivos internos y hacerles una copia de seguridad en lugares internos específicos. En esa pluralidad de lugares, el cuerpo encuentra un espacio reconocible y material donde almacenar el archivo de nuestras memorias. En ese sentido, la memoria impregnada al tacto de nuestro cuerpo se transforma en un archivo vulnerable con alta carga sensible y perceptible a través de nuestros sentidos. Contreras (2017) introduce a la conversación la idea de “memoria del cuerpo” a partir de los hallazgos encontrados en su proyecto de laboratorio práctico. De acuerdo con su investigación performativa, Contreras (2017) indica que “la predominancia de la corporalidad no solo ... [se trata]

de figuras del discurso, sino también como operador de la enunciación. Los recuerdos estaban profundamente anclados en los cuerpos, las sensaciones, los gestos” (La memoria del cuerpo: sistemas intercorpóreos para descifrar una memoria, párrafo 2). En ese orden de ideas, se demuestra desde la práctica el valor de la corporalidad como un tipo de archivo que almacena a gran escala no solo información, además, la enunciación del cuerpo, la expresión de sus sensaciones y la materialización de los gestos.

Una vez se clarifica la relación del cuerpo visto como un archivo capaz de enunciar y almacenar un sinfín de informaciones y experiencias a las cuales acceder, encontramos una conexión importante para continuar con los mecanismos que posibiliten la (re)activación de memorias de los participantes: observar críticamente el archivo del cuerpo como posibilitador de acceso a la memoria. En esa línea, se introduce a la conversación la segunda etapa de exploración desarrollada a lo largo del subcapítulo 2.2, la cual denominaremos: **Exploración de materiales corporales**.

- **Etapa 2: Exploración de materiales corporales (2 sesiones)**

La etapa “**Exploración de materiales corporales**” ingresa como parte de los procedimientos facilitadores para la (re)construcción de la memoria de los actores por su característica central y eje del subcapítulo 2.2: el cuerpo como archivo. El objetivo de esta etapa, y transversalmente del presente subcapítulo, consiste en potenciar la indagación de los materiales personales y sensibles de los participantes abordados en la primera etapa, de forma individual y colectiva, esta vez utilizando herramientas de exploración corporal que fortalezcan el acceso a la reactivación de los recuerdos de los participantes. En ese sentido, se propone que las herramientas descritas en los siguientes párrafos sean ejecutadas y reflexionadas desde la práctica, con la finalidad de lograr el propósito de esta segunda etapa y analizar los hallazgos alcanzados, manteniendo para

la redacción la utilización de instrucciones creativas. Como se recuerda, el empleo de estas instrucciones, si bien posibilita un esquema de trabajo ordenado y con consciente seguimiento de la realización de cada una de las consignas, estas no son cerradas ni rígidas, en su lugar, mantienen abierta una ventana creativa para ejecutar la instrucción de diversas maneras, algunas propuestas por la directora del laboratorio y otras, por los propios participantes.

En primer lugar, como se anticipó en la introducción del presente subcapítulo, el cuerpo como archivo es una primera herramienta que será puesta en ejercicio como material de exploración en esta segunda etapa. Si bien el cuerpo en sí mismo, ya posibilita un poderoso mecanismo de exploración, a fin de utilizarlo como herramienta de acceso para esta segunda etapa, lo trabajaremos en diálogo con otros discursos, a fin de reconocer su propia performatividad y a la vez, demostrar que en esa propia libertad desestructurada también es capaz de interconectarse con otros discursos relativamente limitantes, como la palabra. En diálogo con lo expuesto, López (2022), al referirse al análisis de su proceso creativo como actor y *performer* de la obra testimonial “Padre Nuestro”, también concuerda que “la verbalización no era suficiente para referirse a experiencias lejanas y complejas [...] donde la articulación discursiva daba paso a silencios y balbuceos era posible constatar cómo aparecían gestos corporales que entraban en diálogo con las fracturas discursivas” (p. 382). Efectivamente, nos encontramos en una etapa donde el material de estudio es sumamente sensible y altamente perceptible a los sentidos, donde hasta los silencios de los participantes tienen un lugar de enunciación. Por ende, el acto de desentrañar esa memoria del cuerpo representa un reto necesario, donde es el mismo cuerpo quien se someterá a ser desentrañado y también, en compañía de otros elementos discursivos, actuará como herramienta posibilitadora de esa revelación.

Con referencia a esos “otros elementos discursivos”, es importante reconocer y recuperar los hallazgos identificados en la primera etapa de exploración. Como se recuerda en la primera fase, la palabra actúa como herramienta eje, y en ese análisis posterior se desprende la necesidad de aperturar nuevas herramientas accesibles que fortalezcan la reactivación de recuerdos de los participantes. Una de las revelaciones más urgentes de atender que se identificó se encuentra asociado a sus materiales testimoniales, los mismos que se encontrarían tan impregnados en las paredes de sus memorias, que, en algunos casos, todavía era difícil ‘despegar’ esas memorias, sistematizarlas y volverlas materia mediante el uso de la palabra. En términos sencillos, y recuperando lo anticipado por López (2022), ahora con nuestra propia reflexión, la palabra y la voz no bastan, necesitan una mirada adicional más adherida a la sensibilidad de cada participante. Aquí es donde el cuerpo aparece, no como un sustituto de la palabra, sino como una herramienta por naturaleza autónoma, y a su vez, necesaria para profundizar en la (re)construcción de las memorias más latentes de los participantes, las cuales podrían haber estado invisibilizadas de la articulación verbal (aspecto que se demostró en los hallazgos de la sección 2.1.2), pero fuertemente sensibles a la corporalidad y vulnerabilidad de los participantes.

En segundo lugar, como otra herramienta posibilitadora para la reactivación de las memorias de las participantes y, a su vez, como partícipe de esos otros elementos discursivos que acompañen al cuerpo en el acto de desentrañar, se encuentra nuevamente el trabajo conjunto de las técnicas del *collage* y del montaje. Efectivamente, como se ha ido situando teóricamente en los anteriores subcapítulos, ambas son técnicas artísticas visuales, por ende, es factible proponer que cuentan con la capacidad de adaptar su discurso escénicamente, por ejemplo, al lenguaje del cuerpo. Como se recuerda en la segunda fase de exploración inicial, se dedujo que, para

propósitos de este proyecto, ambas técnicas funcionan trabajando en conjunto por su característica fragmentaria, y a su vez, por sus esfuerzos al hallar en esa fragmentación a una nueva restitución de sentido y de unidad.

Con respecto a esta segunda etapa de exploración, lo explicado previamente responde a una necesidad de exploración y sistematización por contar con las capacidades de ambas técnicas, incorporándolas esta vez al discurso del cuerpo. Esta necesidad se explica por la característica performativa del propio cuerpo al verse como una unidad mutable, desestructurada, y, por ende, fragmentaria, como los retazos de un *collage*, y a su vez, reunificadora manteniendo sus propios códigos, como las prácticas del montaje. En ese sentido, como se comentó al inicio de esta segunda etapa, si bien se dispone reconocer la performatividad del cuerpo, también se propone hallar en ese ejercicio una interconexión con otros discursos. Anteriormente, mencionamos a la palabra, ahora recuperamos en esos otros discursos a las técnicas del *collage* y del montaje, respetando sus códigos visuales y adaptándolas al lenguaje del cuerpo, intentando hacer, tanto del cuerpo como de ambas técnicas, una nueva construcción de discurso y de sentido interdisciplinar.

Si bien se ha traído al diálogo en reiteradas oportunidades al mecanismo de la fragmentación como parte de los discursos de la práctica del *collage* y del montaje, en esta segunda etapa, por su característica altamente sensible y vulnerable con los materiales corporales de cada participante, e incluso, testimoniales, considero pertinente acompañar a la fragmentación de ambas técnicas con otro mecanismo posibilitador para ejecutar las instrucciones de esta etapa y su posterior análisis: la retrospectión. Como se introdujo previamente en el capítulo 1, si bien se le reconoce a la retrospectión como un mecanismo dramático, primariamente, enfocado en la reescritura dramática de la versión libre del presente proyecto, su potente vínculo con la memoria no es gratuito ni

debe ser ignorado. Al contrario, en el proceso práctico y creativo del laboratorio, se toma a la retrospectiva de Sarrazac (2013) como un revelador de hechos pasados de forma aplicada, capaz de entender lo vivido por cada participante mediante la evocación de sus recuerdos y traerlos nuevamente al presente. Si bien se prioriza que dichas memorias correspondan a experiencias vividas durante la pandemia, el mecanismo no es rígido ni es limitante. Por ende, tomamos a la retrospectiva como un posibilitador de memorias que “mira hacia atrás” hechos que no discriminan periodos específicos, sino, mira en retrospectiva totalizadora recuerdos habitados en sus memorias y los trae al presente, los cuales, posteriormente, deben ser sistematizados a fin de convertirse en materiales funcionales poéticos de creación y de composición.

En ese orden de ideas, a fin de poner en práctica detalles de lo expuesto a lo largo de este subcapítulo, y seguidamente, reflexionar sobre sus hallazgos, los participantes comienzan con una nueva instrucción.

Instrucción 4:

Identifica tres fragmentos de tu testimonio que te resuenen y proyéctalos través de una propuesta libre de movimientos correspondiente a cada episodio.

La instrucción 4 consiste en que los participantes tomen los registros de sus testimonios escritos en sus bitácoras, identifiquen tres episodios puntuales, los cuales no tienen que interconectarse entre sí, jueguen con su propia corporalidad y propongan movimientos libres a partir de la reinterpretación de cada participante frente a cada episodio suyo. La instrucción tiene la finalidad de darles a los participantes un primer acercamiento corporal a la reinterpretación de sus materiales personales teniendo la libertad de decidir y sistematizar corporalmente con qué episodios moverse y qué movimientos les resuenan de sus propias memorias habitadas *in situ* en cada cuerpo.

Este primer acercamiento de los participantes con sus memorias traídas a partir de lo vivido y percibido en 2020 y 2021, y considerando que el cuerpo también les puede reactivar recuerdos fuera del contexto de la pandemia, pero que siguen guardando relación con sus testimonios, les permite a los participantes reconocer en su propia corporalidad memorias adheridas a la percepción de sus sentidos gestuales y no gestuales, difícilmente capaces de ser detectadas y articuladas a través de la palabra. Precisamente, lo comentado dialoga con el historiador especializado en estudios de memoria y testimonio, Sergio Estrada, quien refiere que “no es solo un testimonio el que se escribe [...] sino que es el mismo sujeto y su corporalidad la que se manifiesta a través del soporte en cuestión” (Estrada, 2019, p. 32). Efectivamente, lo postulado reafirma el trabajo con la corporalidad como una conexión necesaria que atender con el participante. A pesar de que este vínculo puede o no guardar relación con un testimonio escrito o verbal, lo hallado en este tipo de exploración indaga en un tipo de comunicación que excede lo dicho en palabras o lo escrito en una bitácora, por ende, construye su propio testimonio y eleva cualquier otro tipo de discurso verbal previamente detectado.

Por otro lado, considero importante mencionar que, a diferencia de la **Instrucción 1**, donde los participantes tenían la consigna de explorar en sus recuerdos de forma libre, decidir qué materiales testimoniales estaban listos para compartir, e incluso, ellos graduaban la profundidad de acceso de esos recuerdos, para la **Instrucción 4**, el seguimiento de la consigna requiere un mayor acompañamiento de mi dirección. Esta posición se opta en función a dos características fundamentales identificadas en la presente instrucción a diferencia de la anterior. En primer lugar, si bien esta instrucción corresponde a una exploración inicial de su propia corporalidad, los participantes requieren una sesión de calentamiento previa donde preparen la

disposición de sus cuerpos mediante dinámicas creativas y colectivas propuestas y guiadas por la directora. En segundo lugar, como se anticipó durante la presentación del perfil de cada participante, para todos es la primera vez que son dirigidos como parte de un laboratorio de creación, por lo tanto, es necesario que una instrucción de tipo corporal sea clara para todos, y en el curso de ella, es importante mantener una supervisión cercana sin interrumpir la organicidad del ejercicio. Es decir, en síntesis, mi acompañamiento en la dirección se traduce desde la introducción a la instrucción, donde los participantes tienen claridad del propósito de la instrucción, el mecanismo con el que trabajarán y una breve sesión de preparación corporal, seguida por la explicación de la instrucción y un mesurado seguimiento durante la misma, hasta la finalización de la instrucción, donde cada participante comparte sus propuestas de movimientos a partir de la enunciación de sus testimonios.

Con relación a lo expuesto como acciones y objetivos para la ejecución de la **Instrucción 4**, a continuación, se dialogan los hallazgos identificados en la propuesta de movimientos de cada participante y su relación con sus materiales testimoniales. Si bien los participantes compartieron corporalmente cada movimiento, para propósitos de archivo y redacción, se les solicitó registrarlos visualmente en sus bitácoras. Posterior a la interpretación de los hallazgos, se evaluará su valor de análisis viéndolos ahora como materiales corporales de exploración posibilitadores de la (re)activación de sus recuerdos desentrañadas en las memorias de cada participante.

Participante 1:

El participante 1 identifica tres episodios concretos de su relato testimonial y propone tres movimientos para cada fragmento. Si bien los episodios elegidos se sitúan sobre lo registrado en su bitácora, el desarrollo de ellos desde su corporalidad va más allá de las especificaciones escritas textualmente, ya que involucra sensaciones,

percepciones, gestualidades y/o incluso, silencios. Con relación al primer episodio, el participante enfatiza la personalidad “indestructible” de su padre, acompañado de su oficio, quien fue miembro de la Marina de Guerra. Corporalmente, el participante lo reinterpreta utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, con la mano derecha cerca a la sien simulando el saludo de un comandante.
- B. De pie, cuerpo recto y brazos pegados a los lados en posición de descanso.
- C. De pie, en posición de ataque, mano derecha cerca al pecho y mano izquierda sosteniendo el cuerpo y cabezal de un fusil.

Con relación al segundo episodio, el participante también enfatiza la personalidad fuerte de su padre, esta vez desde el ataque, como comando de la Marina de Guerra. A diferencia del primer episodio, en este incorpora la fisicalidad de un dinosaurio propuesto en su *collage* como una simbología de la personalidad descrita de su padre. Corporalmente, el participante los reinterpreta utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, en posición de guardia, manos al frente, una mano cerrada en un puño siendo cubierta por la otra mano.
- B. De pie, en posición de guardia, brazos arriba protegiéndose la cabeza.
- C. De pie, brazos extendidos simulando la postura de un dinosaurio abalanzándose.

Con relación al tercer episodio, a diferencia de las anteriores situaciones, en esta el participante resignifica la fisicalidad de un soldado caído en combate progresivamente, como si cayera en cámara lenta y terminando en el suelo con la mirada abajo. Corporalmente, el participante los reinterpreta utilizando tres movimientos concretos:

- A. Manos y punta de los pies contra el suelo, en posición de flexión de pecho, con la mirada al frente.
- B. Brazos y punta de los pies contra el suelo, continúa en posición de flexión de pecho, con la mirada ligeramente hacia abajo.
- C. Todo el cuerpo contra el suelo, brazos detrás de la cabeza, con la mirada hacia abajo.

A partir de lo observado, en su mayoría, se interpreta que el participante 1 recupera movimientos característicos de los oficiales de la Marina de Guerra como los recuerdos más vívidos que tiene de su padre antes de la pandemia y los resignifica en su corporalidad incorporando en sí mismo a la figura de su padre como el resurgimiento físico de un cuerpo todavía vivo. El aspecto “indestructible” se visibiliza en el manejo del discurso resignificado por el participante, quien corporeiza movimientos potentes y reinterpretando el fuerte discurso que representa la figura de un hombre dedicado en vida a salvaguardar la seguridad de su país. Con relación al contexto de la pandemia, curiosamente, el participante decide no recuperar explícitamente ningún episodio doloroso de lo vivido en ese entonces. Sin embargo, en el segundo episodio intenta acercarse simbólicamente a la figura de su padre representándolo como un soldado caído, al evocar análogamente dicha imagen con la idea de que su padre también fue víctima de un particular combate perdido, llamado COVID-19, interpretación que es posible relacionarla con la idea de la muerte. Asimismo, implícitamente, se reinterpreta que el carácter doloroso de su testimonio también recae en la nostalgia que representa para el participante revivir corporalmente como hijo, la figura de su padre viéndolo en retrospectiva como un hombre potente, vigoroso, “indestructible”.

Participante 2:

La participante 2 identifica tres episodios concretos de su relato testimonial y propone tres movimientos para cada fragmento. Si bien los episodios elegidos se sitúan sobre lo registrado en su bitácora, el desarrollo de ellos desde su corporalidad va más allá de las especificaciones escritas textualmente. Esta acotación es especialmente importante para la preparación de la participante 2 porque, como se recuerda en la primera fase, para ella es complicado recordar acciones concretas vividas en ese contexto, y en su lugar, dirige su testimonio basando su relato en sensaciones, percepciones, personas involucradas y/o condiciones internas o externas de lo ocurrido. Con relación al primer episodio, la participante recuerda la sensación de autoprotección mental y física que tuvo que tomar frente a los conflictos familiares vividos con su padrastro durante el periodo de contagio de su madre. Corporalmente, el participante lo reinterpreta materializando la sensación descrita en tres movimientos concretos:

- A. De rodillas, con el cuerpo hacia el frente y manos cubriéndose los ojos.
- B. De rodillas, con el cuerpo hacia el frente, brazos pegados a los lados, con los puños cerrados y con la expresión facial ensombrecida.
- C. De rodillas, con el cuerpo hacia el frente, manos hacia adelante con los puños cerrados y con la expresión facial rígida.

Con relación al segundo episodio, la participante continúa recurriendo a recuerdos de las sensaciones por las que atravesó durante el contagio de su madre e incorpora a su exploración imágenes de platos llenos de comida compuestas en su *collage*. En ese sentido, corporalmente, la participante resignifica esas imágenes confrontándola con los desórdenes alimenticios que vivió provocados por el estrés y ansiedad, ambas sensaciones también vividas como paliativos canalizadores donde reposaban sus desbalances emocionales. Corporalmente, la participante materializa el diálogo de las sensaciones descritas reinterpretando tres movimientos concretos:

- A. De pie, con el cuerpo hacia el frente y las manos sobre su abdomen haciendo círculos.
- B. De rodillas, con el cuerpo hacia el frente, las manos frente a su rostro simulando sostener una hamburguesa y con la boca ligeramente abierta.
- C. De rodillas, con el cuerpo hacia el frente, mirada hacia abajo mientras simula en bucle la acción de masticación y deglución.

Con relación al tercer episodio, si bien la participante continúa activando como detonador el recuerdo de sus sensaciones dolorosas, en este cuadro la participante involucra a la figura de su madre como representación vívida del delicado estado de salud física de ella, creando una analogía con el inestable estado mental de la participante. Corporalmente, la participante reinterpreta ese diálogo simbólico entre ella y la representación de la figura de su madre utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, con el cuerpo hacia el frente y ambas manos cubriendo su boca simulando silencio.
- B. De pie, con el cuerpo hacia el frente, ambos brazos cruzados contra su pecho simulando un abrazo hasta que los dedos de cada mano toquen sus hombros.
- C. De pie, con el cuerpo hacia el frente, brazo izquierdo pegado al lado del cuerpo, brazo derecho doblado y con la mano formando un puño golpeándose contra el pecho.

A partir de lo observado, se interpreta que la participante 2 utiliza una exploración prácticamente totalizadora de sus sensaciones y percepciones de su entorno, generando un diálogo con elementos concretos que formaron parte de su testimonio, como la figura de su madre o la de su padrastro. Asimismo, otro elemento a considerar es el soporte visual compuesto en el *collage*, como una herramienta trabajada en la primera fase, la cual comienza a resonar en la reactivación de la memoria de la

participante 2 generando un nuevo discurso de reinterpretación, esta vez desde el lenguaje del cuerpo. Dicho hallazgo tiene sentido con lo postulado por Ubersfeld (1989), quien alude al collage como una técnica que “obliga al espectador al mismo trabajo de construcción del sentido a partir de lo heterogéneo” (p. 164). Es pertinente enfatizar que el *collage* no es un ejercicio aislado o solo para reinterpretarlo desde la práctica visual, sino, precisamente, en la heterogeneidad de su naturaleza radica la multiplicidad de sentidos, los cuales exhortan al participante la búsqueda de otras lecturas como la del lenguaje del cuerpo, que sostengan materialmente ese trabajo de construcción de sentido. A partir de lo expuesto, se sintetiza sobre lo hallado que todos estos recursos descritos posibilitan para la participante el entendimiento de un lenguaje propio que, si bien va más allá de las palabras, no se encuentra aislado a ellas, sino también actúa con el cuerpo como un facilitador en la reactivación de las memorias de la participante. Y es, precisamente, el cuerpo quien cumple un rol decodificador de los signos no verbales, los cuales se encuentran adheridos a las sensaciones, percepciones, silencios y/o todo aquello que atraviere por la sensibilidad de la participante.

Participante 3:

A diferencia de los participantes anteriores, el participante 3 identifica cuatro episodios concretos de su relato testimonial sostenidos en su *collage* y propone tres movimientos para cada fragmento. Si bien los episodios elegidos se sitúan sobre lo registrado en los fragmentos de su composición, el desarrollo de ellos desde su corporalidad va más allá de los enunciados escritos textualmente. Con relación al primer episodio, el participante recupera la figura de la pared hecha de ladrillos ilustrada en su *collage*, creando una analogía con el periodo de cuarentena donde el participante estuvo aislado dentro de una estructura igual de maciza como las paredes de su casa. Corporalmente, el participante lo reinterpreta utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, con las piernas abiertas y los brazos abiertos, con la expresión facial rígida.
- B. De pie, eleva su cuerpo haciendo el ademán de un salto, salta torpemente mientras los brazos intentan mantener el equilibrio.
- C. De pie, con las piernas abiertas y las palmas de sus manos tocando los lados de su cadera, simulando la posición de un superhéroe o la fortaleza de una pared.

Con relación al segundo episodio, el participante continúa con los enunciados fragmentados en la composición de su *collage*, esta vez recupera el enunciado “mar de fondo”. Dicha expresión, de acuerdo con la reinterpretación de su composición visual puede aludir a una sensación de ahogamiento o de desborde o, por el contrario, a una sensación de libertad donde se pretende soltar el control y dejar que las olas se sigan moviendo. Ambas percepciones contrastantes representan la sensación ambivalente que manifiesta tener el participante frente a las restricciones impuesto producto de la pandemia. Corporalmente, el participante responde a cada propuesta de reinterpretación utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, con las piernas abiertas ligeramente flexionadas, los brazos extendidos a los lados simulando el vaivén de la acción de surfear.
- B. De pie, continúa el vaivén de la acción de surfear, se balancea con mayor determinación simulando desequilibrio.
- C. De pie, con las piernas ligeramente juntas, los brazos extendidos junto al otro simulando un zambullido directo al mar.

Con relación al tercer episodio, el participante recupera las imágenes de la composición de su *collage*, esta vez mediante la figura de la bicicleta. En ese sentido, de acuerdo con la reinterpretación de su composición visual con respecto a ese objeto, por su familiaridad con el objeto, es posible que el participante resignifique la imagen de la

bicicleta con la idea de rutina, acto que le recuerda a su vida laboral y personal antes de la pandemia. Por otro lado, dicha familiaridad con la bicicleta también podría aludir a la sensación de extrañamiento, cuando mientras manejaba bicicleta recordaba la relación conflictiva con su hija, y al hacerlo solo durante el periodo de aislamiento, ese distanciamiento con ella se acentuaba. Corporalmente, el participante responde a cada propuesta de reinterpretación utilizando tres movimientos concretos:

- A. Brazos abiertos al frente simulando el contacto de sus manos con el timón, una pierna pisando el suelo y la otra levantada en forma de un arco.
- B. Brazos abiertos continúan simulando el contacto de sus manos con el timón mientras pretende apretarlo. Las dos piernas están a los lados de lo que simularía ser una bicicleta mientras ocupa el asiento.
- C. El cuerpo continúa en posición de montar bicicleta, ahora tambalea su cadera en círculos simulando manejar el objeto.

Con relación al cuarto episodio, a diferencia de las anteriores situaciones, en este, el participante recupera explícitamente rasgos de la relación fraterna con su hija utilizando de su *collage* la enunciación “espacio de crianza”. El participante resignifica ese enunciado textual a través de la evocación de imágenes que rememoren su cercanía durante los primeros años de crianza con su hija pequeña en ese entonces.

Corporalmente, el participante las reinterpreta utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, piernas ligeramente abiertas, torso mirando hacia la izquierda, brazos extendidos simulando la postura para recibir un bebé.
- B. De pie, piernas ligeramente abiertas, torso mirando hacia la derecha, brazos extendidos y manos abiertas simulando la postura para entregar un bebé.
- C. De pie, piernas torpemente abiertas intentando mantenerse equilibrado, hombros ligeramente alzados, simulando la posición de un bebé que está siendo cargado.

A partir de lo observado, se interpreta que el participante 3 recupera dos grandes acontecimientos ocurridos durante la pandemia que enmarcan y explicarían su relación ambivalente con este periodo. Por una parte, desde la primera fase se visibiliza que el participante se muestra tranquilo cuando se abordan aspectos de la pandemia que lo hayan afectado de alguna manera, esta sensación es consecuente cuando se le solicita recordar episodios concretos y suele incluir detalles específicos en su comunicación como si los recuerdos continuaran vívidos para él. Traer al diálogo lo identificado permite explicar el primer importante acontecimiento detectado en la ejecución de sus cuatro series de movimientos. El participante enfatiza en sus movimientos la temporada de confinamiento durante la cuarentena impuesta por el gobierno, como un periodo favorable para el quiebre obligatorio de su vida laboral caída en la rutina. En ese sentido, el participante ilustra corporalmente la sensación de encierro con movimientos dinámicos, ondulantes, e incluso, lúdicos. Por otra parte, así como describo que algunos movimientos observados se logran con cierta torpeza, lo mismo sucede con el segundo acontecimiento importante que contrasta no solo la fisicalidad del participante, también el sentido de su testimonio. La complicada relación a distancia con su hija marca un episodio significativo en su relación como padre y consigo mismo frente a la pandemia. Dicho acontecimiento ensombrece en cierta medida lo favorable de lo narrado líneas arriba, al punto de que puede ser doloroso sostener sus movimientos solo en el marco de la pandemia. Lo mencionado se evidencia en la última serie de movimientos, donde el participante trae la figura de su hija adolescente en los rasgos de un bebé, demostrando la melancolía que le evoca recordar sus primeros años de crianza, cuando su relación con ella era muy cercana.

Participante 4:

Con relación a la participante 4, ella identifica tres episodios concretos de su relato testimonial registrados en su bitácora y propone tres movimientos para cada fragmento. Si bien los episodios elegidos se encuentran situados en sus registros, el desarrollo de ellos desde su corporalidad va más allá de las especificaciones escritas textualmente, ya que involucra sensaciones, percepciones, gestualidades y/o incluso, silencios. Con relación al primer episodio, la participante reinterpreta los términos “inocente” y “acercamiento”, propios de su testimonio, a fin de resignificar ambas palabras en diálogo con la sensación de soledad que vivió durante la pandemia producto del confinamiento. Corporalmente, la participante los reinterpreta utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, con las piernas ligeramente abiertas y los brazos forzosamente estirados, como si intentara llegar al techo, mientras mantiene las manos abiertas y los dedos separados.
- B. En cuclillas, con los brazos estirados hacia el frente intentando mantener el equilibrio.
- C. Continúa en cuclillas, con los brazos contraídos abrazando sus rodillas y con el rostro hacia abajo mirando sus rodillas temblorosas.

Con relación al segundo episodio, la participante 4 retoma términos que desprenden de su testimonio como “pánico” y “miedo”. Ambas palabras, si bien podrían estar relacionadas con el episodio anterior, la participante enfoca su corporalidad en encontrar un diálogo entre ambos términos aludiendo a otro episodio doloroso que transitó durante la pandemia. Si bien por decisión de la participante, para este laboratorio no se profundizará en los detalles de ese testimonio alterno, para ella fue importante incorporarlo dentro de su discurso corporal a fin de reactivar como *performer*, en la memoria de su cuerpo, todas las sensaciones dolorosas evidentes y

ocultas vividas durante la pandemia. Corporalmente, la participante responde a la reflexión de esa exploración utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, piernas ligeramente abiertas, torso mirando hacia el frente, brazos arqueados y manos abiertas simulando la postura para entregar un bebé.
- B. Todo el cuerpo de perfil, sentada en el suelo, piernas dobladas contra su pecho mientras sus brazos las rodean.
- C. Pierna derecha flexionada contra el suelo sosteniendo el peso de la pierna izquierda simulando la posición de una pedida de mano, brazos al frente flexionados por los codos y manos juntas.

Con relación al tercer episodio, la participante rememora fragmentos del día cuando se enteró de la muerte de su tío Chaparro, víctima de contagio por COVID-19. De acuerdo con la reinterpretación de su testimonio, ella apela al recuerdo de las sensaciones que atravesó desde ese día, una vez que se enteró del hecho y el viaje a Huarney que tomó con su familia para despedirlo, hasta momentos del velorio donde lo vio físicamente por última vez. Corporalmente, la participante responde a esa secuencia de momentos fragmentados a partir de su reinterpretación corporal utilizando tres movimientos concretos:

- A. De pie, piernas ligeramente abiertas, brazos caídos a los lados y expresión facial desencajada.
- B. Cuerpo y cabeza posicionados de perfil al público, rostro escondido y cubierto por ambas manos.
- C. Cuerpo inclinado ligeramente hacia adelante, piernas ligeramente separadas y flexionadas simulando el acto de correr, brazos contraídos, mirada ensombrecida y sonrisa triste.

A partir de lo observado se interpreta que la participante 4 también recupera resultados trabajados en la primera fase viéndolos como un nuevo detonador para la reactivación de sus recuerdos. Las palabras traídas a modo de síntesis a partir de la escucha de cada participante frente al testimoniante son recepcionadas por la participante 4 como un nuevo soporte donde sostenerse para seguir indagando en su ejercicio para la recuperación de nuevos recuerdos. Precisamente, dentro de sus movimientos se observa una resignificación de esas palabras, las cuales, hasta la primera fase podrían significar solo evidencias de una memoria fragmentada, pero en esta instrucción la participante las resignifica configurándolas a través de su propia corporalidad. Asimismo, también se observa cierta relación con los hallazgos de la participante 2 respecto a las decisiones que toma para la ejecución de cada serie de movimientos. Si bien la participante 4 desde la primera fase narra su testimonio secuencialmente relatado a través de acciones concretas, es importante notar que, para la ejecución de esta instrucción, la participante también recurre a discursos no verbales, a través de la evocación de sus propias sensaciones o percepciones como reactivadoras de las memorias de su cuerpo. Ello se evidencia, principalmente, en la segunda serie de movimientos, cuando la participante rompe con la narración del testimonio que relató en la primera fase para revelar un nuevo acontecimiento que también la traspasó durante la pandemia, aunque, por razones personales, decidió no profundizarlo en la primera sesión. Dicha decisión posibilita que, como *performer*, ella muestre una mayor disposición al acceso de su propio cuerpo y, por ende, de memorias que anteriormente todavía eran invisibilizadas.

De este modo, luego de haber evaluado los hallazgos de forma individual e identificados en las diferentes propuestas de movimientos frente a los episodios sensibles de cada participante, para propósitos de claridad y unidad, considero

pertinente evaluar integralmente esos hallazgos correspondientes a la **Instrucción 4**. Se reconoce que todos los participantes sitúan en primer plano la exploración de otro tipo de discurso que todavía no se habría profundizado en la primera etapa: el discurso no verbal. En esa línea, los participantes recurren a la evocación de sensaciones, percepciones, silencios y/u otro tipo de condiciones que se escapen de la articulación de la palabra, a fin de reconfigurar sus significados a través de la propia exploración de sus movimientos. Como se adelantó durante la introducción de la **Instrucción 4**, los participantes recurren intuitivamente al mecanismo de la retrospección como el acto de observar hacia atrás episodios vividos por ellos a fin de volverlos a traer hacia la actualidad, y estos, a su vez, atravesar una reconfiguración de sentido. Si bien dicho mecanismo también ha participado del ejercicio de las anteriores instrucciones, para la exploración no verbal de la presente consigna, la retrospección tiene la particularidad de observar en retrospectiva la profundidad de los hechos pasados, más allá de lo concreto o tangible, ahonda en las sensaciones y la evocación de movimientos más latentes, a fin de corporeizarlos, reinterpretarlos y traerlos nuevamente al presente.

Con relación a lo observado, los participantes sitúan en primer plano un tipo de discurso no verbal, el cual abre una puerta de acceso a la reactivación de sus recuerdos que en las anteriores instrucciones no se había profundizado aún. Ello sucede porque, metodológicamente, se estructura un laboratorio que evidencia y se adapta al desarrollo progresivo de las exploraciones resultantes de los participantes. En línea con ello, se recuerda que cada etapa de exploración responde a un objetivo y enfoque específico, con la finalidad de adentrarnos con respeto, empatía, sensibilidad y acompañamiento por parte de mi dirección, desde lo más concreto a lo más profundo, a las memorias de los participantes, considerando su carácter doloroso e, incluso, emocionalmente difícil de acceder. Este nuevo acercamiento desencadena hallazgos diferenciados entre sí, y

algunos casos, relacionados en la toma de decisiones que cada uno toma para la ejecución de la instrucción. Se evidencia que los participantes confrontan un tipo de exploración poco conocida por ellos, ya que requirieron un seguimiento más cercano de mi parte para entender la instrucción y compartir sus primeros movimientos a la espera de una validación como si lo que compartieran necesariamente debía estar correcto o incorrecto. Luego de haberles reiterado que la **Instrucción 4** no buscaba una calificación, los participantes suspendieron sus esfuerzos por armar movimientos sumamente estéticos o coreográficos, y en su lugar, optaron por un diálogo más genuino y cercano a los resultados que íbamos trabajando. Por lo tanto, recurrieron inicialmente al registro de sus propios testimonios, y cuando la palabra no era suficiente, los registros visuales también adquirieron un nuevo sentido al corporeizarse en la fisicalidad de cada participante. De esta manera, se reconoce a la **Instrucción 4** como un posibilitador de múltiples discursos, el cual almacena un archivo de memorias que va más allá de los límites de la palabra y es fortalecida desde la corporalidad como generadora de un nuevo discurso y sentido.

Lo expuesto en el cierre de la **Instrucción 4** reúne un análisis de los principales hallazgos en su ejecución y abre un acceso hacia la siguiente instrucción. La **Instrucción 5** no dista ni marca un punto final de la **Instrucción 4**, al contrario, ambas trabajan estrechamente por su conexión evidente con el lenguaje del cuerpo. La **Instrucción 5** ingresa al diálogo como una consigna unificadora de lo explorado en la última instrucción. Es decir, la **Instrucción 4** significó una apertura inicial a la exploración corporal de los participantes, donde si bien fue seguida por una indicación concreta, las formas de abordarla y los tipos de movimientos hechos fueron decididos libre y creativamente por los participantes. Como resultado de esa exploración, los participantes apelaron a la heterogeneidad de sus testimonios y recursos visuales

trabajados en las primeras instrucciones proponiendo diversos movimientos, en su mayoría, desestructurados entre sí y/o sin la pretensión de hallar una relación secuencial entre un movimiento y otro. Sin embargo, como se ha ido anticipando en el desarrollo de la primera etapa de exploración, si bien en esa etapa se reconoce la libertad creativa, la multiplicidad de discursos que resulten de cada ejercicio, así como la toma de decisiones que dichas acciones demandan para los participantes, en esa heterogeneidad también existe una unidad de encuentro atravesada y necesaria de componer.

La unidad a la que se alude no es un elemento que se desprenda desde el exterior o sea casi imperceptible de reconocerse, al contrario, considero que la unidad radica en el reconocimiento de la propia heterogeneidad habitada en todos los elementos traídos a la exploración. En esa aparente descomposición los discursos de cada elemento se encuentran fragmentados, pero no descompuestos o totalmente dispersos. Al contrario, profundizar en el lenguaje de cada elemento fragmentado posibilita un nuevo acto de articulación, donde se converge todo lo hallado y se reinterpreta utilizando un diálogo coherente y común con cada tipo de lenguaje.

Es decir, para una exploración más cercana con el proyecto y enmarcado en el laboratorio, la **Instrucción 5** ingresa al diálogo como una consigna que busca el diálogo o el hilo de la conversación de la segunda etapa de exploración a partir de los hallazgos de la **Instrucción 4** con los múltiples discursos identificados hasta el momento en cada procedimiento de exploración. En ese orden de ideas, se presenta a la **Instrucción 5** como una propuesta de diálogo práctico con lo hallado en la **Instrucción 4** y lo explicado previamente, a fin de indagar en la **Instrucción 5** la búsqueda de un nuevo sentido unificador, enunciado desde la composición fragmentada de los movimientos de cada participante. Cabe indicar que, como se ha ido sistematizando en las anteriores instrucciones, una vez se compartan los resultados prácticos de la **Instrucción 5**, estos

pasan por una interpretación individual por parte de la directora del laboratorio, para finalmente analizarse integralmente para el cierre de esta instrucción. Una vez acotado ello, los participantes comienzan con el seguimiento de una nueva instrucción.

Instrucción 5:

Crea una secuencia de tres movimientos en función a lo explorado en la

Instrucción 4. Puedes incluir como detonadores a herramientas adicionales previamente exploradas.

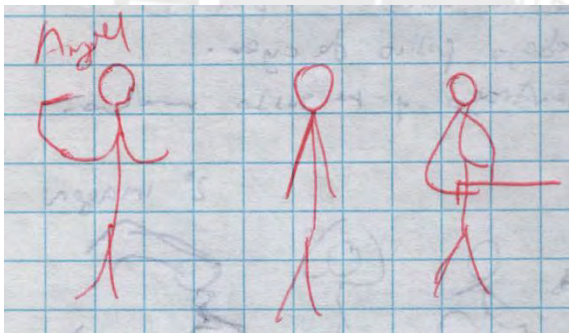
La **Instrucción 5** consiste en que los participantes recuperen los hallazgos primarios obtenidos en la **Instrucción 4**, y con base a ello, propongan una secuencia de tres movimientos donde los participantes no solo ejerciten el trabajo de unidad explicado previamente, además, dicha instrucción demanda la capacidad de sistematización y síntesis de los participantes. Como se recuerda en la consigna de la instrucción anterior, los participantes finalizan su instrucción con tres series de movimientos, y hasta cuatro, que podrían o no estar relacionados entre los movimientos de cada serie. Por lo tanto, para propósitos del ejercicio de la **Instrucción 5**, se plantea que los participantes profundicen en la articulación de cada serie de movimientos, recuperen los hallazgos más relevantes interpretados de cada serie y fortalezcan su capacidad de creación al componer una secuencia de movimientos traspasados por un hilo narrativo en común. Dichos objetivos no solo pretenden que los participantes integren ambas instrucciones, además, posibilitan que los participantes refuercen su capacidad de sistematización corporal, amplitud de observación y composición a partir de la memoria del cuerpo, aptitudes requeridas a partir de esta etapa de exploración y con miras a trabajarse efectivamente en la etapa de creación del espectáculo detallada en el capítulo 3.

Con relación a lo expuesto sobre el propósito y las acciones para la ejecución de la **Instrucción 5**, a continuación, se comparten y dialogan los hallazgos identificados en la propuesta de secuencia corporal de cada participante y su relación con sus materiales testimoniales. Se reitera que, si bien los participantes compartieron corporalmente cada secuencia en el espacio del laboratorio, para propósitos de archivo y redacción, se les solicitó registrarla visualmente en sus bitácoras.

Posterior a la interpretación reflexiva de cada secuencia, se evaluará su valor de análisis observando cada propuesta como nuevos materiales de exploración y, ahora, de composición, posibilitadores de la (re)activación y sistematización de sus recuerdos desentrañados en las memorias de cada participante.

Participante 1:

Figura 6
Secuencia de movimientos compuesta por el participante 1.



Nota: imagen propia de la bitácora

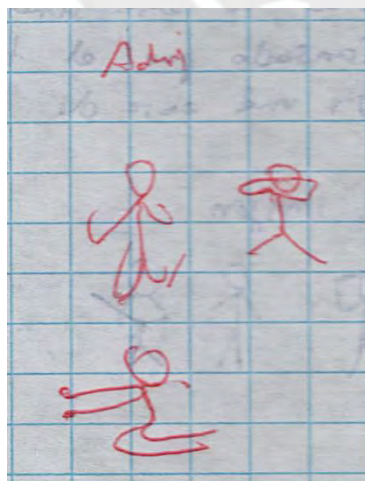
La figura 6 corresponde al montaje del participante 1. La composición visual y compartida corporalmente por el participante comprende la articulación de tres movimientos concretos y sintetizados en una secuencia que atraviesa el eje narrativo de su testimonio: memorias (re)construidas en el contexto de la pérdida física de su padre durante la pandemia. El participante decide recuperar el carácter nostálgico, interpretado centralmente en su propuesta anterior, como un conducto narrativo que dirige y comunica la representación de cada movimiento para la unificación de su secuencia.

Dicho aspecto narrativo se refuerza cuando el participante manifiesta que situaría su secuencia en un lugar privado como su hogar, espacio donde vivió con su padre y su familia. Asimismo, en cuanto al aspecto nostálgico atravesado, este se evidencia en el discurso de cada movimiento elegido para la composición, todos correspondientes a movimientos característicos de los oficiales de la Marina y resignificados en la corporalidad del participante, reinterpretando en cada uno de ellos a la figura “indestructible” de su padre. En cuanto al resultado conjunto de la secuencia, se observa un trabajo de retrospectión que pasa por la memoria del cuerpo del participante al revivir la figura vigorosa de su padre cuando este todavía se encontraba en servicio mientras que el participante todavía era un niño. Por ende, su trabajo de retrospectión atraviesa largos años de relación física y emocional, cruza la pérdida física de su padre y el posterior proceso emocional que tuvo que atravesar para lidiar con esta serie de eventos dolorosos hasta su llegada al laboratorio y puesta en disposición de sus memorias.

Participante 2:

Figura 7

Secuencia de movimientos compuesta por la participante 2.



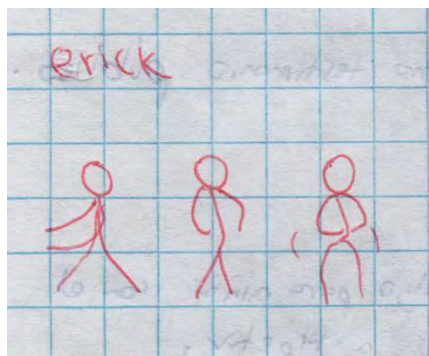
Nota: imagen propia de la bitácora

La figura 7 corresponde al montaje de la participante 2. La composición visual y compartida corporalmente por la participante comprende la articulación de tres movimientos concretos y sintetizados en una secuencia que atraviesa el eje narrativo de su testimonio: memorias (re)construidas en el contexto del delicado estado de salud de su madre por contagio del COVID-19. La participante decide recuperar la sensación de abandono emocional, interpretada centralmente en su propuesta anterior, como un conducto narrativo que dirige y comunica la representación de cada movimiento para la unificación de su secuencia. Dicho aspecto narrativo se refuerza cuando la participante manifiesta que situaría su secuencia en el lugar más íntimo de su hogar, su cuarto, espacio donde acceden y se relaciona con las personas más cercanas de su familia, como su madre y su hermana. Asimismo, en cuanto al aspecto descrito como “abandono emocional” atravesado en la unidad de su secuencia, este se evidencia en el discurso de cada movimiento elegido para la composición, donde corporal y gestualmente se visualiza a la participante de rodillas y visiblemente afectada en la rigidez de su rostro, en el acto de cubrirse los ojos con las manos y en la simulación de un abrazo ‘vacío’, todos movimientos contruidos inicialmente en la **Instrucción 4**. En cuanto al resultado conjunto de la secuencia, se observa un trabajo de retrospección que pasa por la memoria del cuerpo de la participante al reanimar sensaciones vividas en 2021, periodo de contagio de su madre, la lenta recuperación física de la misma, los rezagos dolorosos que seguían afectando a la estabilidad emocional de la participante hasta las acciones tomadas por ella como su decisión de tomar terapia. Por ende, su trabajo de retrospección atraviesa memorias de alrededor de cuatro años, cruza su paulatina recuperación emocional hasta su llegada al laboratorio y puesta en disposición de sus memorias.

Participante 3:

Figura 8

Secuencia de movimientos compuesta por el participante 3.



Nota: imagen propia de la bitácora

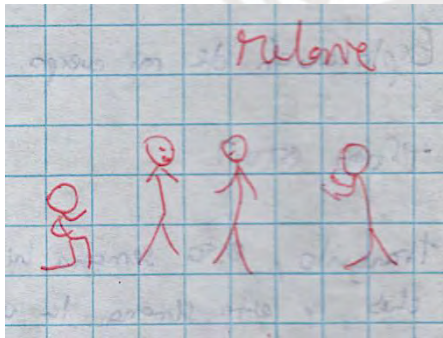
La figura 8 corresponde al montaje del participante 3. La composición visual y compartida corporalmente por el participante comprende la articulación de tres movimientos concretos y sintetizados en una secuencia que atraviesa el eje narrativo de su testimonio: memorias (re)construidas en el contexto de distanciamiento físico y emocional con su hija durante la pandemia. Coincidentemente a la sistematización del participante 1, el participante 3 también concuerda recuperar el carácter nostálgico, interpretado centralmente en su propuesta anterior, como un conducto narrativo que dirige y comunica la representación de cada movimiento para la unificación de su secuencia. Dicho aspecto narrativo se refuerza cuando el participante 3 manifiesta que situaría su secuencia en un lugar público junto a su hija, que le genere sensación de felicidad y de comunidad, como el espacio de un parque lleno de familias compartiendo actividades. Asimismo, en cuanto al aspecto nostálgico atravesado, este se evidencia en el discurso de cada movimiento elegido para la composición, donde se observa que el participante recupera movimientos torpemente dinámicos de la anterior instrucción aludidos a la rutina y al extrañamiento evidenciado desde el distanciamiento emocional con su hija. En cuanto al resultado conjunto de la secuencia, se observa un trabajo de retrospectión que pasa por la memoria del cuerpo del participante al revivir episodios de su cotidianidad como el hábito de manejar bicicleta todos los días, su agotadora

rutina laboral, la declaratoria de confinamiento y la sensación ambivalente de libertad y pánico que ello le causó durante la pandemia acentuado por el distanciamiento físico y emocional con su hija. Por ende, su trabajo de retrospectiva atraviesa memorias de alrededor de cuatro años, su volátil estabilidad emocional como resultado de las duras condiciones externas e internas vividas en la pandemia, siendo la condición más difícil el distanciamiento obligatorio con su hija y el proceso de restablecimiento del vínculo con ella, hasta su llegada al laboratorio y puesta en disposición de sus memorias.

Participante 4:

Figura 9

Secuencia de movimientos compuesta por la participante 4.



Nota: imagen propia de la bitácora

La figura 9 corresponde al montaje de la participante 4. La composición visual y compartida corporalmente por la participante comprende la articulación de tres movimientos concretos y sintetizados en una secuencia que atraviesa el eje narrativo de su testimonio: memorias (re)construidas en el contexto de la pérdida física de su tío Chaparro durante la pandemia. Coincidentemente a la sistematización de los participantes 1 y 3, la participante 4 también concuerda recuperar el carácter nostálgico, interpretado centralmente en su propuesta anterior, como un conducto narrativo que dirige y comunica la representación de cada movimiento para la unificación de su secuencia. Dicho aspecto narrativo se refuerza cuando la participante 4 manifiesta que situaría su secuencia en algún espacio de Huarmey, ciudad natal de la participante, su

familia y donde su tío vivió hasta sus últimos días. Asimismo, en cuanto al aspecto nostálgico atravesado, este se evidencia en la relación secuencial entre cada movimiento donde, incluso, trae figurativamente la imagen simbólica de su tío. Los movimientos de la participante manejan un discurso transversal que pasan por evocar un figurativo reencuentro físico con su familiar hasta la sensación de abrazarlo cuando realmente se percata que este termina siendo un acto al vacío. En cuanto al resultado conjunto de la secuencia, se observa un trabajo de retrospección que pasa por la memoria del cuerpo de la participante al revivir con melancolía el recuerdo de la figura física de su tío, los gestos de cariño que compartieron cuando la participante radicaba en Huarmey, el conocer la muerte de su tío mientras ella radicaba en Lima, las sensaciones dolorosas sentidas durante el viaje a Huarmey hasta la última vez que se despidió de él. Por ende, su trabajo de retrospección atraviesa largos años desde su vida en Huarmey y su relación emocionalmente cercana con su tío, su pérdida física y el posterior duelo emocional que tuvo que procesar en paralelo con otros desbalances emocionales provocados por el estrés y la ansiedad, ambos estados resultantes del contexto de la pandemia, y cruza su paulatina recuperación emocional hasta su llegada al laboratorio y puesta en disposición de sus memorias.

Luego de haber revisado los hallazgos de forma individual identificados en la composición corporal de cada secuencia, para propósitos de claridad y unidad, considero pertinente evaluar integralmente esos hallazgos correspondientes a la **Instrucción 5**. En esa línea, y como cierre de esta etapa, también se pretende mantener estos hallazgos en diálogo con mi análisis de dirección en función al objetivo planteado al inicio de la segunda etapa de exploración y acompañado en esta fase del proceso a través del cuerpo visto como una herramienta y mecanismo de exploración corporales. En ese sentido, con relación a lo analizado en el detalle de la **Instrucción 5**, se deduce y

demuestra que el cuerpo no trabaja en solitario, al contrario, se encuentra en paralelo reinterpretado por el discurso testimonial de los participantes en función a sus propios materiales previamente explorados y reactivados desde las anteriores instrucciones. Enfatizo la idea de que “el cuerpo no trabaja en solitario” no solo por lo explicado en el párrafo anterior, además, porque el cuerpo también actúa como un mecanismo de composición al que podríamos llamar de ‘doble vía’. Ello, porque en el ejercicio de su poética se demuestra en la **Instrucción 5** que el cuerpo es capaz de fortalecer los discursos verbales y/o visuales y también permitirse ceder ante estos discursos, profundizarlos y construir en conjunto una composición con cierta estructura adquiriendo una reconfiguración de sentido.

Asimismo, de la **Instrucción 5** también se desprende la capacidad de sistematización de los participantes considerando la amplia variedad de movimientos corporales explorados y compartidos en la **Instrucción 4**. Los participantes recuperan movimientos que entre sí conservan un significado relacional por similitudes en el tipo de movimiento físico, por una relación narrativa entre la lectura de cada movimiento y/o por el carácter sensible en común percibido en los cuerpos de los participantes vinculándolo con los episodios centrales de sus testimonios. Por lo general, los participantes tomaron esta última mirada como criterio de síntesis para la composición de sus secuencias, dibujando entre movimiento y movimiento una emergente línea de escritura dramática trazada figurativamente por episodios específicos de sus testimonios, por las sensaciones, por sus percepciones y/o por todo discurso no verbal que potenciara la lectura corporal de sus relatos. Dicha decisión visibilizada en la lectura de cada secuencia demuestra una comunicación colectiva que surgió orgánicamente en la ejecución de la **Instrucción 5**, a pesar de que cada secuencia era presentada de forma individual, hubo un intercambio de elecciones y decisiones durante

esta instrucción, reforzando la escucha activa, el respeto y el cuidado mutuo entre compañeros. Además, se visibiliza la potencia de los discursos no verbales desentrañados en la corporalidad de cada movimiento, los cuales refuerzan su característica (re)constructora de recuerdos cuando en su lenguaje particular dialoga con experiencias más ocultas como el poder de los gestos corporales y/o faciales, las sensaciones físicas e internas y el peso de los silencios.

En síntesis, como se anticipó en el párrafo anterior, para el cierre de la etapa 2 **“Exploración de materiales corporales”** y, por ende, del subcapítulo 2.2, se plantea un análisis integral de los hallazgos identificados en las instrucciones 4 y 5, en diálogo con mi análisis de dirección enfocado en el objetivo de la segunda etapa de exploración. En primer lugar, se demuestra la potencia de la memoria del cuerpo, como un reactivador y/o (re)constructor de memorias que exceden los límites de otros discursos como la palabra o lo visual, además de su poder de enunciación, tal como se anticipó introductoriamente en los procesos prácticos y creativos de Contreras (2017), de López (2022), y ahora reforzado en la aplicación de mi propio estudio. Si bien se reconoce y enfatiza el poder de los testimonios verbalizados o visualmente ilustrados, como Halbwachs (2004) reconoce cuando refiere que los recuerdos pueden verse representados “al menos en parte, en testimonios” (p. 71). Es decir, existen recuerdos que escapan a la articulación de los testimonios, y es ese vacío, el que se planteó explorar en esta segunda etapa. El cuerpo como archivo de memorias representa ese espacio difícil de acceder para los límites de la palabra, ya que se encuentra intrínsecamente conectado con todo discurso no verbal como los gestos, las posturas, e incluso, los silencios.

Con relación al diálogo de mi dirección con relación al objetivo central de la segunda etapa de exploración, efectivamente, esta etapa es diseñada para potenciar la

indagación de los materiales personales y sensibles de los participantes desde una mirada tan vívida como el cuerpo y demostrar que, a través de su lenguaje con otros discursos previamente aplicados, es posible construir una composición que reunifique y sitúe la heterogeneidad de cada movimiento o discurso no verbal, manteniéndose fiel a su composición fragmentaria, pero atravesada por una unidad que adquiere un nuevo sentido.

Finalmente, en cuanto al lugar que ocupa la estructura de las instrucciones 4 y 5 en esta etapa del laboratorio, este no es casual, desde la dirección hay una intención sutil pero enfática al intervenir los conceptos y usos de las técnicas del *collage* y del montaje, anteriormente argumentadas como disciplinas visuales y artísticas. Sin embargo, si retomamos y reconfiguramos lo expuesto por Sarrazac (2013) y explicado teóricamente en el capítulo 1, cuando refiere que ambas técnicas no solo son herramientas visuales para las artes plásticas, sino que también actúan como “técnicas de escritura” y pueden ser posibilitadoras de otro tipo de configuración para la construcción de un espectáculo (p. 145), podemos concluir a partir de los hallazgos corporeizados y explicados en ambas instrucciones que el lenguaje del cuerpo significa un posibilitador interdisciplinar que toma su corporalidad para hacer de ella un vehículo vivo y en movimiento que reconoce y reinterpreta las prácticas tradicionalmente visuales del *collage* y del montaje. En ese sentido, si bien se refuerzan las características centrales del *collage*, por su naturaleza fragmentaria, heterogénea, plural y flexible, con lo explicado también se profundiza en el análisis de la memoria del cuerpo, los fragmentos que se desprenden de la (re)construcción de sus recuerdos (*collage*) y la integración de dichos retazos corporales en la construcción de la escritura del nuevo relato y composición del espectáculo (montaje). Precisamente, en cuanto a la participación del montaje, se toma su característica reunificadora y constructora de un nuevo sentido para organizar los

movimientos fragmentados explorados en el *collage* y, considerando la restitución de dicho nuevo sentido, se genera una nueva unidad articuladora que actúa sobre la reescritura del relato y la construcción de la puesta.

Precisamente, finalizamos una segunda etapa de exploración que no es rígida ni determinante para dar por culminada la etapa de exploración. Al contrario, recuperando la idea simbólica de que nos encontramos desenredando el hilo de una madeja, nos encontramos deshaciendo los primeros, segundos y demás nudos que surjan posterior al cierre de cada etapa. Los hallazgos observados y analizados en este subcapítulo se encuentran dispuestos para seguir siendo material de acceso de dónde jalar. En ese sentido, si ya exploramos la potencia de la palabra, de lo visual y de la memoria corporal, ¿queda algo más por desenredar? La respuesta puede ser obvia. Si bien el camino para llegar a ella es material de diálogo para el siguiente subcapítulo, también como conocedores de que hay hilos de la madeja que ya se encuentran visibilizados, por ende, ¿qué hacemos ahora con ellos?

2.3 Mecánica de recuerdos: el “repositorio de memorias” como sistematizador de la (re)construcción de la memoria de los actores y sus experiencias dolorosas durante la pandemia.

Fuera de la dirección del laboratorio y de ser la persona a cargo de la investigación, si una ve como espectadora un proceso de exploración a partir de la corporalidad introspectiva y relacional de cuatro participantes que participan por primera vez de un laboratorio de investigación práctico, quienes son invitados a poner a disposición el acceso e intervención de sus memorias privadas, las cuales serán configuradas como objetos de estudio, puestas en escena a través de cuatro funciones, para finalmente ser articuladas en los registros de una tesis de maestría, podría percibirse un proceso invasivo o distante un elemento del otro. Efectivamente,

observado frívolamente en retrospectiva, ese sería el paso a paso de cada resultado parcialmente logrado sin contemplar la relación concatenada de cada procedimiento con el siguiente, de cómo estos dialogan con los hallazgos anteriores para crear en colectivo un único espectáculo, y, evidentemente, no se reconocerían la variedad de mecanismos, herramientas y/o recursos que se encuentran entretreídos, los mismos que posibilitan desde la composición de una gran escena hasta la recuperación del recuerdo más sutil.

Lo presentado previamente nos permite ilustrar el panorama general de lo que sería la secuencia de un proceso práctico sin un claro eje que atravesase su construcción y reunifique en el camino los hallazgos centrales de cada etapa hasta su resultado final. Los subcapítulos 2.1 y 2.2 han sido dedicados a la exploración testimonial, visual y corporal, de la mano de herramientas y mecanismos que posibiliten la reactivación de esas memorias latentes, e incluso, algunas difíciles de desentrañar solo desde la palabra. En esa línea, la problemática descrita para la introducción del subcapítulo 2.3 es introducida con la finalidad de reconocer que, así como son importantes los hallazgos obtenidos previamente, también se debe tomar atención y atender a la columna sobre la que ellos construyen y se adhieren.

Para ello, contemplamos en este subcapítulo dos medios de acción. El primer medio consiste, inicialmente, en recuperar el cierre del último subcapítulo cuando nos preguntábamos si quedaba algo más por desenredar. Y sí, quedan unos nudos medianamente desenredados en el camino como si estos habrían estado firmemente amarrados. En el camino de ese ejercicio, se activa el segundo medio, allí se encuentra la atención a esa columna sobre la cual es importante que los nudos ya desechos se vuelvan a enredar. Esta última mención recupera la segunda pregunta del cierre del subcapítulo 2.2, cuando mencionamos ¿qué hacemos ahora con los hilos visibilizados?

Aterrizando el hecho de que con hilos nos referimos a las memorias (re)construidas en las anteriores dos etapas de exploraciones, el subcapítulo 2.3 ingresa al diálogo del laboratorio con dos objetivos. En primer lugar, se plantea profundizar en la indagación de los materiales personales y sensibles de los participantes abordados en las dos etapas previas, de forma individual y colectiva, esta vez utilizando la práctica y el funcionamiento del repositorio de memorias como un acceso concreto a la reactivación de los recuerdos de los participantes. El término “repositorio de memorias”, si bien fue anticipado en la introducción, pasará a desarrollarse en este subcapítulo. Asimismo, en segundo lugar, paralelo al primer objetivo, el subcapítulo también plantea sistematizar las herramientas de creación testimonial observadas y desarrolladas a partir de la (re)activación de las memorias de los participantes en las etapas previas, integrándose a dichas herramientas los nuevos hallazgos profundizados a lo largo de la presente sección. Dicha sistematización de las herramientas de creación testimonial se considera relevante porque al término de este subcapítulo, finaliza las etapas de exploración para dar apertura a las de construcción de la versión libre y del espectáculo, etapas donde se integran necesariamente a las herramientas y materiales de creación explorados previamente para reconfigurarlos y convertirlos en dispositivos de creación posibilitadores para la reescritura y la puesta en escena.

En ese sentido, retomo lo argumentado en el subcapítulo 1.3, con relación al repositorio de memorias, para reflexionar sus alcances en este subcapítulo a partir de los hallazgos reunidos en el laboratorio de creación. El repositorio de memorias ingresa al estudio con el objetivo de reconocer concretamente todos los recursos materiales y escénicos reactivados y traídos a partir de los archivos personales de los participantes o creados individual y/o colectivamente para convertirlos en materias dispuestas que profundicen en la (re)construcción de las memorias de los participantes. Si bien dicho

repositorio se suma al estudio a partir de este subcapítulo, su objetivo y utilidad no solo participan en la etapa de la exploración, además también en este subcapítulo representa un soporte que posibilita la organización y preservación de las memorias previamente (re)construidas. Asimismo, su rol atraviesa los parámetros de la exploración para involucrarse también como detonador en el proceso de escritura dramática de la versión libre de la obra. Este último rol es mencionado como parte de la presentación del repositorio de memorias, sin embargo, el desarrollo de su función en la etapa de reescritura se detallará en el capítulo 3.

Recuperemos los dos primeros objetivos del repositorio para desentrañar en su ejecución la explicación de cada propuesta. Con relación al primer objetivo, el repositorio de memorias plantea profundizar en la (re)construcción de las memorias de los participantes a partir de un conjunto de herramientas concretas, algunas de ellas recuperadas desde la primera etapa de exploración, como un único repositorio capaz de integrar y continuar posibilitando la (re)construcción y comprensión de esos recuerdos vividos durante la pandemia.

Para ahondar en la ejecución del primero objetivo, es importante detallar qué elementos se incluyen dentro del repositorio de memorias, considerando que este repositorio no es rígido ni cerrado en la primera etapa, al contrario, este se mantiene disponible y accesible hasta, incluso, durante la etapa de escritura dramática de la versión libre y de la creación del espectáculo. El repositorio de memorias comprende hasta el momento las siguientes herramientas de exploración: los testimonios, los monólogos y los flashbacks. Adicionalmente, a partir de este subcapítulo, se plantea integrar al repositorio los siguientes elementos concretos: la música, el vestuario y el empleo de objetos movilizadores para los participantes. De esta manera, se apertura a continuación una etapa exploratoria dedicada a la indagación y sistematización de los

materiales explorados y almacenados en el repositorio de memorias. Dicha etapa comprende la reconfiguración de los materiales testimoniales explorados en los anteriores subcapítulos, vistos no como herramientas posibilitadoras aisladas o ajenas una de la otra, al contrario, en la sistematización de cada material de creación testimonial explorado se pretende encontrar un diálogo entre su ejercicio individual y colectivo, los hallazgos resultantes de dicha interacción y la integración de nuevas herramientas testimoniales a ingresar dentro del repositorio.

- **Etapa 3: Exploración del repositorio de memorias de los participantes (2 sesiones)**

La etapa 3 “**Exploración del repositorio de memorias**” ingresa como parte exploratoria y contenedora de los procedimientos facilitadores para la (re)construcción de la memoria de los actores por su característica central y eje del subcapítulo: el repositorio de memorias como posibilitador y como mecanismo de creación. El objetivo de esta etapa, y transversalmente, del presente subcapítulo, consiste en profundizar en la integración de los materiales personales y sensibles de los participantes abordados en las dos primeras etapas, esta vez, sumando a los hallazgos herramientas de exploración concretas de los participantes, a fin de ensamblarlas en conjunto al repositorio de memorias.

En ese orden de ideas, la exploración del repositorio de memorias no sucede gratuitamente de los instintos de los participantes, aunque sí se involucran materiales suyos con cargas altamente sensibles. El repositorio de memorias cobra sentido a partir de dos mecanismos de creación que nos han acompañado transversalmente en las anteriores exploraciones: la fragmentación y la retrospección. En este punto de la instrucción siguiente y, una vez este repositorio se reconfigure para pasar a ser un

mecanismo de creación, ambos mecanismos continuarán formando parte de cada etapa del proceso de creación y composición. De esta manera, se pretende continuar resignificando su función tradicional como mecanismos de escritura dramática, a fin de que, en el ejercicio del quiebre de sus límites, ambos mecanismos también reafirmen su capacidad discursiva en las etapas exploratorias y compositivas.

Con relación al mecanismo de fragmentación, su aporte conceptual en la construcción del repositorio de memorias es sostenido por la característica heterogénea de este repositorio donde confluyen diversos elementos con sus propios sentidos si lo evalúas de forma aislada. Sin embargo, en el ejercicio de la construcción para este proyecto, en esa heterogeneidad del repositorio se vislumbra un discurso lógico que toca a cada elemento con la narración de los participantes. Ello dialoga con el mecanismo planteado por Sarrazac (2013), quien se refiere a la fragmentación como esos “trozos de vida” articulados de tal manera que obedecen a una “lógica narrativa” a pesar de que sus elementos puedan ser independientes por sí mismos o probables a caer en un “gran vacío” (pp. 105-106). Efectivamente, si bien el mecanismo admite su característica diversa, es posible identificar en esa heterogeneidad un principio que garantice que la comunión de ese conjunto de elementos tiene coherencia.

Asimismo, con relación a la retrospectiva, si bien la participación de dicho mecanismo no se visualiza explícitamente en la forma o estructura de la constitución del repositorio, el ejercicio de su discurso se encuentra implícitamente activo en las miradas retrospectivas de los participantes cuando recurren a su pasado para recuperar elementos o detonadores no materiales y traerlos visualmente al presente. En ese sentido, de la retrospectiva postulada por Sarrazac (2013) se toma el acto de recurrir al pasado de cada participante y hacer de él un nuevo discurso proyectado en la materialidad de objetos y/ elementos no tangibles como los testimonios, los cuales, traídos al presente,

resignifican su uso y cobran un sentido revelador para la (re)construcción de las memorias de los participantes.

En ese orden de ideas, a fin de poner en práctica detalles de lo expuesto a lo largo de este subcapítulo, y seguidamente, reflexionar sobre sus hallazgos integrando al diálogo las herramientas de creación exploradas en las anteriores instrucciones, los participantes ejecutan la siguiente instrucción.

Instrucción 6:

Selecciona un episodio de tu testimonio compartido en las primeras fases de exploración. Desarróllalo incluyendo elementos materiales que profundicen la narración de tu relato.

La **Instrucción 6** consiste en que los participantes recuperen los relatos testimoniales reactivados y compartidos desde la primera etapa de exploración, evalúen los episodios descritos en ese entonces con relación a los hallazgos que podrían haber nutrido la construcción de sus relatos. Una vez seleccionen un episodio específico para propósitos de la instrucción, los participantes componen escénicamente su testimonio, sumando a su relato verbal, otros elementos materiales que profundicen la narración de su relato. La instrucción tiene el objetivo de que los participantes se contacten con la materialidad de sus testimonios a través de elementos detonadores como los recursos sonoros, prendas de vestir u otros objetos materiales que, integrados a su narración, no solo movilicen la sensibilidad y detonen la reactivación de sus memorias, además, actúen como elementos de creación y de composición, sumándose al repositorio de memorias como nuevos mecanismos de creación.

Con relación a lo expuesto como acciones y objetivos para la ejecución de la **Instrucción 6**, a continuación, se comparten los hallazgos identificados en esta etapa de

exploración complementaria para los participantes y su relación con sus materiales testimoniales. Posterior a la interpretación de los hallazgos, se evaluará su valor de análisis viéndolos ahora como materiales concretos de exploración resignificados e integrados al repositorio de memorias.

Participante 1:

Figura 10

Uniforme naval perteneciente al padre del participante 1



Nota: imagen propia del autor

La figura 10 corresponde a uno de los elementos concretos traídos por el participante 1 para profundizar en la reactivación de sus recuerdos e integrarlos a la composición de su testimonio. El participante opta por elegir el fragmento de su testimonio donde describe la corporalidad y personalidad fuerte de su padre, así como el recuerdo que el participante tiene de él sobre los años de su servicio como comando de la Marina de Guerra. Para la composición escénica de su testimonio, el participante elige el uniforme naval de su padre con el objetivo de traer en retrospectiva el recuerdo de su figura física apropiada en la propia corporalidad del participante en esta línea de su fragmento. “Indestructible, mi palabra favorita cuando pienso en mi Titanic. Mi padre, el gran comando Coila -se coloca el uniforme-. Así es él, un infante de la Marina, siempre con sus pistolas, sables, cuchillos, granadas...” (A. Coila, versión libre inédita, 2024, p. 19). En el ejercicio de la composición, se interpreta que el participante 1

resignifica una prenda de vestir personal de su padre convirtiéndola al usarla en escena en un nuevo elemento poético cargado de memoria sensible, vínculo familiar y una relación material adherida verbalmente con su propio relato.

Participante 2:

Figura 11

Prendas de vestir pertenecientes a la madre de la participante 2.



Nota: imagen propia del autor

La figura 11 corresponde a algunos de los elementos concretos traídos por la participante 2 para profundizar en la reactivación de sus recuerdos e integrarlos a la composición de su testimonio. La participante opta por elegir el fragmento de su testimonio donde se describen los malestares físicos de su madre durante el contagio y su reacción frente a ellos, visibilizando gestualmente rasgos de la ansiedad y el estrés que la aquejaban. Para la composición escénica de su testimonio, la participante elige tomar las prendas de su madre como detonadores concretos que acentúan su conexión sensible y vulnerable con su relato. Asimismo, vestir las prendas de su madre también trae en retrospectiva el recuerdo de su figura física apropiada en la propia corporalidad de la participante en esta línea de su fragmento. “No solo el mar no olía bien, también ese negativo del resultado no era creíble, porque mi mamá tenía todos los síntomas. Y yo tenía miedo de perderla a ella” (A. Chávez, versión libre inédita, 2024, p. 15). En el ejercicio de la composición, se interpreta que la participante 2 resignifica prendas de

vestir personales de su madre convirtiéndolas al usarla en escena en nuevos elementos poéticos cargados de memoria sensible, vulnerabilidad afectiva, vínculo familiar y una relación material adherida verbalmente con su propio testimonio.

Participante 3:

Figura 12

Objetos y personas alusivas al testimonio del participante 3.



Nota: imagen propia del autor

La figura 12 corresponde a algunos de los elementos concretos traídos por el participante 3 para profundizar en la reactivación de sus recuerdos e integrarlos a la composición de su testimonio. El participante opta por elegir el fragmento de su testimonio donde describe afectivamente la personalidad de su hija y se encuentra con el distanciamiento físico y emocional de su relación con ella durante la pandemia. Para la composición escénica de su testimonio, el participante materializa rasgos de su testimonio mostrando la fotografía de su hija dentro de su billetera, enfatizando el vínculo cercano que añora tener con ella. Asimismo, el participante 3 visibiliza el pánico sanitario descrito en su testimonio a través del firme cuidado que él tenía ante cualquier contacto con el exterior como el uso repetitivo del alcohol en gel. La interpretación sobre todo del primer elemento se evidencia en esta línea de su fragmento seleccionada por el participante. “La pandemia no trató bien a mi hija porque tuvo que enfrentar sola el encierro. Incluso hasta hoy hay situaciones de ella que desconozco” (E.

Hurtado, versión libre inédita, 2024, p. 11). En el ejercicio de la composición, se interpreta que el participante 3 resignifica objetos concretos e imágenes detonadoras que movilizan su ejercicio de retrospectión, y al traer sus memorias al presente, se convierten en escena en nuevos elementos poéticos cargados de memoria sensible, vínculo paternal, pánico colectivo y una relación material adherida verbalmente a su propio relato.

Participante 4:

Figura 13

Objetos y personas alusivas al testimonio de la participante 4.



Nota: imagen propia capturada de la sesión

La figura 13 incluye varios de los elementos concretos traídos por la participante 4 para profundizar en la reactivación de sus recuerdos e integrarlos a la composición de su testimonio. La participante opta por elegir el fragmento de su testimonio donde describe situaciones del velorio de su tío Chaparro como la desgarradora despedida de la esposa de él frente al féretro. Para la composición escénica de su testimonio, previo a la representación de la figura 13, la participante canta en escena “Bésame mucho”, un tema del cantante mexicano Vicente Fernández. Esto, porque, de acuerdo con la participante, dicho tema fue el favorito de su tío y contiene un potente valor afectivo porque lo interpretó especialmente en el cumpleaños de su esposa. Además, de acuerdo

con el testimonio de la participante, la corporalidad del artista se asemejaba con la de su tío, y ello también lo evidencia en su narración.

Con relación a la figura 13, la participante utiliza la representación de un cigarrillo de mora como un objeto concreto que, por la particularidad del sabor del cigarro y la postura de su tío al fumarlo, evoca en retrospectiva la memoria latente de su tío. Asimismo, la participante profundiza en su relación con el objeto al situar detrás de ella a uno de los participantes, dándole una mirada en retrospectiva al recuerdo de la figura física de su tío fumando su cigarrillo, apropiada en la corporalidad de otro participante. Ello se evidencia en esta línea de su fragmento. “Bonita camisa, buen pantalón, bien arreglado, así lo conocí por primera vez. Y siempre con su mejor amigo, el cigarro de mora -participante 3 fuma, bota el humo mientras que la participante 4 también hace el ademán de la acción-” (M. Moreno, versión libre inédita, 2024, p. 22). En el ejercicio de la composición, se interpreta que la participante 4 resignifica acciones y objetos concretos alusivos al actuar de su tío apropiándose de la corporalidad de otro participante. De esta manera, los elementos y personas empleados se convierten en escena en nuevos elementos poéticos cargados de memoria sensible, vínculo familiar y una relación material con los elementos adheridos verbalmente a su propio relato.

Luego de haber revisado los hallazgos de forma individual identificados en la composición escénica de los fragmentos de cada participante, para propósitos de claridad y unidad, considero pertinente evaluar integralmente esos hallazgos correspondientes a la **Instrucción 6** y, por ende, de la etapa de exploración complementaria “**Exploración del repositorio de memorias**”. En esa línea, y como cierre de esta etapa, también se pretende mantener estos hallazgos en diálogo con mi análisis de dirección en función a los objetivos planteados al inicio de la etapa 3 de exploración y acompañado en esta fase del proceso a través del repositorio de memorias

visto como una herramienta de creación y, a su vez, en mecanismos de creación desarrollados a partir de la (re)construcción de la memoria de los actores y sus experiencias dolorosas durante la pandemia. En ese sentido, con relación a lo analizado en el detalle de la **Instrucción 6**, se deduce y demuestra que el repositorio de memorias actúa como un potente detonador para profundizar en la reactivación de las memorias de los participantes e identificar puntos de encuentro entre sus previos hallazgos con el poder de los nuevos materiales sensibles integrados a la exploración, como los recursos sonoros, las prendas de vestir, personas representadas en la corporalidad de otro participante y/o los objetos propios o pertenecientes a personas aludidas y representativas de sus testimonios. De esta manera, se acentúa la característica fragmentaria de los testimonios iniciales, ya que, se observa que por sí solos los episodios relatados proponen una pluralidad de discursos que podrían o no encontrarse estrechamente relacionados o conectados con hechos de la pandemia. Sin embargo, una vez que dichos testimonios atraviesan por la práctica de herramientas visuales, corporales, y ahora, con el empleo de elementos concretos, cada trozo de sus testimonios cobra especial conexión con algunas de las prácticas explorada, y en el curso de ella, todo el testimonio adquiere una resignificación de verse como un relato personal a una herramienta poética dispuesta a seguir configurándose en cuanto a su escritura o escénicamente.

Precisamente, con relación a la participación del repositorio de memorias, dirigir en esta instrucción el empleo de cada nuevo elemento para integrarlo a dicho repositorio, me permite reafirmar la característica flexible y plural de esta herramienta no solo a partir de su reconocimiento en esta etapa de la exploración, además, es pertinente considerar su presencia y acceso en las próximas etapas de reescritura y creación del espectáculo. Ello, porque en su naturaleza plural del tipo de elementos que

ingresan al repositorio, desde objetos cotidianos personales a participantes que posibilitan la representación de personas centrales en los testimonios de los participantes, se identifica la potente carga sensible y valor afectivo que dichos elementos contienen como detonadores para la reactivación de los recuerdos de los participantes. Una evidencia clara de ello se percibió con la participante 4, con quien se tenía previsto antes de ejecutar la **Instrucción 6** que utilizaría el refuerzo del participante 3 para representar la figura corporal de su tío Chaparro. Sin embargo, durante la ejecución, la participante 4 recordó que su tío fumaba un particular sabor de cigarro difícil de encontrar y, por ende, era un detalle tan sutil que no había sido percibido por ella hasta que observó la estatura y postura de su compañero cuando se dispuso a fumar y soltó la primera calada de humo.

En ese orden de ideas con lo explicado previamente, la **Instrucción 6** me permite profundizar en la utilización del repositorio de memorias a fin de no solo trabajarlo como una herramienta de exploración, además, detectar en su configuración la transformación del repositorio en un mecanismo de creación. Ello posibilita que este actúe como un sistema integrado con otras herramientas o elementos que se sumen al repositorio de memorias en cada etapa del resto de procesos siguientes, como la etapa de reescritura del texto y la de creación del espectáculo. Es decir, la conversión del repositorio de memorias, de herramienta a mecanismo, le otorga al funcionamiento del repositorio un grado de complejidad mayor, ya que, en el ejercicio de su uso se requiere que el repositorio no sea solo capaz de trabajar colectivamente con otras herramientas concretas, como los testimonios, flashbacks, recursos sonoros o visuales, entre otros elementos escénicos y resignificados en escena, además, el repositorio de memorias debe ser capaz de ser un sistema organizador, articulador y enunciador del diálogo que

ejecute el conjunto con sus herramientas y su configuración en escena como materiales poéticos de composición.

En síntesis, para la conclusión del subcapítulo 2.3, se plantea un análisis integral de lo discutido al inicio de la misma, en diálogo con los objetivos planteados para el desarrollo del subcapítulo. En primer lugar, partiendo de la premisa pendiente de responder sobre si quedaba algo más por desenredar en la etapa de exploración, el desarrollo del subcapítulo demuestra no solo que sí, además, que existen nudos que requieren encontrar su etapa de exploración ideal donde desenredarse, y ello puede ir más allá de una exploración verbal o visual, así como de una exploración corporal. El contacto y tacto con otros recursos o elementos cotidianos, personales o aludidos a las personas que resuenan centralmente en los testimonios de los participantes, demuestra ser un área de indagación tan sutil que uno ‘da por sentado’ que debe pasar por ella. Sin embargo, si además de percibir esas nuevas herramientas de indagación, reflexionamos sobre el poder sensible de las mismas al contacto con nuestros sentidos, reconocemos en su uso la profundidad de su alcance con la reactivación de nuestras memorias, al punto de recordar detalles específicos poco alcanzables con otras herramientas exploradas, como la particularidad de recordar el singular sabor del cigarro de un tío o su canción favorita que solo la canta en una fecha especial, así como la foto de una hija que uno carga en su billetera o el estilo de vestir único de una madre.

En segundo lugar, así como se reconoce la funcionalidad y acción de las herramientas integradas en esta etapa de exploración, era pertinente tomar atención y reflexionar sobre los hilos que ya se habían desenredados en las anteriores etapas, a fin de que se mantuvieran accesibles al ejercicio de los participantes para la misma etapa de exploración o para las siguientes a desarrollar en el capítulo 3. Lo expuesto responde al segundo objetivo del subcapítulo 2.3 con el ingreso al estudio de un archivo organizador

de dichos hallazgos convertidos en nuevas herramientas de exploración y de creación, acuñado como “repositorio de memorias”. En esa línea, y como se desarrolló a lo largo del subcapítulo y se sintetizó en la conclusión de la última etapa de exploración, a partir de este subcapítulo en adelante se reconoce a este repositorio de memorias como un sistema organizador de las herramientas de creación exploradas y halladas, sostenido por los mecanismos de creación también estudiados previamente, como la fragmentación y la retrospección. Ambos mecanismos demuestran en este subcapítulo que su capacidad discursiva y estructural van más allá de la escritura dramática, y pueden verse resignificados como mecanismos de creación para la exploración, e incluso, para la escena, aspecto que se desarrollará en el capítulo 3. De esa manera, ambos mecanismos reafirman que, en el quiebre de sus propios límites no tradicionales, el trabajo de ambos y en colectivo recomponen su unidad dramática y posibilita la adquisición de un nuevo sentido.

Finalmente, como cierre del capítulo 2, considero relevante dedicar este espacio final para sintetizar la utilidad del trabajo y rol desempeñado de las principales herramientas y/o discursos de indagación con relación a mi análisis como directora del laboratorio e investigadora del proyecto. En primer lugar, se destaca el recurso testimonial-verbal, como un punto de partida posibilitador para despertar ese primer contacto de los recuerdos de los participantes por ser la palabra la herramienta más cercana de los participantes durante sus previos procesos creativos. Como se recuerda, ellos son participantes con formación en Arte Dramático y, por ende, la palabra, en su formación artística y profesional, ha significado el contacto más directo sobre el que sostiene inicialmente sus procesos creativos. Ello, por significar el recurso más accesible para la capacidad de reflexión y de articulación verbal, y para los participantes, por ser la habilidad blanda más familiar y cómoda para introducirse en la

atmósfera, no solo del presente proceso, también durante sus relaciones interpersonales y profesionales. Sumado a ello, se reforzó este primer encuentro testimonial con la exploración de herramientas visuales en una segunda fase, con la finalidad de que los participantes empezaran a relacionarse introductoriamente con otros enfoques, ya que, se preveía no solo que la palabra podría tener limitantes en este tipo de procesos prácticos con materiales privados, además, el empleo de otras herramientas a lo largo de la etapa de exploración iba a ser requerida para abordar la reactivación de sus recuerdos desde varios enfoques, por ende, se debía comenzar a entrenar en los participantes esa capacidad multidisciplinaria utilizando herramientas visuales cercanas y accesibles, como las prácticas del *collage* y del montaje.

En esa línea, si bien la palabra significó un primer punto de encuentro, seguido por lo visual, luego de observar sus primeros testimonios escritos, se visibilizaron diferencias individuales en el grado de complejidad contenido en los recuerdos de cada participante con relación a sus memorias en torno a la pandemia. Es decir, cada participante percibía sus recuerdos con relación a ese contexto de maneras particulares, algunos tenían una relación neutra con los hechos de la pandemia, pero el carácter doloroso recaía en episodios concretos como la pérdida física de un familiar producto del COVID-19, pero actualmente, se encontraban en una época de tránsito y convivencia con ese duelo. Por otro lado, otros participantes recordaban esquivamente detalles de episodios concretos vividos durante la emergencia, y en su lugar, narraban el recuerdo de sus percepciones o emociones en ese entonces y cómo esto significó un momento doloroso porque tocaron a sus personas más cercanas o a ellos mismos.

En segundo lugar, posterior a la etapa 1 de exploración, luego de identificar rasgos limitantes en el poder de la palabra y de lo visual para la reactivación de sus memorias, se pretende atender y desenredar ese obstáculo desde otro enfoque. El cuerpo

como memoria representa la herramienta central de esta etapa. A través de instrucciones de exploración y como puntos de partida de creación, se demuestra en sus hallazgos que el poder del cuerpo no solo está conectado con la percepción sensible y frágil de los participantes y de sus memorias, además, acceder al lenguaje del cuerpo también significó identificar que este se encuentra intrínsecamente conectado con todo discurso no verbal como los gestos, las posturas, e incluso, los silencios. Los nuevos hallazgos explorados en esta etapa pasan a configurarse en nuevas herramientas de exploración por su capacidad reactivadora y enunciativa a través de movimientos corporales, así como su potencia articuladora con las siguientes etapas a desarrollar en este laboratorio. Este último valor demuestra que los hallazgos obtenidos hasta el momento no deben ser visto solo como resultados específicos para una etapa puntual, en su lugar, es posible recuperar esos hallazgos a lo largo del resto de etapas y reinterpretarlos como herramientas de exploración y/o de creación, a fin de sostener y fortalecer sus funcionalidades.

En tercer lugar y último, tomando en consideración lo anterior, un elemento final que ingresa hasta el cierre de la etapa es el “repositorio de memorias”, acuñado así para propósitos de este proyecto. El detalle del repositorio y su funcionalidad fue desarrollado en párrafos anteriores, así que, desde una perspectiva general, se concluye que dicho repositorio se integra al estudio con la finalidad de explorar dentro de los hallazgos obtenidos aquellos vacíos sutiles que todavía podían profundizarse y nutrir el ejercicio de reactivación y de (re)construcción de las memorias de los participantes. Adicionalmente, producto de la exploración en esta etapa y recuperando la propuesta anterior donde se expone que los hallazgos pueden asumir un nuevo grado de profundidad y transformarse en otro tipo de dispositivo, el repositorio de memorias reconfigura su rol como herramienta para asumir la función de mecanismo de creación,

el cual cumple funciones de organizador de herramientas de exploración, sistematización de ellas e integración de nuevas pertinentes y funcionales para el repositorio.

Finalmente, se marca el cierre de tres etapas de exploración, consecuentes y desprendidas de los resultados de cada etapa anterior, reconociendo los importantes hallazgos obtenidos, las sólidas herramientas de creación que asumen el rol de ser utilizadas concretamente en el desarrollo de las etapas de reescritura dramática y de creación del espectáculo, así como de emergentes mecanismos de creación que se posicionarán a lo largo del capítulo 3. En ese sentido, el hecho de que, por la naturaleza de la reactivación de los recuerdos, los participantes recurran a memorias incluso por fuera del contexto de la emergencia sanitaria, se demuestra que la pandemia no corresponde solo a una etapa aislada ni es la única que posibilita la viabilidad de dicha investigación, sino que desde ella, es posible desprender recuerdos situados en otros contextos que también pueden ser sostenidos y reactivados a través de las herramientas de exploración desarrolladas en este capítulo. Precisamente, el capítulo 3 ingresa al estudio para desarrollar las etapas dedicadas a la escritura dramática de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y la creación del espectáculo testimonial, donde el contexto habitado de la obra original se entrecruza con lo vivido durante la pandemia. De esta manera, las etapas expuestas a continuación no llegan aisladas o archivando lo explorado en el capítulo 2, sino que las recuperamos para reflexionar sobre sus resultados y ponerlos en marcha con los discursos del texto y para la escena.

CAPÍTULO 3. PROCEDIMIENTOS DE LA ESCRITURA DRAMATÚRGICA Y CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO DE LA VERSIÓN LIBRE DE *¿QUÉ TIERRA HEREDARÁN LOS MANSOS?*

Ramón: *(A Lina)* ¡Qué hiciste! Ya déjalo, no lo toques.... ¡Ha sido su culpa...!

Paula: ¡Basta! ¿Acaso no te das cuenta? ¡Nuestra hija acaba de perder a SU HIJO!

(Pausa larga. Entra Track09. Entra luz azul. Los personajes asumen los roles de participantes, interpretan sus reflexiones en paralelo con la secuencia física).

Lina (Participante 4): “Todos te dicen Chaparro, pero apenas te conocí, si no fuera por un virus, tú y yo habríamos tenido más que compartir”.

Ramón (Participante 3): “El quiebre de mi relación como padre con mi hija en una pandemia que nos ató a un lugar distante”.

Paula (Participante 2): “En la pandemia pensé que iba a perder a la persona de mi vida, mi mamá, pero terminé perdiéndome a mí misma”.

Carlos (Participante 1): “En el velorio de mi padre me dieron ganas de llorar, pero me dijeron que los hombres no lloran”.

[...]

(Cesa música. Sale Track09. Sale luz azul. Todos regresan a la sala y a sus personajes. Luz clara) (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35).

El fragmento citado da apertura al presente y último capítulo de la investigación, el cual consiste en la construcción del nuevo relato y del espectáculo testimonial. La escena descrita corresponde a uno de los extractos más contundentes del resultado de la versión libre de la obra. Dicho fragmento demuestra la integración de ambos relatos

(ficción y testimonial), cuyos procedimientos de escritura son desarrollados en colectivo con los participantes del laboratorio y serán argumentados en este capítulo. Asimismo, se destacan entre llaves acotaciones técnicas para el diseño de la puesta y acotaciones de dirección para los participantes, las cuales se incorporan al discurso del nuevo relato y potencian la construcción del espectáculo. La intención de presentar un fragmento del resultado de la versión de forma introductoria al desarrollo del capítulo 3 contiene razones metodológicas y artísticas.

Metodológicamente, como se vino trabajando en los primeros capítulos, la fragmentación, como herramienta de escritura textual, visual y/o corporal, corresponde a uno de los detonadores centrales para la (re)construcción de las memorias de los participantes. Como se expuso en el capítulo 1, si bien la fragmentación actúa como un mecanismo que descompone la estructura clásica de un relato, aun en su característica fragmentaria construye un nuevo relato, por ende, se desprende el interés de conocer dónde recae la unidad en un texto fragmentado. Como se desarrolló previamente en el capítulo 1, la acción dramática representa a esa mencionada unidad, la misma que atraviesa y reunifica el relato versionado. Cabe recalcar que, aunque la búsqueda de esta unidad es reconocible y relevante a comentar como un elemento que deviene para la reescritura del relato, esta no constituye una pregunta teórica medular para el presente proyecto, a diferencia de los procedimientos de escritura dramática que actúan sobre la reescritura y la construcción del espectáculo, los cuales sí significan el interés central a desarrollar en el presente capítulo, y transversalmente, a lo largo de toda la tesis. El capítulo 3 significa un espacio dedicado al análisis de los procedimientos de escritura para la reelaboración del relato, por ello, es pertinente recordar que dicha reescritura posibilita el encuentro del relato de ficción de la pieza original y de los discursos testimoniales trabajados fragmentariamente a través de los mecanismos de exploración

vistos en el capítulo 2. En ese sentido, encuentro conveniente ingresar introductoriamente al capítulo 3 retomando los alcances de la fragmentación para situarlos esta vez en un extracto escrito del nuevo relato, ejercicio a desarrollarse en las siguientes etapas de este capítulo: adaptación temporal de su escritura dramática, construcción de la escritura de la versión libre y creación de la puesta en escena.

Artísticamente, el fragmento invita al lector de forma atractiva a conocer primariamente rasgos del resultado de la escritura de la versión. Ello, con la intención de abrirle una puerta de entrada para desmenuzar en conjunto las siguientes etapas procedimentales atravesadas para llegar a la escritura y la puesta de ese fragmento y, viéndolas transversalmente, de toda la versión libre. De esta manera, como autora, dicha decisión artística y metodológica me permiten direccionar el desarrollo y sentido de la escritura de este capítulo y, en consecuencia, posibilita una comprensión más accesible para el lector o lectora frente a lo expuesto a continuación.

En ese sentido, como se anticipó en el cierre del capítulo 2, el ingreso a este capítulo se encuentra dedicado a la escritura dramática de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y a la creación del espectáculo testimonial, donde los contextos habitados en la obra original se entrecruzan con los vividos durante la pandemia, así como la interacción de ambos discursos, necesarios de desarticular para la reelaboración del relato. De esta manera, el objetivo del capítulo 3 propone analizar los procedimientos de composición para la escritura dramática y la creación de un espectáculo de teatro testimonial, empleados para la creación de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Dicho objetivo se pretende desmenuzar a lo largo del desarrollo de tres subcapítulos de estudio, los cuales se comentarán brevemente en esta introducción para dar paso a la exposición de cada uno.

En el primer subcapítulo se inicia con la etapa de reescritura del relato a través de la adaptación temporal de la pieza original, trasladando episodios y discursos de los personajes de la obra original de Estela Luna al contexto de la pandemia. Por su parte, en cuanto al segundo subcapítulo, este se centra específicamente en la construcción de la escritura de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, tomando la pieza adaptada del subcapítulo 3.1, con la finalidad de encontrarla con los materiales testimoniales de los participantes, resultantes de los ejercicios de exploración comprendidos en el capítulo 2. Finalmente, el tercer y último subcapítulo se dedica a la creación del espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, donde se toma el nuevo relato construido en el subcapítulo 3.2 para ser configurado ficcionalmente con otros elementos escénicos mediados para el diseño de la puesta en escena y posterior confrontación con el público.

3.1 (Re)escribiendo una historia: adaptación temporal de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

La adaptación, un término dialogado desde el teatro previamente en el capítulo 1 a partir de las miradas de Pavis (1998), Dubatti (1994) y confrontadas con la contemporaneidad de Hutcheon & O’Flynn (2013), ingresa a este subcapítulo para analizar desde la práctica el acto de adaptar como un procedimiento de escritura dramática que da apertura a la reescritura de la nueva versión de la obra.

Metodológicamente, si bien se concuerda con el sostén teórico de Pavis (1998), cuando se refiere a la adaptación como “el trabajo dramático a partir del texto destinado a ser escenificado” (p. 35), no se pretende hacer de ese texto adaptado un producto de varias “maniobras imaginables”, término también citado por Pavis (1998) a la hora de adaptar. Como se adelantó introductoramente y en el capítulo 1, para el presente proyecto se toma a la adaptación como un procedimiento de escritura inicial de la

reescritura de la nueva versión con la finalidad de trasladar de su contexto original a los episodios y/o personajes de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y situarlos a los años de la pandemia vividos en 2020 y 2021. Es decir, se toma de las posibilidades de la adaptación, el acto de una adaptación temporal que involucra reorganizar ambientalmente los eventos relatados de la pieza original y los discursos de los personajes a la época de la pandemia, manteniendo la trama original, el número y características de los personajes, así como la organización del relato por cuadros planteada por la autora original. Por lo tanto, de acuerdo con la preocupación de Dubatti (1994), durante y posterior al ejercicio de la adaptación se pretende seguir respetando y reconociendo a Estela Luna como la dramaturga principal de la obra, manteniendo en gran parte las decisiones creativas y narrativas tomadas por ella. Además, por su participación en la obra nos referimos a ella en este proyecto como la “autora original”, con respecto a mi rol como adaptadora de la obra, a quien denominaremos como “adaptadora dramática principal”.

En esa misma línea, y considerando que este proyecto propone una nueva escritura dramática ‘poniendo en jaque’ a la escritura clásica y tradicional, considero pertinente retomar previo a la práctica de esta sección, una mirada contemporánea a la adaptación como la propuesta por Hutcheon y O’Flynn. Como se desarrolló en el capítulo 1, ambas autoras proponen que la adaptación no se trata de “simples reproducciones”, sino de adaptar un trabajo y hacer de él una creación autónoma (Hutcheon & O’Flynn, 2013, p. 4). Efectivamente, desde la metodología de este proyecto, como adaptadora dramática principal propongo para esta reescritura un ejercicio de adaptación temporal que, si bien mantiene lo declarado en torno a la autoría original expuesto líneas arriba, no se trata de ‘copiar’ lo escrito por la autora y adicionar acontecimientos ambientados de otro contexto como el de la pandemia, sino hacer de

esta adaptación temporal una nueva creación donde se reinterpreten y resignifiquen episodios de la propuesta original al marco de la pandemia, reinventando así transversalmente la atmósfera de la trama y la narración del relato a otro contexto, reafirmando el carácter distópico propuesto por la autora original y conservando el mundo caótico de la pieza inicial, esta vez situado con lo vivido real y dramáticamente en los años 2020 y 2021.

En ese sentido, el objetivo concreto del subcapítulo plantea analizar los procedimientos empleados para el trabajo de adaptación temporal de la pieza original, al trasladar episodios originales de la obra de Estela Luna al contexto de la pandemia, adaptación construida como una etapa inicial para la reescritura colectiva del relato. Para lograrlo y para propósitos de la claridad de esta sección y las siguientes, considero conveniente retomar la estructura de “etapas” e “instrucciones” diseñadas en el capítulo 2 en la organización de determinados momentos de exploración, adecuándolas esta vez a la reescritura del relato. De esta manera, no solo nos permite organizar la redacción para una mejor claridad y entendimiento del lector, además, metodológicamente, mantener el diseño de “etapas” e “instrucciones” en el ejercicio del laboratorio y en la presente redacción refuerza pedagógicamente la propuesta colectiva que se propone para la adaptación temporal del relato, para la escritura de la nueva versión de la pieza y para la posterior creación del espectáculo. Ello, porque, como se estructuró en el capítulo 2, la presentación sucesiva de una etapa detrás de otra posibilita a la autora y al lector o lectora tener claridad del seguimiento y decisiones que se tomaron en cada momento del proceso creativo de exploración y composición; y para los participantes, el desarrollo de instrucciones creativas les permiten conocer con precisión el propósito de cada procedimiento, su ejecución individual o colectiva y posterior reflexión de lo trabajado, así como ordenar de forma consciente y secuencial sus acciones tomadas y

cómo ellas dialogan transversalmente con las del resto de participantes y con la autora del proyecto.

Cabe resaltar que, previo al desarrollo y a dar apertura a las etapas de reescritura del relato, iniciando con la adaptación temporal, es relevante esclarecer los roles asignados para y con los participantes, como se indicó también en las etapas de exploración para el desarrollo del capítulo 2. Si bien se plantea una propuesta colectiva con los participantes para la reescritura del relato, sus participaciones en estas etapas de reescritura continúan siendo de actores-performers-testimoniante, con especial atención a su rol de actores en la etapa de adaptación, ya que se requiere su experiencia y estudio actoral de sus personajes que previamente ya debieron de analizarlos para la adaptación de los mismos de la pieza original al contexto de la pandemia manteniendo la unidad del relato. Por su parte, con relación a las etapas de reescritura, mi participación continúa siendo de directora del proyecto y de adaptadora dramática principal, roles que me permiten liderar la reescritura del relato, así como hacerme cargo de la sistematización del proceso y del texto adaptado.

Una vez aclarado el panorama general de análisis, los participantes ingresan a la etapa inicial de la reescritura colectiva del relato utilizando como procedimiento central de escritura a la adaptación temporal de episodios y personajes descritos en la pieza original de Estela Luna para trasladarlos cuidadosamente al contexto de la pandemia. Si bien esta representa la cuarta etapa de todo el proceso creativo, visto desde la exploración inicial hasta la creación del espectáculo, con la etapa 4 se inicia el proceso de reescritura donde se encuentran y trasladan eventos del relato original de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* a los episodios vividos en el contexto de la pandemia. En esa línea, se introduce a la conversación la cuarta etapa, vista como la primera reescritura, la cual se desarrollará a lo largo del subcapítulo 3.1, la cual denominaremos:

(Re)encuentro con la pieza original y la adaptación temporal de su escritura dramática.

- **Etapa 4: (Re)encuentro con la pieza original y la adaptación temporal de su escritura dramática (3 sesiones)**

La etapa “(Re)encuentro con la pieza original y la adaptación temporal de su escritura dramática” ingresa como parte de los procedimientos constructores para la reescritura del texto por su enfoque central de acción en este subcapítulo: la adaptación. El objetivo de esta etapa, y transversalmente, del presente subcapítulo, consiste en analizar los procedimientos de escritura que posibilitan la adaptación temporal de los episodios relatados en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* de su contexto original al marco de la pandemia. Para ello, como literalmente se indica, se requieren desarrollar procedimientos de escritura para el ejercicio de adaptación, los cuales serán presentados explícitamente mediante la utilización de instrucciones creativas. Dichas consignas no solo posibilitan que los participantes y la autora del proyecto mantengan la claridad sobre la ejecución y reflexión de cada procedimiento empleado respecto al objetivo de la etapa, también permiten una organización más clara y amable con el lector para la comprensión del análisis de los resultados construidos.

Por otro lado, como se mencionó introductoramente, a partir de esta sección se plantea una reescritura colectiva del relato, y específicamente, en esta etapa se propone una adaptación temporal hecha colaborativamente con los participantes del laboratorio en su rol de actores-performers-testimoniantes. Para ello, los participantes ingresan a esta etapa con conocimientos previos con relación a la adaptación teatral y su trabajo con la escritura dramática de un relato, fortaleciendo esa base teórica desde la mirada de los autores tratados en este proyecto como Pavis (1998), Dubatti (1994) y Hutcheon

& O'Flynn (2013). Asimismo, y como parte de su trabajo colectivo en esta etapa de adaptación, se les anticipó a los participantes que se requieren las herramientas de su formación actoral para que realicen revisiones previas del relato a adaptarse, con la finalidad de que reúnan conocimientos básicos del texto original con miras a esta etapa, como su estructura narrativa-dramática, los conflictos que se desprenden de la trama, los objetivos centrales y específicos de sus personajes, el contexto y la atmósfera sobre la cual se desarrollan los eventos.

En cuanto a la metodología de esta etapa, el trabajo de adaptación sobre la temporalidad del relato se realiza ejecutando dos instrucciones creativas que posibilitarán la organización y claridad de los procedimientos centrales a seguir para la adaptación temporal. Para la primera instrucción, los participantes se centran en el análisis de la estructura narrativa-dramática de la obra original *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Paralelo a la revisión del relato, los participantes deben identificar episodios centrales que posibiliten la adaptación temporal del relato. La ejecución de dicha instrucción (**Instrucción 7**) posibilita que los participantes se reencuentren colectivamente con la estructura del relato, discutan sus impresiones sobre los estudios que hicieron de sus personajes, y a partir de ese diálogo, la instrucción también permite que los participantes detecten, en colectivo con la adaptadora principal de la obra, episodios centrales que detonen y den apertura a la adaptación temporal del relato, manteniendo el hilo narrativo y el sentido de la trama.

Asimismo, para la segunda instrucción se plantea centralmente desarrollar la adaptación colectiva y temporal del relato, considerada como el primer procedimiento de reescritura a cumplir para la realización posterior de la versión libre. Para ello, se propone que los participantes asuman el rol de adaptadores secundarios frente a la adaptadora principal del relato. En cuanto a la ejecución de la instrucción (**Instrucción**

8), si bien se concentra en la adaptación temporal de toda la obra, se plantea considerar para su ejecución el análisis resultante de la **Instrucción 7**, con la finalidad de construir colectivamente criterios de acción alineados a mantener la narrativa y el drama del relato, sobre los que se soporte metodológicamente el ejercicio de la adaptación temporal.

En ese orden de ideas, a fin de poner en práctica detalles de lo expuesto a lo largo de esta etapa y subcapítulo, para seguidamente analizar los hallazgos obtenidos en cuanto a la estructura narrativa-dramática del relato original y su relación con la ejecución de la adaptación temporal, los participantes ingresan al desarrollo de la siguiente instrucción.

Instrucción 7:

Analiza la estructura narrativa-dramática de la pieza original e identifica episodios centrales que posibiliten la adaptación temporal del relato.

La **Instrucción 7** consiste en que los participantes se acerquen concretamente a la pieza original de Estela Luna, a partir del análisis colectivo de la estructura narrativa-dramática de la obra. En el ejercicio de esa revisión conjunta, se pretenden traer al diálogo otras variables de análisis desprendidas de la estructura narrativa-dramática, como la organización y composición del relato, los conflictos centrales de cada cuadro, así como el hilo narrativo y temporal de las escenas de la obra. Dichas variables iniciales de análisis en esta instrucción son necesarias para (re)conectar formalmente con la pieza original e introducirnos en la adaptación temporal del relato. Ello, porque nos permiten reconocer colectivamente el estado formal de la obra original, los conflictos centrales que mueven la trama en cada cuadro, la ubicación y el contexto temporal sobre el que se desarrollan y enmarcan los hechos y, por ende, permiten

percibir la atmósfera caótica sobre la que se sostiene la trama y atraviesa a los episodios y personajes de inicio a fin.

De lo mencionado, y por ser una variable central para la adaptación, revisaremos a profundidad la ubicación y el contexto temporal sobre el que se desarrollan y enmarcan los hechos en el relato original. Si bien, textualmente, en el primer volumen de la obra no se menciona literalmente en qué año fue escrita o en qué contexto temporal, se conocen datos explícitos que nos permiten deducir que la obra fue escrita alrededor de la década del 70. Para desarrollar dicha conclusión, es importante recuperar algunas indicaciones consignadas entre los registros del libro *Estela Luna: Nueve obras de teatro sobre el inicio y el fin del mundo*, texto donde se revelan manifiestos de la autora y de la crítica sobre la obra en cuestión y otras destacables de la autora que no forman parte del presente estudio. En primer lugar, se conoce que *¿Qué tierra heredarán los mansos?* fue estrenada por primera vez en 1979. En segundo lugar, de acuerdo con lo publicado en las notas preliminares de la ENSAD, se menciona que en la “última versión mecanografiada” la autora habría revelado que “los sucesos [de la obra] se desarrollan dentro de 18 o 20 años, es decir, por 1990” (ENSAD, 2020, p. 10). Al ser esta la versión más desarrollada, de acuerdo con la conocida fecha de estreno de la obra y al ser la década del 70 el periodo de mayores publicaciones de la autora, se interpreta que la autora escribió la obra en esa década, y por tener la pieza rasgos futuristas, los hechos se contextualizarían en la década del 90. Conocer la temporalidad de contexto del relato, así como el año en que la autora lo habría escrito nos permite situar y entender concretamente que la obra contiene rasgos futuristas adelantadas a la época en que fue escrita, donde se dibuja un mundo caótico víctima de las consecuencias de la contaminación ambiental y, por ende, los personajes del relato

sufren los implacables efectos de la naturaleza, deshumanizando paulatinamente sus propios comportamientos.

En ese sentido, y con la finalidad de reflexionarlo desde la práctica, situaremos textualmente el análisis de lo explicado utilizando episodios del relato original de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, donde se retraten hechos de su contexto en ese entonces, viéndolos como próximos sucesos para adaptarse al contexto del presente estudio. De esta manera, también se cumple con lo dispuesto en la **Instrucción 7**, donde se les plantea a los participantes identificar episodios centrales que posibiliten la adaptación temporal del relato, a partir de la evaluación hecha sobre su estructura narrativa-dramática. Por ello, para propósitos de la redacción y de conocimiento del lector sobre lo analizado en el laboratorio de creación, se seleccionan tres de los episodios centrales acompañados de sus análisis respectivos. Los fragmentos desarrollados para la redacción son seleccionados por la relevancia que representa en cuanto a su estructura narrativa, la atmósfera dramática visiblemente escalonada en cada fragmento y los recursos escénicos reconfigurados para el drama del relato. En cuanto a su estructura narrativa, se identifica que cada episodio seleccionado corresponde a un cuadro distinto de la obra (la pieza cuenta con tres cuadros), por ende, ello posibilita ilustrar tres tipos de escenarios diferenciados entre sí. Precisamente, con relación a la atmósfera dramática, cada episodio escogido responde a un tipo de crisis que se intensifica y particulariza gradualmente en cada episodio (la crisis social, la crisis familiar y la crisis humana). Acerca de los recursos escénicos reconfigurados para el relato, se evidencia en los episodios el uso de fuentes documentales, estadísticas e históricas, las cuales fortalecen la verosimilitud de los hechos internos y externos, dinamizan la narrativa y acentúan la progresiva atmósfera desoladora, De esta manera, los criterios de selección

comentados, analíticamente, otorgan una mirada variada reconocible en tres tipos de episodios significativos entre sí, en cuanto a estructura, recursos e intensidad dramática.

- **Episodio 1 (primer cuadro):**

Paula: Bueno, no te acalores. ¡Es tonto discutir por tres niños cuando no hay en perspectiva ni siquiera uno! Mira lo que dice aquí (lee): “Ayer fueron arrestados ocho jóvenes entre hombres y mujeres, a quienes se les encontró haciendo una gran fogata y asando salchichas en ella en un claro del bosque municipal de las afueras de la Ciudad-Refugio.

Fueron llevados al reformatorio por uso abusivo del oxígeno y deberán purgar penas de seis meses de internamiento, sometidos al más estricto racionamiento del gas vital”. ¡Yo no sabía que hacer una fogata y asar en ella salchichas era considerado delito!

Lina: ¡Por supuesto, mamá! La combustión consume mucho oxígeno y la municipalidad ha conseguido hacer crecer un bosque para la Ciudad Refugio, con una inversión muy grande de dinero, para que sea una fuente de oxígeno para todos. No es justo que alguien se entretenga con él y lo gaste por gusto. Además, una fogata [*sic*] aunque fuera en un claro, ha podido causar un incendio del bosque (ENSAD, 2020, pp. 63-64).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática:

El episodio corresponde a un fragmento del primer cuadro de la obra original. En cuanto a su estructura narrativa-dramática, se observa que el personaje Lina cuestiona lo narrado en una noticia, donde se relata el acto irresponsable de jóvenes haciendo una fogata en el bosque, generando combustión y malgastando las carentes fuentes de oxígeno que la población necesita para vivir. Para clarificar el contexto

temporal, el estado del conflicto y de los personajes, se utiliza una nota informativa como un medio de comunicación que expone el escenario caótico en ese entonces, donde lo que podría considerarse como un acto recreativo fuera de la obra, en el mundo de los personajes se considera un delito. En ese sentido, y sumidos en el contexto dramático, también se observa en el escenario de la obra que, así como existen personas como Lina que tienen claridad sobre la emergencia en la que viven, hay personas que desconocen la magnitud del evento como Paula e, incluso, existe un sector de la población indiferente y negligente al suceso.

El reconocimiento de esos eventos en ese fragmento permite detectar rasgos dramáticos similares a lo vivido durante la pandemia, relevantes a considerar para la adaptación temporal del relato. En primer lugar, un punto de apertura a partir de ese episodio es abordar la adaptación mediante el empleo de fuentes documentales como los contenidos noticiosos, donde se sitúan temporalmente los hechos acordes a la coyuntura vivida, por ejemplo, durante la pandemia. Sin embargo, es importante considerar para refinar la información y mantener el hilo dramático de la obra que, durante los años 2020 y 2021, la cantidad de notas informativas con relación a la emergencia sanitaria fue demasiada. Por lo tanto, al insertar dicho material en la adaptación temporal consideramos importante seleccionar contenidos donde se expongan incumplimientos a las medidas restrictivas, personas infractoras o en contra de la cuarentena y/o sanciones impuestas por los entes del gobierno frente a los incumplimientos. En segundo lugar, el recurso documental, más que un medio informativo, proponemos que adquiriera un rol escénico para fortalecer el discurso dramático de los personajes y de los participantes como adaptadores secundarios, con relación al contexto de la pandemia. Esto se lograría tomando esos contenidos noticiosos, identificando la temática específica de su relato, el estado de los personajes que intervienen en ella, así como el tratamiento informativo

que se le dé. Dichas variables nos brindan una información más cercana y vívida sobre lo ocurrido en ese entonces, reinterpretando esos hechos reales al introducirlos en el relato, los cuales acentúan el carácter dramático de la adaptación temporal de la trama. Si bien los participantes vivieron la pandemia, y este conocimiento directo sobre el hecho los ayuda a fortalecer el estudio de sus personajes adaptados, recurrir a los contenidos noticiosos de ese entonces maximiza la mirada y entendimiento de los participantes para con sus personajes, frente a todo el escenario caótico visto desde varios enfoques, como lo social, lo político, lo económico y/o lo humanitario. De esta manera, el estudio de los personajes se enriquece de manera particular, y viéndolo como la familia que representan, dan apertura a una visión más informada y consciente de lo vivido durante la emergencia sanitaria, y como participantes adaptadores del relato, el estudio de los contenidos noticiosos le suma a su ejercicio articulador de adaptación temporal herramientas informativas que dan verosimilitud a los hechos del relato adaptado y potencian el hilo dramático de la trama acentuando la emergencia con sucesos que realmente ocurrieron.

- **Episodio 2 (segundo cuadro):**

Carlos: ¡Habla usted necesidades! ¡Yo tengo una razón mucho más importante para evitar que nazca!

Ramón: ¡Ninguna razón, tuya ni de nadie, puede ser más importante que la vida de mi nieto!

Carlos: ¡Eso es, su nieto, su nieto! Le duele a usted que muera porque lo siente suyo. Si fuera un niño extraño, ¿no le importaría nada, verdad? ¡Ese ha sido el principio de todos los males, el considerar extraños a los demás! ¿Cuántos niños han matado las aguas envenenadas y los gases letales de las fábricas? ¿Ha pensado usted alguna vez en ellos? Quiero liquidar la fábrica porque a pesar de

que en los últimos tiempos hemos hecho lo posible por seguir a la naturaleza, para que ello fuera realidad en un cien por ciento habría que cambiar totalmente las instalaciones, y las pinturas saldrían con un precio que no podría competir en el mercado. ¡Y me repugna seguir contaminado en las actuales circunstancias!

(A Lina) ¿Tú me entiendes, verdad? ¡Tú tienes que entenderme! (ENSAD, 2020, p. 89).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática:

El episodio corresponde a un fragmento del segundo cuadro de la obra original. En cuanto a su estructura narrativa-dramática, se observa que el personaje Carlos se encuentra sumido en la culpa por haber contribuido indirectamente con los efectos trágicos de la contaminación ambiental, por su tipo y lugar de trabajo en el sector industrial. Ese sentimiento culpable se acentúa cuando las víctimas de ese desastre son los niños y niñas, ya que, precisamente, es su esposa quien se encuentra embarazada de su primer hijo, una nueva víctima de los efectos de la contaminación ambiental, productos de los gases letales de las fábricas que lidera Carlos. Por ende, encuentra en esa fatal coincidencia una única salida, cuestionada por su suegro, para que su hijo no sufra: evitando que nazca. El análisis de este fragmento nos permite identificar dos comportamientos relevantes en los discursos de la trama y sus efectos en los personajes, importante a considerar en la adaptación temporal del relato para mantener la atmósfera desoladora e incierta vividas por los efectos de la pandemia.

En primer lugar, la posible llegada de un nuevo miembro a una familia esperanzada por su llegada, más allá de lo que representa para los objetivos concretos de los personajes, puede simbolizar la esperanza de un devenir alentador hacia una etapa de vida menos calamitosa de la que en su momento atraviesan o también avecina los nuevos rezagos trágicos emergentes de un nuevo ser que nace contaminado por los

conflictos internos vividos en su hogar y externos golpeados por la naturaleza. En segundo lugar, cuestionar la vida de este nuevo ser humano va más allá de la idea polémica del aborto, considerando que este señalamiento también es cuestionado por uno de los personajes más mayores. A partir de ello, se desprende un análisis relevante para mantener el hilo dramático y adecuarlo a la adaptación temporal del relato al relacionarlos con los hechos de la pandemia. Se identifica que los personajes son conscientes del peligro que significa traer a un nuevo ser a un mundo, literalmente, inhabitable para ellos mismos y con menos oportunidades de sobrevivir para los seres más vulnerables. Este rasgo se acentúa cuando los personajes se polarizan respecto a la idea de interrumpir el embarazo de Lina, ya que, mientras que el abuelo de la familia, Ramón, ve amenazada la idea de tener en su hogar a un nuevo miembro que les dote de esperanza o que simbolice a una figura inocente capaz de reestructurar el mundo caótico donde viven; Carlos pretende evitar que su hijo nazca para salvaguardarlo de esta catástrofe y redimir su grado de culpabilidad por haber formado parte de las causas de la contaminación ambiental. Este escenario polémico presenta grandes similitudes con lo vivido durante la pandemia. Ello, porque, de acuerdo con el Ministerio de Salud, “se reportó un total de 1,486 mujeres embarazadas fallecidas... entre 2020 y 2023”, siendo el 15.1% del total de decesos, muertes atribuidas directamente al virus del COVID-19 (Flores & Fernández, 2024, p. 1). Por lo tanto, es pertinente interpretar el alarmante riesgo que significó para los peruanos y peruanas traer un nuevo miembro en tiempos de la pandemia, cuando el mundo donde vivimos en ese periodo era igual de incierto y considerado caótico como lo vivido en el contexto del relato original. Para propósitos de la adaptación temporal se pretende recuperar fuentes estadísticas de los entes estatales, como la mencionada previamente, en diálogo con el discurso realista de Carlos y la oposición de Ramón, quien continuará viendo amenazada la llegada de su nieto, esta

vez en tiempos de la pandemia. De esta manera, dicha relación donde se reinterpreta lo estadístico y lo discursivo posibilita situar concretamente las tensiones retratadas en el escenario dramático entre un contexto real, sus efectos y la decisión de traer un hijo al mundo, además de sumar verosimilitud a los discursos polarizados entre los personajes del relato y el grado creciente del conflicto.

- **Episodio 3 (tercer y último cuadro):**

Carlos: Por eso el más grande crimen del capitalismo fue quitarle al hombre la alegría de la vida sencilla y respetuosa de la naturaleza, la peor contaminación fue el sentimiento de envidia por el tipo de vida lleno de artificios y debilitantes comodidades que solo pocos pueblos, explotando a los otros, podían llevar. Y el habitante de los países del tercer mundo, estuvo realmente perdido cuando creyó que era un deber moral luchar por el derecho de tener su automóvil particular, para contaminar más el ambiente, ¡en lugar de luchar defendiendo el derecho al aire puro y a las aguas limpias para sus hijos!

Ramón: ¿Estás atacando el natural deseo de progreso de los países y de la gente pobre?

Carlos: ¡Ya es tarde para atacar nada! Pero si quiere que se lo aclare, lo que desapruébo es que nunca importó el hombre como ser humano... (ENSAD, 2020, pp. 95-96).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática:

El episodio corresponde a un fragmento del tercer cuadro de la obra original. En cuanto a su estructura narrativa-dramática, se observa una de las discusiones más álgidas entre Carlos y Ramón, cuya temática recae en la crítica a la industrialización del capitalismo como otra de las causas de la contaminación ambiental. Narrativamente, el

enfrentamiento entre ambos personajes transita de forma similar a lo analizado en el episodio anterior, ya que, ambos personajes polarizan sus opiniones al margen de lo que suceda en ese momento (el fragmento no lo muestra, pero líneas debajo Lina entra en labor de parto interrumpiendo la discusión). Por lo tanto, enfocaremos el análisis de este episodio en función a la evolución dramática entre el conflicto y los personajes, llegando al clímax en este último cuadro. Con relación al conflicto central (la lucha por la llegada de un nuevo miembro), los personajes llegan al tercer cuadro encontrando su propio punto a favor para aceptar la llegada de este nuevo ser, es decir, mientras que personajes como Ramón y Lina velan por el nacimiento de un bebé sano, Paula y Carlos cuidan la salud y tranquilidad de Lina, siendo el principal personaje a quien proteger y salvar si su vida estuviera en riesgo. En ese sentido, se interpreta que, si bien la llegada de este nuevo miembro ha significado para los personajes unos meses de tregua en pro de la salud de Lina y de su bebé, los personajes, individualmente, han sufrido humanamente los estragos de la contaminación ambiental, al punto de verse deshumanizados. Los personajes conviven con los efectos de sus propios conflictos emocionales atravesados desde el primer cuadro y expuestos en este último. Como se evidencia en el fragmento citado, la sensación de culpabilidad se extremiza en Carlos, cuando en su discurso ya no cuestiona los actos de su misma compañía, sino que toma el rol de juez y sentencia incluso a las personas que adquieren un auto particular, concluyendo que el ser humano nunca importó. Con relación a Ramón, más allá del fragmento citado, los rasgos deshumanizantes en él se acentúan puntualmente cuando su nieto muere horas después de nacido, al punto de culpar a su hija y atacarla por darle leche materna a un recién nacido, cuando fue responsabilidad de todos por no haberse informado del componente letal que ese tipo de leche traía en el contexto del relato.

En ese sentido, reconocer el alto nivel de crisis en los conflictos y en las decisiones de sus personajes relatados en este fragmento nos permite acentuar rasgos dramáticos similares a lo vivido durante la pandemia, relevantes a considerar para la adaptación temporal del relato. En primer lugar, es pertinente retomar para la adaptación temporal el carácter deshumanizante que los personajes fueron adquiriendo hasta el último cuadro, como un indicador que mide la magnitud de la emergencia y sus efectos, con relación al contexto adaptado, nos referimos a la emergencia sanitaria. En específico, se plantea mantener ciertos rasgos centrales de los personajes, los cuales a través de cada cuadro solo se acentuaron dramáticamente; en el caso de Carlos, su alta autoculpabilidad, en Ramón, su absurda impulsividad; en Lina, su severa depresión; y en Paula, su ansiosa sobreprotección. En segundo lugar, otro aspecto a tomar del relato original para la adaptación es la reinterpretación de las temáticas a tratar en el contexto adaptado, manteniendo la tensa atmósfera entre los discursos polarizados de los personajes. Para ello, se recurrirá nuevamente a las fuentes documentales, donde se relaten polémicos contenidos noticiosos aludidos al caos de la emergencia sanitaria. Un detalle relevante para refinar el tipo de información a insertar para la adaptación en el tercer cuadro es el contenido temático sobre el que discuten Ramón y Carlos. Como se observa en el fragmento, Carlos recupera episodios históricos del capitalismo para explicar los efectos de la contaminación al punto de rechazar el denominado “deseo de progreso” de los países tercermundistas. Ramón se inmiscuye también en ese hecho cuestionando las afirmaciones de Carlos, ignorando que su discusión consume innecesariamente la cantidad de oxígeno que se les permite mientras que Lina soporta duras contracciones, y es para quien deberían de reservar la mayor cantidad de oxígeno. Esta imagen bordea los límites de lo absurdo y de lo contradictorio cuando por varios minutos Ramón y Carlos se olvidan de su preocupación central e instinto humano de

protección que los compromete a todos, para defender sus propias singularidades. Si bien el análisis de las decisiones tomadas para el fragmento adaptado se evaluará en la siguiente instrucción, anticipo brevemente que dicha particularidad analizada me parece relevante retomarla en la adaptación, tomando desde la pandemia temas latentes y polémicos como la salud mental, siendo una de las temáticas noticiosas que detonen la discusión entre Ramón y Carlos y refuercen la tensión previa al clímax del conflicto central: la muerte del nuevo miembro horas después de nacido.

Luego de haber revisado a detalle la estructura narrativa-dramática de la pieza original, recordando que, para propósitos de la redacción se seleccionaron tres de los episodios centrales analizados, considero pertinente evaluar de forma integral el conjunto de resultados correspondientes a la **Instrucción 7**, tomando esta consigna como un necesario recuento de los participantes y de la autora con la escritura original de la pieza, a fin de que el análisis de este dirija las primeras directrices de la adaptación temporal a ejecutarse en la **Instrucción 8**.

Para sintetizar el análisis de la estructura narrativa-dramática y otras variables desprendidas de ella, como el discurso de los personajes y el empleo de elementos resignificados como herramientas escénicas detectadas en la escritura de la pieza original, agruparemos los hallazgos en tres criterios de acción posibles para su escritura dramática, propuestos para considerarse en la adaptación temporal del relato. En primer lugar, en cuanto a su estructura narrativa-dramática y su relación temporal con los hechos, se observa un relato organizado en tres grandes cuadros, los cuales muestran una elipsis temporal entre cada cuadro. Si bien no se menciona explícitamente el tiempo o periodo exacto, la narración de los hechos y evolución de las características de sus personajes permiten deducir que toda la obra podría enmarcarse en poco más de un año y que entre cuadro y cuadro existen meses de diferencia. Precisamente, con relación a la

contaminación ambiental y sus efectos que paralizan a los personajes del relato original, entre cada cuadro se detecta una progresión de las consecuencias y medidas impuestas para contrarrestar dicho fenómeno, desde que algunos personajes desconocen la magnitud de la emergencia hasta que las medidas restrictivas se acentúan dramáticamente debido al riesgo de los efectos, como la imposición de las 24 horas de descanso obligatorio para el ahorro de oxígeno. Con miras a la adaptación temporal del relato, lo explicado nos permite conservar la estructura temporal que propone la pieza original y su relato narrativo-dramático, con la particularidad que el texto adaptado se encuentra sujeto y enmarcado a sucesos vividos durante la pandemia, por lo tanto, la evolución de efectos y medidas restrictivas que se narren en dicho texto va acorde al contexto temporal de la adaptación.

En segundo lugar, acerca del discurso de los personajes y su relación con la temporalidad del relato, del análisis se desprende que los personajes sufren una evolución evidente entre cuadro y cuadro, más que corporal, nos referimos a una degradación humana como seres que poco a poco se desconectan de sus propios instintos humanos como su capacidad de protección, de amor fraternal, de empatía, para activar sus instintos de supervivencia, donde se expone en algunos personajes la individualidad de sus comportamientos y se acentúa en otros rasgos asociados con trastornos de depresión o con síntomas desencadenantes de otros problemas psicológicos. Lo expuesto en esta segunda conclusión de la instrucción nos permite reconocer que, para propósitos de la adaptación, la atmósfera caótica no se desprende por sí sola o solo por la problemática de la contaminación ambiental y otros conflictos sociales del relato original, además, dicho escenario calamitoso también se encuentra contenido y a su vez expuesto en la degradación de los propios personajes al punto de deshumanizarse hasta el final del tercer cuadro, quitándose la vida. Por lo tanto, es

relevante tomar especial atención al discurso de los personajes en el relato adaptado, esta vez introducidos en el escenario incierto y caótico de la pandemia, empatizar con sus conflictos internos y desbordes emocionales, acompañarlos en esa inestabilidad como personajes individuales y como familia, a fin de observar y detectar esa degeneración humana entre cuadro y cuadro hasta sus finales trágicos.

Finalmente, en tercer lugar, en cuanto al empleo de elementos resignificados como nuevas herramientas escénicas en la escritura del relato original, destaca la inclusión de fuentes de comunicación y de transmisión, como la utilización de titulares informativos, noticias y voces de locutores. Dichos elementos, primariamente útiles como medios de comunicación, ingresan al relato para adquirir funciones narrativas y escénicas en la escritura del relato. La utilización de este tipo de elementos resignificados no solo refuerzan el discurso de la trama y sitúan la magnitud de la emergencia con relación a lo que sucede fuera de la familia, además otorga credibilidad a la trama y al discurso evolutivo de los personajes en cada cuadro, marca un contraste en el relato entre la acción escénica y las tensiones reales que no vemos directamente, pero que están sucediendo y ello maximiza el escenario caótico y la percepción crítica que rodea las vidas de los cuatro personajes. En ese sentido, aunque se reconoce que los recursos informativos utilizados en la pieza original se encuentran narrados en los códigos de la ficción como todo el marco del relato, para la adaptación se plantea recurrir el uso de fuentes documentales reales que fortalezcan la credibilidad de un relato que, si bien conserva la ficción de la pieza original, se encuentra enmarcado en un contexto real como la pandemia. Asimismo, en cuanto al aspecto temporal de la adaptación, como se adelantó en el análisis de los fragmentos insertados en la **Instrucción 7**, el empleo de dichos recursos resignificados fortalece el espacio y tiempo real donde se encuentran los personajes en la trama y la narrativa del relato. Además, de

forma complementaria y anexo al tiempo del relato adaptado, insertar este tipo de fuentes documentales otorgan versatilidad a la linealidad y ritmo de la trama y al discurso escénico y narrativo de los personajes. Precisamente, sobre este último aspecto de los discursos, más allá de alimentarse de la ficción de la trama, los recursos resignificados materializan dichos discursos maximizando nuestra visión escénica en función al contexto real, potenciando los factores espacio-tiempo donde se sitúan la escena dramática adaptada.

Una vez identificados y analizados los aspectos centrales a considerar para activar la adaptación temporal de la pieza original, los participantes, en su rol como actores y adaptadores secundarios, toman lo analizado de la **Instrucción 7**, en función a la estructura narrativa-dramática del relato original y el estudio de sus personajes, para ingresar a la siguiente instrucción. De forma introductoria, se presenta a la **Instrucción 8** como una consigna consecuente de lo revisado y detectado en la anterior instrucción. De esta manera, la **Instrucción 8** ingresa al diálogo como el espacio central donde sucede la adaptación temporal, vista como el primer procedimiento de escritura efectuado para la reescritura del relato. Precisamente, en cuanto a la metodología a emplearse para la adaptación temporal de la pieza original, esta se desprende de la reflexión concluida en la anterior instrucción. Es decir, dicha adaptación se trabaja y analizará posteriormente en función a tres criterios de acción para el ejercicio de adaptar: la estructura narrativa-dramática y su relación temporal con los hechos, el discurso de los personajes y su relación con la temporalidad del relato y el empleo de elementos resignificados como nuevas herramientas escénicas para la reescritura.

En ese orden de ideas, a fin de proceder con la práctica de la adaptación del relato, seguido del análisis sobre los resultados obtenidos en función a su estructura

narrativa-dramática y otras variables desprendidas de ella, los participantes ingresan al desarrollo de la siguiente instrucción.

Instrucción 8:

Construye en colectivo la adaptación temporal de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, sosteniendo la narración del relato con base a los tres criterios de acción presentados en la síntesis de la Instrucción 7.

La **Instrucción 8** consiste en que los participantes, en colectivo y con la dirección de la adaptadora dramática principal, realicen la adaptación temporal del relato de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Como se indica en la presentación de la **Instrucción 8**, metodológicamente, los participantes deben enfocar desde la práctica el manejo de la adaptación temporal del texto considerando los tres criterios de acción presentados y sintetizados posterior al análisis de la estructura dramática de la pieza original (**Instrucción 7**), los cuales se introducirán nuevamente para esta nueva instrucción, cuya relevancia se explica a continuación.

En primer lugar, sobre la estructura narrativa-dramática y su relación temporal con los hechos, dicha variable es relevante a considerar para la adaptación temporal porque se pretende que el texto adaptado conserve una estructura narrativa-dramática organizado también en cuadros y con elipsis de tiempo hacia adelante que visibilicen una progresión de sucesos en la trama y en los personajes, acentuando paulatinamente la atmósfera caótica, esta vez situada en tiempos de la pandemia. De esta manera, si bien el texto adaptado también mantiene implícito el periodo de tiempo entre cuadro y cuadro, narrativamente en el relato se plantean insertar momentos específicos que ilustren sutilmente en qué tiempo de la pandemia se encuentran los personajes, como la

aparición de la variante ómicron, la problemática de la salud mental durante ese contexto o estadísticas relacionadas a la mortalidad infantil en Perú durante el año 2020.

En segundo lugar, acerca del discurso de los personajes y su relación con la temporalidad del relato, es importante conservar este factor en la adaptación temporal del texto por la característica deshumanizante que los participantes sufren cuadro tras cuadro, deducción observada porque los personajes poco a poco se aíslan emocionalmente de su propio entorno familiar al punto de desconectarse por momentos de sus instintos de protección, de amor fraternal, de empatía, para encerrarse emocionalmente en su propia individualidad, siendo el último acto de amor familiar, la decisión colectiva y forzosa que tomaron para quitarse la vida. Por lo tanto, con miras a la adaptación temporal, lo explicado previamente toma una función relevante de recuperar para mantener no solo la degradación humana implícitamente observada a través del tiempo entre cada cuadro, además, viéndola desde una perspectiva general, sus discursos como personajes actuantes en una trama desoladora también sufren una deshumanización a través del tiempo y, por ende, acentúan el escenario caótico que de por sí ya provocan los efectos de una emergencia sanitaria mundial.

Finalmente, en cuanto al empleo de elementos resignificados como nuevas herramientas escénicas para la reescritura, para la adaptación temporal se plantea mantener la idea de fuentes documentales utilizadas en el relato original, con la diferencia de que para el texto adaptado estas corresponderán a lo sucedido durante la pandemia. El empleo de contenidos documentales como las notas informativas, los titulares o las voces radiales es importante mantener en el relato de la adaptación temporal porque, además de mediar concretamente la magnitud o un momento específico de la emergencia sanitaria, se resignifican para actuar como recursos escénicos que refuercen el espacio y el tiempo donde se encuentran los personajes en la

trama y en la narrativa del relato. Esto se puede visibilizar en la adaptación cuando los personajes recurran a contenidos noticiosos en específico, como leer y comentar una noticia del día, citar información estadística de una fuente estatal o insertar en sus discursos la respuesta de una entrevista que se adecúe al episodio de la narración. Finalmente, como un valor agregado al relato, el empleo de dichos elementos informativos y resignificados dan versatilidad a la narración lineal de la trama, suspende brevemente el discurso escénico al insertar estos elementos para reconfigurar el ritmo de lo narrado y retornar a la escena con discursos más fortalecidos que maximicen la visión de los hechos.

En ese sentido, y con la finalidad de reflexionar sobre los criterios propuestos utilizando el resultado del relato adaptado, analizaremos lo explicado empleando episodios textuales de la adaptación temporal de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Por lo tanto, para propósitos de la redacción, de conocimiento del lector sobre lo analizado en el laboratorio de creación y coherencia con los episodios seleccionados en el anterior análisis de la **Instrucción 7**, se retoman los mismos tres episodios centrales de la pieza original, esta vez adaptados al contexto de la pandemia, los mismos que también serán acompañados de sus análisis respectivos.

- **Episodio adaptado 1 (primer cuadro):**

A Paula: Bueno, no te acalores. ¡Es tonto discutir por tres niños cuando no hay en
D perspectiva ni siquiera uno! ...Mira lo que dice aquí (lee): “Agentes de la Policía
A y serenos de Bellavista intervinieron esta madrugada una fiesta que se realizaba
P en pleno toque de queda. Los agentes encontraron a un varón y a una mujer,
T pero los vasos, botellas de licor y colillas de cigarro delataban la presencia de
A más personas. La mujer aseguró que se celebraba el cumpleaños de un niño”.
D
O ¡No entiendo, qué hacían botellas de licor en el cumpleaños de un niño!

ADAPTADO

Lina: ¡Es mentira! No era un cumpleaños, mamá, el resto de borrachos se habrá escapado antes de que llegara la Policía. Así fuera un cumpleaños, las reuniones sociales están prohibidas, son focos de contagio (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 3).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática adaptada:

Figura 14

Noticia periodística insertada en la adaptación temporal del relato.



Nota: noticia publicada en el diario impreso *Prensa Chalaca*, en 2020.

El episodio corresponde a un fragmento del primer cuadro de la obra adaptada, con relación al contexto de la pandemia. En cuanto a su estructura narrativa-dramática, la cual en este fragmento se encuentra enlazada con el empleo de elementos informativos, resignificados para la reescritura del relato, se observan similitudes y diferencias importantes a comentar del fragmento adaptado con la pieza original. Para comenzar, se mantiene la estructura organizada en tres cuadros, entre cada cuadro existe una elipsis de tiempo hacia adelante y se conserva el hecho de presentar implícitamente en la narrativa el periodo de tiempo que transcurre entre cuadro y cuadro. Dicha decisión responde a que no se considera necesario especificar en el relato adaptado fechas exactas o periodos concretos, ya que se conoce que todo el escenario se enmarca en el contexto de la pandemia (2020-2021). Por lo tanto, si es conveniente situar algún

momento concreto, este puede ser insertado sutilmente en la trama utilizando el discurso de algún personaje o mediante el empleo de otros elementos escénicos. Precisamente, en este episodio adaptado también se utiliza una nota informativa relacionada con el contexto del relato (**Ver Figura 14**). El empleo de esta noticia en la adaptación cumple una función contextual donde se permite situar sutilmente que los personajes se encuentran atravesando el toque de queda como medida restrictiva impuesta por el Gobierno, por lo tanto, es posible interpretar que en ese escenario los índices de contagio son altos y el peligro para los personajes es evidente, considerando que todavía existe un sector de la población que irrespeta las medidas.

Asimismo, acerca del discurso de los personajes en el relato adaptado, este también se fortalece con la mediación de la nota informativa utilizada. Si bien en este escenario se mantiene el discurso polémico donde Lina y Paula cuestionan que existan personas infractoras a las medidas cuando se dispuso por seguridad humanitaria que las reuniones sociales estaban prohibidas, a diferencia del relato original, en el fragmento adaptado Paula tiene un conocimiento más cercano de la emergencia acentuando su indignación frente al hecho, aunque todavía desconoce del todo la magnitud de la falta, detalle que Lina se lo aclara. Dicha diferencia en la adaptación con el relato original responde al hecho de que, como se recuerda, fue de conocimiento público el anuncio de toque de queda por el presidente de la República en ese entonces, por lo tanto, es consecuente que Paula tenga conocimiento mínimamente de la medida. Adicionalmente, también se observa que la inclusión de elementos informativos resignificados posibilita que se refuerce el discurso de los personajes, visibilizando sus primeras características y su relación con el contexto, como la sensación de pánico de Lina y los instintos de sobreprotección de Paula. Esto es posible porque los contenidos noticiosos, al contener información objetiva y real de los hechos del escenario exterior, materializan lo que se

encuentre sucediendo que no está a la vista de los personajes porque ellos se encuentran aislados y los convierten en materiales accesibles a ellos, al punto de que los personajes se reconectan con su exterior despertando sus comportamientos más latentes.

- **Episodio adaptado 2 (segundo cuadro):**

Carlos: ¡Usted no entiende! ¡Yo tengo una razón muy importante para evitar que nazca!

Ramón: ¡Ninguna razón, tuya ni de nadie, puede ser más importante que la vida de mi nieto! (A Paula) ¡De nuestro nieto!

A Carlos. ¡Eso es, su nieto, su nieto! Le duele a usted que muera porque lo siente
D suyo. Si fuera un niño extraño, ¿no le importaría, verdad? ¿Cuántos niños han
A matado las aguas envenenadas y los gases letales de las fábricas? ¿Cuántos niños
P han muerto por COVID? Más de 600 solo en Perú este 2020 ¿Ha pensado usted
T alguna vez en ellos? A mí me repugna que la fábrica siga contaminando en estas
A circunstancias (A Lina) ¿Tú me entiendes, verdad? ¡Lina, tú tienes que
D entenderme! (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 21).
O

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática adaptada:

El episodio corresponde a un fragmento del segundo cuadro de la obra adaptada, con relación al contexto de la pandemia. En cuanto a su estructura narrativa-dramática, la cual en este fragmento se encuentra enlazada con el empleo de elementos estadísticos, resignificados simbólicamente para la reescritura del relato, se observan similitudes y diferencias importantes a comentar del fragmento adaptado con la pieza original. En la anterior instrucción se discutieron dos posibles interpretaciones ante el escenario de un futuro bebé en la obra. Para retomarlo brevemente, se propuso que la llegada de un nuevo miembro simbolizaría un atisbo de esperanza y de nuevas oportunidades para la

familia y las siguientes generaciones. Por otro lado, también se evaluó que un nuevo miembro nacido en un mundo caótico solo podría representar la llegada de una nueva tragedia al hogar y al entorno porque este nuevo ser nacería contaminado por el exterior y por su hogar y, por ende, solo potenciaría que el caos puede renacer en el ser más vulnerable.

Considerando ambas interpretaciones, para la adaptación temporal, si bien no se polariza eligiendo una de las dos posturas simbólicas, la utilización de cifras estadísticas con resultados lamentables, posibilita interpretar que la llegada de un nuevo ser en las actuales circunstancias del relato representa un riesgo alto para la supervivencia de la criatura y no asegura que un nacimiento en ese contexto les brinde a los personajes una nueva oportunidad de mantenerse vivos. Sin embargo, esta última interpretación se polemiza cuando se confronta con el discurso de los personajes en el segundo cuadro, y específicamente, en el fragmento demostrado. Esto, porque, así como se construyó un discurso confrontativo para Ramón en la pieza original, en el texto adaptado se mantiene esa particularidad suya sobre todo contra los discursos de Carlos, su yerno. Dicha decisión para la adaptación responde dramáticamente a la intención narrativa de mantener las tensiones de esa escena, donde la cifra estadística preocupante acentúa la atmósfera incierta producida por la pandemia, la cual significa uno de los desencadenantes para que Carlos sugiera interrumpir el embarazo y, por ende, se vean amenazados los deseos de Ramón.

Finalmente, un detalle adicional a considerar es que otra de las diferencias observadas en la adaptación del citado fragmento recae en la sensación de culpa en la cual Carlos se encontraba sumido en la pieza original. Como se recuerda, esto se responde porque el personaje trabaja en una fábrica industrial que libera gases letales que intensifica la contaminación ambiental y, por ende, se considera un elemento

cómplice de todo el escenario calamitoso que mata a los seres más vulnerables, y ahora es su propio hijo quien se encuentra en alto riesgo. Sin embargo, durante la adaptación temporal, al trasladar los eventos a la pandemia, los discursos culpables de Carlos se desestiman porque, evidentemente, se descartan a los gases letales e industriales u otros agentes contaminantes ambientales como causas para la propagación del COVID-19. Por lo tanto, para la adaptación temporal se recupera ese desborde emocional de Carlos, esta vez, en la posición de un padre sumamente angustiado y desesperanzado por traer un hijo a un mundo caótico, donde, según la estadística insertada en el discurso de Carlos, son los niños los seres más vulnerables. Por su parte, si bien su comportamiento culpable no es el centro en este fragmento, para la adaptación se mantiene en el personaje cierta carga de conciencia que acentúa su remordimiento cuando confiesa que, externo a la pandemia, no puede ignorar que los gases letales que expulsan sus fábricas avivan otras problemáticas mortales. Dicha característica en el discurso de Carlos se decide mantener porque narrativamente el personaje conserva el mismo trabajo construido en el relato original, trabajo que le fue heredado por su suegro, y ya que se trata de una adaptación temporal, no se considera necesario modificar este aspecto del episodio. Por lo tanto, en lugar de reajustar su lugar de trabajo, es conveniente hacer uso de él adecuándolo al contexto de la adaptación.

- **Episodio adaptado 3 (tercer y último cuadro):**

A
D
A
P
T
A
D
O

Lina: Todo el periódico está lleno de noticias trágicas ahora, papá. Esto fue un respiro. Yo hubiera pensado que la cuarentena nos generaría a todos mayor ansiedad y depresión, pero en la entrevista, un psiquiatra dijo lo contrario... “Hoy las personas tienen el cuerpo atrapado, pero la mente libre”. Yo pienso...
Ramón: Lina, no sigas, por favor...
Carlos: Señor, Lina dice que la entrevista fue un respiro...

A
D
A
P
T
A
D
O

Lina: Depende de cómo lo veas, amor. El doctor dice que quienes estamos viviendo el COVID nos dividimos en tres tipos. A unos les angustia el aislamiento...como a mí. Otros han reforzado sus vínculos familiares y amicales, y otros han perdido familia, trabajo, dinero...

[...]

Ramón: ...Mi nieto puede nacer traumatado con tanta sonsera que lee su madre.

Carlos: ¿Qué dice? ¿La salud mental es una sonsera?

Ramón: La única salud que me importa es la de mi nieto (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 25).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática adaptada:

Figura 15

Fragmento de la entrevista insertada en la adaptación temporal del relato.

voca malestar.

-¿Con esta nueva normalidad van a aparecer nuevas enfermedades mentales?

Mi visión es que si bien ha habido este totalitarismo en el que las personas han podido tener el cuerpo atrapado, su mente ha estado libre. La gente ha estado trabajando, divirtiéndose, reuniéndose virtualmente, las tecnologías de la comunicación han impedido este efecto devastador que podría haber tenido el confinamiento en el mundo subje-

Española de Psiquiatría (SEP) en un evento médico en junio de este año en Madrid.

...presiva de su ser, ni una expresión auténtica, sino es parte de un ritual. El espacio público es entonces otro espacio de presión para el sujeto, también la institución llamada "fin de semana" terminaba siendo restrictiva para muchas personas. He hablado con pacientes que tenían la tendencia de consumo de diversas sustancias, de vincularse en relaciones inestables y tóxicas; ellas están mucho mejor con el confinamiento, han reducido su angustia, su

ansiedad, porque saben que no pueden salir, que no pueden conseguir muchas cosas que antes conseguían, se han ido adaptando y se sienten contenidas, con límites, protegidas, más seguras.

-¿En los próximos meses habrá incremento de ansiedad, de depresión, de trastornos?

Creo que mucho menos de lo que habíamos imaginado, vimos al principio el confinamiento como un dispositivo

muy mortificante, pero también estamos encontrando que muchas subjetividades se han aliviado con él. Yo dividiría el universo de la gente en tres grupos. Un tercio que sí se ha mortificado por el confinamiento, que se le ha cerrado sus espacios de liberación. Otro tercio al cual estas restricciones le han permitido fortalecer los vínculos más cercanos y reducir la toxicidad...

Continúa en la pág. 4

Nota: entrevista "Lo bueno, lo malo y lo feo del Covid-19", publicada en el diario impreso *Expreso*, en 2020.

El episodio corresponde a un fragmento del tercer cuadro de la obra adaptada, con relación al contexto de la pandemia. En cuanto a su estructura narrativa-dramática, la cual en este fragmento se encuentra enlazada con el empleo de recursos noticiosos como la entrevista (**Ver Figura 15**), resignificada simbólicamente para la reescritura del relato, se observan similitudes y diferencias importantes a comentar del fragmento adaptado en relación con la pieza original. Como adelantó en el análisis de la anterior instrucción, el tercer cuadro representa el escenario más caótico en cuanto a la trama y

al discurso de los personajes. Con relación a la trama, se percibe que los daños provocados por la contaminación ambiental se han acentuado, al punto de que el gobierno impone a las familias 24 horas de reposo obligatorio para el ahorro de oxígeno cada semana. En cuanto al contexto de la adaptación, si bien se conserva la característica de la inmovilidad social, para la narración se denomina a esta medida como inmovilización social obligatoria y toque de queda, donde también los personajes son obligados a permanecer en su hogar, evitando todo tipo de contacto social durante largas horas. Asimismo, como una herramienta escénica y resignifica para la adaptación, es el empleo de recursos noticiosos como la entrevista, un elemento que se inserta al relato adaptado, no solo para situar el contexto espacio-tiempo del estado de la emergencia por el contenido temático que se narra en la entrevista. Además, escénicamente para la adaptación temporal del relato, el recurso de la entrevista significa un punto de inflexión entre el discurso de la trama y el contexto real de la pandemia, ya que suspende brevemente el código de ficción de la escena para recurrir al escenario real de la emergencia, y de esta manera, volver al código de la escena con una visión más informativa y verosímil de lo que sucede contextualmente. Mantener esta característica dinámica en la narración presentada en la pieza original es importante en la adaptación porque actúa como una herramienta narrativa capaz de asentar concretamente el estado coyuntural de los efectos de la pandemia por la temática que se trata en la entrevista. Además, insertar este contenido como parte de la narración apertura un espacio de encuentro entre lo que se dice y cómo los personajes se relacionan con ese tipo de discurso, considerando que, en este último cuadro la evolución de la emergencia y sus medidas restrictivas sumadas a la tensión de los temperamentos de los personajes han provocado que estos últimos se encuentren sometidos bajo mucha presión e incluso, miren con extrañeza su propia humanidad.

Asimismo, en cuanto a la atmósfera de la trama, el empleo de una entrevista en el relato adaptado provoca discursos polarizados entre los personajes por el contenido de ella, una temática acorde a la salud mental. Para comprender ello, evaluemos el panorama general del discurso de los personajes en este tercer y último cuadro. Como se introdujo dentro de las variables a considerar para la adaptación del relato, los personajes atraviesan un proceso paulatino de degradación humana que termina finalmente por quitarse la vida en la última escena. Evidentemente, dicha deshumanización resulta de un proceso gradual de acontecimientos sucedidos cuadro tras cuadro, todos atravesados por los efectos de la pandemia sumado a la tensión de traer un nuevo miembro al hogar. Específicamente, en la adaptación del tercer cuadro se visibiliza que los participantes se encuentran sometidos a medidas restrictivas más severas, las cuales provocan el aislamiento social entre ellos y el exterior, y además, decanta en la propia salud emocional entre los miembros del hogar. El fragmento adaptado representa una de las escenas más álgidas del tercer cuadro para ilustrar momentos determinantes que exteriorizaron rasgos de esa degradación humana. Más allá del recurso de la entrevista, si incidimos en la temática que se trae a la conversación, elegimos insertar a la adaptación una entrevista que trate temas de salud mental en la pandemia como un detonador sensible que, paradójicamente, responde a las características más viscerales de los personajes. A diferencia del relato original, donde son Carlos y Ramón los únicos que confrontan sus opiniones e intentan mostrar agresivamente una superioridad entre un discurso sobre el otro, ignorando el ahorro de oxígeno, vital para la salud de Lina y de su bebé. Para la adaptación, se propone intencionalmente que sea Lina quien inserte esta temática a la conversación, sugiriendo sutilmente como adaptadores del relato, que la familia ha vivido tan ensimismada salvaguardando su salud física que han descuido por completo su salud mental.

Irónicamente, es Lina quien retoma este tema, un personaje que desde el primer cuadro presentaba conductas ansiosas y depresiva, por lo tanto, la decisión como adaptadores del relato de utilizar este elemento noticioso y seleccionar el contenido de ella, responde al previo conocimiento que se tiene del deterioro progresivo de los personajes expresado en sus discursos y que termina por desbordarse hasta el final del tercer cuadro, ilustrando el término de un escenario enmarcado por los efectos de una pandemia que avivó el interior de una familia caótica hasta el final de la narrativa de su relato.

Luego de haber revisado a detalle la estructura narrativa-dramática de la pieza adaptada, recordando que, para propósitos de la redacción y coherencia con la anterior instrucción se seleccionaron tres de los episodios centrales analizados, considero pertinente evaluar de forma integral el texto adaptado trabajado en la **Instrucción 8**. Cabe acotar que el desarrollo de dicha instrucción significa un procedimiento relevante para la reescritura del relato, ya que en ella se desarrolla a la adaptación temporal como el primer procedimiento para ejecutar la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, aspecto a tratar desde la escritura en el siguiente subcapítulo. En ese sentido, como se presentó en la introducción de la **Instrucción 8** y lo recuperaremos para la reflexión general, metodológicamente, el desarrollo de la adaptación temporal del texto se sostiene en tres criterios de acción propuestos colectivamente para el ejercicio de la adaptación: la estructura narrativa-dramática y su relación temporal con los hechos, el discurso de los personajes y su relación con la temporalidad del relato y el empleo de elementos resignificados como nuevas herramientas escénicas para la reescritura.

Con relación a la estructura narrativa-dramática y su relación temporal con los hechos, en primer lugar, este mantiene la organización de su relato distribuida en tres cuadros, donde existe una elipsis de tiempo implícito que transcurre entre cuadro y cuadro. En segundo lugar, la acción dramática central de la adaptación se sostiene sobre

lo que sucede con relación a la emergencia sanitaria, escenario caótico que se propone acentuar gradualmente cuadro tras cuadro. Precisamente, esta propuesta en la adaptación se evidencia a través de los episodios donde se exponen el estado de la emergencia, como las escenas donde se visibilizan las medidas de salud preventivas, la declaración de medidas restrictivas impuestas por el gobierno, el grave estado de salud de personas cercanas a los miembros de la familia, el embarazo de riesgo de Lina, la pérdida del bebé horas después de nacido y la fatídica decisión final de la familia posteriores a este hecho, así como los conflictos internos entre los propios personajes y aquellos intrapersonales que los personajes luchaban latentemente. Por otro lado, en segundo lugar, otro escenario dramático que acentúa el conflicto central de la adaptación es el relacionado con la llegada de un nuevo miembro a la familia. En cuanto a la narrativa, se mantiene la idea de que la propuesta de traer un hijo al mundo en medio de una emergencia ocasiona discursos polarizados entre los personajes y, por ende, el curso de la trama en función a este escenario atraviesa momentos inciertos, de incertidumbre, de alta tensión, de pánico, así como breves momentos donde todos los miembros dan tregua a sus propios conflictos y se suman al cuidado del embarazo de Lina. Sin embargo, cabe mencionar un detalle en particular que marca cierta diferencia con la pieza original respecto al nuevo miembro. A diferencia del relato original, donde los personajes esperan a un bebé en medio de una condición dramática, para la adaptación se sostiene la narrativa del relato y el discurso de los personajes sobre un único contexto: la pandemia. De esta manera, la atmósfera caótica propuesta a mantener en la adaptación temporal se intensifica con el estado de la pandemia y en confrontación con ver amenazada la idea de tener en su hogar a un nuevo miembro sano, salvo y seguro.

Asimismo, con relación a la síntesis de los discursos adaptados de los personajes, esta se concentra en la degradación humana y gradual de los personajes, evolución que transcurre seguidamente cuadro tras cuadro. En el primer cuadro se vislumbran ciertos rasgos particulares en los personajes ante las primarias medidas restrictivas, concretamente, mientras que algunos demostraban cierta conciencia de los efectos que causaría quitarse la máscara de oxígeno para salir a la calle, algunos proyectaban las primeras impresiones de pánico y de ansiedad ante las medidas restrictivas y otros desconocían la magnitud de la emergencia sanitaria, sugiriendo incluso que era oportuno traer un hijo al mundo en esas condiciones. Asimismo, en el segundo cuadro, y con un nuevo miembro en camino, las medidas restrictivas continúan activas en su entorno y, por salvaguardar la vida del bebé, los personajes intensifican los cuidados dentro de la familia. Este segundo cuadro adaptado representa un espacio determinante para los personajes, ya que sus discursos sufren cambios dramáticos, en sus intentos por concentrar todos sus esfuerzos y esperanzas en cuidar la vida del bebé. El cambio más evidente en sus discursos es el relacionado con sus instintos de protección hacia Lina, a diferencia del primer cuadro era ella el personaje central quien recibía los mejores cuidados y atenciones, por sus intempestivos ataques de ansiedad producto del aislamiento. Sin embargo, a partir del segundo cuadro, tanto se concentra la atención y cuidado para la vida del bebé que, sutilmente, descuidan a Lina, provocando en consecuencia que su salud mental se resquebraje dramáticamente y esto se demuestra a través de constantes temblores y ataques de pánico. Otro cambio dramático que intensifica la conflictiva relación entre Carlos y Ramón sucede cuando Carlos plantea la posibilidad de abortar al bebé, provocando que los comportamientos de los personajes se polaricen, se acentúen los conflictos internos dentro de la familia, y nuevamente, se coloque en primer plano la existencia del bebé sobre la vida de su

propia madre. De esta manera, los personajes ingresan al tercer cuadro meses después. En este último escenario el discurso de los personajes sufre la caída más dramática: la deshumanización de sus propios instintos. En la adaptación temporal, esto se visibiliza cuando los personajes suspenden por momentos sus instintos de protección y cuidado hacia Lina días antes del nacimiento de su bebé, para defender su propia singularidad y posición de autoridad de un miembro de la familia sobre otro. Seguidamente, otro momento donde se expone la degradación humana de los personajes sucede cuando todos se enteran de la muerte del bebé por haber consumido, aparentemente, leche materna envenenada. Lejos de mostrar empatía y respeto por la pérdida de Lina, Ramón la acusa de matar a su nieto, ignorando que ese nieto también es hijo de Lina. De esta manera, se evidencia a Ramón como uno de los personajes de la adaptación más deshumanizados producto de los propios efectos de la pandemia y de los propios conflictos familiares. Finalmente, el discurso deshumanizante de los personajes llega al clímax de su propia supervivencia cuando deciden forzosamente en colectivo quitarse la vida. En síntesis, como resultado de la adaptación temporal del discurso de los personajes, se observa panorámicamente una pérdida gradual de la dignidad humana, de su conciencia social, de sus valores morales y del respeto por la vida del otro y de ellos mismos.

Respecto a la tercera variable trabajada para sostener la adaptación temporal del relato, el empleo de elementos resignificados como nuevas herramientas escénicas para la reescritura del texto, se sintetiza lo desarrollado mediante el siguiente balance. En cuanto a la estructura del relato, el empleo de fuentes documentales como notas informativas, cifras estadísticas, voces radiales y entrevistas resignificados para el discurso de la trama actúa como nuevas herramientas capaces de situar el estado de la emergencia en un espacio y tiempo determinados, a través de la narración de sus

contenidos. Además, narrativamente, dichas herramientas resignificadas ofrecen una visión panorámica del entorno que no es observado directamente por los personajes debido a las impuestas medidas restrictivas que les impide relacionarse socialmente. Por lo tanto, los contenidos noticiosos, al contener información objetiva y cercana a los hechos del escenario exterior, se resignifican en elementos escénicos capaces de insertarse a la narración para materializar lo que se encuentre sucediendo fuera de la vista de la familia y comprometer a sus miembros a mantener una visión informada de un entorno que también influencia a sus propios discursos, como conocer la tasa de mortalidad infantil producto del COVID-19, los riesgos para la salud mental ante las medidas restrictivas y el anuncio de nuevas normativas de seguridad. Asimismo, con relación a su conexión con la acción dramática, el uso de dichos elementos resignificados fortalece la verosimilitud de los acontecimientos. A pesar de que los hechos se encuentren narrados dentro de los códigos de la ficción, estos se encuentran enmarcados en un contexto que sucedió realmente, por lo tanto, consideramos consecuente que la utilización de fuentes documentales sostenga los discursos de la trama y de los personajes adaptados, y, en paralelo, esta resulte verosímil con el escenario desolador que gradualmente se acentúa e intensifica la atmósfera caótica de la obra adaptada.

Finalmente, como cierre de la etapa 4 y, por ende, del subcapítulo 3.1, considero relevante dedicar este espacio final del análisis para sintetizar los objetivos propuestos para este subcapítulo con relación al (re)encuentro de los participantes con la pieza original y la posterior adaptación temporal y colectiva de la escritura dramática de la obra, asumiendo los participantes el rol de adaptadores secundarios en diálogo con el mío como adaptadora principal. Como se recuerda, introductoramente en el presente subcapítulo se retomó el diálogo de la adaptación visto como un proceso de creación

dramatúrgico desde las miradas de Patrice Pavis, Jorge Dubatti y confrontadas con las de Linda Hutcheon y Siobhan O’Flynn. Como se declaró en ese entonces, como autora del proyecto y adaptadora principal, se propone mantener el respeto y primacía de la autora original sobre su pieza, por lo tanto, y en cumplimiento con ello, se consideró sumamente necesario que los participantes y la adaptadora tengan un (re)encuentro colectivo con el relato original y un acercamiento crítico con su estructura y otras variables que decanten de ella, a fin de reconocer en la pieza qué aspectos mantener originalmente y cuáles reinterpretarlos para ser adecuados al contexto de la pandemia. Sin embargo, en comunión con lo postulado por Linda Hutcheon y Siobhan O’Flynn, como autora del proyecto también se declara hacer de la adaptación temporal una nueva creación que no pretenda copiar o replicar acontecimientos y solo adaptarlos a otro contexto, en su lugar, se plantea que esta nueva creación incluya un trabajo metodológico, el cual involucre reinterpretación y resignificación de nuevas herramientas, sobre el que se sostiene el acto de adaptar el relato y que asegure a su vez la preservación de la atmósfera caótica del relato. En ese sentido, ello se cumple con la propuesta metodológica de tres criterios de acción construida para la realización de la adaptación temporal, ya desarrolladas ampliamente en párrafos anteriores, como la estructura narrativa-dramática y su relación temporal con los hechos, el discurso de los personajes y su relación con la temporalidad del relato y el empleo de elementos resignificados como nuevas herramientas escénicas para la reescritura.

De esta manera, se declara que, para el cierre del presente subcapítulo, se encuentra realizada la adaptación temporal del relato. Seguidamente, y con miras al siguiente subcapítulo, dicho resultado se convierte en la nueva pieza de escritura sobre la cual se trabajará en colectivo la versión libre y posterior creación de la puesta en escena, donde continuaré asumiendo el rol de adaptadora principal y directora del

espectáculo. Precisamente, cabe resaltar con relación a los participantes y su rol en la adaptación temporal del relato desarrollada en este subcapítulo, ellos asumieron el rol de actores y adaptadores secundarios, por lo tanto, si bien para su participación en esta sección también fueron relevantes sus impresiones como personas que experimentaron directamente el estado y efectos de la pandemia, se priorizó su labor como actores para reflexionar los discursos de sus personajes, y como adaptadores secundarios, aportaron colectivamente en la adaptación del relato sosteniendo metodológicamente su ejercicio con base en los tres criterios de acciones previamente explicados. En ese sentido, con miras a argumentar ese aspecto en el siguiente subcapítulo, se comenta brevemente que los participantes retoman sus roles como *performers* y testimoniantes, con la finalidad de plantear una escritura de la versión libre que va más allá de la intervención dramática y narrativa del relato; es decir, se pretende sostener ese ejercicio de reescritura estableciendo una relación coherente entre los ejercicios y resultados obtenidos en la etapa de exploración realizada con los participantes para el capítulo 2, en diálogo con la escritura de la nueva versión desarrollada a continuación.

3.2 Una nueva escritura: construcción de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

- ¿Un proceso creativo y académico donde los participantes accedan nuevamente a sus memorias?
- Sí, existe.
- ¿Y si dichas memorias tienen características dolorosas y fueron vividas en 2020 y 2021?
- Suena a un proceso más delicado y difícil de acceder.
- ¿Y si esas memorias son reactivadas en un laboratorio de creación?

- Deberíamos poder ver las memorias.

- ¿Y si dichas memorias reconstruidas se corporeizan en materiales testimoniales?

- Deberían tener un propósito.

- ¿Y si esos materiales testimoniales se convierten en herramientas de creación para la construcción de un nuevo espectáculo?

- Eso es teatro testimonial.

- ¿Y si se utiliza una pieza original como base de ese relato testimonial para reelaborar una nueva escritura?

- Diría que es un tipo de adaptación poco explorado.

- Formalmente, es una versión libre.

Efectivamente, una versión libre reelabora, reescribe y crea nuevamente. Desde el aspecto formal, la versión libre enfocada en la escritura teatral ha sido dialogada previamente en el capítulo 1 a partir de las miradas de Fulgencio Martínez y Julio-César Santoyo, ambos investigadores y dramaturgos latinoamericanos. Precisamente, para propósitos de la introducción de este subcapítulo, se considera relevante recuperar los discursos formales de Santoyo (1989), en diálogo con la contemporaneidad de Martínez (2014), con la finalidad de reinterpretar sus propuestas y construir desde la práctica la escritura de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Como se recuerda en el capítulo 1, Santoyo (1989) nos ofrece una visión más conservadora de los manejos de una versión, la cual, si bien el autor admite en ella una accesibilidad más comunicativa, considera que esta debería ser reelaborada cuidadosamente acorde a un tipo específico de público y respetando la primacía de la autora original. Traer a Santoyo al diálogo de

la versión nos permite situar que el tratamiento de la versión libre era un tipo de escritura dramática que empezaba a construir material bibliográfico desde finales de siglo XX, considerando la escasa bibliografía que el propio autor admite que existía en esas décadas sobre la adaptación teatral y la versión libre. De esta manera, considerando ese último comentario y en vista de que, como autora de este proyecto, se propone una nueva escritura dramática que pone en 'jaque' la estructura tradicional del relato, se suma al diálogo la visión contemporánea de Martínez. El autor admite que la versión atraviesa un proceso de reinterpretación del discurso de la obra original para llegar a una reelaboración de esa realidad, donde es posible advertir la "presencia activa" del autor de la versión en la intervención de su escritura dramática (Martínez, 2014, p. 155).

En ese sentido, con miras al desarrollo de la versión libre, se plantea que la versión para el presente proyecto será considerada como un tipo de trabajo dramático accesible y posibilitador de una nueva creación, el cual, si bien será sostenido principalmente por el relato de la pieza original durante el ejercicio de la versión, el discurso de este y de sus personajes serán reinterpretados y redirigidos al contexto de la adaptación. Por otro lado, si bien se propone una versión libre más accesible y con la participación activa de los participantes liderados por la autora del proyecto, también se considera la preocupación de Santoyo (1989), con relación al respeto y primacía a la autoría original, detalle que curiosamente comparte con Dubatti (1994). Por lo tanto, se reitera que, durante y posterior al ejercicio de escritura de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* se propone seguir reconociendo y respetando la figura de Estela Luna como la dramaturga principal de la obra, conservando en su mayoría gran parte de las decisiones creativas y narrativas tomadas por ella. Además, cabe destacar que, en cuanto a la redacción de la tesis, para dirigirnos a su participación en la obra se le sigue

denominando como “autora original”, con respecto a mi rol como versionadora de la obra, a quien seguiremos denominando como “adaptadora dramática principal”.

En ese sentido, como se anticipó en el cierre del subcapítulo 3.1, el ingreso a este nuevo subcapítulo se encuentra dedicado a la construcción de la escritura de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, tomando la pieza adaptada del anterior subcapítulo, con la finalidad de construir una reescritura dramática en relación con los materiales testimoniales (re)construidos por los participantes como actores partícipes de una pandemia, así como performers y testimoniantes, por ser quienes dan apertura a sus propios materiales personales, cuyas memorias fueron reactivadas y (re)construidas para actuar como nuevas herramientas de creación en la escritura de la versión libre. De esta manera, viéndolo panorámicamente como un gran objetivo, el subcapítulo 3.2 plantea la creación de un nuevo relato que, más allá de la intervención dramática y narrativa del relato que se realizará, propone una versión libre sostenida en la adaptación temporal de un relato reelaborado para ponerla en diálogo con los materiales testimoniales pertenecientes a los propios participantes, quienes no solo actúan como performers y creadores de la versión libre, además, encarnan como actores a los personajes de la nueva creación.

En cuanto a la metodología de trabajo para la realización de la versión libre, si bien se trabaja utilizando como base de escritura a la pieza adaptada que se desarrolló en el anterior subcapítulo, la construcción de la versión libre involucra en ella la aplicación de herramientas de creación previamente desarrolladas en el capítulo 2, las cuales reingresan al laboratorio de creación para actuar en esta reelaboración del relato como procedimientos de escritura. En ese sentido, para mayor claridad, considero pertinente especificar e introducir el rol de las herramientas de creación testimoniales a

utilizarse en la construcción de la versión libre, las mismas que serán analizadas una vez se presenten los resultados del relato versionado.

En primer lugar, los materiales testimoniales y personales contruidos por los participantes corresponden a uno de los procedimientos de escritura centrales para la construcción de la versión libre. Inicialmente, dichos materiales testimoniales ingresaron a la etapa de exploración como herramientas de creación individuales, como los testimonios, y las prácticas del *collage* y del montaje, con la finalidad de posibilitar la reactivación y (re)construcción de las memorias de los participantes. En el ejercicio de la aplicación de los ejercicios, y en diálogo con la reinterpretación de los materiales testimoniales, surge el recurso de la palabra como un componente capaz de sistematizar el discurso verbal de un testimonio estructurado desde las primeras memorias (re)construidas por los participantes. Se observa que dicha sistematización no responde a un orden lineal o fijo, como la estructura dramática de un discurso tradicional, sino a una estructura discursiva fragmentada. De esta manera, surge la idea de la fragmentación como un posibilitador dramático capaz de reconocer la característica dinámica y no estructurada linealmente de los testimonios y de las resultantes herramientas visuales trabajadas en las técnicas del *collage* y del montaje. Es así que, para la construcción de la versión libre, se retoma a la fragmentación como un mecanismo de escritura capaz de reconocer la narrativa dinámica del nuevo relato, reelaborar su estructura en función a la naturaleza fragmentaria de sus elementos discursivos y (re)construir una nueva unidad que los atraviese dramáticamente. Como se recuerda, en el ejercicio de la adaptación temporal de los hechos vista en el anterior subcapítulo, se observa implícitamente la presencia de la fragmentación, ya que la pieza original atraviesa por una primera ruptura narrativa de sus hechos. En ese sentido, para la versión libre, dicho mecanismo se visibiliza expresamente cuando los materiales

testimoniales de los participantes irrumpen en la escritura de la trama de ficción y de sus discursos como personajes del relato, es decir, la estructura y los discursos de los personajes se fragmentan marcando un contraste con la linealidad de un relato tradicional y de ficción. Dicha ruptura en la estructura de un relato sostenido en la fragmentación de sus discursos también podría ocurrir en viceversa, cuando es la ficción la que rompe el relato testimonial y el discurso de los testimoniados para retornarlos a su rol como actores.

Asimismo, con relación a los discursos de los materiales testimoniales, como se recuerda, estos materiales fueron revelados y explorados por los participantes, los cuales enmarcaron un trabajo de (re)construcción de sus memorias vividas en 2020 y 2021. En ese sentido, con la finalidad de ejecutar dicho ejercicio de (re)construcción, ingresa al estudio el recurso de la retrospectión, como un mecanismo dramático capaz de reactivar las memorias de los participantes, visibilizar en retrospectiva lo sucedido durante la pandemia o incluso, previo a ella, recuperar de manera interpretativa las memorias exploradas y volver a traerlas al presente. Ello, con la finalidad de comprender la realidad vivida por los participantes en su momento, materializar sus recuerdos en el presente y convertirlos en materiales poéticos de creación. En ese sentido, se plantea que la participación del mecanismo de retrospectión en la realización de la versión libre cumple dos roles que trabajan en diálogo: posibilitador y constructor. Es decir, la retrospectión, para ambos roles trabajados en simultáneo en la escritura de la versión libre, actúa como un mecanismo capaz de reactivar las memorias (re)construidas en la exploración para redirigir su propósito ahora en la reescritura, además, recupera elementos testimoniales que podrían no haberse explorado en las primeras etapas, ello porque la (re)construcción de sus memorias no es un proceso cerrado que termina en la exploración, sino que es dinámico e invita a que los

participantes continúen recuperando materiales en la etapa de la escritura, e incluso, durante la creación de la puesta en escena. Asimismo, para la construcción de la versión libre, la retrospectiva también actúa como un sistematizador que posibilita la reelaboración del texto mencionado en un nuevo relato, ello porque dicho mecanismo actúa implícitamente en la selección, diseño de su escritura y organización de los materiales de creación testimonial explorados en los anteriores capítulos y reconfigurados para convertirse en nuevos procedimientos de escritura dramática cuando estos son integrados en la narrativa ficcional-testimonial de la versión libre.

En segundo lugar, la resignificación de los materiales corporales elaborados a partir de la (re)activación y la (re)construcción de las memorias de los participantes pertenecen a otro de los procedimientos de escritura centrales para la construcción de la versión libre. Como se recuerda desde la fase de exploración, el estudio práctico del cuerpo ingresa como un espacio posibilitador para la (re)construcción de la memoria, trayendo de esta manera el término “memoria del cuerpo”, como un concepto formal para explorar y analizar qué se recupera y desentraña a través de la relación entre el discurso del cuerpo y los archivos de la memoria. En ese sentido, se dedujo desde la exploración que la memoria del cuerpo en la reactivación de los recuerdos de los participantes actúa como un proceso interno capaz de descifrar aquello que no logra detectar la palabra o los discursos verbales, además de conectar con recuerdos físicos solo perceptibles a través de los sentidos e incluso desentrañar y materializar recuerdos que se han sostenido en las memorias de los participantes como el archivo de emociones o sensaciones latentemente almacenadas frente a las experiencias vividas. Ambas deducciones se pueden observar a partir de los recuerdos físicos o emocionales detectados en las corporalidades de los participantes, como la postura física o las manías de una persona aludida en sus testimonios, la sensación de dolor o de estado de *shock*

cuando uno se entera de la muerte de un ser querido, las pausas o silencios surgidos en medio de una discusión familiar cuando en paralelo otro familiar se encuentra delicado de salud, entre otros recuerdos complejos de (re)construir verbalmente. En ese sentido, se plantea que la participación de los materiales corporales resignificados en la realización de la versión libre cumple dos roles que trabajan en diálogo: posibilitador y constructor. Es decir, ambos roles trabajados en simultáneo en la escritura de la presente versión posibilitan no solo la reactivación, (re)construcción y sistematización corporal de las memorias más complejas de desentrañar. Adicionalmente a ello, con relación a su aporte para la escritura de la versión libre, los materiales corporales resignificados posibilitan la construcción de una narrativa enfocada en los discursos corporales de los performers como un tipo de lenguaje capaz de reescribir la narrativa lineal del relato original. Además, dichos materiales corporales también les permiten a los performers ahondar en su propio archivo corporal para construir textualmente los testimonios reelaborados que se integrarán a la narrativa de la versión libre, mientras que a la adaptadora principal, este tipo de materiales funciona como un procedimiento de escritura que clarifica la sistematización de episodios narrados desde la ficción y su incorporación paralela en el mismo relato con los relatos testimoniales. Ello, porque, a partir de la corporalidad de los propios performers-actores, es posible utilizar sus propios discursos corporales como canales de transición entre lo que representan como personajes y lo que han vivido directamente como testimoniante de sus propios relatos. De esta manera, los participantes tienen la posibilidad de construir una corporalidad diferenciada cuando son personajes de ficción en el relato, en contraste con su rol como performers de sus propios materiales testimoniales. Específicamente, en cuanto a la articulación visual de dichos materiales corporales en la construcción de la versión libre, por su naturaleza corporal la resignificación de este tipo de memorias contenidas en los

discursos del cuerpo de los participantes y necesarias de estructurarlas en escena aportarán una mayor visibilidad y diálogo entre cada tipo de corporalidad durante la creación del espectáculo, por lo tanto, ese aspecto será desarrollado con mayor detalle en el siguiente subcapítulo.

En tercer lugar, la reconfiguración del repositorio de memorias, ahora en su rol como detonadores para la reescritura, los cuales fueron elaborados a partir de la (re)activación y la (re)construcción de las memorias de los participantes, forman parte de otro de los procedimientos centrales para la elaboración de la versión libre. Como se recuerda desde la fase de exploración, el repositorio de memorias ingresa al proyecto como un mecanismo capaz de reconocer y sistematizar todos los recursos materiales y escénicos reactivados y traídos a partir de los archivos personales de los participantes o contruidos individual y/o colectivamente, como los testimonios, los monólogos, los flashbacks, la música, el vestuario y otros objetos movilizados propuestos por los participantes para fortalecer el carácter de sus relatos. En ese sentido, la participación del repositorio de memorias en esta etapa de la escritura es la de actuar como un detonador escénico y dramático que potencie los materiales testimoniales de los participantes, de forma que, al integrarse el repositorio en ellos, el nuevo relato atraviesa una reconfiguración en su narrativa. Es decir, los elementos del repositorio de memorias integrados en la escritura de los relatos testimoniales posibilitan que estos atraviesen una reelaboración de su escritura, donde el repositorio de memorias utiliza su carácter retrospectivo para profundizar en los discursos testimoniales de los performers, activar elementos de dicho repositorio para integrarlos en sus discursos, dinamizar la narrativa de su relato y fortalecer la verosimilitud y carácter doloroso de sus testimonios.

Cabe resaltar que, previo al desarrollo de la siguiente etapa posibilitadora para la reescritura del relato, es relevante esclarecer los roles asignados para y con los

participantes en la escritura de la versión libre y su posterior análisis. Se plantea una propuesta colectiva con los participantes para la reescritura del relato, por lo tanto, similar a la etapa concerniente a la adaptación temporal, sus participaciones en esta nueva etapa de reescritura continúan siendo de actores y adaptadores secundarios. Sin embargo, en esta oportunidad, asumen especialmente también el rol de performers-testimoniante. Ello, porque en esta nueva etapa se requiere la aplicación de sus materiales testimoniales en la escritura de la versión, los cuales fueron reactivados a partir de la (re)construcción de sus memorias, por ende, se destaca su participación como performers. Asimismo, como testimoniante y actores, son los propios participantes quienes encarnan sus discursos como testimoniante y como personajes de ficción, respectivamente, desde la escritura y posterior creación del espectáculo. Por su parte, con relación a esta etapa de escritura de la versión libre, mi participación continúa siendo de directora del proyecto y de adaptadora dramática principal, roles que me permiten liderar la reescritura del relato, acompañar a los participantes en el proceso de configuración de sus materiales testimoniales en herramientas de creación para la escritura de la versión libre, así como hacerme cargo de la sistematización del proceso y del texto finalmente versionado.

Una vez aclarado el panorama general de análisis, los participantes ingresan a la etapa de la construcción y escritura de la versión libre utilizando como procedimientos centrales de escritura de la versión a los materiales testimoniales elaborados y resignificados como herramientas de exploración para la reescritura, los cuales se integran dinámicamente sobre la base del relato adaptado en el anterior subcapítulo, cuyos sucesos ya se encuentran enmarcados en el contexto de la pandemia. En esa línea, se introduce a la conversación la quinta etapa, la cual denominaremos: Construcción y escritura dramática de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

- **Etapa 5: Construcción y escritura dramática de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* (3 sesiones)**

La etapa “**Construcción y escritura dramática de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?***” ingresa como un procedimiento central que posibilita la reelaboración del relato y, por ende, de su reescritura por su enfoque central de acción en este subcapítulo: la versión libre. El objetivo de esta etapa, y transversalmente, del presente subcapítulo, consiste en analizar los procedimientos de escritura que posibilitan la construcción de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, tomando como base el relato adaptado donde sus hechos y el discurso de sus personajes fueron previamente trasladados al contexto de la pandemia.

Precisamente, con relación a los procedimientos de escritura propuestos para la construcción de la versión libre, estos se encuentran asociados a los materiales testimoniales de los participantes, reactivados y desarrollados en la fase de exploración. Estos incluyen los discursos de los materiales testimoniales, la resignificación de los materiales corporales y la aplicación del repositorio de memorias como un nuevo mecanismo de creación y posibilitador de escritura. El rol de cada procedimiento propuesto para la construcción de la escritura de la versión ha sido desarrollado individualmente en la introducción del presente subcapítulo, por lo tanto, solo como síntesis procederemos a explicar cómo se plantea que actúen dichos procedimientos propuestos en conjunto para la escritura.

En ese sentido, se observa que los denominados “procedimientos de escritura” propuestos para la elaboración de la versión fueron construidos a partir de los materiales testimoniales de los participantes, los cuales forman parte de un resultado de exploración trabajado en un laboratorio de creación, con la finalidad de reactivar y

(re)construir las memorias de cuatro participantes que vivieron la pandemia, las cuales resultaron ser dolorosas. Desde el enfoque testimonial, se plantea que dichos materiales testimoniales ingresen a la escritura de la versión luego de pasar por una reconfiguración narrativa de sus propios discursos. Es decir, como se recuerda, los testimonios fueron elaborados por cada participante desde la fase de exploración, y a través de ella, fueron alimentándose de otro tipo de discursos, como los visuales, los corporales y los que se incorporaron en el repositorio de memorias; sin embargo, hasta el final de dicha etapa de exploración, la construcción y estructura de sus relatos mantenían su forma primaria de “testimonios”. Para la escritura de la versión libre, se propone una reconfiguración de la forma tradicional de los testimonios explorados, a través de una fragmentación de su estructura, de tal manera que se puedan identificar rasgos centrales, personas aludidas relevantes, objetos concretos, descripciones específicas del hecho y otro tipo de detalles particulares que posibiliten la reestructuración narrativa de cada testimonio. Luego de ese trabajo colectivo y tomando los aspectos detallados previamente, se plantea un rediseño de cada relato testimonial conservando características centrales de cada uno como la verosimilitud de los hechos y la carga emotiva que vulnerabiliza al propio participante. De esta manera, el rediseño de cada relato testimonial puede tomar la forma de un monólogo, de un relato más corporeizado, de un diálogo con otro participante o, incluso, de un relato coral donde participen los cuatro performers.

Por otro lado, en cuanto a su interconexión con los discursos de ficción, se observa que la utilización de los nuevos procedimientos de escritura, al ser de naturaleza testimonial, ingresan a la construcción de la versión como un punto de quiebre donde se fragmenta la escritura tradicional y lineal, y reconfigura la narrativa del discurso de la trama y de los personajes. Ello se puede evidenciar cuando en medio del relato ficcional

ingresen materiales testimoniales que irrumpen la narrativa de la trama o actúen en paralelo con ella, incluso, se podría observar una suspensión breve de los discursos de ficción si dichos materiales testimoniales se sitúan en primer plano sobre alguna escena en específico del relato ficcional. De forma sutil, dicha característica fragmentaria entre los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales se puede observar si ambos discursos se interconectan en relato como un puente de tránsito entre un discurso y otro, específicamente, para los espacios de transición donde un personaje ingresa o sale de escena y da paso a su posición como testimoniante.

En ese orden de ideas, a fin de proceder con la construcción y ejecución de la versión libre del relato, seguido del detalle de su análisis en cuanto a la estructura narrativa-dramática y los discursos de los personajes desarrollados para la versión libre, se da apertura a una nueva instrucción. Cabe resaltar que, si bien la construcción de la versión libre utiliza como base textual el relato adaptado de la anterior instrucción, para la construcción metodológica de la ejecución y reflexión de la **Instrucción 9** se plantea que, además de ese soporte textual como base, el enfoque de la escritura se encuentra dirigida a la utilización de los materiales testimoniales de los participantes y al diálogo de estos con la narrativa de ficción de la pieza adaptada. De esta manera, los participantes ingresan al desarrollo de la siguiente instrucción.

Instrucción 9:

Construye en colectivo la versión libre del relato de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, a partir del relato adaptado en la Instrucción 8. Integra los materiales de creación testimonial desarrollados en el capítulo 2.

La **Instrucción 9** consiste en que los participantes, en colectivo y con la dirección de la adaptadora dramática principal, construyan la escritura de la versión

libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Como se indica en la presentación de la **Instrucción 9**, tanto los participantes como la adaptadora dramática principal sostienen la base de la nueva versión a partir del relato adaptado trabajado en la anterior instrucción. Metodológicamente, se plantea enfocar desde la práctica la construcción y escritura de la versión libre, la aplicación de los materiales testimoniales reactivados y sistematizados en la etapa de exploración. Para propósitos de la reelaboración del relato, se propone la configuración de dichos materiales testimoniales (verbales, corporales, otros elementos del repositorio de memorias) como nuevos procedimientos de escritura, las cuales fueron presentadas, explicadas y dialogadas entre sí previamente en el presente subcapítulo. Asimismo, la reelaboración del relato no solo posibilita la implementación e integración de los mencionados materiales testimoniales en la narrativa de ficción-testimonial, además, se pretende reconocer desde la escritura la articulación narrativa en paralelo de los discursos de la ficción y los resultantes de los materiales testimoniales.

En ese sentido, y con la finalidad de reflexionar sobre los procedimientos de escritura explicados previamente y propuestos para la construcción y escritura de la versión libre, analizaremos lo desarrollado empleando episodios textuales de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Por lo tanto, para propósitos de la redacción y de conocimiento del lector sobre lo analizado en el laboratorio de creación, se seleccionan tres de los episodios centrales de la pieza adaptada, ahora utilizados a modo de demostración para evidenciar los resultados de la versión libre junto a sus respectivos análisis.

- **Resultado de la versión libre de un episodio del primer cuadro:**

Lina: Deja, yo la pondré. No me trates como a una inválida.

Lina (Participante 4)

V
E
R
S
I
Ó
N

L
I
B
R
E

(Canta) Bésame, bésame mucho
Como si fuera esta noche la última vez
Bésame, bésame mucho
Que tengo miedo a perderte, perderte después...
Confieso que tuve miedo de perderte, Chaparro. No era muy consciente de ello porque no compartimos mucho. (pausa) Recuerdo que Chaparro cantó lindo esta canción para el cumpleaños de mi tía. De hecho, Chaparro no era tan chaparro, él 1.80 c. m. y se parecía muchísimo a Vicente Fernández. Él era alto, delgado, medio trigueño, cabello ondulado y gris, cejas muy pronunciadas y pobladas, parecía que se las depilaba, pero no, y tenía un bigote muy poblado, como Vicente Fernández. De Chaparro solo tengo recuerdos, porque él falleció [por COVID] un sábado de febrero, en 2021.

[...]

Paula: Lina, ¿dónde estás?

Paula (Participante 2): Melannie, ¿estás bien? (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, pp. 13-14).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática versionada:

El episodio narrado corresponde a un fragmento del primer cuadro de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* En cuanto a su estructura narrativa-dramática, en primer plano se observan implícitamente dos tipos de relatos que actúan en diálogo, uno paralelo al otro; es decir, el relato de ficción frente a los materiales

testimoniales de los participantes. Para mejor claridad y considerando los propósitos de dicha instrucción, con respecto a los discursos paralelos entre la ficción y los resultados testimoniales de los participantes, se propone un análisis concentrado en la aplicación de dichas herramientas testimoniales en la narrativa del relato, además de identificar un punto de diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales.

Precisamente, con relación a los materiales testimoniales utilizados en dicho fragmento, se evidencia parte del testimonio de la participante 4, quien utiliza el enganche de su testimonio como un puente de transición entre su salida como personaje (Lina) y la entrada a la presentación de su primer material testimonial. La participante construye dicho fragmento de su testimonio colocando en primer plano una representación escrita de la figura de su tío Chaparro y los detalles más sutiles relacionados con su gestualidad y su fisicalidad detectados por la participante. Asimismo, ella toma dichas características para detectar una similitud con las del cantante Vicente Fernández, además de una canción suya que su propio tío cantó, y construye un disparador narrativo al utilizar para la entrada de su testimonio el verso de una de las canciones del artista. Es decir, desde la escritura, en este punto del fragmento se inserta a la música como otro elemento testimonial explorado y almacenado en el repositorio de memorias, elemento que pasa a convertirse para el texto en otro posibilitador para la construcción de la escritura de la versión. De esta manera, y con el ingreso a la escritura de dicho dispositivo, se pretende dinamizar la escritura del testimonio de la participante y su discurso como testimoniante, construir una imagen visual y poética entre la corporalidad de su tío y su representación materializada en la figura de un artista sumamente conocido, además de profundizar en su conexión

emocional como *performer* previo a la revelación donde confiesa que su tío falleció por COVID en 2021.

Por otro lado, en cuanto al punto de diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y los materiales testimoniales, como se recuerda desde la pieza original, el primer cuadro corresponde a un escenario donde los personajes tenían discursos distintos y algunos, incluso, en rechazo con lo relacionado a la emergencia. Además, la magnitud de la misma todavía no estaba del todo entendida por ellos, por ende, se reconoce un escenario incierto donde la comunicación era muy limitada entre los personajes y su entorno exterior. Por lo tanto, en cuanto a la escritura de la ficción, el primer cuadro representa un acercamiento entre los propios protagonistas frente a la naturaleza caótica de la trama, sus motivaciones y objetivos centrales, su relación con el entorno y la visibilización de sus primeras carencias como miembros de una familia conviviendo en un mismo hogar. Respecto a los materiales testimoniales integrados en el relato de ficción, dichos elementos ingresan desde la escritura en el primer cuadro para crear un canal de diálogo entre su relato testimonial y el de ficción, es decir, se propone una intertextualidad narrativa cuya unidad que atraviesa a toda la trama es marcada por la acción dramática. Como se presentó en la introducción del proyecto, dicha acción dramática recae en los conflictos personales, sociales y políticos con los que conviven una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en un contexto caótico, acción movilizadora que se percibe desde este primer cuadro, al punto de visibilizar y marcar los primeros contrastes entre personajes, acentuando la atmósfera desoladora.

Regresando al diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales en el fragmento citado, ello se observa cuando el personaje Lina despide a su papá y a su esposo, mostrando una actitud ansiosa provocada por una

fuga en el aparato de oxígeno que sufrieron dentro de hogar. La tensión de esa escena de salida provoca que el personaje busque un espacio seguro de aislamiento, así que, en el tránsito entre esa despedida y su salida, aparece la figura testimonial de la participante 4 interpretando el verso de Vicente Fernández, en la voz de la participante. Dicho momento marca un espacio de transición narrativa donde se reconoce la vulnerabilidad del personaje seguida en paralelo de la fragilidad de la participante, creando un umbral entre ambas corporalidades y desprendiendo a su vez un espacio sobrecogedor y de calma brindado por la participante hacia la ansiedad de su personaje. Otro momento similar en el fragmento donde ambos relatos se entrecruzan sucede cuando el personaje Paula suspende su discurso ficcional para irrumpir en la escena testimonial de la participante 4 y desestructura su corporalidad como Paula para incorporarse como la participante 2 y sostiene emocionalmente a la participante 4. Dicho gesto sutil, desde la escritura, marca un punto de quiebre no solo en el discurso de ficción del personaje Paula, quien se encontraba accionando en la escena en segundo plano. Además, fragmenta el discurso testimonial de la participante 4, quien en paralelo se encontraba compartiendo su testimonio, el cual se sostiene hasta la entrada de la participante 2, donde ambos discursos se quiebran y componen un nuevo discurso testimonial hasta la salida de escena de ambas.

- **Resultado de la versión libre de un episodio del segundo cuadro:**

V
E
R
S
I
Ó
N

L
I
B
R
E

Carlos (Participante 1): Ya lo sabía, vi el lazo negro en tu Facebook. Encárgate, por favor. Trae a papá. ¿Conocen el mito del Titanic? El mito dice que una pasajera del barco preguntó a uno de los mozos si era verdad que el Titanic no se podía hundir. El mozo aseguró que ni Dios mismo podría hundir este barco. ¿Qué creen? Minutos después, el Titanic, un barco que parecía indestructible, se hundió. Indestructible, mi palabra favorita cuando pienso en mi Titanic. Mi

padre, el gran comando Coila. Así es él, un infante de la Marina, siempre con sus pistolas, sables, cuchillos, granadas. Ya saben, lo normal. Y ahí estaba yo, un pequeño Ángel que iba creciendo viendo a su héroe. Como todo héroe que se respeta, los momentos donde un héroe se deja ver son exclusivos, y así era mi padre. Probablemente, 2021 fue el año donde más cerca estuvimos, pero también fue el año que me lo alejó. Ironías de la vida, el indestructible comando Coila falleció por un minúsculo virus. Y me enteré por una llamada, esa llamada no me negó ver a mi padre, lo que me negó fue ese último abrazo con él. Sí, a mi Titanic lo hundió el COVID, pero esa solo sería la punta del *iceberg* de lo que se vendría...

Lina: Volviste temprano, amor.

Carlos: Sí, necesitaba caminar, estoy tenso.... Murió Frida, mi secretaria (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, pp. 18-19).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática versionada:

El episodio narrado corresponde a un fragmento del segundo cuadro de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* En cuanto a su estructura narrativa-dramática, se observan implícitamente dos tipos de relatos que actúan en diálogo, uno en paralelo al otro; es decir, el discurso y materiales testimoniales del participante frente al relato de ficción. Para mejor claridad y considerando los propósitos de dicha instrucción, se propone un análisis concentrado en la aplicación de dichas herramientas testimoniales en la narrativa del relato ficción-testimonial, además de identificar un punto de diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales.

Precisamente, con relación a los materiales testimoniales utilizados en la escritura de dicho fragmento, se evidencia parte del testimonio del participante 1, quien utiliza el enganche de su testimonio como una escena de transición entre su discurso como testimoniante y la entrada de su personaje (Carlos). En cuanto al resultado de su testimonio para la versión libre, este se construye sobre la base de su testimonio original; sin embargo, para la escritura de la versión libre, este atraviesa una reconfiguración narrativa y poética. Es decir, a partir de su testimonio original, se toma algunos personajes aludidos, otros elementos testimoniales como el uniforme de su padre, así como algunas anécdotas desprendidas de su relación con él, todas incorporadas para construir un nuevo relato. De esta manera, se selecciona para la reescritura el término “indestructible” de su testimonio como la característica central de su padre sobre la que se construye una nueva narrativa, la cual toma las características físicas y de personalidad de su padre para introducirse en el vínculo familiar de ambos antes y durante la pandemia. Adicionalmente, a partir de lo “indestructible” se construye una anécdota tomando el mito del Titanic, por considerársele en la película un barco indestructible, y para el participante una analogía con la corporalidad y personalidad del recuerdo de su padre. Por lo tanto, se diseña en la escritura una anécdota poética que refleja la mirada actual del participante en diálogo con sus recuerdos (re)construidos y su fragilidad vivida luego de enterarse de la muerte de su padre en 2021. De esta manera, se observa la integración de un testimonio construido y diseñado a partir de los materiales testimoniales verbales, corporales, e incluso, de otros elementos almacenados en el repositorio de memorias, como el uniforme de infantería de su padre. Dichos elementos no actúan en diálogo solo para ser sistematizados en la escritura de la versión, además, continúan funcionando como detonadores de exploración para la retrospectiva del participante. De esta manera, el participante aplica la característica

retrospectiva de dicho mecanismo en conjunto con los materiales testimoniales para diseñar y organizar la temporalidad del nuevo relato de su testimonio, a través de la evocación de personas y situaciones aludidas luego de la muerte de su padre, la reactivación de sus sensaciones más vulnerables ante ese episodio, como la nostalgia y la melancolía, y la recuperación de elementos concretos posibilitadores para la materialización de su testimonio (re)construido.

Por otro lado, en cuanto al punto de diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales, como se recuerda desde la pieza original, el segundo cuadro corresponde a un escenario más conflictivo respecto al primero, principalmente, porque se acentúan las tensiones entre los miembros de la familia mientras transcurre el embarazo de Lina. De hecho, uno de los principales conflictos sucede cuando se discute la posibilidad de que Lina aborte, propuesta hecha por el personaje Carlos, producto de la situación desoladora que continuaban viviendo como familia, donde incluso morían personas muy cercanas al trabajo de él. La propuesta testimonial escrita para la versión libre en conjunto con el participante 3 marca un punto de diálogo con el relato de ficción que se desarrolla paralelamente en escena, ya que, en ambas narrativas se evidencian relatos concernientes al duelo propio y ajeno, los cuales los atraviesan a ambos (*performer* y personaje) desde la vulnerabilidad y la fragilidad que finalmente recae en la corporalidad y discurso del mismo participante. Desde el *performer*, la escritura de dicho relato doloroso representa para el participante un espacio de duelo propio, donde desde su sensibilidad rememora la muerte de su padre, recupera y reinterpreta las sensaciones vividas en ese entonces, sentimiento que dialoga con el duelo ajeno que desde el discurso de su personaje atraviesa por la muerte de su trabajadora. Por lo tanto, ambos discursos se entrecruzan y comulgan desde el duelo, sensación que se personifica en la figura del participante y la habita mientras sucede la

transición, es decir, el umbral entre el término del testimonio del participante y su retorno a su discurso como personaje.

- **Resultado de la versión libre de un episodio del tercer cuadro:**

Paula: ¡Nuestra hija puede estar en peligro ¡Ella y el niño pueden morir!

Ramón: ¡Cállate, no lo digas, ni lo pienses siquiera!... Ni lo pienses. Francisco la ha estado vigilando todo el tiempo. ¿Entiendes?

V
E
R
S
I
Ó
N

L
I
B
R
E

Paula (Participante 2): Pensar en la muerte me da miedo a pesar de que la pandemia nos malacostumbró a ver personas morir todos los días. Cuando mi mamá saturó 91, no me dejaban estar cerca de ella. Y ahora... pienso en Paula lejos de su hija, es una angustia que no te deja respirar.

Ramón (Participante 3): No ver de cerca a mi hija fue difícil, no me imagino si habría estado enferma.

Paula (Participante 2): El sistema de salud es una mierda, lenta atención, escasez de camas...

Ramón (Participante 3): ...Colas interminables, con o sin COVID. Pero míralo así, tu mamá recuperó su salud, y hoy en día, yo recuperé a mi hija... (L.

Navarro, versión libre inédita, 2024, pp. 30-31).

Análisis colectivo de su estructura narrativa-dramática versionada:

El episodio narrado corresponde a un fragmento del tercer cuadro de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* En cuanto a su estructura narrativa-dramática, se observan implícitamente dos tipos de relatos que actúan en diálogo, uno en paralelo al otro; es decir, el discurso y materiales testimoniales de los participantes frente al relato de ficción. Para mejor claridad y considerando los propósitos de dicha

instrucción, se propone un análisis concentrado en la aplicación de dichas herramientas testimoniales en la narrativa del relato ficción-testimonial, además de identificar un punto de diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales.

Precisamente, con relación a los materiales testimoniales utilizados en la escritura de dicho fragmento, esta vez se evidencia un breve diálogo entre los participantes 2 y 3, donde ambos recuperan aspectos centrales de sus testimonios, como el temor de la participante 2 cuando la salud de su madre estuvo en peligro y la frustración del participante 3 ante la imposibilidad de estar con su hija durante la emergencia. Centralmente, dicho diálogo se escribe para la versión libre con la finalidad de construir desde el relato testimonial un punto de encuentro entre los testimonios de dos participantes, quienes confrontan un tipo de pérdida familiar en común diferente al duelo de los otros participantes. Es decir, los testimonios de los participantes 2 y 3 confrontan en común discursos asociados a sus dinámicas conflictivas familiares dentro del marco de la pandemia, las cuales resultaron en distanciamientos físicos y emocionales con miembros de su mismo hogar en medio de una emergencia sanitaria. De esta manera, dicha similitud dolorosa reconocida en las características de sus testimonios posibilita un diálogo para la escritura no solo para interconectar la naturaleza de ambos relatos testimoniales. Además, la integración de dicha conversación testimonial en medio de la escena irrumpe con la estructura tradicional de la ficción y de sus discursos como personajes de la escena. Ello, considerando que sus personajes representan a una pareja de padres mientras que, en sus relatos testimoniales, la participante 2 testimonia desde su posición de hija y el participante 3, desde una posición de padre, quien además la sostiene en su diálogo como si, simbólicamente, él

asumiera como testimoniante una figura paterna para la participante 2, y ella, una figura de hija para él.

Por otro lado, en cuanto al punto de diálogo donde se entrecruzan los discursos de la ficción y de los materiales testimoniales, como se recuerda desde la pieza original, el tercer cuadro corresponde al escenario más caótico para el entorno y para los propios personajes, respecto a los cuadros anteriores. Ello, porque, al encontrarse en término el embarazo de Lina, los participantes maximizan sus cuidados para resguardar la vida del bebé hasta su nacimiento, mientras que en su entorno las medidas restrictivas sanitarias se han acentuado al punto imponer descansos obligatorios un día a la semana por el anuncio de una nueva variante y las consecuencias fatales que esta trae. Para el término de la narrativa del tercer cuadro, el caos llega a su clímax cuando los personajes enfrentan la pérdida del nuevo miembro horas después de nacido, hecho que causa que todos los personajes tomen la decisión colectiva de quitarse la vida. En ese sentido, respecto a los materiales testimoniales integrados en medio del sintetizado relato del tercer cuadro, dichos elementos ingresan desde la escritura para crear un canal de diálogo entre su relato testimonial y el de ficción. En específico, para el fragmento citado, ambos relatos dibujan un punto de encuentro donde el relato testimonial no solo quiebra la estructura narrativa ficcional, además, se toma parte de la escena de ficción como un detonador desde donde se desprende la construcción del diálogo testimonial. De esta manera, se observa que dicha intertextualidad narrativa también se encuentra atravesada por la acción dramática que previamente se ha explicado (los conflictos personales, sociales y políticos con los que conviven una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en un contexto caótico). Lo mencionado se explica en la construcción del discurso cuando el diálogo que sostienen ambos participantes recae no solo en sus relatos testimoniales, además, se recupera en la conversación testimonial la

tensión de la escena de ficción donde sus personajes desconocen el estado de salud de su hija previo al parto. Por lo tanto, se visibiliza sutilmente una interconexión narrativa entre los discursos de los participantes, desde su mirada como testimoniantes y actores, manteniendo a su vez el estado ficcional de la trama y la atmósfera desoladora propuesta para la reescritura del relato.

Luego de haber revisado a detalle la estructura narrativa-dramática y los discursos de los personajes (re)construidos para la escritura de la versión libre, recordando que, para propósitos de la redacción y del análisis de sus resultados, se seleccionaron tres fragmentos de la versión, uno de cada cuadro, considero pertinente evaluar de forma integral el texto versionado posterior a la ejecución de la **Instrucción 9**. En ese sentido, como se presentó en la introducción de la **Instrucción 9**, metodológicamente, si bien la construcción de la versión libre se elaboró a partir del texto adaptado de la pieza original, dicha reescritura se sostiene sobre la aplicación e integración de tres tipos de materiales de creación testimonial desarrollados previamente en la etapa de exploración junto a los participantes y ahora propuestos para la escritura de la versión, los cuales serán recuperados esta vez para la reflexión general del presente subcapítulo: la reinterpretación de los discursos de los materiales testimoniales, la resignificación de los materiales corporales y la reconfiguración del repositorio de memorias.

En primer lugar, con relación a la reinterpretación de los discursos de los materiales testimoniales y su rol como procedimiento de escritura en el resultado de la construcción de la versión libre, se destaca que estos actuaron de la siguiente manera. La construcción de los testimonios, previamente elaborados y desarrollados en la fase de exploración, significan el material central a partir de donde se desprenden y se incorporan los otros materiales de creación testimonial. Sin embargo, para su

integración en la escritura de la versión, dicho material testimonial atravesó por un proceso de reinterpretación enfocado en su estructura tradicional, forma que se tenía trabajada durante de la etapa de la exploración. Dicho proceso de reinterpretación fue necesario porque se plantea que los discursos de dichos materiales testimoniales debían incorporarse sobre la narrativa de la pieza adaptada, manteniendo la unidad dramática, la atmósfera caótica de la trama y de sus personajes en ella, con la diferencial de que los testimonios reinterpretados contenían discursos reales vividos por los propios participantes. En ese sentido, el proceso de reinterpretación de los materiales testimoniales atraviesa por una fragmentación de su propia estructura, la cual posibilita identificar rasgos centrales de su relato, los cuales fueron detallados en la introducción de la presente etapa. De esta manera, los materiales testimoniales adoptan formalmente una nueva estructura, la cual posibilita su incorporación en la escritura de la versión libre tomando la forma de monólogos, relatos corporeizados, diálogos entre testimoniantes, e incluso, relatos corales entre todos los testimoniantes. De esta manera, se observa que la participación de dichos materiales testimoniales responde en su escritura al mecanismo de fragmentación cuando se reelabora su escritura; y al mecanismo de retrospectiva, cuando en medio de la fragmentación del relato se reactivan nuevamente desde lo sucedido en la pandemia, e incluso, antes de ella, elementos, sucesos o personas aludidas en los testimonios o conectadas con la carga sensible y emotiva de los participantes. Una vez dichos mecanismos actúan sobre la estructura de los materiales testimoniales, estos al adoptar una nueva estructura y ser integrados a la narrativa de ficción, construyen para la versión libre una nueva unidad narrativa ficción-testimonial.

En segundo lugar, con relación a la resignificación de los materiales corporales y su rol como procedimiento de escritura en el resultado de la construcción de la versión

libre, se detalla que las acciones de estos actuaron como detonadores y constructores de la reelaboración del relato de la siguiente manera. Por su naturaleza sensible a la percepción de los sentidos y alcanzable a las memorias más complejas de desentrañar o no verbales, la activación de los materiales corporales en la escritura posibilita que los participantes, en su rol de testimoniantes y adaptadores secundarios, desentrañen memorias suyas en particular que previamente no se trajeron en la etapa de exploración. Ello, porque, como se recuerda, el proceso de (re)construcción de sus memorias se caracteriza por su constante apertura, flexibilidad y pluralidad ante el ingreso de nuevos recuerdos a medida que estos sean reactivados, incluso durante la etapa de la escritura. En específico, la resignificación de dichos materiales corporales en la escritura de la versión libre se observa cuando los participantes recuperan series de movimientos, sutilezas en sus gestos faciales o corporales u otras construcciones trabajadas en la etapa de exploración, y los trasladan a la escritura en forma de sutiles movimientos o gestos que se integran a los relatos testimoniales de los performers, así como secuencias individuales o grupales. Ello, con la finalidad de acceder a través de la poética del movimiento y de la resignificación de los materiales corporales previamente explorados como herramientas de creación, las profundidades de las memorias de los participantes, e incluso, romper con la narrativa verbal de una construcción testimonial textual para dinamizar su relato y encarnar desde la corporalidad de los performers sus propios discursos testimoniales.

En tercer lugar, con relación a la reconfiguración del repositorio de memorias y su rol como procedimiento de escritura en el resultado de la construcción de la versión libre, se resalta que estos actuaron de la siguiente manera. El repositorio de memorias recupera su función de mecanismo de creación donde se encuentran almacenados los recursos materiales y concretos desprendidos de los archivos personales de los

participantes, los mismos que fueron traídos y contruidos a partir de la (re)construcción de sus memorias. Desde su acción como mecanismo de creación, dicho repositorio ingresa a la etapa de escritura de la versión para convertirse en uno de los procedimientos posibilitadores de escritura. Para ello, dicho material testimonial atraviesa por un proceso de reconfiguración, el cual amerita que los elementos almacenados en el repositorio pasen de ser herramientas de creación que detonan nuevas capas de recuerdos en las memorias de los participantes para ser herramientas de composición que, además de su característica retrospectiva, ahora actúen en la integración de los materiales testimoniales sobre la base de un relato adaptado. La reconfiguración de los elementos almacenados en el repositorio de memorias, los cuales fueron detallados en la introducción del subcapítulo, en su función de constructor para la escritura de la versión libre se observa cuando se requiere diseñar una reelaboración del relato testimonial o se busca profundizar en él para integrar su relato con el de la narrativa ficcional. En específico, la ejecución de dichos procedimientos en la escritura se visibiliza cuando en la reconfiguración, alguno de sus elementos marca la entrada del relato testimonial de un participante como el acto de cambiar transitoriamente de vestuario, cuando refuerzan la verosimilitud de una escena testimonial al insertar objetos concretos en medio de su discurso, e incluso, cuando alguno de los materiales, como el uso de la música, marca ese puente de transición entre lo que le sucede al personaje en el relato de ficción y lo que lo atraviesa como testimoniante.

Finalmente, como cierre de la etapa 5 y, por ende, del subcapítulo 3.2, considero relevante dedicar este espacio final del análisis para responder el objetivo propuesto para este subcapítulo con relación a la construcción de la escritura de la versión libre. Como se recuerda, el objetivo del presente subcapítulo plantea analizar los procedimientos de escritura empleados en la construcción de la versión libre, los cuales

corresponden a los materiales de creación testimonial reactivados y desarrollados previamente por los participantes en la etapa de exploración. En ese sentido, se identifica a los materiales testimoniales, los materiales corporales y el repositorio de memorias como los rasgos centrales, como posibilitadores y constructores de la reescritura del relato. Si bien, previamente, se ha desarrollado ampliamente la reconfiguración de cada material de creación testimonial y su rol en la escritura de la versión, como cierre del subcapítulo se plantea una conclusión que entre en diálogo con los discursos de los autores propuestos o, en todo caso, se fortalezca la mirada confrontativa entre un discurso y otro, además de proponer mi propia reflexión a partir de lo analizado sobre la construcción de la escritura de la versión realizada.

Como se recuerda, introductoriamente en el presente subcapítulo se retomó el diálogo de la versión libre visto como un proceso de creación dramático desde la mirada mesuradamente conservadora de Julio-César Santoyo y confrontada con la contemporaneidad de Fulgencio Martínez. En ese sentido, como se declaró en ese entonces y se recupera para el cierre del subcapítulo una vez realizada la reescritura del relato, como autora del proyecto y adaptadora principal, aunque se propone y se cumple con mantener el respeto y primacía de la autora sobre su relato original, también se reconoce a la versión libre como un trabajo de creación dramático que reelabora la narrativa y reinterpreta los discursos de sus personajes, por ende, este proceso crea y resulta en un nuevo relato. A partir de lo explicado se concluye que la versión libre desarrollada si bien cumple con lo propuesto por Santoyo (1989) cuando se mantiene la primacía y autoría original de Estela Luna, al conservar la naturaleza caótica de la trama y de sus personajes, así como gran parte de las decisiones creativas para la narración de los hechos, también se dialogan con ciertos rasgos de lo postulado por Martínez (2014), específicamente, con la “reinterpretación del discurso de la obra original para llegar a

una reelaboración de esa realidad” (p. 155). Ello se evidencia, inicialmente, cuando se decide reelaborar el contexto de los acontecimientos y, seguidamente, sobre él, construir nuevos discursos acorde a la atmósfera caótica de la trama y de la involución de los personajes, integrando esta vez materiales de creación testimonial y que, estos a su vez, atraviesen la narrativa de ficción. Asimismo, en cuanto a la realidad de los personajes, dichos discursos también se reconfiguran, no solo en cuanto a sus materiales testimoniales integrados, además en el tipo de rol que cumplen, ya que, los participantes, además de ser actores que interpretan a sus personajes, asumen a partir de la escritura el rol de testimoniantes y performers en el mismo relato para encarnar sus propios materiales desde la reinterpretación de sus discursos y de sus corporalidades.

De esta manera, se declara que, para el cierre del presente subcapítulo, se encuentra realizada la escritura de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Seguidamente, y con miras al siguiente subcapítulo, dicho resultado se convierte en la nueva pieza de escritura sobre la cual se dirigirá y construirá en colectivo la creación de la puesta en escena, donde continuaré asumiendo el rol de adaptadora principal y directora del espectáculo. Precisamente, cabe resaltar con relación al rol de los participantes en la construcción de la versión libre desarrollada en este subcapítulo, si bien ellos mantuvieron el rol de actores y adaptadores secundarios, en esta oportunidad, asumieron también el rol de performers-testimoniantes. Ello, porque en este proceso de escritura se tomó aplicativamente sus materiales testimoniales resultantes de la etapa de la exploración para reinterpretarlos, reconfigurarlos y resignificarlos, con la finalidad de que estos actúen como nuevos procedimientos de escritura y detonadores para la construcción de la versión libre. En ese sentido, con miras a argumentar el siguiente aspecto en el subcapítulo 3.3, se comenta brevemente que los participantes mantienen y asientan sus roles como actores-performers-

testimoniante, con la finalidad de construir escénicamente el espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de la obra, utilizando la escritura y reelaboración del relato desarrollada en este subcapítulo como la base de creación, la cual actuará escénicamente en diálogo con sus materiales de creación testimoniales junto a la mediación de otros mecanismos escénicos que posibiliten la configuración ficcional del relato y el diseño de la puesta en escena para su posterior confrontación con el público.

3.3 Llévalo a la escena: Creación en escena del espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

Tabla 1
Fragmento del guion técnico de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

Nº cuadro	Personajes/ Testimoniante	Acotaciones narrativas/físicas	Acotaciones técnicas	Texto
3	Ramón	A Lina	Luz noche	¡Qué hiciste! Ya déjalo, no lo toques.... ¡Ha sido su culpa...! (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35)
	Paula	A Ramón		¡Basta! ¿Acaso no te das cuenta? ¡Nuestra hija acaba de perder a SU HIJO! (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35)
	Lina (Participante 4)	Participante 4: De pie. De frente al público. Brazos a los lados del cuerpo. Todos, menos Participante 4: De pie. Vista hacia el frente. Paso adelante, auto-abrazo. Giro a la izquierda. Giro hacia al frente.	Track09	Todos te dicen Chaparro, pero apenas te conocí, si no fuera por un virus, tú y yo habríamos tenido más que compartir (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35).
	Ramón (Participante 3)	Participante 3: De frente al público. Brazos a los lados del cuerpo. Todos, menos Participante 3: De pie. Vista hacia el frente. Quiebra pierna y brazo derechos, simula abrazo, manos en puño sobre el pecho.	Luz azul	El quiebre de mi relación como padre con mi hija en una pandemia que nos ató a un lugar distante (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35).

	Paula (Participante 2)	<p>Participante 2: De frente al público. Brazos a los lados del cuerpo.</p> <p>Todos, menos Participante 2: De pie. Vista hacia el frente. Manos cruzadas sobre la boca. Brazos cruzados sobre el pecho. Mano en puño golpeándose el pecho.</p>		En la pandemia pensé que iba a perder a la persona más importante de mi vida, mi mamá, pero terminé perdiéndome a mí misma (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35).
	Carlos (Participante 1)	<p>Participante 1: De frente al público. Brazos a los lados del cuerpo.</p> <p>Todos, menos Participante 1: De pie. Vista hacia el frente. Brazos simulando cargar un ataúd. Brazo doblado y mano extendida. Saluda.</p>		En el velorio de mi padre me dieron ganas de llorar, pero me dijeron que los hombres no lloran” (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 35).

Nota: tabla propia del autor.

La (re)configuración del testimonio para la construcción colectiva de una puesta en escena de teatro testimonial. Dicho enunciado propuesto como título de la presente investigación no solo centraliza el propósito de acción de dicho estudio porque refuerza la idea de testimonio visto como el “núcleo” del teatro testimonial, postulado planteado por De Althaus (López, 2022, p. 374), y sobre el cual actúan distintos procedimientos de transformación de sentido, como el de la (re)configuración. Además, porque a partir de la idea del testimonio como núcleo, se propone en este estudio la consigna de “base”, ya que, luego de haber transitado por cada etapa se observa en la naturaleza testimonial de dicho discurso un soporte fundamental para construir a partir de esa base la creación de un espectáculo de teatro testimonial, soportada con otras herramientas propias del género y mediadas para la escena, las cuales son argumentadas en el presente subcapítulo.

Lo comentado nos permite introducir al contenido del presente subcapítulo y enlazar las características del mismo con postulados teóricos del teatro testimonial

vistos en el primer capítulo, claves para comprender la metodología de construcción del espectáculo explicada más adelante, así como los dispositivos de creación escénica propuestos e involucrados, como posibilitadores y actuantes, para el diseño de la puesta en escena. Para dar apertura al diálogo con la propuesta teórico-práctica del presente proyecto, se recuperan de forma sintetizada los postulados teóricos con relación al teatro testimonial y sus dispositivos desde las miradas del *performer* e investigador Diego López Francia, de la directora chilena María José Contreras, de la dramaturga y directora Mariana de Althaus y de la investigadora cubana Ileana Diéguez, entre otros autores prácticos, todos vistos en el primer capítulo. Si bien cada autor mantiene su enfoque con relación al género a partir de sus propias prácticas, todos concuerdan implícitamente con el hecho de que el teatro testimonial significa una práctica orientada a la puesta en escena de la reinterpretación de historias reales y cuyos protagonistas disponen el acceso a sus propias corporalidades como seres testimoniantes de sus experiencias privadas. Como se recuerda, de acuerdo con De Althaus, se refiere al teatro testimonial como el acto de contar un testimonio desde la forma “cómo lo vivió tal persona” (Denegri & Cueva, 2018, p. 80), mientras que Contreras (2013) suma a dicho discurso la presencial real de los testimoniantes como un aspecto clave para entender la realidad de sus testimonios y fortalecer la verdad de los hechos en escena (p. 118). Ante ello, López (2022) destaca la vulnerabilidad del acto enfatizando que dicho estado en la práctica del teatro testimonial adquiere una dimensión mayor, ya que los llamados performers dejan de representar el cuerpo de un personaje para presentar el suyo propio (p. 373). Dicha reflexión es aterrizada por Diéguez (2021) bajo la “patina poética”, una figura simbólica que posibilita comprender que el acto de poner en escena experiencias vulnerables de los testimoniantes no se reduce solo a la construcción de testimonios, sino que incluye una serie de capas donde se integran la corporalidad de los

testimoniantes, materiales documentales, archivos personales, entre otras herramientas de la realidad configuradas para la ficción (p. 33). Complementariamente a lo último mencionado, y más alineado al discurso escénico de la puesta, Contreras (2013) enfatiza en la mediación de otros mecanismos escénicos como parte de la construcción de la dramaturgia de un espectáculo de teatro testimonial, los mismos que también actúan como posibilitadores para entrelazar el escenario real con la configuración ficcional de una puesta en escena.

Precisamente, la Tabla 1 nos muestra una evidencia concreta de lo que se plantea construir a continuación para diseñar la puesta completa de la versión libre (**Ver Tabla 1**). La tabla muestra organizadamente bajo la estructura de un guion técnico los componentes centrales propuestos para la construcción de un espectáculo a partir del relato escrito en la forma de versión libre, y este a su vez sostenido desde el texto de la pieza adaptada de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y los testimonios personales contruidos por los participantes, junto a la integración de herramientas provenientes del teatro reconfiguradas para el presente proyecto. Dicha organización de elementos responden al diálogo desarrollado con los postulados sintetizados previamente, donde como autora del proyecto se propone que el teatro testimonial actúa como un género teatral capaz de sostenerse a partir de la base de testimonios reales y testimoniantes dispuestos a encarnar verbal y corporalmente sus propios relatos, además de entretrejer todo lo explicado utilizando la mediación de mecanismos escénicos posibilitadores para reconfigurar ficcionalmente el lenguaje escénico, la acción dramática y el diseño de la puesta en escena.

Con relación al acto de encarnación en escena desde la mirada verbal y corporal de los propios testimoniantes, ello es posible a partir de los materiales de creación testimoniales (re)construidos en etapas previas y sujetos esta vez a la reconfiguración

ficcional del relato testimonial. La aplicación de materiales de creación testimonial en escena comprende la narración verbal de los relatos testimoniales, la articulación de los materiales corporales y los elementos reconfigurados del repositorio de memorias, los cuales responden a un conjunto de detonadores que ingresaron al proyecto en su fase primaria desde la etapa de exploración, con la finalidad de utilizar su naturaleza testimonial como base de indagación para la (re)construcción de la memorias dolorosas de los participantes, con relación a lo vivido durante la pandemia. De esta manera, luego de una etapa exploratoria en confrontación y diálogo con otros mecanismos dramáticos previamente desarrollados, dichos posibilitadores se convierten en materiales de creación capaces de actuar como procedimientos de escritura dramática de la versión libre y finalizar su ciclo de participación con la etapa de construcción del espectáculo. Por otro lado, la configuración de los elementos escénicos para la escena, como la construcción de escenografía, la dirección de luces, sonido e iluminación, la selección de maquillaje y vestuario y la integración de utilería son primariamente conocidos por ser elementos técnicos y escénicos actuantes y mediados para la construcción de todo tipo de espectáculo. En ese sentido, la particularidad de su participación en el presente proyecto recae en que dichos elementos atraviesan un proceso de resignificación necesarios para dirigir su lenguaje escénico con base a un relato de ficción-testimonial, donde si bien la narrativa y discursos testimoniales se encuentran contruidos en diálogo con sus propios materiales de creación explicados previamente, la unidad del relato se encuentra escrita en la forma de versión libre, es decir, esta significa la reescritura de un texto original de ficción, por lo tanto, para unificar la construcción del espectáculo todos sus elementos escénicos ameritan ser configurados dentro de los códigos de la ficción.

En cuanto a la metodología de trabajo para la construcción del espectáculo testimonial de la versión libre, si bien se trabaja utilizando como base de creación el texto escrito realizado en el anterior subcapítulo, la construcción del espectáculo testimonial se sostiene sobre dos relatos que actúan escénicamente en paralelo: el relato testimonial y el relato de ficción. Con relación a los discursos del relato testimonial, estos incluyen los monólogos, los diálogos entre testimoniantes y las secuencias físicas, todos contruidos para llevarlos a escena a partir de la escritura de los mismos. En ese sentido, se plantea que dichos discursos se articulen en escena con la aplicación de materiales de creación testimonial, los cuales también actuaron en el anterior subcapítulo como procedimientos de escritura para la reelaboración del relato. De esta manera, se establece un criterio de diálogo y coherencia entre las herramientas de creación testimonial y su aplicación en la reescritura del relato y en la creación del espectáculo. Precisamente, con relación a la articulación de las herramientas testimoniales mencionadas introductoriamente en el anterior párrafo, si bien estas serán explicadas a detalle una vez ingresemos a la etapa 6, metodológicamente, estas atraviesan por un proceso de reconfiguración de lo testimonial a lo escénico para convertirse en dispositivos de creación escénica. Este proceso de reconfiguración implica una selección y manejo de herramientas en función a las necesidades de cada escena testimonial, las cuales pueden incluir el tipo de discurso testimonial, la carga emotiva de la escena con relación a la vulnerabilidad de los discursos de los testimoniantes, la intención poética de los elementos testimoniales en escena, así como su diálogo con la narrativa de ficción. Una vez se seleccionen los materiales testimoniales de acuerdo con lo necesitado para una escena o fragmento determinados, estos entran en contacto y sensibilidad con la corporalidad de los performers, cuyo soporte narrativo de ambos se sostiene sobre el texto escrito para la versión libre. De

esta manera, luego de atravesar por el proceso explicado y sumado a la dirección escénica y técnica, los materiales testimoniales se convierten en nuevos dispositivos de creación, capaz de articularse en escena e integrarse con la narrativa ficción-testimonial.

Seguidamente, con relación a los discursos del relato de ficción, estos involucran la mediación de otros mecanismos escénicos, los cuales ingresan a esta sexta y última etapa para posibilitar escénicamente la construcción del espectáculo. Precisamente, con relación a la articulación de dichos mecanismos escénicos mencionados introductoriamente en los anteriores párrafos, metodológicamente, estos atraviesan por un proceso de mediación donde sus elementos son resignificados para convertirse en materiales escénicos aptos para la presente propuesta. Este proceso de resignificación implica una selección y manejo de elementos en función a las necesidades de cada escena, las cuales pueden incluir la magnitud de la atmósfera, el nivel de profundidad emocional contenido en los discursos de los personajes, la intención poética de los elementos técnicos en escena, así como el diálogo de estos elementos ficcionados con relación a los dispositivos escénicos de la narrativa testimonial explicados previamente. Una vez se seleccionen los elementos escénicos de acuerdo con lo necesitado para una escena o fragmento determinados, estos entran en contacto con la atmósfera de la escena y la corporalidad de los actores, cuyo soporte narrativo de ambos se sostiene sobre el texto escrito para la versión libre. De esta manera, luego de atravesar por el proceso explicado y sumado a la dirección escénica y técnica, los elementos escénicos reinterpretados se suman a los materiales testimoniales reconfigurados para convertirse también en nuevos dispositivos de creación, capaz de articularse en escena, converger con los dispositivos actuantes del relato testimonial e integrarse en conjunto a la narrativa ficción-testimonial.

Cabe resaltar que, previo al desarrollo y a dar apertura a la etapa de construcción del espectáculo de la versión libre, es relevante esclarecer los roles asignados para los participantes y para mí, como también se indicó en las etapas de reescritura desarrolladas en los anteriores dos subcapítulos. Con relación a los participantes, si bien para las etapas de reescritura se planteó una propuesta colectiva con ellos, para la etapa de construcción del espectáculo los participantes enfocan sus participaciones como actores-performers-testimoniante, ya que se demanda su formación y experiencia actoral para la construcción y puesta en escena de sus personajes de ficción, y como performers y testimoniante, se requiere su disposición, accesibilidad y contacto con su vulnerabilidad para encarnar en escena a sus propios discursos y materiales testimoniales. Por su parte, con relación a mi participación para esta última etapa, esta continúa siendo de directora del proyecto y ahora de la construcción del espectáculo, roles que me permiten liderar el diseño y la dirección escénica, así como hacerme cargo de la sistematización del texto versionado y de los dispositivos de creación escénica.

Una vez aclarado el panorama general de análisis, los participantes ingresan a la etapa de la construcción del espectáculo de teatro testimonial utilizando los materiales de creación testimonial y los elementos escénicos ficcionales para pasar por un proceso de reconfiguración y resignificación para llevarlos a escena, respectivamente, y convertirlos en dispositivos de creación escénica. Cabe resaltar que ellos, junto a los discursos y corporalidades de los actores-performers-testimoniante, todo sostenido a partir del texto escrito para la versión libre posibilitan e integran la construcción para la escena del espectáculo, aspecto central para el desarrollo de la etapa 6. En esa línea, se introduce a la conversación la sexta etapa y última del presente proyecto, la cual se desarrollará a lo largo del subcapítulo 3.3 y la denominaremos: Construcción del espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

- **Etapa 6: Construcción del espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* (6 sesiones)**

La etapa 6 ingresa como un procedimiento central que posibilita el diseño y construcción del espectáculo, por ende, la realización de la misma amerita el ingreso de dispositivos de creación escénica, como la reconfiguración de los materiales de creación testimonial y la mediación de los mecanismos escénicos. El objetivo de esta etapa, y transversalmente, del presente subcapítulo, consiste en analizar los dispositivos de creación escénica que posibilitan la construcción del espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, tomando como base el texto versionado donde se encuentran reunidos los relatos testimoniales de los propios participantes y el relato de ficción trasladado previamente al contexto de la pandemia.

En ese sentido, como se adelantó en la introducción del presente subcapítulo, se procede a explicar a detalle el rol de cada material de creación testimonial, ya que el enfoque testimonial representa el aspecto central y de mayor interés para el proyecto, y su relación con los elementos escénicos resignificados para su ejecución en el espectáculo. En ese sentido, se especifican los materiales de creación testimonial seleccionados para la construcción de la puesta seguidos de su propuesta de acción para el espectáculo, y estos incluyen los siguientes: la narración verbal de los relatos testimoniales, la articulación de los materiales corporales y los elementos reconfigurados del repositorio de memorias.

En primer lugar, con relación a la narración verbal de los relatos testimoniales, estos se construyen sobre la base de los primeros testimonios escritos desde la fase inicial del laboratorio y fortalecidos a medida que se ejecutó cada instrucción; sin embargo, para convertirse en materiales de creación testimonial aptos para la puesta en

escena, estos atraviesan por una reconfiguración en su estructura narrativa y el diseño de su relato. Para la realización de dicho ejercicio de reconfiguración nuevamente se evidencia la actuación del mecanismo de fragmentación, esta vez para la escena, ya que, descompone la construcción inicial de los testimonios para tomar fragmentos de ellos en función a la poética del relato y de los personajes, y hacer de esos ‘retazos’ la composición de una nueva unidad como la construcción de monólogos, de escenas de diálogo entre testimoniantes y/o de secuencias corporeizadas. De esta manera, los nuevos discursos reconfigurados ingresan a la construcción del espectáculo mediados por la utilización de elementos escénicos acorde a las necesidades de la escena, como el empleo técnico de luces o sonidos para potenciar la atmósfera del discurso, elevar la carga emotiva proyectada por los testimoniantes o focalizar la mirada sobre el testificante en contraste con la escena.

En segundo lugar, acerca de la articulación de los materiales corporales, como se recuerda, si bien estos también corresponden a la etapa de exploración, sus ingresos al estudio responden a una necesidad inicial de profundizar en la reactivación de las memorias de los participantes un tipo de discurso no verbal, sensorial y corporal, los cuales superan los límites de la palabra y de la comunicación verbal. Sin embargo, para la puesta en escena, dichos materiales corporales también ameritan atravesar por una reconfiguración en la estructura corporal y el rediseño del discurso de los performers. Para la realización de dicho ejercicio de reconfiguración, corporalmente, los participantes recurren al mecanismo de la retrospectiva, ya que requieren volver a mirar en retrospectiva aquellos recuerdos complejos contenidos en sensaciones, emociones otro aspecto no verbal capaces de traerlos nuevamente al presente y materializarlos corporalmente, como la intención de abrazar al vacío cuando se recuerda la pérdida física de un familiar o la sensación de soledad durante la pandemia de una participante

corporeizada dándose golpes lentos en el pecho. De esta manera, los nuevos discursos reconfigurados ingresan a la construcción del espectáculo mediados por la utilización de elementos escénicos acorde a las necesidades de la escena, como el empleo de luces y sonido cuando se requiere focalizar una secuencia de movimientos y abstraer con sombras lo que suceda en el entorno, o el uso de utilería cuando se requiere maniobrar objetos concretos para acentuar detalles específicos de la coreografía de los performers.

Finalmente, en tercer lugar, acerca de los elementos construidos y almacenados para el repositorio de memorias, estos también ingresan durante la etapa de exploración con la finalidad de complementar el ejercicio de reactivación de los recuerdos de los participantes utilizando elementos concretos que no fueron detectados en los anteriores materiales de creación, como la música, el vestuario, las fuentes documentales y el empleo de otros objetos movilizados. Sin embargo, para la puesta en escena, dichos materiales del repositorio también requieren atravesar por una reconfiguración del uso y funcionalidad de dichos elementos cuando entran en contacto con las corporalidades y discursos de los performers. Para la realización de dicho ejercicio de reconfiguración, los elementos del repositorio al ser soportados en función a lo necesitado por los discursos y corporalidades de los participantes, recurren simultáneamente a los mecanismos de fragmentación y retrospectión. Por ejemplo, ello se puede evidenciar cuando la utilización de un tipo de vestuario acorde con el relato testimonial del *performer* irrumpe con la estructura narrativa de su discurso, el participante se coloca el vestuario en escena y la nueva composición visual que esta imagen genera posibilita que el *performer* reviva en retrospectiva el acontecimiento de su discurso, traiga nuevamente la memoria de dicho recuerdo al presente y, por ende, ese acto provoca que ahonde en la profundidad de su sensibilidad y vulnerabilidad en escena. De esta manera, los nuevos discursos reconfigurados ingresan a la construcción

del espectáculo mediados por la utilización de elementos escénicos acorde a las necesidades de la escena, como el empleo de luces y sonido cuando se requiere enfocar intencionalmente un elemento del repositorio en la corporalidad del *performer* o el uso de utilería adicional cuando se requiera complementar algún elemento del repositorio con otros objetos concretos para acentuar detalles específicos de un discurso o de una secuencia física de los performers.

En ese orden de ideas, a fin de proceder con la construcción del espectáculo de teatro testimonial, seguido del detalle de su análisis en cuanto a la aplicación de las herramientas de creación testimonial y la mediación de otros mecanismos escénicos, ambos dispositivos explicados en conjunto previamente, los mismos que se integrarán sobre el relato de ficción-testimonial escrito en la forma de versión libre, se da apertura a la instrucción final del presente proyecto de investigación, seguida del desarrollo de sus evidencias y su posterior reflexión.

Instrucción 10:

Construye el espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, a partir del relato versionado en la Instrucción 9. Integra materiales de creación testimonial de los participantes junto a la mediación de otros mecanismos escénicos.

Como se presenta en la denominación de la consigna, la **Instrucción 10** consiste en la construcción del espectáculo del teatro testimonial a partir del relato versionado en la anterior instrucción e integrando en el ejercicio la reconfiguración de los materiales de creación testimonial y la mediación de otros mecanismos escénicos. Cabe mencionar que las anteriores consignas se han caracterizado por ser instrucciones dirigidas para los participantes, a diferencia de la **Instrucción 10**, cuya consigna se encuentra dirigida en

primer plano a las acciones y decisiones de la directora del espectáculo y del proyecto a cargo de la construcción de la puesta en escena. Sin embargo, la intervención de los participantes no es excluyente de la instrucción, al contrario, para su realización efectiva se requiere su disposición activa y participación actoral para la construcción de sus personajes y su articulación en escena alineados con la narrativa ficcional, además del vivo contacto de ellos con su vulnerabilidad verbal y corporal para encarnar sus propios materiales testimoniales en su rol de performers.

En ese sentido, y con la finalidad de reflexionar sobre la propuesta de construcción del espectáculo en diálogo con los dispositivos de creación escénica presentados y argumentados durante la presentación de la etapa 6, analizaremos lo construido empleando fragmentos del guion técnico del espectáculo, donde se evidencian el número de cuadro de la escena, el rol que cumplen los actores (personajes o testimoniantes), las acotaciones narrativas, físicas y técnicas dirigidas, así como el fragmento textual de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* De esta manera, se propone sostener la realización de la instrucción utilizando la construcción de un guion técnico que posibilite estructurar visual y escénicamente la composición de los elementos centrales mencionados para el diseño de la puesta en escena. Por lo tanto, para propósitos de la redacción, de conocimiento del lector sobre lo construido en el laboratorio de creación y para mejor claridad de la presente instrucción, se retoman los mismos tres episodios seleccionados y reescritos en la forma de versión libre en la **Instrucción 9**, esta vez utilizados a modo de demostración para evidenciar las acciones y decisiones tomadas para la construcción de la puesta en escena a partir de la reescritura de sus relatos, los mismos que también serán acompañados de sus análisis respectivos.

- **Fragmento del guion técnico de un episodio de la versión libre:**

Tabla 2

Fragmento técnico de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Cuadro 1.

Nº cuadro	Personajes/ Testimoniantes	Acotaciones narrativas/físicas	Acotaciones técnicas	Texto
1	Lina	A Carlos	Luz día	Deja, yo la pondré. No me trates como a una inválida (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 13).
	Lina (Participante 4)	Al público. Sale del cuadro de ficción.	Luz cálida solo para Participante 4 Apagón para el resto de la escena. Track02. Canta.	Bésame, bésame mucho.... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, pp. 13-14).
			Luz cálida solo para Participante 4 Apagón para el resto de la escena.	Confieso que tuve miedo de perderte, Chaparro.... De hecho, Chaparro no era tan chaparro, él media 1.80 c. m. y se parecía muchísimo a Vicente Fernández... (pausa) De Chaparro solo tengo recuerdos, porque él falleció un sábado de febrero, en 2021 (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 14).
Paula	A Lina Dentro del cuadro de ficción.	Luz roja Track01	Lina, hija, mejor ponte la máscara (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 14).	

Nota: tabla propia del autor.

Análisis de la propuesta escénica a partir del relato versionado:

La escena seleccionada corresponde a un fragmento del primer cuadro del espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Para propósitos de claridad, organizaremos el análisis de la construcción de acuerdo con cada ítem de la Tabla 2, colocándolos en diálogo con los dispositivos de creación escénica reconfigurados para la escena (materiales de creación testimonial y elementos escénicos mediados), lo cuales toman en la tabla la denominación de “acotaciones” (**Ver Tabla 2**). En cuanto al rol de los participantes en dicho fragmento, se observa que la participante 4 asume los roles de actriz y *performer*. Cabe aclarar para la redacción que, cada que el o la participante asuma en escena su rol de *performer*, se adiciona en el

guion y entre paréntesis el número de participante al que corresponda debajo de su nombre de personaje.

En ese sentido, desde el enfoque de construcción del espectáculo se observan dos tipos de relatos actuantes en paralelo y representados en primer plano por la misma participante: uno desde la ficción y otro desde lo testimonial. Por lo tanto, una de las primeras decisiones a tomar para la escena era construir una convención capaz de entretejer visualmente ambos tipos de relato y, por ende, ambos tipos de discursos de los participantes. Para ello, se construyó una escenografía cuya área demarcaba la figura de un cuadro, el cual se encontraba cercado por láminas de plástico (similar a las usadas durante la época de la pandemia para esterilizar un espacio), de esta forma, simbólicamente, se demarcaba la sensación de aislamiento. De esta manera, se decidió que siempre que la escena se desarrollara dentro del cuadro, los participantes se encontraban en su rol de personajes y el relato era narrado desde la ficción, mientras que, si estaban fuera del cuadro, los participantes asumían el rol de performers-testimoniante de sus propios relatos.

Lo explicado previamente posibilita introducir a la reflexión de la escena del guion técnico citado, ya que se pretende construir un espectáculo capaz de entrelazar y unificar la interrelación de ambos relatos. En ese sentido, para la construcción de la citada escena se observan dos temas importantes que resolver: el tránsito entre los relatos de ficción y el testimonial y la reconfiguración de los materiales de creación testimonial. Para la realización de ambos aspectos, se propone una composición de elementos capaces de entrelazar ambos relatos. Como punto de partida se construye la escenografía explicada y a partir de dicha convención se integran materiales testimoniales a la escena como la reescritura del testimonio de la participante para convertirse en monólogo, se reinterpreta e introduce la letra de una canción como parte

del monólogo mientras que su instrumentalización se convierte en el canal de tránsito entre ambos relatos. De esta manera, se integran al relato la mediación de otros mecanismos escénicos que potencien la atmósfera emotiva de la escena y también entrelacen y unifiquen con lo sucedido paralelamente en el relato de ficción, como el uso de luces y contrastes focalizados, recursos sonoros individualizados y utilería correspondiente a cada tipo de relato.

- **Fragmento del guion técnico de un episodio de la versión libre:**

Tabla 3

Fragmento técnico de la versión libre de ¿Qué tierra heredarán los mansos? Cuadro 2.

Nº cuadro	Personajes/ Testimoniantes	Acotaciones narrativas/físicas	Acotaciones técnicas	Texto
2	Carlos (Participante 1)	Fuera del cuadro de ficción. Simula una llamada.		Ya lo sabía, vi el lazo negro en tu Facebook. Encárgate, por favor. Trae a papá... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, pp. 18-19).
		Fuera del cuadro de ficción. Al público. Ingresa Producción a colocarle el saco del padre del Participante 4.	Luz cálida solo para Participante 4. Apagón para el resto de la escena.	Indestructible, mi palabra favorita cuando pienso en mi Titanic. Mi padre, el gran comando Coila... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 19).
		Producción le retira con brusquedad el saco. Sale.		Probablemente, 2021 fue el año donde más cerca estuvimos, pero también fue el año que me lo alejó... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 19).
	Lina	A Carlos Dentro del cuadro de ficción.		Volviste temprano, amor (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 19).
	Carlos	A Lina Dentro del cuadro de ficción.	Luz día	Sí, necesitaba caminar, estoy tenso... Murió Frida, mi secretaria (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 19).

Nota: tabla propia del autor.

Análisis de la propuesta escénica a partir del relato versionado:

La escena seleccionada corresponde a un fragmento del segundo cuadro del espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Para propósitos de claridad, organizaremos el análisis de la construcción de acuerdo con cada ítem de la Tabla 3, colocándolos en diálogo con los dispositivos de creación escénica reconfigurados para la escena (materiales de creación testimonial y elementos escénicos mediados), bajo la denominación de “acotaciones” (**Ver Tabla 3**). En cuanto al rol de los participantes en dicho fragmento, el participante 1 asume los roles de actor y *performer*, por ende, cuando el guion se refiera a él en su rol de *performer* se adiciona entre paréntesis el número de participante al que corresponde debajo del nombre de su personaje.

En ese sentido, desde el enfoque de construcción del espectáculo, en la escena citada también se observan dos tipos de relatos actuantes en paralelo y representados en primer plano por el mismo participante: uno desde la ficción y otro desde lo testimonial. Como punto de partida se mantiene la convención de la escenografía propuesta y explicada en la anterior reflexión para visibilizar la diferencia entre ambos relatos, y a su vez, para unificar la atmósfera caótica y la acción dramática que envuelve a la narrativa ficción-testimonial. Seguidamente, para la construcción de la citada escena se observan dos temas importantes que resolver: el tránsito entre los relatos de ficción y el testimonial y la reconfiguración de los materiales de creación testimonial, con especial atención a este último punto por significar el enganche de ingreso previo a la entrada al cuadro del participante y su tránsito a ser personaje.

Por lo tanto, para la realización de ambos aspectos, se propone una composición de elementos capaces de entrelazar ambos relatos manteniendo la convención de la escenografía. Si bien se dispone una reelaboración de su testimonio, el cual se evidenció

en la reflexión de la **Instrucción 9**, se recupera la característica central de “indestructible” en la figura de su padre para construir desde la escena la propuesta corporal del participante en su rol de *performer*. En ese sentido, se utiliza su corporalidad como un elemento mediador para evidenciar en la apariencia física indestructible de su padre, la vulnerabilidad del participante acentuándose mientras transcurre la narración de su testimonio. Para ello, se construye una anécdota utilizando la analogía del mito del Titanic por su característica indestructible. Además, se utiliza centralmente el uniforme de la Marina del padre del participante como un elemento que aparece en escena y desaparece bruscamente a medida que la carga emotiva de la narración se intensifica. De esta manera, se integran al relato la mediación de otros mecanismos escénicos que eleven la atmósfera emotiva de la escena, focalicen la simbología del vestuario, además de entrelazar y unificar con lo sucedido paralelamente en el relato de ficción, como el uso de luces cálidas para el testimoniante y luces de día para la escena dentro del cuadro, y utilería correspondiente a cada tipo de relato. La composición visual descrita posibilita que el participante finalice su narración conteniendo una alta carga emotiva producto de su propio duelo, y en el tránsito de interiorizar dicho proceso sensible, el participante ingresa al cuadro en su rol de actor para anunciar como personaje su duelo por la muerte de una trabajadora. Con ello, se desprende una relación dolorosa entre los discursos del personaje y del testimoniante, los cuales acentúan el escenario caótico y unifica la narrativa de ambos relatos.

- **Fragmento del guion técnico de un episodio de la versión libre:**

Tabla 4

Fragmento técnico de la versión libre de ¿Qué tierra heredarán los mansos? Cuadro 3.

Nº cuadro	Personajes/ Testimoniante	Acotaciones narrativas/físicas	Acotaciones técnicas	Texto
-----------	---------------------------	--------------------------------	----------------------	-------

3	Paula	A Ramón. Desesperada. Dentro del cuadro de ficción.	Luz día	Nuestra hija puede estar en peligro ¡Ella y el niño pueden morir! (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31).
	Ramón	A Paula. Samaqueándola. Dentro del cuadro de ficción.		¡Cállate, no lo digas, ni lo pienses siquiera! (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31).
	Paula (Participante 2)	Sale del cuadro de ficción.	Luz cálida solo para ambos participantes.	Pensar en la muerte me da miedo... Cuando mi mamá saturó 91, no me dejaban estar cerca de ella. Y ahora... pienso en Paula lejos de su hija... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31)
	Ramón (Participante 3)	Sale del cuadro de ficción.		No ver de cerca a mi hija fue difícil, no me imagino si habría estado enferma (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31).
	Paula (Participante 2)	Fuera del cuadro de ficción.	Apagón para el resto de la escena.	El sistema de salud es una m..., lenta atención... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31).
	Ramón (Participante 3)	Fuera del cuadro de ficción. Participante 3 abraza a Participante 2		...Colas interminables, con o sin COVID.... (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31).
	Ramón	Dentro del cuadro de ficción. Vibra celular.	Luz día Track07	¿Aló? (L. Navarro, versión libre inédita, 2024, p. 31).

Nota: tabla propia del autor.

Análisis de la propuesta escénica a partir del relato versionado:

La escena seleccionada corresponde a un fragmento del tercer cuadro del espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* Para propósitos de claridad, organizaremos el análisis de la construcción de acuerdo con cada ítem de la Tabla 4, colocándolos en diálogo con los dispositivos de creación escénica reconfigurados para la escena (materiales de creación testimonial y elementos escénicos mediados), bajo la denominación de “acotaciones” (**Ver Tabla 4**). En cuanto al rol de los participantes en dicho fragmento, los participantes 2 y 3 asumen los roles de actores y performers, por ende, cuando el guion se refiera a ellos en sus roles de performers se

adiciona entre paréntesis el número de participante al que corresponden debajo de los nombres de sus personajes.

En ese sentido, desde el enfoque de construcción del espectáculo, en la escena citada también se observan dos tipos de relatos actuantes en paralelo (ficción y testimonial) y representados por dos de los participantes del laboratorio. Como punto de partida se mantiene la convención de la escenografía propuesta y explicada en la reflexión de la escena del primer cuadro para visibilizar la diferencia entre ambos relatos, y a su vez, para unificar la atmósfera caótica y la acción dramática que envuelve a la narrativa ficción-testimonial representada en una de las escenas más críticas del relato. Seguidamente, para la construcción de la citada escena se observan dos temas importantes que resolver: la reconfiguración de los materiales de creación testimonial y el tránsito entre los relatos de ficción y el testimonial, con especial atención a este segundo punto, ya que los breves momentos de transición entre un tipo de relato y otro significan en la escena citada un espacio de suspensión y autorregulación emocional para los participantes. Ello, porque, como actores, sus personajes se encuentran en el momento más incierto y tortuoso, ya que desconocen la salud de su hija y de su nieto, y como testimoniantes, los participantes asumen ser ese espacio de desfogue donde sus testimonios personales sujeten la alta carga emotiva de los personajes. Dicho contraste entre ambos discursos se explica porque los participantes al encontrarse en el tercer y último cuadro, se enfrentan a escenarios sumamente caóticos, donde incluso sus propios personajes experimentan altos niveles de estrés y ansiedad. En oposición a este escenario, los participantes como testimoniantes-performers de episodios vividos en 2020 y 2021 y reinterpretados tres años después, atraviesan un estado de liberación luego de haber expuesto los sucesos más dolorosos de lo vivido durante la pandemia, por lo tanto, es pertinentes que ambos discursos se entretrejan en este último cuadro

desde un lugar de contención y espacio seguro por parte de sus testimoniados hacia sus personajes.

Por lo tanto, para la realización de ambos aspectos, se propone una composición de elementos capaces de conciliar ambos relatos manteniendo la convención de la escenografía. A partir de dicha convención se integran materiales testimoniales como la reescritura de los testimonios primarios de ambos participantes para convertirlos en nuevos dispositivos de creación estructurándolos en la forma de un diálogo simultáneo entre dos testimoniados. Ello posibilita que los discursos testimoniales de ambos performers se entretujan y encuentren un punto de diálogo en su narrativa como el hecho de que ambos hayan pasado por distanciamientos físicos y emocionales con sus seres más cercanos durante la pandemia. Si confrontamos dicho escenario con el vivido en la ficción, donde sus personajes en su rol de padres enfrentan su propio caos, encontramos un nexo familiar entre ambos discursos, el cual refuerza la decisión creativa de construir un diálogo paralelo para los testimoniados y que este a su vez signifique un espacio de contención lógico y familiar para sus propios personajes. Complementariamente a ello, se integran a la construcción escénica de ambos discursos la mediación de otros mecanismos escénicos que clarifiquen los momentos de transición entre un relato y otro, contrasten visualmente la tensión entre ambas escenas y los estados emocionales de los personajes y testimoniados, como el uso de luces cálidas para los testimoniados y luces frías para la escena de ficción, además de recursos sonoros que eleven la atmósfera caótica vivida en el relato ficcional y acentúen la desregulación emocional de sus personajes en contraste con la de sus performers.

Luego de haber revisado la propuesta de construcción del espectáculo a partir del análisis específico de fragmentos centrales del relato, recordando que, para propósitos de la redacción, coherencia y análisis de sus resultados, las escenas

seleccionadas corresponden a los mismos fragmentos textuales analizados desde su escritura en el anterior subcapítulo, considero pertinente evaluar de forma integral la construcción de la puesta en escena posterior a la ejecución de la Instrucción 10. En ese sentido, si bien la construcción de la puesta en escena toma como base narrativa la versión libre escrita, la cual transita entre los relatos de lo testimonial y de la ficción, metodológicamente, la propuesta escénica plantea la articulación de dichos relatos enmarcado en dos principales fundamentos: la reconfiguración escénica de los materiales de creación testimonial en diálogo con la mediación de otros mecanismos escénicos ficcionales y el entrelazamiento de discursos para la interrelación de ambos relatos (ficción y testimonial) unificados en un solo relato integral.

En primer lugar, con relación a la aplicación de los materiales de creación testimonial en diálogo con la mediación de otros mecanismos escénicos ficcionales integrados para la construcción de dicho espectáculo, como se anticipó en la introducción del subcapítulo, se propone una reconfiguración entre ambos tipos de elementos con la finalidad de convertirlos en dispositivos de creación escénica que actúen y se articulen integralmente en la construcción del espectáculo en lugar de observarlos como dos tipos de herramientas diferenciadas entre sí. Para la realización de dicha reconfiguración, se toma los nuevos discursos reelaborados a partir de la construcción de los testimonios de los participantes, como los monólogos, los diálogos entre testimoniados y las secuencias coreografiadas mediados por sus propios cuerpos. Precisamente, dicho ejercicio de desarticulación de los testimonios posibilita una observación más profunda de las particularidades de cada relato, con la finalidad de tomar la necesidad visual de cada escena y seleccionar herramientas de creación testimonial acorde a la presentación del tipo de discurso, las cuales fueron detalladas durante el desarrollo de la etapa 6. Es así que, dichas herramientas al entrar en contacto

y sensibilidad con la corporalidad de los performers no solo fortalecen la poética de sus discursos, además, dichas herramientas potencian la carga vulnerable y emotiva detonadoras para seguir agilizando la (re)construcción de las memorias de los testimoniantes e irrumpen con los límites de la palabra porque recurren a la percepción sensible de los sentidos de los performers. De forma complementaria y como soportes responsables del lenguaje escénico de la pieza, se sumaron a la reelaboración de los relatos el empleo de otros mecanismos escénicos codificados dentro de la ficción, como los recursos sonoros, la escenografía, las luces e iluminación y la utilería, los mismos que acentuaron la profundidad de los relatos reelaborados al actuar como mecanismos capaces de potenciar la atmósfera sensible de la narrativa y de los discursos de los personajes, focalizar la atención a las particularidades de la escena y, por ende, refinar la reelaboración escénica de los relatos testimoniales. De esta manera, se demuestra que la fragmentación para la propuesta de creación del presente proyecto actúa como un mecanismo dramático capaz de desarticular metodológicamente la unidad de un relato para hacer de esos retazos situados en las memorias articuladas de los performers fragmentos accesibles y dispuestos para continuar observándolos de manera retrospectiva, además de profundizarlos en diálogo con otras herramientas de exploración. Dichas herramientas, en contacto con los caracteres físicos y emocionalmente vulnerables de los participantes, el texto versionado para la puesta en escena y la mediación de elementos ficcionados, se convierten en nuevos dispositivos de creación escénica capaces de fortalecer la integración de los discursos descritos y su acción dramática y, por ende, reconstruir la unidad del relato.

En segundo lugar, con relación al acto de entretejer los discursos para la interrelación de ambos relatos (ficción y testimonial) unificados en un solo relato integral, como punto de partida se propone la construcción de una convención escénica

central que posibilite esclarecer las acciones de los materiales testimoniales frente al soporte escénico de otros elementos mediados para fortalecer en conjunto la construcción ficcional del relato. Para la presente propuesta, dicha convención recae en la construcción de una escenografía capaz de demarcar la diferencia de discursos entre ambos (relato testimonial y el de ficción), además de diseñar implícitamente un canal de encuentro donde ambos relatos se intersecan y transitan. Esta evidencia de contrastes se explica, en primer lugar, porque la construcción de la escenografía es entendida como un espacio donde visualmente los participantes se sitúan dentro de la figura de un cuadro para denotar su rol de personajes de un relato de ficción, mientras que, cuando salen de él, los participantes asumen sus roles de testimoniante-performers encarnando la narrativa de sus propios discursos testimoniales. Sin embargo, dicha diferencia visual entendida para esclarecer la convención escénica se neutraliza cuando intervienen sobre la construcción de la escenografía elementos aludidos directamente con la estructura narrativa-dramática de la versión libre y otras condiciones consecuentes alrededor de ella, como la acción dramática, los discursos de los personajes y testimoniante, la intensidad creciente y caótica de la trama ficcional, así como la propia carga emotiva resultante de los discursos testimoniales. De esta manera, observando panorámicamente ambos escenarios, los cuales se encuentran sostenidos en el texto escrito para la versión libre, se pretende a partir de dicho texto la interrelación en escena entre los relatos de ficción y testimonial. Para ello, además de la construcción de la escenografía previamente explicada, se recupera la funcionalidad de los dispositivos de creación escénica analizados en el anterior párrafo para integrarlos esta vez en la acción de entretejer la naturaleza de ambos relatos. Dicha acción construida para el diseño de la puesta cumple con la necesidad de interrelación porque actúan como dispositivos escénicos configurados para la ficción con su propio lenguaje escénico ficcional.

Además, su mediación en escena se comunica con el texto de la versión libre, lo cual posibilita que estos dispositivos se comporten como canales de tránsito entre cada tipo de relato, conductos visibles cuando los actores cruzan el marco de la escenografía para asumir su rol de personajes o de testimoniantes o cuando son las herramientas de creación testimoniales o los elementos escénicos los que transitan en forma de un cambio de luces, en la mezcla de un recurso sonoro o en el intercambio de utilerías.

De esta manera, se declara que, para el cierre del presente subcapítulo, se encuentra realizada la construcción del espectáculo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*, la cual utiliza como soporte textual el relato construido en el anterior subcapítulo y se integran escénicamente para la puesta los materiales de creación testimoniales desarrollados por los participantes junto a la mediación de otros mecanismos escénicos que posibiliten la configuración ficcional del relato, ambas herramientas convertidas bajo la denominación de dispositivos de creación escénica. Como cierre de la etapa 6 y, por ende, del subcapítulo 3.3, se retoma a modo de síntesis el sostén teórico del teatro testimonial dialogado al inicio del subcapítulo y su relación aplicada con la construcción del espectáculo del presente proyecto. En ese sentido, considerando las evidencias y análisis compartidos, se reafirma la idea del testimonio como base fundamental para el diseño y construcción de una puesta en escena de teatro testimonial, el mismo que atraviesa por una reelaboración de su relato para posibilitar la integración de dispositivos de creación escénica configurados ficcionalmente. Dichos dispositivos mediados puestos en diálogo con las características de teatro testimonial postuladas por los autores citados materializan escénicamente los discursos testimoniales de los performers, corporeizan la presencia de los testimoniantes, fortalecen la verosimilitud y realidad de los hechos, y reconfiguran el lenguaje escénico de la realidad a la ficción. Finalmente, en cuanto al carácter altamente emotivo que

representa la propuesta, desde la mirada del teatro testimonial, el espectáculo propuesto pone sobre la escena a los propios testimoniados confrontándolos con el público, y de esta manera, la construcción del espectáculo sitúa a los testimoniados ante una revelación de su propia vulnerabilidad y sensibilidad, las cuales fortalecen la lucha de los performers por encarnar sus propios relatos dolorosos.

Por último, como cierre del capítulo 3, considero relevante dedicar este espacio final del análisis de las etapas de reescritura y de construcción del espectáculo para sintetizar los principales resultados reflexionados en cada subcapítulo, enlazándolos con mi análisis como adaptadora principal de la reescritura, directora de la construcción del espectáculo e investigadora del proyecto. En primer lugar, con relación a la construcción escrita de la versión libre y la creación escénica del espectáculo, ambas etapas desarrolladas responden al planteamiento de la intención del proyecto por hacer de esta versión libre de la pieza original una nueva creación sostenida metodológicamente a través de las etapas de exploración realizadas, las cuales resultaron en la creación de nuevas herramientas, sobre las que se demostró un trabajo de reinterpretación y resignificación para la reescritura del nuevo relato, y un trabajo de reconfiguración escénica para su configuración ficcional en la construcción de la puesta en escena.

Con relación a la reescritura del relato, la propuesta de hacer del proyecto una “nueva creación” se ampara en un trabajo metodológico diseñado para la construcción de la versión libre, donde se disponen y actúan centralmente dos grandes procedimientos de escritura. El primero responde a la realización de una adaptación temporal de la pieza original donde se reelabora la trama y los discursos de los personajes de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* para enmarcar sus hechos al contexto de la pandemia, respetando la autoría y primacía de la autora original al conservar la

atmósfera caótica e incierta de los acontecimientos de la pieza, la acción dramática que atraviesa a la trama, así como la construcción textual e involución gradual de sus personajes. El segundo procedimiento de escritura responde a la integración de materiales de creación testimonial reactivados a partir de la (re)construcción de las memorias de los testimoniantees partícipes del laboratorio de creación. De esta manera, se visibiliza un trabajo procedimental y evolutivo desde la etapa de exploración de los discursos de los materiales testimoniales, la corporeización de los materiales corporales y la construcción del repositorio de memorias, los cuales se reconfiguran como detonadores y actuantes de la reelaboración de la pieza textual a partir de la pieza adaptada, convirtiéndose en nuevos procedimientos de escritura y, por ende, en posibilitadores directos y originales de la nueva creación. Seguidamente, la construcción del espectáculo de teatro testimonial a partir del nuevo relato en su forma de versión libre fortalece la propuesta de una nueva creación porque sostiene su metodología sobre dos medios de acción escénica: la integración de dispositivos de creación escénica desarrollados desde la realidad para ser configurados ficcionalmente y la interrelación en escena de los discursos testimoniales y de ficción para la unificación del relato. Con relación a los dispositivos de creación escénica, estos atraviesan por una reconfiguración de sus elementos, como los materiales de creación testimonial y la mediación de mecanismos escénicos ficcionales, para integrarse a la creación del espectáculo de acuerdo con las necesidades del relato y del montaje. Precisamente, dicho ejercicio de integración de sus dispositivos a la puesta en escena de la versión libre responde a la necesidad del relato por entretrejer en escena los discursos testimoniales reelaborados y el relato de ficción adaptado. Para ello, se plantean distintas estrategias en escena detalladas al cierre del subcapítulo 3.3, donde intervienen los dispositivos de creación ficcionados y comunicados con el texto de la versión libre,

los cuales actuados en diálogo conducen la narración ficción-testimonial entre relatos, y con ello, unifican integralmente el conjunto de una nueva creación dramática desde el texto y para la escena.

CONCLUSIONES

Los procedimientos de escritura dramática empleados en la versión libre de la obra *¿Qué tierra heredarán los mansos?* posibilitaron la creación de un espectáculo de teatro testimonial sostenido sobre la reescritura textual del relato en su forma de versión libre e integrado con los dispositivos de creación escénica configurados ficcionalmente, los cuales fueron explorados y desarrollados a partir de la (re)construcción de la memoria de los actores, con relación a sus experiencias dolorosas vividas durante la pandemia. Metodológicamente, se propuso una serie de seis etapas procedimentales, las cuales incluyeron tres subetapas de exploración (de materiales testimoniales, de materiales corporales, del repositorio de memorias), dos subetapas dedicadas a la reescritura del texto (adaptación temporal del relato, escritura de la versión libre) y la etapa de construcción del espectáculo. De esta manera, se evidencia que los procedimientos de escritura dramática contruidos para el proyecto respondieron y resultaron producto de una serie de etapas secuenciales y concatenadas. Estas, si bien se caracterizaron por su articulación coherente entre los resultados de cada etapa y accesibilidad para adentrarse en los materiales sensibles de los participantes, también se apelaron a la rigurosidad de un proyecto académico-artístico, sosteniendo su viabilidad de forma teórica desde el diálogo con autores pertinentes a la escritura dramática teatral, al teatro testimonial y a los estudios del cuerpo y de la memoria; y metodológica, desde la práctica de un laboratorio de creación.

El testimonio, un tipo de material documental caracterizado por su relación directa con la realidad de los hechos y su acercamiento directo con las experiencias personales de quienes los escriben, ingresó al presente proyecto, ya que significa la base de creación para la construcción de un espectáculo de teatro testimonial, precisamente, por su naturaleza real, vívida, íntima y cercana, las mismas que posibilitaron la (re)construcción de las memorias de los performers. Cabe recalcar que se reconoce al testimonio como una práctica existente y tradicional, proveniente desde la literatura y ampliamente estudiado en las Artes Escénicas, por lo tanto, se toma los conocimientos de su práctica para abordarlo en este proyecto como un agente (re)constructor de dichas memorias. En ese sentido, el testimonio atraviesa una reconfiguración formal de su diseño y estructura, además de una resignificación simbólica de su semántica, procesos que involucraron la participación activa de diversos mecanismos escénicos explorados y desarrollados en contacto con los discursos, corporalidades y otros activadores propios de los performers. Como directora del laboratorio de creación y luego de analizar la progresión formal de los testimonios, se demuestra a la exploración como la etapa inicial y transversal para el resto de etapas, ya que por su naturaleza accesible, plural y flexible posibilita la (re)construcción de las memorias de los performers desde las primeras fases de aproximación inicial con sus testimoniales iniciales hasta configurarlos en nuevos procedimientos de escritura y en agentes constructores de la creación de un espectáculo de teatro testimonial. Precisamente, la intención de utilizar al testimonio como base de creación para la versión libre y puesta en escena demandó centralmente que los participantes se involucraran desde las etapas exploratorias en el reconocimiento y ejercicio de dicho elemento, aspecto que no solo visibilizó diferencias en cuanto al tipo de materiales reunidos a partir de la (re)construcción de las memorias de los participantes, además, surgieron interrogantes en torno a la materialización de sus

memorias y la proyección en escena de dichos materiales como performers cuando en paralelo actuaba la narrativa ficcional de los personajes de la pieza original adaptada. Fue necesario que los participantes se adentraran desde el laboratorio conociendo al testimonio como soporte de su creación y, a partir de ello, los roles de acción de los participantes en el proyecto, sin que ello interfiera en la organicidad de la reactivación de sus memorias. Por lo tanto, si bien tuvieron conocimiento del propósito y los alcances del proyecto, el curso del mismo y las decisiones determinadas o redirigidas durante el laboratorio fueron propuestas por la autora de la tesis. Ello posibilitó que, tanto performers y la autora del proyecto, tuvieran en común la claridad de la dirección del proyecto y, en líneas generales, las acciones tomadas durante los procedimientos de exploración y de construcción fueron ejecutadas en función al propósito de la creación.

La reescritura del texto en la forma de la versión libre significó la etapa procedimental de escritura con mayores dualidades respecto al resto de etapas. Ello, porque a partir de dicha etapa se evidencia el encuentro más cercano entre dos tipos de relatos, uno desde la pieza original de la obra y otro construido desde la exploración testimonial de los performers, los cuales, si bien ingresaron a la etapa de reescritura como dos relatos independientes en su estructura y en su narrativa, ambos se encontraban atravesados por una acción dramática en común, entendida en su sentido literal para la pieza original y en simbólico para el relato testimonial: los conflictos personales y sociales con los que conviven una familia que pretende traer un hijo sano al mundo en un contexto caótico. De esta manera, se propuso para ambos relatos una reescritura integral bajo la denominación y los parámetros de la versión libre donde, además de la acción dramática en común, pudieran coexistir sus diferentes estructuras y los discursos narrativos de sus personajes y testimoniados. Debido a la complejidad de dicho planteamiento, metodológicamente, se requirió una aproximación progresiva de

los participantes para la construcción de la versión libre, considerando que ellos no tenían formación previa como adaptadores, aunque sí como actores y con estudios básicos en escritura dramática contemporánea. Para ello, se realizó una construcción de la reescritura escalonada, de lo exploratorio a lo formal, donde el punto de partida surgió desde la elaboración de los primeros testimonios de los participantes, en paralelo con acercamientos teóricos necesarios con autores centrales de la tesis, su (re)encuentro estructural y dramático con la pieza original hasta la construcción colectiva de la versión libre bajo mi dirección como adaptadora principal. En ese sentido, específicamente para la reescritura, se enfatiza que la construcción de la versión libre atravesó dos subetapas diseñadas, donde no solo se evidenciaron los mayores contrastes y semejanzas en su escritura con relación a *¿Qué tierra heredarán los mansos?* y la adaptación temporal de sus eventos trasladados al contexto de la pandemia, además, se aplican desde la práctica el diálogo con nuestros antecedentes teóricos relacionados con la adaptación y la versión libre como Patrice Pavis, Jorge Dubatti, Linda Hutcheon, Siobhan O’Flynn, Jean Pierre Sarrazac, Fulgencio Martínez, entre otros, frente a la propia postura propuesta para el proyecto.

En esa misma línea, retomando la particularidad de construir una versión libre de tipo testimonial a partir de un texto de ficción escrito originalmente, la versión libre se articuló con la propuesta crítica de la obra original al mantener la atmósfera caótica y situacional evidenciada en la narrativa del relato y los discursos de los personajes y testimoniantes. En simultáneo, para la versión libre se atravesaron las características centrales de la narrativa de la obra original y se reinterpretan al contexto de la pandemia para construir un relato capaz de conservar aquello que articula a ambos contextos y, a su vez, integrarlo con las memorias (re)construidas de los testimoniantes que resultaron dolorosas. Con ello, la decisión de versionar la realidad distópica propuesta por Estela

Luna trasladando su relato a un acontecimiento real del pasado reciente posibilitó reconocer una cercanía simbólica más allá del mismo relato, ya que se evidenció en la poética de la autora su cuestionamiento ante el olvido de la sociedad y el futuro irreversible que ello representaría al punto de vaticinar una deshumanización progresiva ante un escenario catastrófico. Dicha reflexión se recuperó durante la construcción de la versión libre, con la diferencia de que se redirigió la mirada hacia cuatro participantes sobrevivientes pospandemia, quienes, en lugar de observar sus propias realidades para ‘visionar’ el futuro, miran en retrospectiva experiencias dolorosas que simbólicamente los ‘deshumanizaron’ mientras atravesaban un escenario real catastrófico. Por lo tanto, se demostró que la obra original y la versión libre, aunque conservan una delgada línea entre la realidad distópica y la real, trabajaron articuladamente, tomando sus similitudes como puntos de encuentro para la integración de ambos discursos, y sus diferencias, como puntos de partida para maximizar la reflexión de los performers y reinterpretar sus memorias (re)construidas para la nueva escritura.

Precisamente, con relación a la postura del presente proyecto a partir de la reescritura del texto, esta se construyó, como punto de partida, a partir de un laboratorio de creación, donde se asentaron las memorias dolorosas de cuatro participantes que sobrevivieron a la pandemia por COVID-19, durante los años 2020 y 2021. Si bien dicho laboratorio se encontró centralmente constituido por los materiales testimoniales en sus diversas formas (verbales, visuales, corporales, concretos), estos se encontraron sostenidos y accesibles a ser medios viables de estudio debido al soporte de diversos mecanismos escénicos y dramáticos a lo largo de cada etapa, siendo los centrales hasta la construcción de la versión libre y del espectáculo los postulados por Jean Pierre Sarrazac: la fragmentación y la retrospectión. Ambos mecanismos actuaron en la reelaboración del texto cuando en el ejercicio de fragmentar la estructura y unidad de su

relato, la retrospectiva operó sobre dichos retazos de su narrativa como un mecanismo capaz de observar recurriendo al pasado de las memorias de los performers, reactivar elementos de sus recuerdos y reinterpretarlos en el presente. De esta manera, se demuestra que dichas memorias (re)construidas en contacto con la fragmentación de los relatos testimoniales profundizan en su discurso testimonial e integrados con el relato adaptado ficcional, el cual también fue fragmentado en su estructura para trasladarlo al contexto de la pandemia, restituyen sus fragmentos reconfigurados para posibilitar la coexistencia y reunificación de ambos relatos. Con relación a la construcción del espectáculo, a partir de la ejecución de los procedimientos sintetizados previamente, ambos mecanismos actuaron escénicamente cuando el relato construido en su forma de versión libre se desestructuró temporalmente para hacer de él un objeto de mediación para la resignificación de los dispositivos de creación escénica, donde se encuentran los materiales de creación testimonial y los elementos escénicos ficcionales. Es decir, en la fragmentación de la estructura del relato se profundizaron sus fragmentos discursivos mediante la acción de los dispositivos de creación, los cuales también en contacto con el relato observaron en retrospectiva otros elementos, sucesos o personas aludidos a las memorias de la pandemia de los performers, ahondando en la narrativa de los discursos de los performers y, por ende, de la atmósfera del relato. De esta manera, en simultáneo con la restitución de la unidad de la versión libre, la creación del espectáculo se construye en sintonía con las condiciones de una trama desoladora y atravesadas por la misma acción dramática.

Asimismo, con relación a la relevancia de estudio, se demuestra que la construcción del relato en su forma de versión libre puesta en escena a través de la creación de un espectáculo de teatro testimonial representa una nueva creación inédita desde la decisión inicial de emplear una obra existente para hacer de ella una versión

libre de carácter testimonial por detectar en la pieza una cercanía simbólica en la narrativa y discursos de los personajes con lo vivido durante la pandemia. Dicha motivación inicial, además de la necesidad de generar nuevos conocimientos teóricos en campos de estudio como la adaptación teatral y la versión libre, pocos explorados desde el marco de una investigación académica-artística, posibilitó la construcción de un proceso metodológico sostenido en mecanismos de creación y dramaturgicos en acción con distintos procedimientos de transformación de sentido. De esta manera, se toma la narrativa distópica de dicha ficción y la real desde las memorias (re)construidas de los performers, para la construcción una nueva narrativa de ficción tomando sus materiales testimoniales como la base de una escritura dramaturgica en diálogo con otros procedimientos de escritura desarrollados y mediatizados en escena, reafirmando la propuesta de una nueva creación liderado por la autora del presente proyecto y manteniendo la atmósfera devastadora y acción dramática de la pieza original escrita por Estela Luna. Es así que, se cumple con la necesidad de visibilizar el trabajo de mujeres dramaturgas, desde la autoría y desde la adaptación, al considerar no solo la primacía del trabajo de una de las principales figuras femeninas de la dramaturgia peruana, además, por hacer de ella un referente de estudio creativo y académico para la mirada y creación de una adaptadora e investigadora en Artes Escénicas.

Por último, como cierre del proyecto y de la presente investigación, por su relación directa con los estudios de la memoria fragmentaria y su aplicación en la creación de un espectáculo correspondiente a la disciplina teatral, y considerando dicho diálogo como un canal de seguimiento para posteriores reflexiones, la presente investigación da apertura a un camino de nuevas indagaciones, como las relacionadas con la construcción de espectáculos tomando como núcleo otras bases de creación testimonial como la poética del cuerpo o de los objetos, ambos capaces de construir

nuevas dramaturgias y sentidos para el texto y la escena. Con ello, también se da apertura a nuevas indagaciones interdisciplinarias que atraviesen o se hibridicen con la práctica del teatro en el lenguaje escénico de otras disciplinas, como los estudios de la danza, del *performance*, e incluso, los concernientes al lenguaje del sonido y la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G., Zizek, S., Nancy, J. L., Berardi, F., López, S., Butler, J., Badiou, A., Harvey, D., Han, B. C., Zibechi, R., Galindo, M., Gabriel, M., Yañez, G., Manrique, P. & Preciado, P. B. (2020). *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (1ª ed.). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Batlle, C. (2007). La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación). *Interpretación y análisis del texto dramático*, 68-86.
<https://es.scribd.com/document/459006703/Batlle-pdf>
- Blanco, C. (2017). *Pedagogías de la Fragmentación en Joseph Danan, Jean-Pierre Sarrazac y José Sanchis Sinisterra*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Barcelona]. Institut del Teatre. https://www.academia.edu/44904895/Pedagog%C3%ADas_de_la_Fragmentaci%C3%B3n_en_Joseph_Danan_Jean_Pierre_Sarrazac_y_Jose_Sanchis_Sinisterra
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona].
Reservori digital de l'Institut.
<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1040>

- Chávez, A. (2024). Fragmento testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* [Obra escénica adaptada no publicada; versión libre basada en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* de Estela Luna].
- Coila, A. (2024). Fragmento testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* [Obra escénica adaptada no publicada; versión libre basada en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* de Estela Luna].
- Condori, J. (2018). *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12743>
- Contreras, M. J. (2013). Performative Testimonial Practices: Teatro Testimonial in Postdictatorship Chile. *Academia.edu*, 107-128.
https://www.academia.edu/21518716/Performative_Testimonial_Practices_Teatro_Testimonial_in_Postdictatorship_Chile
- Contreras, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 12(1), 1-26.
- Denegri, F. & Cueva, D. (2018). Entrevista a Mariana de Althaus. *Revista de la maestría en Literatura Hispanoamericana de la PUCP*, 76-82.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espina/article/view/25780/24312>
- Díaz, G. (1998). Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1980). *Latin American Theatre Review (spring)*, 173-188.
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1213/1188>

- Diccionario de la lengua española. (s.f.). Repositorio. *En Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 12 de julio de 2025, de <https://dle.rae.es/repositorio>
- Diéguez, I. (2021). Evocações espectrais a propósito de Sin título, técnica mixta. *Rascunhos*, 7(2), 28-38.
<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/59590>
- Dubatti, J. (1994). Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: El concepto de 'adaptación teatral'. *Letras*, (29-30), 13-27.
- Dubatti, J. (2020). *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Editorial INTeatro.
- Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro. (2020). *Estela Luna: Nueve obras de teatro sobre el inicio y el fin del mundo*. Fondo Editorial ENSAD.
- Estrada, S. (2019). ¿Cómo librar ese recuerdo sin que se convierta en olvido? Reflexiones sobre el soporte del testimonio. *Revista Palimpsesto*, 9(16), 24-39.
https://www.researchgate.net/publication/336247470_Como_librar_ese_reuerdo_sin_que_se_convierta_en_olvido_Reflexiones_sobre_el_soporte_del_testimonio
- Flores, G. & Fernández, M. (2024). Incremento de mortalidad materna durante la pandemia SARS-CoV-2 en Perú. Una revisión sistemática. *Revista Del Cuerpo Médico Hospital Nacional Almanzor Aguinaga Asenjo*, 17(2), 1-6.
<https://cmhnaaa.org.pe/ojs/index.php/rcmhnaaa/article/view/2404/933>
- Grupo Cultural Yuyachkani. (2004). Repertorio. *Sin título, técnica mixta (2004)*.
<https://yuyachkani.org/repertorio/sin-titulo-tecnica-mixta/>

- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitaria de Zaragoza.
- Hurtado, E. (2024). Fragmento testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* [Obra escénica adaptada no publicada; versión libre basada en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* de Estela Luna].
- Hutcheon, L. & O’Flynn, S. (2013). *The theory of adaptation* (2ª ed.). Routledge.
- Javier, G. (2020). *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé y Pájaros en llamas*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15678>
- López, D. (2022). De la realidad a la escena. Vulnerabilidad y potencia política en el teatro testimonial. *Tesis*, 15(21), 373-385.
https://www.researchgate.net/publication/376667895_De_la_realidad_a_la_escena_Vulnerabilidad_y_potencia_politica_en_el_teatro_testimonial
- Marko, A. J. (2025). Poéticas del testimonio contra el olvido en el Grupo Cultural Yuyachkani. *Desde el Sur*, 17(22), 1-20.
http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2415-09592025000200019
- Martínez, F. (2014). La adaptación y la versión en el trabajo dramático. *Anagnórisis*, (10), 140-164. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=7324599>
- Moreno, M. (2024). Fragmento testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* [Obra escénica adaptada no publicada; versión libre basada en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* de Estela Luna].

- Navarro, L. (2024). Fragmento testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?* [Obra escénica adaptada no publicada; versión libre basada en *¿Qué tierra heredarán los mansos?* de Estela Luna].
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Perrone, N. (2023). Imágenes, testimonios y heridas. Kamar y la política de la mirada. *Kaylla*, (2), 140-159. <https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.008>
- Real Academia Española. (s.f.). Archivo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 01 de julio de 2025, de <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/archivo#:~:text=m.,ordenada%2C%20un%20conjunto%20de%20documentos>.
- Sánchez, D. (2022). *Dramaturgia femenina en Lima: Estudio comparativo entre la obra de Sara Joffre y Estela Luna*. [Tesis de maestría, Universidad Internacional de La Rioja]. Repositorio de Investigación Renati. <https://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/3352538>
- Santoyo, J. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 95-112. <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-roma-tre/lingue-e-letterature-per-la-comunicazione-interculturale/traduccion-y-adaptacion-teatral-ensayo-de-tipologia-j-c-santoyo/129627918>
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, D.F.: Paso de Gato.

- Serrano, V. (2004). Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión. *Arbor*, 177(699-700), 561-572.
<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/595>
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2023). Performance e historia. *Apuntes de Teatro*, (131), 105-123.
<https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/56685/46059>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia.
- Veloza, V. (2011). Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación. *Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(2), 35-54. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1780/1121>
- Vera, L. (2015). La bitácora, una estrategia didáctica que desarrolla las competencias de los estudiantes del siglo XXI. *Tendencias y desafíos en la innovación educativa: un debate abierto*, 807-815. <https://www.repo-ciie.dfie.ipn.mx/pdf/444.pdf>

ANEXOS

Anexo 1: Testimonios de los participantes del laboratorio contruidos para la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

https://docs.google.com/document/d/1-nz0NCPTmfAda2sGV52D6_qePsk3hv98/edit?usp=sharing&oid=102651737498910430454&rtpof=true&sd=true

Anexo 2: Ver texto completo de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

https://docs.google.com/document/d/1Sx0kjBLBW42_SjRh_AbtMJ7ru0FQWLmz/edit?usp=sharing&oid=102651737498910430454&rtpof=true&sd=true

Anexo 3: Ver espectáculo de teatro testimonial de la versión libre de *¿Qué tierra heredarán los mansos?*

<https://youtu.be/JbiZ7svVFAo>